

Collections sonores d'une émotion **Entretien avec Pierre Moreau**

Guylaine Massoutre

Numéro 74, 1995

Mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Massoutre, G. (1995). Collections sonores d'une émotion : entretien avec Pierre Moreau. *Jeu*, (74), 72–78.

Collections sonores d'une émotion

Entretien avec Pierre Moreau

Pierre Moreau est un homme discret, modeste et affable. C'est un musicien *inspiré*, qui rattache sa sensibilité plutôt au don d'entendre qu'à un travail acharné. À l'écouter parler, on croirait que son talent coule de source, qu'il se meut avec aisance dans les espaces invisibles mais habités et disserts qui lui sont familiers. Pourtant, le succès ne semble pas le couvrir de lauriers : après l'euphorie qui l'a habité pour créer *Jeanne Dark*, il ressent une certaine amertume et confie que le théâtre ne le fait pas vivre ; aussi envisage-t-il de réfléchir à son avenir au théâtre et de se consacrer à la musique, de composer pour l'orchestre de l'Université McGill, où il est compositeur en résidence.

Vous avez suivi une formation en musique à l'Université McGill et au Berklee College of Music de Boston qui ne semble pas vous avoir prédisposé à la musique de scène. Aujourd'hui, vos créations pour le Théâtre de la Rallonge, la Compagnie Jean-Duceppe, la Nouvelle Compagnie Théâtrale, le Théâtre Populaire du Québec, le Théâtre de Carton, le Théâtre de la Manufacture, le Théâtre de la Nouvelle Lune, le Théâtre de Quat'Sous et le Théâtre du Nouveau Monde vous assurent une expérience hors pair.

Pierre Moreau — J'ai beaucoup fréquenté le théâtre dans ma jeunesse. Comme compositeur, j'y suis venu un peu par hasard, il y a vingt ans, lors d'un remplacement à pied levé, dans la première pièce de Robert Lalonde, *C'est toi mon soleil*, spectacle que montait Lorraine Pintal au Centre d'essai de l'Université de Montréal. Comme j'arrivais du Berklee College of Music, où j'étudiais encore, j'ai trouvé que c'était un lieu favorable à la recherche en musique. C'était le début des compagnies de théâtre, qu'on a appelées « la relève », et Lorraine, dès cette époque, souhaitait laisser à la musique beaucoup de place, au-delà d'une stricte intervention ponctuelle, pour qu'elle soit le contrepoint d'un texte. Ainsi, j'ai commencé mon travail musical au théâtre en pensant que la musique devait être complémentaire au texte ; c'était la voie la plus intéressante pour un compositeur en pleine recherche, et je le suis toujours !

Stéphane Lépine, dans le programme de Jeanne Dark, a écrit que vous vous bâtissiez « un théâtre intérieur ». Comment entrez-vous dans le processus de la composition ?

P. M. — Après avoir lu le texte plusieurs fois, j'établis d'abord une géographie de la musique, c'est-à-dire la façon dont elle va intervenir et où. Le second travail consiste à sélectionner puis à proposer au metteur en scène les thématiques que j'ai envie de souligner et qui m'inspirent : sont-elles tirées du texte, en contraste ou en contrepoint avec la trame dramatique ? Ce ne sont pas des mots du texte que je retiens, ce sont parfois des images mais surtout des émotions. J'analyse d'où proviennent ces émotions que je perçois à la lecture, dans le texte. Le thème, qui vient d'une phrase, d'un personnage ou d'une didascalie, porte la musique. Quelquefois, les personnages suscitent ces émotions, mais souvent les situations suffisent à les faire émerger.

J'ai toujours pris la création poétique comme le postulat de base de ma musique, qui est avant tout un langage d'émotions. Par la suite, les personnages musicaux s'y répondent, par ricochet, et viennent interagir avec le texte. Mais l'essentiel, pour moi, est de cerner ce qui me touche et de le transposer dans une architecture, un matériau, un phrasé. Je cherche alors quelles collections sonores je vais utiliser pour reproduire cette émotion le plus fidèlement possible. Par exemple, j'avais très envie de mettre en musique le *Chant de la balançoire* ; j'en ai fait la proposition à Lorraine, car c'est un des passages les plus poétiques. Jeanne, dans toute sa naïveté, prend pour la première fois un recul très évident par rapport à ce qu'elle vient de vivre. En lisant le texte, j'ai entendu la musique tout de suite : le *Chant de la balançoire* s'est imposé, et je l'ai écrit en vingt minutes, directement au piano, sans l'orchestration — moi qui écris pourtant toujours à la table.

Vous avez dit que, dans Jeanne Dark, vous aviez illustré les thèmes de l'engagement, de la passion, du trouble, de la recherche de l'absolu, comme si cela résumait la pièce. Comment les comprenez-vous musicalement ?

Photo : Yves Renaud.



P. M. — L'engagement est d'abord le mien : le fait qu'on me permette de travailler pendant huit mois dans une équipe. C'est aussi celui de Jeanne, bien sûr. De la même façon, la passion habite le personnage de Jeanne ; je peux donc faire correspondre ces deux passions. Le trouble émerge de la situation et de la démarche de Jeanne : sa perte de la naïveté et sa soif d'absolu font d'elle un personnage enthousiasmant, emballant, tout comme la comédienne qui le joue.

L'engagement spirituel que vous évoquez occupe-t-il, selon vous, une place importante, aujourd'hui, dans le théâtre québécois ?

P. M. — C'est une notion abstraite que j'ai du mal à retrouver au théâtre. La vie spirituelle est tout ce qu'on ne voit pas et qu'on ne peut toucher, que l'on ressent ; c'est ce que je trouve quand je m'assois pour écrire et que la phrase arrive. C'est cette capacité d'entendre une musique qui existe déjà, selon moi. Les compositeurs ont cette faculté de la percevoir et de la traduire. L'engagement spirituel se situe là.

La mise en scène de Lorraine Pintal se termine pourtant sur une leçon politique, plus que spirituelle ; les deux derniers chants du cabaret rouge ne vont-ils pas dans ce sens-là ?

P. M. — Ces deux chants, oui, font référence à la leçon politique, mais la deuxième partie du dernier chant porte autant, je l'espère, la dimension spirituelle. L'engagement spirituel peut se vivre dans la résignation, également, même si cela peut sembler étonnant. Ce dernier chant a été construit de façon très rigoureuse : très rythmé dans la première partie, politique, qui exprime l'affrontement, il est suivi de l'épilogue de Brecht qui, dès que je l'ai travaillé, m'a paru très différent de la première partie, parce qu'il comporte ces deux types d'engagement.

Comment les chanteurs ont-ils été choisis ?

P. M. — Il y a eu plusieurs auditions étalées sur deux ans. Lorraine voulait pour Jeanne quelqu'un qui ait un physique approprié ; elle a été emballée par Catherine Sénart. Je connaissais sa voix, pour avoir déjà travaillé avec elle. Cette voix, magnifiquement préparée pour l'opéra, posait une difficulté : celle de la placer dans un contexte de théâtre chanté. Ce personnage, habité par une rage de vivre, mais avec une voix aussi pure, présentait un décalage qui était difficile à concilier pour Lorraine. Quant à moi, j'ai été chaque fois enchanté et ému d'entendre mes mélodies rendues avec autant d'amour et de compétence.

Michel Comeau, qui était là lorsque je me suis joint à l'équipe de production, a une voix extrêmement chaude et d'une facture populaire ; c'est du moins ce que je connaissais de lui, *Nelligan* mis à part. J'ai voulu m'éloigner de cela dans les musiques que je lui ai données. En lui enlevant toute plate-forme sonore dès le début et en ne lui laissant que son instrument, il a été déstabilisé et installé dans un monde sonore très différent de celui auquel il était habitué. Or, comme c'est un grand professionnel, il a très bien réagi. En entendant sa voix enveloppante, sensuelle et qui va directement au cœur, j'ai réécrit une portion de la musique, afin de mieux appuyer la chaleur de sa voix.

Lorraine et moi avons beaucoup discuté des chœurs ; Ginette Laurin, la chorégraphe, est aussi intervenue dans certaines décisions. Comment traduire la masse ? Autour de quoi regrouper les gens, comme l'indiquait Brecht dans son texte ? La musique joue habituellement un rôle de rassembleur. Ginette et moi avons alors travaillé les chœurs en ce sens ; Lorraine, avec sa grande intelligence de la pièce, a eu une grande part dans cette orientation.

C'était un spectacle où les arts convergeaient dans une grande unité. Le qualifiez-vous de multimédia, selon le terme fréquemment utilisé ?

Le Chant de l'exploitation.
Une page de la musique
composée par Pierre Moreau
pour Jeanne Dark.

P. M. — Oui, mais on pourrait plutôt le qualifier d'organique. Comme une cellule se divisant en quatre, en douze..., tout le travail de création s'est élaboré à partir de la mise en scène, noyau organique ; puis des rencontres individuelles avec Lorraine ont été rapidement suivies de rencontres de groupe, après quelques mois, pour faire état de nos

propositions, les faire converger ou non, décider lequel des concepteurs représenterait le Chicago des années trente, etc. Un environnement organique repose sur une énorme recherche : François Barbeau, Danièle Lévesque, comme moi, s'entourent d'une panoplie de documents.

Quelle était la continuité entre vos morceaux dans cette pièce ?

P. M. — J'ai été très vigilant pour ce qui a été d'établir la continuité de la construction et des matériaux sonores. Le temps est aussi déterminant dans ma composition. Les percussions, qui marquent le temps, sont pour la plupart à soixante à la noire, ce qui veut dire que ce sont des secondes. Elles tissent une ligne du début à la fin. À partir du moment où j'ai créé un espace temporel suffisamment clair, j'ai eu le cadre de ma construction.

Avant de laisser parler mon instinct et mes émotions pour établir la « texture », il y a eu deux mois de travail pour sélectionner les matériaux : quelques cellules sonores ont permis de tracer un autre fil du début à la fin ; la construction s'est faite ainsi. Je n'ai

The image shows a page of a musical score titled "Le chant de l'exploitation" by Pierre Moreau. The score is arranged for a large ensemble, including a Chœur (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Cor, Percussion, and Tympan. The score is divided into two main sections: "MATHA 494" and "SERVAISE 495". The lyrics are in French and deal with themes of labor and social justice. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp".

jamais écrit de musique commerciale ; je souhaite vivement que le public ressente que c'est une musique autonome. Pour *Jeanne Dark*, des spectateurs bouleversés m'ont laissé sur mon répondeur des messages qui allaient en ce sens.

Pour cette pièce, avez-vous cherché à travailler la musique comme un opéra ?

P. M. — L'opéra est présent dans la facture globale du spectacle ; mais en ce qui concerne la construction, ce n'est pas un opéra, ou du moins un opéra sans mélisme, le mélisme étant la possibilité de faire plusieurs notes pour une seule syllabe. On peut peut-être penser à un opéra plus proche des Allemands que des Italiens, car je voue une admiration sans borne à Wagner et à Mahler ; ma musique est influencée par l'écoute assidue de ces compositeurs, depuis vingt ans. Ceci étant dit, dans le cas de *Jeanne Dark*, on se situe plutôt dans une dimension large de théâtre musical, car le texte demeure au tout premier plan, ce qui n'est pas le cas dans l'opéra.

La construction des phrases musicales a été écrite de façon à mettre le texte en évidence et à ce que le phrasé demeure très proche du langage parlé. Si les spectateurs n'ont pas perdu le texte, ce n'était pas une question de volume mais d'écriture.

Quel rapport entretenez-vous avec le romantisme allemand, qui influence votre composition ?

P. M. — Bien que j'écoute toutes sortes de musique, c'est une époque qui me touche très profondément. On atteint avec Mahler une apogée dans l'expression des émotions. La musique actuelle, qui a exploré des constructions plus mathématiques, plus arbitraires, n'a pas atteint un tel sommet ; c'est pourquoi elle me touche moins.

Depuis Bach jusqu'à Mahler, on a travaillé dans un même système de combinaison harmonique, la combinaison de sept sons, une tonalité à la fois. À partir du XX^e siècle, on a tout balayé d'un revers de main et choisi des constructions de douze, huit, sept sons. Les universités enseignent aujourd'hui aux compositeurs que chacun, pour être remarqué par l'élite musicale, doit trouver son propre système. Pendant quatre cents ans, on a pu suivre aisément l'évolution d'une musique ; mais depuis le XX^e siècle, il faut suivre chacun dans son univers sonore et voir tout le monde en même temps : il est bien difficile de prévoir ce que l'Histoire retiendra !



Michel Comeau (le chef du chœur des ouvriers) et Catherine Sénart (*Jeanne Dark*). Photo : Yves Renaud.

Musicalement, comment pensez-vous qu'on puisse aborder Brecht à notre époque, alors que ses pièces sont datées et marquées ?

P. M. — Il faut traduire Brecht dans un langage plus moderne, mais en retenant sa leçon. Je pars de l'association Brecht-Weill : leur grande proximité est ce qui me fascine. Kurt Weill a très bien compris quel rôle la musique devait jouer dans ce théâtre. Il faut donc se poser encore la même question, puisque nous partons d'un constat de réussite. Comment pouvais-je me rapprocher au départ de ce que Lorraine Pintal voulait dire, puisqu'il était question de sa lecture, et dans la même mesure ?

Le traitement sonore appartient à notre époque. Weill a écrit une musique harmonique, alors que mon écriture musicale est stratifiée. Chaque sonorité est associée à une dimension ou une autre de la lecture de la mise en scène. Par exemple, la timbale, qui joue un rôle fondamental, ne peut jamais se percevoir de façon verticale ou séparée, distincte, elle est toujours pensée de manière horizontale, comme une trame. À cela se superpose une couche nettement plus abstraite, qui vient du XX^e siècle, une texture qui procède d'un langage dodécaphonique.

Toute la construction de l'orchestration est bâtie sur ce principe, qui relègue au second plan la construction harmonique. C'était impensable au siècle dernier ; il faut attendre Berg et *Woyzeck* pour assister à cela. Je suis assez influencé par le cinéma, où l'on trouve ces constructions stratifiées beaucoup plus tôt qu'au théâtre, d'ailleurs.

La musique joue ordinairement un rôle d'accompagnement de la narration ; elle l'anticipe parfois et elle dramatise la pièce aussi. Cette coloration est immédiatement perceptible pour le spectateur : est-ce votre familiarité avec le cinéma qui crée ce climat ?

P. M. — Je suis un grand consommateur de cinéma ; mais c'est aussi une influence attribuable au XX^e siècle. Je pense également que colorer une portion de texte, de façon partiellement arbitraire, pour lui donner une émotion musicale, fait partie de l'engagement : on balise la perception du spectateur, tout en lui laissant la liberté d'interprétation, et ces choix d'accompagnement sont parmi les plus discutés avec le metteur en scène, souvent plus que les chants eux-mêmes.

Dans *Jeanne Darc*, on est tombés rapidement d'accord, Lorraine et moi ; la musique de transition, celle qui ne sert pas nécessairement un passage de scène, est très discutée, car le compositeur fait des choix. C'est évidemment difficile à exprimer par des mots, car peu de metteurs en scène au Québec possèdent une grande connaissance de l'écriture musicale et de la conception sonore, telles qu'on les entend au XX^e siècle.

Comment voyez-vous la pérennité du texte brechtien ? Musicalement, comment avez-vous traité la contradiction et le conflit des classes et des personnages ?

P. M. — Je pense que les choses n'ont guère changé depuis Brecht. Il est sûr qu'on est actuellement dans une mécanique sociale plus complexe ; il y a plus d'intervenants que dans ces années-là, mais il est encore question du haut et du bas quand on regarde notre

société. La musique que j'écris est résolument de notre époque et donne une perception de ce que peut être le haut et le bas aujourd'hui. Ce déséquilibre est dans ma musique, puisque nous sommes toujours aux prises avec cela.

La pureté par le biais de la phrase musicale dans le *Chant de la balançoire*, qui est un véritable épilogue dans la pièce, n'est pas le haut dont parle le texte. L'engagement spirituel est d'inverser ce haut et ce bas. On trouve également le pendant de ce lyrisme dans une orchestration non pas pompeuse, mais destructive. La musique est un véritable contrepoint pour moi, car il n'est pas question de gens qui s'élèvent, mais bien de rétablir ce que la société ne propose pas. Bien sûr, j'idéalise Jeanne, qui est un rêve, « une héroïne » comme au cinéma ou dans le roman, et qui est habitée par une réalité à laquelle trop peu de gens ont accès. ♦

« Il faut traduire Brecht dans un langage plus moderne, mais en retenant sa leçon. Je pars de l'association Brecht-Weill : leur grande proximité est ce qui me fascine. Kurt Weill a très bien compris quel rôle la musique devait jouer dans ce théâtre. »
Kurt Weill, 1928 à Berlin.
Photo de Lotte Jacobi, tirée des *Sept Péchés capitaux* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, Paris, l'Arche, 1987, p. 56.

Le chant de la balançoire

18
Jeanne
que nous so-yons tous en haut! En re-l'vant la
Double
que nous so-yons tous en haut! En re-l'vant la
Violin
Cello
Trompette
S. Trombone

22
Jeanne
tête on de-vine un pas-sage Ca
Double
tête on de-vine un pas-sage Ca
Violin
Cello
Trompette
S. Trombone

4



Le Chant de la balançoire.
Une page de la musique
composée par Pierre Moreau
pour Jeanne Dark.