Document generated on 05/05/2024 7:29 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Le rôle de la musique

Gilbert Turp

Number 173 (4), 2019

Musique !

URI: https://id.erudit.org/iderudit/92202ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Turp, G. (2019). Le rôle de la musique. *Jeu*, (173), 26–30.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

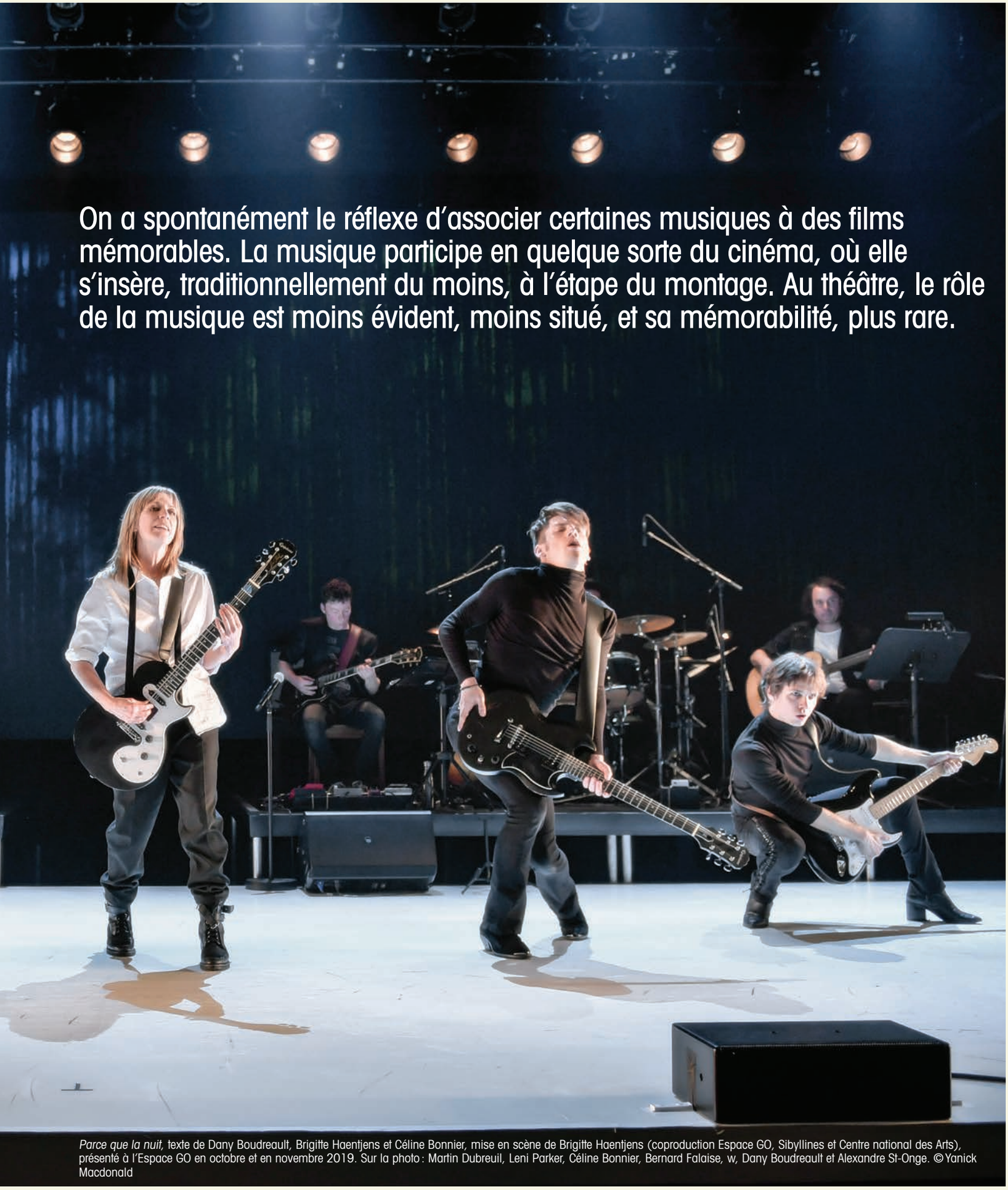
Le rôle de la musique

Gilbert Turp

Depuis les tragiques grecs, sinon depuis toujours, la musique est liée au théâtre. Elle l'appuie, en accentuant le dramatique ou le comique, en illustrant par ses motifs et ses ponctuations l'action dramatique, les thèmes poétiques ou les atmosphères scéniques, mais, surtout, et c'est là sa nécessité actuelle, elle contribue à attacher le récit ou le propos à un fil affectif qui crée une réelle continuité d'états, un liant narratif, un enveloppement. La musique, on le sait, nous atteint directement, sans filtre, car elle n'a pas besoin de passer par l'intelligence des mots pour émouvoir.

Cependant, au théâtre, la musique ne laisse pas souvent une impression aussi durable qu'au cinéma. Une exception : difficile d'écouter l'allegretto de la 7e symphonie de Beethoven sans penser aussitôt, pour qui y a assisté, à *Bonjour, là, bonjour*, de Michel Tremblay, dans la magistrale mise en scène d'André Brassard (Théâtre du Nouveau Monde, 1980), centrée autour d'une longue table familiale. Dès les premières notes, l'émotion qui imprégnait la représentation se réanime, fraîche comme une rose.

On a spontanément le réflexe d'associer certaines musiques à des films mémorables. La musique participe en quelque sorte du cinéma, où elle s'insère, traditionnellement du moins, à l'étape du montage. Au théâtre, le rôle de la musique est moins évident, moins situé, et sa mémorabilité, plus rare.



Parce que la nuit, texte de Dany Boudreault, Brigitte Haentjens et Céline Bonnier, mise en scène de Brigitte Haentjens (coproduction Espace GO, Sibyllines et Centre national des Arts), présenté à l'Espace GO en octobre et en novembre 2019. Sur la photo : Martin Dubreuil, Leni Parker, Céline Bonnier, Bernard Falaise, w, Dany Boudreault et Alexandre St-Onge. © Yanick Macdonald

La plupart des gens qui ont pris des cours de musique ont appris à considérer celle-ci comme un art en soi et non pas comme un accompagnement d'autre chose. Longtemps, on a écouté de la musique sur un tourne-disque, au salon ou dans le sous-sol, seul·e, en famille ou avec des ami·es. Aujourd'hui, les *playlists* pop, jazz ou classique servent souvent de musique de fond pour des tâches ménagères ou de bureau. C'est seulement en concert qu'on écoute de la musique sans rien faire d'autre.

Le théâtre aussi, on apprend à le voir et à le pratiquer comme un art en soi. Surtout depuis un siècle, durant lequel l'approche scénique dominante s'est faite psychologique, le ressenti des sentiments s'est accompagné de son explication verbale, et la dramaturgie a eu tendance à remplacer le dialogue conflictuel et poétique par la conversation. Certes, il y a eu aussi depuis un siècle beaucoup de créations collectives égrenant des chansons, mais, militantisme oblige, c'était le discours propagé qui comptait, plus que la poésie du texte ou la valeur musicale du chant. Bref, théâtre et musique vivaient leur vie chacun de leur côté.

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS

Pour ma part, il m'aura fallu le choc de l'*Opéra de quat'sous*, de Brecht et Weill, pour avoir la révélation de l'immense place que peut occuper la musique sur scène. Tout comédien, toute comédienne qui a eu la chance de jouer ne serait-ce qu'un de ces beaux petits rôles de bandit, de mendiant ou de putain dans cette pièce sait combien la musique de Kurt Weill enveloppe littéralement l'œuvre et ses interprètes. Les chœurs, portés par une poésie à la fois jubilatoire et chargée des injustices du monde, se vivent comme des moments de théâtre uniques et sans pareil, grâce à la musique et par la musique. Les mots sont magnifiques et puissants, bien sûr, mais la musique donne l'élan, la *drive*, la lame de fond (que Lessing, et Brecht à sa suite, nomme le *Gestus*).

Depuis, Brecht et Weill font incontestablement partie de ces exceptionnels duos de créateurs qui ont, par leur complémentarité artistique, marqué durablement le théâtre. La collaboration de ces artistes tient tellement, dans *L'Opéra de quat'sous*, de l'interpénétration de leurs deux disciplines de création qu'il est difficile de départager les mérites respectifs de chacun à l'accomplissement d'ensemble de l'œuvre.

On mesure aisément, en fréquentant cette œuvre, combien la poésie de Brecht est musicale et combien le phrasé de Weill suit les inflexions de la langue de l'auteur. Les dissonances ne sont pas plaquées, mais intrinsèques à la rugosité du texte, à son ironie décalée et à son étrange élégance. C'est à même la musique que l'on se rend le mieux compte, par-delà toutes les théories sur la distanciation, qu'il y a dans le théâtre de Brecht quelque chose de proprement organique, qui permet à l'Histoire, telle qu'elle pousse sur les conflits sociaux, de prendre corps et voix.

L'Opéra de quat'sous n'est pas, malgré son titre, un opéra. Pas du tout, ni dans sa forme ni dans son intention. Il s'agit bel et bien d'une pièce de théâtre. Brecht et Weill avaient déjà dans leurs cartons l'opéra *Mahagonny*. S'ils avaient voulu en faire un autre, ils l'auraient fait. Il ne s'agit pas d'une comédie musicale non plus. Kurt Weill arrivera à ce genre plus tard, à New York, où il finira par s'installer après son exil loin d'Hitler.

L'Opéra de quat'sous reste une œuvre unique ; aucune autre pièce ne peut s'attribuer sans forcer une parenté ou une filiation avec celle-ci. Sa singularité est préservée, même lorsque *L'Opéra de quat'sous* est adapté — comme ce fut le cas pour la production de Sibyllines, dans l'excellente transposition qu'en fit Jean Marc Dalpé. Située dans le Montréal colonial des années 1930, lorsque le roi d'Angleterre eut l'idée saugrenue de venir exhiber sa richesse d'apparat en paradant devant une foule béate, la pièce a cela de spécifique que la musique y est un personnage. Peut-être même le personnage principal. Son rôle en est un de protago niste et, en même temps, elle est une sorte de narratrice, qui raconte l'histoire et expose les enjeux, et ce, sans discourir. La musique devient ici actrice et dramaturge.

La pièce n'est pas non plus de quatre sous. Le titre est ironique, dialectique même : Brecht et Weill l'ont écrite car ils crevaient de faim et voulaient faire un coup d'argent, tout en dénonçant avec mordant le fétichisme de l'argent qui gangrène les économies modernes. À cet égard, la musique participe autant de la fête théâtrale que de la dénonciation. Comme Brecht, Weill nous fait entendre ses grincements de dents, ses ruptures de ton et de rythme et ses dissonances, annonçant que la fête va bientôt finir et tendant l'oreille vers ce qui se passe d'inquiétant dans l'ombre.

Bien sûr, on a vu nombre d'autres spectacles avec musique, de l'*Ostidcho* à ceux du Grand Cirque Ordinaire ; de *Cabaret Neiges Noires* à diverses expériences hybrides de Momentum, mais ceux-ci laissent davantage une impression de « *show* » ou de « revue » que de théâtre, comme si la musique arrivait après le théâtre pour rivaliser avec lui, sans parvenir à cette conjonction organique qu'on observe chez Brecht et Weill.

MOZART, METTEUR EN SCÈNE

Actrice et dramaturge, la musique peut également devenir metteure en scène et conceptrice. C'est par les opéras de Mozart, cette fois, qu'on peut le mieux comprendre. On a tout dit du génie de ce compositeur, mais on souligne peu son sens aigu, accompli, du théâtre. Au sceptique, il suffit d'écouter les grands coups d'archet de *Don Giovanni* qui marquent l'entrée de la statue du Commandeur pour saisir, mieux que tout, l'effroi de cette apparition infernale.

Encore une fois, la réflexion émerge de la pratique. Lors des répétitions d'une version réduite des *Noces de Figaro*, je me suis aperçu

L'Opéra de quat'sous de Bertolt Brecht et Kurt Weill, traduit et adapté par Jean Marc Dalpé, mis en scène par Brigitte Haentjens, direction musicale de Bernard Falaise (Sibyllines), présenté à l'Usine C en janvier et en février 2012. Sur la photo : Sébastien Ricard et Marc Béland. © Lydia Pawelak

C'est par la musique et par la poésie (son associée) que Patti Smith a appris à être libre, à se donner le droit à cette liberté à laquelle elle aspirait, même si son éducation bienséante et religieuse de jeune fille des années 1950 ne la prédisposait pas d'emblée à assumer un tel affranchissement des normes de son temps et du regard des autres.

que les chanteurs et chanteuses commençaient là où les comédien·nes arrivent après deux ou trois semaines de répétition. La musique leur donnait cette longueur d'avance, elle leur indiquait tout de suite le niveau, l'émotion, la couleur, le rythme, l'élan intérieur, le tonus. Dès les premiers accords joués par le pianiste-répétiteur, ces interprètes adoptaient le bon registre, avec une justesse spontanée. Ils ne répétaient pas ce qu'ils allaient chanter plus tard, mais chantaient tout de suite. Mozart faisait flotter toute l'équipe dans une douce béatitude, environnant chaque jour l'espace de répétition de beauté sonore. La musique de Mozart étant d'une justesse dramaturgique à toute épreuve, les interprètes n'ont que peu besoin d'être dirigé·es, seulement accompagné·es. On se prend à rêver que les étudiant·es du Conservatoire et des autres écoles de théâtre se forment à écouter Shakespeare, Racine, Tchekhov, Beckett ou Tremblay, comme on écoute de la musique, sans filtre cérébral, sans truchement de représentation, sans image trop construite, sans discours trop volontaire, mais comme une expérience de surgissement de vision, de réflexion et d'émotion en temps réel et au moment présent.

Un autre élément de mise en scène de la musique de Mozart touche aux didascalies. Chaque pont musical des *Noces de Figaro*, entre récitatif et air, ou entre deux airs différents, ou encore entre deux phrases chantées à l'intérieur d'un même air, correspond à un impératif théâtral : ici, un temps est nécessaire avant d'enchaîner ; là, le pont musical permet un déplacement scénique ou un jeu scénographique — il est toujours d'une durée juste et survient à point nommé. On sait que Mozart pouvait assimiler une symphonie dès la première écoute, au point de pouvoir la rejouer au clavecin ou au piano le soir même. Il est donc tentant de penser que sa puissance à saisir la musique du premier coup s'étendait aussi au théâtre. Le mot qui vient à nouveau à l'esprit pour qualifier cette union de la musique et de la scène chez Mozart est : organique.

Lorsque la rencontre entre musique et théâtre abolit les démarcations, que l'on ne sait plus où l'une commence et où l'autre finit, lorsque tout se fond, se fusionne, se répond, on se retrouve dans un pas de deux hors catégorie où le théâtre apparaît comme un corps vivant, doté de sa respiration propre, plutôt que comme tribune exprimant un discours qui risque fort, avant longtemps, de se minéraliser.

Comment conclure cette réflexion sur les différents rôles de la musique sur la scène sans évoquer une pièce récente, de facture contemporaine, *Parce que la nuit* ? Le point de départ de ce spectacle, ce sont les écrits et la personne de Patti Smith, icône rock issue du New York des années 1970. La musique y tenait donc un rôle crucial, fondateur même. Le texte, signé Dany Boudreault, Brigitte Haentjens et Céline Bonnier, et la mise en scène de Haentjens se sont construits sur une recherche sérieuse, manifeste, mais surtout sur la musicalité du rock de Patti Smith, dans la ville et à l'époque. Toute l'infrastructure dramatique en dépendait. Ce qui en ressortait peut-être le plus, c'était une certaine liberté. Cette liberté qu'on se donne, sans demander la permission, et qu'on prend sans empiéter sur celle des autres. D'ailleurs, toute excellente qu'elle soit de productions en productions, le jeu de Céline Bonnier m'a paru particulièrement libre en l'occurrence. C'est par la musique et par la poésie (son associée) que Patti Smith a appris à être libre, à se donner le droit à cette liberté à laquelle elle aspirait, même si son éducation bienséante et religieuse de jeune fille des années 1950 ne la prédisposait pas d'emblée à assumer un tel affranchissement des normes de son temps et du regard des autres.

Ce spectacle, propre à donner aux plus de 40 ans la nostalgie d'une liberté cacophonique et insouciante, nous réitérait que la musique, telle qu'elle nous atteint, sans filtre, en plein noyau existentiel, peut jouer aussi le rôle d'une formidable professoresse de liberté. •