

## Le silence va bien aux mots

Michel F. Côté

Numéro 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24071ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Côté, M. F. (2007). Le silence va bien aux mots. *Jeu*, (124), 73–78.

## Le silence va bien aux mots

### Clarification I (sur la désignation et la fonction)

**D**énomination générique qui qualifie l'art de combiner les sons, le mot « musique » est un fourre-tout extraordinairement vague. Vous rétorquerez qu'il en va de même pour le mot « théâtre », et je serai d'accord. Excluons donc toute opération mentale qui tenterait de définir globalement l'un et l'autre ; concentrons-nous plutôt sur un éclaircissement concernant cette activité qui consiste à adjoindre une *musique* à l'art dramatique.

Appliquée au théâtre, la musique désigne tout ce qui est de l'ordre du sonore, à l'exception des mots et de certains hurlements parfois produits par les interprètes. Le concepteur qui est responsable de cette tâche a donc un mandat déployé ; il doit faire face à toutes les exigences envisageables : fabrication de bruitages divers et autres *poignées de portes*<sup>1</sup>, gestion esthétique des objets sonores qui seront éventuellement placés sur scène (instrument de musique, couteau électrique, téléviseur, percolateur, etc.), amplification des voix et des objets (au besoin et sans que cela ne paraisse, si possible...), choix et découpage des musiques (composition originale, recyclage, collage ou remixage, selon le budget disponible), et qualité de la mise au son<sup>2</sup>, directement tributaire du temps alloué au compositeur.

Nécessairement, ce concepteur est davantage qu'un compositeur au sens traditionnel du mot<sup>3</sup> : il doit savoir s'élever au-dessus des restrictions qu'impose la musique des instrumentistes et s'ouvrir aux sons indéterminés, connaître minimalement l'usage des techniques de bruitage (ou posséder une somptueuse collection de disques d'effets sonores), détenir l'habileté d'un brave « preneur de son », et maîtriser les enjeux acoustiques d'une mise au son subtile. Parfois, on lui demande aussi d'être un professeur de chant clément, de savoir reconnaître les problèmes de bipolarité dans le branchement d'enceintes acoustiques d'une origine inconnue, ou de saisir le sens d'une soudaine inspiration musicale proposée par le metteur en scène. La tâche est

1. Expression générique utilisée par certains compositeurs pour décrire le bruitage hyperréaliste auquel, souvent, ils ne peuvent échapper.

2. Expression par laquelle on désigne les différentes tâches liées aux exigences d'un système d'amplification audio : ajustement des fréquences, intensité des niveaux de diffusion, et spatialisation.

3. Les paramètres d'investigation usuels d'un compositeur sont les suivants : recherche de timbres interactifs, complémentarité et dissemblance des registres utilisés, finesse polyphonique des différentes voix, degré de complexité polyrythmique, qualité du silence, et cohérence de l'ensemble.

faite de découvertes merveilleuses... Si par chance le concepteur est aussi un habile *patenteux*, le casting sera d'autant plus complet, quasi idéal.

Bref, la fonction du concepteur-compositeur est, globalement, de répondre à l'ensemble des besoins audio, quels qu'ils soient.

Grosso modo, c'est une *job* d'oreilles.

### **Aucune nécessité**

Cela clarifié, je formule cette boutade : la musique au théâtre se révèle fréquemment encombrante.

Pour quelle raison la musique s'y fait presque toujours entendre, je ne sais. Une antique habitude, peut-être. Ou le besoin récent et rassurant d'une équipe de concepteurs à toute épreuve. Ou l'obligation d'un minimum de candidatures pour le Masque de la conception sonore... Toujours est-il que nous en oublions que le silence va bien aux mots ; que leur résonance seule souvent suffit, que la *musique* s'y trouve déjà (l'idée est plaisante, à défaut d'être toujours vraisemblable). À travers les mots dits par la voix des interprètes, le son se déploie, généralement chargé d'un sens qu'il est inutile d'encombrer davantage.

Toutefois – pondération non pas motivée par un militantisme corporatif ou de futures considérations économiques –, je serai bon joueur et défendrai que, parfois, l'addition d'une musique (ou de sons non spécifiquement musicaux) se révèle une idée lumineuse. Pour ce faire, le compositeur doit préférablement lire le texte de fond en comble (si texte il y a), afin d'y repérer certains indices, au-delà du sens premier des mots, puis décoder le travail de mise en scène, entendre le chant avisé des acteurs (valeurs des différents timbres, rythme des phrasés, utilisation du silence), et, finalement, absorber les composantes scénographiques complémentaires, particulièrement la lumière – éclairagistes et compositeurs sont des alliés qui trop souvent s'ignorent. L'analyse de ces quelques points permet de réaliser une cartographie de l'ensemble des besoins sonores et d'obtenir ainsi un résultat efficace, soit une conception sonore cristalline.

Contrairement à la réciprocité fusionnelle qu'entretiennent danse et musique, l'union produite par l'ajout d'une musique au théâtre ne repose sur aucune nécessité.

### **Un profitable presque rien**

La musique et le texte ne peuvent être bêtement convergents. Sans pouvoir narratif, la musique doit agir autrement, en soubassement : inutile de *sourdsouligner*. Le compositeur-concepteur a donc la délicate tâche de tisser une toile sonore *spectrale*, à la fois prismatique et fantomatique. Pour ce faire, il peut envisager son ouvrage comme celui d'un éclairagiste : choix des zones d'ombres, désignation d'un éclair ou d'un noir, travail sur les demi-teintes, somptuosité d'un reflet, etc. Ses lampes sont les haut-parleurs.

Par essence, la tâche du compositeur est de procurer un éclairage *subsonique* (un psychanalyste déluré proposerait, de manière amusante : une lumière intra-utérine...).



Michel F. Côté (l'Homme silencieux) dans *Rêves* de Wajdi Mouawad, spectacle dans lequel il créait la musique sur scène, ici avec un bol tibétain (Théâtre Ô Parleur/FTA/Quat'Sous, 1999). À l'avant-plan : Éric Bernier et Steve Laplante.  
Photo : Pascal Sanchez.

Les textures sonores qu'il crée doivent se déposer délicatement sous les mots, rien d'autre. Le reste, la musique de trop, est affaire d'orchestrateur mercenaire : vide à remplir, mollesse à solidifier, manque de rythme à cadencer. Un compositeur ne devrait jamais accepter de boucher les trous ou de combler un manque à gagner. Rien de plus triste que vingt secondes vociférantes afin de masquer un changement de décor bruyant... La musique est un art surutilisé, un art-camouflage qu'on ajoute pour travestir et mieux faire passer. Il en est ainsi au théâtre, comme partout ailleurs.

Imaginons autre chose. Imaginons qu'au théâtre l'influence de la musique est infra-liminale : substrat susceptible d'aiguiser la subjectivité du spectateur, elle serait ressentie davantage qu'entendue. *Tendre vers* serait le fin mot du compositeur ; offrir des sons qui, privés de sens – à l'opposé des mots –, permettent aux mots de se déposer sans contrainte.

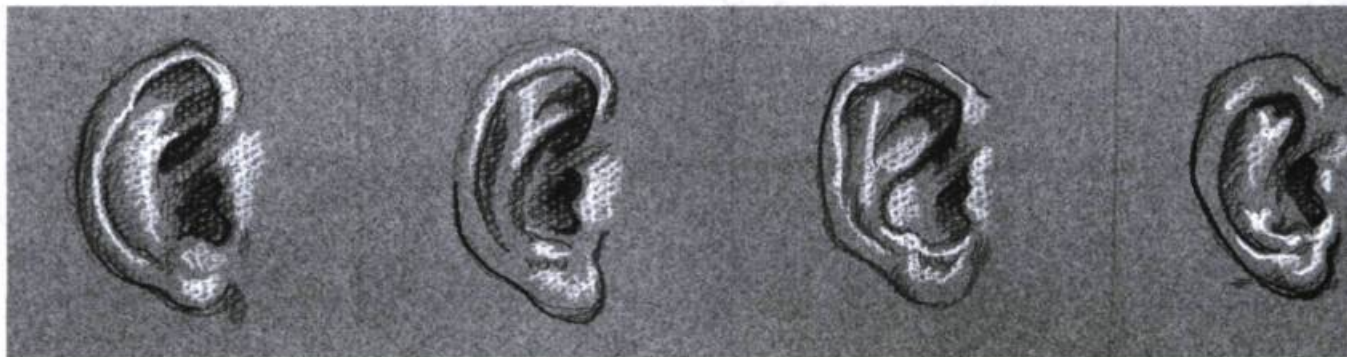
Prélinguistique, la musique offre un peu de la volupté primitive qui se situe en amont des langues. Profitons-en avec parcimonie.

### Scéno de son

Joint au théâtre, le travail du compositeur peut développer une qualité très utile qui consiste à spatialiser *in extenso* l'action dramatique. Certains sons déployés avec justesse et sens poétique offrent un hors-cadre à la scénographie. Je parle ici de ce que je nomme une *voisinade*, cette matière sonore de faible amplitude qui n'est ni musique ni bruitage, mais plutôt un délicat mélange des deux, une mixtion à la fois tellurique et aérienne particulièrement appropriée au contexte théâtral. De façon plus précise, une *voisinade* est cet humus sonore que nous entendons à toute heure, où que nous soyons ; c'est cette rumeur du dehors objectif qui signifie que la vie va son cours indépendamment des drames qui nous traversent. Il y a là une riche matière offerte aux oreilles du compositeur : basses fréquences vibratoires, stridences lointaines, doux

ronronnements, craquements sourds, etc. à l'infini. Celui qui sait traduire et importer ce riche compost sur scène, il est méphistophélique, redoutable d'efficacité théâtrale. Ses matériaux auront l'avantage de s'immiscer là où les mots prennent leur respiration, à mi-chemin entre le silence et le souffle.

J'aime imaginer qu'en art dramatique la tâche du compositeur est celle d'un *environmentaliste*.



## Clarifications II (pour une appellation définitive)

Par souci d'économie et afin de rendre la rédaction des notes de programme plus simple, proposons de résoudre définitivement le problème nominatif : notre sujet est-il compositeur ou concepteur sonore ? Designer audio ou musicien ? Cessons toute ambiguïté et choisissons de le nommer compositeur ; tant pis pour ceux et celles que le mot gêne. Compositeur est pourtant un mot agréable, une désignation qui résume parfaitement le travail composite qu'il devra effectuer. Notre sujet compose parce qu'il assemble et supervise une tessiture globale, qu'il orchestre l'interaction qui prendra place entre les acteurs et l'entrelacs des sons choisis. Compositeur, il n'y a pas de son plus précis ; il est limpide comme le sont les dénominations « scénographe » et « éclairagiste ».

## Quatre commentaires pêle-mêle

### 1. À propos du rapport au boss

Quant à la relation avec le metteur en scène – personnage intrinsèquement lié à l'orientation sonore, il va sans dire –, il est préférable d'être son allié... Idéalement, celui-ci aura une oreille grande ouverte<sup>4</sup>, le pavillon auriculaire résolument *stretché*, et la tête tournée en direction de la musique des sphères, cet idéal grec que plus personne ne saisit... Au mieux, imaginons même quelques soirées d'écoute musicale afin de préparer le *boss* à saisir tout ce que nous entendons, et vice-versa, à tort ou à raison. Ce vœu est à la fois bienveillant et pieux puisque le temps manquera certainement, et que le metteur en scène est généralement un mélomane incertain – ce qui n'est pas un défaut, mais une constatation qui se révèle à l'usage, c'est tout. Rien de personnel ici.

4. J'écris *une* puisque souvent l'autre se ferme, laissant toute place à des yeux dévorants.

Illustrations de Joseph Sheppard, tirées de son ouvrage *Anatomy. A Complete Guide for Artists*, New York/Londres, Watson-Guption Publications/Pitman Publishing, 1975, p. 194.

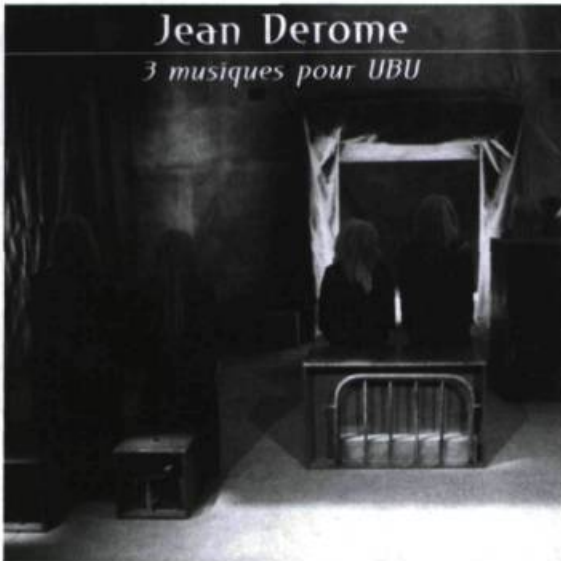
La majorité des metteurs en scène ont de l'affection pour la musique<sup>5</sup>. C'est un atout pour le compositeur. Mais ceux-ci – metteurs en scène mélomanes – ne doivent pas se créer d'obligation. Certains ressentent la musique comme un mal nécessaire. C'est ici que le son s'épaissit. La musique va de soi, ou non.

## 2. Des prérogatives du direct

Si le contexte le permet ou si la pièce l'exige, le compositeur aura la possibilité d'interpréter lui-même la trame sonore sur scène (Robert Lepage et Wajdi Mouawad sont des metteurs en scène qui ont judicieusement utilisé la flexibilité du direct). L'avantage est immédiat et constant : l'intention sonore se fera inévitablement plus précise, absolument instantanée, et contrairement aux conceptions fixées sur disque, la musique ne cessera d'évoluer, elle se moulera aux transformations progressives d'une pièce qui franchit le seuil d'une première.

## 3. Incomplétude

Une trame sonore – une musique – créée pour le théâtre a généralement un faible degré d'autonomie : elle ne survit pas, ou rarement, à une audition hors contexte. Elle est incomplète sans l'objet qu'elle accompagne ; il lui manquera une aria : la dimension soliste du corps de l'acteur et le chant des mots qu'il prononce.



Ce faible degré d'autonomie n'est pas mauvais signe, au contraire, il souligne plutôt la délicatesse, la justesse de la conception. *Rien de trop* comme mot d'ordre ; une abnégation salutaire aux besoins de la cause commune.

Il y a cependant quelques merveilleuses réussites qui supportent la violence de l'extraction. Je ne nommerai qu'un seul compositeur, à qui rien ne résiste : Jean Derome. Créateur de trames sonores d'exception, Derome a ce pouvoir de tresser des musiques à la fois complémentaires et souveraines. Rare. Je cite trois pièces auxquelles il a collaboré : *Cantate grise* (1990), *les Ubs* (1991) et *Luna-Park* (1992), toutes trois créées en rafale par le Théâtre UBU, sous la direction de Denis Marleau. Derome y fut, comme toujours, sublime. Je vous invite ardemment à tendre l'oreille du côté de ces trois perles ; par bonheur, elles existent sur disque<sup>6</sup>.

Pour conclure cette *Incomplétude*, et d'une manière gentiment éditoriale, je pose cette question : pourquoi donc les gens de théâtre ne font plus appel à la maestria de Derome ? La réponse se perd probablement du côté de l'analphabétisme artistique ambiant, ce *no man's land* infécond qui va en s'accroissant. Il y a de l'amnésie dans l'air ; les oreilles se bouchent : c'est à cause de la pression du vide.

5. La chose est d'ailleurs observable sur une vaste majorité d'individus, toutes époques et civilisations confondues. Cet enthousiasme généralisé est même parfois problématique.

6. Jean Derome, *3 musiques pour UBU*, Ambiances Magnétiques, 1998.

#### 4. Note aux auteurs : de la didascalie assommante

Rien de plus ennuyant qu'une didascalie illustrative : « *Une sonnerie retentit* », « *Un chien jappe* », « *Le tonnerre gronde* ». Absolument détestable. Du descriptif d'adultes paresseux, la trahison d'un manque d'écoute, une démission d'auteurs. Il y a cependant quelques exceptions salutaires. Un seul exemple : Koltès, qui offre parfois au concepteur sonore quelques jolies énigmes. Il y a chez ce créateur un sens de l'évocation acoustique d'une rare qualité. Maniaque, inspirant et poétique, il propose d'entendre le « *son de chutes de toiles d'araignée*<sup>7</sup> ». Un texte magnifié de telles suggestions auditives pousse le compositeur à *écarquiller* l'espace sonore et à tenter de se situer là où ces improbables *toiles* tomberont.

La scène est un lieu de transfiguration : peut-on y tenter une mutation, ou un éclat inhabituel ? Bref, auteurs, vous pouvez laisser aux bons soins du compositeur l'obligation d'inclure ou non un strict jappement.

#### Fin mot en forme d'insistance

Le compositeur est un officiant qui a pour fonction de faire vibrer l'air davantage en ajoutant quelques ondes entre les mots (si nécessaire, souvenez-vous...).

Paradoxalement, avec une légère impudeur, le compositeur doit se mêler de tout et laisser entendre le moins possible, au risque de paraître idiot. Il est ce spectateur de l'ouïe qui cherche à entendre ce qui n'a pas encore été dit ou entendu. Son comportement pourra paraître bizarre : de temps à autre il frappera certains objets afin d'écouter leurs résonances – ce son qu'il désignera comme l'âme des objets. N'ayez aucune inquiétude, il s'agit là du songe premier d'un compositeur...

Je termine en recommandant la lecture d'un livre, *la Haine de la musique*<sup>8</sup>. En quatrième de couverture, Quignard y écrit ceci :

Quand la musique était rare, sa convocation était bouleversante comme sa séduction vertigineuse.

Quand la convocation est incessante, la musique repousse.

Le silence est devenu le vertige moderne.

Son extase.

J'interroge les liens qu'entretient la musique avec la souffrance sonore.

Bien dit. ¶

---

Montréalais et cofondateur du label de disque *Érecords*, Michel F. Côté est associé aux ensembles Mecha Fixes Clock, bob, Klaxon Gueule et (juste) Claudette. En danse, il joint son nom, notamment, à Catherine Tardif, Louise Bédard et Sylvain Émard, et au théâtre, à Martin Faucher, Wajdi Mouawad et Robert Lepage.

7. Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègres et de chiens*, Paris, Minuit, 1989.

8. Pascal Quignard, *la Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.