

Le paysage, le personnage et... le spectateur

Raymond Bertin

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24074ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertin, R. (2007). Le paysage, le personnage et... le spectateur. *Jeu*, (124), 90–94.

Le paysage, le personnage et... le spectateur

L'incidence de la musique et des effets sonores sur les perceptions du spectateur de théâtre peut être extrêmement variable. On peut utiliser la musique et le son de bien des manières pour susciter l'émotion, soutenir l'action, éclairer une situation, alléger certains passages et, pourquoi pas, manipuler le public, qui ne s'en rend pas toujours compte. On peut aussi « tuer » une représentation autrement réussie avec un enrobage musical plaqué à la toute fin du processus de création. Pour aborder cette délicate question aux aspects parfois épineux, nous avons invité deux compositeurs dont les univers musicaux sont très différents, Silvy Grenier et Pierre Benoît, à se prêter au jeu de l'entretien.

Le rôle central de la musique

Auditive par métier, Silvy Grenier se dit aussi très visuelle. Aimant la couture et les tissus, elle regarde beaucoup, au théâtre, travailler les autres concepteurs : choix et texture des tissus pour les costumes (lin, cuir...), matériaux pour le décor... « Ça m'inspire énormément dans mon travail, dit-elle, car je considère la musique comme un élément du paysage dramaturgique – plus que scénique : c'est abstrait, ça déborde du lieu. La musique se comporte dans le temps, comme la lumière. Pas le décor. La lumière se juxtapose à la musique, s'installe en contrepoint avec elle. » Si elle discute d'abondance avec le concepteur d'éclairages, elle affirme que tout doit passer par l'acteur : « L'acteur est le médium, le distillateur, l'alambic : il doit porter la musique comme il porte son costume. La prendre en lui, la comprendre, se laisser traverser et influencer par elle, jouer avec elle comme si elle était un personnage à côté de lui. » Et de citer en exemple le regretté Jean-Louis Millette, avec qui elle a travaillé à la création de *l'Oiseau vert* de Gozzi sous la direction de Paul Buissonneau¹ : « Il arrivait, il écoutait la musique, il se laissait imprégner et partait dans son personnage... C'était extraordinaire ! »

Elle note cependant que cette attitude est très rare, que les comédiens ne sont pas formés à ça, d'où l'importance que la musique arrive tôt dans le processus de création. Ce à quoi acquiesce Pierre Benoît, qui, dans son travail avec Dominic Champagne, a toujours eu la chance d'intégrer la recherche musicale dès le début. Mais il faut pour cela une volonté artistique affirmée de la part du metteur en scène : « Dès le départ, Dominic m'avait dit : "J'ai un parti pris pour la musique *live* et non sur bande." La

1. TNM, 1998, pièce qui a valu à Silvy Grenier le prix Gascon-Roux de la meilleure conception sonore.



Pierre Benoit (en haut à gauche) avec l'équipe de *Lolita* de Dominic Champagne (Théâtre Il va sans dire, 1995).
Photo : Yves Médam.

musique tient un rôle principal. Alors que pour d'autres, elle n'est qu'ambiance... »

Effets sonores

Grenier souligne l'impact physique que peut avoir la musique sur le spectateur : « Toutes ces sonorités, les sons, selon leur texture, leur hauteur, leur comportement dans l'espace, touchent le corps du spectateur, d'une certaine façon, mais aussi son inconscient, sa psyché. Un son grave l'atteindra davantage au ventre, dans les profondeurs, c'est plus sombre ; alors que les hautes fréquences, plus claires, toucheront les couches supérieures, le système nerveux². » Elle qui s'amuse à appliquer des palettes de couleurs aux instruments, conçoit la musique comme un paysage : « Les gens qui composent pour le théâtre doivent avoir cette capacité de voir la musique, et de voir les paysages qu'elle

2. Silvy Grenier a développé ce point de vue dans un article de Jeanne Bovet, « On connaît la musique ? », paru dans *l'Annuaire théâtral*, no 25, printemps 1999, p. 73-82.

Pierre Benoit

Salué par la critique pour ses collaborations avec Dominic Champagne (*Lolita*, *Don Quichotte*, *l'Odysée...*) et Denise Filiatrault (*My Fair Lady*, *Neuf*), pour lesquels il dirigea sur scène des ensembles de musiciens et chanteurs, Pierre Benoit a étudié l'écriture musicale à l'Université McGill, s'initiant à l'orchestration, symphonique notamment, dans le but de composer un jour des musiques de films et de scène. Inscrit à des ateliers de théâtre au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, il combina pendant quelques années les rôles de comédien et musicien, jouant – souvent « le musicien de service » – au TPQ, puis à la télévision, avant de se dédier entièrement à la musique.

peut dessiner. C'est un paysage, et il est même animé. La musique a cette capacité d'être tellement multidimensionnelle et de ne pas se limiter à notre perception rationnelle, car elle rejoint l'inconscient, le mythique, l'émotif, le viscéral. » Aussi s'insinue-t-elle de façon subtile par tous les pores de la peau du spectateur.

Estimant que, malgré son expérience et ses connaissances, la musique demeure pour elle un mystère, quelque chose de beaucoup plus grand que nous, la compositrice se dit choyée de pouvoir communiquer cela à d'autres créateurs, notamment aux comédiens. Pierre Benoît y voit aussi un privilège : « On a la chance de créer avec les acteurs, d'entrer dans un processus où l'acteur va se servir de notre mu-

Silvy Grenier

Connue pour ses contributions originales – jusqu'à faire construire des instruments sur mesure! – à des spectacles mis en scène par Martine Beaulne (*la Locandiera*, *la Mégère apprivoisée*, *Don Juan*, *la Savetière prodigieuse*...), mais aussi par Denise Guilbault, Paul Buissonneau, Luce Pelletier ou Guillermo de Andrea, Silvy Grenier a une formation en piano classique du Conservatoire de musique de Québec, où elle a étudié le contrepoint, l'harmonie, les techniques d'écriture. Cofondatrice de l'Ensemble Anonymus, où elle s'est passionnée pendant une décennie pour les instruments anciens (vielle à roue, etc.), elle a aussi étudié le mime corporel, et Jean Asselin l'a engagée comme comédienne et mime dans plusieurs productions d'Omnibus, entre 1984 et 1992. Depuis, elle a composé les musiques d'une trentaine de pièces, enseigne l'intégration de la musique au théâtre dans plusieurs institutions, et fait de plus en plus de mises en scène.



sique pour construire son personnage. Il y a le maquillage, le costume, le côté extérieur, mais pour moi la musique fait partie de la recherche intérieure, est liée à l'âme du personnage. »

La musique s'incarne dans l'acteur

Silvy Grenier relate une expérience pédagogique où un étudiant doit dire un texte anodin, léger, sans conséquence, « mais on sait que le personnage cache une angoisse », précise-t-elle. Elle lui propose une musique traduisant justement ce qu'il a en dedans de lui et qu'il essaie d'enfouir ; le comédien doit jouer avec cette musique « comme si c'était le borborisme de son intérieur ». Cela modifie nécessairement son interprétation. Cela aiguise son esprit contrapuntique, croit la pédagogue : « C'est quelque chose qui se développe, cette capacité de vivre deux choses en même temps ; c'est important, surtout chez un acteur. Quand ils ont réussi à faire ça, ils ne sont plus jamais les mêmes. »

« Ça leur permet de découvrir un équilibre dans l'écoute, renchérit Pierre Benoît. Parfois, on écrit une chorégraphie de mots avec notre musique, où l'acteur, présent,

conscient, va dire son texte, et la musique collera au personnage. Sans la musique, dans la même scène, il risque de tomber sur le «pilote automatique». Tandis qu'avec la musique, l'acteur n'a pas le choix d'être habité. » « Et c'est là, quand c'est réussi, que la musique se donne le mieux au spectateur, qu'elle peut le toucher véritablement, profondément, poursuit Silvy Grenier. La musique s'incarne dans l'acteur et donne une lumière différente. » Même si, bien souvent, le spectateur serait incapable de l'identifier, encore moins de l'analyser, il y a eu un moment magique, et il l'a senti.

L'ouïe, un muscle à travailler

Les deux compositeurs, qui ne dédaignent pas les nouvelles possibilités de la technologie pour élargir leur palette sonore et musicale, nourrissent une prédilection pour les instruments acoustiques et la présence de musiciens sur scène. Tous deux ont dû se battre à plusieurs reprises pour imposer leur vision. « On vit dans un monde où tout est tellement visuel, déplore Silvy Grenier, où on se fait casser les oreilles à longueur de journée par du bruit ! L'ouïe, à mon avis, n'est pas un sens qui est très fin en ce moment, ni très sensible, dans le bon sens du terme. » Encore une fois, son vis-à-vis en remet : « Tout est au premier degré, tout est associé au visuel et, forcément, on nous demande, à nous les compositeurs, des choses qui vont soutenir musicalement le premier degré du visuel. Donc, on n'a pas le temps d'élaborer, d'aller dans les couches profondes où, justement, peut naître la magie ».

Silvy Grenier (à l'arrière-plan)
dans *la Locandiera* de Goldoni,
mise en scène par Martine
Beaulne (TNM, 1993), spectacle
dont elle a signé la musique.
Également sur la photo : Normand
Lévesque et, au second niveau,
Marie Michaud et Nathalie
Malette. Photo : Yves Renaud.

Heureusement, pour Silvy Grenier, le théâtre demeure un art à échelle humaine, qui n'a pas beaucoup changé depuis les Grecs, malgré les apports technologiques. Elle dit aimer le théâtre quand l'acteur y apparaît plus grand que tout le reste. C'est-à-dire qu'il n'est pas écrasé sous un décor trop imposant, des éclairages omniprésents, une musique trop forte. Alors, elle dit s'amuser à faire des choses extrêmement douces au théâtre : « On me dit : "Il faudrait monter le volume, les gens n'entendront pas." Mais non, au contraire, les gens vont venir chercher ce qu'on leur propose, leurs oreilles sont capables de le faire, c'est juste qu'ils ne l'utilisent pas souvent, ce muscle-là ! »

En habitué du théâtre musical, Pierre Benoît constate que le sonorisateur d'un spectacle est comme un musicien de plus dans l'orchestre. Engagé dès le début du processus, il doit être sensible aux attentes du directeur musical : « En groupe, quand douze personnes chantent des lignes différentes, que la voix de chacun, forcément, est amplifiée, on n'a pas le choix de leur apprendre à s'écouter, à repérer leur son et celui des autres dans l'espace. Ce qui est un travail très difficile. Il en va de même pour le sonorisateur. » Et un peu aussi pour le public, sans doute.

Vous avez dit manipulation ?

Le mot est peut-être un peu fort, pourtant il est vrai que l'emploi qu'on fait de la musique au théâtre peut avoir des visées bien terre à terre, comme orienter l'attention du spectateur sur tel ou tel élément, susciter sa réaction à un moment précis, et ainsi de suite. Les deux compositeurs n'hésitent pas à parler, alors, de « musique pratique » : elle servira à annoncer une action, à situer des lieux, à souligner un élément de la fable ; on parle de « sonographie », d'une chorégraphie des sons. Le savoir-faire des concepteurs doit leur permettre d'éviter les clichés, pour illustrer la peur, par exemple, ou tout autre sentiment. Ils vont donc chercher dans leur expérience passée, dans tout



Le chœur des faux gitans de *Don Quichotte*, spectacle mis en scène par Dominic Champagne (TNM, 1998), dont Pierre Benoît a signé la musique : Robin Denault, Mireille Marchal, Pierre Benoît, André Barnard, Kristin Molnar et Jean-Denis Levasseur. Photo : Roland Lorente.

ce qu'ils ont fait, ce qui constitue leur palette, pour arriver à une expression originale forte.

Ainsi, pour l'expérience réussie de *l'Oiseau vert*, Silvy Grenier se souvient des discussions avec Paul Buissonneau, qui souhaitait un « gros décor » pour cette légende fantaisiste. Elle opta pour une sonographie omniprésente : chaque élément de décor amenant des bruits métalliques lorsqu'il bougeait, ou quand la lune se levait, etc. Ce travail de bruitage est source de plaisir pour les concepteurs. « Il fallait permettre à la musique d'aller dans tous les paysages de la mise en scène, explique-t-elle. Résultat : la musique a mis le spectateur au cœur de l'histoire. » « Au théâtre, où souvent *less is more*, note Pierre Benoît, les contraintes budgétaires nous forcent à l'exploration. Par exemple, on essaiera de sortir les instruments acoustiques de leur première fonction, pour en tirer des sons inusités, etc. » Car, malgré le passage des siècles, on n'a pas fait le tour des possibilités des instruments acoustiques, estime Silvy Grenier, qui y voit un champ de découverte aussi vaste que le fond des mers.

Quant à la manipulation dont pourrait être victime le public, s'il est vrai qu'on peut jouer sur ses perceptions avec la musique – comme avec l'éclairage, avec le jeu, avec la lecture qu'on fait d'un classique... –, elle ajoute en conclusion : « On peut surtout éveiller en lui sa part sensorielle, artistique, son côté créateur, même s'il ne l'exploite pas du tout. Si une musique peut être assez riche, évocatrice, avoir une existence suffisamment large pour offrir à chaque spectateur sa propre lecture, c'est là qu'on le manipule, en ce sens qu'on va extraire de lui des choses qu'il n'exprime jamais ». **J**