

La pensée musicale : clé à la portée du théâtre

Chantal Hébert

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041372ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041372ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hébert, C. (1999). La pensée musicale : clé à la portée du théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (25), 5–8. <https://doi.org/10.7202/041372ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA PENSÉE MUSICALE : CLÉ À LA PORTÉE DU THÉÂTRE

« Théâtre, musique et environnement sonore », voilà l'ambiance tonale du DOSSIER conduit par Irène Roy. Forte de l'intérêt grandissant du théâtre pour le son et portée par l'enthousiasme que suscite le travail critique sur ce terrain, l'équipe de rédaction, en choisissant un tel sujet il y a deux ans (voir le numéro 21), n'était pas sans savoir qu'il était vaste et hasardeux. En effet, la musique, plus que tout autre élément, échappe à l'analyse et pose des difficultés majeures au raisonnement abstrait. En revanche, elle donne des ailes à l'imagination. Du flux qui s'impose à l'oreille sourd finalement la ligne mélodique qui s'impose à l'intellect. C'est donc une invitation à l'exploration musicale, à la prospection sonore que nous vous lançons en espérant que vous accepterez de jouer le jeu et de vous faire interprète. Ce jeu, du reste, ne constitue-t-il pas pour une bonne part l'objet du théâtre et de la musique qui, sur papier, n'existe pas ou à peine ? Aussi le DOSSIER et le DOCUMENT doivent-ils être abordés comme des amorces de *processus*, autrement dit comme des partitions à interpréter, partitions construites sur le mode de la *suggestion*.

Le DOCUMENT justement est consacré à Philippe Ménard dont le décès est survenu en mars dernier et à qui nous avons voulu rendre hommage. Signataire d'une douzaine de musiques de théâtre, Philippe Ménard fut l'un des tout premiers de nos collaborateurs à partager notre *élan* pour la musique. Partitions, programmes, photographies, notes personnelles sont autant de morceaux qui, espérons-nous, donneront un aperçu de la richesse et de la variété d'un fonds à fouiller, suggéreront ou feront découvrir l'œuvre puissamment orchestrée de celui qui fut tout à la fois compositeur, pédagogue, inventeur et chercheur. Cette œuvre, sorte de floraison d'une passion musicale qui s'est étendue sur plusieurs branches de l'art, restera gravée dans les mémoires comme le symbole du dépassement des antagonismes. Il en va de même de sa musique qui, bien que tournée vers la nouveauté technologique, n'en garde pas moins une valeur

intrinsèque importante : celle du désir – et du potentiel surtout – de communication. Une communication que Philippe Ménard concevait comme une implication participative, active, interactive. Certes, ce DOCUMENT emprunte des raccourcis, mais s'il pouvait servir de levier pour ouvrir de nouveaux chemins de recherche et faire partager, d'une certaine façon, la lumière du timbre de Philippe Ménard et donner à entendre la rémanence de sa musique, nous aurions réussi notre rendez-vous avec lui... et avec vous.

Si la musique s'avère un des éléments déterminants de l'évolution théâtrale des dernières années, dont il nous faut chercher à comprendre les modes et les conséquences pour progresser dans la connaissance de ce qui régit la forme représentative, le retour sur certaines propositions fondatrices du théâtre au ^{xx}e siècle peut aussi y contribuer. En ce sens, les quatre textes de PRATIQUES & TRAVAUX peuvent être lus soit comme une entité autonome, soit comme une sorte de contrepoint au DOSSIER, d'autant que leurs auteurs empruntent au langage de la musique, à la métaphore musicale.

D'entrée Patrice Pavis interroge la fonction du *gestus* que les théories post-brechtiennes et le relativisme postmoderne ne mentionnent plus guère. Il fait voir comment le *gestus* a survécu et s'est renouvelé en réintroduisant tout particulièrement une *physicalité* dans la représentation, un dynamisme. Pavis montre, entre autres et tout particulièrement, que la danse-théâtre, par sa manière de traiter la gestuelle et le corps, a lancé un défi au théâtre politique et a restitué sa pugnacité au *gestus*, en l'associant à la mobilité et à la rythmique du corps. Le *gestus* prend ici une autre résonance. Il devient le « seul outil de la théorie du geste » (p. 106) permettant de décrire la manière dont l'acteur, le metteur en scène et le spectateur conçoivent la gestuelle. Un concept qui donne la clé, au sens musical du terme, et qui concerne le « corps entier dans ses dimensions visuelle et vocale » (p. 96), mais qui concerne aussi toute la représentation.

Sous la plume d'Igor Ovadis, le Système de Stanislavski s'emplit de nouvelles résonances. Ovadis montre que « le Système est un Processus », et non ce que la critique a réduit à un ensemble de propositions théoriques et que les écoles de théâtre ont cantonné dans le corset du réalisme. Il en est résulté une méconnaissance du Système attribuable au fait qu'il s'agit d'abord d'une pratique et que, comme toute pratique, cela requiert du temps. Or notre régime d'enseignement ne nous alloue guère le temps nécessaire à l'approfondissement sérieux d'une démarche, d'une recherche. Cette méconnaissance du Système tient d'autre part aux traductions françaises des textes où l'essentiel de la pensée

du maître est souvent altérée, comme l'illustre Ovadis. Mentionnons seulement que ce qu'on a traduit par « L'École du revivre » devrait plutôt se lire « Le travail de l'acteur sur lui-même ». Ce principe fondamental du Système est un mécanisme général de formation : l'apprentissage de la liberté. La liberté sur la scène, précise Ovadis, c'est d'être capable « d'exécuter une partition non de mémoire, mais [...] en gardant la tension réelle de l'inconnu » (p. 131).

« Comment l'acteur reste-t-il vivant et spontané dans la répétition d'une forme ? » : cette question posée par Jane Baldwin et Kathryn Mederos Syssoeva est une sorte de variation sur le motif développé par Ovadis. Après avoir longtemps véhiculé que Stanislavski et Meyerhold s'opposaient, l'Histoire a fini par nous montrer que la pensée des deux hommes pouvait se compléter. Si le système de Stanislavski s'est répandu aux États-Unis avant de devenir le style de jeu dominant, l'enseignement de la biomécanique de Meyerhold n'a pas bénéficié de la même faveur. Cherchant à voir comment la biomécanique – qui propose une approche presque chorégraphique – pouvait modifier la formation américaine dont le but principal est la recherche du réalisme psychologique (à travers le développement de l'appareil émotif de l'acteur), Baldwin et Mederos Syssoeva ont invité, en 1993, Gennadi Bogdanov et Nikolai Karpov, deux anciens élèves du GITIS (aujourd'hui l'Académie russe d'art théâtral), à donner les premiers ateliers de biomécanique théâtrale en Amérique du Nord. Pour avoir suivi les classes de Bogdanov, elles montrent l'intérêt et la nécessité de fusionner la pensée de Stanislavski et celle de Meyerhold, tous deux désireux de former un acteur complet. Mais qu'est-ce qu'un acteur complet ? Et comment le devenir ? Selon Bogdanov, il importe de travailler sur le rythme ou la « musicalité intérieure » « pour rompre la tendance naturelle de l'acteur à s'identifier subjectivement avec la musique », et l'inciter à « travailler contre le tempo » (p. 141). L'acteur, en faisant ses gammes, interiorise les principes musicaux fondamentaux et acquiert le contrôle rythmique.

Josette Féral, dans une entrevue qu'elle a réalisée avec Gennadi Bogdanov, l'amène à développer son propos et à expliquer en quoi la biomécanique n'est pas qu'un entraînement physique, mais plutôt un *processus* de création à l'intérieur duquel l'acteur évolue. Bogdanov, qui voit le théâtre comme un tout, rappelle qu'il est important de ne pas établir de division entre théâtre psychologique et théâtre du mouvement ou du geste. Il constate, à l'instar d'Ovadis, que peu de gens ont intégré le Système de Stanislavski, et qu'il en est de même pour la biomécanique. Plusieurs ont lu sur le sujet, mais ils n'ont pas vraiment assimilé la leçon. Féral amène donc Bogdanov à comparer les méthodes, enseignements

et pensées de Meyerhold avec ceux de Stanislavski. Force est de constater que les pensées se croisent lorsqu'il s'agit de l'éducation de l'acteur pour qui l'essentiel sera toujours d'être maître de ses émotions et de ses mouvements, lui qui doit « monter sur la scène pour entrer dans l'espace et jouer » (p. 157).

En finale viennent nos habituelles NOTES DE LECTURE. Cette rubrique polyphonique est suivie de la REVUE DES REVUES de langue anglaise dont la signature de Tibor Egervari se détache en solo.

Il ne me reste plus qu'à espérer qu'une fois le numéro refermé une onde plane, se propage, et que l'énergie qu'elle transmet *suggère* « d'intervenir en "temps réel" dans les matériaux et les structures de cette musique enregistrée » que constitue en quelque sorte la présente publication. Je reprends ici les paroles de Philippe Ménard qui, dans le texte annonçant sa *Synchorie, opus 5*, disait entrevoir, « à l'aube du *xxi^e* siècle », le pouvoir du « nouvel interprète interactif ». Est-ce utopique que de rêver à ce qu'advienne le passage de la réception passive à une certaine forme de participation ? On se rappellera peut-être que cette réforme a aussi été anticipée par Adolphe Appia qui nous donna, au tout début du siècle, une des premières réflexions sur *La musique et la scène*. Une chose est sûre : à la fin du *xx^e* siècle, après une période de déconstruction, la musique permet aux artisans du théâtre et aux spectateurs de recréer un climat de partage, climat qui est la base même de l'événement théâtral.

Avant de laisser le pupitre à Irène Roy qui présentera le DOSSIER, j'aimerais souhaiter la bienvenue à Shawn Huffman (Université SUNY-Plattsburgh) qui se joint à l'équipe de rédaction, en remplacement de Francine Chaîné qui a dû nous quitter pour s'acquitter d'autres responsabilités et que nous remercions pour le temps qu'elle a consacré à *L'Annuaire théâtral*.

Chantal Hébert
Directrice

JUSTESSE D'UNE NOTE
L'Annuaire théâtral, n° 24 (automne 1998)

P. 51 : en guise de complément à l'adresse bibliographique donnée par Joël Beddows concernant *Le drame du Roi Lear*, nous informons nos lecteurs que ce texte a été publié en 1996, à Rimouski, chez ÉDITEQ, dans une traduction et avec des annotations de Jean-Louis Roux.