On connaît la musique? **La place de l'enseignement musical dans les écoles de théâtre du Québec**

Jeanne Bovet

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041378ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041378ar>

[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 cet article

Bovet, J. (1999). On connaît la musique? La place de l'enseignement musical
dans les écoles de théâtre du Québec. *L'Annuaire théâtral*, (25), 73–82.
<https://doi.org/10.7202/041378ar>

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/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de
l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à
Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Jeanne Bovet
Université de Montréal

On connaît la musique ? La place de l'enseignement musical dans les écoles de théâtre du Québec¹

Depuis toujours la musique a sa place dans le théâtre occidental. Parfois simple agrément pour les entractes, intermèdes et changements de décor, tels les violons du xvii^e siècle français, elle peut aussi constituer un langage scénique à part entière, comme dans la *chorèia* grecque où les parties chantées du chœur alternaient avec une déclamation soutenue par les arabesques de l'*aulos*, ou encore dans le théâtre élisabéthain où fanfares et chansons concouraient au déroulement de l'action, sans parler évidemment du théâtre musical proprement dit (opéra, tragédie lyrique, comédie musicale).

En cette fin de siècle où la tendance est au théâtre global, rien d'étonnant à ce qu'on retrouve de la musique dans presque toutes les productions québécoises actuelles. Ce qui étonne toutefois, ou plutôt « détonne », c'est que l'élément musical semble souvent plus subi que choisi, comme une partie obligée dont comédiens et metteurs en scène ne sauraient trop que faire. Cela n'a rien à voir avec la qualité de la partition musicale, souvent remarquable, mais bien avec son

1. Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à fournir les renseignements nécessaires à la rédaction de cet article, et plus particulièrement Catherine Gadouas et Sylvie Grenier pour leur précieuse collaboration et leur grande disponibilité.

intégration à l'ensemble du spectacle et au jeu des comédiens en particulier. Le spectateur le moins averti ne peut manquer de constater à quel point nombre de comédiens sont mal à l'aise quand il s'agit de bouger ou de chanter sur une trame musicale : les mouvements d'ordinaire justes deviennent gauches et empruntés, les voix les mieux projetées perdent leur impact. À force de voir et d'entendre la musique si mal servie sur les scènes du Québec, on en vient à se demander s'il n'y a pas à ce phénomène une explication moins avouable que de simples différences de sensibilité ou de talent : une manière de phobie.

C'est en tout cas ce que laisse entendre Jean-Pierre Ronfard lorsqu'il affirme que « les comédiens n'ont pas l'habitude d'entrer dans les fluctuations de la musique » :

Prenons l'exemple d'un comédien qui dit un texte alors qu'il y a une musique qui a été conçue pour accompagner ce texte-là. Au début, l'acteur va prendre cette musique comme un ennemi. Sa première réaction sera de dire tout de suite : « Ah ! c'est trop fort » ou bien « Non, à ce moment-là, c'est pas mon rythme. » Ce qui prouve qu'il n'a pas l'habitude d'entrer dans les replis de la musique comme on entre dans les vagues de la mer quand on nage. Ceci est une petite constatation, mais elle est fondamentale (cité dans Féral, 1998 : 268).

Filons la métaphore : trop de comédiens, en effet, restent peureusement sur les rives de la musique ou n'y trempent que le bout des orteils, tandis que d'autres, plus hardis ou plus inconscients, s'y jettent la tête la première sans même savoir nager. Pourtant, tout comme l'habitude de l'eau, celle de la musique s'acquiert, et en premier lieu à l'école, endroit idéal pour apprendre à évoluer dans cet étrange élément.

Or, à l'égard de l'enseignement musical, les programmes des écoles de théâtre du Québec varient du tout au tout. Il y a quelques années à peine, les étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Québec bénéficiaient de cours de chant, ainsi que d'un atelier sur la musique dans le cadre d'un cours de création. Aujourd'hui, plus rien, si ce n'est des *coachings* ponctuels pour les spectacles qui comportent une partie musicale. Le directeur Michel Nadeau déplore cette lacune qu'il explique par la brièveté du cursus : selon lui, pour pouvoir inscrire un véritable cours de musique au programme, il faudrait y ajouter une quatrième année de formation, ce qui apparaît hautement improbable compte tenu du peu de ressources disponibles.

Les institutions de la région de Montréal apparaissent plus choyées. Contrairement à leurs homologues de Québec, les étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal ont encore droit à des cours de chant. Ceux de l'Option-Théâtre du cégep Lionel-Groulx s'y initient à partir de leur deuxième année d'études dans le cours dit de « voix », tandis que l'actuel programme du Cégep de Saint-Hyacinthe, en vigueur depuis 1996, inclut le chant dans le laboratoire d'interprétation de la dernière session. Mais le chant n'est guère qu'un art vocal qui ne saurait à lui seul assurer une véritable éducation musicale. Dans cette perspective, c'est l'École nationale de théâtre qui offre le programme le plus complet : aux cours de chant individuel destinés en priorité aux comédiens s'ajoutent un cours de chant choral et, surtout, un cours d'écoute musicale destiné à l'ensemble des étudiants (comédiens, auteurs, techniciens et metteurs en scène), de la première à la troisième année d'études inclusivement, à raison d'une période d'une heure et demie par semaine².

Dispensé par Catherine Gadouas, musicienne et conceptrice de musique pour le théâtre, le cours d'écoute musicale vise à l'acquisition de connaissances générales sur l'histoire de la musique occidentale. Le lien entre la musique et le théâtre demeure une préoccupation constante, le cours comportant toujours un volet pratique lié aux exercices d'interprétation des étudiants : par exemple, l'initiation à la tragédie grecque s'accompagne d'une exploration des rythmes et des modes antiques. L'étude de la musique est essentiellement mise au service de la compréhension et de l'interprétation des textes dramatiques, avec une attention spéciale portée aux ressources expressives du contrepoint mélodique et rythmique.

Mais le langage musical est aussi envisagé pour lui-même : il s'agit de le démystifier, de le rendre accessible aux étudiants et par là même de leur apprendre à l'aimer plutôt qu'à le craindre. Pour ce faire, Catherine Gadouas insiste beaucoup sur le travail de discrimination auditive. Près de la moitié de la période de cours est consacrée à l'audition d'œuvres représentatives des grands

2. Un programme de théâtre musical sera offert au cégep Lionel-Groulx dès l'automne 1999 en collaboration avec l'Option-Musique. Selon le dépliant promotionnel, le terme de théâtre musical désigne « une variété de styles propres au genre (comédie musicale, opérette, cabaret, opéra rock) » ; il ne s'agit donc pas d'une initiation à la musique de théâtre. La formation comportera des cours « d'interprétation théâtrale et musicale ; de voix chantée et de voix parlée ; de littérature musicale et théâtrale ; de solfège et de dictée ; d'éléments d'analyse et écriture ; de mouvement (danse) ».

courants de l'histoire de la musique, et complétée par de brefs exposés magistraux. À titre d'exemple, le cours du 12 février 1999 sur la musique romantique comportait un volet historique sur le développement des salles de spectacle et des publics au XIX^e siècle, l'autonomie des compositeurs, la figure du chef d'orchestre, la montée du sentiment folkloriste et nationaliste et les fluctuations du sentiment religieux. Au programme, de larges extraits d'œuvres de Brahms, Liszt, Berlioz et Mahler³.

Après chaque audition, les étudiants sont invités à partager leur appréciation émotive et critique de l'extrait entendu. Bien qu'ils se servent à peine du métalangage de la théorie musicale, leurs interventions n'en sont pas moins pertinentes et bien informées : commentaires sur la structure de l'œuvre, les effectifs orchestraux, le chromatisme, la mesure, l'écart esthétique ; questions sur les interprètes et sur l'évolution et la technique des instruments. Ce qui frappe surtout, c'est l'intérêt, souvent enthousiaste, qu'ils manifestent à l'égard d'œuvres que d'autres de leur âge jugeraient ringardes. Cette curiosité, très certainement acquise au fil de l'apprentissage, déborde le cadre du cours : certains, à la fin de la période, empruntent les disques pour pouvoir les réécouter chez eux. Parallèlement au développement de l'intérêt pour la musique, la pratique régulière de la discrimination auditive est sans doute l'aspect du cours qui s'avère en définitive le plus utile pour l'interprétation théâtrale. Comme le dit fort justement Catherine Gadouas, « les meilleurs acteurs sont ceux qui savent le mieux écouter » (1999). Ainsi, au-delà des connaissances musicales proprement dites, le cours d'écoute musicale permet aux étudiants de développer une qualité d'écoute qui ne peut qu'enrichir la qualité générale de leur jeu⁴.

Sylvy Grenier, elle aussi musicienne et conceptrice de musique scénique, a poussé plus loin l'expérience de l'écoute musicale dans un cours intitulé « L'espace sonore au théâtre⁵ ». Bien que son objectif soit aussi de mettre la musique

3. Dans l'ordre : Brahms, Symphonie n° 1, sonate pour clarinette et piano, *Wiegenlied* ; Liszt, *Requiem* ; Berlioz, *Symphonie funèbre*, *Damnation de Faust*, *Ballet des ombres* et *Mort d'Ophélie* ; Mahler, *Kindertotenlieder*.

4. Denyse Noreau me signale qu'elle procède de façon similaire pour initier les étudiants à la musique de scène dans le cadre du cours d'histoire du théâtre qu'elle dispense conjointement avec Chantal Hébert, à l'Université Laval.

5. Ce cours n'a été donné qu'une fois jusqu'à présent, à l'automne 1998, au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

au service de la dramaturgie et du jeu de l'acteur, ce cours se distingue par le fait qu'il oblige l'étudiant à procéder à l'inverse de la démarche habituelle, c'est-à-dire à se mettre au service de la musique.

Selon Sylvie Grenier, la musique de théâtre se déploie en deux dimensions. La première est celle de la temporalité : la musique s'inscrit dans l'espace temporel propre au théâtre, cette « portion arrachée au temps réel et qui permet l'ouverture vers l'imaginaire, le temps mythique, l'inconscient » (1998 : 2). Tout comme l'acteur, la musique entre et sort de scène : elle survient à un moment spécifique de la représentation et disparaît à un autre. Ces moments sont signifiants, de même que l'intervalle de temps que la musique occupe et qu'elle « dessine, sculpte, poétise, transforme » (p. 2) à sa façon. La musique contribue à théâtraliser le temps de la scène, à faire éclater les « perceptions rationnelles » ; elle « devient un geste, un texte et de là, un personnage » (p. 2).

La seconde dimension de la musique de théâtre est son aspect physique, voire physiologique : les ondes sonores touchent concrètement l'auditeur. La fréquence d'un son en détermine la texture ; tel un tissu, « la densité des fréquences agit sur le corps et offre des sensations physiques parfaitement identifiables » (p. 4). Les basses fréquences, aux ondes larges, aux harmoniques nombreuses, ont un effet apaisant sur les couches profondes du corps, en particulier sur certains organes (foie, rate, estomac). Les hautes fréquences, aux ondes étroites, aux harmoniques inexistantes, stimulent les couches supérieures (cerveau, système nerveux). Les moyennes fréquences, tempérées et proches du rythme naturel du corps, engendrent une impression d'harmonie. Le recours à l'un ou l'autre type de fréquence produit ainsi un effet spécifique dont le musicien peut jouer et dont le comédien qui parle, chante, bouge sur de la musique doit être conscient pour pouvoir s'en servir :

Telle musique grave pourra trahir le drame intérieur, les instincts profonds, la frustration, etc., d'un personnage dont le discours et le comportement se veulent légers, insouciant. [...] L'acteur doit vivre avec cette dualité que la musique génère en lui et c'est ce qu'il en fait dans son jeu qui donnera au spectateur la possibilité de percer les couches superficielles et de voir au-delà des apparences, de percer l'inconscient du personnage et d'entrer en véritable intimité avec lui (p. 5).

Ainsi, la contribution de l'acteur s'avère primordiale pour faire passer le « message » musical :

Je crois que si ce discours musical arrive à toucher et à être reçu par l'acteur, il le sera d'autant plus par le spectateur qui s'identifie à l'acteur. L'acteur devient jusqu'à un certain point un transmetteur, voire un amplificateur du discours musical. [...] Comme il fait vivre le costume qui le vêt, il active la musique, lui confère un souffle qu'elle n'aurait pas sans lui (p. 6).

Dans cette optique, la musique de théâtre constitue un espace habitable au même titre que le costume, le décor ou l'éclairage, et doit être traitée comme telle. La difficulté tient évidemment au fait que la musique est une matière invisible et en quelque sorte abstraite. Mais pour cette raison même, elle permet de dépasser la surface des choses, le premier degré de signification, et de révéler l'épaisseur sémantique du texte ou du personnage. Que ce soit sur le mode du contraste ou du supplément, la musique doit ouvrir de nouveaux espaces de jeu et non pas saturer les espaces déjà existants. Une bonne musique scénique est donc à mille lieues de la redondance : elle permet au contraire d'exprimer l'indicible.

Le cours est conçu de manière à révéler progressivement ces richesses expressives. Tout d'abord, les étudiants se sensibilisent à la réalité physique des sons par le biais d'exercices appropriés : écoute immobile, mouvement instinctif, production de sons corporels. Cette approche physique se double d'une approche psychique axée sur les effets émotifs produits par les sons, l'émotivité étant pour Sylvie Grenier « le lieu privilégié où l'acteur et la musique entrent en symbiose » (p. 9). Les étudiants passent ensuite à l'étape analytique : découpage significatif d'une partition musicale, exploration des relations entre le discours musical et le texte dramatique, entre l'élément sonore et les autres éléments scéniques (scénographie, éclairage, costumes). La théorie musicale est alors mise à contribution pour comprendre les notions élémentaires de structure, d'harmonie, de rythme. Mais dans l'ensemble, le cours est axé sur l'expérience immédiate, le but étant de faire prendre conscience à l'étudiant des rapports de la musique avec le temps et l'espace afin qu'il puisse s'en servir adéquatement dans un contexte scénique. L'examen final consiste à créer un « espace sonographique », c'est-à-dire un environnement sonore exprimant un espace physique ou psychologique (voir document en annexe). Sylvie Grenier admet que l'expérience était un défi pédagogique. D'une part, les étudiants étaient désorientés par cette approche immédiate et instinctive de la musique ; d'autre part, seuls 2 étudiants sur 10 étaient des comédiens. Malgré cela, peu à peu les inhibitions sont tombées et l'expérience s'est avérée concluante.

Qu'il s'agisse de cours donnés régulièrement comme celui de Catherine Gadouas, ou de façon ponctuelle comme celui de Sylvie Grenier, l'enseignement de la musique demeure encore trop rare dans les écoles de théâtre du Québec. Par ailleurs, il ne sert à rien de développer la conscience musicale des étudiants si on ne leur donne pas les moyens de l'utiliser adéquatement dans leur pratique ultérieure. Actuellement, le milieu du théâtre québécois apparaît divisé quant à la place à accorder à la musique dans le processus de répétition et de production des spectacles. De plus en plus de créateurs, Dominic Champagne ou Robert Lepage notamment, s'intéressent au travail musical dès le début du processus de création. Mais trop de théâtres, généralement institutionnels, n'intègrent encore la musique qu'au tout dernier moment pour économiser temps et argent. Ronfard le déplore : « L'accord entre la musique et la mise en scène est souvent négligé au théâtre. Trop souvent, dans une mise en scène, on fait arriver la musique à la dernière minute. C'est notre faute » (cité dans Féral, 1998 : 268). Dans ces conditions, en effet, comment peut-on espérer qu'un comédien « nage » à l'aise dans « les replis de la musique » ? Au mieux pourra-t-il y barboter, au pire il s'y noiera.

Le problème de la musique dans le théâtre québécois actuel apparaît donc double : formation lacunaire d'une part, conditions de production aléatoires de l'autre. Entre l'arbre et l'écorce, entre l'enseignement et la pratique, les concepteurs de musique scénique sont les mieux placés pour développer la conscience musicale des apprentis comédiens et pour aider les professionnels à apprivoiser l'espace sonore dans lequel ils ont de plus en plus souvent à évoluer. C'est ce que font, chacune à sa manière, Catherine Gadouas et Sylvie Grenier. Cette dernière clôt d'ailleurs son cours en insistant précisément sur la responsabilité du concepteur de musique de théâtre à l'égard de l'acteur :

[...] tel acteur portera tel personnage selon sa réalité propre, son physique, son expérience de vie, sa compréhension du monde, sa sensibilité. Ainsi, d'un acteur à l'autre, le musicien doit tenir compte de réalités différentes. Il doit tenter de le rejoindre le mieux possible afin de le toucher profondément, de l'émouvoir et de le rendre touchant au spectateur. Il est évident que l'acteur lui-même offrira plus ou moins d'ouverture à cet échange soit par inconscience, par manque d'habitude ou par manque de temps, ou parce que la musique n'offre pas ce lien. Chose certaine, le travail se fait dans les deux sens bien que le gros est [*sic*] à faire par le musicien. La musicalité de l'acteur, le timbre, la texture, le registre de sa voix sont autant d'éléments qui peuvent

stimuler le musicien dans son approche de l'acteur. L'acteur joue avec la langue, le texte, la musicalité du texte, son costume, la lumière, le décor, et peut en faire autant avec la musique (p. 9-10).

Jeanne Bovet a enseigné le français et la littérature à l'Université Laval et le français langue seconde à l'École d'été de Middlebury College (Vermont). Elle a consacré son mémoire de maîtrise au plurilinguisme dans le théâtre de Robert Lepage (Université Laval, 1991) et rédige actuellement une thèse de doctorat sur les poétiques de la voix dans le théâtre classique (Université de Montréal). Elle possède aussi une formation en chant classique.

ANNEXE

Sonographie

La musique comme lieu physique et comment le personnage habite ce lieu.

Un lieu peut être d'ordre physique. Le lieu peut être étroit ou vaste, limité par des murs mais également n'avoir que l'horizon comme limite : une chambre, la mer.

Le caractère même d'une musique, les caractéristiques acoustiques qu'elle possède ou qu'on lui confère, le choix des sources d'où elle nous parviendra, la pertinence et l'articulation de son utilisation dans le temps, tous ces éléments feront qu'un lieu « non visible » sera tout à fait perçu par le spectateur. L'invitation qu'on lui fera à la découverte et à l'exploration de ce lieu n'en [*sic*] tiendra qu'à l'acteur habitant ce lieu.

Il est évident que le personnage sur scène est le seul être de chair à habiter réellement l'espace sonographique. Son corps s'y déplace, s'y perd, rencontre des obstacles, son corps y ressent l'oppression du trop étroit et l'extase du très grand. Il est donc en quelque sorte le capitaine de cette nef, la solitude de ce cachot, la fierté de cette tour, la frayeur de ce puits sans fond, l'envolé de ce sommet. L'acteur tient la lampe qui éclaire le lieu.

La sonographie permet au spectateur une entrée personnelle et intime au cœur d'un lieu théâtral. Il le fait de son fauteuil par simple éveil de l'imagination. Plus l'acteur se laissera investir par ce lieu, plus il développera de liens avec ce lieu et plus il sera incarné dans le lieu et le lieu lui-même s'incarnera dans l'imaginaire du spectateur.

[Instructions pour l'exercice final :]

- un lieu sonographique
 - un espace sonographique (sources)
 - un personnage
 - une situation
 - avec ou sans texte
 - peut se faire à deux
 - nécessité d'un sonorisateur (manipulateur complice !)
- 1° Présentation du lieu par la musique seulement.
 - 2° Invitation au voyage dans ce lieu (tous).
 - 3° Présentation de l'exercice (Grenier, 1998 : 7-8).

Bibliographie

FÉRAL, Josette (1998), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. 2 : *Le corps en scène*, Montréal/Carnières, Jeu/Lansman.

GADOUAS, Catherine (1999), entrevue accordée à Jeanne Bovet, 21 janvier. Inédit.

GRENIER, Sylvie (1998), « L'espace sonore au théâtre », notes de cours, automne. Inédit.

GRENIER, Sylvie (1999), entrevue accordée à Jeanne Bovet, 14 janvier. Inédit.