



Dictionnaire des théâtres du monde

Musiciens de théâtre

La musique intervient au théâtre depuis très longtemps, mais selon des modes extrêmement variés et en fonction d'esthétiques elles-mêmes très diverses. Quant aux musiciens qui se sont intéressés au théâtre, certains sont d'abord des créateurs à qui le théâtre ne peut donner le moyen de totalement s'exprimer – ils se sont fait un nom ailleurs ; d'autres travaillent régulièrement pour le théâtre et s'en satisfont.

Quelles sortes de musique ?

La présence la plus forte de la musique au théâtre résulte bien évidemment de la présence sur scène, en coulisses ou dans la fosse d'orchestre d'un ou plusieurs musiciens. Solution coûteuse mais toujours séduisante à laquelle ont recouru Guenoun pour *Un chapeau de paille d'Italie* de [Labiche](#), [Jourdhueil](#) pour *Paysage sous surveillance* de [Müller](#) (1987), Philippe Goyard pour *Le Rôdeur* de [Cormann](#) (1985).

À la musique vivante on préfère souvent la musique enregistrée : d'abord, selon L. Rosengart (musicien de [Fall](#) et d'Adrien) parce que le différé est le son d'aujourd'hui dans la mesure où, par absence de repérage de la source, il produit une sorte de musicalisation de l'espace, à quoi nos contemporains sont très sensibles ; ensuite, selon O. d'Andréa (musicien de [Savary](#)) parce que le différé permet de proposer aux comédiens une « maquette », sur bande, de la musique qui s'ajustera à eux et eux à elle au cours des répétitions.

Souvent, plutôt qu'à des musiques originales on recourt à des musiques préexistantes soit reproduites telles quelles en extraits plus ou moins brefs, soit, d'ordinaire, soumises à tout un travail de mixage, montage, trucage (par surimpression, jeu sur les vitesses de déroulement ou les volumes) qui rendent les originaux méconnaissables. Même sans recourir au synthétiseur, on peut réduire ou étirer un motif musical. Entrer dans une autre temporalité que celle de la musique, et qui serait celle du théâtre, telle est l'ambition de F. Murail quand il compose de la musique électro-acoustique pour Régy : diffusée à la limite de l'audible, elle ne propose pas une temporalité fixe pour ne pas imposer un rythme autre que celui de la parole.

Pour quels résultats ?

Si l'on met à part les interventions obligées de la musique dans des œuvres où la partie musicale est inscrite dans l'écriture même de la pièce : tragédies et comédies antiques où l'articulation est intime entre le mètre poétique et les rythmes musicaux pour les parties chantées avec le soutien d'une petite formation instrumentale (flûte, cithare) [voir [Musique et théâtre](#) (à Rome)], comédies-ballets de Molière (*Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Amants magnifiques*) ; pièces sacrées de [Racine](#) (*Esther* et *Athalie*) ; œuvres contenant des chansons ([Marivaux](#), [Beaumarchais](#)) ; comédies à couplets, vaudevilles (Labiche), on distinguera :

- une musique d'encadrement placée au commencement et à la fin de la pièce, ainsi qu'aux entractes. Procédure classique qui n'a guère l'intérêt que de ménager les transitions entre l'espace de la salle et celui de la scène et de créer un climat propice à une audition attentive ; c'est ainsi que Maurice [Jarre](#) concevait ses « entrées » et « sorties » musicales au TNP : sortes de « rideau sonore » ;

- une musique de ponctuation des moments forts de la pièce ; valeur expressive qui n'évite pas la redondance, même si le pouvoir émotionnel de la musique est autrement grand que celui du langage (ainsi [Benoin](#) recourait-il à la musique de Verdi pour ses *Faust* en 1979). La reprise inlassable d'un même thème musical peut en revanche avoir un caractère obsessionnel irrésistible (dans *La Classe morte* de [Kantor](#), 1979). Au début du XIXe siècle, le [mélodrame](#) recourt à la musique comme à une sorte de signe d'identification psychologique : « À chaque personnage correspond un judicieux emploi des ressources de l'orchestre : la flûte plaintive convient à la douleur de l'héroïne persécutée,

la contrebasse accompagne le tyran, le comique est précédé d'une mélodie vive et animée », (P. Ginesty) [voir [Trémolo à l'orchestre](#)] ;

– une musique de remplacement du texte ; forme limite d'un théâtre qui confie à la musique le soin de soutenir le jeu (*Le Bal* par le Campagnol) ;

– une musique d'interpénétration avec le texte, soit directement par intégration à la fable : c'est le cas dans *Ghetto* de [Sobol](#) (m. en sc. Benoin, 1987) ou dans *Louis* de [Benoît](#), 1989 ; soit indirectement par volonté du metteur en scène (dans *Paysage sous surveillance*) ;

– une musique d'accompagnement de tout le spectacle, pouvant se diluer en musique de fond, faite, comme dans les supermarchés, pour mettre le spectateur en condition inconsciente de réceptivité. *Othello* monté par [Cloos](#) (1986) en serait un exemple. On n'est pas loin alors de la musique d'ameublement dont se moquait Erik Satie ;

– une musique construite en contrepoint dialectique, avec et contre le texte. La musique est alors partie intégrante de l'esthétique générale du théâtre chez [Brecht](#) et ses musiciens ([Weill](#), [Dessau](#)). Détachée de la fable, cette musique, avec ses songs, peut dès lors s'écouter pour elle-même, cas rare pour de la musique de scène ;

– une musique de fusion avec le texte. C'est ce que proposait, partiellement, la tragédie grecque, c'est ce que refont plus systématiquement Jean Prat et Prodromidès pour *Les Perses* d'[Eschyle](#) (1961) : le texte est dit sur la musique.

À force d'élargissement de son domaine d'intervention la musique peut mener à deux extrêmes : d'un côté, effacement du théâtre en tant que genre autonome ; dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, la musique du groupe des Six illustre et oriente la fable autant et plus que le texte dit par les deux phonographes. [Cocteau](#) appelait d'ailleurs de ses vœux la naissance d'un genre nouveau, hybride. Il le réalisera complètement avec *Œdipus Rex*, oratorio en latin sur une musique de Stravinski ; de l'autre, destruction de la musique au profit du bruitage choisi soit pour ses rythmes (par le groupe Emballage théâtre), soit pour son pouvoir de suggestion (par le groupe du Radeau), deux qualités éminemment musicales.

Ce que les musiciens pensent de la musique de scène

Darius Milhaud juge théâtre et musique incompatibles par principe et il se méfie de tout placage musical ; au moment où il travaillait pour [Dullin](#), il écrivait : « Je voulais éviter l'habituelle musique de scène qui est une forme d'expression que je déteste ! Rien de plus faux que l'intrusion d'une phrase musicale pendant que les acteurs continuent à réciter de leur incontrôlable débit le texte de l'œuvre, la phrase parlée et la mélodie se mouvant dans deux atmosphères absolument incompatibles. » Point de vue contrebalancé par ce jugement de Cocteau sur la musique qu'Honegger fit pour son *Antigone* (1923) : « La musique d'Honegger, dure et modeste, ne se superpose pas à la parole. Elle joue le rôle d'un accessoire moral. » Aujourd'hui les conditions de collaboration ont totalement changé : d'abord parce que les musiciens suivent régulièrement les répétitions et se situent dans un collectif théâtral : c'est le cas de L. Rosengart, de D.

Levaillant (compositeur pour trois spectacles de [Françon](#)), de Michel Deroin (musicien de [Mnouchkine](#) pour 1789 et 1793 et pour le Campagnol). Ensuite parce que les musiciens estiment que le premier devoir de la musique est de s'intégrer à la pièce pour participer à l'harmonie de l'ensemble. Partant du point de vue que le théâtre se suffit à lui-même, le musicien n'a pas l'ambition de faire œuvre de créateur en tant que musicien de théâtre. Il ne ressent donc aucune frustration de la nécessaire limitation de ses initiatives. La qualité requise d'un musicien de théâtre est d'aborder chaque œuvre sans préalable esthétique d'aucune sorte et de faire preuve d'une grande disponibilité. C'est là le sentiment de Deroin et de Levaillant.

Assez semblablement pour Jean-Marie Sénia (qui a travaillé notamment avec [Bayen](#), [Lassalle](#), Jean-Pierre Bisson, [Deutsch](#)) l'obsession est de savoir « caler » la musique par rapport au texte. Il n'est pas pour lui question d'empiéter sur la part qui revient au comédien ; d'ailleurs, si une musique le gêne, elle est, le plus souvent, supprimée ; il n'est pas question non plus de juxtaposer la musique et l'acteur, sans ajustement. En rien la musique de scène, aujourd'hui, ne doit être pléonastique. Pour A. Chamoux, par exemple (compositeur pour [Lavelli](#), [Dasté](#), [Vitez](#)), elle doit intervenir soit en relais, soit en contrepoint du texte.

Tous les musiciens, grands et moins grands, d'un passé récent (Delerue, Milhaud, Honegger, M. Jarre, Kosma, Poulenc, Sauguet) ont écrit de la musique de scène et des hommes de théâtre comme [Caudel](#) ont été particulièrement sensibles aux problèmes d'intervention de la musique dans leurs œuvres (pour son *Orestie* notamment), sans parler d'[Appia](#) qui a bâti toute son analyse du temps théâtral sur sa correspondance avec la musique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Thèmes variés par Reynaldo Hahn,... , Paris : J. B. Janin, 1946
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43995130q>
- Notes sans musique , Darius Milhaud, Paris : R. Julliard, 1949
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb355411050>

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#) [A. PIERRON](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Zone(s) géographique(s) : France Suisse Allemagne Pologne

Période(s) : Antiquité grecque 17ème siècle 18ème siècle 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Labiche (E.) Jourdheuil (J.) Müller (H.) Cormann (E.) Guenoun (D.) Goyard (Ph.) Un chapeau de paille d'Italie Paysage sous surveillance Rôdeur (le) Adrien (Ph.) Savary (J.) Fall (J.-C.) Rosengart (L.) Andréa (O. d') Régy (Cl.) Murail (F.) Marivaux (P.) Beaumarchais (P. de) Molière Racine (J.) Bourgeois gentilhomme (le) Amants magnifiques (les) Esther Athalie Jarre (M.) Benoin (D.) Verdi (G.) Kantor (T.) Faust Classe morte (la) Bal (le) Sobol (J.) Benoît (J.-L.) Ghetto Louis Cloos (H.P.) Othello Brecht (B.) Weill (K.) Dessau (P.) texte Eschyle Prat (J.) Prodromidès (J.) Perses (les) Cocteau (J.) Stravinski (I.) Mariés de la tour Eiffel (les) Œdipus rex Dullin (Ch.) Françon (A.) Mnouchkine (A.) Milhaud (D.) Honegger (A.) Levaillant (D.) Derooin (M.) Antigone 1789 1793 Bayen (B.) Lassalle (J.) Deutsch (M.) Dasté (J.) Vitez (A.) Lavelli (J.) Sénia (J.-M.) Bisson (J.-P.) Chamoux (A.) Claudel (P.) Appia (A.) Delerue (G.) Kosma (J.) Poulenc (F.) Sauguet (H.) Orestie (l')

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-musiciens-de-theatre>