

La musique à l'avant-scène

Ariane Cloutier

Number 180 (4), 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97582ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cloutier, A. (2021). La musique à l'avant-scène. *Jeu*, (180), 76–79.



La musique à l'avant-scène

Ariane Cloutier

Sont réunis ici les propos de praticien·nes et de théoricien·nes sur l'évolution de la musique au cirque, son rôle dans le processus créatif et l'apport de la composition originale.

Une arène. Une piste circulaire. Un chapiteau. Au centre, de lourds rideaux rouges s'ouvrent pour dévoiler des acrobates, des jongleurs et des jongleuses, des clowns, et même des animaux. Dans un coin, préférablement en retrait, un orchestre traditionnel, avec tambours et cymbales, joue une musique tonitruante pour souligner les hauts faits des acrobates. Voilà la représentation que nous avons de la musique de cirque traditionnelle. Or, depuis l'avènement du cirque nouveau, la musique acquiert une importance incontestable dans la conception des spectacles. Plutôt que de suivre la performance, elle accompagne les artistes et porte la marque d'une conception globale.

Dans les 50 dernières années, la musique de cirque a subi une évolution déterminante pour s'adapter aux besoins de celui-ci. Selon le théoricien des arts de la scène Ernest Albrecht, « les années 1960 et 1970 préparèrent l'éclosion des nouveaux cirques en Amérique¹ ». C'est dans les années 70 que se mettent en place les notions qui permettent de définir le cirque contemporain, c'est-à-

1. Ernest Albrecht, « Le nouveau cirque américain », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, automne 2002, p. 45.

dire qui est fondé sur la performance des artistes plutôt que sur des attractions foraines (animaux, amuseurs, « bêtes » de *freak show*, etc.). Il implique également une mise en scène visant à uniformiser la performance avec une trame narrative plutôt qu'un enchaînement de numéros indépendants de type spectacle de variétés. « Une des contributions des nouveaux cirques dans le développement des arts de la piste, énonce Albrecht, a été leur utilisation continue et extensive de la musique spécialement composée pour leurs spectacles². » La musique sert de liaison entre les différentes performances et permet de définir l'identité propre à un spectacle, voire à une compagnie de cirque.

COMPOSITION OU REPRISE MUSICALE

Au Québec, plusieurs troupes circassiennes émergent et attribuent un rôle à la musique dans leurs représentations. En Amérique du Nord, le Cirque du Soleil a rapidement établi les normes contemporaines. Dès ses premiers spectacles dans les années 1980, la compagnie met de l'avant une musique originale, très onirique. D'accompagnement sonore, elle évolue pour devenir une œuvre intrinsèquement liée à la spécificité d'une production. Livrée par un orchestre en scène, elle est devenue emblématique de certains spectacles (il semble impossible d'évoquer le nom *Alegria* sans entendre sa chanson thème). Dans la décennie 1990 apparaît le Cirque Éloize, qui intègre à merveille les musicien·nes au scénario poétique de ses représentations. Toujours selon Albrecht, « l'orchestre ne sert pas chez lui [le Cirque Éloize] de toile de fond. Les musiciens y sont plutôt membres à part entière de la compagnie et se mêlent à l'action: ils participent à certains numéros ou, sinon, restent en scène pendant la représentation pour assister les acrobates ou interagir avec eux³. » Les interprètes, ainsi inclus·es dans la trame narrative, participent à la définition de l'identité de la troupe.

2. *Ibid.*, p. 44.

3. *Ibid.*



Le concepteur sonore Félix Boisvert en studio. ©Antonin Monmart

Récemment, le Cirque du Soleil a modifié son archétype musical pour certains spectacles afin de rendre hommage à des auteurs-compositeurs emblématiques d'ici (*Le monde est fou*, *Tout écartillé*) ou d'ajouter une touche populaire (*Michael Jackson One*, *Axel*). On s'aperçoit que la reprise musicale, à l'origine considérée comme une solution élémentaire et, a priori, plus abordable que la composition⁴, a une incidence majeure sur le public. Un concept avec lequel jonglent habilement les 7 Doigts depuis leur tout premier spectacle en 2002, où un DJ mixait sur scène chansons connues et compositions originales. D'après le concepteur sonore Colin Gagné, « sortir de la musique originale pour entrer dans la culture populaire permet d'évoquer une référence sociale. Une chanson populaire est emblématique d'une époque, elle est souvent inscrite dans le temps, elle porte les préoccupations d'une génération. L'idée derrière la reprise est d'aller chercher un angle surprenant,

4. Si une composition sonore implique un budget supplémentaire, l'utilisation de chansons préexistantes peut également s'avérer coûteuse, selon l'importance des droits d'auteur.

nouveau, à cette évocation. Sortir la musique de son contexte, c'est travailler à partir des images fortes qu'elle évoque ». Dans le spectacle *Traces*, la chanson « Talk Show Host » de Radiohead, assortie à un numéro de mât chinois, produit l'effet d'une bombe émotionnelle. La reprise recèle un infini pouvoir sémantique, car elle crée un lien avec le public, que ce soit par le biais d'un affect collectif ou d'un souvenir personnel. À utiliser avec parcimonie et, idéalement, sertie dans une conception sonore originale.

UN MOTEUR CRÉATIF

Chez les 7 Doigts, la musique apporte une énergie qui fait tourner la roue du moteur créatif. La compagnie montréalaise se démarque par son processus créatif auquel chaque participant·e est invité·e à contribuer. L'acrobate Naël Jammal affirme que, pour *PSY*, « la conception musicale a été inspirée par les propositions des artistes. L'équipe de création des 7 Doigts aime engager dans la création l'ensemble des personnes avec qui elle s'associe. Cela donne lieu à un



travail collaboratif qui laisse plus de place à l'artiste. Au Cirque du Soleil, le travail est plus hiérarchisé, la musique est composée en amont, et l'acrobate doit plutôt s'y adapter.» Dans le mémoire du sociomusicologue Marc-Antoine Boutin, Colin Gagné précise que les idéatrices et idéateurs des 7 Doigts « tombent souvent en amour avec une tonne⁵ », qui leur sert d'inspiration à l'aube d'une création. Par la suite, le compositeur ou la compositrice construit un univers sonore. Il arrive que certains morceaux d'origine perdurent jusqu'à la trame finale, souvent réenregistrés par leurs interprètes préférés. D'après le concepteur sonore Jérôme Guillaume, des ajustements seront faits à la trame sonore jusqu'aux premières représentations. Ainsi, la conception musicale s'inscrit dans le processus créatif propre aux 7 Doigts, en plus d'assurer une continuité esthétique à leurs projets.

L'enregistrement d'une trame sonore originale semble maintenant incontournable pour les cirques d'envergure. Si la musique de cirque traditionnelle avec orchestre présentait l'avantage de s'adapter à la longueur des numéros et permettait de souligner certains mouvements, le ou la technicienne peut maintenant ajuster la trame sonore en direct. Jérôme Guillaume explique que la musique préenregistrée est composée en fonction d'être modulable, afin d'offrir des possibilités de mise en boucle pour suivre les repères des performances et s'adapter aux transitions. La conception permet donc de renouer avec les bons côtés de l'orchestre traditionnel, tout en conférant une unicité au spectacle. Selon Colin Gagné, l'absence d'interprètes sur scène donne lieu à une musique plus abstraite: comme celle-ci vient de nulle part, l'effet est plus cinématographique. Elle permet, selon lui, d'exprimer l'humanité des protagonistes et d'accompagner les personnages. La vision du compositeur et artiste interdisciplinaire

5. Marc-Antoine Boutin, « Exercer le métier de compositeur au cirque contemporain : approches musicales et sociales du travail créateur », mémoire de maîtrise en musique, Université de Montréal, p. 70 [en ligne].

Patinoire, idée originale, direction artistique, scénographie, co-mise en scène, composition musicale au ukulélé et performance de Patrick Léonard, co-mise en scène de Nicolas Cantin, lumières de Bruno Rafie, accessoires et patines de Cléo Alain-Gendreau, costume de Manon Desmarais (les 7 Doigts de la main, 2011). Sur la photo : Patrick Léonard.
© Roland Lorente



Félix Boisvert va encore plus loin en ce sens... Pour lui, la musique est un personnage à part entière. Dans le spectacle *Conciergerie* d'Antony Venisse, un piano animé d'une volonté propre prend le contrôle de la scénographie et colore l'univers clownesque. Boisvert évoque aussi *Patinoire*, un solo de Patrick Léonard dans lequel une musique introspective illustre la psyché du personnage en pleine dérive. L'ambition commune à ces créateurs est d'accorder plus de place à la musique et de lui permettre d'explorer de nouveaux territoires.

En somme, que les musicien·nes soient sur scène ou que la conception sonore comporte des reprises importe peu; toutes les méthodes sont justes, pourvu qu'elles servent l'authenticité du propos. L'importance accordée à la composition originale place la musique à l'avant-scène du cirque contemporain. Et s'il n'y en avait pas ? On entendrait seulement la respiration des artistes, les bruits d'impacts de leurs corps, leurs voix qui marquent la synchronisation, le tout discrètement amplifié. Le cirque mis à nu. C'est une technique utilisée pour mettre en valeur un numéro particulièrement exigeant physiquement. Mais rares sont les conceptrices ou les concepteurs qui osent exclure la musique d'une représentation entière, tant elle est inhérente à l'univers circassien. •

Ariane Cloutier a étudié en cinéma, en lettres et en design. Elle s'intéresse principalement aux mécanismes humains qui s'activent derrière les œuvres. Attentive à la programmation culturelle montréalaise, elle cherche la perle, la création inspirée.