



HAL
open science

Ecrire un théâtre musical. Transit

Jean Jonassaint

► **To cite this version:**

| Jean Jonassaint. Ecrire un théâtre musical. Transit. Dérides, 1984, 44-45, pp.73-84. <hal-04045188>

HAL Id: hal-04045188

<https://hal.science/hal-04045188v1>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Jean Jonassaint

Écrire un théâtre musical. *Transit*

Pour le Art Ensemble of Chicago (Lester Bowie, Malachi Favors, Joseph Jarman, Roscoe Mitchel, Don Moye) et autres artisans du jazz moderne qui m'ont donné le goût des musiques les plus novatrices.

Comment s'élabore un théâtre musical ?

Cette question me trotte dans la tête depuis fort longtemps, me demandant toujours anxieusement, dans une telle production, qui est en fait le maître d'œuvre : le compositeur ? l'auteur du livret ? le metteur en scène ? Qui vraiment nous donne accès à cette *globalité* que Micheline Coulombe Saint-Marcoux définit : « comme une grande structure où tous les éléments en présence, textuels, musicaux, sonores, gestuels, visuels, etc. sont en constante indissociabilité » ?

Alors, quelle différence avec l'opéra, ou une production multimedia ?

D'où vient ce nouveau label, cette nouvelle pratique ?

Tant de questions qu'il faudrait cerner. Mais est-ce vraiment le lieu, le cadre ? Le pouvons-nous d'ailleurs si l'on se fie aux propos de Maurice Fleuret que me citait Micheline Coulombe Saint-Marcoux : « On sait que le théâtre musical n'est pas de l'opéra, qu'il n'est pas forcément du théâtre de chant et qu'il est pourtant plus que du théâtre avec de la musique. On sait ce qu'il n'est pas. On ne sait pas ce qu'il est. »

Bien sûr, ce refus de la définition ne signifie nullement que le théâtre musical n'a pas ses traits propres. D'ailleurs, tout ce qui s'écarte de l'opéra « classique » ne se donne pas pour théâtre musical. Philip Glass n'a jamais prétendu que son *Satyagraha* soit autre chose qu'un opéra (moderne, bien sûr). Pourtant sa musique est si loin de la *Flûte enchantée*. Et

pour Micheline Coulombe Saint-Marcoux, *Moments* n'est qu'à la limite un théâtre musical. Pourtant l'exécution de cette œuvre vocale implique un travail scénique assez important. Travail qui est au centre de ses préoccupations depuis fort longtemps comme elle l'explique.

« Pour moi la scène, l'espace scénique, même dans des œuvres purement instrumentales, est considérée comme un paramètre. Ce paramètre est aussi important que la hauteur de la note c'est-à-dire la fréquence, la durée du son, l'intensité, la couleur du son. Il y a des circuits qui s'organisent. Le son effectue une trajectoire visuellement palpable. Depuis 1970, mon espace a toujours été très nettement démarqué. Il y a un rapport très net entre l'œil et l'oreille, on voit quasiment circuler le son. Cette approche est très directement influencée par les techniques électroacoustiques. L'amplification permet à un groupe d'instruments de devenir quasi un haut-parleur à un endroit bien précis. Donc des sons peuvent circuler. Transit est l'aboutissement de mon travail vocal, instrumental, électroacoustique et scénique. »

Transit, un théâtre musical ?

Mais pourquoi *Transit* plus que *Moments* ou *Ishuma* ?

Voilà des questions qui nous ramènent à notre point de départ : qu'est-ce qu'un théâtre musical ?

« On est en présence d'une forme musicale qui est en pleine élaboration dont on peut quand même distinguer certains traits pertinents à l'heure actuelle. Mauricio Kagel est un novateur dans ce domaine. Il a établi une relation nouvelle entre l'instrumentiste et son instrument, car l'instrumentiste est tellement habitué à son instrument qui fait réellement corps avec lui, de façon quasi indissociable. Avec le théâtre musical de Mauricio Kagel, justement, on repense ce rapport geste/production du son. On peut de ce fait produire un son autrement, avec un nouveau geste tout en élaborant une

expression théâtrale. Un aspect visuel, gestuel se greffe à la production du son, créant un nouveau rapport.

Si on veut faire une distinction profonde avec l'opéra, c'est que dans l'opéra on est en présence d'un texte qui est chanté, et c'est la belle ligne vocale qui compte. Souvent, c'est un texte, mièvre du point de vue littéraire, mis en musique. Les syllabes sont simplement chantées. Alors que dans le théâtre musical, le texte suggère des techniques de travail de la voix. La grande différence dans l'approche nouvelle pour laquelle la musique contemporaine a largement contribué, c'est qu'on a appris que la voix peut chanter autrement. Il y a toute une gamme du chuchoté jusqu'au cri, en passant par le parlé avec des expressions totalement différentes, y compris l'émission vocale avec des contrôles de vibrato — sans vibrer, vibrer lent, vibrer rapide — ce qui modifie complètement le timbre. Cette approche amène des rapports avec des correspondances instrumentales par exemple. Les chanteurs de musique contemporaine sont habitués à aller au-delà de la technique traditionnelle. Je crois que l'Atelier lyrique du Rhin est une expérience absolument unique dans ce sens-là. Il y a justement des ateliers où les chanteurs doivent prendre conscience de leurs corps, de leur respiration, des bruits de leurs corps, des mouvements. Encore là un rapport de sensibilisation entre le chanteur et son corps qui est son instrument.» (Micheline Coulombe Saint-Marcoux)

En fait, une des spécificités du théâtre musical c'est l'interaction (interdépendance aussi) entre les différents éléments qui structurent l'ensemble, d'une part; et cette nécessité d'une étroite collaboration, dès les premières ébauches de l'œuvre, entre auteur, compositeur, scénographe, etc., d'autre part. Donc, comme me le rappelait France Théoret, «on est dans une structure où des interventions d'un autre domaine que le nôtre viennent enrichir notre domaine».

C'est cette interaction constante que nécessite la production d'un théâtre musical que finalement j'ai retracée avec

France Théoret et Micheline Coulombe Saint-Marcoux quand je les ai rencontrées, le 20 juillet dernier, à propos de *Transit*.

Bien que France Théoret soit l'auteur du livret, le sujet vient de Micheline Coulombe Saint-Marcoux. C'est au cours d'une escale démesurément prolongée à l'aéroport d'Helsinki, il y a six ans, que germa dans sa tête l'idée d'un théâtre musical autour de l'*attente*. Attente angoissante qu'elle vécut en tant que « mère et créatrice ».

Elle attendait désespérément sa fille qui devait la rejoindre pour rentrer à Montréal, et n'arrivait même pas à savoir pourquoi son avion retardait tant. Et là, dans ce vaste lieu clos ouvert sur tous les continents, la non-communication imposée par les barrières linguistiques se transforma pour elle en un grand champ sonore qui allait s'intégrer dans *Transit* sous la forme de séquences vocaliques libres de tout contenu sémantique délimité par un code linguistique donné : pure émission de voix nous rappelant sans cesse que sur cette scène règne l'*étrange*, souverain à prolonger l'attente.

À ce sujet, Micheline Coulombe Saint-Marcoux raconte :

« En partant des mots que j'ai perçus quand j'étais à l'aéroport, je me suis amusée à un moment donné à écrire en dictée phonétique la plus rapide possible les phrases que j'entendais en scandinave, en russe, et autres langues. Je prenais ce qui me passait par la tête, ce qui me restait, le plus rapidement possible, dans un petit carnet que j'ai conservé. Cette idée a servi de départ. Par la suite, j'ai écouté au Conservatoire des disques de poésie kurde, du Moyen-Orient, que j'ai transcrits de la même façon qu'à l'aéroport. Des mots qui me sautaient aux oreilles je dois dire. Tout a été mis sur papier et, lors d'une longue séance de lecture rapide, le choix s'est effectué en étroite collaboration avec France. Déjà on éliminait au départ les trop grandes difficultés d'élocution, et alors on a travaillé, prenant un mot kurde suivi d'un mot d'une autre langue, une syllabe d'un pays, une syllabe de l'autre, de façon à composer des mots qui sonnaient bien mais qui

n'avaient aucune signification, sauf au niveau de l'étrangeté du lieu. »

Ainsi se marque l'étrange. Ainsi se résorba l'attente.

Cette attente, qui fut le point de départ de tout, accrocha France Théoret lui permettant d'investir le projet de Micheline Coulombe Saint-Marcoux de rendre un *hommage à toutes les femmes créatrices*.

« Tout se greffe autour de l'attente. Il faudra donc attendre, battements du temps qui va, impossible attente. »
(France Théoret)

Attente, « un mot qui s'est amplifié », précise-t-elle. Un mot qui donnera un premier texte en 1982, une suite de vingt-cinq poèmes en prose (dont vingt-quatre sont publiés avec le livret*) que, tout en situant sa démarche d'écriture du moment, elle décrit ainsi :

« Il fallait d'abord établir la situation de l'attente. Au niveau pulsionnel, écrire sur l'attente me séduisait. Faire venir à l'écriture ce qui a lieu mentalement au moment de l'attente me paraissait écrire la condensation même de la gestation de l'être. Évidemment, je n'ai écrit à peu près que l'aspect positif de l'attente, pas la décomposition, l'état larvaire, la pente de la désintégration. L'aspect abêtissant de l'attente, j'ai dû l'exorciser en écrivant, privilégier les énergies à l'œuvre dans la passivité. Les aspects morbides sont synthétisés dans le moment d'amnésie du personnage.

J'ai écrit un récit poétique centré sur l'attente.

Chaque page comporte deux strophes inégales. La première que je nommais un couplet, élabore le récit centré sur le personnage. La seconde que je nommais un refrain, signale un rapport avec le monde extérieur d'où elle est exclue

* Cf. France Théoret, « Transit », *Les Herbes rouges*, 129, 1984.

momentanément. Écrire un récit à la première ou à la troisième personne, comme c'est le cas ici, m'oblige constamment à questionner, je ne dis pas relativiser, des rapports, à la société, à l'histoire, aux discours, d'où la seconde strophe qui est plus courte que la première. »

Mais ce texte fort poétique n'a pas été retenu pour le théâtre musical. Pierre Barrat de l'Atelier lyrique du Rhin, le metteur en scène, et son assistante, Marie-Noël Rio, l'ayant trouvé plus poétique que dramaturgique. Et France Théoret a dû faire un autre texte en 1983, cette fois « factuel », laissant (comme lui conseilla Mme Rio) « l'aspect poétique à la musique ». Il a fallu sortir du monologue formel et du poétique, introduire d'autres personnages, mais aussi mieux définir le personnage principal, ELLE — donc reprendre un peu cette définition du personnage qui a été le premier jalon important de la collaboration Théoret/Coulombe Saint-Marcoux en mai 1982.

« J'ai été incapable de penser la contrainte musicale. Je n'ai pas pensé à quoi aurait l'air Transit une fois mis en musique. Ça aurait été une obsession d'y penser... »

En fait, l'intervention importante a été la rencontre avec Marie-Noël Rio qui a beaucoup insisté sur le fait que l'aspect poétique devait être la musique et que l'écriture devait être factuelle. Et tout ça s'est fait tellement vite que je n'ai pas eu le temps de réagir émotivement en disant que je suis choquée de ça... Elle est venue huit jours. C'était à prendre ou à laisser. Il n'y a pas eu de négociations possibles là-dessus. Je le dis de façon un peu tragique, je devrais le dire de façon humoristique. On n'a pas été bousculé. On n'a rien changé au niveau du personnage. C'est surtout au niveau du texte, au niveau de sa facture. » (France Théoret)

Cette intervention extérieure, France Théoret s'y attendait et n'en a été nullement outrée. Au contraire, cela lui paraît fort enrichissant. Cette contrainte l'ayant amené à faire un texte qui permet un vrai travail scénographique et musical, ce que

d'ailleurs Micheline Coulombe Saint-Marcoux a beaucoup apprécié.

« Il y a une chose que j'ai bien aimé de la collaboration avec France et de ses textes comme résultat, c'est que justement elle a tenu compte, du fait qu'elle connaît bien la musique contemporaine, de la nécessité d'avoir certaines phrases pour lesquelles j'étais presque obligée de garder le rythme, et par contre d'en avoir d'autres qui permettent plus de faire des découpages rythmiques, des jeux plus précis sur une syllabe, presque de décomposition du texte. Un peu comme un travail de montage en électroacoustique. C'était important pour moi, il m'aurait été difficile de travailler sur un texte trop lourdement rythmé.

Pour moi, la correspondance entre le texte qui suggère même au compositeur des idées de travail sonore est importante, et cela remonte loin. Par exemple, dans Ishuma (1974), j'ai travaillé un très beau texte de Paul Chamberland, Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie, et j'ai utilisé également des mots esquimaux. C'est une langue qui est très sonore, très riche qui peut être très percussive et très douce. J'ai passé des mois dans le dictionnaire à répertorier les mots qui correspondaient au thème de la métamorphose, donc à certains mots clés dans le texte de Chamberland que j'ai utilisés en technique de découpage. À un moment donné il est question de l'éclat de la pierre noire, tout est éclatement, tout devient brillant, à ce moment-là le mot éclat est là, l'éclatement — la neige qui éclate, qui crisse, qui casse — tous ces mots cassure, brisure, fissure très stridente sont utilisés. Ce sont des mots clés qui déclenchent toute une technique de travail de composition. Tous les instrumentistes jouent que des matériaux éclatés. »

Bien sûr, Théoret a tenu compte dans l'écriture du livret des spécificités de la musique de Coulombe Saint-Marcoux qu'elle connaît bien et du théâtre musical. Elle s'est rappelé que le texte ne devrait être qu'un élément parmi d'autres. Un élément

déclencheur, certes, mais rien de plus qu'une « ossature » où se grefferont musiques, gestes, décors, lumières, etc.

Cette pièce en neuf scènes, écrite dans une langue n'intégrant aucune expression « populaire » ou « vulgaire », contrairement à ses poèmes *Bloody Mary*, *Une voix pour Odile*, ou *Nécessairement putain* (d'ailleurs, il n'a jamais été question pour elle d'être « crue » au théâtre), Théoret en résume la genèse et le sens dans ces termes :

« Micheline Coulombe Saint-Marcoux et moi avons défini le personnage principal, du moins, en ce qui concerne son identité sociale. C'est une femme de 40 ans, qui est mère, qui a un compagnon, qui est une « créatrice ». Bien sûr, ce mot est plein d'ambiguïté. Depuis une vingtaine d'années, on l'a déconstruit, biffé, voire on s'est interdit de l'utiliser. C'est aussi inutilisable comme catégorie de l'identité sociale. ELLE, c'est ainsi qu'elle est nommée, est cependant cette « créatrice » dans la mesure où elle parle plusieurs formes d'art. Dans Transit, elle est tout aussi bien compositrice, femme écrivain, voire chanteuse. Nous lui avons attribué une action au temps présent, elle attend l'avion qui doit amener son enfant. Cette action est en contradiction avec sa vie quotidienne, c'est une femme de mouvements, une femme qui a choisi de bouger dans le monde contemporain. Même si le lieu du travail artistique relève de la chambre à soi, donc, de l'isolement, le lieu clos où elle est momentanément captive est le contraire d'un lieu d'écriture, c'est un lieu public, un lieu d'angoisse et de dispersion. Nous avons également décidé de son enfance, celle d'une enfant et d'une adolescente peu encline à se révolter, aimant se retirer dans sa chambre, etc.

Les autres personnages sont ceux de son passé et de son présent immédiat. Ils sont, pour la plupart, des personnages qui font exister des tensions mais n'est-ce pas très souvent ainsi dans toutes relations ? L'AUTRE est le seul personnage imaginaire. C'est une femme, une rockeuse en l'occurrence, qu'elle ne sera jamais. Il paraissait capital de ne pas faire

d'ELLE un personnage triomphant, triomphant de quoi ? Du fait d'être une « créatrice » ? Tout choix radicalement intégré implique une brisure, une coupure, ce n'est pas nécessairement une douleur mais tout travail de pensée et de réflexion exige un retrait considérable. Essentiellement, la femme comblée ne peut savoir ce que ça coûte de l'intérieur, écrire.

Il n'a pas été question d'écrire une tragédie, notre époque s'y prête mal. Ce n'est pas non plus la mise en situation d'un personnage auquel on peut s'identifier. ELLE fait une synthèse de son existence, elle touche des moments psychiques extrêmes, de l'amnésie à la « transcendance » retrouvée dans une confrontation avec L'AUTRE qui ne pouvait être qu'une femme. Ceci, dans la mesure, où l'identité sociale, ce n'est jamais un individu seul qui en décide, il a, entre autres, besoin de points de repères avec ses semblables.

Il reste que ce texte est quand même un monologue. Le personnage est quand même seul. Tout ce qui est dialogique dans le texte dramatique c'est de la projection, peu importe réelles ou imaginaires, ce sont des projections. C'est quand même sous forme de monologue sauf à la fin quand je fais intervenir L'AUTRE. »

Un théâtre musical c'est plus qu'un texte, plus qu'une musique : c'est l'interaction de ces deux éléments mis en scène. Aussi, il importe que la musique fasse corps avec le texte ; sur ce point Micheline Coulombe Saint-Marcoux est très sensible, et sa collaboration avec France Théoret a été grande.

« Combien de fois — je ne les ai pas calculées — j'ai téléphoné à France parce qu'il y avait un blocage qui se produisait, je ne voyais plus très bien. Je ne saisissais pas très bien peut-être le poids de tel mot. Je passais des demi-heures au téléphone à lui faire définir exactement ce qui était le plus important dans ces trois ou quatre phrases. Même elle m'a suggéré des moments d'atmosphère. En ayant le caractère du travail sonore, pour moi, à ce moment-là, c'est une question de technique. Alors vous voyez c'est constamment une relation

étroite. »

C'est d'ailleurs le même souci de collaboration qu'elle a eu avec Marie-Noël Rio pendant son court séjour de travail à Montréal sur la production de *Transit*. À ce sujet, Micheline Coulombe Saint-Marcoux rapporte une discussion qui montre bien que l'interaction est un concept clé du théâtre musical — interaction qui n'est nullement imposition.

« Dans la scène II qui est la scène de l'amnésie, arrive un moment donné où ELLE ne sait plus ce qu'elle fait là. À force d'attendre, elle perd un peu contrôle sur sa mémoire, et elle ne sait plus ce qui se produit, elle perd pied avec la réalité. Elle sent les murs. Elle sent cet espace clos, la pression autour d'elle. Alors y a une symbolique qui se crée. Évidemment sur scène il y aura effectivement un espace clos où elle ira jouer cette scène, et elle y retournera de temps en temps. Donc, c'est une femme qui étouffe, elle se cherche, elle est perdue, elle est angoissée, c'est une scène terrible à jouer. Marie-Noël à ce moment-là me dit : « Micheline, moi je ne vois pas de musique ici. Je ne vois rien. » Alors j'ai dit non, moi je vois un espace musical qui correspond à l'espace scénique, à ce moment clos. Il faut délimiter l'espace musical, ne pas laisser errer le silence qui est trop plein de la scène précédente où il y a un espace musical dense. Je craignais que des souvenirs se créent. Alors j'ai voulu faire une correspondance sonore et visuelle pour marquer encore davantage l'étouffement. Tout le temps de cette scène une séquence super-aiguë aux ondes Martenot plane, superposée à une fréquence super-grave comme une sorte de bourdonnement, ce qui rend la scène encore beaucoup plus inquiétante. Cette relation entre la musique et l'espace caractérise le théâtre musical, correspondance entre une idée scénique, une idée musicale, va-et-vient constant. »

Voici, spectateurs...

Va-et-vient incessant des sens pour saisir l'ensemble, **multiple écartelé** devant nous **sur scène**.

Là, on ne peut plus comme à La Scala fermer les loges, et attendre la belle voix de première, toujours un bouillonnement sans fin, sans cesse : paroles, cris, chants, murmures, gestes, images, éclairages, musiques, bruitages...

La bande dérape.

Jean Jonassaint

12 août 1984