

« La voie d'Orphée »

Pierre Popovic

Number 57, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27304ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (1990). Review of [« La voie d'Orphée »]. *Jeu*, (57), 141–143.

«Le dépouillement du décor, d'une nudité somptueuse, l'absence d'accessoires et la parcimonie des effets artificiels [...] aident à mettre en évidence la presque seule héroïne : la voix, sa phonation, ses altérations, ses tessitures diverses [...]» *La Voix d'Orphée*, une création de Jean-Pierre Ronfard présentée à l'Espace Libre. Photo : Mario Viboux.



«la voie d'orphée»

Texte de Jean-Pierre Ronfard. Musique : Catherine Gadouas et «Lacrymosa» de Mozart tirée du *Requiem*, «Che Farò Senza Euridice» de Gluck tiré de *Orfeo E Euridice*, «Fugue» n° XXII de Bach tirée du *Clavier bien tempéré*, «Cold Song» de Purcell tiré de *King Arthur*, voix: Louise Bouchard, François Langlois, O'Neil Langlois et Francine Poitras; éclairage : Sylvie Morissette. Production du Nouveau Théâtre Expérimental, présentée à l'Espace Libre du 9 au 27 octobre 1990.

voix et jeux dans l'espace

Les mythes, dit-on, se transmettaient de bouche à oreille, par la voix. C'est à rejouer cette scène de la transmission orale que Jean-Pierre Ronfard convie le public de l'Espace Libre, utilisant dans ce but l'histoire d'Orphée, personnage légendaire dont la voix enchanteresse et la musique étaient capables de charmer tous ceux et celles qui l'écoutaient, d'amadouer les animaux les plus féroces, de séduire jusqu'aux pierres et même de méduser le sinistre chien Cerbère. Le propos ne se limite cependant pas à cette restitution de la légende.

Il s'agit avant tout d'isoler un élément du théâtre, de lui accorder le premier rôle, de le fouiller, d'en fournir une «étude». Le canevas général du spectacle est le suivant. Un metteur en scène et une compositrice entreprennent de créer et de monter une pièce sur la voix humaine, de montrer les rencontres harmoniques ou stridentes des voix, leurs oppositions, leurs appels réciproques, leurs jeux d'approches et de différenciation. Ils en discutent tandis que des comédiens, derrière un rideau d'arrière-scène, vocalisent, crient, parlent et chantent, dans une sorte d'audition. Leurs voix conviennent. Le travail de répétition, tâche de la voix s'il en est, peut alors commencer. Tout le spectacle exhibe par la suite ce *work in progress* achevé, cousu voix, où il s'agit de raconter l'histoire d'Orphée («*Mais il faut raconter l'histoire d'Orphée*» est le leitmotiv de la soirée), non en représentant l'action et les péripéties, non en incarnant des personnages, mais en jouant uniquement de la voix. Entre le travail «effectif» des comédiens, qui se montrent en train d'improviser ou d'inventorier toutes les possibilités de leurs cordes vocales, et l'illustration des épisodes de la légende orphique par des mots et par des



La Voix d'Orphée surprend par «la précision du travail laryngien de Louise Bouchard, de François Langlois, de Francine Poitras, de Catherine Gadouas et de Ronfard lui-même». Photo : Mario Viboux.

chants, s'établit un dialogue constant. Le dépouillement du décor, d'une nudité somptueuse, l'absence d'accessoires et la parcimonie des effets artificiels (il en reste quelques-uns : le jeu d'éclairage par exemple) aident à mettre en évidence la presque seule héroïne : la voix, sa phonation, ses altérations, ses tessitures diverses, ses quantités et qualités, ses aigus, ses filets, ses brisures, ses profondeurs, etc. C'est un peu comme si l'on vous faisait assister à un concert dont on aurait enlevé la musique, les costumes, le decorum, les instruments, pour ne laisser vivre devant vos yeux que les gestes des musiciens et du chef d'orchestre.

On ne sort pas de là ravagé comme les marins d'Ulysse par le chant des sirènes, mais intrigué tout de même et raisonnablement heureux d'avoir été surpris. La précision du travail laryngien de Louise Bouchard, de François Langlois, de O'Neil Langlois, de Francine Poitras, de Catherine Gadouas et de Ronfard lui-même (il sait que sa voix n'est pas commune) y est indubitablement pour quelque chose. Le dernier nommé a gagné sa gageure : il a réussi à montrer que la voix est spectaculaire, qu'elle n'est pas anodine, ni au théâtre ni en dehors du théâtre, et que la voix au théâtre est une voix de théâtre. L'effet obtenu va

cependant plus loin que cela.

Un vecteur traverse et oriente cette étude : il part de la cacophonie inaugurale (durant l'audition des comédiens, jugés aussi sur leurs voix), où se mêlent des cris de plaisir ou de rage, des bouts de phrases toutes faites, des cris et des amorces de chansons, passe par ce moment où Orphée pénètre dans la «forêt primaire», moment où tous les bruits et petits cris de cette forêt sont imités par les acteurs, puis par l'épisode de la descente aux Enfers et de la remontée, durant lequel la voix d'Orphée se module sur toutes les gammes et est divisée (répartie) par l'effet de la variété des émotions, et aboutit enfin au chœur final célébrant le tombeau d'Orphée. Il n'est pas impossible de lire dans ce trajet une métaphore de l'histoire du théâtre, vue sous la loupe d'un seul des éléments qui la constitue : à l'imitation des voix de l'homme et de la nature (l'imitation étant au principe du théâtre antique) succède la transformation troublante de la voix d'un seul dans la voix de plusieurs (théâtre moderne), les deux réunies dans une mise en scène autoréflexive (théâtre actuel) qui, quoique marquée par l'ère du soupçon, n'en allègue pas moins encore qu'une communauté humaine reste possible si elle se base sur le partage de la parole et sur la création

collective. Cette dernière est symbolisée par le chant final, en groupe, face au public. Une finale moins «groupale» aurait été préférable, pour diverses raisons dont la moindre n'est pas qu'Orphée meurt seul, victime d'une sorte de folie tribale — les femmes de Thrace déchirent son corps parce qu'il les refuse au nom d'Eurydice, rompant ainsi un code social établi — et que sa voix, qui continue à se faire entendre lors même que sa tête coupée roule dans le fleuve, est la plus solitaire qui soit. Ronfard semble avoir voulu rejeter cette solitude. Son *Orphée* n'est pas celui que certaines versions du mythe montrent revenant triomphant des Enfers avec Eurydice, mais plutôt celui que les romantiques ont choisi de lire avant de le léguer à la modernité, celui auquel Hugo fait dire dans *la Légende des siècles*: «Je suis l'âme humaine chantant/Et j'aime». [...] Ne tracez pas de mots magiques sur le mur¹.»

Mais sa finale choisit de valoriser un autre aspect de la voix : sa valeur rituelle au sein même de ce rite de communication qu'est le théâtre. La voix, quand elle passe au chant, joue un rôle énorme dans les cérémonies, dans les mariages, les cultes, les veillées mortuaires. Les pleureuses, dans les pays latins et slaves, sont indispensables au travail du deuil. Dans ces dialogues haletants qu'ont les femmes inuit, elle devient jeu de rapprochement. En d'autres termes, elle constitue l'un des outils privilégiés des langages de communion, des tissus vernaculaires. L'art contemporain semble s'en souvenir et vouloir recueillir (dans le double sens du verbe) cet héritage. On parle souvent de la voix d'un poète pour désigner sa manière et, très allusivement, ce qu'il dit du rapport de l'homme au monde. Ce n'est pas fortuit si l'un des courants actuels les plus forts de la poésie se nomme «poésie sonore» («s'honore», s'entend aussi), si le dernier recueil de Michael Delisle s'intitule *Chose vocale* (les Herbes rouges, 1990). *La Voix d'Orphée*, cristallisant dans la même durée des phrases de tous les jours, la prose de la compositrice et du metteur en scène, ainsi que des chants et des airs de Mozart, Bach, Purcell et Calzabigi, sans oublier les créations originales de Catherine Gadouas, participe

au même recueillement du langage communautaire effectué par le rituel artistique.

Sous un autre angle, cette «étude théâtrale sur la voix» adopte un point de vue critique à l'égard des régimes vocaux qui sont de mise dans la société actuelle. Cette dernière multiplie les bruits (le terme est utilisé en sociologie de la communication) et favorise le bégaiement des slogans entendus, répétés à dose massive. Dans ce spectacle, c'est une véritable écoute qui est demandée, une écoute active. Néanmoins, cette dimension critique est insuffisamment développée, trop facilement gagnée. Ronfard, sur ce point, s'est montré un peu paresseux. Entre le mythe d'Orphée et le spectateur d'aujourd'hui, des médiations se sont interposées, par des textes, de Pierre Emmanuel, de Saint-Denys Garneau, par des images et des voix — qui n'entend pas un peu celle de Jean Marais? —, par des moyens sophistiqués de diffusion, de la radio au disque laser, par une mystique de la «haute fidélité». Il aurait été bon, pour raffiner cette étude, intéressante déjà et à plus d'un titre, de laisser aussi parler ces voix-là, quitte à se contenter de désigner l'émotion ou la discordance ou le pouvoir dont elles sont porteuses. Autrement dit, il manquait un volet à cette étude de la voix du mythe et du rite : l'étude des mythologies récentes de la voix et de leur influence sur la réception et la lecture de la tradition orphique.

pierre popovic

1. Victor Hugo, *la Légende des siècles*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p. 530.