

Réinventer l'opéra Chant lyrique à la Licorne

Guylaine Massoutre

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27707ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Massoutre, G. (1991). Réinventer l'opéra : chant lyrique à la Licorne. *Jeu*, (61), 127–132.

réinventer l'opéra : chant lyrique à la licorne

Livret de René-Daniel Dubois. Musique d'Alain Thibault. Mise en scène et décor : Joseph Saint-Gelais; costume : Anita Pantin; éclairages: Claude Cournoyer. Avec Pauline Vaillancourt. Production de la compagnie lyrique Chants Libres, présentée au Restaurant-théâtre la Licorne du 19 septembre au 19 octobre 1991.

Pauline Vaillancourt a ouvert la saison du Restaurant-théâtre la Licorne — qui fêtait son dixième anniversaire — par la reprise, audacieusement renouvelée, de la pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois, dans une nouvelle mise en scène de Joseph Saint-Gelais. *One-woman show* d'une heure quinze minutes sans entracte, la représentation ne laisse de répit ni à la cantatrice ni au spectateur. Comme en avril 1984, lorsque la pièce fut créée et jouée «en version solo» par son auteur, la scène, vide, est occupée par un seul personnage qui joue tous les rôles (vingt-six au total). Mais cette fois-ci, ce n'est pas le narrateur en état de rêve, discourant avec des masques, qui tient le plancher, mais la diva, héroïne de la comédie, qui s'empare de la voix et des rôles.

Vêtue d'un superbe costume moiré, chatoyant sous les projecteurs comme une parure baroque, Pauline Vaillancourt transporte les foisonnements du texte théâtral dans un monde musical original, plus unifié que polymorphe. Mettant à profit la virtuosité de sa mémoire et les effets dramatiques de sa voix — l'étendue de son registre offre au compositeur de belles possibilités —, elle capte immédiatement l'attention. Sans coupure — sauf une scène «japonaise», au premier tiers de la pièce — ni transformation textuelle, le texte de Dubois a pourtant changé de nature : la version solo devient livret d'opéra, la dramaturgie originale, déjà marquée par la première scénographie de Joseph Saint-Gelais, se démet plus radicalement encore de sa théâtralité pour explorer un autre aspect de la scène, le glissement du récitatif à l'«opéra de chambre».

renouveler l'esprit classique

L'opéra de chambre est-il un genre rétro? un retour au théâtre romantique de Musset? une pièce classique exempte de grands moyens? Il s'agit plutôt d'une prestation musicale dans la lignée des spectacles de Pauline Vaillancourt : après les *Récitations* de Georges Aperghis en 1984 et 1985, après *la Voix humaine* de Francis Poulenc, puis une participation au disque compact *Volt* d'Alain Thibault en 1990, après un travail remarquable avec Gilles Maheu et Alain Thibault sur le théâtre de Müller, Pauline Vaillancourt relève le défi d'une nouvelle interprétation vocale de musique contemporaine. Son répertoire et ses prestations européennes, notamment auprès d'Antoine Vitez, de Pierre Audi et de Pierre Boulez, forcent le respect. Avec ce nouveau spectacle, elle inaugure sa compagnie, Chants Libres, qui produira des œuvres lyriques contemporaines peu jouées ou inconnues, puisées dans le répertoire international.

Dépouillé de décors autres qu'une cage de bois, les jeux de scène limités au déplacement quadrangulaire et rectiligne de la cantatrice qui place ses personnages, l'opéra descend des tréteaux

pour s'installer dans un espace vide. La musique est résolument contemporaine : un chant *a cappella* (exempt de tout accompagnement instrumental) accompagne le texte. Et cette structure cubique évidée, quadrillée, rappelle constamment que l'opéra classique a fait son temps. Pourtant, la comédie chantée, avec son refus de se prendre au sérieux quand elle évite le boulevard et l'absurde, s'accommode bien du lyrisme et de l'intimisme, comme autrefois le théâtre romantique de Musset «dans un fauteuil» et aujourd'hui un récital de chansons à texte dans un café-théâtre... expérimental.

un fabuleux livret

Ne blâmez jamais les Bédouins est une pièce drôle, construite sur une succession de sketches comiques. Ni tout à fait sentimentale, ni complètement morale, ni à thèse, sa vivacité tient à l'incongruité des situations et à la parodie des manies de langage de personnages types : une diva italienne transportée dans une scène de western — elle est ficelée sur une voie ferrée —, un lamentable Prométhée qui voudrait sauver l'héroïne, un monstre au grand cœur qui ne comprend rien et tient la place du héros, deux géants de la technologie américaine et soviétique qui parlent à Dieu-Lénine, deux potaches québécois et leur professeur qui assistent au spectacle, une Bédouine éternelle amoureuse qui vient hanter les rêves d'une diva ratée.

Amateurs de profondeur, s'abstenir : errant dans le désert, ces personnages affublés de leur verbosité, de leurs tics, de leurs accents zézayants, nasalisés ou carrément inventés ont ce côté touchant des êtres hors de la réalité, héros de la folie douce, automates et paumés dont l'opéra souligne la pureté.

Mais c'est aussi une pièce d'êtres déplacés géographiquement, ces accents mêlés étant l'expression d'une langue seconde, mal maîtrisée selon les normes de la grammaire et de la prononciation, à laquelle la musique vocale d'Alain Thibault ajoute sa douceur et son étrangeté.

«Vêtue d'un superbe costume moiré, chatoyant sous les projecteurs comme une parure baroque, Pauline Vaillancourt transporte les foisonnements du texte théâtral dans un monde musical original.» Photo : Yves Dubé.



comédie cauchemardesque ou rêve apprivoisé autour d'une comédie?

Pauline Vaillancourt a une belle présence scénique vocale. Sa voix claire, légère et agile de soprano, son visage bien poudré, son regard droit captent l'attention; sa belle tenue des rôles ne flanche jamais. Impressionnante performance de cantatrice, sur un texte que Dubois rêvait d'écrire pour le chant avant de choisir l'art dramatique et de proposer aux metteurs en scène cette comédie de rôles cahotants.

Une bouffonnerie? Pourtant, la représentation ne nous fera jamais rire : cette parure à l'italienne, presque classique, cette boîte qui l'enferme comme une poupée de collection fixe la cantatrice dans une immobilité intrigante. On se croirait parfois dans un studio de télévision, où le travail est concentré sur le gros plan. La musique gagne en émotion, mais le théâtre perd sa gestuelle. Et la régie? les éclairages n'auraient-ils pas pu davantage souligner la fantaisie et le fantastique de ces scènes modulaires? On a choisi de mettre en valeur la voix seule : tout ce dépouillement écarte l'hypothèse d'une mise en scène de comédie musicale à l'américaine; mais il surcharge parfois d'intimisme un texte comique, soulignant le conte plus que le jeu des planches, déplaçant l'écriture populaire, toute vibrante du son de la rue, au profit d'un opéra qui sans être savant n'en est pas moins abstrait. Entre la dramaturgie et la musique, parfois opposées dans leurs connotations et leurs références, l'interprète établit un dialogue fructueux, séduisant l'une pour rejoindre l'autre et relever le pari de leur complémentarité.

Ainsi, du texte s'élève cette voix d'illusionniste; la voix emporte le texte dans ses modulations, elles-mêmes rythmées par l'écriture poétique, inventive, surréaliste jusqu'à la verbigération de Dubois, par sa ponctuation, par son souffle. Interprétation à la fois minimaliste et intelligente du texte théâtral, le chant lyrique accentue l'irréalité d'une invraisemblable histoire, combien savoureuse dans ses jeux de mots, dans ses références et dans ses envolées quasi glossolaliques. Hors de l'espace référentiel du texte, la musique d'Alain Thibault transporte l'histoire tout près des rêves d'adultes au cœur d'enfants : des héros lamentables, des trains lancés à toute vapeur, des enfants à l'école, des amours ratées. Le souvenir d'une magie perdue, celle des bandes dessinées et des westerns, celle de l'enfance en général, se déverse de la gorge de Pauline Vaillancourt avec un surprenant naturel, une aisance étale qui force l'admiration.

L'opéra commence toujours au-delà de la mesure et du quotidien : dans cette mise en scène, le chant s'impose au récit, non pas comme un artifice mais avec l'audace de sa démesure. Cet adroit changement de registre, qui marque le passage de la parole au chant, affecte le déroulement des péripéties dramatiques d'un autre rythme : sans heurt, sans rupture, l'opéra de Thibault ajoute sa fluidité et la stabilité de la vibration qui, selon qu'elle monte ou qu'elle descend, suit le fil d'une mélodie indépendante du texte, mais pourtant si liée à lui, respectant ses méandres, ses temps forts et ses fantaisies particulières, notamment les changements de personnages. Le conte amérindien, qui ouvre l'opéra, ne raconte-t-il pas : «Et il reprit son escalade. Et plus il montait, et plus les masques se faisaient rieurs et lui ressemblaient, et riaient avec lui. Au son de son rire, tout le village sortit des tentes, croyant que c'était l'appel des Anciens, qui retentissait depuis l'au-delà.»

La musique et le texte offrent un entrelacs fascinant : le texte chante, la musique raconte, comme si l'art de l'un était originellement composé des sensations de l'autre. L'histoire devient sinon seconde du moins fondue, tandis que la mélodie développe ses harmonies et que le corps de l'actrice se fige, organe vocal vibrant, regard présent, comme une poupée mécanique animée d'un cœur qu'on aurait soudain libéré.

une musique généreuse pour un texte cri

Alain Thibault est un compositeur étonnant. Sa musique abstraite, à la fois mélodique et rythmée,

est entrecoupée de plans narratifs disjoints, irréguliers comme le texte. Son phrasé musical, dans le jeu expressif de Pauline Vaillancourt, se déroule comme un discours et, à travers le langage musical, tout à coup, on entend clairement une langue, sur laquelle le texte de Dubois articule ses propres codes, eux-mêmes légèrement décalés de tout niveau de langue attesté.

Cet opéra acrobatique, tenté par la performance et par l'expression des limites, mais toujours contraint dans ses audaces et parfaitement maîtrisé par la cantatrice, donne à la pièce de Dubois une cohérence qui n'y est jamais explicite, lorsqu'on lit le texte. Inversement, le lieu théâtral donne une humanité à une musique qui, sans être hermétique, n'en est pas moins contemporaine, c'est-à-dire portée à l'invention mathématique, électroacoustique, par conséquent peu soucieuse de s'incarner et d'émouvoir.

«Mon amour ne saura pas bousculer les dunes de sable-vent qui chante. Je ne saurai jamais ne pas broyer les os de l'être chéri. Et même pleurant l'assèchement des ivresses, je suis.» Ces paroles du narrateur, échos des lamentations de Michaela, font basculer la comédie dans un tragique que l'expression lyrique sauve du néant. Ce combat des sensations, du savoir, de l'existence, sens de la pièce de Dubois, exige des larmes que la pureté de la voix de Pauline Vaillancourt et le chant transforment en puissance physique, émotive.

Le choix de Saint-Gelais de faire triompher l'esprit ludique — l'esprit du théâtre — ajoute cette note de gaieté subtile qui met en relief un contraste éclatant entre le silence et le cri.

L'emprise des signes

Ne blâmez jamais les Bédouins est une pièce qui souligne les aliénations de la langue maternelle — au Québec, mais ce pourrait être ailleurs. L'origine sociale, régionale, nationale des personnages est ici inscrite dans chaque réplique et demande reconnaissance. L'effet d'étrangeté qui en résulte signale le caractère malléable de toute langue, la présence physique du corps qui respire, de la voix qui fourche dans sa prononciation, de la syntaxe qui s'octroie quelques libertés, bref de toutes les variations sonores qui se démarquent des habitudes.

Le spectateur est ainsi invité dans un monde artificiel, intersticiel, dans lequel la communication est affectée par une anomalie prégnante : l'échange est biaisé par un babillage opaque, et la langue de Dubois déploie des signes oraux (parfois phonétiques, parfois parodiques) qui suggèrent une modulation complexe. Ce travail sonore, inscrit dans le chant de Thibault, évite l'aspect infantile ou régressif, ou encore populaire, qu'une écriture purement orale et joulisante aurait pu suggérer; l'irrationalité du texte de Dubois trouve au contraire une intelligibilité qui évoque parfois la magie de l'écriture de Gauvreau.

L'écriture de Dubois est maintenant complètement vocalisée. La voix, signe surinvesti dans cette mise en scène, est déclamatoire, féminisée au maximum, pathétique sans outrance. L'organe vocal de Pauline Vaillancourt déborde du corps intérieur, seule échappée parmi les signes multiples du cloisonnement et de l'encadrement : rigidité du corps, des déplacements, de la coiffure, de l'empesage, de la structure tubulaire sur fond noir, fixité des éclairages. La voix est le seul vecteur de l'expansion, de la théâtralité et du sens.

La parole et le chant, chacun à sa manière, explorent les possibilités de sa spécialité : gamme des aigus, articulation de phonèmes étranges, syntaxe parodiée. La fragmentation des codes, fortement suggérée par le texte, est ici poussée par le metteur en scène et par le compositeur. Ce langage scénique grossit et approfondit certaines de ses composantes, et cette exploration par segmentation est tout à fait contemporaine. Détachée de l'anecdote, la voix travaillée par l'équipe jusqu'à la

métamorphose des genres gagne une autonomie à laquelle nous a habitués l'écriture moderne, volontiers abstraite, désincarnée, autoréflexive et singulière.

Si la lecture de la pièce est handicapée par la transcription quasi phonétique, l'interprète rétablit la communication dégradée, présence indispensable pour animer ces lourdeurs, ces clichés fugaces, ces absurdités — lisez sans jugement péjoratif — d'un texte de recherche et de tragi-comédie.

«Ce combat des sensations, du savoir, de l'existence, sens de la pièce de Dubois, exige des larmes que la pureté de la voix de Pauline Vaillancourt et le chant transforment en puissance physique, émotive.» Photo : Yves Dubé.

«Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe», écrivait Barthes dans *L'Empire des signes*, signifiant par là que tout langage se compose d'une multitude de signes, avec leurs codes propres — leur syntaxe, leur grammaire —, susceptibles d'entrer en relais dans le processus de la communication. Cette perception d'une multiplication des voies de l'expression autorise une grande liberté créative : l'art lyrique est ici dépouillé (gestes, voix, paroles, prononciation) pour mieux cerner la perception de René-Daniel Dubois, pour faire jaillir un aspect musical prisonnier dans le texte; les signes décomposés permettent de grossir l'expressivité du texte.



Automate spécialisée, la cantatrice exige de son art un raffinement particulier, l'audace de cette pensée, son étrangeté, dans un phrasé harmonieux et distinct.

quand au désert fleurit la vie

La collaboration de la musique et de l'écriture n'est pourtant pas nouvelle; il ne suffit pas de sentir que la modernité de la musique enjolive adroitement le texte contemporain de Dubois, ni de constater que la substitution d'un art par un autre est une heureuse initiative. Le texte est incorporé dans la musique, il s'amplifie d'une force sonore amplement marquée par les apostrophes et les ellipses du texte écrit, pas toujours marqués d'une prononciation locale mais au contraire signes d'une gestuelle non spécifiée et indéterminée.

Le texte est ouvert aux postures du théâtre, il s'élanche hors de tout territoire conventionnel. La prononciation d'un texte de Dubois implique l'invention d'une composition mélodique et harmonique qui s'élèvera du lieu artificiel qu'est la scène. La musique de Thibault est une série de phrases à l'écoute de sensations, sans refrain, sans ritournelle; la mélodie n'a pas d'autre cadre que la poursuite d'une récitation dont la phrase de Dubois dicte les chutes, la respiration, la longueur; aussi cette musique ajustée sur le texte apparaît-elle en même temps comme un contrepoint perpétuel du texte, un autre ton de la déclamation et une autre façon de lire, en somme une dimension elle-même éminemment théâtrale.

La voix de Pauline Vaillancourt ouvre le texte sur une immense fantaisie, sans plaquer des interprétations; la pièce devient le moment d'une exposition, comme Mussorgski composa ses tableaux musicaux. La composition musicale porte elle-même sur le décadre des thèmes, variation continue qui progresse en effaçant sa trace, en rompant les enchaînements prévisibles, en programmant une série de notes ni euphoniques ni dissonantes, entre la mélodie et les vocalises, avec une prédilection pour la variation dans les registres et dans un continuum très lyrique, physique, sensuel et par là expressif.

La musique de Thibault, comme le texte de Dubois, fuient dans l'inconsistance; ils nous suggèrent le mouvement *infini* d'une matière qui se propage, la fuite des lieux, des horizons, des opinions et des habitudes; l'histoire est plus que jamais hallucinée, irréelle... drôle, sans faire rire. La musique campe l'illusion du sérieux, du sens et apprivoise la hantise de tous les échecs.

guytaine massoutre