

Entretien avec France Théorêt

Danielle Fournier

Number 23, 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/15833ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fournier, D. (1984). Entretien avec France Théorêt. *Moebius*, (23), 71–77.

DANIELLE FOURNIER

Entretien avec France Théorêt

France Théorêt a publié, entre autres, *Bloody Mary*, *Une voix pour Odile*, *Vertiges*, *Nécessairement putain*, *Nous parlerons comme on écrit*, *Intérieur* et *Transit* aux Herbes rouges. C'est surtout autour et grâce à *Transit* qu'a eu lieu notre rencontre. Inévitablement on ne pouvait pas ne pas parler de ses autres textes, mais c'est le texte dramatique et poétique *Transit*, joué cet automne à l'Eskabel, qui a été l'objet et le noeud de notre conversation. Ce texte est un théâtre musical : la partition a été composée par Micheline Coulombe Saint-Marcoux.

Parler avec France Théoret, c'est écrire, c'est lire de l'écriture et entendre la complicité avec un certain rythme, une certaine voix, un ton et une mathématique de la pensée. Elle ne fait pas « école », je ne crois pas qu'on puisse l'identifier à un mouvement : elle est mouvement et continue son texte, le sien mouvement textuel au fil des années. Elle produit -de- l'histoire.

Quelques questions ou réponses paraîtront peut-être vagues, pour ne pas dire vagues ; c'est aussi l'enjeu de la langue et de la parole. On ne peut parler de tout : on n'a pas d'opinion sur tout. Ecrire l'écriture et se laisser emporter par elle, cela ne donne pas toujours des réponses... des questions réalistes, voire même « matérielles ». Les réponses sont ce texte.

Puisse cet entretien vous donner envie de relire France Théorêt, avec le plaisir que j'ai eu, moi, à parler avec elle...

D.F. Il me semble que tu as déjà travaillé du texte littéraire à partir de l'écriture musicale. Dans ton roman *Nous parlerons comme on écrit*, tu parlais depuis la musique avec le *Lamento d'Arianna*. Alors comment y a-t-il eu *TRANSIT* à ce moment-ci de l'histoire de ton écriture, texte ou écriture travaillée par du musical ?

F.T. Tu as raison de lier cela au travail que j'ai fait dans mon roman. Dans mon roman, je décris une musique, la musique vocale à différentes époques, de la Renaissance à l'époque contemporaine. Quand j'ai écrit ce roman, j'écoutais alterna-

tivement six musiques. Je les écoutais des semaines entières, je recommençais leur écoute de trois à quatre heures de temps, pendant que je travaillais. Pour la première moitié que j'ai écrite à Montréal, l'autre moitié ayant été écrite à la campagne où il y a le silence, c'était important d'écouter des musiques. Le roman est fait de fragments et je pensais que c'était une façon d'inscrire ma manière d'écrire en décrivant ces musiques.

D.F. Quelles sont tes réactions aux textes musicaux ? Est-ce que tu connais bien la musique, son écriture par exemple ?

F.T. J'aime la musique, plusieurs formes de musique. Je connais les époques bien sûr mais je ne sais pas la lire. Dans mon roman j'ai essayé de décrire la musique, d'associer librement musique et écriture et je m'appliquais à transcrire ce mouvement. J'avais une gêne profonde à le faire dans la mesure où je n'ai pas de « connaissances musicales » : on pouvait me blâmer d'avoir procédé ainsi. Les mélomanes auraient pu me poser la question de la pertinence d'un tel travail. Je me souviens de la crainte profonde que j'en éprouvais, parce que c'était toucher à un monde que je ne connaissais pas.

D.F. Mais tu l'as fait...

F.T. Je l'ai fait mais je crois que cela se lit tout à fait autrement. Maintenant, je le lis autrement. Dans la musique que j'ai décrite, il y a des voix d'hommes et de femmes, sauf dans *Kindertotenlieder* qui sont chantés soit par des hommes soit par des femmes. Je croyais que la seule réunion possible entre les hommes et les femmes pouvait se faire par la voix et par la musique.

D.F. Finalement, dirais-tu que ton écriture est d'abord une écriture de voix ?

F.T. Il y a des voix négatives et quelques voix positives. Les voix positives sont dites, une seule est métaphorisée, celle de la rencontre des femmes et des hommes. Et cette rencontre ne pouvait avoir lieu qu'en musique. Ce n'est pas dit explicitement dans le texte *Nous parlerons comme on écrit*. Sauf que, si on s'y attarde, on le remarque, il y a une insistance sur cette rencontre des hommes et des femmes : l'écriture de la musique, des voix plus particulièrement, la permet. Ici, il s'agit d'une rencontre détendue dans le sens aussi, où elle est désormais possible. Dans les six fragments, il en est question.

D.F. L'écriture est donc quelque chose de la voix : tu dis dans tes livres, pour y revenir, dans ce dernier chapitre de *Nous parlerons comme on écrit*, que c'est surtout écrit autour et à partir de la voix. Maintenant, dans cet autre livre, *Une voix pour Odile*, cette rencontre que tu privilégies ne se fait pas, elle est impossible, du moins elle n'est pas évidente et

n'est pas écrite. *Transit* : c'est la rencontre de la mère et de la fille, rencontre qui laisse la mère sans voix. La petite fille parle, la mère reste silencieuse.

F.T. Je ne pourrais répondre.

D.F. Si on revenait à *Transit*. Pourquoi ce texte, d'où vient-il, de quelles urgences ?

F.T. *Transit* est né d'une rencontre avec Micheline Coulombe-Saint-Marcoux, dont je connaissais l'oeuvre et l'esthétique musicale. Nous avons parlé des femmes qui écrivent de la musique. Historiquement, il y a eu fort peu de femmes qui ont composé de la musique, fort peu de « compositrices » — Micheline disait : « compositeurs ». Nous avons parlé des femmes et de l'art. Elle m'a parlé d'un projet de théâtre musical qu'elle avait : *TRANSIT*.

D.F. Tu sembles si attirée par la sonorité, la voix, le rythme, en ce qu'ils ont un lien avec le monde. Qu'y a-t-il eu pour toi, au coeur de cette rencontre ?

F.T. Dans cette rencontre donc, il me semble que je dépassais quelque chose de mon travail antérieur ; je rejoignais ce qui était du monde de l'idée, ce qui n'avait qu'une valeur d'idée. Ce monde, je le rejoignais dans le réel. Tout ce qui gravite autour de la sonorité, de la voix, du rythme, tout cela me passionne en littérature, depuis que j'ai commencé à écrire. J'ai beaucoup aimé Gauvreau, parce que chez lui, la sonorité, c'est très important. Tous mes textes, je les ai dits à voix haute. Mon roman, je l'ai récité entièrement, deux, peut-être trois. Il faut que les mots, leur assemblage me plaisent à l'oreille. Tout se conjugait, je pouvais écrire pour la musique et elle multipliait tout ce qui m'est cher : sonorité, voix, rythme. Je pense qu'il y a un fantasme au coeur de ce que j'aime dans l'écriture : tout ce qui est musical me fait me mouvoir en toute liberté, si je peux utiliser ce mot. J'hésite toujours à employer des mots comme liberté ou désir, à cause de leur plénitude, des plénitudes qui sont dans ces mots, qui ne sont jamais exactement les miennes. Donc, cela actualisait un fantasme et je pense qu'il y a peu de choses qui sont aussi irrésistibles.

D.F. Tu laisses croire que cette occasion a été heureuse et stimulante. J'aimerais que tu nous parles un peu de l'esprit du travail ?

F.T. J'ai eu la chance de croiser Micheline ; pour moi, il n'a jamais été question que je revienne en arrière : un désir de travailler est né. Le travail de Micheline est lié à une esthétique qui privilégie la forme : la musique électro-acoustique. À cela s'ajoute un travail d'instruments dont j'aime la provenance. Elle travaillait déjà sur des textes d'auteurs. J'ai mieux connu ce qu'elle faisait à partir du moment où nous avons commencé à collaborer. Je trouvais que c'était du travail bien fait, cohé-

rent. Cette cohérence me plaisait et m'a donné envie d'écrire *Transit*.

D.F. C'est de Micheline Coulombe-Saint-Marcoux que vient cette idée, le récit disons, de cette femme qui attend son enfant à l'aéroport. Mais pourquoi Helsinki ?

F.T. Elle a dit qu'elle avait attendu son enfant à Helsinki. Mais cette ville prenait de l'importance à cause de la langue, le finnois. On sait que cette langue n'a pas de lien avec des langues comme le français ou l'anglais. L'attente à Helsinki permet de poser la question de l'étrangeté. Les sons que le personnage entend, elle ne les comprend pas ; il n'y a pas de résonance pour elle ; il y a donc dépaysement total avec le finnois. Helsinki devenait pertinent à ce niveau-là : le dépaysement, l'étrangeté.

D.F. Quelle formule de travail avez-vous choisi ?

F.T. On a travaillé comme ceci : plusieurs séances pour s'expliquer ce personnage dans toutes ses dimensions. On a établi un découpage. On a d'abord posé l'attente, l'étrangeté liée aux lieux. On a parlé de meubler l'attente : de parler, de penser à ses souvenirs et à sa vie présente, et de remettre en question des choix que l'on fait dans l'existence.

D.F. C'était un tout alors ?

F.T. Disons qu'à partir de ces éléments, divisés en scène, je devais écrire un texte, écrire pour un théâtre musical.

D.F. Il y a deux textes publiés dans les *Herbes rouges*. Un qui est le texte dramatique et l'autre, le texte poétique, texte qui d'ailleurs a un tout autre fonctionnement. Comment vois-tu la problématique singulière de ce deuxième texte ?

F.T. Pour le deuxième texte écrit à l'été 1982, j'ai suivi le découpage fixé à l'avance ; j'ai quelquefois questionné Micheline à propos de la longueur du texte. Elle n'en savait rien. J'ai alors décidé de faire un texte qui serait un tout. Il aurait une unité en lui-même : je voulais lui donner une dimension plus grande que le texte musical de *Transit*. Par ailleurs, j'ai travaillé autrement l'écriture poétique : chaque page est divisée en deux ; une première strophe plus longue et une deuxième plus courte afin de toujours faire ressortir un contrepoint. Le texte plus court renvoie à un questionnement sur la réalité, sur le monde, sur l'extériorité. On peut l'appeler différemment mais le personnage principal vit une situation d'enfermement, je ne voulais pas en rester là. Je ne pouvais accepter de parler consciemment de l'attente ou d'un retournement sur soi sans poser l'extériorité, la voix des autres. Je l'ai fait systématiquement. Après, il y a eu un autre découpage qui a servi de plan pour l'élaboration théâtrale, à partir des mots mêmes du texte.

D.F. Mais le théâtre musical, c'est aussi de la scène et de

la représentation : qu'est-il devenu ce texte original, pour le nommer ainsi, ou encore, qu'est-il advenu du texte où la musique prenait son origine et son essor finalement ?

F.T. Le texte du travail musical s'est fait en février 1984 avec l'assistante du metteur en scène Marie-Noël Rio, le metteur en scène était Pierre Barrat. À ce moment, on a déterminé que la musique devait porter la charge poétique et que le texte devait être factuel. On ne garderait que les faits. Notre découpage premier est à peu près resté le même sauf un ou deux changements apportés pour le texte scénique. La rencontre avec l'homme n'est pas dans le texte poétique. Pour le reste, l'ordre, l'organisation du texte, attente-étrangeté-descente en soi-même a été gardée. Mais le texte devenait factuel.

D.F. Comment as-tu réagi à la musique ?

F.T. D'abord je dois dire qu'en cette matière je suis assez lente. Je ne saisis pas tout d'une musique complexe la première fois. Alors j'ai été frappée par des moments d'intensité. La scène quatre, la scène où « ELLE » définit ce qu'elle est, c'est le moment qui m'a particulièrement touchée. Ensuite l'agencement même de la musique cela m'a pris plus d'une fois pour en saisir l'aspect organique. Ce fut un moment de joie...

D.F. Y a-t-il eu des changements par la suite ?

F.T. Il y a des variantes d'interprétation ; mais c'est devenu une partition qui n'a pas changé. Le déroulement musical est resté le même. C'est une question étrange : est-ce qu'un texte peut bouger ? Il a des variantes par rapport au texte publié, mais il ne pouvait en être de même pour la musique.

D.F. Qu'est-ce qui a été « écrit » en premier, pour parler Barthes ?

F.T. La musique a été écrite à partir du texte factuel. Dans la partition musicale on retrouve des mots du texte poétique ; ils ont été traités musicalement.

D.F. Aurais-tu écrit *Transit* sans la musique ?

F.T. S'il n'y avait eu cette découverte, cette quasi certitude que cette musique allait être, je n'aurais pas fait le texte mais j'étais sûre que cela deviendrait. En ce sens, c'est un travail qui est un pari. La musique est plus longue que le texte, elle est englobante. Je ne me suis jamais vue seule dans cette entreprise bien que j'ai écrit seule le texte, sans intervention extérieure.

D.F. C'était sans doute ta façon de récupérer le titre. Tu sais comme moi que le texte c'est aussi le titre, pour ne pas dire avant tout le titre. Maintenant le texte, ton texte avait son titre, son souffle, son écriture, sa forme, sa voix. Tu connaissais son origine et sa finalité, de la musique y prenait place.

F.T. Travailler un texte tout en sachant qu'un jour, il serait

mis en musique, avait la valeur suivante : tout le fantasme de la voix, de la sonorité, de la musique, accouchait dans le réel. C'est un moment inespéré. Par rapport à cela, je ne sais pas si je serai toujours travaillée par cette question de l'oralité ; mais je sais que c'est un point tournant, c'est un moment précis qui eut lieu -TRANSIT- et c'est arrivé, cette coïncidence. Je pense que l'on ne peut que ce qui nous est cher, comme la musique.

D.F. Et maintenant, dans tes autres textes ?

F.T. Qu'est-ce qui se passera dans d'autres textes ? Je n'en sais trop rien. Est-ce qu'il pourrait exister d'autres projets de théâtre musical ? Dans sa forme, *Transit* demande des conditions spéciales de mise en scène et de production. Je souhaite quand même qu'il s'en fasse d'autres.

D.F. On parle de rencontre, de coïncidence, de travail, de musique et d'écritures. Mais tout cela n'est-il pas de l'écriture au sens de la trace, au sens où se capte quelque chose, toujours quelque chose ?

F.T. Voilà. Je crois que Micheline avait en tête la musique de *Transit* depuis beaucoup plus longtemps que le moment où elle a écrit la partition. Mais les mots ont orienté des parties de musique, puisqu'elle les a inclus dans sa musique. Il n'y a pas eu d'abord une musique sur laquelle se seraient attachés des mots ; il y a eu du texte qui a été mis en musique et dépassé par la musique car il y a des parties de *Transit* sans mots, avec seulement la musique. La musique est plus vaste que le texte poétique. La musique a *capté* les mots, les a *traités*...

D.F. Crois-tu que cela relève de l'expérience ? Autrement dit, comment se jouent vos rapports, toi à la musique et Micheline Coulombe Saint-Marcoux au texte littéraire, dans cette deuxième moitié du XXe siècle ?

F.T. Ce n'est pas une *expérience*, dans la mesure où j'ai écrit le texte tendue vers une musique. Je connaissais des pièces antérieures de Micheline ; j'étais donc *tendue* vers la musique qu'elle allait écrire, sans savoir ce que serait cette musique. J'ai été à la fois surprise mais pas trop étonnée du résultat musical, dans la mesure où j'aime cette esthétique faite de rigueur. Ce travail est un peu l'équivalent du formalisme en littérature. C'est un travail inscrit dans une esthétique musicale importante dans la deuxième partie du XXe siècle. Donc, connaissant ce lieu d'écriture musicale et espérant cette musique, je l'ai écrite, en fait, liée à elle, elle qui allait se faire. La solidarité musique/texte a été très grande et tout s'est joué dans la représentation. Ce texte-là n'aurait pas eu lieu si ce croisement n'avait pas été et s'il n'y avait pas eu de désir d'une musique.

D.F. Je voudrais faire une dernière remarque : pour moi, la scène finale, espace de la dernière Cène où tous et toutes sont enfin réuni/e/s, cette scène est le noeud de ce texte. On ne peut passer à côté et on ne peut la dénier. Dans cet instant de fin se rejoue la place de la mère et de la fille dans la pièce sans que cet instant soit fatal. Cependant il est final. C'est un rapport, à mon avis, absolument important, un rapport sans voix aucune, un silence qui n'est pas de mort cependant, c'est un blanc, un trou, un manque ; et, plus lectrice qu'auditrice, je me suis sentie balancée dans le réel, et le réel nous laisse sans voix...

F.T. ... un rapport sans voix, ce rapport, je ne l'avais pas remarqué ; je n'y ai pas été sensible, à ce final de *Transit*. Final qui est pour moi positif : l'avion arrive, l'enfant arrive, l'enfant et la mère sont réunis... Tu dis que tu as été balancée dans le réel, ce réel qui nous laisse sans voix... faut-il dire que le poids sémantique du langage m'est apparu trop lourd durant toute cette aventure. Les mots au théâtre impliquent un enracinement qu'on le veuille ou non. Les mots sont du corps à la scène. Dits au théâtre, ils prennent une épaisseur qu'ils n'ont pas dans le texte lu. Je ne peux faire l'économie du sens alors que tout me porte à privilégier sons et rythmes.

(Transcription : Jean-Marc Lemelin)