

Quatre jeux de musique-théâtre

Alexandre Lazaridès

Numéro 61, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27712ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1991). Compte rendu de [Quatre jeux de musique-théâtre]. *Jeu*, (61), 148-152.

quatre jeux de musique-théâtre

«oh. combien. et pour toujours.»

D'après le *Conte de l'étoile*, extrait de *Deux Contes parmi tant d'autres pour une tribu perdue* de René-Daniel Dubois. Adaptation et mise en scène : Suzanne Lantagne; musique : Alain Lalonde; direction musicale du chœur : Robert Léonard et Philippe Ostiguy; décor, costumes, maquillages et coiffures : Yvan Gaudin; éclairages : Martin St-Onge. Avec Lise Daoust (la flûtiste), Suzanne Lantagne (l'homme) et Le Gam 87 (les musiciens du chœur). Coproduction d'Omnibus et de Musique en Mouvement, présentée à l'Espace Libre du 3 au 15 septembre 1991.

«eurydice»

Mise en scène : Jan Ruts; composition musicale : Bernard Bonnier; réalisation d'Imagerie vidéo : Linda Lee; décor, costumes, maquillages et coiffures : Yvan Gaudin; éclairages : Martin St-Onge. Avec Francine Alepin (Eurydice-Nymphe), Denise Boulanger (Aristée, Araignée, Éléusis), Gérard Gagnon (Orphée), Silvy Grenier (Eurydice-Grenouille), Jacques Le Blanc (Serpent Pouacre), Jacques Ménard (Victor la basse), Sylvie Moreau (Armande l'alto) et Rosa Zacharie (Joséphine la soprano). Coproduction d'Omnibus et de Pluramuses, présentée à l'Espace Libre du 3 au 15 septembre 1991.

«ni terrible ni simple»

Conception : Catherine Perrin et Yves Daoust; mise en scène : Jean Asselin; musique électroacoustique : Yves Daoust; musique pour clavecin : Jean Lesage, Girolamo Frescobaldi, Jean-Baptiste Antoine Forqueray, François Couperin, Jean-Sébastien Bach et Frédéric Chopin; conseillère à la sonorisation : Diane Leboeuf; dessins : Marcy Page; décor, costumes, maquillages et coiffures : Yvan Gaudin; éclairages : Martin St-Onge. Avec Catherine Perrin (la claveciniste). Coproduction d'Omnibus et de Catherine Perrin, présentée à l'Espace Libre du 17 au 29 septembre 1991.

«la flèche et le cœur»

Mise en scène : Jean Asselin; musiques et chants : Bernart de Ventadorn, Guiot de Dijon, Adam de la Halle, Rambaut de Vaquieras, Rambaut d'Orange et anonymes; adaptation musicale : Silvy Grenier; décor, costumes, maquillages et coiffures : Yvan Gaudin; éclairages : Martin St-Onge. Avec Francine Alepin, Silvy Grenier et Jacques Le Blanc. Production d'Omnibus, présentée à l'Espace Libre du 17 au 29 septembre 1991.



déplacer des frontières

Les frontières communes de la musique et du théâtre ont été bien peu explorées. D'autres moyens que ceux de l'opéra restent à inventer, si l'on considère qu'un demi-siècle après sa naissance, l'opéra avait déjà réussi à soumettre à l'hégémonie de la musique, sinon de la seule voix, autant les éléments visuels que dramatiques. Quand on entend parler d'opéra, il n'est question que de «décor» et d'«intrigue». C'est pourquoi le groupe Omnibus vient de combler un manque avec ses *Quatre Jeux de musique-théâtre*, appellation originale qui, en plus d'insister sur l'élément ludique, donc exploratoire et expérimental de l'entreprise, accorde une im-

Suzanne Lantagne (l'homme) et Lise Daoust (la flûtiste) dans *Oh. Combien. Et pour toujours.* d'après le *Conte de l'étoile* de René-Daniel Dubois. Photo : Robert Etcheverry.



Eurydice, «une déconstruction du mythe par le kitsch». Photo : Robert Etcheverry.

portance égale aux deux arts, même si les choses sont en réalité moins simples, comme les résultats l'ont d'ailleurs démontré. Ces quatre «jeux» ont été répartis également en deux séances dont chacune a été représentée deux semaines.

C'était une gageure que de transporter au théâtre une histoire aussi dépouillée que celle que nous conte *Oh. Combien. Et pour toujours*. Suzanne Lantagne a gagné ce pari en démontrant toute la connaissance qu'elle possède des mouvements du corps et des possibilités de la voix humaine, porteuse de parole et, au-delà de la parole, d'expression émotive inarticulée; certains mots inlassablement répétés telle une formule

incantatoire semblaient appartenir à une langue forgée pour les besoins de la cause. L'impossibilité de les comprendre situait exactement le spectateur à la frontière incertaine d'un amour lui-même impossible.

Oh. Combien. Et pour toujours, d'après un conte de René-Daniel Dubois, met en scène un homme éperdument amoureux d'une étoile et qui entreprend d'attirer l'attention de son élue par des danses, des chants incantatoires, des contorsions, des prières... Il est vêtu d'une sorte de salopette blanche, mais toutes les parties visibles de la peau : visage, bras, jambes, sont recouvertes de cirage noir, comme si cette négritude empruntée devait dire le primitivisme insolite de cette passion. Il est accompagné, comme à son insu, d'une femme élégamment vêtue d'une longue robe de soie noire; elle le suit comme une ombre, à la fois fidèle et indifférente, tout en jouant de la flûte traversière (Lise Daoust, dont le talent de musicienne est connu, fait preuve ici de discrétion et d'efficacité scénique). Mais l'étoile reste indifférente à cette passion minuscule, déraisonnable et obstinée. Après de longues années, l'homme en mourra peut-être, non sans nous avoir considérablement émus. Toutes ses tentatives semblent tellement dérisoires et pathétiques en regard des «espaces infinis» qu'elles doivent franchir qu'il en naît une grande poésie.

La musique d'Alain Lalonde porte et nourrit l'action de façon sobre et efficace. Plutôt que de chercher la mélodie, elle dessine surtout un espace rythmique pour suggérer la durée, les années qui passent en vain. Alors qu'au début de ce premier «jeu» les instrumentistes sont dans la salle, au tournant décisif où le délire s'empare du jeune homme durant un rituel effréné pour démontrer et prouver son amour à l'étoile lointaine, le groupe des musiciens vient se disposer sur les trois côtés accessibles de la scène, tel un chœur antique, pour commenter et accompagner de la voix et des instruments le désespoir du personnage. Les instruments utilisés sont surtout à percussion, mais c'est au xylophone, tenu par le créateur du Gam 87, Robert Léonard, que revient la fonction de tisser, par un rythme inexorable, la toile de fond temporelle sur la-

quelle les voix et les autres instruments viennent apposer leurs interventions espacées, selon une polyrythmie envoûtante. Ainsi, la musique prolonge les harmoniques de la voix humaine et en précise la signification, sans jamais la couvrir ni la remplacer.

Le décor est sobre, et seul le fond de scène recouvert de carreaux miroitants montre quelque recherche (ce fond de scène recouvert de miroirs a été retenu pour les trois «jeux» suivants). Le centre de la scène est découpé par une surface noire lapidée par des éclats de roc; à côté, sur une autre surface circulaire surélevée, une ombre humaine couchée est dessinée. Ces deux surfaces représentent les deux mondes de l'homme, la terre et la lune, le rêve et la mort — mondes isolés dans l'espace cosmique comme les deux surfaces le sont sur la scène. L'espace scénique ainsi découpé est à la fois simple et suggestif, sans que le symbolisme en soit inutilement insistant. Ce sont ces qualités de simplicité qu'on retrouve dans la mise en scène assurée par Suzanne Lantagne elle-même.

une eurydice minimale

Je ne pourrais malheureusement en dire autant de l'opéra de Bernard Bonnier, second «jeu» de cette première soirée. Eurydice est un mythe qui semble séduire la modernité, peut-être par ce qu'il dit de l'amour et du couple. Aujourd'hui comme dans le mythe antique, le désir est potentiellement porteur de mort (*The Hip-Hop Waltz of Eurydice* du Los Angeles Theater en faisait une magnifique démonstration lors du dernier Festival de théâtre des Amériques). Les visées de l'*Eurydice* d'Omnibus sont bien celles d'une déconstruction du mythe par le kitsch; l'idée de départ paraissait intéressante, sauf qu'elle ne tient guère ses promesses. La laideur grotesque de ces tuniques à la grecque qui laissaient ostensiblement paraître ou disparaître tout un appareil de suspension — collants, agrafes, jarretelles, bandes élastiques — finit bien vite par agacer. Tant de fausse nudité, dont l'intention provocatrice était pourtant évidente, ne réussit jamais à accéder à ce deuxième degré nécessaire pour gagner la complicité de la salle; plus encore, elle devenait obscène au fur et à mesure que le spectacle s'éternisait.



La mise en scène de Jan Ruts, inventive certes, restait confuse par la multiplicité des foyers d'événements. Les deux échafaudages tubulaires mobiles, d'un anachronisme qui aurait pu être savoureux, détruisaient l'unité de l'espace en plus de cacher l'arrière-scène où les acteurs se trouvaient souvent. Orphée reste suspendu aux cintres un grand quart-d'heure, martyrisant la table harmonique d'un piano démantelé, on se demande bien pourquoi. Le programme ne donnait aucune indication quant à l'argument développé par l'opéra, et l'on était en peine de suivre les péripéties étranges qui se déroulaient sous nos yeux étonnés mais non convaincus. Les quelques mots qu'on pouvait de temps en temps comprendre ne faisaient pas regretter qu'on ne les saisisse pas tous.

Quant à la musique de Bernard Bonnier, elle tient du minimalisme le plus convenu, et l'écriture pour les voix s'avère d'une monotonie déroutante. À quoi il faut ajouter que toutes les voix n'étaient ni justes ni belles. Seules certaines trouvailles chironomiques¹ des deux Eurydice semblaient promettre quelque invention vite épuisée. Cet opéra trouve d'autant moins sa

«Dans *Ni terrible ni simple*, les relations passionnées que les musiciens vivent si souvent avec leur instrument de prédilection sont montrées, démontrées avec force et conviction par Catherine Perrin.»
Photo : Robert Etcheverry.

1. Chironomie: «Méthode de direction chorale qui permet d'indiquer, à l'aide du mouvement de la main, non seulement le tempo mais également le mouvement mélodique. [...] Signe spécifique exécuté à l'aide des doigts.» *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

place dans cette exploration des frontières de la musique et du théâtre que la musique y est la serve de l'action, contrairement aux trois autres jeux où cette soumission de l'élément musical a été soigneusement évitée.

dans la nuit du corps

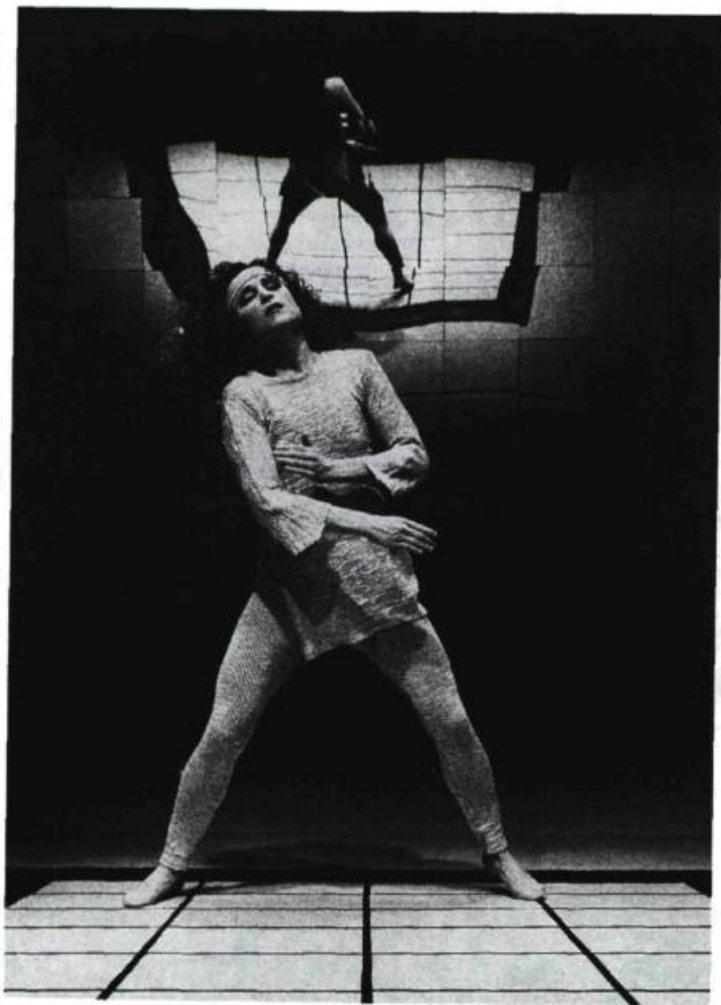
C'est ainsi que dans *Ni terrible ni simple*, les relations passionnées que les musiciens vivent si souvent avec leur instrument de prédilection sont montrées, démontrées avec force et conviction par Catherine Perrin, aux prises durant une heure avec un clavecin qu'elle s'épuise à découvrir et à explorer. Mais en même temps qu'elle le découvre, elle s'invente elle-même, se

change, s'aliène, devient autre. Des cris et des sons inouïs se font jour à travers son corps, devenu comme extensible et perméable à l'univers. Cette passion inhumaine entre un meuble sonore et une femme s'exalte de plus en plus, confine imperceptiblement à la folie amoureuse dans ses formes les plus courantes : adoration, insomnie, délire, dépossession de soi — autre façon d'aimer follement une étoile...

La «découverte» de l'instrument se fait d'abord au sens littéral, physique du mot. La musicienne arrive sur scène en traversant sa propre image dans un miroir (ce dispositif ingénieux est-il un clin d'œil vers Alice?), s'étonne devant l'Objet qui se trouve là, recouvert d'un grand voile nuptial qu'elle commence par soulever avec une pudeur d'adolescente où le désir le dispute à la peur. Viendront ensuite les surprises fabuleuses du son, que l'on pourrait considérer comme le versant spirituel de cette passion. Cet instrument est un tyran : c'est à genoux et comme exclue du cercle de lumière qui fait reluire le clavier qu'il faudra que la musicienne interprète la *Fantaisie chromatique* (mais sans la fugue). Le montage sonore à lui seul est une belle leçon d'interprétation et révèle une remarquable connaissance du chef-d'œuvre de Bach, lorsque la claveciniste entreprend un dialogue musical avec la bande sonore, la première jouant un fragment, la seconde semblant y répondre par des accords, tout cela dans un respect parfait de la partition. L'effet en est prodigieux.

Plus tard, la nuit venue, la musicienne, épuisée et indiciblement comblée pourtant, dormira sur son instrument, les mains parcourues de frissons, tout habitées encore par les impératifs des doigtés qui seuls peuvent harmoniser le contact du corps et du clavier. Contre toutes les agressions du monde moderne (que la bande sonore représente par les bruits amplifiés d'une rue très passante), le clavecin lui offre désormais un refuge. C'est dans l'expérience la plus intime, aux confins de l'inexprimable qui se joue dans la nuit du corps de tout musicien possédé par son instrument, que *Ni terrible ni simple* trouve son sens et sa cohérence. De cette expérience, il n'y a peut-être rien à dire; elle ne peut être que vécue par empathie grâce à la magie du théâtre.

«Dans *la Fleche et le Cœur*, Francine Alepin (sur la photo) et Jacques Le Blanc font une démonstration remarquable de leurs qualités de mimes.»
Photo : Robert Etcheverry.



les corps parlants

Dans *la Flèche et le Cœur*, Francine Alepin et Jacques Le Blanc font une démonstration remarquable de leurs qualités de mimes. Pendant une heure, en une dizaine de séquences, ils font parler leur corps, et avec quelle éloquence athlétique!, sans jamais utiliser la parole. Il est vrai que la musique et les chants du Moyen Âge dont Silvy Grenier s'était inspirée et qu'elle interprétait de sa belle voix et de ses instruments favoris, soit une vielle à roue, un psaltérion et une flûte, tous instruments qu'on avait eu l'occasion d'admirer la saison dernière dans *la Célestine*, accompagnaient tout au long du spectacle les deux mimes et les enrobaient d'une sorte de halo sonore envoûtant. La voix de la chanteuse semblait convoquer un monde disparu qui prenait figure devant nous à travers les gestes et les expressions des deux autres acteurs; on croyait assister à la résurrection d'une époque à la fois éloignée et proche de notre modernité par le mélange des genres et des tons, régal pour les yeux et les oreilles.

alexandre lazaridès

«bonjour, là, bonjour»

Texte de Michel Tremblay. Mise en scène : Brigitte Haentjens; décor : Richard Lacroix; costumes : Louise Jobin; éclairages : Jocelyn Proulx; musique : Jean Sauvageau et Marcel Brunet. Avec Murielle Dutil (Gilberte), Jacques Galipeau (le père), Suzanne Garceau (Charlotte), Nathalie Gascon (Monique), Hélène Mercier (Nicole), Lucie Routhier (Denise), Marthe Turgeon (Lucienne) et Gilbert Turp (Serge). Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée à la Maison de la culture Frontenac du 19 au 28 septembre 1991.

familles, je vous aime

Bonjour, là, bonjour est une pièce sur «l'incommunicabilité», selon le mot de l'auteur. La formule conventionnelle et familière qui lui donne son titre signifie, si l'on comprend bien, que les seuls mots énonçables s'apparentent à des tournures impersonnelles et vides de sens. Plus



«La pièce résout le paradoxe (communiquer l'incommunicable) en offrant le salut par l'inceste et en proposant une solution originale, mais profondément immorale, à la névrose du sujet familial québécois.»
Photo : Robert Etchevery.