

La musique d'*Andromaque* : un parcours de création

Philippe Ménard

Number 25, Spring 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041375ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041375ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Ménard, P. (1999). La musique d'*Andromaque* : un parcours de création. *L'Annuaire théâtral*, (25), 33–48. <https://doi.org/10.7202/041375ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Philippe Ménard †
Université du Québec à Montréal

La musique d'*Andromaque* : un parcours de création¹

POINT²

CONTREPOINT

Andromaque de Racine, a été ma sixième collaboration musicale avec Lorraine Pintal. Notre aventure commune avait commencé six ans plus tôt avec *Madame Louis 14*, et ce parcours de création a été à plus d'un titre exceptionnel. Jugez-en vous-même : il commence, dans *Madame Louis 14*, avec l'ordinateur et les techniques interactives pour se terminer avec *Andromaque* dans la voix pure.

1. Version d'*Andromaque* créée en mars 1994, au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal ; mise en scène : Lorraine Pintal ; concepteurs : Danièle Lévesque, décor ; Michel Beaulieu, éclairages ; François Barbeau, costumes ; Philippe Ménard, musique ; interprétation : Louise Laprade, Han Masson, Élise Guilbault, Monique Miller, Christiane Pasquier, Huguette Oligny, Danièle Panneton, Sophie Vajda et Matthew White. (Ce « parcours de création » n'aurait pu paraître ici, dans sa forme définitive, sans l'incalculable collaboration de Mme Gisèle Ricard qui y a apporté les dernières corrections, à la place de l'auteur, décédé en mars dernier. N.D.L.R.)

2. J'adresse mes remerciements à Christiane Pasquier, stagiaire à la mise en scène, pour l'accès à ses notes de stage ; à Lorraine Pintal et à toutes les personnes citées pour l'utilisation contrapuntique de leurs propos.

En regardant en arrière, j'ai l'impression que toute cette période de collaboration avec Lorraine est passée à la « machine à épurer » qu'elle a utilisée dans *Andromaque*. Ce n'est pas rien en effet que de passer, avec la même metteuse en scène, d'un environnement musical hypertechnicisé à la voix *a cappella* ; de la machine numérique moderne dans tout ce qu'elle a de plus rigide à la machine vocale intemporelle dans tout ce qu'elle a de plus fragile. Un vrai voyage, émouvant, rempli de découvertes, d'explorations, de choix, de souvenirs. Un « chemin de création » en six stations que je devrais refaire de mémoire un jour. Disons que je commence aujourd'hui, avec vous, à la dernière de ces stations : la station *Andromaque*.

Réunion du 9 juillet 1993

Premières idées de Lorraine Pintal, la metteuse en scène :
le langage passionnel était hors dimension ;
climat androgyne ;
on entre dans la passion à l'état pur de l'être humain ;
mettre sur la glace l'identification sexuelle ;
la responsabilité repose sur les épaules des actrices.

Musique : le haute-contre *live* sur scène.
Se retrouver à la fin (scène entre Oreste et Hermione dans une ambiance hors du temps).

Tout au long de sa recherche sur Mme de Maintenon qui avait abouti à la création de *Madame Louis 14* en 1988, je soupçonne Lorraine d'avoir erré plus d'une fois à Saint-Cyr, d'avoir surveillé les jeunes filles du couvent faire « leur » théâtre, répéter et créer *Esther* de Racine. Je crois qu'elle a eu envie de donner de la matière à ces images, à cette rêverie. « Je monte *Andromaque* avec un *casting* uniquement féminin ; j'ai envie de découvrir ce que cela représente comme énergie un groupe de femmes sur scène » : voilà les propos qu'elle tenait lorsqu'elle nous a tous abordés pour ce projet. Pour ma part, je connaissais et comprenais la filiation de ce postulat avec le projet *Madame Louis 14*.

Elle tenait malgré tout à garder quelques gars dans son équipe de concepteurs. Peut-être, tant qu'à jouer ce jeu, avait-elle envie du double défi de faire ressortir l'homme chez certaines de ses comédiennes et la femme chez ses concepteurs mâles. Elle avait très certainement envie d'appro-

cher les mécaniques passionnelles de cette très grande tragédie en les éloignant de leur support sexuel : comment reçoit-on, comprend-on, réagit-on aux passions de Pyrrhus ou d'Oreste quand elles n'ont plus de sexe ni de corps d'homme comme appuis ? Qu'est-ce qui reste de ce que dit Racine de la passion quand sa voix passe par celle d'Han Masson ou celle de Monique Miller ? Grâce aux nombreuses répétitions où j'ai dû être présent, j'ai probablement eu une chance qu'aucun autre spectateur n'a eue, celle de basculer un jour dans une intimité avec la passion amoureuse sans égard au sexe, comme « en soi ». Une expérience fabuleuse ! À mes yeux, Lorraine avait gagné son pari et m'avait permis d'aller à une grande école. Je l'en remercie encore.

Premières idées musicales,
été 1993

1. Gong, tam-tam, etc.
2. Automates à l'eau
3. Fontaine multi-micros pour mixage *live* de bruits d'eau
4. « Faux clavecin » (en fait, meuble de vrai clavecin avec clavier Midi) pour commandes de sons de clavecin, viole, etc., échantillonnés
5. Fureurs de vent et d'eau (vagues, torrents, galères, cris humains, etc.)
6. Vent dans des bouteilles
7. Juste des gars (contrepartie de juste des filles), de basse à haute-contre
8. Voix de femme, en grec, accompagnée de violoncelle (type Irène Pappas)
9. Mélodies sur inflexions des vers raciniens (suivre les courbes)

Rassuré par la metteuse en scène – elle ne voulait pas une fille à ma place (!) –, je m'ouvre aux idées créatrices. Il reste presque un an avant la création ; c'est énorme, et très rare. Cela aussi, Lorraine le voulait : du temps pour aller au fond des choses, du temps pour pouvoir changer d'idée. Cela n'a pas raté... Je n'avais aucun *a priori* ; je me suis mis en état de totale disponibilité à toutes sortes d'idées.

Je pense qu'une des premières voix qui a parlé, c'est celle du compositeur de musique électroacoustique, qui avait déjà connu les diffusions spatialisées avec des systèmes de sonorisation éclatés, qui voulait depuis longtemps faire une expérience de musique *live* avec Lorraine et qui voyait dans *Andromaque* la possibilité d'un tel concept musical avec mixage en temps réel en salle et lui-même aux commandes, comme dans le bon vieux temps des concerts de musique électroacoustique de l'Association pour la création et la

recherche électroacoustiques du Québec (ACREQ), et comme aussi on le faisait de temps en temps au théâtre mais, surtout, pour les spectacles de danse. C'est ainsi que j'ai commencé ma liste qui, au bout de quelques mois, comprenait une dizaine de concepts différents. Un jour, sous l'influence d'une de nos lectures « obligatoires », le *Sur Racine* de Roland Barthes, ébloui de la manière dont Barthes et Lorraine parlaient pareillement de l'eau, de la mer surtout comme espace de la fuite immédiatement accessible derrière les palais raciniens, mon concept de musique mixée en salle s'est articulé autour d'une scénographie aquatique, pleine d'objets de toutes sortes, avec des microphones cachés partout pour capter le maximum d'états possibles de l'eau, de la goutte à la vague, bruts ou transformés par nos fabuleux instruments électroniques. Je voyais et entendais des rideaux de pluie ; des petites vagues de bassin devenir énormes par ralentissement ; des rigoles motorisées pour qu'on puisse en changer l'angle, la hauteur, le débit ; des cuves résonantes de toutes les grosseurs, etc. Je m'imaginai jouer à la console tous les soirs avec différents sons d'eau et les distribuer à la grandeur de la salle, conscient en même temps des énormes problèmes de masquage de la voix qui pourraient survenir. De l'ouvrage en perspective !

J'aimais tellement l'idée que je me suis imaginé un moment scénographe, supplantant Danièle Lévesque dans sa propre fonction... Je suis sûr que si l'idée s'était imposée, Danièle aurait donné un *look* extraordinaire à cette fabuleuse machine à sons, et aurait tout fait pour me satisfaire sur le plan musical. Mais l'idée n'a pas survécu. D'une manière sûre, d'abord frustrante, immédiatement après rassurante, Lorraine a dit quelque chose comme : « Je ne veux pas de mécanique dans ce

show ; je veux de la simplicité. » Et, vlan !, pour le gars qui aime les mécaniques. Je me dis maintenant que c'était probablement une manière (féminine ?) de dire : « Je veux quelque chose de plus féminin. » Mais il y avait plus : Lorraine ne voulait aucune évocation d'eau ni de mer qui rende sensible une fuite possible de la prison des passions et du malheur.

Réunion du 30 août 1993

Idées de Lorraine Pinal, François Barbeau et Philippe Ménard

(D'un commun accord)

Ce sera un haute-contre. Pas d'enfant. La présence d'un enfant peut créer confusion au niveau des codes. Le haute-contre pourrait représenter l'enfant.

François :

Vêtu d'un habit, avais-tu dit, cravate, complet-veston, *straight formal* ?

Racine était un mégalomane et un carriériste. On pourrait mettre ses sonnets en musique.

Lorraine (à Philippe) :

Haute-contre et percussion me rendraient très contente.

Je ne veux pas de bande sonore.

Philippe :

Il a été question de mixer *live* en salle un environnement sonore qui vienne de la scène (impliquant la présence de l'eau sur scène).

Parmi les idées s'en trouvait une plus « ratoureuse » que les autres, venue moins par inspiration qu'à la suite d'une analyse : jouer les contraires. Si Lorraine ne voulait que des femmes sur scène, la contrepartie voulait qu'il n'y ait que des voix d'hommes sur le plan musical. Pire : s'il ne devait y avoir qu'un homme, pourquoi ne chanterait-il pas comme une femme ? Le contre-ténor ou haute-contre fait cela. J'en connaissais deux à Montréal, Daniel Taylor et Matthew White, grâce à mes fréquentations du Studio de musique ancienne de Montréal. Le même jeu des contraires m'a amené à deux idées complémentaires. Ce drame laïc et charnel aurait son contrepoint dans des cantiques sacrés. Je savais que Racine avait écrit de nombreux textes sacrés. J'ai appris au cours de ma recherche que plusieurs de ces poèmes sacrés avaient été mis en musique par Gabriel Fauré, compositeur français (*Cantiques de Jean Racine, op. 11*, pour chœur). L'autre idée était que ce matériau volatile, aérien d'une voix pseudo-féminine aurait sa réponse contrastante dans les matières lourdes, presque souterraines de percussions... « perversément » jouées par une femme. Un peu résignée (vraiment ?) de s'être fait battre sur son propre terrain, Lorraine m'a accordé le point et a finalement accepté cette idée d'un contre-ténor chantant *a cappella*, y voyant sans doute tout le potentiel du double religieux, de la

La présence de l'eau est importante, j'ai imaginé de l'eau... Que peut-on faire pour rendre l'eau intéressante ? La présence permanente d'un bruissement a quelque chose de distrayant.

Je me suis amusé à jouer dans l'espace avec des rigoles d'eau, portées dans des demi-cylindres articulés qui pourraient être dirigés dans l'espace. Il y aurait des micros pour enregistrer le bruit de l'eau. Les rigoles pourraient tomber dans des bassins, et l'eau serait récupérée dans une sorte de circuit fermé. On pourrait jouer sur le débit de l'eau et jouer avec les textures des rigoles pour créer différents bruits d'eau. Tout cela pour qu'au bout il y ait une variété intéressante de matière sonore³.

Lorraine :

Attention à l'eau. Je ne vois pas les personnages jouer dans l'eau tout le temps. Déjà la piscine de sang suffira.

Deux choix s'offrent à nous : aller loin dans la transposition ou jouer le théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire avec les moyens du bord.

Réunion du
24 septembre 1993

Philippe :
Pourquoi pas d'eau ?

conscience déchirée, de l'ange, du messenger, de quoi encore, qui se révélerait au fur et à mesure des répétitions. Pour ma part, j'étais fier de mon coup, voyant surtout dans ma paire instrumentale un potentiel musical basé sur les contrastes léger-lourd, aérien-terrestre, fragile-costaud, pacifique-guerrier, dedans-dehors, obscur-lumineux, etc. J'imaginai la percussionniste sur une plate-forme roulante, derrière la scène, éclairée en contre-plongée, avec projection de son ombre sur le grand mur de brique du TNM que Danièle Lévesque et Lorraine voulaient blanc.

Voilà une autre donnée déterminante pour chacun des concepteurs. Très vite, Lorraine avait mentionné, entre autres à travers la lecture de Barthes, qu'elle ne voulait pas une tragédie de l'ombre

3. (Voir le croquis reproduit sur la couverture. N.D.L.R.)

Lorraine :

La mer est le seul moyen de fuite. S'il y avait la présence de la mer, les personnages auraient déjà fui la prison de leur passion et de leur malheur.

Le soleil est en extérieur. Dans l'ombre sont les personnages. La culpabilité omniprésente, même la culpabilité de Dieu. C'est pourquoi la dualité est importante, important aussi le lien double.

mais une tragédie de la lumière ; que l'évocation fondamentale n'était pas les catacombes, mais les plages méditerranéennes ; que la tragédie ne se passait pas la nuit mais en pleine clarté du soleil grec de midi. Dans cet « éclairage », j'aimais encore plus mon couple d'instrumentistes, l'un me permettant un peu d'ombre et de nuit, l'autre le fracas et l'éclat diurnes ; l'un la plainte d'Andromaque ayant perdu son époux et refusant de lui être infidèle, l'autre la fureur des armes d'Hector guerroyant sur le champ de bataille de Troie.

Philippe :

Resté accroché sur l'idée des judas.

Système Synchoros⁴.

Judas : entrées de lumière oblique ou droite. Récupérer cette lumière au plancher avec des phototransistors dans des bouts de crayon reliés par fil à une boîte reliée à un micro-ordinateur. La lumière donne au « crayon » une petite impulsion qui va changer le code (au micro-ordinateur). D'où nécessité d'un plancher.

Donc travailler avec la lumière. Mon rêve : une vraie colonne de lumière plus large qu'un laser qui vient taper sur le phototransistor à la base. Les suivants sont responsables de l'environnement musical. Ils peuvent ponctuer des répliques, faire des échos.

Musique Lulli. Apothéose Lulli. Environnement très d'époque,

Encore une fois, la « machine à épurer » a fait son œuvre et a déchiqueté ma percussionniste, l'a réduite à néant, pour deux raisons. Si elle était convaincue de l'utilité du contre-ténor, de son sens dans sa mise en scène en progrès, Lorraine l'était moins de l'utilité de la percussionniste, d'autant plus qu'elle existait comme une sorte de machine, sur sa plate-forme roulante avec des ombres grossies. Je crois que cette idée ne lui plaisait pas assez, que ce n'était pas assez simple. Il y avait quelque chose de simple et de fort dans la voix haut perchée du contre-ténor, et cela lui suffisait. La deuxième raison, majeure celle-là, qui m'a révolté à l'époque, résidait dans un budget insuffisant. En pleine réunion de production, j'ai entendu Lorraine – qui était aussi la directrice de la maison – dire que le TNM ne pouvait pas payer deux musiciens chaque soir. Même le hautecontre a été menacé de mise à pied ! Non, on ne peut pas travailler avec la moitié d'un hautecontre ! Je nous trouvais bien petits. Voilà ce qu'était devenu « le théâtre national du Québec »,

4. Le système Synchoros est un instrument équipé de senseurs électroniques. Grâce à ces senseurs, le geste musical agrandit l'espace et devient totalement immatériel. Il place l'interprète en position d'interaction créatrice avec son instrument ou son corps. (Voir p. 90 et 91. N.D.L.R.)

mais tarabiscoté. Fragments de musique. Les suivants déclenchent les fragments pour un ensemble très rythmique.

Michel :
(S'inquiétant) Aurait-on cette musique à l'avant-plan ?

Lorraine :
Ce serait des passages, des bascules de moments.

Philippe :
Au début, j'ai pensé à des interludes, des moments où la pièce arrête. Maintenant, je vois plus des transitions.

Lorraine :
Le *show* pourrait commencer par une mélodie chantée par le haute-contre ou un récitatif. (auditions sonores de Philippe).

Philippe :
J'aimerais bien qu'on parte d'éléments musicaux du XVII^e, pour ensuite, vers la fin, évoluer vers des sons plus modernes. Mais le point de départ doit être la musique des auteurs de d'époque. Il n'y a pas que Lulli.

Michel :
« Des numéros » de danse ou de mouvement dans la lumière impliquent de longues répétitions. Il faudra au départ établir et répéter les mouvements musicaux.

Lorraine :
Cela permettrait des scènes avec seulement les suivants.

le plus grand théâtre de répertoire du pays (oui, oui...) : incapable de payer deux musiciens chaque soir. La déprime, le désespoir, le tragique ! Tout le monde a goûté à cette médecine de la simplicité, de la pureté, de la sobriété. Tout un pan de musicalité venait de tomber avec cette décision, mon mur de Troie était en ruines... sonores. J'ai compris que Lorraine avait aussi des raisons idéologiques et esthétiques de ne pas diluer la voix du contre-ténor dans des vacarmes percussifs possibles, que c'était déjà un énorme défi d'intégrer à son *casting* de femmes cette voix de femme dans un corps d'homme.

Philippe :

Cette technologie est transparente.

Michel :

Oui. La gestuelle devrait être minimale, faite de mouvements naturels.

Réunion du 7 décembre 1993

Haute-contre retenu.

Petit espace laissé pour le passage du haute-contre à l'avant-scène. À l'arrière-scène, passerelle surélevée pour asseoir les comédiens. Les entrées à l'arrière sont sur les côtés.

Chanteur *live*.

Pas de bande sonore, juste la voix.

Le chanteur sera-t-il amplifié ?

Yvon :

Dit qu'il y aura sûrement de l'amplification pour créer l'effet temple.

Lorraine :

Non, ce pourrait ne pas être nécessaire. Le micro sans fil lui fait peur et la voix du haute-contre est suffisamment pure et haute pour créer un effet.

Réunion du 20 décembre 1993

Lorraine :

Confirmation de l'engagement de Matthew White (haute-contre).

Vers le 10 février, Matthew sera intégré aux répétitions.

Il y avait déjà six mois de passés ; Noël 1993 s'en venait, et je partais en vacances en Floride. Pour une des premières fois dans mon histoire de compositeur de théâtre, il n'y aurait pas de studio. Je pouvais partir n'importe où écrire mes mélodies, puisque par épurations successives nous étions arrivés à fixer ce concept de mélodies *a cappella*. Je pouvais partir en Floride avec un tout petit synthétiseur de poche, un magnétophone à cassettes et du papier à musique. Il me faudrait seulement trouver la discipline de travailler un peu tous les jours, pendant ces vacances d'hiver au soleil. Et je pensais : même mes vacances seront teintées de la conception de Lorraine pour sa pièce. En effet, je partais écrire des mélodies d'ombre et de tourment, en plein hiver, à la chaleur et à la lumière un peu grecques de la Floride.

Toujours impressionné par la discipline de l'écrivain, je décidai d'en adopter la règle : j'écrirais un petit peu tous les jours et à la même période ; je choisis celle de 10 heures à 13 heures. Nous avons déjà fait, Lorraine et moi, une première sélection de poèmes sacrés, en privilégiant les plus charnels, les plus lyriques, ceux qui parlaient de faute, de tourments de l'âme, de pardon, d'expiation, de soleil et d'ombre au détriment des plus mystiques. Sur le plan stylistique, et avant d'écrire la première note, j'entendais deux sortes de chants ou de mélismes : la légèreté ou gravité

Philippe Ménard devra composer des cantiques spirituels. Stances à la charité.

du classicisme français de Marc-Antoine Charpentier, Michel Richard De Lalande, Jean-Baptiste Lully même, dans le respect de la tonalité et de la rythmique de ce style ; et en même temps, je voulais qu'on entende que ces mélodies étaient faussement classiques, étaient un peu teintées du siècle actuel. Je pensais vaguement à des modulations surprenantes, hors normes ; des sauts d'intervalles interdits dans ce langage ; des traits abondant dans l'écriture de Francis Poulenc que je voulais prendre un peu comme modèle.

La plupart des cantiques sont nés très spontanément de l'improvisation. Je lisais et relisais les textes à voix haute, je me laissais guider par l'accentuation et le rythme des vers. Généralement, dès que le premier vers avait pris son envol mélodique, le reste suivait assez facilement. Je m'enregistrais sur mon magnétophone, sans aucune censure, avec toutes les bavures de l'improvisation. S'il arrivait que j'aie une deuxième ou une troisième idée pour les mêmes vers en cours de route, j'enregistrais toutes les versions l'une après l'autre, que j'élaguerais plus tard. Je laissais les idées musicales prendre forme dans une espèce de désordre contrôlé. Cette méthode un peu accumulative m'a permis de distinguer très vite le meilleur grain. Elle m'a en outre permis d'intégrer la respiration à la source, un paramètre majeur dans l'écriture pour les chanteurs. Je stabilisais et raffinais les lignes mélodiques en écrivant la partition dans mon petit cahier d'écolier.

Je sentais confusément que j'aurais besoin de mélodies plaintives, souffrantes, pour ces moments où un personnage évoquait un proche disparu, un amour refusé, parce que c'était celles qui pourraient bénéficier d'une couleur de lyrisme atonal. Je m'offrais aux plaintes polytonales ou atonales

de Poulenc, mais surtout d'Igor Stravinsky, compositeur russe, et d'Arnold Schoenberg, compositeur allemand. J'adoptai une tout autre méthode pour ces mélodies : je ne voulais pas partir des textes de Racine ; je pensais plutôt à des textes religieux en latin, une partie de messe comme l'*Agnus Dei*. J'ai commencé de cette manière et j'ai fini par retenir uniquement le son *a*. Autour d'une hauteur pivot, je développais plutôt arduement des cellules évolutives qui s'ouvraient et revenaient au pivot, le temps d'une respiration, en privilégiant les intervalles dissonants (7^e majeure, quarte augmentée, par exemple) et les groupes rythmiques irréguliers (triolet, quintolet, septolet), ces cellules étant à la fois gestes de hauteur et rafales de rythme que je jouais une première fois sur mon synthétiseur de poche et corrigeais après coup note à note. J'écrivais la partition au fur et à mesure, le phrasé devenant de plus en plus dramatique, torturé, complexe, avec un retour, en final, à du paisible résigné.

J'ai écrit trois chants de ce type dont un, plus tordu que les autres, présentait un niveau de difficulté plus élevé. La mélodie était faite de toutes les premières notes de mesures à quatre temps, les trois autres temps étant occupés par la note pivot (ou tonale) répétée trois fois à l'octave inférieure. L'effet de contrainte et de douleur était remarquable. Mais je n'étais pas sûr que le chanteur pourrait arriver à le produire. Je vous donne tout de suite l'issue de cette tentative : pour produire l'effet, le contre-ténor devait constamment passer de la voix de tête à la voix de gorge ; il a pris peur de se briser la voix, et son professeur lui a déconseillé de le faire. Bref, le compositeur a compris que le risque était trop élevé et a modifié sa partition en ramenant les notes pivot répétées à l'octave de la mélodie. C'était une bonne leçon !

Comme je l'ai toujours fait avec Lorraine, j'ai composé plus que moins, j'ai exploité le maximum d'idées musicales, car, faut-il le dire, je ne savais pas encore où dans la pièce, à quels moments et pour quels « messages » ces cantiques seraient chantés. J'allais dans l'abondance et la diversité pour me couvrir, au fond. Les seuls moments dont on est sûr au théâtre (et encore !), ce sont le début, l'entracte, le retour d'entracte et la fin du spectacle. Pour le reste, c'est toujours très mouvant. Je ne savais pas encore comment Lorraine voulait traiter ce personnage du chanteur mais, pour moi, il était assez clair qu'il venait dans la pièce un peu comme un visiteur. Le verrions-nous toujours ? Chanterait-il parfois en coulisses, de la salle, d'un balcon ? Avec de l'écho, d'autres effets d'espace ? Tout était possible...

Réunion du 10 janvier 1994

(Au théâtre)

Lorraine veut Matthew habillé en prolétaire et moderne : habit noir neutre et cravate. Philippe veut engager Christopher Jackson comme *coach* pour Matthew.

À la mi-janvier, je rencontre Lorraine pour lui soumettre mon œuvre. Je joue au piano, chante parfois, explique le caractère de chacun des 13 cantiques que j'ai finalement composés. Elle est très touchée par l'intensité, la spiritualité, la charge émotive de plusieurs de ces chants. De son côté, elle a énormément avancé dans sa mise en scène, en particulier pour le rôle du chanteur. Elle veut donner à ce jeune colosse roux qu'est Matthew White un *look* à la fois contemporain, en contraste avec le *look* classique des actrices (tiens, tiens, me dis-je, elle rejoint mes propres intentions de composition, la tension classique-moderne), et aussi un *look* androgyne pour évoquer le messager, l'ange qui passe, apparaît et disparaît, voit sans être vu. J'étais fasciné par cette entente implicite, par cet accord obtenu sans jamais l'avoir nommé. Lorraine avait également repéré le maximum d'endroits où elle pouvait imaginer une « apparition » chantée, au nombre de... huit. La

« machine à épurer » avançait inexorablement, mais c'était prévu. Le compositeur de théâtre se fait constamment rappeler qu'il n'est pas au concert. Quoiqu'il le sache, dans l'emballement de l'œuvre « accouchée », il l'oublie parfois ! On s'entend tout de suite pour l'ouverture sur le cantique que j'avais prévu à cette fin ; ensuite, sur les chants plaintifs atonaux sur *a* qu'on va essayer en répétition, en « contrechant » de deux grands monologues : celui d'Andromaque sur Troie (« Songe, songe, Céphise... ») et celui de la folie d'Oreste à la toute fin, ce qui réglait en même temps la fin du spectacle. Mon troisième chant atonal accompagnera le délire d'Hermione, avec plusieurs ajustements en vue. En passant en revue le reste des chants, on choisit ceux de l'entracte et du retour d'entracte, sans savoir encore s'il y aura effectivement un entracte ; et finalement, les deux ou trois autres moments musicaux plus mineurs.

Ces décisions prises, le relais passe au chanteur Matthew White. Je découvrais encore une fois comment la voix est un instrument impressionnant, émouvant, à la fois puissant et fragile, rassembleur et intime, brillant et nuancé. En côtoyant pendant plusieurs semaines une « voix » en activité, j'ai eu cette chance de comprendre plus intimement cette mécanique qui, sous l'effet de la détente, de la chaleur, de l'entraînement, de la santé générale du corps, s'assouplit, se libère. Matthew a beaucoup travaillé, souvent avec moi, d'abord pour mémoriser les partitions, fixer la diction (d'un anglophone qui chante des textes français classiques : pas banal !), placer les respirations, raffiner les phrasés, et tout particulièrement trouver l'expression des chants atonaux. Il faut souligner ici le travail remarquable du professeur de chant de Matthew et surtout de Christopher Jackson, terriblement sensible et efficace

dans sa fonction de *coach*. Il a réussi beaucoup mieux que moi à expliquer au chanteur ce qu'il y avait de classique dans l'écriture néo-classique et ce qu'il y avait de méditerranéen, voire d'arabisant dans les chants atonaux. Grâce à tout ce travail, tout d'un coup, j'ai « entendu » le chanteur cesser d'être l'esclave de l'écriture et en devenir le maître et commencer à « jouer » ou véritablement à interpréter. Une bascule émouvante !

Viennent ensuite, et trop vite, les répétitions. Je sens que Lorraine et moi sommes tous deux traqués, inquiets : est-ce que ce « corps étranger » est à sa place ? Est-ce que ce « corps étranger » sera perceptible comme un « corps autre » venu d'ailleurs, ou comme une étrange « bibitte » qui risque de rendre tout le monde « malade » ? Or, dès la première fois où Matthew s'est avancé sur scène et a chanté, nos inquiétudes ont fondu : sa beauté de corps et de voix, son aisance, sa candeur étaient magiques. Nous avons gagné notre pari. Soulagés, déstressés, nous pouvions continuer de travailler désormais dans le détail. Le principal problème, traversant tous les chants, était celui des entrées et sorties. Comment adapter au théâtre cette idée de cinéma d'un personnage étrange qui apparaît et disparaît en fondu dans l'image ? On se disait entre nous : comment faire dans *Andromaque* ce qu'a fait Wim Wenders dans *Les ailes du désir*, par exemple ? La réponse s'est imposée d'elle-même : en faisant du fondu sonore, en jouant au maximum sur les *crescendi* et *decrescendi* d'entrée et de sortie. Autrement dit, ce qu'on ne pouvait faire dans l'image, on le ferait avec le son ; l'évocation serait peut-être plus subtile pour le spectateur en salle, mais certainement aussi efficace. Pour que l'effet marche bien, il fallait d'abord entendre Matthew avant de le voir. Sa voix commençait *pianissimo* en coulisses et

s'amplifiait au rythme de son entrée en scène. Et inversement pour les disparitions. Magique !

Un autre problème important à régler fut celui des coexistences vocales, chantées et parlées, dans les monologues déjà cités. Le contrechant était magnifique dans son évocation de la douleur, du déchirement, du tourment. Mais aucune puissance vocale n'était possible. Le chanteur devait donc réussir le tour de force de donner l'intensité dans la retenue, d'harmoniser deux énergies contraires. J'ai appris après coup que Dimitri Chostakovitch, compositeur russe, a écrit plusieurs pages dans cet esprit : faire jouer *piano* (comme en murmure) ce qui devrait être *fortissimo* (comme un cri) pour évoquer l'oppression, l'expression muselée. À force de travail, Matthew a gagné ce pari. J'ai eu pour ma part beaucoup de plaisir à travailler en répétition le contrepoint lui-même, c'est-à-dire l'insertion des hauteurs chantées entre les mots ou groupes de mots parlés. Nous avons invité le chanteur à suivre le débit des actrices, à pratiquer le *rubato* en accélérant ou en décélérant.

Le chant de la folie d'Hermione a été complètement remanié : d'abord, pour éliminer les sauts d'octave impossibles à faire par le contre-ténor ; ensuite, par l'ajout en répétition de cris vocaux appuyant par deux fois une gestuelle de désespoir d'Hermione. Cette intervention vocale a été placée par rapport au texte et aux déplacements avec une précision d'horloge. L'effet résultant était percutant !

Après bien des palabres et des tergiversations, Lorraine a décidé qu'il n'y aurait pas d'entracte, de telle sorte que le cantique de retour d'entracte tombait. La « machine à épurer » frappait encore. J'étais franchement désolé parce que j'aimais

particulièrement ce chant. Mais j'étais d'accord aussi avec l'idée que le spectacle gagnait à ne pas être interrompu. Nous étions à une semaine du spectacle, au point ultime de dépouillement. Je me croisais les doigts et j'espérais que tout ce qui avait été placé en répétition résiste au passage à la scène. J'avais déjà vu Lorraine, jusqu'à la toute dernière minute, retrancher des musiques, des éclairages ou des éléments de scénographie.

* * *

Non seulement tout a résisté, mais tout a pris son vrai sens dans la salle de théâtre. Quand j'ai vu cet « ange aux cheveux roux et à l'habit noir » hanter la scène, quand j'ai vu les entrées de son immense ombre portée par l'éclairage en contre-plongée de Michel Beaulieu, j'ai pleuré. Je pleurais pour toutes sortes de raisons mélangées, mais entre autres parce que je voyais, après ce long parcours d'un an de production, l'ombre de la percussionniste que j'avais imaginée au tout début. La percussionniste s'était évaporée, tout ce qui en restait était dans cette ombre du chanteur, pareillement évocatrice des fantômes de Troie.

* Voir le DOCUMENT : « Philippe Ménard : soliste et homme-orchestre ».