

Article

« Chanter, jouer : l'aventure de *Chants libres* — Propos recueillis par Jean-Jacques Nattiez /
Singing? acting? the adventure of *Chants libres* »

Pauline Vaillancourt

Circuit : musiques contemporaines, vol. 3, n° 2, 1992, p. 65-68.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/902054ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Chanter, jouer : l'aventure de Chants libres

Pauline Vaillancourt

Propos recueillis par Jean-Jacques Nattiez

Comment est née la récente aventure de Chants libres ?

Après plusieurs séjours en Europe qui se sont étalés sur plus de dix ans, j'ai senti le besoin urgent de combler un vide dans la création lyrique au Québec. C'est ainsi qu'avec le metteur en scène Joseph Saint-Gelais, et l'auteur Renald Tremblay est née cette compagnie lyrique de création.

Il semble que Chants libres n'entende pas se limiter aux créateurs québécois et canadiens.

La création est un monde qui requiert l'ouverture sur tous les plans, et on a besoin de stimulation. Je nous trouve bien loin, en Amérique, de ce qui se passe de l'autre côté de l'Océan. Alors que l'Europe essaie d'unir ses forces, nous sommes tentés de nous replier sur nous-mêmes. Sans doute y a-t-il, derrière cette attitude, des raisons économiques, mais ça ne me semble pas une raison suffisante pour empêcher la création de regarder au-delà de nos frontières. Par exemple, lorsque nous avons monté *Ne blâmez jamais les bédouins* (sur un livret de René-Daniel Dubois mis en musique par Alain Thibault), nous avons collaboré avec une peintre vénézuélienne pour créer le costume. Elle a également inspiré l'affiche du spectacle. Nous avons par la suite été invités au Festival International de Caracas. C'est une porte qui n'aurait sans doute pas été ouverte si nous n'avions pas introduit dans notre équipe une non-Québécoise, et ce sont finalement des artistes québécois — créateurs et interprètes — qui ont bénéficié de cette main tendue à l'autre. Nous attendons le même échange d'énergie de notre collaboration avec Claude Ballif dont nous avons créé, les 28 et 29 novembre 1992, l'opéra *Il suffit d'un peu d'air*, même si je déplore profondément que les subventions aient été difficiles à obtenir parce que Ballif est étranger. Je crois qu'il est nécessaire, cependant, d'accepter d'en passer par là et de faire face à ces problèmes : la création doit rester ouverte aux énergies extérieures.

Quel genre d'œuvres entendez-vous monter à Chants libres ?

Il est difficile de trouver le terme adéquat. Du théâtre musical ? L'expression est fortement associée à l'entreprise de Mauricio Kagel qui a surtout envisagé la théâtralisation du geste du musicien. Ce fut une période nécessaire, qui a contribué à faire sauter les barrières entre le chanteur, l'instrumentiste, le danseur, l'acteur. Ce fut parfois heureux. Par ailleurs, le mot « opéra » me gêne un peu en raison du poids historique qui est le sien. Peut-être garde-t-on le terme dès que l'œuvre prend une dimension importante. Mais quelque chose de nouveau est apparu lorsque, souvent pour des raisons de moyens, on a fait une œuvre lyrique avec des effectifs plus réduits, dans la lignée du *Pierrot lunaire* de Schoenberg. Et c'est davantage dans cette direction — la forme d'opéra de chambre — que travaillera *Chants libres* : il n'y a pas de politique culturelle suffisamment forte pour nous permettre d'engager beaucoup de ressources et, du reste, le public ne nous suivrait pas nécessairement. En réalité, je ne suis à l'aise avec aucun terme, même avec l'adjectif « contemporain » qui refroidit beaucoup de gens, alors que notre objectif est d'amener un plus vaste public à s'ouvrir à la création d'aujourd'hui. Aussi qualifions-nous *Chants libres* de « compagnie lyrique de création ». Car nous ne voulons faire que des créations. La fondation de la compagnie est récente et il nous faut habituer les gens à notre démarche. L'essentiel, c'est d'ouvrir la porte à toutes les formes d'imagination. Alors, peu importe le terme. Je pense aux *Chants du Capricorne* de Scelsi, qui n'ont pas été conçus comme un opéra, mais qui pourraient faire l'objet d'une mise en scène. Gauvreau a défini lui-même le texte mis en musique par Serge Provost, *Le Vampire et la Nymphomane*, comme « un opéra de sons qui ne doit pas être mis en scène ». Alors qu'est-ce que l'opéra ?

Est-ce que c'est le regain d'intérêt de la nouvelle génération de compositeurs pour la création lyrique qui vous a encouragé à créer Chants libres ?

Il y a dix ans, c'était mal vu et vieux jeu, pour un compositeur, que d'écrire un opéra. Il en va différemment aujourd'hui, peut-être parce que le chanteur a bougé, à la fois au sens propre et au sens figuré. D'abord, parce que la voix n'est plus seulement perçue comme un instrument fragile. Avec une bonne technique, on peut se passionner pour la musique contemporaine, la travailler, l'aimer : les compositeurs ont maintenant des interprètes intéressés à faire vivre des œuvres vocales nouvelles. De plus, les compositeurs d'aujourd'hui ont compris qu'ils peuvent non seulement demander à un chanteur de chanter, mais également de jouer et d'occuper l'espace de la scène. Et puis, il y a le retour de l'émotion. Le public réclame davantage qu'un produit hautement intellectuel, fermé, mathématique. Il aime beaucoup la voix qui

est immédiatement porteuse des émotions, ne serait-ce que parce que nous utilisons des textes.

Est-il risqué de chanter du « lyrique contemporain » ?

J'ai souvent répété qu'il n'y a pas là de risque si on possède une bonne technique. Je n'encouragerai jamais un jeune chanteur qui n'a pas cette technique à se lancer dans cette direction. Il faut faire ses classes : Mozart non plus n'est pas facile à chanter, après tout. C'est une question d'amour et d'intérêt. La difficulté, c'est qu'il faut y mettre davantage de travail et accepter l'investissement de temps, car l'oreille a peu ou pas l'occasion de s'habituer à la nouvelle musique. Une création contemporaine est jouée une fois, deux fois si on a de la chance, après quoi elle est oubliée. Comment se faire l'oreille à une œuvre dans ces conditions ?

L'attitude des metteurs en scène a aussi changé, semble-t-il ...

En 1983-1984, j'ai travaillé avec Antoine Vitez, pour la production de *L'écharpe rouge* de Georges Aperghis. À cette époque, c'était timidement que ce metteur en scène nous demandait de bouger. Maintenant, nous, chanteurs, sommes plus malléables et plus disponibles au niveau de l'action qu'on ne peut le croire. Les compositeurs et les metteurs en scène ont depuis changé d'attitude : ils auraient plutôt tendance à nous demander de bouger beaucoup et d'oublier que nous devons aussi chanter !

Vous avez absolument besoin d'un metteur en scène ?

Il m'est arrivé de me mettre en scène moi-même, pour les *Récitations* de Georges Aperghis, mais ce fut dans des circonstances un peu particulières. J'ai normalement besoin d'un ceil dans la salle, d'un travail d'acteur de base, d'abord concentré sur le texte. Quand j'ai abordé *La voix humaine* de Poulenc, j'ai d'abord monté le texte de Cocteau avec le metteur en scène Joseph Saint-Gelais, pour ensuite passer à l'exécution lyrique. J'ai fonctionné de la même façon pour *La porte* de José Evangelista, pour *Ne blâmez jamais les bédouins* de Thibault-Dubois, pour les pièces de Müller mises en scène par Gilles Maheu. Je suis toujours profondément heureuse lorsque le metteur en scène me propose de commencer à travailler avec le texte, parce que, pour moi, le texte est une arme. C'est comme cela qu'il faudrait travailler, mais dans les grandes maisons d'opéra, c'est souvent impossible, par manque de temps et d'argent. Ce sera un des autres privilèges de *Chants libres* qui, avec des productions de dimension plus réduite, aura la possibilité de satisfaire à ce qui est pour moi une exigence.

Vous avez eu la chance de travailler avec des gens comme Vitez ou Audi.

Les démarches avec les metteurs en scène sont toutes très différentes. Vitez parlait beaucoup, monologuait, mais donnait peu de directives, finalement, et il nous laissait nous débrouiller avec nos personnages. Avec Pierre Audi, avec qui j'ai travaillé, entre autres, à Londres pour le *Kopernikus* de Vivier, la *Undivine Comedy* de Michael Finnissy, les *Aventures et nouvelles aventures* de Ligeti, et la *Phèdre* de Bussotti, c'était un investissement de tous les instants : il nous fallait constamment être à sa disposition ... Il ne comprenait pas qu'on ne se passionne pas vingt-quatre heures sur vingt-quatre pour ce qui le passionnait, lui, mais j'ai trouvé cela profondément stimulant : entrer à temps plein dans une production. Il cherchait avec nous et on cherchait avec lui : la production se construisait au fur et à mesure. À chaque fois que j'ai travaillé avec un metteur en scène, ce fut l'occasion d'un oubli total, d'un don. Aussi, je ne me souviens pas de m'être insurgé contre la conception d'un metteur en scène. Quand je suis impliquée dans la préparation d'une production, je ne porte aucun jugement, je ne me demande pas si ce qu'on me fait faire est bon ou pas bon. Le metteur en scène est là pour apporter quelque chose que le chanteur n'a pas.

Est-ce que Chants libres a aussi des objectifs pédagogiques ?

Nous voulons organiser des stages de rencontres avec des chanteurs, afin de les habituer à un contact plus direct avec la musique contemporaine et qu'ainsi les barrières s'évanouissent... La musique « contemporaine » devient classique. Nous abordons le XXI^e siècle et elle a presque cent ans. Il faut que les jeunes prennent connaissance de ce répertoire immense afin qu'ils aient la possibilité et le choix d'aller puiser dedans. C'est une attitude que l'on a déjà fortement dans les écoles de théâtre, il faut que le répertoire actuel soit aussi enseigné dans les institutions d'enseignement musical.

Accepteriez-vous qu'on vous définisse, si vous permettez ce néologisme, comme une « chantatrice » ?

Je suis une musicienne avant tout et ne me prétends pas comédienne. À chacun son métier. Mais on a toujours à apprendre. Il faut continuer à travailler. La seule chose qui compte, en définitive, c'est le dépassement de soi.