

VERTIGES

DE JEAN-PIERRE DROUET

UN OPÉRA / THÉÂTRE EN ÉCLATS

David Marron

« L'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments ».

MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*

En 2001, on a pu voir à Poitiers, Oullins et Bordeaux, la création de *Vertiges* (Opéra/Théâtre) de Jean-Pierre Drouet. Dès l'intitulé exact, nous sommes en présence de quelque chose qui déborde, d'un opéra revendiqué mais qui est détourné dans le même instant vers d'autres contrées. Nous sommes résolument en zone frontalière. Est-ce à dire que le territoire traditionnel de l'opéra ne permet plus de s'y installer à son aise ? Certainement pas puisque certains compositeurs semblent y trouver leur compte. Cependant Jean-Pierre Drouet est un de ces compositeurs qui aime jouer avec les codes et l'effervescence procurée par cette proximité d'une frontière artistique, quitte à dérouter le public traditionnel de l'opéra. Partons à la découverte des méandres de cette œuvre afin d'y voir plus clair.

Vertiges est le résultat d'une commande de l'Opéra de Bordeaux passée à Christine Dormoy et à sa Compagnie Lyrique Le Grain, dont le projet artistique consiste principalement en l'exploration des possibles de la vocalité et des écritures contemporaines ainsi que leurs transpositions scéniques (Georges Aperghis, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen, Valère Novarina...). Le choix du compositeur par la metteur en scène s'imposa assez vite et ce fut, en l'occurrence, l'hétéroclite et infatigable Jean-Pierre Drouet. De par sa proximité avec les musiques du XX^e siècle et son écriture à la fois écriture savante et « populaire », il correspondait à ce que Christine Dormoy recherchait : un compositeur, connaissant bien les contraintes de la scène (et particulièrement le théâtre musical) et travaillant dans le sens d'un rapport jubilatoire avec le public.¹

Effectivement, la composition de Jean-Pierre Drouet a quelque chose à voir avec la jouissance et le jubilatoire. La musique y est, selon les propos du compositeur, « très diversifiée et changeante, avec des étagements de situations différentes simultanées, des contrepoints de corps étrangers l'un à l'autre, de violences et de douceurs, entre simplicité et virtuosité » – une musique qui ne serait pas sans étiquette, mais qui en comporterait plutôt de multiples : « à la fois familiarité et confusion.² » Le mélange des genres est total, le grotesque côtoyant le dramatique, le bruit et le cri côtoyant le chant lyrique traditionnel. Ainsi, la partition de Jean-Pierre Drouet donne à entendre des territoires multiples, où l'idée de la grande forme opératique semble se dissoudre en de multiples îlots, créant de la sorte une sorte de pensée archipelique de la musique. On pourrait parler de poétique de la relation à propos de cet *Opéra/Théâtre*. Ce n'est pas véritablement étonnant lorsque l'on connaît le parcours du compositeur et percussionniste, tour à tour collaborateur

de Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar, Fred Frith, François Verret ou Bartabas. Habitué aux confrontations multiples, Jean-Pierre Drouet place au cœur de son travail la rencontre, l'interférence et le choc. Cela semblait le destiner, un jour ou l'autre, à l'écriture d'un opéra.

Ne pourrait-on pas parler aussi, en ce qui le concerne, de *pensée du tremblement* ? Ce concept développé par le penseur de la Créolisation, Edouard Glissant, semble apporter un éclairage supplémentaire sur le compositeur : « Elle ne correspond ni à la peur, ni au doute, ni à l'incertitude. Elle résiste aux raidissements des pensées de système et aux emportements des systèmes de pensée. Elle maintient tout système dans son cadre méthodologique et le garde de verser dans des absolus. Elle ouvre l'identité sur le rapport à l'Autre et sur le change qui provient de l'échange, sans que cette identité en soit perturbée ni dénaturée. Elle est la pensée sismique du monde qui tremble en nous et autour de nous. (...) Les catastrophes frappent le monde, mais l'espoir vient aussi de partout. Il nous faut l'entendre.³ » La musique de *Vertiges* a quelque chose de solaire. C'est d'autant plus notable lorsque l'on connaît le devenir tragique du librettiste Patrick Kermann qui se suicida en pleine élaboration du livret définitif. Jean-Pierre Drouet n'a pas cherché à accentuer la noirceur des textes de Kermann mais à plutôt essayer de trouver des issues afin de trouver des îlots de vie dans le monde de catastrophes proposé par le livret. Alors *Vertiges*, opéra du tremblement ? Assurément. En ce qui concerne la formation instrumentale, *Vertiges* n'a pas grand-chose à voir avec les formations utilisées dans quelques unes des grandes créations lyriques contemporaines (*Les*

< FRANCOPHONIES DU LIMOUSIN

[LIMOGES

Mardi 28 au jeudi 30 septembre, Limoges.

< JEAN-PIERRE DROUET

– Vertiges II pour quatre musiciens (violon,

contrebasse, clarinette, synthétiseur)

par l'Ensemble instrumental Ars Nova,

Quatuor vocal de l'Opéra de Bordeaux,

Compagnie Le Grain, Luis Nahon, direction,

Christine Dormoy, mise en scène.

59

nègres de Michael Levinas, *Trois sœurs* de Peter Eötvös, *K* de Philippe Manoury, *Perelà* de Pascal Dusapin,...). L'orchestre est plutôt restreint (8 musiciens)⁴ et l'instrumentation n'est pas sans rappeler celle de *L'Histoire du Soldat* d'Igor Stravinsky : violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, basson, trompette et synthétiseur. Il n'est pas inintéressant de savoir qu'à l'origine, *Vertiges* devait être joué, à Bordeaux, en parallèle de *L'Histoire du Soldat*. Jean-Pierre Drouet était pressenti pour diriger la pièce de Stravinsky mais seul le projet de *Vertiges* a pu aboutir. Cela rappelle le projet *Medeamaterial* (Pascal Dusapin)/*Dido & Aeneas* (Henry Purcell) au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles en mars 1992, où l'instrumentation utilisée par Dusapin était proche de celle utilisée par Purcell puisque les deux opéras devaient être donnés durant la même soirée. Ceci ne concerne cependant que l'orchestre principal puisque, sur scène, une partie des acteurs joue aussi d'un instrument (saxophone, accordéon, percussions, piano, flûte traversière, mandoline, violon, alto). Jean-Pierre Drouet affectionne tout particulièrement ces formations instrumentales hors du commun, entre orchestre de cirque, groupe de jazz et formation de musique de chambre. Pour la création à l'Opéra de Bordeaux, ce furent huit musiciens de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine qui constituèrent l'orchestre principal de *Vertiges* alors, que pour les représentations à Poitiers et à Oullins, ce furent huit musiciens d'Ars Nova.⁵ Ce nombre réduit de musiciens permet une plus grande flexibilité et une relation forte entre les musiciens. Les individualités instrumentales ressortent plus nettement et créent un espace plus intime qu'une grande formation orchestrale. Dans *Les Variations d'Ulysse* (1995), partition de Jean-Pierre Drouet pour une chorégraphie de Jean-Claude Gallotta, l'instrumentation était aussi très proche de celle de *Vertiges* : violoncelle, guitares, alto, clarinette, accordéon, percussions, violon et trompette. Jean-Claude Gallotta décrit cette formation comme un orchestre « post-tzigane qui aurait croisé Igor Stravinsky, Miles Davis et tous les tambours du monde ». Nous ne sommes pas loin du compte avec *Vertiges*.

Au final, la partition de *Vertiges* contient à la fois des éléments de théâtre musical et de théâtre instrumental, de musiques traditionnelles (Europe de l'Est,...), du Stravinsky de *L'Histoire du soldat*, mais aussi quelques évocations du grand répertoire lyrique et de la mélodie française, par exemple, au début de la Séquence IV qu'interprète un baryton-basse dans quatre styles bien différenciés (Réfléchi : Sarastro, Craintif : Papageno, Tendre : Duparc, Emporté : Boris fou), pour ne citer que quelques unes des influences qui apparaissent ici ou là. Tous ceci semble faire figure d'instantané de la carrière du compositeur, l'humour n'étant jamais bien loin. Par contre, il n'y a pas de place laissée à l'improvisation dans la partition bien que Jean-Pierre Drouet en soi lui-même un actif représentant dans d'autres contextes. Il a fixé les événements musicaux afin de ne pas courir les risques de l'incertain surtout lorsqu'il s'agit de coordonner orchestre, acteurs et chanteurs.

Dès la mise en route du projet, l'idée n'était pas « d'écrire un opéra au sens traditionnel du terme, avec personnages, intrigues, bonheur, malheur, etc. C'est plutôt confronter sur scène trois versions musicales de l'existence, représentées par trois groupes d'interprètes » (le septuor, qui est constitué d'acteurs-clowns, le quatuor

vocal, constitué de chanteurs d'opéra, et le petit orchestre).⁶ Lorsqu'il parle de la composition de *Vertiges*, Jean-Paul Drouet évoque volontiers l'influence de ses expériences de théâtre musical et instrumental mais aussi de l'opérette, avec tous ces passages parlés. Il y a effectivement de très nombreux textes dits et non chantés dans *Vertiges*, notamment une grande partie de ceux du septuor. Cependant la comparaison s'arrête là et il ne faut pas chercher un quelconque exotisme passéiste dans la partition de Jean-Pierre Drouet. Il s'en approche pour mieux s'en détourner. Par contre, le quatuor vocal (soprano/mezzosoprano/ténor/basse) chante mais ne parle pas. Il présente une version du monde plus réelle et plus complexe, moins schématisée que celle du septuor, qui serait, en quelque sorte, une « traduction » du monde.

Le caractère graphique de la partition, lui, est résolument fragmenté. Le compositeur utilise à la fois le solfège traditionnel, la notation chorégraphique mais aussi les multiples indications graphiques. Il mélange, dans certaines pages, plusieurs techniques d'écriture, toujours en privilégiant l'aspect théâtral du geste instrumental. Le septuor est caractérisé de la sorte avec des gestes souvent exubérants, renforçant leur aspect clownesque. Elle apparaît comme un éventail large des techniques de composition employées durant la seconde moitié du XXème siècle, sans que cela soit exhaustif pour autant. Patrick Kermann, le librettiste, lui aussi a été choisi par Christine Dormoy car il représentait en quelque sorte le chaînon manquant entre Valère Novarina et Samuel Beckett, auteurs soucieux de la matière langagière. Tout comme celles de Novarina, les langues de Patrick Kermann sont multiples, étonnantes, bruisantes. Tout y passe : le langage soutenu, courant, familier, l'invention linguistique à partir du français, les langues étrangères (anglais, allemand),... L'auteur a livré une série de textes très sonores, indépendants les uns des autres, prenant en compte « la contrainte des trois groupes d'interprètes, septuor-quatuor-orchestre en même temps qu'elle joue contre eux ». ⁷ Lorsqu'il parle du projet, Patrick Kermann parle de son intérêt de « trouver des formes minimales et fortes et des langues différentes qui reflètent avec humour ou dérision notre monde en pleine dérégulation, varier le jeu des langues cassées, brisées, réduites, jouer sur la peur de l'autre ou la jubilation du dire. Soit des formes légères et graves pour dire la catastrophe de notre monde ». ⁸

Ce n'était pas la première fois que Kermann travaillait en vue d'une mise en musique de ses textes. Il a collaboré avec le compositeur et pianiste Michel Wintsch pour une production de la Radio Suisse Romande, *La blessure de l'ange* (1998), et avec Daniel Lemahieu pour un opéra du compositeur Fabien Téhéricson, *Du Diktat* (1999). *Vertiges* sera donc sa dernière collaboration dans le domaine musical. Il s'est donc suicidé, le 29 février 2000 à la Chartreuse de

Villeneuve-lès-Avignon, juste avant de participer à l'élaboration définitive du livret avec Christine Dormoy. La metteur en scène a constitué le livret final de *Vertiges* en s'inspirant des autres pièces théâtrales de l'écrivain, notamment *Thrène*, *De Quelques choses vues la nuit* et *Les tristes champs d'asphodèles*. L'iconicité dans ces pièces et dans *Vertiges* est très forte. Presque tous les textes laissent entrevoir un dispositif typographique différent (en minuscules et en italiques – en minuscules et en italiques avec des tirets intercalés entre les mots – en minuscules – en minuscules avec des / intercalés entre les mots – en minuscules et en italiques avec des / intercalés entre les mots – en minuscules avec des numéros (de 1 à 7) pour définir quel personnage du septuor parle – en minuscules et en caractères gras – en majuscules – sous forme de liste avec un tiret à chaque début de phrase).

Les fragments de textes forment de véritables archipels sur la page blanche du livret, un peu à l'image du texte d'Olivier Cadiot pour le *Roméo & Juliette* de Pascal Dusapin (1989).⁹ Ces textes se côtoient, semblent se tourner le dos, de grands textes côtoient de petites phrases éparées. Cet ensemble fragmenté, « plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement ».¹⁰ La mort a hanté le théâtre et la vie de Patrick Kermann, jusqu'à l'extrême, mais il ne s'agit pas pour autant d'un théâtre de la morbidité. Certes il tourne autour de la mort comme autour d'un « soleil étranglé », mais il y a, dans l'ensemble de ses pièces et particulièrement dans *Vertiges*, « une grande joyeuseté, une formidable gaieté de tous ces morts réconciliés ».¹¹

Dans les textes de Kermann, le quatuor vocal incarne la voix de la cité moderne, c'est-à-dire le monolinguisme consensuel, en même temps qu'il éclate par l'impossibilité de parler d'une voix. Il est également commentaire et action, moteur de cohésion et de dislocation, pris toujours dans la tentative de se reformer en une unité de langue. Le septuor, lui, ressasse la détresse et la peur d'être au monde ; des espèces de monomaniaques surgis au bord de l'abîme.¹² Cette écriture d'un monde en décomposition, où l'homme n'arrive plus à se reconstruire après les catastrophes (Auschwitz, Tchernobyl,...), n'était pas cependant dénués d'un certain sens de l'humour. Mais comment mettre en scène ce mouvement entre noirceur et humour, entre désespoir et vitalité, comment donner corps et vie aux trois entités présentes sur scène ? Quel territoire occuper pour raconter l'éclatement ? Christine Dormoy a choisi l'univers de Patrick Kermann pour dire le lieu où se déroule *Vertiges* et jouer la sobriété qui met en valeur les contrastes musicaux.¹³ La scénographie situe le spectateur face au vide, au trou, au noir. L'orchestre apparaît de manière diffuse, derrière un tulle noir, au dessus de la scène, comme suspendu entre ciel et terre. En dessous, un muret occupe une place primordiale dans le spectacle, puisqu'il s'agit « du seuil de l'autre côté duquel se trouve l'abîme... celui de la mort, bien sûr, mais aussi celui de notre imaginaire et de

toutes les questions qui demeurent sans réponse ».¹⁴ A partir de ce muret se construit une ligne de force ténébreuse autour de laquelle s'articulent les mouvements des acteurs. La scène est partagée avec, d'un côté, le monde des vivants, ceux qui restent, et, d'un autre côté, le monde des morts, ceux qui franchissent le pas, qui s'en vont. Ainsi la scénographie de Philippe Marioge et la mise en scène de Christine Dormoy trouvent un écho tragique dans les paroles de Patrick Kermann, qui, jusque dans ses ultimes textes, aura développé son écriture du désastre jusqu'à l'extrême. A la toute dernière page d'un des derniers textes de Patrick Kermann, *Seuils* (1999), nous trouvons ces quelques lignes qui préfigurent à la manière de la Sarah Kane de *4.48 Psychose*, un inéluctable passage à l'acte, le passage de l'autre côté du muret :

*Je m'en vais. Dans ma maison. Dans ce qui n'a pas d'image. Ni de nom. Jamais. Attends. Je viens. Je te rejoins. Reste. De ma vie je me retire. Je m'en vais. Dans le lieu où jamais n'ai été. Attends. Donne-moi l'ultime image de toi. Il est temps. Je m'en vais. Mon seuil s'impatiente de moi. Attends. Que je fixe le trait de ta chair. Que ma main retienne ton corps. Je m'en vais. Je passe ma déchirure. Maintenant. (Je suis de l'autre côté.)*¹⁵

Christine Dormoy et Cidalia Da Costa, la costumière, ont particulièrement mis en évidence l'éclatement de personnalités. Le septuor, autrement dit les figures multiples, apparaît très coloré, chacun étant déterminé par une couleur, tandis que le quatuor lyrique est unifié par une monochromie (ton gris) pareille au décor, toute en raffinement dans la qualité des tissus et des lignes. La lumière sur scène, elle, procède d'un double éclairage, en alternance ou en superposition afin de créer une luminosité franche et chaude mettant à distance la rudesse et la froideur apparente des poèmes de Patrick Kermann. Ne cherchant pas à sombrer dans le fatalisme absolu, les maîtres d'œuvres ont donné à voir une parole nocturne, faisant entrevoir l'espoir d'un lever de soleil, d'une issue possible ?

Opéra, théâtre musical, théâtre, performance,... il y a tout cela dans *Vertiges*. Cette œuvre fragmentée, au carrefour des esthétiques, est un exemple parmi d'autres de créations lyriques et théâtrales (on pourrait citer les travaux très différents de Jacques Rebotier, Heiner Goebels, François Sarhan...) creusant le sillon du poétique, travaillant à dévoiler les territoires de l'homme, toujours aux limites de la connaissance. Laissons le mot de la fin à Christine Dormoy, définissant la ligne de conduite de sa compagnie et laissant ainsi espérer de nouvelles perspectives à l'horizon de la relation musique/théâtre/scène : « Notre vocation sera toujours sur le fil entre deux mondes où il est difficile de tenir en équilibre là où est justement le trouble et le bord du vertige... Sur le fil entre théâtre, musique et mouvement... »¹⁶

1. Voir Christine Dormoy, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 8.
2. Voir Jean-Pierre Drouet, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 8.
3. Edouard Glissant, « La pensée du tremblement » in *Programme d'Uzeste Musical 2004*.
4. Une version pour 4 musiciens (violon, contrebasse, clarinette et synthétiseur) existe pour des reprises ultérieures.
5. Cet ensemble instrumental a créé en 2002, donnant suite à l'expérience de *Vertiges*, un nouveau spectacle de Jean-Pierre Drouet intitulé *Op, Op, l'ensemble*, avec Jean Babilée, Elise Caron, Isabel Soccoja et Jean-Pierre Drouet, mêlant pièces en solo, duo, trio... pour ensemble, musique écrite, création, improvisations, textes de Christophe Tarkos.
6. Jean-Pierre Drouet, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 7.
7. Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 8.
8. *Ibid.*
9. Il est question ici de la version qui se trouve dans le livret de l'enregistrement audio de l'opéra et non la version *poétique* du livret publiée chez P.O.L. en 1989.
10. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 17.
11. Patrick Kermann, « Entretien avec André Dupuy », in *Journal de bord*, n°8. Toulouse : Théâtre de la Digue, 2000.
12. Patrick Kermann, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 8.
13. Christine Dormoy, « Note d'intention », in *Vertiges (Livret-Programme)*, Opéra de Bordeaux, 2001, p. 9.
14. *Ibid.*
15. Patrick Kermann, *Seuils*. Carnières-Morlanwelz : Lansman Editeur, 2001, p. 67.
16. Christine Dormoy, « La compagnie Le Grain a des Vertiges d'opéra », in *Le Progrès*, 1^{er} avril 2000.



« PHOTO FRÉDÉRIQUE DEMESURE | VERTIGES, ... »