

Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil

Jean-Jaques Lemêtre, músico do teatro

O ator é o solista

L'acteur, c'est le soliste

Jean-Marc Quillet

Músico de jazz e free jazz, cantor e compositor. - Multi instrumentista. - Membro dos grupos “Tous Dehors” e de QDD la “Quincaille à Dédé. - Autor dramático. - Professor de arte dramática no CRR de Besançon (2010-2012), vice-diretor do CRR da metrópole de Amiens e professor na Universidade de Franche-Comté (em 2013). Depois de estudos extensos e incrivelmente variados (percussão, escrita, harmonia, análise, jazz, mestre em musicologia, drama, acompanhamento de dança ...), ele ensinou percussão, jazz e música improvisada, drama e canto . Foi acompanhador de dança, dirige a Companhia do “Théâtre du Monde” e é cantor e compositor de “Quincaille à Dédé”. Atualmente é vice-diretor da C.R.R. d’Amiens. <http://www.jean-marc-quillet.net/>

Marcello Amalfi

Tradução

Resumo

Este artigo apresenta trechos de uma entrevista de Jean-Jacques Lemêtre concedida à Jean-Marc Quillet, publicada no livro *La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil* (Paris: Editora L'Harmattan, 2013). Neles o compositor fala sobre alguns aspectos de sua atuação na companhia, detalhando a origem de certos procedimentos e fornecendo detalhes sobre idéias como “o segundo pulmão do ator”, o “ator como solista do espetáculo”, o “afinar os instrumentos de acordo com a voz dos atores”.

Palavras-chave: Jean-Jacques Lemêtre, Théâtre Du Soleil, Música do Teatro, Ator-solista, Segundo pulmão do ator.

Abstract

*This article features excerpts from an interview by Jean-Jacques Lemêtre to Jean-Marc Quillet, published in the book *La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil* (Paris: Ed. L'Harmattan, 2013). The composer talks about some aspects of his work at the company, detailing the origin of certain procedures and providing details about ideas such as “the actor’s second lung”, “actor as a soloist in the play”, “tuning instruments according to the voice of the actors”.*

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre, Théâtre Du Soleil, Theater Music, Actor-soloist, Second lung of the actor.

Jean-Jacques Lemêtre músico nas peças de Shakespeare

[JMQ] É então com as peças de Shakespeare¹ que você se transformou em músico de teatro?

[JJL] É o começo, realmente as primeiras tentativas.

[JMQ] Foi o seu “momento zero”. A cada novo espetáculo, você diz que recomeça do zero. Mas há ainda um verdadeiro “ ponto zero”, um “momento zero” para você: Richard II.

[JJL] Sim.

[JMQ] Como Ariane e os artistas receberam a sua música?

[JJL] É uma escuta perpétua porque nós não nos falamos durante o trabalho. Eu, estava nessa espécie de presente que fazia com que eu olhasse com olhos de criança, porque eu jamais tinha visto aquilo. Ao mesmo tempo, eu tinha a responsabilidade de encontrar qualquer coisa de particular, de inventá-la, porque, quando eu cheguei, as poucas coisas das quais me tinham falado ou que eu tinha visto à direita, à esquerda, foram “eles se amam” colocamos o violino, “eles partem para a guerra” há um tambor e depois “eles estão na guerra” há um trompete. Eu francamente não queria isso (risos).

¹ Nota do tradutor: Ele refere-se ao Ciclo dos Shakespeares, que ocorreu entre 1981 e 1984, quando foram montadas as peças Ricardo II (1981); Noite de Reis (1982) e Henrique IV (1984)

“Ser o pulmão dos atores”

Ao mesmo tempo, isso correspondeu à um momento da minha vida em que, depois de ter feito música contemporânea, *free jazz*, jazz, rock, eu tinha vontade de encontrar a minha própria música. Eu disse a mim mesmo: “É preciso que eu encontre uma imagem unitária do meu trabalho neste Shakespeare”. E eu me imaginei ser o pulmão dos atores.

Nos Shakespeares, eu fui o segundo pulmão. Os atores falavam a plenos pulmões. A imagem era de falar ao ar livre na frente de trinta mil pessoas. Isso exigia uma tal potência que os fazia pegar tomar um fôlego monumental. Então eu fui procurar em uma música existente qualquer coisa que pudesse preencher estes momentos de respiração. Foi assim que eu me inspirei na música balinesa sobre a qual, certos instrumentos específicos, do tipo gongo, marcam os fins das frases. Eu disse a mim mesmo: “ Eu for partir deste princípio. Os atores falam a uma certa potência, a respiração é para eles como uma ressonância. Enquanto eles estão respirando fisicamente, é a continuação da vida, o coração que bate.

Ariane tinha traduzido o texto de Shakespeare². A partir da tradução de Ariane, eu transpus todas as pontuações da língua francesa em pontuações musicais ; o ponto-e-virgula, por exemplo, correspondeu a tal conjunto harmônico percussivo; o ponto, o ponto de interrogação, o ponto de exclamação, enfim todas as pontuações da língua foram substituídos pelos acordes realizados por certos instrumentos.

[JMQ] E os atores sabiam que você tinha procedido desta maneira?

[JL] No começo não, mas aos poucos eles foram entendendo. Para os atores, os “Shakespeares”, foram muito violentos fisicamente. Seus figurinos eram muito pesados e no palco, eles corriam grandes distâncias durante suas famosas entradas e saídas que eram deslumbrantes³. Eles despendiam muita energia para entregar seu texto. Sua falta de ar produziu uma respiração ofegante que foi contida e trabalhada. Algo urgente, algo concreto, do momento, e que mantinha todo mundo...

[JMQ] Algo elétrico.

[JL] ... elétrico, e que mantinha todo mundo ofegante. E então, durante os grandes momentos da respiração, eu envio os acordes sobrepostos de percussão de procedência mista, Índia e Indonésia na época - quando eu digo Indonésia, foi Bali, java, Lombok, Timor, Flores... - mais alguns pequenos acompanhamentos mas muito muito raros. Para Ricardo II, o sistema foi realmente o da pontuação.

2 Devemos lembrar que Ariane Mnouchkine, cuja mãe é inglesa, pratica inglês constantemente.

3 Ver a esse respeito o vídeo da entrada dia corte de Ricardo II na Corte de Honra do Palácio dos Papas de Avignon no site do Théâtre Du Soleil. Nós veremos o mesmo documento em uma melhor definição de imagem no site da l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) www.ina.fr , “Mnouchkine à Avignon “, IT1 13H - 27/07/1982 - 03 min16s.

A pontuação, o acorde

[JMQ] Você fala de pontuação e depois diz “os acordes”, você diz que você lança os acordes.

[JL] Sim.

[JMQ] Que induz um pensamento harmônico...

[JL] Sim. Quer dizer que a pontuação, para um texto e, na música, essa pontuação se torna em um acorde.

[JMQ] Você não diz “ritmo”, não diz “configurar”, você diz “acorde”.

[JL] Sim.

[JMQ] É importante.

[JL] Uma sobreposição de... (ele se interrompe para organizar seu pensamento em outro lugar). Eu tinha percebido com o decorrer dos ensaios que todos os instrumentos contemporâneos ocidentais não tinham a raiz, o som não tinha a raiz, isso quer dizer que uma caixa clara, um bumbo de fanfarra ou de orquestra sinfônica, um vibrafone, não tinham porque isso não estava na sua história, não estava na cor que nós queríamos... sem querer refazer o “japonês” do séc. XIII, XV ou XVI, que não era a nossa visão. Foi verdadeiramente o caso de nos “japoneizarmos”. É verdade que tinha alguma coisa nessas misturas de instrumentos que produzia um acorde muito peculiar, que nós não poderíamos fazer nem em um piano, nem em um órgão⁴. Então eu descobri que havia instrumentos que eu não deveria utilizar porque eles não funcionariam com a região tonal da voz falada em cena. Se os instrumentos estão na mesma região tonal que a voz, os dois se anulam.

Eu percebi rapidamente que havia os instrumentos, os sinos por exemplo, com os quais eu provoquei uma imagem sonora, isso quer dizer uma imagem que nós podemos traduzir com uma palavra, uma palavra de teatro e não uma palavra de música. Sinos dão dois universos de proposição de imagens na conotação das pessoas: ou você é um rebanho – de carneiros, de vacas em manejo – ou você é religioso.

[JMQ] Idem para o acordeom?

[JL] Idem para o acordeão, para as trompas do Himalaia, a respeito das quais as pessoas frequentemente dizem: “O que é essa coisa fúnebre?”. Um monge tibetano não te dirá que é fúnebre. O som provoca uma imagem, certas sonoridades são imediatamente reconhecidas pelo público e integradas às coisas específicas. Lá, foi suficiente eu sobrepor os sinos com os gongos, com os metalofones indo-

⁴ Aqui está algo muito importante. O timbre entra aqui inteiramente no discurso cadencial, isso quer dizer o sistema de pontuação do discurso musical. Existe uma aproximação muito clara com as partes recitativas da Ópera.

nésios, do tipo gender, gamelão, etc., porque nós não nos colocamos mais o problema do religioso ou do rebanho. Eu aprendi! Isso quer dizer que eu aprendi tudo, porque não tinha as pessoas que pudessem me falar da música de teatro. Dos meus estudos no conservatório, lembrei-me do trabalho de Lully, mas depois de Lully etc., a música de teatro parece ter parado um pouco de qualquer maneira. A única experiência da qual me falaram foi contada pelo músico de Jouvets⁵.

[JMQ] Teve também Pierre Boulez e Maurice Jarre, que começaram acompanhando a companhia Renaud/Barrault. Maurice Jarre continuou com Jean Vilar.

[JLL] Sim. Como Poulenc⁶ que escreveu nas peças de Giraudoux⁷.

[JMQ] Teve Kurt Weill⁸...

[JLL] Sim, Kurt Weill.

Afinação do *instrumentarium*

[JMQ] Eu retorno a palavra "acorde". Como você afinou todo o seu *instrumentarium* nas peças de Shakespeare?

[JLL] O instrumento mais grave era um gongo. Eu percebi que, quando tocava em um local um pouco fechado onde todos os instrumentos estavam reunidos, o menor golpe colocava em ressonância todos os harmônicos dos instrumentos de metal. Então eu imaginei que a minha própria sonorização seria feita pelo conjunto de todos os meus gongos.

Uma vez, eu passei por um grande gongo, um grande desespero do Théâtre du Soleil, porque ele era mesmo do século XVII, javanês. Foi uma sorte extraordinária de te-lo... Na época, quando eu ia ver os antiquários, quando procurava gongos, fazia realmente anos que eles tinham essas coisas por lá, que ninguém queria - ainda não estávamos na moda de fazer bases de mesas com todos os gongos do mundo - que eles vendiam por preços absolutamente ridículos. Eram muito comuns os super instrumentos que estavam na Europa já havia muito tempo. Eu me lembro que um dia, no final dos "Shakespeares", na entrada de Ricardo, eu passei a mão pelo gongo (risos). Eu o enviei novamente para Bali faz seis anos. Ele foi refundido e voltou faz quatro ou cinco meses. Lindo, completamente novo!

5 Nota do tradutor: Louis Jouvet, nascido em 24 de dezembro de 1887 em Crozon (Finistère) e falecido em 17 de agosto de 1952 em Paris. Foi ator, encenador e diretor de teatro, professor do *Conservatoire national supérieur d'art dramatique*.

6 Nota do tradutor: Francis Poulenc, nascido em 07 de janeiro de 1899 e falecido em 03 de janeiro de 1963 em Paris. Foi compositor e pianista.

7 Nota do tradutor: Hippolyte Jean Giraudoux, nascido 29 de outubro de 1882 em Bellac, e falecido em 31 de janeiro de 1944 em Paris.

8 Nota do tradutor: Kurt Weill é de origem alemã, nascido em Dessau em 2 de março de 1900 e falecido em Nova York em 3 de abril de 1950. compositor que colaborou com Bertolt Brecht.

[JMQ] O Théâtre du Soleil e Jean-Jacques Lemêtre pela preservação dos instrumentos do mundo (risos)!

[JJL] O grande violão de Bornéu, que você vê, aí, não existem mais de três exemplares no mundo.

[JMQ] É verdade que o parque de instrumentos do Théâtre du Soleil (Jean-Jacques começa a sorrir) pelo menos tão “incrível” quanto a da rádio, da *Radio-France*, mas pode ser ainda mais surpreendente porque ele provavelmente tem ainda mais curiosidades, as coisas construídas por você.

[JJL] Sim.

[JMQ] Tem também as coisas muito raras, como ele violão de Bornéu do qual conhecemos apenas três exemplares. Retornemos aos gongos... A afinação do seu *instrumentarium* então é estabelecida sobre o gongo principal. (Jean-Jacques retoma sua seriedade) Os instrumentos de percussão são afinados, mas como você faz com os instrumentos de cordas e os instrumentos de sopro?

[JJL] As cordas são todas afinadas eu um modo no qual a fundamental é a nota principal do gongo. Não podemos esquecer que quando eu falo de gongos, são os *gongs à tétou*, os gongos que dão uma nota.

[JMQ] Sim, sim. Não os *tams* chineses.

Espaço e amplificação

[JJL] Não, não! Então, tudo é afinado. A corda inferior é afinada de acordo com a fundamental. Depois você cria o modo onde que você as quer. Tudo se coloca em ressonância. De repente, ficou claro que nós não tínhamos absolutamente nenhuma necessidade de sonorização; essa, foi a segunda grande surpresa. A primeira grande surpresa, foi que os instrumentos contemporâneos europeus não funcionaram. A segunda: que um espaço entrando em ressonância se basta por ele mesmo como amplificação. Eu me lembrei das cordas simpáticas nos instrumentos de cordas. Cada instrumento tem sua própria amplificação através das cordas simpáticas.

[JMQ] É verdade que há sempre um espaço incrível naquilo que você faz. Se não estivesse lá, apertaria o espaço.

[JJL] Sim, sim. Concordo plenamente. Sem esquecer a amplificação natural da sala! Como por exemplo em Sihanouk⁹, onde havia quinhentos vasos de flores

⁹ *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* de Hélène Cixous. Neste espetáculo por volta de 500 bonecos de estilo torraja foram instalados no alto em torno do espaço onde ficava o público.

de cabeça para baixo embaixo dos bonecos para absorver as frequências graves conforme elas fossem excessivamente fortes. Eu retomei um princípio que encontramos nas igrejas medievais, o dos captosres de som.

[JMQ] (Risos) Os vasos de flores em terracota?

[JL] Vasos de flores reais!

[JMQ] Vasos de flores reais.

[JL] Na parede.

[JMQ] Certo.

[JL] As armadilhas sonoras¹⁰.

[JMQ] Certo.

[JL] Mas no inverso.

[JMQ] Certo. Sob o palco *Nô*, têm os jarros mas eles são para, ao contrário, amplificar.

[JL] Amplificar?

[JMQ] Quer dizer que eles têm sua abertura virada para o público enquanto que aqui foi o contrário.

[JL] Sim, sim. Quer dizer que o vaso de flor, você o coloca invertido, o som entra pelo pequeno orifício de trás, aquele pelo qual a água sai, e ele é aprisionado na parede, ele não sai. É simplesmente uma coisa de igreja romana que eu vi enquanto passeava.

[JMQ] A voz dos atores também colocaram em ressonância os metais do seu *instrumentarium*?

[JL] A voz dos atores não ficava em ressonância porque eles ficavam muito longe. Por outro lado, eles falavam de frente do público e eu estava ao lado.

[JQM] É verdade.

Voz dos atores, trabalho sobre a métrica

[JL] Então isso, isso não funcionou. Mas todas as manhãs os fiz trabalhar duas ou três horas sobre a métrica do seu texto, o ritmo. Nós pudemos inventar as

¹⁰ É entrando no texto da entrevista que nasce a nítida impressão de um Jean-Jacques Lemêtre zombeteiro.

segundas línguas que não existiam na versificação clássica. Nós inventamos uma língua.

Os atores falavam tão forte que eles levantavam suas vozes, o que é uma falta de educação. Nós esquecemos de dizer para as pessoas, quando elas devem falar forte: “Eu te pedi para falar forte, não para falar mais agudo” (risos). Como nós não somos precisos com os termos, é uma confusão, quando dizemos: “mais forte”, a maior parte das pessoas escuta “mais agudo”. Encontramos então neste espaço pouco antes da voz cantada, uma voz absolutamente potente, muito aguda, mas que tem muito pouco de tessitura vocal: três, quatro, cinco notas, dependendo das pessoas, às vezes até menos... Isso criou complicações para certos atores e de repente, chegamos a um recitar monótono, ou seja, uma espécie de coisa em uma única nota.

Afinar os instrumentos sobre o personagem

Nós tínhamos essas vozes e eu procurava, uma vez que já conhecia o acorde do meu *instrumentarium*, encaixar as vozes naquele modo. Portanto: quando eu passei para os instrumentos de corda mais tarde, eu sempre tive esta vontade, durante os ensaios, de afinar os instrumentos com base no personagem. Isso significa considerar que a guitarra não sistematicamente mi-la-ré-sol-si-mi.

[JMQ] Eu escrevi – isso pode ser em pouco besteira, é uma antiga lembrança de uma entrevista que nós fizemos faz muito tempo – que as vezes você afinavam os instrumentos sem nem mesmo pensar em um modo, mas verdadeiramente pela qualidade do timbre da nota fundamental de cada corda.

[JL] Sim, sim. Evidentemente, existe esta imposição sobre acordes entre os comerciantes de cordas. Eles dão o som perfeito nessa nota com essa corda. É verdade que ela soará melhor entre essa ou aquela se você a esticar. Quando está afrouxada, nós chegamos ao princípio das cordas turcas, o saz, etc., as cordas afrouxadas que dão um som muito particular... ou se esticamos, fazemos como os violinos da orquestra, ou seja, à medida que vamos subindo, subindo, subindo, para ter mais potência etc.. Mas para mim, ou se tendemos, gostamos dos violinos da orquestra, ou seja, à medida que vamos subindo, subimos, subimos, subimos, para ter mais potência etc. Mas para mim, a potência não interessava realmente nesta época porque eu já tinha ela através dos instrumentos de percussão.

E no decorrer do trabalho, nos demos conta de uma coisa a qual eu realmente não tinha pensado: a amplificação de um som provém também da força da imagem teatral. Isso quer dizer que você, público, escuta quatro vezes mais forte o som do meu instrumento porque ele está completamente em acordo com a imagem que você vê no teatro.

A amplificação de um som também vem da força da imagem teatral

[JMQ] Sim, com um topo disso ao fim de *Tambours*¹¹.

[JLL] ... com a *kithara* que as pessoas escutam mais forte do que ela realmente soa na realidade. Um outro topo é também alcançado com a *fudjara* que é a maior flauta que eu utilizo de tempos em tempos e que não é um instrumento potente mas que oferece uma precisão teatral para certas cenas pastorais. Há muitos instrumentos com a sonoridade pouco potente, grave, como as flautas, dos quais muitas vezes o som é amplificado pelo público.

[JMQ] Você me disse também que pelo mundo não há muitos instrumentos graves.

[JLL] Não. Não há instrumentos graves porque a noção de coleção, do soprano até... o octo-contrabaixo, é ainda bastante recente, e é uma visão muito ocidental. Além disso, a noção de orquestra não se encontra por toda parte. Não há uma orquestra de *saz*, uma orquestra de *tar*. Enfim, agora tem! Mas nos... séculos XIII, XIV, XV, XVI, isso não existia. Os instrumentos acompanhavam na maior parte do tempo alguma coisa que era cantada ou instrumental mas não falada. Se era falada, o acompanhamento era feito na doçura, ou seja, pianíssimo. Caso contrário, simplesmente, você é muitas vezes solista e então não há orquestração. Os baixos chegaram muito muito tarde. De qualquer forma, eles vieram para Europa, através da polifonia. Nas músicas orientais e do extremo-oriental, a noção de baixo ainda é muito muito recente. Isso explica em parte minha ideia de inventar instrumentos. Eu procuro não estar na altura¹² da voz falada, para deixar espaço para que eu seja às vezes sua fundamental e sua tônica. Eu fico com ela, e deixo campo para que entre em ressonância, em simpatia; com meu *instrumentarium* por que ele está afinado nos modos que eu toco, aqueles que procuro ao longo dos ensaios. Isso só é válido com os instrumentos que eu afinar nesses modos. Isso não vale para instrumentos afinados de maneira completamente aleatória, simplesmente pela qualidade das cordas que misturo: de cobre, de latão, de náilon, de plástico, de tripa, qualquer material que me dê sons completamente particulares no mesmo instrumento. Então eu posso fazer um “autentico” acorde de violão mas se eu tenho uma corda de tripa, uma de latão, uma de aço e uma de bronze, ele não soará como de costume.

Não podemos esquecer o lado visual também. As pessoas aceitam por completo que eu toque em qualquer instrumento volumoso e com aspecto bizarro mas são reticentes quando eu emprego um instrumento conhecido em um

¹¹ Nota do tradutor: *Tambours sur la digue* foi um espetáculo criado em 1999 pelo Théâtre du Soleil, com texto de Hélène Cixous.

¹² Nota do tradutor: Aqui Lemêtre se refere a questão da afinação da voz, e não de sua potência sonora.

ambiente diferente daquele onde ele é utilizado comumente. Por exemplo, quando me vêem tocar um violão elétrico, em *Et soudain des nuits d'éveil*¹³, as pessoas dizem: “Mas o que é isso? Ele se confundiu? Está velho? cansado?”¹⁴ (E Jean-Jacques ri!).

[JMQ] (*Risos*) Isso não era completamente desprovido de interesse com o que estava acontecendo no palco

[JJL] Absolutamente! É verdade, isso funcionou. Mas é verdade também que eu toquei o violão elétrico como poucas pessoas tocam, de maneira desafinada ou bizarra, fazendo acordes muito peculiares. É verdade, no contexto, isso tinha tudo a ver. Mais era uma surpresa visual para muitos dos espectadores me ver com instrumento elétrico, totalmente contemporâneo. É como quando eles me vêem tocando piano, as pessoas dizem: “Não é mais o mesmo músico”. A não ser que eu não toque o piano normalmente, mas ei...

A música é “destinal”

[JJL] (*Prosseguindo*) O aspecto visual é muito muito interessante; ele me dá uma localização, eu diria um lado vigilante, porque eu estou frequentemente no alto – enfim menos agora¹⁵, que estou muito mais baixo – mas em *Les Atrides* eu ficava completamente alto. Vendo todas as coisas eu entendi que, de fato, tudo é “destinal”, que toda música é “destinal”. Ela é “destinal” melodicamente, harmonicamente e ritmicamente, o que faz com que naquele momento muita gente se engane. Quantos músicos, músicos-músicos, os verdadeiros músicos, que escutam os discos do Soleil dizem: “O que é que ele toca? Ele se enganou aqui. Porque não corrigiu... ele se enganou no compasso”. Não tem a noção de barra de compassos. A partir do trabalho sobre métrica que nós fizemos em Ricardo II, eu entendi que, quando os atores me dão as palavras, eu transponho em música, com semínimas e colcheias, o que significa longas e curtas, ou outras coisas que nós tínhamos inventado. Naquele momento eu podia dizer, sem as palavras, exatamente a mesma frase. Desde então, faz muito tempo, (Jean-Jacques imita o que ele acabou de dizer cantando¹⁶) *dun-dun-dun, dun dun-dun-dun*, que fazemos de conta, *dun-dun dun-dun-dun dun-*

¹³ Nota do tradutor: *Et soudain, des nuits d'éveil* é uma peça do Théâtre du Soleil com colaboração de artistas tibetanos no exílio que estreou em 1997.

¹⁴ Subentendido: “no Théâtre du Soleil, o músico toca apenas instrumentos estranhos e singulares, em nenhum caso instrumentos conhecidos.”

¹⁵ Esta entrevista ocorreu depois de *Tambours sur la digue*.

¹⁶ Nota do tradutor: Aqui se fez necessária uma adaptação das sílabas que representavam os sons nas palavras em francês, de forma à reorganiza-las de acordo com as palavras desta sua tradução para o idioma português.

-*dun*, que não podemos cantar, *na-na-na-na-na-na-na*, que dissemos, *na-na-na-na-na*. O que está errado! *Na-na na-na na-na-na*. Você vê? Se faz de conta que a língua falada é falada e que isso não tem nada a ver com o canto¹⁷!

[JMQ] sim.

[JLL] A partir daí, nós afinamos os instrumentos sobre as vozes dos atores, que eram os meus regentes, uma vez que, com os ritmos que eles organizavam com as palavras e sílabas, eu tinha toda a rítmica, eu tinha o ciclo rítmico, e não tinha necessidade de colocar barras de compasso. Uma frase vai de onde começa, passa por onde ela corta, onde ela respira e respeitando os intervalos, todos os elementos da língua francesa que hoje raramente estudamos porque parece uma coisa antiquada, velha. Aprendemos não para aprender a falar bem o francês, mas simplesmente para provar as palavras, para degustá-las e para ouvi-las e usá-las.

O olho nos atores e no público

[JMQ] Uma coisa me intriga durante os espetáculos: você tem os olhos constantemente sobre os atores sobre público...

[JLL] Sim.

[JMQ] É como receber um eco permanente de ...

[JLL] É O tempo todo. Quando eu ensaio, é sempre um triângulo: Ariane, a cena, a música! É sempre uma troca e uma escuta à três, há um bate bola, obviamente: alguém inventa, Hop! Você transpõe na sua arte: ela, a encenação, eu, a música isso gira o tempo todo. Seja a proposta vinda da cena, seja a proposta vinda da música, seja a proposta vinda da encenadora. No entanto, estando do lado, minha situação tem desvantagens e vantagens. Nas desvantagens, tem por fato de que eu jamais vejo os olhos dos atores quando eles estão de frente para o público.

[JMQ] Evidentemente.

[JLL] A única maneira de ver os seus olhos, é vendo o olhar do público. Então, nos olhos do público eu vejo os atores.

[JMQ] Medo ou ...

¹⁷ Compreenderemos melhor esta sequência de imitação musical da linguagem falada ao assistirmos à reportagem *Philippe Avron, passer d'humanité*, realizado por Jean-Gabriel Carasso et Jan Chambier, no qual Hean-jacques imita Philippe Avron que fala de maneira idêntica à aquela que ele adotou para a presente entrevista. Esta reportagem se encontra no box *Philippe Avron, trios spectacles, un documentaire*, de Jean-Gabriel Carasso e Jac Jac Chambrier, Films : Plan Large Production / Pulsar 3, DVD : Les films du paradoxe, novembre 2006.

[JL] Sim. Absolutamente. Absolutamente. Então, você pode, no presente, nesse momento, estar completamente amarrado com os três, o que quer dizer com o público que recebe o ator, e a música que escuta o ator e que vê público.

O ator é o solista

[JM] Quando escutamos os CDs (da música dos espetáculos), é uma música feita para espetáculo, feita para acompanhar os corpos usar atores, as vozes dos atores. Você me disse uma vez que você era realmente como uma orquestra em um concerto e que o solista era ator.

[JL] este é o meu grande drama nos CDs que nós vendemos no teatro. É uma das razões pelas quais eles não são vendidos em outro lugar além do teatro. Ninguém teria a idéia de comprar a Quinta Sinfonia do Beethoven sem os violinos. Embora isso pudesse ser engraçado!

[JM] Sim.

[JL] Mas isso não se faz. Nós, o fazemos (*risos*), mas não com a Quinta Sinfonia de Beethoven. É verdade que falta solista. Eu defendo desde o início esse desejo de ser músico do teatro, e tudo o que isso tem. O segundo pulmão! Entende. Está junto mas está ao lado. Algo paralelo, incrível!

Foi apenas em *La Nuit des Rois* que tentamos os *leitmotives*. Mas nós só fizemos isso uma vez. Isso serviu para *La Nuit des Rois*, foi muito bonito, mas nas outras peças, era impossível encaixar a ideia de *leitmotive*, a idéia de temas pensados antecipadamente para se encaixarem sobre os atores. Eu não posso nem mesmo pensar porque eu me verei durante os ensaios dizendo para mim mesmo: “*tiguidun, tin, ton, tiguidiguidiguidon*, onde é que eu vou colocar isso? Quando é que eu vou colocar isso?”. Isso quer dizer que eu procuraria de uma maneira diferente. Isso é uma coisa que não me interessa.

[JM] Talvez isso se expressasse no lugar do ator?

[JL] Sim. Isso é frequentemente o problema da música, ou ela está em pleonasmos, ou o que é pior quando ela está em uma atmosfera ou em uma...

Não uma música ambiente, ou de atmosfera

[JM] ... ambiência.

[JL] Em ambiência. (Imitando uma ator que lhe faz um pedido) “Faça pra mim uma atmo, aqui. Não, mas, aquela, não, não. Faça... mais cool, porque, você entende, eu posso me mexer, eu não cuido de você, então... Faça pra mim uma atmo”. Não. Aqui eu estou completamente encaixado sobre os corpos.

Nos CDs não tem o solista e ao mesmo tempo isto permite escutar aquilo que as pessoas querem escutar sozinhas. Eles têm o livro ao seu lado, então eles re-imaginam, um pouco como escutamos uma música de cinema exceto que há o texto e a música ao lado. Isso tem uma grande vantagem. Esta música está amarrada à imagem, amarrada ao teatro. Muitos professores utilizam esse gênero de música para as crianças, para o imaginário, para os doentes, para a fantasia. Ela dá acesso à um outro mundo, irreal mas não abstrato. As numerosas encomendas destes CDs vêm de pessoas que querem trabalhar ou fazer trabalhar as crianças, os adultos, os adolescentes, os deficientes mentais.

[JMQ] Eu retorno às palavras “ambiência” e “atmosfera”, para tentar precisar o que você quer dizer: para você, a música é uma parceira! O ator, forçosamente, contracenando com ela como se fosse mais uma parceira, e não uma ambiência, uma atmosfera sobre as quais ele bufa, se diverte.

[JJL] Certamente. E depois ela está amarrada ao presente, ao momento, nos milissegundos. É o caminho entre o desenho animado e atmosfera. Não é atmosfera que eu crio porque não são notas longas sobre as quais nos instalamos e fazemos o que queremos. ...

[JMQ] ... sem se preocupar, em última instância, com o desenvolvimento da música.

[JJL] É isso! Como em todos os documentários um tanto antiquados onde, de qualquer maneira, tudo funciona! Tudo funciona, porque são utilizadas as músicas que não foram previstas para os documentários em questão. Como os sinos, ou o acordeão, fazem parte do imaginário inconsciente das pessoas, encontramos uma música para “eles se amam”. “Eles se amam” não importa onde, não importa como, não importa o que, mas “eles se amam”, então levamos uma música que vai encaixar com “eles se amam”. No Théâtre du Soleil, nunca tem isso porque nós estamos sempre no presente e até, de tempos em tempos, nós estamos próximos do desenho animado porque as “sincronizações” são extremamente precisas.