

Portraits de compositeurs canadiens
Documentaire sur Jean Coulthard

Réalisé par Eitan Cornfield

JEAN COULTHARD : Je pense que la musique est ma vie. Quand je compose, je donne libre cours à mon moi intérieur. Je détesterais gaspiller une vie entière obsédée par les styles de composition à la mode.

EITAN CORNFIELD : Jean Coulthard a passé toute sa vie à marcher au son de son propre tambour, refusant de suivre la mode en matière de style d'écriture. Au cours de son existence, elle a entendu dire que ses oeuvres étaient dépassées, mais aussi qu'elles étaient en avance sur leur époque. Cette existence a embrassé la plus grande partie du vingtième siècle. Coulthard est née en 1908, ce qui fait d'elle une contemporaine de Chostakovitch, Barber et Messiaen, et elle avait seulement quelques années de moins qu'Aaron Copland. Née pour composer, elle a été forcée par les circonstances de livrer une longue bataille pour réaliser son destin. Elle a toujours cru dans l'influence civilisante de la musique.

DON MOWAT : Sa voix est une voix dont la musique canadienne a besoin. C'est une voix dont la musique canadienne a toujours eu besoin, cette qualité de lyrisme et de passion.

JEAN COULTHARD : Si la musique ne réussit pas à toucher le coeur d'une certaine façon, elle perd son pouvoir irrésistible de contribuer au bien-être de l'humanité.

EITAN CORNFIELD : Pendant quelque temps, quand la modernité et l'innovation étaient les qualités que l'on prisait par-dessus tout, on a jugé que la musique de Jean Coulthard n'était pas à la mode. Il était facile pour l'establishment musical du Canada, au milieu du siècle, de considérer la musique de Coulthard comme plus ou moins non pertinente. Ce n'était pas seulement ses notions surannées sur les utilisations de la musique, ou le fait qu'elle exprimait ses idées musicales par des moyens traditionnels. Elle était également marginalisée du fait qu'elle était une femme.

DAVID DUKE : Elle n'était pas portée à attribuer à sa condition féminine son épanouissement tardif, mais moi, je le suis, et je pense que quiconque s'intéresse à la biographie des femmes compositeurs doit réaliser à quel point son apprentissage a été long et laborieux, avant qu'elle se sente une compositrice établie.

EITAN CORNFIELD : L'histoire de Jean Coulthard commence dans l'univers edwardien de Vancouver au tournant du siècle.

JEAN COULTHARD : Vancouver, à l'époque, était une petite ville tout à fait charmante d'environ 100 000 habitants, qui, tous, aimaient la montagne et la mer. Ma mère était une espèce de pionnière musicale dans l'Ouest, étant venue à Vancouver en 1904, après son mariage avec mon père, un médecin. Elle était l'une des rares diplômées canadiennes du New England Conservatory à Boston ; elle jouait et chantait à merveille. On lui attribue l'introduction de la musique de Debussy au public de Vancouver dès 1908. Je me souviens en particulier, quand j'étais toute jeune, qu'elle jouait *Jardins sous la pluie* de Debussy.

WILLIAM BRUNEAU : En 1918, 1920, 1925, Ravel vivait toujours. Debussy venait à peine de mourir. C'était de la musique très nouvelle.

EITAN CORNFIELD : William Bruneau est le biographe de Jean Coulthard.

WILLIAM BRUNEAU : Si on pouvait faire de la musique nouvelle, et que c'était si beau, il était tentant de tenter l'aventure soi-même. Pourquoi pas ? Sa mère était une personne innovatrice, curieuse, alors je suis porté à dire qu'elle a vu un modèle dans l'esprit innovateur de sa mère, et qu'elle a peut-être imité ce modèle en commençant à écrire quelques compositions de son cru ; l'autre facteur est que sa famille était un lieu extrêmement sécurisant pour elle au plan émotif. Elle a eu beaucoup de chance du côté de sa famille. Les faits ne me donnent aucune raison d'arriver à une conclusion différente. Elle a eu une vie de famille heureuse. C'est aussi simple que cela, et avec le soutien de cette espèce de stabilité affective, on peut expérimenter, alors c'est une raison de plus qui explique qu'elle ait pu devenir, en termes émotifs, une artiste, et une artiste créatrice en plus, pas seulement une interprète, mais quelqu'un qui a touché à l'essence de la création, la composition musicale en l'occurrence.

JEAN COULTHARD : Je pense que j'étais déterminée à devenir compositrice, absolument. Je me souviens de ma mère, un jour je lui ai demandé d'écouter quelque chose, et la pauvre chérie était très occupée, et elle m'a dit qu'elle ne pouvait m'écouter à cet instant. Elle était très occupée, et je suis partie en larmes, parce qu'elle ne voulait pas écouter. J'étais très dépendante de ses encouragements aussi, je pense.

WILLIAM BRUNEAU : Très peu d'entre nous pouvons dire de nos parents qu'ils sont nos meilleurs amis. Elle considérait vraiment sa mère comme sa meilleure amie, et sa soeur Babs suivait de près. Son père était une présence utile, mais peu affirmée.

EITAN CORNFIELD : Jean Coulthard a eu la chance d'avoir une famille qui la soutenait et l'aimait. Vancouver, avec son économie de ville frontrière, ne misait pas beaucoup sur les artistes. Pour une jeune compositrice en herbe, les modèles étaient rares.

JEAN COULTHARD : Quand j'étais une jeune femme, une très jeune femme, il n'y avait à ma connaissance aucun compositeur en Colombie-Britannique. Ma mère m'a emmenée voir un monsieur charmant, un ami de la famille et un ami à elle, un type nommé William Dichmont ; il composait des chansonnettes, du genre « Je sais où je vais, je sais qui vient avec moi », qui amusaient beaucoup ma mère ; quand nous sommes sorties de chez lui, j'ai dit : « Maman, tu ne considères pas cet homme comme un compositeur, n'est-ce pas ? » J'étais horrifiée. Je pensais à de grandes oeuvres, même à cette époque.

EITAN CORNFIELD : La mère de Coulthard était connue comme l'une des meilleures pianistes de Vancouver. En 1910, elle fonde le Vancouver Women's Musical Club et commence à enseigner chez elle, dans le quartier chic de Shaughnessy.

WILLIAM BRUNEAU : Mme Coulthard et ses deux filles, Jean et Babs, exploitaient un très grand studio où elles enseignaient le piano. En fait, il y eut à une époque trois pianos dans la maison, souvent utilisés en même temps, et cela signifiait que trois cours avaient lieu au même moment. Les « filles », comme elles se désignaient elles-mêmes, ont enseigné toutes les deux à partir de l'âge de dix-sept ans, plus ou moins, de sorte que la maison était un tourbillon d'activité musicale du début à la fin de la semaine. Jeannie enseigna plus tard, comme sa mère l'avait fait, dans quelques écoles privées pour filles, pour arrondir les fins de mois. Ils avaient besoin de cet argent. Walter n'était pas exactement sans le sou, et ils étaient suffisamment à l'aise pour avoir acheté une belle maison dans un beau quartier, mais ce mode de vie était coûteux et cela

signifiait qu'il fallait gagner de l'argent ; et c'est ainsi qu'elles y parvenaient, grâce à un engagement soutenu à l'égard de l'enseignement.

DAVID DUKE : Elle était une jeune femme de son temps tout à fait ordinaire.

EITAN CORNFIELD : David Duke est compositeur et musicologue. Il a étudié avec Jean Coulthard à l'Université de la Colombie-Britannique.

DAVID DUKE : Elle allait aux danses. Elle allait aux fêtes. Elle dansait à l'Hôtel Vancouver, elle connaissait le jazz et la musique populaire et elle trouvait que cela était un côté tout à fait normal de sa vie sociale. Elle ne s'y intéressait pas en tant que musicienne. Comme musicienne, elle était une jeune musicienne typique, c'est-à-dire une snob assommante. Il y a un merveilleux portrait d'elle intitulé *The Diary of a Young Composer* (Journal d'une jeune compositrice) où elle signe, comme tant de jeunes gens, un autoportrait étonnamment candide et merveilleusement évocateur.

PATRICIA FAGAN (lecture du Journal) : « Mercredi soir, 25 février 1931. Hier soir nous avons entendu Rachmaninov interpréter un long programme orthodoxe, mis à part un morceau de Medtner en si mineur, qui m'a transportée comme un souffle d'air frais. J'ai aimé son jeu, mais je n'ai pas eu de frissons du début à la fin.

De plus en plus, je m'intéresse aux exécutions impeccables. L'interprétation qu'a faite Rachmaninov de *God Save the King* avait de quoi mettre n'importe quel gentleman britannique hors de lui, mais il faut dire qu'il est Russe. Vraiment, je n'en croyais pas mes oreilles. J'ai remarqué sa posture anguleuse au piano et sa fuite précipitée après le concert. Pendant que nous attendions dans la ruelle, nous l'avons vu s'engouffrer dans une voiture, chapeau enfoncé sur la tête, tous phares éteints, et il s'est évanoui dans la nature.

Après le concert, Babs et moi avons parlé longtemps au coin du feu, jusque vers une heure du matin, et nous sommes venues à la conclusion que nous pouvons seulement trouver un plaisir limité à un concert, au sens strict du terme. La raison principale étant que du moment qu'une assemblée importante de personnes écoute un artiste, celui-ci doit abaisser le niveau de son jeu pour s'adapter à leurs goûts, et si un individu dans l'auditoire est au-dessus de ce niveau, il ferait mieux de rester chez lui, et si cette personne aime la beauté pure de la musique toute nouvelle, aucune exécution de musique ancienne ou vulgaire, fût-elle impeccable, ne peut lui procurer un frisson qui durera une semaine.

Aujourd'hui j'ai eu ma leçon avec M. Chubb. Je lui suis reconnaissante d'avoir écouté ma sonate pour piano du début à la fin ; il en a fait une critique très constructive et je flotte sur un nuage depuis. »

JEAN COULTHARD : C'était l'organiste de la cathédrale Christ Church, et ma mère m'a envoyée chez lui pour qu'il me donne des cours de théorie et une formation musicale ; vous voyez, il se rendait compte que j'avais du talent, et il était une grande source d'inspiration pour ses élèves à l'époque. Il est le seul qui m'a un peu encouragée à composer, vraiment.

PATRICIA FAGAN (lecture du Journal) : « Le 19 décembre 1930. Ce matin, j'ai eu un cours inspirant avec M. Chubb. Maintenant que j'ai écrit deux fugues, je me trouve plus sérieuse. Je me demande pourquoi. Il se trouve que je suis la première élève de M. Chubb qui en a écrit deux, c'est ce qu'il m'a dit. Cela décrit la situation musicale à Vancouver, C.-B. Nul besoin d'ajouter un seul mot.

Peter Warlock est mort ce matin. Je pense qu'il s'agit d'un suicide, et je suis désolée. J'ai toujours aimé ses propos, puisqu'il a déjà écrit, m'a dit M. Chubb, que la musique était la moitié de sa vie. Plusieurs de ses contemporains ont ri, je crois, et l'ont traité de collet monté. Je peux sympathiser avec lui, parce que je ne me sens jamais aussi heureuse que quand je compose quelque chose, même quelque chose de très modeste. »

EITAN CORNFIELD : Le compositeur, organiste et pédagogue Frederick Chubb a fréquenté Cambridge où il a étudié la composition avec Sir Charles Stanford. Après avoir épuisé ce que Chubb a à offrir, il est tout naturel qu'elle cherche à remonter aux sources de la tradition qu'il incarne. Elle décide de mettre de côté les revenus qu'elle tire de l'enseignement et d'aller en Angleterre. Elle veut étudier avec Ralph Vaughan Williams, le compositeur anglais le plus célèbre de l'heure.

JEAN COULTHARD : Je pense que j'avais dix-neuf ans quand j'y suis allée la première fois. Le frère cadet de mon père – il avait plusieurs frères mais celui-ci était le plus jeune, le Dr Howard Coulthard -- était médecin pendant la Première Guerre mondiale et il est tombé amoureux de l'Angleterre ; il avait une maison à un endroit appelé Roehampton, qui est un petit district – ou plutôt l'était, à l'époque, juste à l'extérieur de Londres, de sorte qu'on pouvait prendre l'autobus jusqu'au Royal College et à l'Albert Hall et à tous ces endroits fascinants où je voulais aller, on pouvait s'y rendre très facilement. J'ai logé chez lui, cet hiver-là et un peu plus longtemps, pendant que je fréquentais le Royal College et que j'assistais à tous les spectacles merveilleux qu'on présentait alors à l'Albert Hall.

DAVID DUKE : Quand Coulthard rentre de Londres, elle a appris une quantité incroyable de choses. En premier lieu, elle a appris qu'elle adore l'Europe. Elle avait le sentiment d'être au centre de l'action. Elle a pu entendre des concerts de premier ordre. Elle est allée à l'opéra. Elle a acheté de la musique. Elle a dirigé. Elle a joué des timbales. Elle a fait des choses merveilleuses mais elle n'a pas vraiment appris les éléments de base qui lui permettraient d'être une compositrice professionnelle. Vaughan Williams l'a traitée comme une simple dilettante ; il a été gentil avec elle, et tout ça, mais il y a un petit passage triste dans son journal qui parle d'être de retour à Vancouver et de se rendre compte que, non, on n'a pas appris beaucoup. L'impression d'une occasion ratée.

PATRICIA FAGAN (lecture du Journal) : « Mercredi, le 23 janvier 1931. J'ai vu une partie de la London Symphony de Vaughan Williams aujourd'hui. Je me souviens que pendant mes leçons avec lui, il n'avait jamais le temps de repasser aucune de ses compositions avec moi. Une demi-heure, et le temps alloué s'était écoulé. J'étais trop jeune pour insister. Je n'ai jamais senti le frisson de l'inspiration à ses cours, bien qu'à deux reprises il m'ait tapoté l'épaule, comme le ferait n'importe quel vieillard, en disant : « Bon, vous commencez à bien vous débrouiller. »

Je pense que j'étais peut-être effrayée par ses connaissances, et que je me suis retirée dans une coquille d'infériorité et lui, plutôt que m'encourager à en sortir, il m'a donné l'impression que, vraiment, il ne tenait pas à connaître les limites de mon savoir. Un jour, il m'a complimentée sur les vêtements que je portais, et il m'a dit que c'était vraiment gentil de ma part d'égayer un vieil homme dans un miteux local de collègue en portant une robe légère de couleur verte – j'en ai eu le souffle coupé.

Quand je suis repartie, je me souviens que j'aurais souhaité ardemment que ma musique ait attiré quelques remarques, plutôt que ma robe de printemps. Il me traitait

comme si j'étais une petite fille. Non, il me traitait comme une très petite fille, plus jeune que je n'étais. »

JEAN COULTHARD : Auparavant, j'avais économisé de l'argent pour aller en Angleterre, en donnant des cours à de jeunes élèves et ainsi de suite, et j'avais déboursé une grosse somme pour m'inscrire au collège. Heureusement, j'étais logée gratuitement, chez mon oncle, vous voyez. Je pense qu'ils n'auraient pas pu me garder plus longtemps, et il aurait fallu que ma famille paie pour que je puisse rester, et je crois qu'ils n'en avaient pas les moyens ; et, de plus, maman a eu la sagesse de se rendre compte qu'il y avait beaucoup à faire à la maison. Elle avait besoin de moi pour enseigner aux jeunes élèves ; il y avait beaucoup d'enfants en attente d'un professeur, et cela, c'était merveilleux.

EITAN CORNFIELD : Nous sommes en 1929. L'argent est rare et on a besoin de Jean à la maison. Les temps sont durs pour tout le monde, mais la situation sera particulièrement difficile pour la famille Coulthard.

DAVID DUKE : Elle rentre à Vancouver. Il n'y a personne ici qui peut l'aider vraiment, en termes de – elle a un professeur, un bon professeur capable de lui faire réussir les examens d'écriture de Londres et de Toronto, mais elle n'a pas vraiment envie d'écrire des fugues à huit voix. Elle veut être une compositrice impressionniste ou post-impressionniste, et l'importance accordée au style anglais dans un programme qui commence à dater ne lui apporte pas grand-chose. Puis, les problèmes d'argent, la santé de son père qui décline. Il ne peut plus entendre, et cela nuit à l'exercice de sa profession; et puis, sa mère meurt.

WILLIAM BRUNEAU : Sa mère était la force, la base émotive qui a rendu possible son engagement envers la musique en tant que profession, dans une ville où cette catégorie n'existait pas. Je ne crois pas qu'elle ait jamais douté qu'elle deviendrait compositrice, mais il lui aurait été difficile de réaliser ce projet, et d'avoir le culot d'écrire un quatuor à cordes en 1932, par exemple, pour le plaisir, en pensant qu'il allait être plutôt difficile de trouver des gens pour l'exécuter, sans cette espèce de soutien. C'est l'un des éléments.

L'autre élément est que sa mère était sa meilleure amie, alors, avec la mort de sa mère, de complications d'une appendicite, elle a perdu sa meilleure amie ainsi que la source principale d'énergie émotive et sociale qui rend possible un engagement envers une profession qui n'existe pas. C'est donc un coup terrible.

Son journal fait un arrêt complet, quelques jours après la mort de sa mère. Elle n'y écrit rien jusqu'à ce que, plusieurs mois plus tard, apparaisse un paragraphe où elle dit : « Il y a un an que ma mère est morte et, naturellement, cela a transformé mon esprit tout entier. »

PATRICIA FAGAN (lecture du Journal) : « En vérité, je ne suis pas la même personne : plus âgée et pas plus sage, ce qui est dommage. Je viens de terminer une nouvelle threnodienà l'occasion de l'anniversaire du décès de maman. Cette pensée pesait tellement lourd que je me demande si la musique n'est pas décevante. Je suis tombée dans le style russe, je pense.

Les élèves ont tous bien réussi leurs examens cette année. Ce fut une année difficile à traverser, devoir s'ajuster à l'absence de celle qui a été notre inspiration, notre réconfort et la lumière de notre maison n'est pas facile. Maman était l'essence de tout ce qui m'est bénéfique.

Malheureusement, les jeunes tiennent les choses pour acquises chez un parent, mais je peux honnêtement dire que la dernière année de vie de maman, j'ai appris à ne pas la tenir pour acquise. Elle m'a aidée et m'a appris beaucoup. Depuis que maman est partie, j'ai vu les visages fatigués des mères d'autres jeunes gens, et je me suis rendu compte à quel point les jeunes sont égoïstes, même s'ils sont aimés de leurs parents et sont un réconfort pour eux. Cela me semble être dans la nature des choses. »

EITAN CORNFIELD : La mort prématurée de sa mère est l'événement central de la vie de Jean, le sentiment de perte ne la quittera jamais. Elle allait l'exprimer dans une série de pièces qui reflètent le côté sombre et mélancolique d'une compositrice trop facilement étiquetée comme une adepte du style joyeux à l'anglaise.

PATRICIA FAGAN (lecture du Journal) : « Il y aura bientôt un an que je suis fiancée à Don. L'éventualité du mariage demeure nébuleuse, mais je ne m'inquiète pas, puisque nous sommes si heureux ensemble, et s'il est écrit que nous nous marierons, cela arrivera – plaise à Dieu. »

EITAN CORNFIELD : Il n'est pas difficile de faire le lien entre le mariage de Jean à Don Adams et la mort de sa mère, dix-huit mois plus tôt. L'un est une réponse à l'autre. À la fin de 1936, Jean et son mari se rendent visiter les parents de Don à New York. Une fois sur place, Jean décide de suivre quelques cours auprès d'Aaron Copland.

DAVID DUKE : Copland a été un événement merveilleux pour elle. En premier lieu, elle venait de se marier, et elle était toute fière d'aller présenter son nouveau mari à ses grands-parents, qui s'étaient établis à New York. Elle a contacté Copland et lui a montré quelques manuscrits. Il a fait des commentaires. Il lui a montré des partitions.

Apparemment, Copland invite le jeune couple à son loft, et il joue 1930 Piano Variations, pas une pièce jolie : une grande oeuvre, mais très moderniste, une espèce de composition au style très direct. Quand ils partent, le nouveau mari, Don Adams, dit : « Jeannie, si c'est cela la musique moderne, promets-moi que tu n'en écriras jamais. » Mais elle avait néanmoins le sentiment d'être connectée de nouveau, d'avoir quelqu'un du véritable univers de la musique, quelqu'un légèrement plus âgé qu'elle, huit ans de plus, mais déjà le moderniste le plus important originaire des États-Unis, qui lui disait : « Bienvenue à bord. »

EITAN CORNFIELD : Quand la guerre éclate en Europe, l'Amérique du Nord devient le refuge de nombreux musiciens et compositeurs européens : Stravinski, Milhaud et Schoenberg gagnent les États-Unis. Benjamin Britten vient au Canada, tout comme le compositeur australien Arthur Benjamin.

Son arrivée à Vancouver en 1939 se révèle une véritable chance pour Coulthard. Elle a trente ans. Dix années se sont écoulées depuis ses études avec Ralph Vaughan Williams. Elle n'a pas cessé de composer, mais ses oeuvres sont surtout écrites pour voix et piano. Après tout, la très sérieuse Vancouver Symphony Society n'envisagerait jamais de jouer la musique d'une fille de l'endroit. Quand Arthur Benjamin lance les Vancouver Sun Promenade Symphony Concerts, tout change. Il se fait le champion de Coulthard et l'encourage à composer pour l'orchestre.

JEAN COULTHARD : Eh bien, le premier qui m'a reconnue, je pense, est Arthur Benjamin quand il vivait à Vancouver. Il a mis sur pied une série connue sous le nom de Prom Concerts à l'ancien Georgia Auditorium. Il a aidé les jeunes compositeurs en exécutant certaines de leurs oeuvres pour orchestre. Il a présenté une ou deux de mes pièces. L'une était une version pour le concert d'une suite pour ballet intitulée Excursion,

et il nous a beaucoup encouragés. Les quelques années où il a été là ont été merveilleuses. Il est resté ici huit ans en tout, et j'ai beaucoup travaillé avec lui pendant cette période, mais, jusque là, il n'y avait pas vraiment de possibilité de voir exécuter une oeuvre pour orchestre à Vancouver.

EITAN CORNFIELD : Don Adams passe les années de guerre dans la Marine canadienne. D'abord stationné en Colombie-Britannique, il est ensuite en garnison à Halifax. Entretemps, Jean voyage autant que les circonstances de la guerre le lui permettent. Elle va soumettre ses partitions à la critique de Darius Milhaud à Oakland, d'Arnold Schoenberg à Los Angeles et de Béla Bartok à New York. En 1943, elle donne naissance à une fille, Janie.

Pendant que son mari est en garnison à Halifax, Jean décide d'attendre la fin de la guerre chez ses beaux-parents, à New York. Une fois de plus, elle tire profit de la situation : ses beaux-parents peuvent s'occuper du bébé pendant qu'elle étudie auprès de Bernard Wagenaar.

JEAN COULTHARD : La personne qui m'a le plus apporté au cours de mes études est un homme du nom de Bernard Wagenaar, et il m'a enseigné à la Juilliard School, à New York. J'étais plus âgée que les autres étudiants au moment où j'ai commencé à travailler avec lui, mais il avait le don de vous transmettre la forme musicale et ce qu'il fallait faire. Vous avez ces idées merveilleuses, mais qu'est-ce qu'on en fait ? Je vouerai une reconnaissance éternelle à cet homme, parce qu'il m'a vraiment lancée.

WILLIAM BRUNEAU : Bernard donnait à Jeannie des cours particuliers. Elle ne pouvait être une étudiante à temps plein à Juilliard. Comment l'aurait-elle pu ? Elle avait un bébé et elle n'avait pas besoin de diplôme, de toute façon. En 1944, elle avait passé l'âge – ou le stade – de vouloir suivre un programme formel. Elle voulait seulement mettre de l'os sur la viande. Elle voulait du contenu et Wagenaar, avec sa formation hollandaise classique et une longue tradition de livrer la marchandise, le contenu justement, ce qu'il avait fait pour d'autres femmes compositeurs, y compris des compositrices canadiennes, en passant – dont Pentland ; donc Wagenaar était le type parfait, alors la relation s'est rapidement transformée en amitié ; d'ailleurs, Mme Wagenaar a eu des doutes sur Jeannie, je pense, dès le début, parce qu'elle s'imaginait que Jeannie n'était pas là seulement pour la musique.

À la fin des années 1930, les photographies d'elles faites par Vanderpant, célèbre portraitiste de Vancouver à l'époque, montrent une patricienne aux traits allongés. Je ne dirais pas qu'elle est vraiment mignonne ou jolie, mais belle, sans aucun doute, grande et svelte. Sa sexualité est une question intéressante, parce que je ne crois pas qu'elle était très sexuée, alors je suis surpris que Mme Wagenaar ait eu des soupçons ; mais, bien sûr, elle pouvait se tromper juste à la regarder et se dire « Mon Dieu, elle est très belle, cela pourrait poser un problème », mais, à mon avis, ce ne fut jamais un problème.

La sensualité dans la personnalité et la psyché de cette femme s'exprime dans la musique ; ainsi, si vous regardez Spring Rhapsody et entendez Maureen Forrester interpréter ces mélodies, vous hésiteriez peut-être à laisser votre mari en compagnie de Jean Coulthard, mais c'est – je ne dirais pas sublimé, mais c'est exprimé de manière plutôt exotique, dans la musique.

JANE ADAMS : Bien, elle était très grande. Elle était très élégante, très élancée.

EITAN CORNFIELD : La fille de Jean Coulthard, Janie Adams.

JANE ADAMS : Elle s'est toujours plainte qu'elle avait un grand nez, mais ce n'était pas le cas. Il convenait très bien à son visage, un visage en forme de coeur, avec de beaux yeux bleus, très grands. Elle portait ses cheveux tirés vers l'arrière, le front dégagé, et quand elle était jeune, elle portait un chignon tressé. Elle portait des vêtements noirs, très frappants. Oui, elle était très belle.

EITAN CORNFIELD : En 1945, Coulthard est enfin de retour à Vancouver avec son mari et la petite Janie. La ville explose d'une énergie retrouvée après la guerre.

DAVID DUKE : Tout à coup, elle décroche un emploi, et c'est un emploi qu'elle ne se rendait même pas compte qu'elle désirait ardemment, mais qu'elle appelait de tous ses voeux depuis longtemps. Elle devient l'une des rares enseignantes au tout nouveau département de musique de l'Université de la Colombie-Britannique, et elle prend ce poste très au sérieux.

À ce moment-là, elle a presque quarante ans, je pense que c'est important de le mentionner. Voici quelqu'un qui a eu un apprentissage extrêmement long, extrêmement long. Beaucoup de compositeurs masculins commencent à ralentir à quarante ans. Je peux penser à de nombreux cas au panthéon canadien, mais Coulthard, vraiment, n'en est qu'à ses débuts. Si, à cause d'une catastrophe quelconque, tout ce que Coulthard a composé avant la Piano Sonata, la Cello Sonata et la Oboe Sonata de 1946, jusqu'en 1948, si toutes ces oeuvres venaient à disparaître, nous serions quand même en mesure de reconstituer tout ce que nous avons besoin de savoir au sujet de Coulthard.

Il nous manquerait quelques pièces séduisantes, mais sa carrière s'amorce véritablement seulement à ce moment-là, et je pense que quiconque s'intéresse à la biographie des femmes compositeurs, à leur contexte social, au cheminement de leur carrière, à toutes ces questions, doit se rendre compte à quel point sa période d'apprentissage a été longue et laborieuse. Cet élément comporte une leçon importante, et je ne pense pas que suffisamment de gens se rendent compte comme elle a travaillé longtemps avant de sentir qu'elle était une compositrice établie.

EITAN CORNFIELD : Dans un élan de confiance retrouvée, Coulthard termine ses premières oeuvres de maturité, les sonates pour piano, flûte et violoncelle. Elle est enfin arrivée, mais elle doit coïncider ses périodes de composition entre une charge de professeur à temps complet et sa troisième carrière de maîtresse de maison.

Ce numéro d'équilibre semble tout à fait charmant à un journaliste du Vancouver Province qui écrit, le 4 juin 1949 : « Toute ma vie, j'ai entendu parler des musiciens aux cheveux longs. Maintenant, enfin, j'en ai rencontré une. Bien qu'une grande partie de l'existence de Mme Coulthard soit consacrée à la composition et à ses fonctions de professeur de composition à UBC, où elle enseigne depuis deux ans, elle passe autant de temps que possible dans la peau de Mme Adams, qui dirige le 5726 rue Sparling, fait les emplettes et voit au confort et au bien-être de son mari et de sa fille. »

Quand Jane fait un retour sur le passé, elle ne comprend pas comment sa mère réussissait à tout faire.

JANE ADAMS : C'était probablement à la fin des années 1940, quand j'étais enfant. Elle était toujours en train de composer ou d'enseigner. Les sons qui venaient de la salle de musique n'étaient jamais des sons ordonnés. Ils étaient toujours désaccordés ou très étranges, et rien ne tombait jamais en place, mais elle travaillait diligemment, pendant des heures.

Je me souviens quand je descendais après ma sieste de l'après-midi, alors j'étais peut-être encore plus jeune. J'avais peut-être trois ans ; je descendais, il y avait toujours un élève dans la salle de musique, et la leçon de quelqu'un prenait fin. Je pense qu'elle programmait mes siestes à certaines heures, puis elle enseignait et quand je me réveillais, elle était prête.

WILLIAM BRUNEAU : De 1946, juste après la guerre, à 1999, ou peut-être à la fin de 1998, Jean a composé trois ou quatre heures par jour, tout comme nous prenons trois repas par jour, et elle promenait son chien tout aussi religieusement, ce qu'elle adorait faire, surtout à la fin de sa vie. Quoi qu'il arrive, elle consacrait de trois à quatre heures par jour à la composition, beau temps, mauvais temps. Il arrivait que le bébé crie une heure ou deux, si nécessaire, avant de s'endormir. Ou que Don reste sur sa faim. Il y avait des conséquences, mais si on veut faire de la musique et atteindre un objectif, c'est inévitable.

EITAN CORNFIELD : C'est certainement inévitable si vous êtes une compositrice pionnière sur la côte Ouest. Après tout, il n'y avait alors qu'une poignée de compositeurs à temps plein dans tout le Canada, et c'étaient des hommes qui vivaient en Ontario et au Québec. Jean n'était même pas certaine qu'une femme puisse être l'égale d'un homme dans le domaine de la composition.

JEAN COULTHARD : Évidemment, à un moment ou à un autre, vous êtes entraînée de gré ou de force dans une discussion sur les femmes compositeurs et l'égalité des sexes, et je dirais que cela pouvait se produire même avec mon mari, parce que si le genre féminin est vraiment l'égal du genre masculin, pourquoi n'y a-t-il jamais eu de femmes parmi les grands compositeurs ? C'est un argument formidable puisqu'à ce jour nous n'avons certainement pas connu la version féminine des trois grands B. Cela tend certainement à prouver que les femmes compositeurs sont des oiseaux rares, pour commencer, peut-être plus rares que les femmes sculpteurs ou poètes. Mais je pense que les femmes, consciemment ou non, sont désavantagées dès le départ, disons.

Voici une idée : on se souvient que dans la mythologie grecque, il faut remonter aussi loin, la femme est la muse, l'inspiration de l'artiste, jamais l'artiste même.

DAVID DUKE : Cette question de genre n'est pas des plus facile à comprendre. On pense, bon, voici une femme qui possédait un certain statut privilégié dans la société, qui a pu étudier avec quelques grands noms, vous savez, « qu'est-ce qui lui prenait tant de temps ? » Mais la nature réactive d'une femme compositeur dans la vingtaine ou la trentaine, en particulier celle qui veut fonder une famille, qui a le genre de responsabilités financières qui étaient celles de Coulthard entre 1933 et le début de la guerre, comme professeur, elle n'avait pas de temps ; et, très franchement, je ne pense pas que si Coulthard avait essayé de livrer bataille comme un homme, peu importe ce que cela veut dire – soumettre des oeuvres à des concours de composition, se présenter à l'un ou l'autre des centres universitaires qui enseignaient la composition à l'époque en Amérique du Nord en disant, mettons : « Je veux un doctorat en composition », je ne pense pas qu'elle aurait été acceptée, à cause de son sexe.

Elle n'était pas portée à attribuer à sa condition féminine son épanouissement tardif, mais moi, je le suis. Je pense que c'est un facteur significatif, et cela m'inquiète de voir que les jeunes femmes, en ce début du 21^e siècle, semblent penser que les chances sont égales sur le terrain de jeu, parce que je ne crois pas que les chances soient égales, à ce jour. Et je pense que si l'on portait davantage attention aux quinze années entre vingt

et trente-cinq ans, à la façon dont les compositeurs masculins sont formés, et à la façon dont ils sont capables de dire : « Bon, merci beaucoup, je dois partir faire mon doctorat à Cornell », et ainsi de suite, je ne crois pas que les femmes soient dans la même situation.

JANE ADAMS : Elle accomplissait ses tâches d'épouse, la cuisine, le ménage, un peu, elle paraissait toujours détendue quand elle entrait dans sa salle de musique. Je ne sais pas comment elle faisait. Certainement, je n'ai jamais observé de crise au sujet de quelque chose qui ne marchait pas – je pense que sa famille comptait pour elle autant que sa musique. C'était l'autre aspect de sa vie, et je pense que les deux étaient très bien équilibrés ; il y avait probablement un prix à payer, mais c'était un prix qu'elle était prête à accepter.

Elle aurait peut-être pu accomplir davantage si elle n'avait pas eu nous tous, mais aurait-elle été une femme heureuse et complète ? Je pense que beaucoup d'entre nous, les femmes, qui oeuvrons dans le milieu des arts, avons besoin de cet autre côté de la vie pour nous soutenir, nous promouvoir et nous aider. Vous savez, être une artiste est une existence solitaire, parce que vous travaillez toute seule, vous sortez de votre placard une ou deux fois par année, et vous regardez autour. C'est bien d'avoir des réactions à la maison.

WILLIAM BRUNEAU : Elle n'a pas seulement triomphé. C'est une explication trop héroïque, je pense. Elle était futée. Elle avait un mari qui se débrouillait bien, et elle avait de l'argent à elle et, comme le disait Virginia Woolf : « On a besoin d'une pièce à soi. » En l'occurrence, on a besoin d'un revenu à soi, et je pense tout simplement qu'elle avait un sens pratique, qu'elle était même impitoyable en un certain sens.

EITAN CORNFIELD : Jean peut dépenser à sa guise l'argent qu'elle tire de l'enseignement, et elle continue à voyager et à étudier. En 1956, elle prend une année sabbatique de UBC. Elle se rend en France, où elle s'imprègne de la vie musicale, puis elle entreprend la composition d'un concerto pour violon, ainsi que d'un opéra inspiré de *Return of the Native* de Thomas Hardy.

La gamme et la palette émotives des oeuvres de Coulthard prennent constamment de l'ampleur, mais à UBC, où nombre de professeurs sont des hommes d'origine américaine affichant un penchant résolument moderniste, on la trouve vieux jeu.

WILLIAM BRUNEAU : Plusieurs membres de l'establishment musical au Canada s'intéressaient à l'exemple américain, et ils désiraient plaire à leurs collègues à l'oeuvre dans les grandes capitales musicales des États-Unis. Ce n'était pas le chemin choisi par Jean, pas du tout ; cela signifie qu'il y avait sûrement un fossé entre elle et ses collègues canadiens qui cherchaient à se faire un nom aux États-Unis.

Nous avons un autre problème au Canada, évidemment, à savoir qu'à partir du milieu des années 1950, les centres musicaux où se prennent les décisions importantes touchant les enregistrements, l'édition et la publicité sont Montréal et Toronto, surtout Toronto. Ces décisions, donc, sont prises à quelque 4 000 de Vancouver.

Il était difficile pour Jean, ou pour tout autre compositeur de l'Ouest, de mettre un pied dans la porte, pour ainsi dire. L'attitude des compositeurs torontois oscillait entre un intérêt amical et condescendant, et l'ignorance complète, je dois dire. Je ne la qualifierais pas d'antipathie déclarée la plupart du temps, mais les liens ethniques, historiques et professionnels qui unissaient les membres de l'establishment musical torontois – et il s'agissait essentiellement d'une fraternité, pas d'une sororité – signifiaient que Jean, tout comme de nombreux autres compositeurs de l'Ouest, et certainement les femmes

compositeurs – je pense à trois d’entre elles spontanément – Archer, Pentland et Coulthard – étaient exclues.

EITAN CORNFIELD : À un moment, le chef du département, Harry Adaskin, tente même de la congédier, mais Jean riposte. Elle fait appel au président de l’université, une connaissance de sa mère. Non seulement elle réussit à conserver son emploi, mais elle finit par obtenir la permanence à un poste qui ne prévoyait pas ce statut.

Il est vrai que Coulthard éprouve de l’antipathie pour une grande partie du répertoire contemporain. Elle considère même certaines oeuvres extrémistes de l’avant-garde comme des expressions d’une forme de violence masculine. Elle reste fidèle à son coeur, dans son enseignement et dans sa musique, et elle en paie le prix.

JEAN COULTHARD : On a toujours accordé aux femmes le pouvoir de verser de l’huile sur les eaux troubles, de pacifier, voire faire des compromis, d’emprunter la voie de la modération. Alors, peut-être qu’en tant que nouvelle génération de compositeurs, en tant que femmes, nous pourrions tempérer cette violence dans la musique. Pour ma part, je me déclare compositrice non violente. À cette grande époque de développement scientifique, je trouve que les valeurs humaines restent les mêmes, et si la musique ne réussit pas à toucher le coeur d’une certaine façon, elle perd son pouvoir irrésistible de contribuer au bien-être de l’humanité.

JANE ADAMS : Je me souviens d’une fois, c’était un jour de canicule. J’étais à Montréal, coincée dans un terrible embouteillage sur Saint-Urbain, c’était en plein été. Il faisait environ 35 degrés, et j’ai entendu à la radio une musique superbe, et j’ai pensé : oh, que c’est beau ! C’est une musique si apaisante ; j’ai continué à écouter, à écouter, puis j’ai pensé : il faut que ce soit la musique de maman et je – je ne pouvais pas le croire. À la fin, c’était si paisible, cela m’a calmée et j’espérais que tous les gens coincés dans l’embouteillage l’avaient entendue. C’était *The Bird of Dawning*, et c’était vraiment très beau. Je me souviens que j’étais assise dans la voiture, et j’ai éclaté en sanglots. C’était merveilleux.

JEAN COULTHARD : Contrairement à beaucoup de jeunes compositeurs, je ne trouve pas que la musique du passé doit être complètement discréditée pour faire place à un nouveau système ; que c’est une attitude du dix-neuvième siècle qui, par conséquent, devrait être dédaignée, que la musique de l’avenir devrait découler naturellement de celle du passé. Je ne vois aucune logique à démolir des formes et un langage musical que nous avons mis des siècles à édifier.

Je pense que la musique devrait se développer à partir de ce qui existait auparavant, comme dans d’autres formes de vie ou d’art, sinon ce n’est pas logique. Ces mots eux-mêmes : « logique, intégré, cohérent », comptent beaucoup pour moi dans mon travail de composition musicale, et dans mon enseignement. J’essaie d’inculquer ces principes, qui font partie intégrante du développement et de l’apprentissage de tout étudiant.

Mon point de vue est le suivant : plutôt que d’éviter les moules traditionnels où l’on peut verser la musique, notamment la forme sonate, les variations et plusieurs autres formes, la fugue, etc., je trouve qu’il est vraiment nécessaire d’utiliser ce qui nous a été légué en héritage. Ce problème de forme est toujours le défi le plus sérieux au métier et à l’inspiration du compositeur, et il peut être résolu différemment selon chaque personnalité et chaque composition. Par conséquent, un compositeur qui a recours à ces formes n’a pas besoin de sentir qu’il manque d’originalité ou qu’il déroge.

EITAN CORNFIELD : Don Mowat était réalisateur à la radio de la CBC, et il a travaillé étroitement avec Coulthard pendant de nombreuses années. Il lui a commandé plusieurs de ses oeuvres les plus importantes, et il s'est assuré que les compositions des meilleurs élèves de Jean soient diffusées à la radio. Mowat saluait en Jean l'antidote à ce qu'il qualifiait de stérilité académique dans une grande partie de la musique nouvelle.

DON MOWAT : Sa voix est une voix dont la musique canadienne a besoin. C'est une voix dont la musique canadienne a toujours eu besoin. Je pense qu'à l'époque où elle écrivait beaucoup, on n'entendait pas dans la musique créée au Canada cette qualité de lyrisme et de passion, ce sens du pays généré par son éventail dynamique et sa douceur, cette espèce de tension entre la tradition et la réalité présente de l'espace qu'elle habite. C'est vraiment une sensibilité beaucoup plus libre qu'on le pense, avec une tessiture beaucoup plus large.

JEAN COULTHARD : J'ai toujours aimé comparer dans mon esprit les formes musicales avec les formes de la nature : les plantes, les fleurs, les arbres, le retour des saisons, chacune légèrement différente dans la version nouvelle ; pourtant, le même principe formel est sous-jacent dans chaque espèce particulière.

EITAN CORNFIELD : La démarche musicale de Coulthard était organique au sens littéral et au sens figuré. Il était inévitable que le paysage de la côte Ouest, l'océan et les montagnes escarpées, s'infiltrèrent dans son oeuvre.

JANE ADAMS : Par exemple, nous avons fait ensemble une excursion dans l'île de Vancouver et nous avons vu les merveilleuses futaies formant des plafonds cathédrales, la forêt humide séculaire ; au retour, elle a immédiatement composé une oeuvre là-dessus. Et puis, nous sommes montées une fois le long de la côte jusqu'à l'île Hernando ; il y avait une magnifique prairie appelée Baker's Front sur la partie sud de l'île, et, quand elle est rentrée à la maison, elle a écrit une pièce là-dessus. Et, bien sûr, il y a aussi *The Pines of Emily Carr*, qui est très étroitement associé à la côte Ouest ; *Western Woods* est une autre de ses compositions. Alors je pense que les choses qui lui étaient chères devenaient une partie de sa musique, et je ne crois que c'était pour la postérité. Je pense que c'était seulement sa façon de s'exprimer.

JEAN COULTHARD : Oui, je pense qu'il existe un univers musical unique dans chaque région du Canada, malgré les grands courants de pensée qui influencent tous les arts à notre époque scientifique complexe. C'est peut-être vrai que moi et les autres, qui sommes nés et avons grandi sur la côte Ouest, au pays des grandes marées et des neiges éternelles, produisons une musique d'une couleur et d'une saveur différentes de celle des compositeurs de l'Est. Peut-être est-il trop tôt pour en juger.

DAVID DUKE : Cela peut sembler paradoxal, mais elle estimait qu'être régionaliste faisait d'elle une meilleure Canadienne. Elle voulait exprimer le caractère unique de son environnement, parce que cela apportait une contribution au grand amalgame que représente l'artiste canadien, et elle était très préoccupée – je dirais même obsédée – par la question de l'art au Canada. C'était une grande patriote.

Le terme « impressionniste » vient à l'esprit, et il n'y a rien de mal à utiliser le qualificatif « impressionniste » puisque, naturellement, elle avait tant appris de Debussy et de Ravel, et qu'elle a composé des oeuvres aux sonorités très impressionnistes.

Je pense que son poème symphonique *Endymion* est beaucoup, beaucoup un hommage à Debussy, mais dans d'autres oeuvres sur le thème de la nature, on se tourne vers une espèce d'expressionnisme. Je pense à *Sketches for the Western Woods*, à la

Sonata for Two Pianos, à *Of the Universe* et à *The Pines of Emily Carr*, où la description de la nature – sa fausseté pathétique – devient une manifestation de la personnalité, et où l'intensité n'est pas l'espèce de surface décorative de l'impressionnisme, mais la vérité émotive de l'expressionnisme.

EITAN CORNFIELD : Jean Coulthard a pris sa retraite de la UBC en 1973. Pendant 25 ans, l'enseignement avait été sa passion. Elle avait de quoi être fière. Parmi ses élèves figurent plusieurs des meilleurs compositeurs canadiens de la jeune génération.

DON MOWAT : Quand on connaissait Jean, on la connaissait comme une artiste et une créatrice dont la vie se divisait, disons, en trois parties : il y avait la compositrice ; il y avait l'épouse et la mère ; et il y avait la pédagogue. Et la partie pédagogie était, en un sens, au coeur de toutes ses activités. Elle avait un excellent rapport avec les jeunes, ils étaient des membres de sa famille, pas des étudiants. Il n'y avait pas de division dans la classe. C'étaient des artistes collaborateurs, qui essayaient de trouver de nouvelles voix pour eux-mêmes, et les uns pour les autres, et c'est ainsi qu'elle travaillait en pratique avec leur musique. Elle croyait qu'ils avaient quelque chose à dire qui méritait d'être diffusé.

Je me souviens que le premier compositeur, probablement, était Michael Baker, et elle a dit : « Michael Baker a composé ces pièces, et ne penses-tu pas que nous devrions les diffuser à la radio ? » -- et Lloyd Burritt, et David Duke, et Sylvia Rickard, Joan Hansen, David Norwell, Chan Ka Nin, qui était Francis Chan à l'époque – magnifique.

EITAN CORNFIELD : Ses étudiants lui manquent, mais la retraite a ses avantages.

JEAN COULTHARD : La tâche était parfois lourde à l'université, et mon travail de composition en souffrait, mais il y avait toujours les longues vacances d'été, vous savez, où je pouvais travailler ; puis je me suis retirée de l'université, c'est alors que ma vie musicale a commencé, parce que je pouvais désormais composer à temps plein.

DAVID DUKE : Pour expliquer l'explosion de son catalogue à partir des années soixante et soixante-dix, elle a inventé un joli conte qui dit que « vraiment, j'ai deux types de musique. »

JEAN COULTHARD : Plutôt que diviser ma musique en plusieurs périodes, comme le font certains compositeurs, je préfère considérer qu'il y a deux principaux courants de pensée qui ont constamment suivi un cheminement parallèle tout au long de ma vie. Pour développer cette image, il y a d'abord la nature ondoyante et lyrique de la lumière du soleil miroitant sur les cailloux humides d'un petit ruisseau. L'autre est plus sombre, la profondeur de notre être reflétée dans les fjords encaissés de la côte Ouest.

DAVID DUKE : Ce qu'elle voulait dire est : « Il y a ma Gebrauchsmusik. Il y a la musique que j'écris pour les enfants, pour mes amis les Ralstons, pour le Vancouver Bach Choir, pour ce sympathique bassoniste. » Souvenez-vous de la phrase de Saint-Saëns : « Je compose, comme un pommier produit des pommes. »

Une grande partie de la musique de Coulthard, à partir des années soixante, se classe dans cette catégorie, et une fois ces oeuvres terminées, elle espérait qu'elles sauraient plaire aux interprètes et au public. Elle reconnaissait qu'un plus faible pourcentage de ses compositions étaient d'un accès difficile.

EITAN CORNFIELD : Une de ces oeuvres difficiles est son chef-d'oeuvre de 1972, l'octuor intitulé *Twelve Essays on a Cantabile Theme*. Don Mowat.

DON MOWAT : L'octuor est une oeuvre majeure. C'est une oeuvre très dense. Le matériau est très substantiel. Il faut l'écouter deux ou trois fois. Ce n'est pas Vaughan Williams, pas du tout. C'est du Jean authentique au sens où la pièce exprime beaucoup de passion et beaucoup de lyrisme, mais c'est également Jean au sens où elle va bien au-delà de la tradition pour s'aventurer dans un territoire nouveau ; la musique est espiègle, elle est spirituelle, elle est passionnée, et toutes ces choses qu'on n'imaginait pas possibles chez la dame au premier coup d'oeil.

DAVID DUKE : Elle a enterré ses critiques – je pense que c'est la phrase qu'utilise Bill Bruneau. Peu avant son quatre-vingtième anniversaire de naissance, elle m'a dit que, vous savez, elle serait très heureuse de composer sérieusement jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, puis elle serait contente d'arrêter ; et, une fois passé le quatre-vingtième anniversaire, on écrivait toujours. En fait, je pense qu'elle était surprise d'avoir vécu si longtemps, et elle a été en mesure, malgré quelques difficultés, de continuer à être productive et à faire les choses qu'elle aimait jusqu'à son 92^e anniversaire.

Si elle était décédée en 1970, je pense qu'elle se serait demandé si elle avait fait les bons choix dans sa jeunesse, mais, au fur et à mesure que les années 1970 cédaient la place aux années 1980 puis aux années 1990, et à ses 90 ans, elle jugeait qu'elle avait bien mené sa vie, et qu'elle avait apporté une contribution valable.

JANE ADAMS : La fin est survenue de manière tout à fait inattendue. Je l'avais installée à un endroit charmant appelé Hollyburn Manor. Elle avait un bel appartement à cet endroit, avec des infirmières disponibles, au besoin, et elle est tombée dans le corridor ; nous ne savons pas si un AVC a causé la chute, ou si la chute a causé l'AVC, mais au souper, ce soir-là, je me suis rendu compte qu'elle n'allait pas bien. Quelque chose n'allait pas, je l'ai fait conduire à l'hôpital en ambulance, et elle semblait remise. Elle a passé la soirée à l'hôpital, mais le lendemain matin, lorsque je suis allée la voir, je me suis rendu compte que l'AVC – elle avait eu un AVC, et peut-être y en avait-il eu un deuxième. Elle a tranquillement sombré dans le sommeil ; elle a dormi les trois ou quatre derniers jours, peut-être, puis elle est morte paisiblement.

- transcrit par Mara Zibens