



HAL
open science

Poétiques de la voix et espaces sonores : la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale.

Marcus Borja de Almeida Filho

► To cite this version:

Marcus Borja de Almeida Filho. Poétiques de la voix et espaces sonores : la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale.. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLET041 . tel-02269305

HAL Id: tel-02269305

<https://theses.hal.science/tel-02269305>

Submitted on 22 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique

POÉTIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES

La musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale

Ecole doctorale n°540

ECOLE DOCTORALE TRANSDISCIPLINAIRE LETTRES / SCIENCES

Spécialité SACRe, Théâtre

Soutenue par Marcus BORJA
le 01 décembre 2017

Dirigée par **Jean-François**
DUSIGNE

COMPOSITION DU JURY :

Mme. MOINDROT Isabelle
Université Paris 8, Rapporteur

Mme. GROS DE GASQUET Julia
Université Paris 3, Rapporteur

Mme. DEGUY Sylvie
CNSAD, Membre du jury

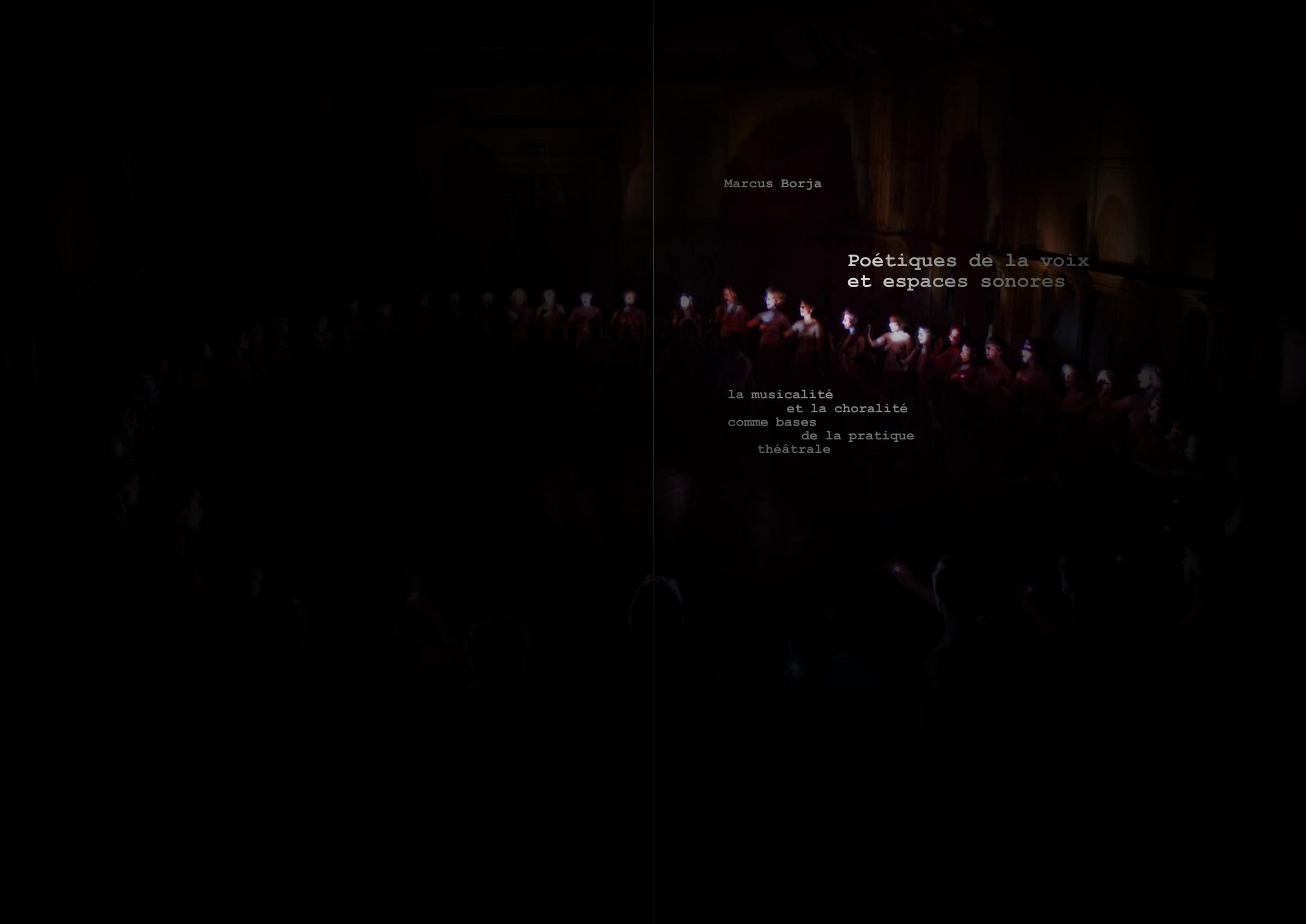
Mme. DELLA MONICA, Francesca
Accademia del Damma Antico di Siracusa,
Membre du jury

M. DUSIGNE Jean-François
Université Paris 8, Membre du jury

M. DANAN, Joseph
Université Paris 3, Membre du jury

M. RIVIÈRE Jean-Loup
CNSAD, Membre du jury

M. NAON Luis
CNSMDP, Membre du jury



Marcus Borja

Poétiques de la voix
et espaces sonores

la musicalité
et la choralité
comme bases
de la pratique
théâtrale



Marcus Borja

Poétiques de la voix
et espaces sonores

la musicalité
et la choralité
comme bases
de la pratique
théâtrale

Marcus Borja

Poétiques de la voix
et espaces sonores

la musicalité
et la choralité
comme bases
de la pratique
théâtrale

Thèse de Doctorat SACRe,
Théâtre

Marcus Borja

**Poétiques de la voix
et espaces sonores**

**la musicalité
et la choralité
comme bases
de la pratique
théâtrale**

PARIS SCIENCES ET LETTRES CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE
THÈSE DE DOCTORAT SACRe, THÉÂTRE

**Conception et
rédaction** Marcus Borja

**Projet
graphique** Carlotta Origoni

Révision Solène Petit et
Laurence Masliah

**Directeur de
recherche** Jean-François Dusigne

Co-directrice Sylvie Deguy

**Membres
du jury**

Jean-François DUSIGNE - Université Paris 8 Vincennes
Saint-Denis

Sylvie DEGUY - Conservatoire national supérieur d'art
dramatique

Isabelle MOINDROT - Université Paris 8 Vincennes
Saint-Denis

Julia GROS DE GASQUET - Université Sorbonne Nouvelle
- Paris 3

Francesca DELLA MONICA - Accademia del Damma Antico
di Siracusa

Joseph DANAN - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Jean-Loup RIVIÈRE - Conservatoire national supérieur
d'art dramatique

Luiz NAON - Conservatoire national supérieur de
musique et de danse de Paris

Jean-Jacques LEMÈTRE - Théâtre du Soleil

« Un enfant dans le noir,
saisi par la peur, se rassure
en chantonnant.

Il marche, s'arrête au gré de
sa chanson. Perdu, il s'abrite
comme il peut, ou s'oriente
tant bien que mal avec sa
petite chanson. Celle-ci est
comme l'esquisse d'un centre
stable et calme, stabilisant
et calmant, au sein du chaos.
Il se peut que l'enfant saute
en même temps qu'il chante, il
accélère ou ralentit son allure ;
mais c'est déjà la chanson
qui est elle-même un saut :
elle saute du chaos à un début
d'ordre dans le chaos, elle
risque aussi de se disloquer à
chaque instant.

Il y a toujours une sonorité dans
le fil d'Ariane. Ou bien le chant
d'Orphée. »

(Gilles Deleuze et Félix Guattari,
Mille plateaux)

Sommaire

RÉSUMÉ	pg.12		
ABSTRACT	pg.13		
REMERCIEMENTS	pg.16		
EROS ET PSYCHÉ	pg.24		
AVANT-PROPOS	pg.28		
INTRODUCTION	pg.36		
JOUER PAR ET POUR L'OREILLE	pg.44		
LES MUSIQUES DU MONDE	pg.48		
AU CHOEUR DU DRAME	pg.54		
ÉCOUTE	pg.58		
		Au commencement, le silence	pg.60
		Le chant en présence	pg.69
		Chanter sans voir	pg.73
VOIX	pg.77		
		Oralité et vocalité	pg.82
		Vocalités transterritorialisées	pg.84
		Choralités	pg.86
ESPACE	pg.92		
		Dramaturgie de l'espace	pg.95
		Rapport scène-salle	pg.109

LES SPECTACLES	pg.118	
THÉÂTRE	pg.126	
		Générique pg.128
		Chœurs cycliques pg.132
		Dramaturgies sonores pg.144
		Les portraits pg.152
INTRANQUILLITÉ	pg.268	
		Générique pg.270
		Choralité du texte pg.281
		Dramaturgie en jeu pg.286
		Le héros reste seul pg.290
		Les voix amplifiées pg.300
BACCHANTES	pg.326	
		Générique pg.328
		Un chœur de femmes pg.334
		Une nouvelles traduction pg.340
		Musicalité du texte pg.347
CONCLUSION	pg.384	
BIBLIOGRAPHIE	pg.394	
ANNEXES	pg.406	
LISTE COMPLÈTE DES MATÉRIAUX SONORES UTILISÉS DANS <i>THÉÂTRE</i>		pg.408
COMPTE-RENDUS DE QUELQUES SÉANCES DU LABORATOIRE <i>POÉTIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES</i> (OCTOBRE À DÉCEMBRE 2014)		pg.418
ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION		pg.450
PROGRAMME DU COLLOQUE PRATIQUES DE LA VOIX SUR SCÈNE, 16-18 NOVEMBRE 2015 (SUIVI DU FLYER-ANNONCE DE LA PUBLICATION)		pg.456

RÉSUMÉ

La recherche présentée ici propose une approche musicale des techniques et poétiques de la scène. Il s'agit d'interroger et faire agir, dans le travail du plateau, la similarité et la complémentarité des modes de perception du temps et de l'espace dans la musique et dans le théâtre à partir de la vocalité de l'acteur-performer. Il s'agit également de proposer une base et un langage communs au travail de l'acteur et à ceux du musicien, du performer et du metteur en scène. Les créations scéniques issues de cette recherche portent essentiellement sur la dimension sonore et l'approche musicale du théâtre (écoute, rythme, ligne mélodique, harmonie, contrepoint) aussi bien au niveau de la construction et l'interprétation du texte qu'à celui de la dynamique et des mouvements scéniques. Elles mettent en évidence au moyen de multiples expérimentations, la nature essentiellement musicale - notamment en ce qui concerne le rapport temps-rythme et l'harmonie « chorale » - des principes structurant l'organisation et l'accomplissement du phénomène théâtral.

Prenant la musicalité comme base du travail de l'acteur et de la construction scénique, il s'agira de décliner, au fil des différents travaux et expérimentations pratiques, la notion/dispositif de choralité. La polyphonie s'avère particulièrement intéressante ici : le mélange de timbres, de couleurs, d'harmoniques, la superposition de textures et de densités sonores crée, transforme et met en mouvement des espaces de perception et de réception dont la complexité est à la mesure de la pluralité des dramaturgies individuelles, tissées à la fois par les artistes eux-mêmes et par les spectateurs.

Penser, explorer et potentialiser la musique - ou plutôt la notion bien plus vaste de musicalité - comme matière-première « concrète », indissociable du travail de l'acteur, inscrite au présent de la scène et du jeu. Rythme, dynamique, tempo, phrasé et harmonie, par exemple, sont des concepts directement applicables aussi bien à la pratique musicale qu'à celle du théâtre, même quand il ne sera pas nécessairement question de « notes musicales » à proprement parler.

Mots-clés : choralité, musicalité, son, théâtre, voix.

ABSTRACT

The research presented here proposes a musical approach to the techniques and poetics of the theatre. The aim is to question and put in practice the similarity and the complementarity of our perceptions of time and space in music and in theatre through the vocality of the actor-performer. It proposes both a solid foundation and a common language for the work of actors, musicians, performers and directors.

The theatrical plays presented these last three years focus on a musical approach to the theatre in general (such as listening, rhythm, melodic line, harmony, counterpoint), in terms of the construction and interpretation of the text, as well as the various dynamics and movements of the stage work. Their aim is to highlight, by means of multiple experiments that reveal the different possibilities offered by the stage, the musical nature - specifically the relationship between time and rhythm and "choral" harmony - of the organization and accomplishment of the theatrical phenomenon as a whole.

Taking musicality as a basis for the actor's work, as well as for the dramaturgy, we have used various practical experiments to work on the notion/device of chorality. The work on polyphony is particularly interesting here. The mixing of tones, colours, harmonies, the superposition of various vocal textures and sound densities create, transform and set in motion different spaces of perception and reception. Their complexity is comparable to the plurality of individual dramaturgies produced by the artists themselves and imagined by the audience.

To think and to explore music - or rather the much broader notion of musicality - as a "concrete" material, inseparable from the work of the actor. Rhythm, dynamics, tempo, phrasing and harmony are concepts applicable to the theatre, even if it is not, strictly speaking, a matter of "musical notes".

Key words: chorality, musicality, sound, theatre, voice.

Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.





Toute ma gratitude à...

Mes parents, qui m'ont toujours soutenu et encouragé dans mes projets quels qu'ils soient. Je leur dois bien plus qu'une existence.

Mon directeur de recherche, Jean-François Dusigne qui a multiplié les opportunités de me faire éprouver et étoffer cette recherche. Les prêts réguliers des beaux locaux de l'ARTA (qu'il dirige avec Lucia Bensasson à la Cartoucherie de Vincennes) pour des séances de répétition de mes trois spectacles. L'invitation à participer à la rencontre Internationale *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre?* à l'Université Paris 8 en décembre 2014 et à la publication dont elle a fait l'objet. La participation au comité scientifique du colloque international *Pratiques de la voix sur scène*, de l'apprentissage à la performance vocale, que j'ai co-organisé en novembre 2015. L'invitation à diriger le stage *Choralités en jeu, la musicalité dans le travail de l'acteur* à l'ARTA en mai-juin 2017 et à créer la performance chorale *Notre Dame du Silence* au Théâtre du Soleil le 13 juin de la même année. L'opportunité de créer et proposer le cours *Les Voix de la scène*, technique et expression vocale parlée et chantée, que je donne encore actuellement aux élèves de Licence 3 à l'Université Paris 8. La captation de plusieurs séances de répétition de mon spectacle *Théâtre* et un intérêt sincère et plus que stimulant pour mon travail qui force le respect et la reconnaissance.

Ma co-directrice, Sylvie Deguy, qui déjà lors de mon passage en deuxième cycle au CNSAD en 2013-2014, m'a donné (et me donne toujours) des outils précieux pour comprendre ma propre voix et mieux être à l'écoute de celles des autres. Sa bienveillance, son élégance, la finesse et la précision généreuse de son travail sont un exemple et une inspiration pour la vie. Ses conseils toujours justes ont marqué non seulement mon esprit mais aussi celui de tous les artistes qui ont travaillé avec moi sur mes trois spectacles et ont eu la chance de travailler ne serait-ce que brièvement avec elle.

Claire Lasne Darcueil, pour m'avoir fait confiance et m'avoir donné la liberté, les conditions et l'espace-temps de créer; pour m'avoir proposé de diriger, aux côtés de Sylvie Deguy, un stage intensif labellisé CNSAD à l'Université Paris 8 en janvier 2016; pour m'avoir permis de mettre en place et diriger le chœur du CNSAD (ouvert aussi bien aux élèves qu'aux enseignants et au personnel administratif et technique) de 2015 à 2017; pour m'avoir encouragé du tout début à la toute fin de ce parcours de recherche.

Vincent Détraz pour sa patience, sa bienveillance et sa foi en mon travail, malgré toutes ses spécificités et ses "dangers techniques". Je lui suis reconnaissant d'avoir su me dire avec le regard ce qu'il ne pouvait dire avec des mots et que j'avais tant besoin d'entendre, de m'avoir rassuré à sa manière et d'avoir grandement contribué, en me mettant face aux nombreuses impasses techniques, à l'approfondissement du concept même de mes créations.

Patricia Faivre, Aline Jones-Gorlin, Nadine Garisse, Sophie Rasimi, Grégory Gabriel et toute l'équipe du CNSAD pour le soutien, la gentillesse et l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail;

Sébastien Lenglet, pour son soutien inestimable depuis mon passage en deuxième cycle et tout au long de ma première année au sein de SACRe.

Jean-Loup Rivière, Nadeije Laneyrie-Dagen, Emmanuel Mahé et l'ensemble des membres du comité de pilotage SACRe pour ne pas avoir perdu la foi en mon projet et m'avoir toujours donné les moyens de le mener à bien.

Marc Sussi et toute l'équipe du Jeune Théâtre National pour leur soutien enthousiaste à mes créations.

Virginie Girard, Olivier Chabrilange, Marie-France Carron, Marina Menezes et toute l'équipe du Théâtre de la Cité internationale qui a fait le pari fou de programmer *Théâtre* pour clore la saison 2016-2017, et à l'actuel directeur, Marc Le Glatin qui a aussi ouvert les portes de son théâtre à la création d'*Intranquillité* en avril 2017.

Vita Mikanovic, pour son écoute sensible, sa patience à toute épreuve et l'aide précieuse qu'elle m'a apportée pour faire face aux tracas administratifs, depuis ma candidature jusqu'à la soutenance.

Mon très grand ami photographe Diego Bresani, pour son regard poétique si sensible porté sur nos processus de création, et aussi Yuanye Lu et Christophe Raynaud de Lage pour leurs magnifiques clichés d'*Intranquillité* et *Bacchantes* respectivement.

Tristan Rotthut, pour avoir compris si finement l'objet et le c(h)oeur de cette recherche et pour le dialogue artistique inestimable durant les deux premières années de ce parcours choral.

Clémence Martens, administratrice de ma compagnie, pour sa complicité et sa foi en cette folle aventure.

Solène Petit, pour son aide infaillible depuis l'assistanat à la mise en scène de *Bacchantes* jusqu'aux relectures et mises en page de ce portfolio.

Tous les artistes aux multiples talents, venus des quatre coins du monde et aux univers artistiques les plus divers qui ont tant donné de leur temps et de leur personne pour construire ces trois spectacles qui, j'en suis certain, résonnent encore dans leurs âmes comme dans la mienne :

Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

Georgina Aguerre, Roch Amedet Banzouzi, Isabelle Anagnostou, Alisson Araújo, Jérôme Aubert, Charlotte Avias, Lauriane Badiou, Victorine Badiane, Fernanda Barth, Astrid Bayiha, Constanza Belskaya, Aurélien Beker, Sonia Belskaya, Augustin Bouchacourt, Emilie Bouysse, Lucie Brandsma, Pierre-Marie Braye-Weppe, Osvaldo Calo, Sophie Caneu, Geoffrey Carey, Laure Catherin, Marie-Julie Chalu, Clémence Chatagnon, Charles Chauvet, Marion Chiron, Alexandra Cohen, Antoine Cordier, Etienne Cottereau, Bélen Cubilla, Valeria Dafarra, Mahshid Dastgheib, Alice Delagrave, Sandra Dias, Jérôme Dragon, Márcia Duarte, Camille Duquesne, Simon Dusigne, Anne-Marie Garnier, Ignacio Ferrer, Anaïs Flores, Michel Frontil, Ayana Gamales Uno, François Gaudin, Anaïs Garies, Isabelle Girard, Lucas Gonzalez, Syrielle Guignard, Louise Guillaume, Lola Gutierrez, Jean-Louis Guéhenne, Hypo, Magali Ioannidi, Raphaël Jomache, Miléna Kartowidjone, Katerina Kiriakou, Gaëlle Laïk, Marie-Laurence Lapaou, Anaïs de Lattre, Valérie Lavainne, Maxime Le Gac-Olanié, Lucas Lejeune, Xavier Lejeune, Natacha Leytier, Feng Liu, Joël Lokossou, Flávia Lorenzi, Yuanye Lu, Luana Luana, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean Massé, Jean-Max Mayer, Perrine Megret, Milany Mendes, Pamela Meneses, Romané Mentele, Marie Micla, Tatiana Mironov, Mathieu Mislter, Makeda Monnet, Anna de Montgolfier, Anaïs Muller, Raphaël Naasz, Jean-Philippe Naeder, Mestre Letho Nascimento, Laure Nathan, Pablo Nemirovsky, Julie Noack, Rolando Octavio, Eros P. Galvão, Posoula Palaiologou, Cordis Paldano, Agathe Paysant, Clément Peltier, Solène Petit, Vinda Philippe, Isabelle Quermel, Ruchi Ranjan, Juliette Riedler, Guylaine Rivera, Andrea Romano, Tristan Rotthut, Valérie Rozet, Monika Rusak, Théo Salemkour, Jacqueline Samulon, Valentina Sanseverino, Mathias Schmith, Charles Ségarie-Noirclère, Romaric Séguin, Marie-Françoise Séjourné, Peik Sören, Olivia Skoog, Mica Smadja, Gabriella Spingolia, Aurore Souliou, Tatiana Spivakova, Venia Stamatiadi, Babeth Suzanne, Ye Tian, Kevin Tisseyre, Isabelle Torres, Stephane Tremocha, Hélène Thomas, Relebohile Tsosinyane, Raluca Valloa, Virginie Villette, Gabriel Washer, Ana Wegner, Sophie Zafari, Dina Zaki Bjørnskau, Vahram Zaryan, Ana Maria Zavadinack, Yuriy Zavalnyuk.

Sans eux cette utopie chorale n'aurait jamais pu voir le jour :

À tous les élèves de tous les établissements où j'ai enseigné durant ces dix dernières années : le CNSAD, l'ESAD, l'École du Nord, l'École du Théâtre, les Universités Paris 3 et Paris 8, le Cours Florent, le Théâtre de la Cité internationale, la MFAA et l'ARTA - qui m'ont tant appris et tant donné.

Muito obrigado a todos !

... Vincent Detraz, pour la patience, la bienveillance et la confiance en mon travail malgré toutes ses spécificités et ses contraintes techniques ». Merci infiniment, Vincent, d'avoir su me faire porter le regard ce que tu ne pouvais pas dire avec des mots et d'avoir eu tant besoin d'entendre. Merci de m'avoir rassuré à ta façon et d'avoir grandement contribué, en me mettant face à des questions techniques, à l'approfondissement du concept même de mes créations ;

Patricia Faivre, Aline Jones-Gorlin, Nadine Garisse, Sophie Belmi, Grégory Gabriel et toute l'équipe du CNSAD pour le soutien, la gentillesse et l'intérêt porté à mon travail ;

Sébastien Lenglet, pour le soutien inestimable depuis mon passage au deuxième cycle et tout au long de ma première année au sein de SACRÉ ;

Jean-Loup Rivière, Nadrijah Myrie-Dagen, Emmanuel Mahe et l'ensemble des membres du comité de pilotage SACRÉ pour ne pas avoir perdu espoir et pour m'avoir toujours donné les moyens de le mener à bien ;

Marc Sussi et toute l'équipe du Jeune Théâtre National pour le soutien enthousiaste à mes créations ;

Virginie Girard, Olivier Brillange, Marie-France Carron, Marina Menezes et toute l'équipe du Théâtre de la Cité internationale qui a fait le pari fou de programmer Théâtre la saison dernière, et à l'actuel directeur, Marc Leblatin qui a aussi ouvert les portes de son théâtre à la création d'Intranquillité en avril dernier ;

Vita Mikanovic, pour l'écoute sensible, la patience à toute épreuve et l'aide précieuse lors de toutes mes tracasseries et combats administratifs de la candidature à la soutenance ;

Tristan Rothhut, pour avoir compris si finement l'objet et le rôle de cette recherche et pour le dialogue artistique inestimable durant les deux premières années de ce parcours chorale ;

Clémence Martens, administratrice de ma compagnie, pour la complicité et la foi en cette folle aventure ;

Solène Petit, pour l'aide infatigable depuis l'assistanat à la mise en scène de *Échoués* jusqu'aux relectures et mises en page de ce portfolio ;

Tous les artistes artistes et talents, venus des quatre coins du monde et aux univers les plus divers qui ont tant donné de leur temps et de leur énergie pour construire ces trois spectacles qui, à l'heure où j'écris, résonnent encore dans leurs âmes comme dans la mienne :

Georgina Aguerre, Roch Amedet Banzouzi, Isabelle Andrzejewsky, Alisson Araújo, Jérôme Aubert, Charlotte Avias, Laurence Ayi, Victorine Badiane, Fernanda Barth, Astrid Bayiha, Constanza Becker, Aurélien Beker, Sonia Belskaya, Augustin Bouchacourt, Emilie Bouyssou, Lucie Brandsma, Pierre-Marie Braye-Weppe, Osvaldo Calo, Sophie Canet, Geoffrey Carey, Laure Catherin, Marie-Julie Chalu, Clémence Chatagnon, Charles Chauvet, Marion Chiron, Alexandra Cohen, Antoine Cordier, Etienne Cottureau, Bélen Cubilla, Valeria Dafarra, Mahshid Dastgheib, Alice Delagrave, Sandra Dias, Juliette Dragon, Márcia Duarte, Camille Duquesne, Simon Dusigne, Anne-Marie Fernier, Ignacio Ferrera, Rachelle Flores, Michèle Frontil, Ayana Fuentes Uno, François Gardeil, Haifa Geries, Isabelle Girard, Lucas Gonzalez, Syrielle Guignard, Louise Guillaume, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Hypo, Magdalena Ioannidi, Myriam Jarmache, Miléna Kartowski-Aïach, Matilda Kime, Cyrille Laïk, Malek Lamraoui, Anaïs de Lattre, Francis Lavainne, Maxime Le Gac-Olanié, Lucas Lelièvre, Xavier Leloux, Natacha Leytier, Feng Liu, Joël Lokossou, Flávia Lorenzi, Yuanye Lu, Ada Luana, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean Massé, Jean-Max Mayer, Perrine Megret, Milady Mendes, Pamela Meneses, Romane Meutelet, Marie Micla, Tatiana Mironov, Mathieu Mistler, Makeda Monnet, Anna de Montgolfier, Anaïs Muller, Raphaël Naasz, Jean-Philippe Naeder, Mestre Letho Nascimento, Laure Nathan, Pablo Nemirovsky, Julie Noack, Rolando Octavio, Eros P.Galvão, Posoula Palaiologou, Cordis Paldano, Agathe Paysant, Clément Peltier, Solène Petit, Wilda Philippe, Isabelle Quernel, Ruchi Ranjan, Juliette Riedler, Guylaine Rivera, Andrea Romano, Tristan Rothhut, Valérie Rozet, Monika Ruzs, Théo Salemour, Jacqueline Samulon, Valentina Sanseverino, Matheus Schmith, Charles Ségard-Noirclère, Romaric Séguin, Marie-Françoise Séjourné, Peik Sirén, Olivia Skoog, Mica Smadja, Gabriele Smiriglia, Aurore Soudieux, Tatiana Spivakova, Venia Stamatiadi, David Suzanne, Ye Tian, Kiyomi Tisseyre, Isabelle Toros, Stéphanie Torremocha, Hélène Thomas, Relebohile Tsoinyane, Raluca Vallois, Virginie Vilette, Gabriel Washer, Ana Wegner, Sophie Zafari, Mira Zaki Bjørnskau, Vahram Zaryan, Ana Maria Zavadinack, Yuriy Zavalnyouk..

Sans eux cette utopie chorale n'aurait jamais pu voir le jour.

À tous les élèves des différents établissements où j'ai enseigné durant ces dernières années - le CNSAD, l'ESAD, l'École du Nord, l'École du Jeu, les universités Paris 3 et Paris 8, le Cours Florent, le Théâtre de la Cité internationale, la MPAA et l'ARTA - qui m'ont tant appris et tant donné.

Muito obrigado a todos !

ÉROS
ET
PSYCHÉ



... Or vous voyez de la sorte, mon Frère, que les vérités qui vous furent délivrées au grade de neophyte, et celles qui vous furent délivrées au grade d'adepte mineur, sont, encore que contraires, la même vérité.

Extrait du Rituel du grade de maître de l'Atrium dans l'ordre des templiers du Portugal

Si la Princesse Endormie Attend, dormant elle attend. Elle rêve en mort sa vie. Et, ornant son front d'oubli, De lierre, elle s'étend.

Au bord l'Infant obstiné, Sans savoir ce qu'il poursuit, Prend la route ensorcelée. Et l'Inconnu est tout igné. Et nul ne se souvient de lui.

Et chacun suit le Destin. Elle en dormant enchantée, Lui la cherchant sans dessein Par le processus divin Qui fait exister l'allée.

Et bien que tout soit obscur Au long de la grande allée, Et faux, il avance sûr, Il vainc l'allée et le mur Pour jusqu'à elle arriver.

Des faits encore étourdis, La main sur son front il met. Et trouvant du lierre, surpris, Il voit donc que c'était lui. La Princesse qui dormait.

... la trachéon...
... vol. 1
... Coelho, J.



Or vous voyez de la sorte, mon Frère, que les vérités qui vous furent délivrées au grade de néophyte, et celles qui vous furent délivrées au grade d'adepte mineur, sont, encore que contraires, la même vérité.

Extrait du Rituel du grade de maître de l'Atrium dans l'Ordre des Templiers du Portugal ¹

¹ Citation et référence placées par l'auteur en épigraphe du poème original. Ma traduction

² Fernando Pessoa, *Cancioneiro*. Ma traduction.

Intranquillité, répétition

© Photo : Diego Bresani, octobre 2016.

Dit la Légende que dormait
Une Princesse enchantée,
Que réveiller ne pouvait
Q'un Infant qui surgirait
Hors des remparts de l'allée.

Il devait, bien que tenté,
Vaincre le mal et le bien
Pour pouvoir, en liberté,
Le chemin faux délaissier
Pour celui qui à elle vient.

Si la Princesse Endormie
Attend, dormant elle attend.
Elle rêve en mort sa vie,
Et, ornant son front d'oubli,
De lierre un bandeau s'étend.

Au loin, l'Infant obstiné,
Sans savoir ce qu'il poursuit,
Prend la route ensorcelée.
D'elle il est tout ignoré.
Elle n'est personne pour lui.

Mais chacun suit le Destin -
Elle en dormant enchantée,
Lui la cherchant sans dessein
Par le processus divin
Qui fait exister l'allée.

Et bien que tout soit obscur
Au long de la grande allée,
Et faux, il avance sûr,
Il vainc l'allée et le mur
Pour jusqu'à elle arriver.

Des faits encore étourdis,
La main sur son front il met.
Et trouvant du lierre, surpris,
Il voit donc que c'était lui
La Princesse qui dormait.²

AVANT-PROPOS

Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.





AVANT-PROPOS

Tout consiste à trouver quelque chose. Même perdre, c'est se retrouver en l'état d'avoir perdu quelque chose. Rien ne se perd ; on peut seulement trouver quelque chose.

Au fond de ce puits se trouve, comme dans la fable, la vérité.

Sentir, c'est chercher.³

³ Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos*, vol. I. (édition établie par António de Pina Coelho.), Lisboa, Ática, 1968 (imp. 1993), p. 228. Ma traduction.



Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

Lorsque j'ai proposé ma candidature au programme doctoral SACRe en 2014, j'étais en train de terminer une première thèse à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle sous la direction de Joseph Danan. La thèse s'intitulait *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture scénique au pluriel : tendances et perspectives*. Elle tentait de problématiser la dichotomie texte-scène, aussi bien dans la théorie que dans la pratique théâtrales, ainsi que la pensée binaire qui persiste encore derrière cette opposition. Pour cela, il s'agissait d'interroger l'évolution et les différentes acceptions du terme *dramaturgie* - discipline, concept et état d'esprit - ainsi que les changements qu'ont subi la place et les fonctions du dramaturge au sein de la création théâtrale actuelle. Les notions de composition et de contrepoint, empruntées au vocabulaire musical, y étaient déjà proposées comme outils pour mieux comprendre les nouveaux territoires de construction dramaturgique dont il était question.

J'ai soutenu cette première thèse le 25 septembre 2015, au moment où j'entamais ma deuxième année au sein de ce nouveau doctorat d'art et de création. C'était donc moins le « doctorat » tout court qui m'avait poussé à intégrer le programme SACRe - j'étais déjà en passe d'en obtenir un - mais le fait qu'il soit « d'art et de création ». En effet, le parcours théorique et pratique que j'avais mené jusqu'alors, l'intérêt revendiqué pour l'enseignement et la transmission et le désir de développer un chemin de réflexion critique en résonance avec les recherches menées au plateau et dans la salle de répétitions m'ont tout naturellement orienté vers le programme SACRe.

Faire partie de cette aventure, encore rare en France, et me lancer dans un deuxième parcours doctoral n'aurait pas d'intérêt pour moi si cela ne me confortait dans une inclination naturelle qui a toujours orienté mes choix professionnels: l'alliance harmonieuse et stimulante de la production/articulation de pensées (ce que l'on pourrait appeler « théorie ») et de la création artistique.

Depuis mon arrivée en France en 2004, je peine à les faire coexister dans les différents contextes de travail auxquels je me suis confronté. Dans le domaine des arts en général, il existe encore en France une distinction (souvent handicapante) entre la formation dite professionnelle - dispensée par les grandes écoles et les conservatoires - et la formation à la recherche - représentée par les universités. Je viens d'un pays où la formation supérieure, qu'elle soit ou non liée aux arts, passe nécessairement par ces dernières.

Cette réalité, avec tout ce qu'elle peut avoir de positif comme de négatif, ouvre dès le départ, tout particulièrement pour ce qui est des disciplines artistiques, un champ favorable à cette alliance par un entrecroisement de pratique et de théorie, de recherche et de création, de pensée et d'action. Cela m'a naturellement conduit à concevoir la pensée comme une activité organique et toute action comme une pensée en mouvement.

Cette prédisposition naturelle, alliée à ce « terrain d'entente » favorable que semblait proposer SACRe, me fit rêver un triple chemin d'artiste-chercheur-pédagogue. Je ne peux, en effet, concevoir pleinement les uns sans les autres : tous trois se nourrissent, se provoquent et se complètent dans la dramaturgie chorale du parcours artistique que je me suis choisi.

Ainsi, la spécificité de ce nouveau parcours doctoral est de m'avoir permis de proposer et développer un programme de recherche pluridisciplinaire au carrefour de la théorie et des pratiques artistiques, qui appelle, par sa nature et ses multiples résonances, une variation et une alternance de ses supports et de son outillage. Ainsi, plutôt que de hiérarchiser ou de délimiter les espaces plus ou moins étanches de la « théorie » et de la « pratique », la théorie, ici, ne saurait se concevoir autrement que comme structuration et relativisation d'une pratique concrète, et la pratique comme une mise en mouvement d'abstractions théoriques, en croisement et même en collision.

Plutôt que de produire une thèse de plusieurs centaines de pages, censée rendre compte à elle seule d'un parcours solitaire de trois années de recherche, ici nous sommes invités à produire une réflexion conceptuelle en articulation directe avec une proposition formelle. Ou plutôt une provocation formelle génératrice d'interrogations conceptuelles. Questionner la forme par la forme ; interroger l'art avec les outils de l'art. Et, ce faisant, déplacer les paradigmes même de temporalité de la thèse. Il ne s'agit pas d'un concentré de la recherche « compacté » dans l'espace du volume (ou des volumes) relié(s) et dans le temps de sa lecture/soutenance, mais d'un réseau ouvert d'événements performatifs dilatés dans l'espace et dans le temps, la soutenance elle-même étant l'un d'eux (et pas le plus important). La soutenance, à mon sens, serait ici - pour qu'elle aussi puisse trouver sa forme la plus adaptée sans se vider de son sens - l'ultime communauté de partage dans la dramaturgie du parcours de recherche, avec une fonction très précise : celle de réconvoquer par la parole et l'échange, le corps sensible des rencontres précédentes ; la mémoire physique, émotive et intellectuelle de ces rencontres. Le travail de réflexion, de jonglage et de tissage conceptuel,

de production de pensées et de formulation d'idées a commencé au moment où le premier rideau s'est levé et le premier son s'est fait entendre. Le temps, à présent est celui d'en écouter la résonance...

J'invite donc les lecteurs/récepteurs de cet objet bi-dimensionnel à forme fixe à ne pas perdre de vue qu'il n'est ni le reflet ni l'aboutissement d'une recherche artistique - scénique qui plus est, donc forcément éphémère, tridimensionnelle et vivante - mais un subterfuge, un témoignage indirect, un leurre bien ficelé qui ne saurait en aucun cas se substituer aux réalisations scéniques, elles-mêmes en continue mutation, jaillies de notre laboratoire d'expérimentation chorale. Comme le fil d'Ariane seul ne saurait jamais raconter le Labyrinthe. Je crois fortement que, plus qu'une affaire d'interprétation ou de représentation, le théâtre est une affaire de relation. « Le théâtre est une rencontre », disait Grotowski. Un désir, une disponibilité et une écoute suffisamment curieuse et courageuse pour franchir le seuil de l'autre - le personnage, le texte, le partenaire, le plateau, le public... - et se laisser traverser par lui, le corps et le cœur alerte, agissant et réagissant dans un présent qui ne se laisse pas figer. C'est bien cette promesse de rencontres fécondes entre artistes, chercheurs, apprentis et spectateurs aux horizons et aux désirs forcément - et heureusement - divers qui m'a provoqué et stimulé tout au long de ces trois années de recherche chorale au CNSAD. Écoute, curiosité, disponibilité, générosité et rigueur technique font partie des outils que je considère indispensables aussi bien à l'artiste de la scène qu'au chercheur. J'ai tenté de les mettre en relation. tout au long de ce second parcours doctoral.

Ainsi, les pages qui suivent sont la résonance de toutes les voix qui traversèrent ce chemin d'« appren-tissage » polyphonique. L'enthousiasme de les réunir ici se mêle à la frustration inévitable de ne pouvoir en donner le grain, la puissance, les subtilités et les émotions innombrables qu'elles surent provoquer en moi et chez les spectateurs qui ont eu le privilège de les entendre.

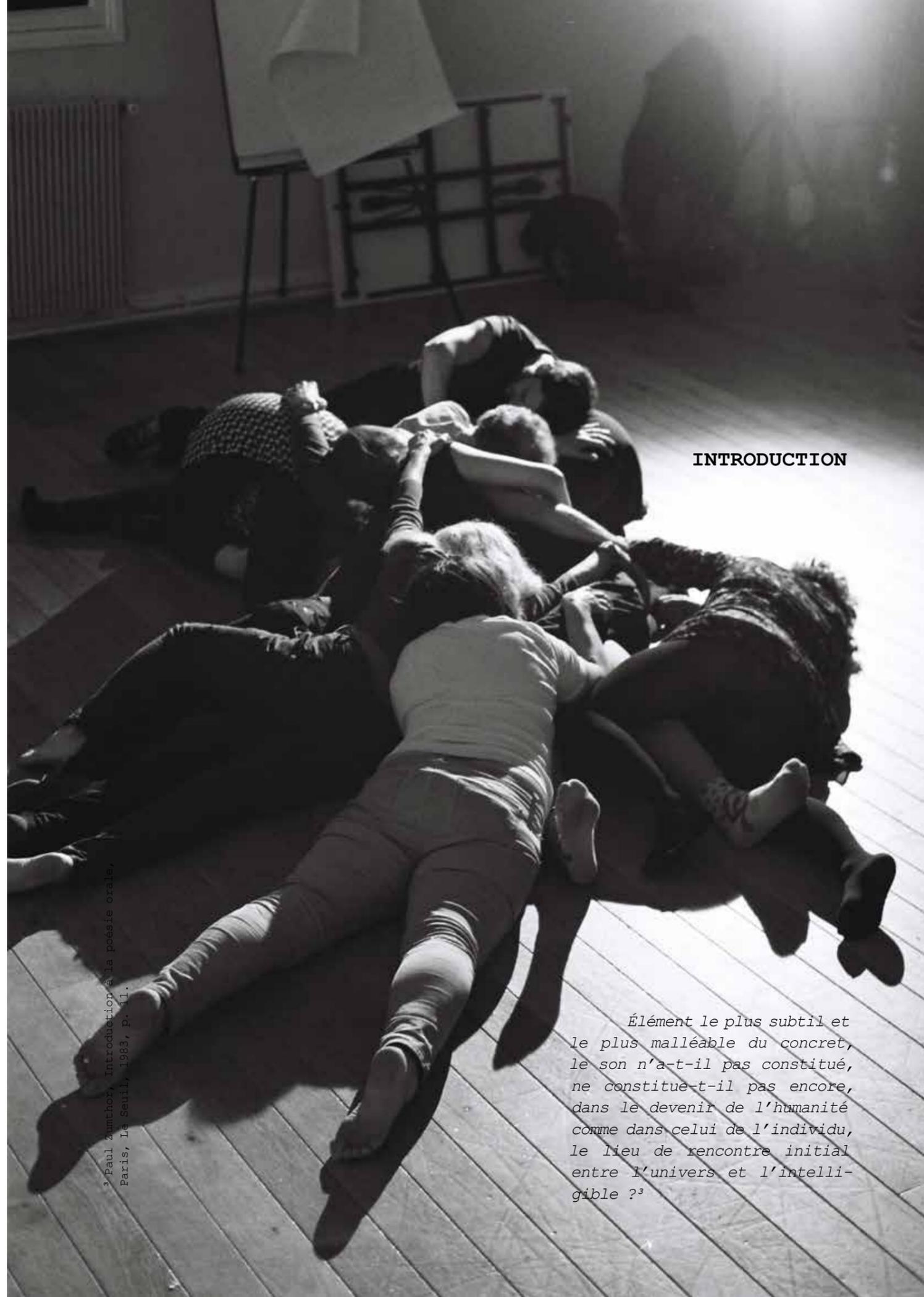
Bonne lecture.

Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016.

³ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*,
Paris, Le Seuil, 1983, p. 11.

INTRODUCTION

*Élément le plus subtil et
le plus malléable du concret,
le son n'a-t-il pas constitué,
ne constitue-t-il pas encore,
dans le devenir de l'humanité
comme dans celui de l'individu,
le lieu de rencontre initial
entre l'univers et l'intelli-
gible ?³*





⁴ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 11.

INTRODUCTION

Élément le plus subtil et le plus malléable du concret, le son n'a-t-il pas constitué, ne constitue-t-il pas encore, dans le devenir de l'humanité comme dans celui de l'individu, le lieu de rencontre initial entre l'univers et l'intelligible ?³

Théâtre, nous le savons, vient du latin *theatrum* qui vient à son tour de l'ancien grec θέατρον (*theatron*), combinaison des morphèmes θεα (voir) et τρον (dénnotant un endroit). Le théâtre est donc le lieu où (et d'où) l'on voit. Il est intéressant de se rappeler aussi qu'autrefois, l'emplacement des bancs disposés de part et d'autre de la scène, à cour et à jardin, pour les gens de qualité – ils y restèrent jusqu'en 1759 – était aussi appelé théâtre⁵ : lieu d'où l'on voit mais aussi, finalement, d'où l'on est vu.

En effet, la notion de contemplation, d'observation, de regard (du côté du spectateur) posé sur une action (du côté de l'acteur) a toujours été, pour le meilleur comme pour le pire, associée au phénomène théâtral, l'élément visuel étant souvent la condition même pour que ce phénomène soit perçu comme tel. Peter Brook a écrit : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé »⁶. C'est cette même « contemplation » qui vaut au théâtre le procès que lui fait Platon par la bouche de Socrate dans le dernier livre de *La République*, et les « secours » divers que, selon Jacques Rancière, entendent lui prêter les avant-gardes théâtrales du XXe siècle, notamment le théâtre épique de Bertolt Brecht et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Dans *Le Spectateur émancipé*, Rancière parle, pour définir le théâtre en termes platoniciens, d'une « machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité »⁷. Et c'est toujours en termes d'optique qu'il résume les thèses théâtrales de l'allemand et du français : « Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit abdiquer la position même du regardeur. Les entreprises modernes de réforme du théâtre ont constamment oscillé entre ces deux pôles de l'enquête distante et de la participation vitale, quitte à mêler leurs principes et leurs effets. »⁸.

Mais jusqu'à quel point le phénomène théâtral est-il tributaire du phénomène visuel ? La présence scénique de la présence visible ? Jusqu'à quel point l'élément acoustique est-il le prolongement illustratif, confirmatif de l'élément visuel ? Peut-on aborder la scène uniquement par sa dimension sonore, ou du moins considérer cette dimension sonore en amont de tout préalable visuel ?

⁵ « J'étais sur le théâtre, en humeur d'écouter / La pièce, qu'à plusieurs j'avais ouï vanter » (Molière, *Les Fâcheux*, acte I, scène 1). Notons que, dans cet extrait, c'est bien le trait auditif, à savoir, l'action d'écouter, qui est associé à la « pratique du spectateur » devant la représentation théâtrale. Cependant, ne nous trompons pas : c'est bien à la pièce de théâtre en tant que texte écrit – comme il ne pouvait pas en être autrement dans la seconde moitié du XVIIe siècle – que fait référence Éraсте dans ce passage. C'est le texte de l'auteur qu'il lui importe d'écouter, à défaut de pouvoir (ou vouloir) le lire.

⁶ Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1991, p. 19.

⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 9.

⁸ *Ibid.* pp. 10-11.

C'est une des interrogations principales du projet de recherche artistique *Poétiques de la voix et espaces sonores*. Le but des recherches et des expérimentations réalisées au sein de ce projet était de penser, de développer et de problématiser une pratique du théâtre à partir de l'écoute et de la dimension musicale de la scène. Il s'agissait d'interroger et de mettre à profit de manière consciente et organique dans le travail au plateau, la similarité et la complémentarité des modes de perception du temps et de l'espace dans la pratique musicale et la pratique du théâtre et de proposer, à partir de cette relation – qui a toujours existé – une base solide et un langage commun au travail de l'acteur, du musicien, du performer et du metteur en scène. Mettre au point une boîte à outils plus large pour la scène, bien au-delà d'un besoin ponctuel, plus ou moins périphérique, de mettre en place un « morceau » ou un moment de musique, au sens restreint, dans un spectacle de théâtre.

La première esquisse de ce qui deviendrait plus tard le projet *Poétiques de la voix et espaces sonores* a vu le jour en février 2012 à l'École de Communications et Arts (ECA) de l'Université de São Paulo (USP) où je suis intervenu auprès des étudiants du département d'études théâtrales (Centro de Artes Cênicas) autour de la notion de choralité dans le travail au plateau.⁹ J'ai travaillé avec un groupe de 25 élèves-comédiens, metteurs en scène et dramaturges, à raison d'une séance hebdomadaire de quatre heures, de mars à juin 2012. Ce travail a fait l'objet d'une présentation publique le 27 juin 2012. Toutes les grandes lignes du projet que je mène à présent y était déjà esquissées et ont largement inspiré la création du premier spectacle issu de cette recherche, *Théâtre*, dont la première version a été créée en avril 2015 dans la salle Louis Jouvet du CNSAD.

Nous nous efforçons de penser et de développer une pratique du théâtre à partir de l'écoute et du phénomène sonore, aussi bien en ce qui concerne la représentation que la composition dramaturgique. Cette dernière ne serait pas simplement la transposition en sons d'une forme dramatique donnée, comme une pièce radiophonique au sens « classique », mais un agencement de signes sonores, indépendamment d'un quelconque compromis diégétique préalable. Un équilibre délicat, dans l'espace et dans la durée, de fragments sonores, de timbres, de rythmes, de textures, de dynamiques et d'enchaînements harmoniques (au sens large) au service d'une dramaturgie sensorielle et transdiégétique dont la signification se situerait en deçà et au-delà de toute dramaticité immédiate.¹⁰

[...] si les sons abandonnent leurs caractères représentatif et narratif pour travailler dans leurs flux abstraits, par leurs densités et leurs matérialités, toute question tem-

porelle est résolue. L'abstraction sonore s'adapte à tous les temps, la durée de l'abstrait est sans échelle, sans mesure.¹¹

J'ai tenté de problématiser cette question de l'existence sonore du théâtre – et comment elle peut (trans)former et (re)conditionner le visuel – à travers les trois créations scéniques issues de ce parcours de recherche : *Théâtre*, spectacle sonore et choral pour cinquante acteurs en trente-six langues, créé en avril 2015 et repris en 2016 dans divers festivals¹² ; *Intranquillité*, d'après le *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, créé les 9 et 10 avril 2016 au Théâtre de la Cité Internationale ; *Bacchantes*, tragédie d'Euripide présenté en septembre 2017 au théâtre du CNSAD.

⁹ Nous avons présenté, en fin de parcours, une forme scénique chorale, composée par l'ensemble du groupe, qui mêlait des chants polyphoniques, textes dramatiques, poétiques ou romanesques, enregistrements (retravaillés ou pas) d'occurrences de paroles diverses, instruments de musique, bruitages en direct, montages sonores à partir de spots publicitaires et des improvisations vocales parlées et chantées. Ce travail est à l'origine de *Théâtre* premier spectacle créé au sein de cette recherche.

¹⁰ « Faire l'expérience, dans la représentation même, de ce qui est le fondement de l'expression, tout en empêchant l'attention de se focaliser sur la narration, sur le conflit entre les personnages ou sur une thématique. Le SON devient la dimension cruciale, inéluctable, étant donné que, contrairement au champ de vision, il ne peut pas être modifié par le spectateur rien qu'en fermant les yeux ou en brouillant la mise au point. » Richard Foreman, « Le son, racine de mon théâtre », *Voix Words Words Words*, Théâtre/Public no 211, juillet-septembre 2011, p. 34.

¹¹ Daniel Deshays, « Le son du théâtre, un espace tactile », *Le Son du théâtre*, I. *Le passé audible*, Théâtre/Public no 197, octobre 2010, p. 21.

¹² Théâtre fut créé les 7 et 8 avril 2015 dans la salle Louis Jouvet du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique et repris en 2016, les 17 et 18 février au Jeune Théâtre National, dans le cadre du festival *JT16*, les 4 et 5 mars, à nouveau au CNSAD, et les 7 et 8 juin dans la grande salle de La Colline Théâtre National dans le cadre du festival *Impatience*. Il a été programmé au Théâtre de la Cité internationale pour une dizaine de représentations du 24 au 28 avril 2017.

JOUER
PAR
ET
POUR
L' OREILLE



e, théâtre et théo-
t spéculation se
se superposent,
ent avec plus de
e peuvent l'audible
ou le sonore et le
it, au moins ten-
us d'isomorphisme
le conceptuel, ne
rtu de ceci que le
» impliquée dans
hisme », est d'em-
isie dans l'ordre
au contraire, em-
ne la dissout pas,
t, il lui donne une
seur et une vibra-
ion dont le dessin
approcher. Le vi-





JOUER
PAR
ET
POUR
L' OREILLE

Il ne s'agit pas - il convient de le préciser - de faire le procès du visuel ou d'entretenir, en inversant les pôles, l'idée d'une quelconque hiérarchie sensorielle : ce serait inutile et inévitablement voué à l'échec.¹³ Il s'agit, au contraire, d'aller « voir » ailleurs que dans une hiérarchie déjà bien établie qui assure au visuel la place prépondérante dans l'assimilation, l'appropriation et surtout l'interprétation, c'est-à-dire, la confirmation herméneutique des expériences du monde sensible. Dans un très bel ouvrage consacré précisément à la question de l'audible, Jean-Luc Nancy écrit :



Figure et idée, théâtre et théorie, spectacle et spéculation se conviennent mieux, se superposent, voire se substituent avec plus de convenance que ne le peuvent l'audible et l'intelligible ou le sonore et le logique. Il y aurait, au moins tendanciellement, plus d'isomorphisme entre le visuel et le conceptuel, ne serait-ce qu'en vertu de ceci que le morphé, la « forme » impliquée dans l'idée d'« isomorphisme », est d'emblée pensée ou saisie dans l'ordre visuel. Le sonore, au contraire, emporte la forme, il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et disparaît jusque dans sa permanence. Pourquoi et comment cette différence ? Pourquoi et comment une ou plusieurs différence(s) des « sens » en général, et entre les sens sensibles et le sens sensé ? Pourquoi et comment quelque chose du sens sensé a privilégié un modèle, un support ou une référence dans la présence visuelle plutôt que dans la pénétration acoustique ?¹⁴



D'où viendrait cette « incapacité à dire le son et l'ouïe autrement qu' [...] en détournant, adaptant, trafiquant les concepts ou procédés nés des sciences liées à l'optique et à la vue »¹⁵ ? Le son – ou l'écoute – en raison de son caractère plus discontinu et plus impermanent, brouille plus aisément les contours de toute interprétation herméneutique que l'on voudrait donner sans équivoque à un événement sensible. Il se présente au contraire à l'auditeur comme une énigme ouverte ou le « dénominateur commun de mondes, d'espaces sociaux au demeurant hétéroclites et souvent contradictoires »¹⁶. Accepter la part d'invisibilité du monde non pas comme une incomplétude peu rassurante mais comme un enrichissement de la perception et un catalyseur de nouveaux modes de relation et découverte de l'autre. Faire confiance au son non pas uniquement comme un moyen, un chemin pour arriver enfin à la source et la confirmation visuelle de son sens, mais, au contraire, le penser lui-même comme source et fleuve de sens mouvants et autonomes. Sens sensé qui ne peut jaillir (s'il jaillit) que du sens sensible. « Le son produit des sensations avant même de produire du sens. Et c'est par la sensation que le sens doit arriver »¹⁷.

¹³ Jonathan Sterne dénonce ce discours binaire d'oppositions étanches (et forcément réductrices) entre audition et vision qu'il appelle la « litanie audiovisuelle ». « La litanie décrit l'histoire des sens comme un jeu à "somme nulle", où la domination d'un sens mène nécessairement au déclin d'un autre. Cependant, l'affirmation selon laquelle l'utilisation d'un sens entraîne l'atrophie d'un autre n'est fondée sur aucune donnée scientifique. » Jonathan Sterne, « Le passé audible. Origines culturelles de la reproduction du son » (extrait de *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003), traduit de l'anglais par Françoise Ouellet, *Le Son du théâtre*, I. *Le passé audible*, op. cit., p. 17. L'ouvrage original de l'auteur a fait l'objet d'une traduction française : *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boïdy, Paris, La Découverte / Philharmonie de Paris, coll. la rue musicale, 2015.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 14.

¹⁵ « [l]'histoire et la théorie du théâtre n'ont pas échappé à la tentation générale. Elles parlent d'un monde autant auditif que visuel, mais ne disent à peu près rien de la première dimension, rien en tout cas qui soit à la mesure de l'expérience aurale de celui dont le nom même dit aujourd'hui l'éclipse sonore : "le spectateur". » Jeanne Bovet, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, Introduction à *Voix Words Words Words*, op. cit. p. 17.

¹⁶ Patrick Romieu, « Désenchanter le sonore. Quelques considérations sur les méandres inférieurs de l'écoute », *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Guillaume Faburel, Claire Guiu et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), coll. Géographie sociale, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 233.

¹⁷ Daniel Deshays, « Le son du théâtre, un espace tactile », *Le Son du théâtre*, I. *Le passé audible*, op. cit., p. 23.

LES MUSIQUES DU MONDE

Lors d'un banquet donné en son honneur par le syndicat français de la critique de cinéma, le 25 février 1982, dans les salons du Fouquet's à Paris, Orson Welles dit :

*If the sound, and the rhythm of this sound – above all the rhythm – [are] wrong, no image can save it. [...] I believe sound is the first human sense for the theater, not the eye. I think the first theater was a story told by a storyteller. And the voice determines it. And the rhythm of the voice determines the images somehow. It's not only what you say but the rhythm and speed of all the voices in the scene. So I often, when I direct, turn my back on the scene.*¹⁸

Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016.



Tout son se fragmente en rythme. Tout rythme se traduit en son. Welles parle de son, de rythme, de tempo. C'est donc bien de musique qu'il parle. Non pas de la « discipline musicale », mais de la musicalité au sens large, indissociable du phénomène et de la pratique théâtrale. La musique comme principe organisateur du temps dans l'espace et la succession, la superposition des couches sonores structurées en une durée qui, à défaut d'être immédiatement signifiante, trace un chemin ordonné dans le chaos des bruits qui nous entourent. « Le monde est bruit et silence. La musique extrait le son du bruit dans un sacrifice sanglant pour pouvoir articuler le brut et le silence du monde. »¹⁹

*Cette définition de bruit comme désorganisation interférente gagne un caractère plus complexe dans un contexte artistique, où elle devient un élément virtuellement créatif, désorganisateur de messages/codes cristallisés et provocateur de nouveaux langages.*²⁰

C'est précisément cette articulation des couches sonores du monde, chaotique et harmonique tour à tour (ou à la fois), comme un vecteur de sens à part entière qu'il m'intéresse d'interroger dans mon travail. Et c'est précisément cela que j'appelle musicalité.

Il s'agit donc d'une perception différenciée des sons qui nous traversent, une entrée en « état de musique » dans notre relation avec ces sons, c'est-à-dire, en état de les percevoir comme les éléments sans cesse changeants d'une composition improvisée que je transforme en partition du simple fait de les écouter. C'est par l'écoute, sélective et discontinue, toujours prête à recevoir la sensation qui va suivre, que je peux, si je veux, composer ma symphonie personnelle à partir de la cacophonie du quotidien.

¹⁸ Orson Welles déjeune avec la critique, émission Cinéma Cinémas, réalisée par Claude Ventura et Michel Boujut, diffusée sur Antenne 2 le 16 mars 1982, disponible sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/video/I00008532>

¹⁹ José Miguel Wisnik, *O Som e o sentido, uma outra história das músicas* [Le Son et le sens, une autre histoire des musiques], São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 35. Ma traduction.

²⁰ *Ibid.* p. 33.

L'écoute, telle que nous la concevons ici, est l'espace commun, le terrain d'entente de performers et de spectateurs. Ni les uns ni les autres ne peuvent exister en dehors de cet espace où des fils se tendent de performer à performer, de performer à spectateur, de spectateur à spectateur, formant une trame souple mais résistante qui sous-tend la dramaturgie. À partir de cette écoute primordiale - qui se travaille et s'entretient quotidiennement - il s'agira d'interroger, par la pratique du plateau, les possibilités d'activation, de croisement et de mise en commun de matériaux sonores et musicaux partagés dans l'espace poétique de la scène.

Dès la fin du XIX^{ème} siècle et surtout au cours du XX^{ème}, nombreux furent les penseurs et praticiens du théâtre qui, dans un désir de rénovation des formes et de compréhension profonde des phénomènes scéniques au-delà des conventions établies, proposèrent de nouvelles méthodes, systèmes, conceptions du jeu d'acteur et de la mise en scène. Complémentaires ou contradictoires, ces nouvelles recherches ont en commun l'intérêt porté à la mécanique propre au théâtre, au rythme et au temps de la scène et à tout ce qui « fait théâtre » au-delà du texte. Le langage non-verbal, la danse, la musique, la pantomime - auparavant traités comme secondaires dans la création théâtrale - occupent désormais une place privilégiée.

Constantin Stanislavski, Adolph Appia, Jacques-Émile Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et, plus récemment, Peter Brook, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, Ingrid von Wantoch Rekowski, Joris Lacoste, Jeanne Candel ou François Tanguy se sont intéressés de près à cette articulation entre musique et théâtre, à la musicalité (temps-rythme) comme principe structurant la mise en scène et l'événement théâtral.

Stanislavski parlait déjà d'un temps-rythme qui sous-tend l'action scénique. Même la plus simple d'entre elles est structurée par une musicalité. Il y a du temps-rythme, par exemple, dans la traversée d'un espace vide par un individu pendant qu'un autre individu le regarde (cf. Peter Brook, *L'Espace vide*, p. 19). Et l'articulation de ce temps-rythme avec l'espace vide déterminera non seulement la qualité de présence de l'individu qui traverse cet espace, mais aussi celle de la perception de cette présence par l'individu qui le regarde.

Je travaille dix fois plus facilement avec un acteur qui aime la musique. Il faut habituer les acteurs à la musique dès l'école. Ils apprécient tous qu'on utilise une musique « pour l'atmosphère », mais rares sont ceux qui comprennent que la musique est le meilleur organisateur du temps dans un spectacle. Le jeu de l'acteur c'est, pour parler de façon imagée, son duel avec le temps. Et ici, la musique est son meilleur allié. Elle peut éventuellement ne pas du tout se faire entendre, mais elle doit se faire sentir.²¹



La dernière phrase de cette citation de Meyerhold rend bien compte de cette notion de musicalité dont le spectre est bien plus large que la seule audibilité de notes musicales. « La direction d'acteurs s'apparente pour Meyerhold à la direction d'orchestre. »²². En dissociant l'idée de musique de l'idée formelle du « concert », de l'hégémonie, plus ou moins consensuelle en occident, de la « partition » ou de l'apprentissage dite « de conservatoire » comme seule voie possible pour y accéder et d'autres pré-supposés plus relatifs que ce que l'on croit, nous élargissons un peu plus l'éventail infini des occurrences où la notion de musicalité opère, accédant à un panorama historique, social et anthropologique plus vaste que l'histoire « officielle » de la musique occidentale. Ariane Mnouchkine parle souvent de la « musique intérieure » que l'acteur se doit de trouver avant de monter sur scène. C'est cette musique intérieure qui structurera son corps et dessinera ses mouvements sur le plateau. C'est elle qui lui permettra de composer avec toutes les autres musiques qui l'entourent – celles de ses partenaires ; celle du texte (quand il y en a un) ; celle, différente à chaque représentation, du public – dans le contrepoint de la représentation scénique.

Ce n'est pas par hasard que les plus grandes traditions théâtrales, notamment extraeuropéennes (nô, kabuki, kathakali, maracatu, topeng ou tout un ensemble de danses dramatiques africaines et amérindiennes), sont indissociables de l'élément musical en dialogue constant avec la scène. L'ancestralité même du théâtre occidental est marquée par cette relation indissociable entre l'élément théâtral et l'élément musical.

Le terme grec de mousiké, entendu comme le principe organisateur du son, du silence, du mouvement et de la parole dans l'espace-temps, est non seulement révélateur de cette relation primordiale, mais aussi un outil précieux pour la compréhension de l'évènement scénique.

Penser, explorer et potentialiser à partir de la voix – en sa charge dramaturgique individuelle et en sa potentialité chorale – la notion de musicalité comme matière première « concrète », indissociable du travail de l'acteur, inscrite au présent de la scène et du jeu, tel est le but de ce projet de recherche. Bien plus qu'un ensemble de codes et compétences formelles et/ou académiques dépendantes d'une seule voie d'acquisition possible – à savoir, la notation musicale occidentale – l'approche musicale, dans son essence, se relie à un processus beaucoup plus intuitif et immédiat. Surtout lorsqu'on constate, en effaçant les frontières entre les arts, que la musique a toujours été et demeure associée à l'action scénique. Rythme, dynamique, tempo, phrasé et harmonie, par exemple, sont des concepts directement applicables aussi bien à la pratique musicale qu'à celle du théâtre, même lorsque ce dernier ne se sert pas de partitions et d'oeuvres musicales entendues comme tel.

Intranquillité,
répétition
© Photo : Diego Bresani,
octobre 2016.

²¹ Alexandre Gladkov, *Teatr. Vospominanija i rasmyslenija* (Le Théâtre. Souvenirs et réflexions), Moscou, Iskustvo, 1980, p 282, cité et traduit par Béatrice Picon-Vallin dans son ouvrage: Meyerhold, coll. Les Voies de la création théâtrale, vol. 17, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 378 et, dans une traduction légèrement modifiée, dans le volume Vsevolod Meyerhold, coll. Mettre en scène, Actes Sud/ CNSAD, 2005, pp. 95-96. C'est cette deuxième qui est reproduite ici.

²² Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, coll. Les Voies de la création théâtrale, vol. 17, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 351.



Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016.

AU CHOEUR DU DRAME

*... ma voix n'est ma voix
que parce qu'elle est d'emblée
et constitutivement habitée par
ta voix.²³*

²³ Laura Odello et Peter Szendy,
« Le gai bégaiement »,
Voix Words Words Words, op. cit., p. 22.



Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016.

Le contenu pratique proposé et développé tout au long de nos séances d'entraînement/expérimentation/répétition s'est articulé autour de trois axes principaux :

- **le travail de l'écoute** (interne et externe, individuelle et collective) inscrite dans le présent de la scène et de l'action. Il s'agit du socle indispensable au jeu de l'acteur, garant de la qualité de son interaction avec l'autre et avec l'espace ;
- **le travail de la voix** et la recherche sonore à partir du matériau vocal aussi bien du point de vue technique que du point de vue expressif. Composition et tissage (par juxtaposition, enchaînement, superposition) de trames sonores qui se déclinent dans de différents contextes d'exécution - le texte et la musicalité des mots, le chant polyphonique, le bruitage - et nourrit une dramaturgie musicale et/ou une composition scénique ;
- **le travail de l'espace** depuis la prise de conscience de ce dernier jusqu'à la création, la transformation et la mise en mouvement d'espaces poétiques à partir de l'élément sonore et de la vocalité.

En tout premier lieu : l'écoute - socle et générateur de cette recherche essentiellement chorale. C'est sur ce phénomène qu'ont porté nos premiers exercices. C'est à partir de l'entraînement exigeant et raffiné de l'écoute individuelle et chorale que nous avons pu entrevoir tout le potentiel et la richesse musicale du plateau.



Laboratoire Poétique de la voix et espaces sonores
© Photo : Diego Bresani, décembre 2014.

ÉCOUTE

Qu'est-ce que jouer, sinon de part en part écouter : entendre la partition qui est écrite de façon à la comprendre, à la scruter ou à l'ausculter, à la goûter, puis tout en la jouant ne pas cesser d'écouter et d'éprouver la musique qui résonne - de la *sentire* pourrait-on dire, encore en italien où le terme générique de la sensibilité ou de la sensorialité désigne aussi l'écoute...²³

L'écoute est le point zéro, le pilier qui soutient l'ensemble du travail. Elle est perçue ici non pas - ou du moins pas seulement - comme l'accomplissement et le résultat d'un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, un « se laisser traverser par », mais aussi - par opposition, et donc, dans une tension féconde et permanente - comme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, une traversée active de l'espace et de l'autre.²⁴ C'est précisément la tension créée entre ces deux mouvements qui génère un état de pleine présence, une potentialité créative de/dans l'instant présent partagé et concret qui, même en l'absence de sons « audibles » rend même le silence palpable.

Combien de fois avons-nous vu, entendu et ressenti au théâtre, dans le jeu des acteurs, une sorte d'automatisme, de déjà vu, d'une parole plus récitée que représentée (de « représenter » : rendre présent à nouveau); une parole plus récitée que véritablement organique ? Plutôt que d'être à l'écoute dans le sens le plus actif du terme, c'est-à-dire à l'affût de ce que va dire l'autre - en ne sachant pas ce que va dire l'autre ! - pour pouvoir réagir en conséquence et donner à voir et/ou entendre une émotion immédiate en réaction à ce qu'il dit ou fait, nous avons trop souvent vu un acteur qui attend, plus ou moins patiemment, que son partenaire finisse sa réplique pour pouvoir enfin entamer la sienne et quitter son effrayante et équivoque sensation de « vide ». « Je ne t'écoute pas vraiment, je n'en ai pas forcément besoin car de toute manière je sais très bien ce que tu vas dire : c'est un confort non négligeable que nous donne le texte et qui me permet de me concentrer davantage sur ce que j'ai à faire/dire, moi, plutôt que d'écouter ce que tu dis. J'attends donc que tu finisses de parler pour placer ma réplique ma réplique, que je connais par coeur, et qui, dans le texte, vient juste après la tienne. dans le texte de l'auteur, vient juste après la tienne. »

²³ Jean-Luc Nancy, *Ascoltando*, in Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 7.

²⁴ « Et je suis même convaincu qu'il n'y a pas de l'écoute musicale qu'à la mesure de ce désir et de cette conviction; autrement dit, que l'écoute - et non l'édition ou la perception - commence avec ce désir légitime d'être signé et adressé. À d'autres. » Peter Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, op. cit., p. 19.

Il s'agit, donc, d'une affaire de « transcodification » plutôt que de représentation : on restitue vocalement sur scène la suite de répliques imprimées sur le papier en les juxtaposant à nouveau, non plus selon le code de la parole écrite mais vocalisée. La parole ne peut pas jaillir du présent puisqu'elle est inscrite délibérément (manque de moyens techniques ou peur de la prise de risque) soit dans le passé - elle est l'écho d'un processus mnémotechnique plus ou moins solitaire préexistant à la représentation - soit dans le futur - elle est l'anticipation anxieuse d'une réaction attendue parce que convenue d'avance. Garde-fou dans le premier cas, bouée de sauvetage dans le deuxième, la prise de parole se présente comme une instrumentalisation du connu pour produire du reconnu et éviter l'inconnu. Selon Declan Donnellan, en parlant de la peur, « ce sont les deux seuls espaces dans lesquels elle puisse vivre. La peur gouverne le futur sous le masque de l'Anxiété, et le passé sous celui de la Culpabilité. [...] La peur ne peut respirer tant que l'acteur reste présent. »²⁵

Alors, même dans la sphère du « connu », sans opposer radicalement le théâtre figé du « respect du texte » et le théâtre d'improvisation - nous savons très bien que les deux sont des extrêmes aux traits souvent grossis par des préjugés réciproques sans véritable intérêt pour leur appréciation - le texte ne contient pas la représentation. Même s'il peut en être le modèle, il ne prévoit pas les effets du hasard, le jeu des sens et des sensations du présent du plateau, le va-et-vient constant des (im)pulsions de la scène vers la salle et vice-versa, et même la nature, la qualité, l'épaisseur du jeu entre les acteurs. C'est là que l'écoute ouverte et ancrée dans l'instant saura donner du volume à l'action textuelle et interpersonnelle, combler les lacunes de vie laissées sous-entendues, remplir tout naturellement le « vide » qui fait si peur à l'acteur : ce vide entre la réplique qu'il vient de dire (le passé) et la suivante (futur).

Théâtre, répétition

© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

²⁵ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, trad. Valérie Latour Burney, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p. 52

Au commencement, le silence...

Alors, on pense que parler est le signe qui indique que l'on est vivant.

Non. L'indice de l'existence est écouter.

Je peux parler, parler, parler, sans exister.

Mais je n'existe que par ton écoute.

Au commencement, ce n'était pas le Verbe.

C'était le Silence.

Et tu es dans ton silence.

C'est en lui que tu contre-signes mon oeuvre.

C'est en lui que tu te fais chair.

Tant que nous nous écoutons, nous existons.

Silence sans vide. Silence sans solitude.

La demeure où toi et moi, nous existons.

*Notre là.*²⁶

Le premier pas à faire, celui auquel nous nous sommes attachés en premier, c'est l'écoute du silence. Ce silence palpable doit être questionné plus haut.

L'expression « faire silence » est étonnamment juste et adroite, au sens qu'elle rend pleinement compte de la concrétude objectivante du silence comme une chose « à faire », le résultat d'un processus de production.

Cette faisabilité du silence le rend immédiatement générateur d'action : non plus un vide à être occupé mais un volume occupant l'espace-temps, un but, une quête, un « vers quoi aller », une présence concrète là où auparavant flottait une absence abstraite. Produire du silence ensemble, façonner, sculpter et partager un silence complice, vivant, fécond, libéré de toute gêne, tout sentiment de la solitude, du « vide » qui, en tant que tel, n'en est pas un : tel le est la première étape de ce long processus de construction d'écoute. Écoute du silence. Silence originel et potentiel.

26 Demandaço enviada por e-mail sob forma de uma postagem por Ana Luiza Rodrigues de Almeida, professora e mentora do laboratório. Já ai demandaço administrativo que se solicitaram de me dar um retorno sobre meu expediente de trabalho, sob a forma de leur choix (texte, image, son, vidéo, citation, etc.) en réagissant indépendamment aux trois mots qui suivent : résonance (comment le travail résonne en eux, en leur corps, en leur esprit) ; résistance (là où ça bloque et les empêche d'avancer) ; être à l'écoute (référence à quoi se tenir) ; l'une des questions, les restes de quelle que soit l'élémentaire, les des donc, peuvent être discutés à partir de ce qui en laboratoire par les élèves. L'ampère pour relativiser et même la contenance. Ma ténacité.

27 Já ai a consciência que eu não sou de estar vivo. Sinal de existência. / Mas eu não sou de existência / Ouvir. / Eu não falar, eu não falar, sem existir. / Mas eu sou, no silêncio, eu não sou, eu não era o Verbo. Eu não silêncio, eu não silêncio é que eu existo. / É não que eu não sou, eu não sou a minha obra. / É não que eu não sou, eu não sou quanto ainda nos escutamos, existo, eu não sou, sem vazio. Silêncio sem solidão. / Eu não sou, eu e você existimos. Nosso ai.

J'attends donc que tu finisses de parler pour placer ma réplique à moi, que j'ai apprise par coeur comme toi et qui, selon ce qui est écrit dans le texte de l'auteur, vient juste après la tienne. »

Il s'agit, donc, d'une affaire de « transcodification » plutôt que de représentation : je restitue vocalement sur scène la suite de répliques imprimées sur le papier en les juxtaposant à nouveau, non plus selon le code de la parole écrite mais vocalisée. La parole ne peut pas jaillir du présent puisqu'elle est inscrite délibérément (à titre de moyens techniques ou peur de la prise de risque) soit dans le passé - elle est l'écho d'un processus mnémotechnique plus ou moins solitaire préexistant à la représentation - soit dans le futur - elle est l'anticipation anticipée d'une réaction attendue parce que convenue d'avance. Garde-toi dans le premier cas, bouée de sauvetage dans le deuxième, la prise de parole se présente comme une instrumentalisation du connu pour produire du reconnu et éviter l'inconnu. Selon Declan Donnellan, en parlant de la peur, « ce sont les deux seuls espaces dans lesquels elle puisse vivre. La peur gouverne le futur sous le masque de l'Anxiété, et le passé sous celui de la Culpabilité. (14) La peur ne peut respirer tant que l'acteur reste présent. »²³

Alors, même dans la sphère du « connu », sans opposer radicalement le théâtre figé du « respect du texte » et le théâtre d'improvisation - nous savons très bien que les deux sont des extrêmes aux traits souvent grossis par des préjugés réciproques sans véritable intérêt pour leur appréciation - le texte ne contient pas la représentation. Même s'il peut en être le modèle, il ne prévoit pas les effets de hasard, le jeu des sens et des sensations du présent du plateau, le va-et-vient constant des (impulsions de la scène vers la salle et vice-versa, et même la nature, la qualité, l'équilibre du jeu entre les acteurs. C'est là que l'écoute ouïe et ancrée dans l'instant saura donner du volume à la parole textuelle et interpersonnelle, combler les lacunes et les laissées sous-entendus, remplir tout naturellement le « vide » qui fait si peur à l'acteur : ce vide entre la parole que qu'il vient de dire et le silence et le silence futur.

Au commencement, le silence...

Alors, on pense que parler est le signe qui indique que l'on est vivant.

Non. L'indice de l'existence est écouter.

Je peux parler, parler, parler, sans exister.

Mais je n'existe que par ton écoute.

Au commencement, ce n'était pas le Verbe.

C'était le Silence.

J'existe dans ton silence.

C'est en lui que tu contre-signes mon oeuvre.

C'est en lui que tu me fais chair.

Tant que nous nous écoutons, nous existons.

Silence sans vide. Silence sans solitude.

La demeure où toi et moi, nous existons.

Notre là.^{26 27}

Le premier pas à faire, celui auquel nous nous sommes attaqués en premier, c'est l'écoute du silence. Ce silence palpable dont il a été question plus haut.

L'expression « faire silence » est étonnamment juste et éloquente en ce sens qu'elle rend pleinement compte de la concrétude objectivante du silence comme une chose « à faire », le résultat d'un processus de production.

Cette faisabilité rend le silence immédiatement générateur d'action : non plus un vide à être occupé mais un volume occupant l'espace-temps, un but, une quête, un « vers quoi aller », une présence concrète là où auparavant flottait une absence abstraite. Produire du silence ensemble, façonner, sculpter et partager un silence complice, plein, fécond, libéré de toute gêne, de toute peur de la solitude, du « vide » qui, en fin de comptes, n'en est pas un : telle est la première étape de ce long processus de construction d'écoute. Écoute du silence. Silence originel et primordial.

²⁶ Témoignage poétique d'Ada Luana Rodrigues de Almeida, comédienne et membre du laboratoire. J'ai demandé aux participants qui le souhaiteraient de me donner un retour sur leur expérience du travail, sous la forme de leur choix (texte, image, son, vidéo, citation, etc.) en réagissant indépendamment aux trois mots qui suivent : résonance (comment le travail résonne en eux, dans leur vécu, dans leurs corps en jeu) ; résistance (les blocages qui empêchent d'avancer et d'être à l'écoute) et référence (à quoi ce travail, ou l'une de ses étapes, les renvoie-t-ils ? Quelles pistes, éléments, références donc, peuvent être convoquées à partir du travail en laboratoire pour le nourrir, l'amplifier, le relativiser et même le contredire ?). Ma traduction.

²⁷ Daí a gente pensa que falar é sinal de estar vivo. Sinal de existência./Não é. Indício de existência é ouvir./ Eu posso falar, falar, falar, sem existir./ Mas eu só existo no seu ouvir./No começo não era o Verbo. Era o Silêncio./No seu silêncio é que eu existo./É nele que você contra-assina a minha obra./É nele que você me faz carne./Enquanto ainda nos escutamos existimos./Silêncio sem vazio. Silêncio sem solidão./A morada onde eu e você existimos./Nosso aí.

²³ Declan Donnellan, *Acteur et la cible*, trad. Valérie Lacour Burney, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p. 14.

Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.



Il s'agit d'un souffle non pas coupé mais à l'affût, non pas d'une béance mais d'une mouvance, non pas d'une apnée mais d'une suspension, non pas d'une immobilité mais d'un élan en puissance, prêt à bondir, à s'envoler, à traverser l'espace tout en se laissant traverser par lui, que ce soit avec un geste ou avec du son. Toutes les combinaisons sont possibles dans l'instant et dans l'instinct.

Nous avons vérifié, à plusieurs reprises, dans la pratique en atelier la différence indiscutable et parfaitement concrète entre un silence « tout court » et un silence « d'écoute ». Et plus le groupe est nombreux (nous avons été jusqu'à cinquante-quatre personnes à faire ce travail ensemble), plus notre silence devient palpable, plein, musical. Plus il y a d'individus à produire, à fabriquer, à faire du silence, plus de matière nous mettons en commun. Une sorte de responsabilité partagée, de bienveillance chorale s'installe et le moindre « bruit » qui vient parasiter l'écoute devient une explosion assourdissante.

Précisément, ce silence d'écoute nous rend extrêmement sensibles à tout ce qui peut « faire musique » autour de nous dans ce corps à corps improvisé avec le présent. Il ne s'agit donc pas de s'interdire tout mouvement, toute respiration, tout petit geste qui pourrait « faire du bruit » et « trouser » le silence. Cela forcerait justement une apnée, une auto-surveillance une angoisse et donc une coupure du présent collectif au profit d'un questionnement personnel projeté vers un futur hypothétique : « Je bouge ou je ne bouge pas ? » ; « Je vais bouger doucement mon pied, comme ça je ne ferai pas de bruit... » Me voilà, ainsi, seul dans le chœur. D'ailleurs, ce dernier n'est plus véritablement un chœur en ce sens qu'à cet instant précis je ne me sens plus vraiment partie de lui mais contre lui : tous ces gens-là me gênent tout à coup et « m'empêchent » par leur présence de « bouger mon pied ». Le silence choral qu'ils produisent tout d'un coup ne s'offre plus à moi comme une invitation au voyage mais comme un mur intimidant, un miroir reflétant ma condamnation, que j'ai déjà moi-même prononcée mais que je projette sur le groupe en anticipant (encore le futur hypothétique) leur jugement.



²⁸ « Le son est présence et absence, et il est, pour peu que cela apparaisse, pénétré de silence. Il y a autant ou plus de silence que de sons dans le son, et de ce fait il est possible de dire, avec John Cage, qu'aucun son ne craint le silence qui l'éteint. Mais aussi, dans le sens inverse, il y a toujours du son dans le silence : même quand nous n'entendons pas les bruits du monde, enfermés dans une cabine à l'épreuve du son, nous entendons le bruitisme de notre propre corps producteur/récepteur de bruits [...]. » José Miguel Wisnik, *O Som e o sentido, uma outra história das músicas* [Le Son et le sens, une autre histoire des musiques], op. cit., p. 18.



Théâtre, répétition
© Photo : Diégo Bresani, avril 2015.

Au contraire, il ne s'agit pas d'aller vers un silence absolu – qui n'existe pas – au souffle coupé. Ce serait un silence de mort, ou même d'après la mort qui n'est pas du tout un silence ultime, mais un autre souffle avec sa musique propre, son bruit que nous refusons souvent d'entendre et qui, précisément, continue à résonner cycliquement annonçant une nouvelle vie, sans coupure nette, sans passer par une apnée entre l'inspiration et l'expiration.²⁸ Il s'agit donc, plutôt de rendre musical tout bruit, toute vibration éventuelle qui s'invite à la composition d'ensemble : prendre conscience du fait que tout peut « faire musique » et participer à cette composition contrepointique du présent. Être compositeurs de l'espace et du temps. Il s'agit d'un équilibre fécond entre deux mouvements non pas opposés mais complémentaires comme l'inspiration et l'expiration. Je ne me fige pas, je n'interdis pas mon corps d'agir et de respirer, mais j'écoute attentivement ces « nouvelles qui me viennent de l'intérieur » (j'emprunte l'image à Ariane Mnouchkine) et je m'en sers comme des notes musicales, des fragments rythmiques, des frottements harmoniques qui viennent non pas perturber l'ensemble, mais l'enrichir, le complexifier consciemment en artiste créateur que je suis. Je ne joue plus contre le groupe mais j'y prends appui ; je ne fuirai plus le présent à cause du groupe (par opposition à moi-même dans ma solitude assourdissante), mais j'y resterai grâce à lui et je composerai avec lui. « Le travail de l'acteur nous semble toujours en résonance avec l'auditeur que l'on est ».²⁹ Toutes nos improvisations sur le plateau partent de (ou commencent par) la mise en place de ce silence d'écoute, « silence-matelas », « silence-nuage » au dessus duquel s'érigera, en apesanteur, toute la structure poétique de notre dramaturgie chorale.

²⁹ Sylvain Fontimpe, Riwana Mer et Thyphaine Rouger, « Voix / voies d'acteurs », in *Alternatives Théâtrales* n. 113-114, *Le Théâtre à l'opéra, la voix au théâtre* (pour le Festival d'Aix-en-Provence), Bruxelles, 2010, p. 107.

Le chant en présence

L'écoute, donnée essentielle sur laquelle nous travaillons n'a, d'entrée de jeu, rien de « donné ». Au contraire, il faut la conquérir progressivement et inlassablement tout au long du processus, la « muscler » comme diraient Declan Donnellan (cf. *L'Acteur et la cible*, p. 23) et Ariane Mnouchkine, tous deux à propos de l'entraînement de l'imagination de l'acteur. Nous pourrions, d'ailleurs, parfaitement substituer le mot « écoute » au mot « imagination » dans le propos de Donnellan : « L'imagination n'est pas une fragile pièce de porcelaine, mais plutôt un muscle qui ne se développe que s'il est correctement utilisé. »³⁰ Et cela s'entend parfaitement et bruyamment quand elle n'est pas là.

C'est pour cela qu'il est extrêmement probant de faire chanter des acteurs. Il s'agit d'une toute autre qualité et d'engagement corporel dans le présent. Comme le signale Helga Finter dans son essai *Corps proférés et corps chantés sur scène*, voix proférée et voix chantée n'impliquent pas la même relation au corps. Car « l'horizon de la voix proférée est celui d'un clivage entre corps et langage, celui de la voix chantée réfère plutôt à un corps utopique d'avant le langage. »³¹ Il y a dans le chant un investissement de présence inscrite pleinement dans le temps et dans l'espace, une communion vibratoire avec ces derniers qui ne passe guère nécessairement par une quelconque rationalisation ou une transmission conceptuelle immédiate. Le corps chantant est à la fois producteur et résultat de la vibration du son, il expérimente et se fait traverser par l'énergie qu'il a lui-même générée. Cette énergie vibratoire jaillit du présent sensible et y évolue en dépit d'un quelconque sens logique ou d'un compromis sémantique/textuel qui – s'il en était question ici – viendrait a posteriori et n'en constituerait guère l'essence.



³⁰ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, op. cit. p. 23.

³¹ Helga Finter, *Corps proférés et corps chantés sur scène*, in BADIR, S. et PARRET, H. (dir.) *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*, coll. Nouveaux actes sémiotiques, Limoges, Pulim, 2001, p. 174.

³² *Ibid.* p. 177.

*Le chant rappelle alors les jouissances du premier corps sonore, première image du moi avant celle du miroir. C'est un corps un, pas encore entièrement clivé par l'image spéculaire et par le langage, un corps en entente avec les autres quand il s'agit de chanter ensemble, un corps qui dans les choeurs rappelle les jouissances des vocalises à l'unisson de l'époque du baby talk. L'opéra et les différentes institutions prévues pour le chant donnent ainsi explicitement un espace social à une jouissance première et proposent l'utopie d'un corps prélinguistique dans l'espace hétérotopique théâtral.*³²

Il est impossible de chanter, de mobiliser et moduler sa voix dans un mélange de rythme, de mélodie, d'adresse et de résonance sans être pleinement dans le présent de l'écoute et dans l'écoute du présent. Le son se ressent de toute pensée parasite qui vient l'encombrer et empêcher son développement (nécessairement adressé) dans le temps et dans l'espace. Sinon, il sonne tout de suite « faux », inconsistant, imprécis. Car le chant ne peut trouver son plein épanouissement que dans l'acceptation organique et concrète du présent. La peur, l'angoisse, l'anxiété, la rationalisation ou tout autre sentiment convoquant le passé ou l'avenir (hypothétique) l'affaiblit inéluctablement.

L'engagement à la fois musculaire, respiratoire et psychique qu'il faut pour (oser) chanter à pleine voix ne saurait s'encombrer de tensions supplémentaires qui le coupent du présent. Si de telles tensions l'aspirent vers le passé, il devient frustration, reconstitution de quelque chose qui n'est plus, témoignage en creux d'un présent devenu passé, ombre rétro-projetée d'un corps déjà disparu, persistance visuelle d'une lumière déjà éteinte. Si elles le propulsent vers le futur, il est l'anticipation plus ou moins anxieuse de l'effet voulu avant même de se donner les moyens de le préparer, de l'inscrire dans l'espace-temps, l'accélération d'une phrase dont on veut déjà se débarrasser, rattrapés par la honte et le jugement prématuré ; ou alors, dans le meilleur des cas, pas plus qu'une promesse de présence...

Que faire quand, après avoir attaqué une phrase, on le regrette à la seconde suivante ? « Je n'étais pas prêt » ou « J'aurais dû l'attaquer autrement » ou encore « Ce n'est pas comme ça qu'on a répété. » « Comment vais-je bien pouvoir me rattraper ? » ou « C'est catastrophique ce que je suis en train de faire, je vais tout droit vers l'échec. » Toutes ces pensées



Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

parasitent l'écoute et se font entendre dans la note ou dans la phrase chantée, ou plutôt devrait-on dire, se font entendre « à la place » de ces dernières. Quand on chante on ne peut pas tricher, on ne peut pas se permettre de mélanger les temps ou vouloir dire autre chose que ce que disent les sons : se justifier, s'expliquer, s'excuser en chantant par exemple. Le son s'en ressent immédiatement et se vide de sa puissance. Il baisse soit d'intensité, soit de justesse, soit d'adresse, soit (très fréquemment) le tout à la fois.

Il n'y a rien à espérer, rien à juger, rien à deviner à ce stade du jeu. Nous n'avons d'autre choix que d'avancer, tendre encore et encore le fil de l'écoute, de l'adresse, de l'histoire que nous racontons toujours en chan-

tant. Car il y a toujours une dramaturgie du son, même si elle se résume à une vocalise de trois notes ou même à une seule note tenue. Et plus l'acteur en prend conscience - plus il s'en saisit et saisit l'urgence de la raconter - plus le son sera juste et généreux.

Il est souvent plus efficace et plus parlant pour un acteur de le confronter à cette idée de dramaturgie du son plutôt qu'à une terminologie plus spécifique de la musique (noms de notes, d'intervalles, etc.). Une dimension plus concrète du texte ou du chant s'installe, moins « globale », moins « spéculative » et plus adressée, plus engagée dans le corps. « N'essaie pas de deviner la note, tu risques de la rattacher à un sens commun, à un présupposé qui ne correspond pas à sa réalité vibratoire. Prends

le temps de l'écouter, tout en respirant - respirer reste encore le meilleur moyen de rester dans le présent - d'en ressentir la vibration dans ton corps pour ensuite, simplement, la donner à entendre dans le son de la voix et la projeter dans l'espace. » Plutôt que de riveter le son à un a priori que l'ignorance ou la peur sont toujours prêtes à nourrir, plutôt que d'inférer le son à partir d'une dramaturgie préétablie, il s'agirait de dégager une dramaturgie du chant traversant le présent : l'urgence et l'adresse de l'action qui soutient et sous-tend la phrase musicale sans les jugements et spéculations subjectives qui viennent souvent encombrer le jeu des acteurs quand ils travaillent sur un texte.

Le chant « les rend maîtres et maîtresses de leurs passions, les rend à leur corps. »³³. L'entente forme-contenu ; idée-réalité, message-adresse, intelligibilité-sensibilité, émotion abstraite-action concrète ne peut se consolider que dans ce présent partagé.

*La forme ultime de l'idéalité, celle dans laquelle en dernière instance on peut anticiper ou rappeler toute répétition, l'idéalité de l'idéalité est le présent vivant, la présence à soi de la vie transcendante. La présence a toujours été et sera toujours, à l'infini, la forme dans laquelle [...] se produira la diversité infinie des contenus. L'opposition - inaugurale de la métaphysique - entre forme et matière, trouve dans l'idéalité concrète du présent vivant son ultime et radicale justification.*³⁴

³³ Ibid. p. 182.

³⁴ Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 4e éd. "Quadrige", 2009, p. 5.

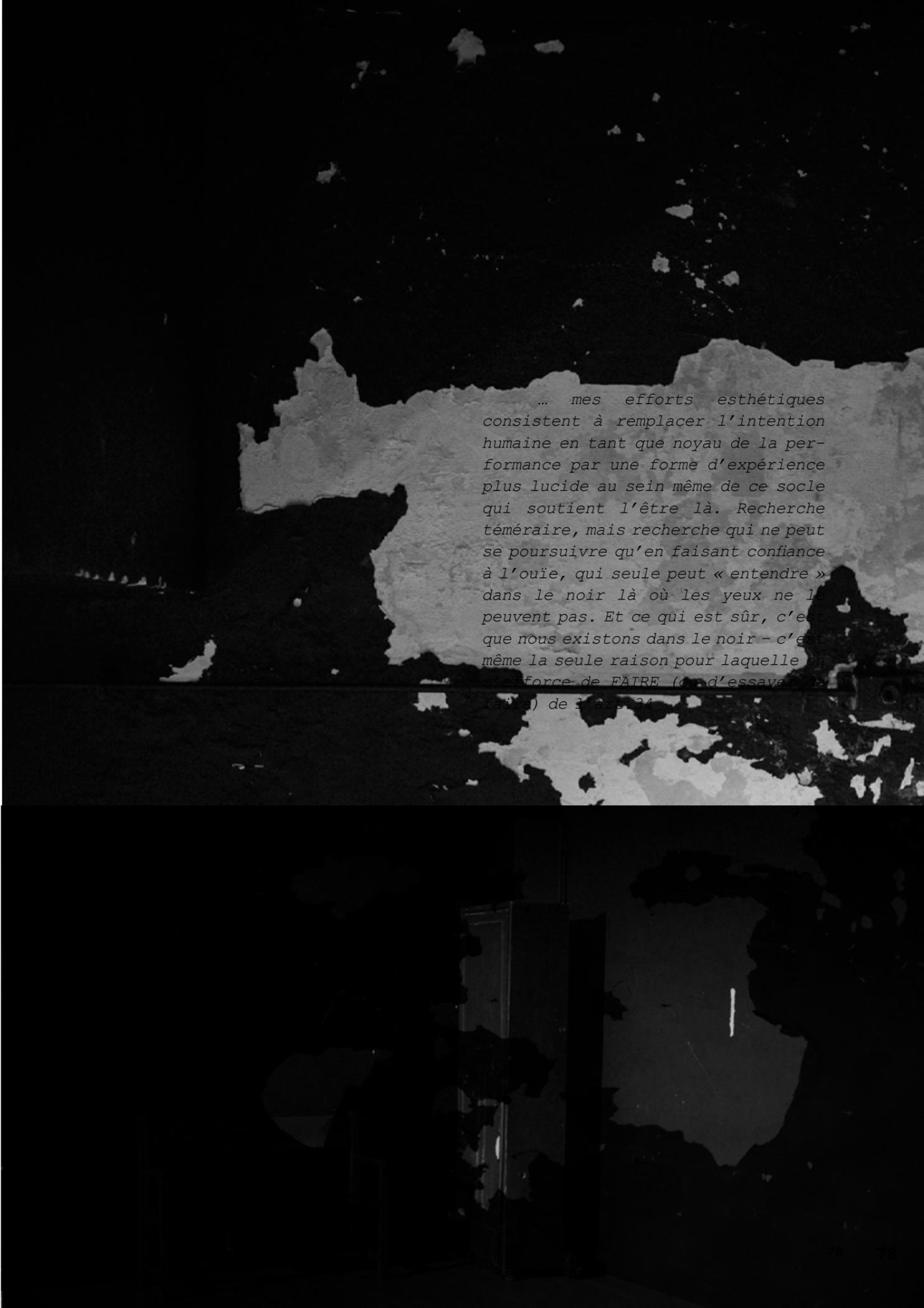
Chanter sans voir

Déjà depuis l'expérience avec les étudiants de l'USP, j'ai pris l'habitude (ou le parti) de travailler souvent dans le noir. Pour être pleinement concentrés sur cet exercice d'écoute du silence et de vocalisation chorale en toute liberté, débarrassés des « pièges » visuels qui rendent les autres sens un peu plus paresseux, l'enveloppe d'obscurité – aussi paradoxal que cela puisse paraître – nous ancre davantage dans le présent. La tentation de la (dé)monstration ; l'attraction irrésistible de tel ou tel objet, de tel ou tel corps ; les vanités ou les complexes plus ou moins encombrants liés au physique ; la vulnérabilité exposée d'un corps qui saute « à corps perdu » dans le présent par le chant, enfin, toute source d'angoisse, de jugement, de rationalisation, donc de fuite du présent, s'estompe et ne nous parasite ni la vue ni l'écoute. « Chanter dans le noir. Le chant pare l'angoisse, tranche ce que l'aspect visuel du corps ne peut qu'indiquer. »³⁵

Nous essayons de nous libérer du réflexe inévitable qui est celui de toujours chercher la source (visuelle) d'un stimulus qui nous est parvenu par l'un des quatre autres sens. Nous l'avons vu précédemment, nous sommes souvent dépendants de la vue et de ce qu'elle peut avoir de (faussement) rassurant.

Faussement, car en vérifiant définitivement par la vue ce qu'« était » la chose que nous sentions (par le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher ou le sixième sens...) nous arrêtons presque immédiatement la chaîne de toutes les autres possibilités sensibles, aussi vraies – puisque les contextes sont multiples – que celle arrêtée par les yeux. L'écoute étant libre, la création le sera aussi.

L'obscurité est présente dans les trois spectacles dont il est question ici. Dans *Théâtre* elle est le principe même du dispositif et de la dramaturgie, accompagnant acteurs et spectateurs durant tout le spectacle. Dans *Intranquillité* elle est ponctuelle et vient marquer les changements de temps dans le spectacle, changements ponctués également, chacun, par un madrigal de Monteverdi : le crépuscule (au début), la nuit (au milieu) et l'aube (à la fin). Dans *Bacchantes*, c'est dans le noir que l'on entend le prologue ainsi que le deuxième stasimon. Cette dramaturgie des ténèbres est, sans aucun doute, un ressort fondamental de cette recherche qui s'articule autour de la construction et la mise en mouvement d'espaces à partir du son.



... mes efforts esthétiques consistent à remplacer l'intention humaine en tant que noyau de la performance par une forme d'expérience plus lucide au sein même de ce socle qui soutient l'être là. Recherche téméraire, mais recherche qui ne peut se poursuivre qu'en faisant confiance à l'ouïe, qui seule peut « entendre » dans le noir là où les yeux ne le peuvent pas. Et ce qui est sûr, c'est que nous existons dans le noir – c'est même la seule raison pour laquelle on se force de FAIRE (de d'essayer de faire) de l'art.³⁴

... plus idéal que cela puisse être, nous nous sommes
tagé dans le présent, la tentation de la fuite, de la
tirance irrésistible de ce ou de ce qui est tel corps,
les vanités ou les complexes plus ou moins encombrants liés à
physique ; la vulnérabilité exposée d'un corps qui saute «
corps perdu » dans le présent par le chant, enfin, toute source
d'angoisse, de jugement, de rationalisation, donc de fuite du
présent, s'estompe et ne nous parasite pas la vue ni l'écoute.
« Chanter dans le noir. Le chant pare l'angoisse, tranche de vue
l'aspect visuel du corps ne peut qu'indiquer. »³⁵

Nous essayons de nous libérer du réflexe inévitable qui
est celui de toujours chercher la source (visuelle) d'un sti-
mulus qui nous est parvenu par l'un des quatre autres sens.
Nous l'avons vu précédemment, sommes souvent prisonniers de
la vue et de ce qu'elle peut avoir de (faussement) rassurant.
Faussement, car en vérifiant définitivement par la vue ce qui
« était » la chose que nous sentions (par le toucher, l'ouïe,
l'ouïe, le toucher ou le sixième sens...) nous arrêtons presque
immédiatement la chaîne de toutes les autres possibilités
sensibles, aussi vraies - puisque les contextes sont multi-
ples - que celle arrêtée par les yeux. L'écoute étant libre,
la création le sera aussi.

... mes efforts esthétiques
consistent à remplacer l'intention hu-
maine en tant que noyau de la perfor-
mance par une forme d'expérience plus
lucide au sein même de ce socle qui
soutient l'être là. Recherche témé-
raire, mais recherche qui ne peut se
poursuivre qu'en faisant confiance à
l'ouïe, qui seule peut « entendre »
dans le noir là où les yeux ne le
peuvent pas. Et ce qui est sûr, c'est
que nous existons dans le noir - c'est
même la seule raison pour laquelle on
s'efforce de FAIRE (ou d'essayer de
faire) de l'art.³⁶

³⁵ Ibid., p. 192.

³⁶ Richard Foreman, « Le son, racine de mon
théâtre », *Voix Words Words Words*, op. cit., p.
35.



VOIX

Un corps est là, qui parle : représenté par la voix qui émane de lui, partie la plus souple de ce corps, et la moins limitée puisqu'elle le dépasse de sa dimension acoustique, très variable et permettant tous les jeux.³⁷

La voix est au centre de cette démarche de création. La voix en toute sa tactilité. La voix-musique. La gamme de possibilités sonores et expressives que peut produire notre appareil phonateur - qui se multiplient encore à l'infini quand on combine les sons produits par plusieurs personnes vocalisant ensemble - est une porte grande ouverte à la création : c'est de la matière poétique concrète, malléable, pétrissable, modulable, transformable. Que ce soit la voix parlée ou chantée, la déclamation ou l'improvisation, le cri, le rire, le chant - lyrique, traditionnel, populaire ou expérimental - la relation et l'engagement qu'elle entraîne avec le corps en mouvement, tout ceci constitue à la fois l'outillage et la matière de notre acte artistique.



Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

³⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, le Seuil, 1983, p. 14.



Oralité et vocalité

Poétiques de la voix et espaces sonores doit beaucoup aux réflexions de Paul Zumthor sur la vocalité, notamment là où elle se distingue de l'oralité et s'affranchit de la seule fonction de véhicule linguistico-sémantique, c'est-à-dire de transmetteur de sens.

Il est déjà admis que « la voix est une chose ».³⁸ Il est possible de vérifier concrètement sa matérialité à travers le timbre, la hauteur, le débit. Mais plus qu'une chose, la voix est un lieu, un espace déployé dans le temps. Nombreuses sont les références à la dimension locative de la voix dans l'œuvre de Paul Zumthor : elle est le « lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence »³⁹ ou « la voix que viennent habiter les mots, mais qui véritablement ne parle ni ne pense : qui simplement travaille 'pour ne rien dire', pétrissant des phonèmes. »⁴⁰ Il s'agit ici de penser la vocalité comme localité ; la voix non seulement tisseuse de relations, mais aussi bâtisseuse d'espaces sensibles, d'univers et de paysages. Elle est certes, ce pont, ce bras tendu vers l'autre déployé dans l'espace, mais peut aussi elle-même incarner cet espace aux dimensions mouvantes et malléables dont le « sens » - si jamais il doit être question de sens - se trouve au-delà de toute écriture, de toute « littérature ».

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

Méfiant vis-à-vis du concept de « littérature orale » par trop tributaire de la notion d'écriture, Zumthor parle plutôt de poésie vocale. La poésie est, pour lui, un art du langage humain « indépendant de ses possibles modes de concrétisation et fondé sur des structures anthropologiques profondes. ». Ainsi, à la notion d'oralité - peut-être trop circonscrite à la parole, donc à la transmission d'un sens - il oppose celle de vocalité. Dans la première de ses quatre leçons données au Collège de France en février et mars 1983, publiées l'année suivante dans un ouvrage intitulé *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, il affirme :

[...] le sonore n'est pas l'oral. Entendez que l' « oralité », c'est l'historicité d'une voix, son usage. Une longue tradition de pensée, certes, considère et valorise parmi nous la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes : à ce titre on peut la tenir, comme on l'a dit, pour le « déguisement d'une écriture première »⁴¹ Pourtant, ce qui devrait nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix - dont la parole constitue la manifestation dans notre culture, la plus évidente, mais ni la seule, ni peut-être la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. Cette phonie ne tient pas au sens de façon immédiate : elle ne fait que lui préparer le lieu où il se dira.⁴²

Je partage avec Paul Zumthor une passion de la voix, des voix humaines en leurs singularités concrètes et combinables à l'infini dans des complémentarités insoupçonnées, des harmoniques surprenants et des résonances aux multiples couleurs. Et, comme nous l'apprenons très tôt dans les écoles de théâtre ou de musique (ou du moins dans les bonnes écoles), la voix est indissociable du corps qui la porte, l'emporte et la supporte. C'est-à-dire - et là se confirme toute la dimension performative de cette recherche autour du son - « la voix non seulement en elle-même, mais (plus encore) en sa qualité d'émanation du corps et qui, au niveau sonore, le représente pleinement. »⁴³

Ce qui m'intéressait au cours de cette recherche était l'occasion de travailler sur la voix dans son organicité, sans intermédiaires, déployée dans l'espace pour en modifier la densité. Quand Zumthor établit des points de comparaison entre cette voix immédiate et les médias qui la transforment, notamment son enregistrement et sa retransmission en différé, ces derniers se distinguent de la première sur trois aspects principaux :

- Ils abolissent la présence du corps qui porte (et apporte) la voix.
- Ils sortent du présent « pur » dans la mesure où ce qu'ils transmettent est reproductible, réitérable indéfiniment à l'identique.
- Par la suite de manipulations que les systèmes d'enregistrement permettent aujourd'hui, ils tendent à effacer les références spatiales de la voix vivante.

Et j'irais jusqu'à dire que, même en ne manipulant pas à nouveau le document enregistré - je dis « à nouveau » car l'enregistrement est déjà lui-même une manipulation/transformation du présent en passé indéfiniment re-présentable - même, donc, en ne le retravaillant pas pour gommer des bruits de fond, ajouter de l'écho, etc, la chair sensible de l'espace d'émission de la voix ne pourra jamais figurer sur un enregistrement. Il y a une sensualité de la présence « tactile » qui ne sera jamais obsolète et que les médias de virtualisation ne comblent que très partialement. Cette fascination explique sans doute en partie le fait que on continue à remplir les salles de concert ou les théâtres, et que, malgré la qualité de plus en plus « performante » des audio-guides, on continue à se bousculer pour les visites guidées par des conférenciers de musées et les expositions.

⁴¹ Entre guillemets dans le texte de Zumthor car, ici, c'est lui qui cite Jacques Derrida dans *La Grammatologie*.

⁴² Paul Zumthor, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 11-12.

⁴³ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990, pp. 29-30.



Vocalités transterritorialisées

La musique de la langue, ou plutôt des langues, au-delà de toute intelligibilité immédiate, est naturellement convoquée à résonner dans cette recherche chorale. Charnière mouvante et fuyante entre son et sens, l'énonciation d'un quelconque discours dans une langue étrangère que nous ne comprenons pas nous fait immédiatement nous accrocher à sa dimension musicale. Moins le «sens sensé» prendra du terrain, plus concrète sera la perception de cette dimension.

Quand l'enfant n'a pas encore appris à parler, mais s'est déjà aperçu que le langage signifie, la voix de la mère, avec ses mélodies et ses notes, est de la pure musique ou ce que, plus tard, nous continuerons pour toujours à entendre dans la musique : un langage dans lequel on perçoit l'horizon d'un sens qui pourtant ne se discrimine pas en des signes isolés, mais qu'on ne peut saisir que comme une globalité en perpétuel recul, non verbal, intraduisible, mais, à sa manière, transparent.⁴⁴

⁴⁴ Ibid. p. 30.



cles que j'ai créés - tout particulière-
lorent les sonorités et la rythmicité de
i dans Théâtre ces sonorités sont, pour la
e toute nécessité de «faire sens», dans In-
acchantes elles sont plus ou moins liées à
e base, sans pour autant se contenter de la

lité, par exemple, nous jouons avec le dé-
éant une fausse traduction française, en
ressés en grec par une des actrices à un
elle choisit à chaque représentation.
illité, nous jouons une série de chansons



en sept langues diffé
Brésil et du Portugal
russe) qui se superpos
teurs.

Dans *Bacchantes*,
spectacle de manière p
chœur ; comme un écho d
sages traduits - la la
d'Euripide. Aussi, nou
moment choral autour de
incarne une « maternité
Allemand,



Théâtre, répétition
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.



Vocalités transterritorialisées

La musique de la langue, ou plutôt des langues, au-delà de toute intelligibilité immédiate, est naturellement convoquée à résonner dans cette recherche chorale. Charnière mouvante et fuyante entre son et sens, l'énonciation d'un quelconque discours dans une langue étrangère que nous ne comprenons pas nous fait immédiatement nous accrocher à sa dimension musicale. Moins le «sens sensé» prendra du terrain, plus concrète sera la perception de cette dimension.

⁴⁴ José Miguel Wisnik, *O Som e o sentido, uma outra história das músicas* [Le Son et le sens, une autre histoire des musiques], op. cit. p. 30.

*Quand l'enfant n'a pas encore appris à parler, mais s'est déjà aperçu que le langage signifie, la voix de la mère, avec ses mélodies et ses notes, est de la pure musique ou ce que, plus tard, nous continuerons pour toujours à entendre dans la musique : un langage dans lequel on perçoit l'horizon d'un sens qui pourtant ne se discrimine pas en des signes isolés, mais qu'on ne peut saisir que comme une globalité en perpétuel recul, non verbal, intraduisible, mais, à sa manière, transparent.*⁴⁴

Les trois spectacles que j'ai créés - tout particulièrement le premier - explorent les sonorités et la rythmicité de différentes langues. Si dans *Théâtre* ces sonorités sont, pour la plupart, affranchies de toute nécessité de «faire sens», dans *Intranquillité* et dans *Bacchantes* elles sont plus ou moins liées à la matière textuelle de base, sans pour autant se contenter de la traduire.

Dans *Intranquillité*, par exemple, nous jouons avec le décalage son/sens en créant une fausse traduction française, en direct, des propos adressés en grec par une des actrices à un spectateur qu'elle choisit à chaque représentation. Toujours dans *Intranquillité*, nous interprétons des chansons en sept langues différentes (français, anglais, portugais du Brésil et du Portugal, italien, espagnol, grec, allemand et russe) qui se superposent aux conversations en français des acteurs.

Dans *Bacchantes*, nous faisons entendre tout au long du spectacle, dans les chants du chœur, le grec ancien du texte original d'Euripide. Aussi, nous avons créé, au moment de l'exodos, un moment choral autour de la maternité et la mort où chaque choreute incarne une «maternité» différente dans une langue différente.

Anglais
 Arabe
 Arménien
 Basque
 Bassa
 Batak
 Créole de Guadeloupe
 Créole de Martinique
 Créole d'Haïti
 Espagnol
 Filipino
 Finnois
 Flamand
 Fongbe
 Français
 Grec ancien
 Grec moderne
 Guarani,
 Hébreu
 Hindi
 Indonésien
 Italien
 Japonais
 Chaoui
 Kongo
 Latin
 Lingala
 Mandarin
 Mina
 Norvégien
 Persan
 Portugais
 Quechua
 Romani
 Roumain
 Russe
 Sámi
 Sanskrit
 Suédois
 Tamoul
 Ukrainien
 Yoruba...

quarante langues ont traversé nos «espaces sonores» tout au long de ces trois ans de travail dédiés à la vocalité et à la musicalité. Sans appeler nécessairement à être «compris» (du moins pas intellectuellement), ces voix, ces mots, ces gestes sonores réveillent, relativisent, colorent et dilatent notre écoute du monde.

Choralités

Si la mise en scène en sa globalité est directement apparentée, comme le voulait Meyerhold, à la composition musicale, cette dernière devant nécessairement faire partie – tout comme la traduction – du cursus de son école idéale, l'on pourrait, plus spécifiquement, relier la direction d'acteurs au travail d'un chef de chœur. La notion de composition d'ensemble y demeure de toute manière, mais elle se double ici d'un travail d'entraînement, de corps à corps avec les matières vocales brutes et hétérogènes du groupe avant de les faire résonner comme un ensemble qui s'écoute, un tout polyphonique déployé dans l'espace.

Mon expérience en tant que chef de chœur m'a fait comprendre à quel point l'écoute de l'autre dans le présent même de l'action est à la fois si indispensable à l'harmonie de la scène et, paradoxalement, si loin d'être évidente chez l'acteur au cours de son apprentissage. Habitué à la succession/juxtaposition (horizontale) des prises de parole – les répliques étant écrites les unes à la suite des autres sur le texte – il n'est pas souvent confronté à la superposition/harmonisation (verticale) de la polyphonie. Et c'est précisément là que la notion d'écoute d'ensemble se fait le plus concrètement tangible. Le premier réflexe d'un acteur qui n'a jamais chanté en chœur, jamais fait l'expérience de cette écoute permanente et concomitante à l'action où tous sont protagonistes, où les silences des uns et des autres ne constituent pas des « vides » terrorisants – est celui de se boucher les oreilles pour n'écouter que sa propre voix, pour ne pas se laisser perturber par les autres, différentes de la sienne mais qui (pourtant) résonnent en même temps, et risquer de rejoindre la voix du pupitre voisin.

Ne se présentent alors à lui que deux issues : chanter tout seul en n'écouter que sa propre voix ou s'annuler inéluctablement, se dissoudre dans la présence de l'autre soit en prenant la voix de ce dernier soit en faisant semblant de chanter. Or, c'est justement une troisième possibilité, située au croisement des deux premières, dans un présent partagé, qui permet la choralité. Ce n'est pas par hasard que j'emploie ici l'adjectif « partagé » associé au mot « présent ». Le partage y est pris dans sa double acception de séparation, de division (le chœur est divisé en plusieurs voix/pupitres) et de réunion (tous les membres du chœur partagent un moment musical, un événement collectif qui ne peut exister que par la mise en commun de toutes les voix individuelles). Pour partager un moment choral, les chanteurs doivent se partager les voix.

Je peux parfaitement chanter tout en écoutant chanter, faire une expérience tout en étant témoin d'une autre qui, qui donne du sens à mienne de la mienne et réciproquement. Mais pour cela, il faut changer le paradigme d'écoute et d'action dans l'espace-temps de la scène. Car plutôt qu'une question d'interprétation ou d'incarnation, c'est bien de relation qu'il s'agit. La voix de l'autre doit pas perturber la mienne. Au contraire, elle est un fil dramaturgique qui croise ponctuellement le mien, tissant une trame polyphonique qui ne peut se résoudre que dans le présent de l'écoute. Tant que je ne perçois pas cette polyphonie - et le théâtre en est une - comme des combinaisons successives de timbres, de notes, de couleurs en relation permanente, j'aurai du mal à accepter la voix de l'autre et à la laisser agir sur moi.

Si, au contraire, je me donne la peine d'insister, d'avancer tout de même, quoi qu'il arrive, vers l'autre en sa différence, j'y trouverai des intervalles, des accords, des frottements d'une richesse harmonique insoupçonnée. Ce sont justement ces intervalles et ces frottements qui, par contraste, donneront tout son sens à ma voix en ajoutant à sa dimension individuelle sa dimension relationnelle. Et je m'apercevrai enfin que la compréhension même de ma voix, de ma partition, m'est devenue encore plus évidente, plus facile, en ce qu'elle a de différent - et donc complémentaire - complémentaire de celle des autres.

⁴⁵ Christophe Triau, « Choralités diffractées: la communauté en creux », in Alternatives théâtrales n. 76-77, Choralités, Bruxelles, 2003, p. 5.

⁴⁶ Extrait d'un email de Juliette Riedler, comédienne membre du laboratoire, me faisant part de ses réflexions sur le travail de l'écoute, envoyé le 30 novembre 2014.

⁴⁷ Christophe Triau, « Choralités diffractées: la communauté en creux », *op. cit.*, p. 5.



*Être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relais : autant de points de tension reconvoqués par le recours à une « choralité » qui ne cesse de mêler leur désir à la conscience de leur fragilité.*⁴⁵

Nous dansons sur un fil en équilibre précaire et chancelant, suspendu entre deux espaces en tension permanente vers lesquels nous sommes tour à tour attirés, cherchant instinctivement à faire contrepoids : insolence et bienveillance ; proposition et réception ; partition et improvisation ; imposition et soumission ; structure et rupture.

*Je me suis rendu compte aussi que l'écoute, c'est un intervalle, une tension entre deux choses, états ou idées. Tu parles souvent du ventre, et comme on vient en fait de deux corps, c'est comme si notre présence au monde était rappelée par la tension qui nous a créés, et que l'écoute était aussi cela : la rencontre qui féconde...*⁴⁶

Ainsi, au-delà du fait qu'elle constitue un terrain de partage du présent et de relativisation de soi et de l'autre à travers l'écoute, la pratique chorale peut refléter un dispositif scénique à part entière, une esthétique propre chargée de sens par sa propre constitution en tant que telle et un principe structurel de la composition scénique.

La notion/dispositif de choralité s'insère tout naturellement dans la problématique centrale de cette recherche, notamment quand nous abordons plus directement le troisième axe de création, à savoir la création d'espaces, d'univers, de paysages poétiques à partir de voix mises en relation : Une géopoétique de la voix. La polyphonie nous intéresse en tant que principe esthétique et souffle dramaturgique, mélange de timbres, de couleurs, d'harmoniques... même quand il ne sera pas nécessairement question de « notes musicales » à proprement parler.

*Plus que celle d'une figure ou d'un constituant distinct, la revendication de « choralité » se joue plutôt aux racines du travail et devient celle d'un fondement choral soutenant l'ensemble de l'approche du plateau : un état, une disposition, une démarche.*⁴⁷

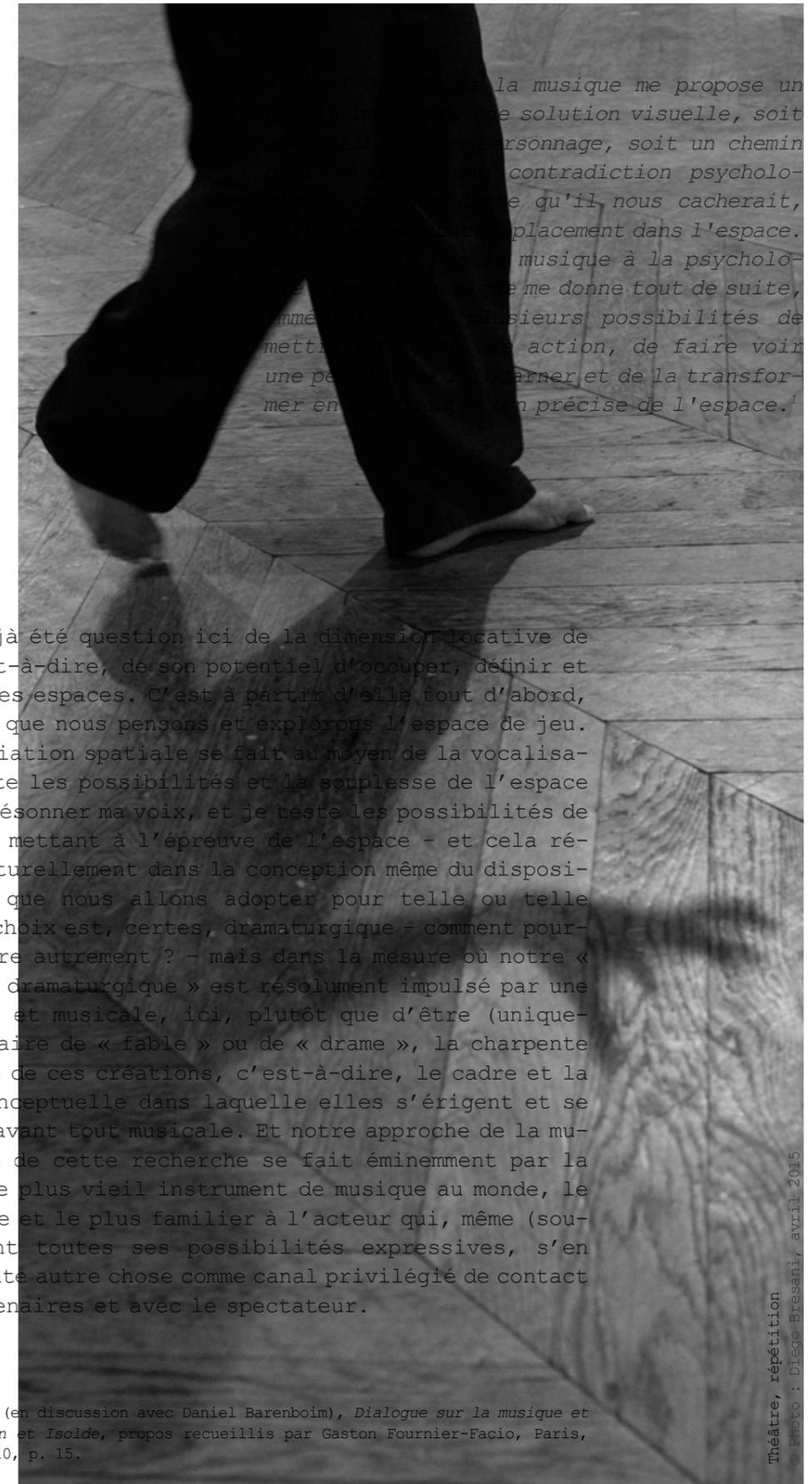
Cet entraînement ne trouve sa raison d'être qu'au sein d'une pratique régulière et évolue autour des 3 axes énumérés en amont: l'entraînement de **l'écoute** (jeux et/ou exercices de sensibilisation chorale, de perception de notes, d'intervalles, de cellules rythmiques, de modulations, de tempo d'ensemble); la préparation/accordage de l'instrument, à savoir, **la voix** (échauffement vocal, gestion du souffle, émission, adresse, articulation, résonance, vocalises) et, finalement, le déploiement/dramaturgie du son choral dans le temps et dans **l'espace** (harmonie, contrepoint, phrase, expressivité, texture et volume de la « masse » sonore chorale).



Laboratoire Poétiques de la voix
et espaces sonores
© Photo : Diego Bresani, décembre 2014.



ESPACE



Il a déjà été question ici de la dimension locative de la voix, c'est-à-dire, de son potentiel d'occuper, définir et transformer des espaces. C'est à partir d'elle tout d'abord, et pour elle, que nous pensons et explorons l'espace de jeu. Notre appropriation spatiale se fait au moyen de la vocalisation - je teste les possibilités et la souplesse de l'espace en y faisant résonner ma voix, et je teste les possibilités de ma voix en la mettant à l'épreuve de l'espace - et cela résonne tout naturellement dans la conception même du dispositif scénique que nous allons adopter pour telle ou telle création. Ce choix est, certes, dramaturgique - comment pourrait-il en être autrement ? - mais dans la mesure où notre « état d'esprit dramaturgique » est résolument impulsé par une pensée sonore et musicale, ici, plutôt que d'être (uniquement) une affaire de « fable » ou de « drame », la charpente dramaturgique de ces créations, c'est-à-dire, le cadre et la « grille » conceptuelle dans laquelle elles s'érigent et se meuvent, est avant tout musicale. Et notre approche de la musique au sein de cette recherche se fait éminemment par la voix. C'est le plus vieil instrument de musique au monde, le plus organique et le plus familier à l'acteur qui, même (souvent) ignorant toutes ses possibilités expressives, s'en sert avant toute autre chose comme canal privilégié de contact avec ses partenaires et avec le spectateur.

¹ Patrice Chéreau (en discussion avec Daniel Barenboim), *Dialogue sur la musique et le théâtre. Tristan et Isolde*, propos recueillis par Gaston Fournier-Facio, Paris, Buchet Chastel, 2010, p. 15.



ESPACE

L'écoute de la musique me propose un chemin immédiat, une solution visuelle, soit une action, d'un personnage, soit un chemin pour résoudre une contradiction psychologique, quelque chose qu'il nous cacherait, soit simplement un déplacement dans l'espace. Je ne réduis pas la musique à la psychologie ; mais la musique me donne tout de suite, immédiatement, plusieurs possibilités de mettre en scène une action, de faire voir une pensée, de l'incarner et de la transformer en une occupation précise de l'espace.⁴⁸

Il a déjà été question ici de la dimension locative de la voix, c'est-à-dire, de son potentiel à occuper, définir et transformer des espaces. C'est à partir d'elle tout d'abord, et pour elle, que nous pensons et explorons l'espace de jeu. Notre appropriation spatiale se fait au moyen de la vocalisation - je teste les possibilités et la souplesse de l'espace en y faisant résonner ma voix, et je teste les possibilités de ma voix en la mettant à l'épreuve de l'espace - et cela résonne tout naturellement dans la conception même du dispositif scénique que nous allons adopter pour telle ou telle création. Ce choix est, certes, dramaturgique - comment pourrait-il en être autrement ? - mais dans la mesure où notre « état d'esprit dramaturgique » est résolument impulsé par une pensée sonore et musicale, ici, plutôt que d'être uniquement une affaire de « fable » ou de « drame », la charpente dramaturgique de ces créations, c'est-à-dire, le cadre et la « grille » conceptuelle dans laquelle elles s'érigent et se meuvent, est avant tout musicale. Et notre approche de la musique au sein de cette recherche se fait éminemment par la voix. C'est le plus vieil instrument de musique au monde, le plus organique et le plus familier à l'acteur qui, même s'il ignore toutes ses possibilités expressives, s'en sert avant toute autre chose comme canal privilégié de contact avec ses partenaires et avec le spectateur.

⁴⁸ Patrice Chéreau (en discussion avec Daniel Barenboim), *Dialogue sur la musique et le théâtre. Tristan et Isolde*, propos recueillis par Gaston Fournier-Facio, Paris, Buchet Chastel, 2010, p. 15.

Dramaturgie de l'espace

À chacune de mes créations, j'essaie d'être à l'écoute de l'espace où il m'est donné de les jouer. C'est un ressort dramaturgique à part entière et le projet, quel qu'il soit, se doit d'y être perméable. C'est en ce sens que je revendique l'idée de choralité dans la conception et l'agencement mêmes du dispositif. L'espace est co-créateur du drame. Je suis convaincu de l'importance essentielle du dispositif dans la conception et la mise en mouvement d'un système ou d'un programme dramaturgique. Le lieu transformera l'œuvre en construction au même titre que l'œuvre transformera le lieu. Chaque œuvre doit trouver son espace.

Un même espace, pris en tant que tel, ne peut pas accueillir toutes les dramaturgies. Si, justement, toute dramaturgie est un réseau de vecteurs signifiants qui s'entrecroisent dans le temps et l'espace de la performance – et cet espace inclut évidemment les spectateurs⁴⁹ – il est impossible que cette réorganisation (ou désorganisation) conceptuelle de l'homme et du monde que propose le théâtre – ou du moins le théâtre auquel je crois – ne contamine pas aussi les murs (ou les hors-les-murs) qui l'abritent et permettent sa rencontre avec les spectateurs. L'espace est donc un partenaire de jeu à part entière. C'est le cadre ou la grille harmonique sur laquelle nous allons jouer. Pour les trois spectacles issus du projet *Poétiques de la voix et espaces sonores*, une fois arrêté le « thème » ou le « prétexte dramaturgique » sur lequel je souhaitais travailler et autour duquel je constituerais une équipe d'artistes-performers-créateurs, c'était bien le dispositif qui était pensé en premier : l'aire de jeu sur laquelle nous allions commencer nos expérimentations chorales.

Pour *Théâtre*, spectacle où nous isolons l'élément acoustique, pièce conçue moins pour le sens sensé que pour les sens sensibles, il était évident dès le départ – dès mes premières expériences avec les élèves de l'Université de São Paulo – que nous allions jouer dans le noir. À partir de là, il fallait trouver le dispositif à la fois le plus immersif – pour que les spectateurs soient placés au cœur de cette expérience de spatialisation de la voix et cette vocalisation d'espaces – et le plus « techniquement réalisable », c'est-à-dire, qui puisse, compte tenu des normes de sécurité en vigueur, accueillir et rendre le jeu possible tout en étant plongé dans l'obscurité la plus totale.

⁴⁹ Rappelons-nous les réflexions de Bernard Dort, analysant « le fait théâtral en tant que polyphonie signifiante, ouverte sur le spectateur. » *La Représentation émancipée*, coll. Le Temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 2009, p. 178.

Dans le contexte de liberté quasi absolue de l'expérience brésilienne de 2012, nous avons installé les spectateurs sur les coussins multicolores disposés aléatoirement au centre de l'espace.⁵⁰ Presque toute la salle était remplie de coussins sur lesquels les gens s'asseyaient, s'allongeaient, ou bien s'adosaient les uns contre les autres. Et les acteurs-performers les entouraient pour les encercler de son. Ce dispositif-là a été très vite écarté par la direction technique du CNSAD au moment où le processus de création de *Théâtre* a commencé. Des coussins dispersés un peu partout dans le noir ? Des spectateurs, donc certainement des personnes âgées, assis par terre ? Impossible ! Pas question non plus de simplement remplacer les coussins par des chaises clairsemées aléatoirement dans l'espace : si jamais il y a le moindre vent de panique, elles peuvent tout de suite se transformer en pièges et provoquer des accidents dans le noir. Il faut que les chaises soient attachées les unes aux autres ! Alors comment faire ?... On nous propose la seule solution qui semblait pouvoir contenter à la fois les exigences techniques et le concept dramaturgique de l'immersion et de l'encercllement : des chaises disposées en cercle autour d'un espace vide. Plus il y aurait de chaises, plus vaste serait l'espace vide qu'elles circonscriraient – ce qui allait parfaitement à l'encontre du dispositif brésilien où ce « vide » était rempli de spectateurs. Ce cercle de chaises pourrait être fermé si les chaises étaient tournées vers l'extérieur mais devrait avoir au moins quatre ouvertures de quatre-vingt centimètres pour que les chaises soient tournées vers le centre. Nous avons opté pour la seconde configuration.

Théâtre, dispositif
© Photo : Diego Bresani, avril 2015



⁵⁰ En vérité, l'espace n'étant pas très grand et les spectateurs assez nombreux, le « centre » de la salle allait jusqu'à moins de deux mètres avant les quatre murs. Notre espace de jeu à l'époque se réduisait, donc, à ce « contour » rectangulaire de moins de deux mètres d'épaisseur coincé entre les murs et les coussins des spectateurs.

C'est là qu'a opéré le « miracle » du théâtre. Art du présent par excellence, il nous met constamment à l'épreuve d'événements concrets et de contraintes immédiates – souvent bien différents de notre idéal abstrait du départ – auxquels il faut sans cesse répondre. Et souvent, bien plus souvent que l'on ne pense, ils sont plus justes que cet idéal. D'une part, la disposition des chaises tournées vers le centre permettait aux spectateurs de se voir les uns les autres, créant tout de suite une communauté « en présence ». Plutôt que d'être tous tournés vers la scène vide ou cachés derrière le rideau avant le début du spectacle, les spectateurs se regardaient les uns les autres et commençaient déjà à construire, avant même que le spectacle commence, un système dramaturgique choral où l'autre (mon semblable) – du fait même de la proximité physique des corps côte-à-côte, encerclés ensemble sur les chaises – est d'emblée inclus dans mon expérience de la performance. D'autre part, les ouvertures aménagées dans le cercle nous permettaient d'accéder librement à l'espace vide central et y jouer. À partir de là, une sphère toute nouvelle de possibilités sonores et dramaturgiques était créée : jeux de question-réponse entre l'intérieur et l'extérieur du cercle ; oppositions spatiales solitude/chœur, vide/plein, proche/lointain, statique/dynamique ; nouvelles manières de stimuler les sens des spectateurs, non plus uniquement derrière ces derniers, mais aussi devant eux, augmentant davantage le potentiel immersif du dispositif.

Intranquillité
 © Photos : Yuanye Lu, avril 2017



Pour *Intranquillité*, il s'agissait de créer un réseau de relations qui se font et se défont au gré du présent ; un jeu de placements et de déplacements aléatoires au service d'une structure dramaturgique mouvante dont l'issue ne soit jamais la même à chaque représentation, tout comme l'ordre aléatoire des centaines de fragments du *Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa, qui permet et encourage des lectures multiples, sans cesse renouvelées. J'ai donc imaginé une soirée dans une sorte de *night-club* un peu décadent où des rencontres se produisent et se dissolvent au fil des chansons. L'espace sert de terrain à un jeu bien précis et bien réel – bien que pas immédiatement percevable par les spectateurs – que jouent les acteurs entre eux. Un jeu dont, comme dans n'importe quel jeu, ils ne connaissent pas l'issue.⁵¹

À l'instar du jeu – pour qu'il prenne tout son sens dans cette trame d'apparences extérieures et abstractions intérieures où les oppositions rêve/action, surface/essence, réalité concrète/idéal ineffable, contenance externe/défaillance interne peuplent les pages incertaines de ce livre inachevable qui ne cesse de jouer avec nos certitudes – tout l'espace devait être « réel ». Ainsi, dans ce *night-club* intransigent, tout ce que l'on fait dans un *night-club* ordinaire : commander à boire (de l'alcool ou pas) ; grignoter quelque chose pour accompagner sa boisson ; écouter de la musique en direct, danser ou chanter ; faire des rencontres ; regarder les autres ; ne rien faire.

⁵¹ Il en sera question, plus en détail, quelques pages plus loin dans la partie consacrée spécifiquement à *Intranquillité*.

Les actrices et les acteurs qui jouaient les serveurs, le maître d'hôtel, la *barmaid*, faisaient ainsi un vrai service, se partageant les tables où étaient installés les spectateurs et les acteurs, prenant leurs commandes, servant des amuse-bouches, ouvrant des bouteilles, lavant des verres, allumant des bougies et resservant à boire aux « clients » qui le souhaitaient.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Les musiciens étaient installés sur une estrade surélevée placée contre l'un des quatre murs de la salle (le bar se trouvait du côté opposé, lui faisant face). L'ensemble était composé, pour la maquette présentée en juillet 2016, d'une « chanteuse » (jouée par moi-même, travesti), d'un pianiste (Osvaldo Carlo), d'un violoniste/guitariste (Pierre-Marie Braye-Weppe), d'une bandonéoniste (Marion Chiron) et d'une percussionniste (Sophie Canet). Pour la création en avril 2017, la chanteuse, le pianiste et le violoniste/guitariste demeurèrent, rejoints par un nouveau bandonéoniste (Pablo Nemirovsky), un nouveau percussionniste (Jean-Philippe Naeder), un contrebassiste (Xavier Leloux) et un trompettiste (Ignacio Ferrera).

C'est à l'intérieur de cet espace continuellement en mouvement, que les acteurs, atablés par-ci par-là ou déambulant à travers les espaces laissés entre les tables, accoudés au bar ou dansant devant l'estrade des musiciens, construisaient et déconstruisaient les situations dramatiques. L'importance capitale des chaises comme déclencheurs de jeu s'est fait sentir dès les premières improvisations en salle de répétition et nous en avons fait le ressort dramaturgique principal du spectacle.

*Je me lève de ma chaise avec un effort monstrueux, mais j'ai l'impression d'emporter la chaise avec moi, et qu'elle est plus lourde encore, parce que c'est la chaise du subjectivisme.*⁵²

⁵² Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, fragment 153, neuvième réimpression, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 171. Ma traduction.

Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016



Variation dramaturgique des chaises musicales, le jeu auquel jouaient les acteurs en dépendait et leur disposition et déplacement dans l'espace changeaient peu à peu la densité de ce dernier ainsi que la nature du son qui y résonnait.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Lors de la création du spectacle en 2017 dans la Galerie⁵³ du Théâtre de la Cité internationale, nous avons fait jouer les coursives qui font tout le tour de la salle à l'étage supérieur et permettent - si elles ne sont pas masquées par des penderillons - des jeux de superposition et de simultanéité de plans (pour l'image comme pour le son) très intéressants. Il est évident que nous nous en sommes servis. Voilà un bon exemple de cette dynamique de contaminations réciproques entre la pièce et l'espace.

⁵³ Salle transformable au sous-sol de la Maison Internationale. Les gradins sont pliables et les coursives à l'étage, qui font tout le tour de la salle, peuvent être apparentes.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Cette question de la dramatisation de l'espace et de son absorption par la dramaturgie prend tout son sens dans la création de *Bacchantes*.

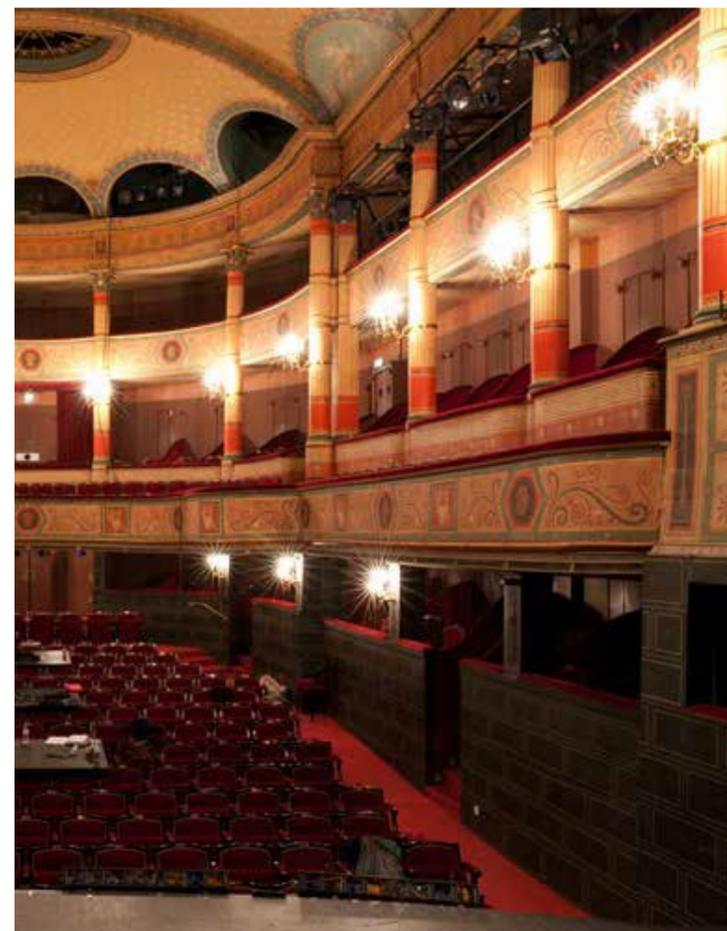
Il était convenu, dès la fin de la deuxième année, que nous créerions ce dernier spectacle au théâtre du CNSAD, cette salle à l'italienne du début du XIXème siècle avec ses boiseries peintes et ses velours rouges, son rideau de scène et son manteau d'Arlequin, son plateau surélevé en pente douce, ses colliers de loges et ses balcons superposés. Cet espace chargé d'histoire, tellement représentatif de l'idée la plus commune et la plus immédiate qui nous vient en tête quand on pense au lieu théâtral en occident, tellement chargé de symboles et de clichés, allait accueillir la représentation d'une tragédie grecque écrite il y a plus de 2400 ans. À l'époque, le sens commun lié au théâtre était tout autre et les paradigmes de conception, de réception et de représentation étaient peut-être aux antipodes du discours social, esthétique et architectural que le théâtre à l'italienne reflétait.



Impossible d'ignorer cette charge symbolique si forte et l'écart entre ces deux mondes - celui des Athéniens de la fin du Vème siècle avant Jésus-Christ et celui du premier XIXème siècle français. Sous peine de nous contredire et de nous faire prendre en otage par notre propre dispositif, il fallait prendre ces symboles pour ce qu'ils sont et en jouer. À partir de là, commence à se construire un pont d'influences à double sens entre le projet et l'espace.

L'espace prête ses codes à une pièce où la métathéâtralité est un ressort central de la dramaturgie. Auteur, acteur et metteur en scène de sa vengeance contre Penthée et les Cadméens, Dionysos fait des Bacchantes une vaste représentation théâtrale où rien n'est ce qu'il paraît être et chaque personnage, volontairement ou involontairement, joue à être un autre.

Théâtre du CNSAD
© Photo : Frédéric Pickering (site du CNSAD)



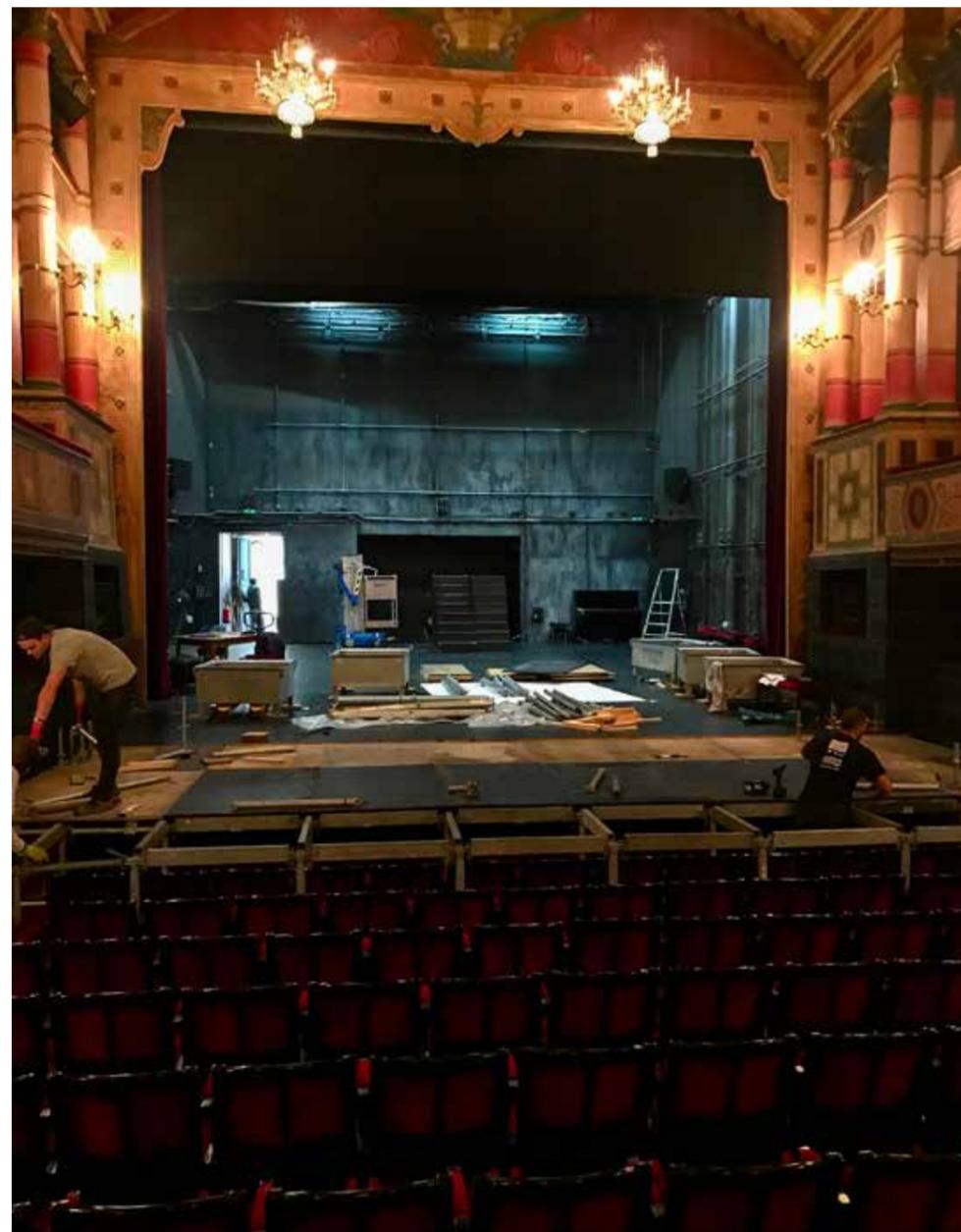
La traduction même que j'ai faite du texte d'Euripide cherche à mettre en évidence les ressorts métathéâtraux de la pièce. Au premier épisode, par exemple, plutôt que d'employer des verbes comme « arriver » ou « apparaît », Penthée dit de Dionysos « un étranger a fait son entrée ici » (λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος). Plus loin dans la même tirade, il dit, en voyant Cadmos et Tirésias portant la nébride et la couronne de lierre, « Et voilà un autre spectacle » (ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα). Au troisième épisode, accusé par Penthée de vouloir le piéger, Dionysos lui répond « J'essaie de te sauver avec mon art » (ποιῶν τι, σῶσαί σ' εἰ θέλω τέχνας ἐμαῖς).

Un jeu de correspondances se crée alors entre texte et espace. Aux allusions textuelles à un Dionysos-metteur en scène et à la tragédie comme performance spectaculaire orchestrée par lui, répond une architecture et une « machinerie » théâtrale qui ne cessent de mettre en évidence le fait que nous sommes bel et bien au théâtre. C'est dans la cage de scène - rideau de fer chargé, dénudée de tout pendrillonnage, que les spectateurs sont installés avant le début de la représentation et c'est de là qu'ils assisteront aux dix premières minutes du spectacle après que l'on a fait monter le rideau de fer pour leur faire entrevoir la « scène », c'est-à-dire la salle, où se déroulera le prologue. La corbeille, les balcons, les loges d'avant-scène, et l'orchestre lui-même - entièrement englouti par le plateau qui a été prolongé jusqu'au fond de la salle - deviennent des espaces de jeu, multipliant les mises en abîme d'un spectacle ourdi par le dieu du théâtre lui-même, où l'on joue à faire du vrai avec du faux...

Or, jouer à dessein avec les codes et les sens communs du lieu théâtral avec toute les « mythologies » qu'il comporte, devient non seulement un recours intéressant mais tout à fait possible par la configuration même de notre « théâtre ». Ainsi, velours et boiseries cessent d'être des obstacles ou des pièges propulsant le spectateur hors de la fiction dès qu'il regarde de côté et ne peut s'empêcher de se dire qu'il est là où il est et ils deviennent des complices de cette même fiction de faux-semblants et de métaphores théâtrales.

En faisant endosser à Dionysos la peau d'un mortel, Euripide transforme l'histoire de Penthée en étiologie du théâtre. Si le dieu tient jusqu'au bout le rôle de l'étranger lydien, il pousse aussi ceux qu'il frappe de l'aiguillon de son délire à devenir temporairement autre chose que ce qu'ils sont. [...] On a même vu dans la manière dont il use du délire pour « aliéner » les hommes un symbole du jeu de l'acteur qui incarne quelqu'un qu'il n'est pas avec l'accord du spectateur, mensonge sans lequel nul théâtre n'est possible. Quiconque ferait de même en dehors de ce cadre passerait nécessairement pour un fou, à l'instar de Penthée ou Agavé. Euripide souligne et revisite l'accord tacite sur lequel repose la fiction théâtrale. Dans Les Bacchantes, se faire autre demeure indissociable d'une relation d'intimité avec le dieu du théâtre. Que nous considérons l'acteur ou le personnage, la situation est la même : dans le prologue, il s'agit d'un acteur qui dit être Dionysos qui lui-même est un acteur usant de son pouvoir pour se déguiser et jouer un mortel.⁵³

⁵³ Romain Piana et Aurélien Pulice, *Les Bacchantes*, Euripide, coll. Maîtriser, Paris, Réseau Canopé, 2015. pp. 31-32.



En outre, ces différents endroits jouent non seulement en tant qu'espaces de sens - rendant concrets les ressorts dramaturgiques du texte et de la mise en scène - mais deviennent aussi espaces de son. De par leurs volumes, hauteurs, matériaux (bois, béton, velours, métal) et distances diverses, ils colorent différemment les voix qui s'y font entendre et créent de multiples résonances. Les voix viennent habiter ces lieux tout comme ces lieux sont venus habiter (et resignifier) le texte d'Euripide et la lecture « sur mesure » que nous en avons faite. Notre chœur de bacchantes se promène alors, et promène sa voix plurielle, parmi niches, dessous, coulisses, loges et balcons dévoilant et resignifiant à son tour un lieu qui n'est déjà plus (seulement) une salle à l'italienne.

Bacchantes, montage du décor
© Photo : Marcus Borja,
septembre 2017

Rapport scène-salle

L'écoute attentive de l'espace et la prise en compte de ses spécificités par la dramaturgie permet de creuser une autre question fondamentale du théâtre : la relation entre performers et spectateurs. C'est, en effet, un des axes principaux de mon travail. Chaque nouvelle création revisite différemment cette question et propose de nouvelles alternatives d'interaction entre ces deux instances indispensables à l'accomplissement de l'acte théâtral.

Tout au long de ce parcours de recherche, je me suis efforcé de problématiser cette question en ce qu'elle peut apporter d'« émancipateur » non pas tant aux spectateurs mais surtout aux acteurs. C'est-à-dire, mettre à l'épreuve leur écoute et leur porosité au présent par le contact direct avec les spectateurs.

Il y a quelque chose de potentiellement dangereux pour l'acteur dans la boîte noire de la scène, protégé par un quatrième qu'il peut reconstruire quand il veut, rétablissant la distance qu'il a gommée à dessein à un moment précis du spectacle – et des projecteurs suffisamment aveuglants pour faire disparaître les spectateurs dans la salle obscurcie devant laquelle il se tient. Il est tentant de se dire que le public vient au théâtre chercher quelque chose que nous, les acteurs, sommes en mesure de leur donner. Nous nous demandons souvent « Quel effet voulons-nous produire chez le spectateur ? », ou « Comment vais-je bien pouvoir capter l'attention du spectateur ? », ou encore « Comment sortir le spectateur de sa (prétendue)⁵⁴ passivité et le bousculer dans ses attentes ? », alors que rarement nous nous demandons « Quel effet le spectateur va-t-il produire sur moi ? », « Que change-t-il dans mon jeu si, au lieu d'essayer d'attirer son attention, c'est plutôt la mienne qui est attirée par lui ? », « Comment peut-il me bousculer dans mes attentes et mes habitudes d'acteur ? ».

Ainsi, sans perdre de vue cette différenciation essentielle des rôles de l'acteur et du spectateur, nécessaires tous deux à l'entretien du pacte théâtral, nous avons essayé de la complexifier en rendant ses frontières moins étanches et en cherchant pour l'acteur un endroit de vulnérabilité proche de celui du spectateur. Une place dans le tissu dramaturgique étendu dans l'espace qui lui permette d'avoir moins de certitudes, moins de contenance, une place qui puisse le mettre davantage en état d'alerte, à l'affût et à l'écoute du moindre changement de fréquence de la scène, exposé lui-aussi à une part d'imprévisibilité, et donc, potentiellement, d'émerveillement renouvelé au contact de l'autre.

Dans *Théâtre*, acteurs et spectateurs sont plongés dans le noir et nous partageons le même espace sans aucune séparation scène-salle ni aucune indication spatiale, à première vue, de l'endroit où se tiendront les acteurs quand le spectacle commencera. Et si, contrairement aux spectateurs, nous connaissons le déroulement de la pièce – nous sommes donc moins susceptibles de nous laisser surprendre –, nous sommes entièrement nus – donc potentiellement plus vulnérables (ou autrement vulnérables). Et cette nudité dans le noir, sans quoi que ce soit pour nous donner une contenance, sans repères visuels, passé le cap de l'angoisse et de la peur de plonger ainsi dans le « néant », nous met dans un état d'écoute que je n'ai jamais obtenu ou ressenti dans un autre travail. Le moindre son nous attire et se remplit immédiatement de sens. Une communauté d'écoute se crée instantanément et instinctivement entre acteurs et spectateurs.

Un exemple probant : lors des premières représentations, quand un spectateur ne se sentait pas bien et demandait à partir en plein milieu du spectacle, malgré le fait que nous étions déjà entraînés à gérer ce type de situation, une coupure se produisait toujours dans l'équilibre et le déroulement du spectacle. Aujourd'hui, c'est souvent un acteur qui, sentant le malaise d'un spectateur assis à proximité de lui, le signale aux autres avant même que le spectateur lève la voix pour demander à sortir. Le chœur met alors la performance en suspend sans vraiment l'arrêter, pour que le spectateur en question puisse sortir, et reprend le fil de la représentation. Cela peut paraître anecdotique, mais il s'agit d'une véritable révolution dans la compréhension même de la dramaturgie de cette pièce de la part des acteurs. Elle cesse d'être un problème et devient une solution. Faites des matériaux sonores les plus divers, en interaction et en choc les uns avec les autres, elle peut alors accueillir aussi ce nouveau matériau, c'est-à-dire, la « partition » du malaise d'un spectateur. Cet événement, comme tant d'autres survenus dans cette obscurité qui nous rassemble, est dès lors complètement absorbé par la dramaturgie puisque la conception même de cette dernière appelle et accueille cette richesse sonore. Au point que plusieurs spectateurs, témoins de ce genre d'« accident » se demandent (et nous demandent) si l'« accident » en question faisait partie du spectacle. Et nous leur répondons, sans mentir : « Oui! ».

⁵⁴ Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 7-29.

Dans *Intranquillité*, acteurs et spectateurs partagent encore le même espace, commandent à boire, dansent les uns avec les autres, se « saoulent » éventuellement, se draguent parfois véritablement et imposent ou abandonnent des limites de contact physique différentes pour chaque nouvelle rencontre. Le cadre et le contrat des interactions entre ces deux « mondes » sont donnés non pas par un statut dicté par la pièce, le personnage ou une convention sociale étrangère à la performance, mais par le niveau de disponibilité à la rencontre et à la prise de contact des personnes qui s'y trouvent.

Au départ, dès la file d'attente au contrôle des billets, les acteurs – sauf ceux qui jouent les serveurs, qui accueillent le public dans la salle pendant que les musiciens jouent – sont mêlés indistinctement aux spectateurs. La glace est donc brisée avant même de se constituer en une intimidation (même involontaire) des spectateurs par les acteurs. Durant les vingt premières minutes du spectacle, les rôles ne se définissent toujours pas. Et quand enfin le code est donné, un lien est déjà constitué et la « nouvelle » convention ne peut se substituer entièrement à la première. Se met alors en place un réseau d'interactions que l'espace permet et absorbe, leur servant de cadre et de tremplin.

Il est donc permis au spectateur d'intervenir à tout moment dans la dramaturgie puisque l'espace où elle se déploie n'est autre que celui où il se trouve, ce lieu même qui ne peut exister en tant que grâce à lui. Il n'est pas l'équivalent de l'acteur, son « semblable »⁵⁵, net l'acteur ne fait pas semblant. Si dans la file d'attente un spectateur reconnaît un acteur ou une actrice et lui demande si elle ou lui joue dans le spectacle, l'acteur ou l'actrice en question lui répondra tout simplement « Oui. » et il peuvent continuer éventuellement à discuter en attendant d'être placés – peut-être à la même table – par l'un des serveurs dans cet espace de jeu où ils sont venus tous deux pour y « faire quelque chose ». Non pas tout le temps la même chose, mais quelque chose qui, malgré la spécificité de leurs rôles, n'empêchera ni leur relation ni la transformation potentielle de l'un par l'autre. L'acteur est en danger autant que le spectateur et c'est la sensation du danger imminent qui les rapproche et sur laquelle l'espace met une loupe. Tous ne verront pas, ne vivront pas le même spectacle. Des événements entre acteurs et spectateurs ont eu lieu au fil des représentations dont je n'ai jamais eu connaissance...



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

⁵⁵ Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Le semblable, le frère », in *Registres* no 14, *Dramaturgie au présent*, 2010, pp. 94-101.

Dans *Bacchantes*, une fois qu'il a quitté le plateau « traditionnel » après le prologue, le public est installé sur l'avancée du plateau, de part et d'autre de l'allée centrale qui relie la cage de scène au fond de la salle, et aussi sur tout le tour du premier niveau de corbeille, dans un agencement spatial hybride - à la fois bi-frontal et en fer à cheval - qui multiplie les points de vue sur l'action.

Bacchantes, Premier épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017



Pour les mêmes raisons évoquées plus haut – intégration de l’architecture du théâtre à l’italienne à la dramaturgie, jeu avec les différents espaces et niveaux de la salle – c’est une architecture sonore tout aussi complexe qui se déploie tout autour des spectateurs. Placés de telle sorte que les stimuli auditifs (et, pour certains, visuels) lui parviennent de toute part, ils entendent tour à tour le chœur devant eux, à côté d’eux, au-dessus ou en dessous d’eux selon le sens que nous donnons à tel ou tel moment du drame et que nous voulons souligner par le son.



Bacchantes, Parodos
© Photo : Christophe
Raynaud de Lage,
septembre 2017

Le prologue, par exemple, se déroule dans la salle, sur la corbeille et les balcons, presque intégralement dans le noir. Parole immémoriale et sans modèle ou trace suffisamment consistante pour la reproduire ou la recontextualiser à l’identique, la tragédie grecque ne saurait être aujourd’hui plus que l’écho lointain d’une voix dispersée dans l’espace-temps de la mémoire collective et dans ce qu’elle a pu produire de plus beau en essayant vainement de faire se réincarner cette parole en un temps qui n’était plus le sien. En appuyant le rideau de fer devant les spectateurs assis sur scène pour leur dévoiler une salle plongée dans les ténèbres, on convoque, avant d’y imprimer quoi que ce soit, leur propre mémoire, projetée dans un espace vide et illimité. On y devine un souffle choral. Des voix commencent à résonner dans cet espace et à l’animer. D’abord sous forme de rôles, de gémissements, de balbutiements, puis d’esquisses de mots qui tentent d’émerger à nouveau de la nuit des temps pour habiter le présent. Espèce d’aphasie primordiale, « enracinement libidinal spécifique, sur lequel vient s’articuler en un second temps l’érogénéité orale phonique de la parole. »⁵⁶ Puis, c’est la voix de Dionysos, dramaturge et articulateur de la tragédie de sa vengeance, qui prend progressivement possession de la langue et de l’espace qu’il va peu à peu dévoiler, chevillant la lumière au souffle de sa parole, dirigeant le chœur et les percussionnistes des inflexions de son récit. C’est donc par le son que nous viendront les images ; ce sont les voix qui matérialisent l’espace et, plan par plan, le révèlent aux spectateurs, auditeurs du visible.

On entendra à plusieurs reprises et sans les voir, la coryphée ainsi que certaines choreutes. Plus tard, le deuxième *stasimon* nous plongera à nouveau dans la nuit noire tombée sur le chœur après l’enfermement de Dionysos dans le cachot de Penthée.

*La voix gîte dans le silence du corps, comme fit le corps dans sa matrice. Mais, au contraire du corps, elle y revient, à tout instant s’abolissant comme parole et comme son. Parle-t-elle, que résonne dans son creux l’écho de ce désert d’avant la rupture, d’où sourdent la vie et la paix, la mort et la folie. Le souffle de la voix est créateur.*⁵⁷

⁵⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit., p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

LES SPECTACLES



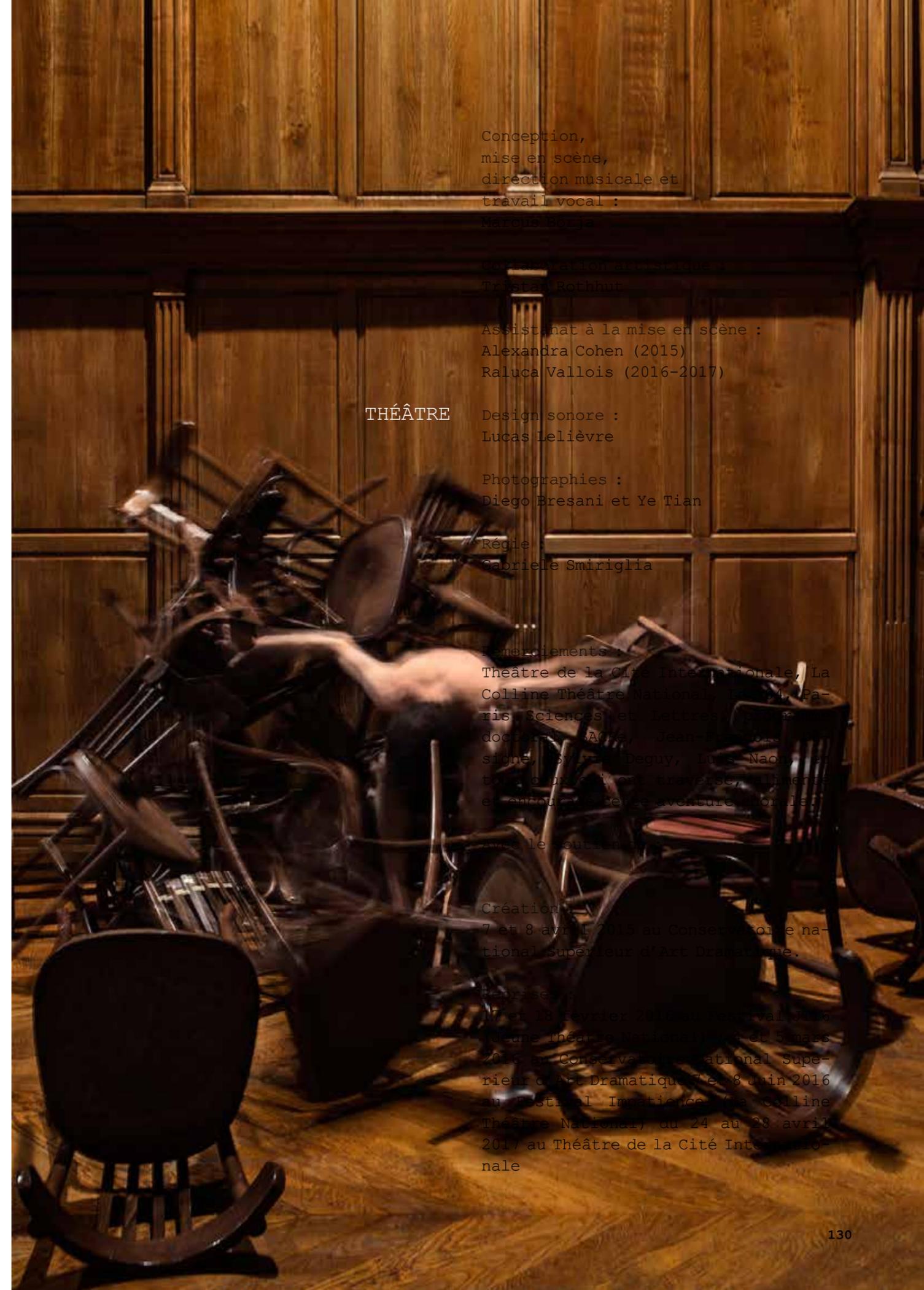
Intranquillité, première version (maquette)
© Photo : Yuanye Lu, juillet 2016





Bacchantes
© Photo : Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017

Théâtre, affiche
© Photo : Diego Bresani, 2015.



Conception,
mise en scène,
direction musicale et
travail vocal :
Marcus Boria

Collaboration artistique :
Tristan Rothhut

Assistanat à la mise en scène :
Alexandra Cohen (2015)
Raluca Vallois (2016-2017)

THÉÂTRE

Design sonore :
Lucas Lelièvre

Photographies :
Diego Bresani et Ye Tian

Régie :
Gabriele Smiriglia

Merciements :
Théâtre de la Cité Internationale, La
Colline Théâtre National, UFR 4, Pa-
ris, Sciences et Lettres, Université
docteur LACROIX, Jean-Louis BAIL-
LESTIER, Sylvain Deguy, Louis Naon, et
tous ceux qui ont traversé, soutenu et
encouragé cette aventure théâtrale.
Avec le soutien de :

Création :
7 et 8 avril 2015 au Conservatoire na-
tional Supérieur d'Art Dramatique.

Reprise :
17 et 18 février 2016 au Théâtre de la
Colline Théâtre National, 1 et 5 mars
2016 au Conservatoire National Supé-
rieur d'Art Dramatique, 7 et 8 juin 2016
au Festival Immersion (La Colline
Théâtre National) du 24 au 28 avril
2017 au Théâtre de la Cité Internatio-
nale



Conception,
mise en scène,
direction musicale et
travail vocal :
Marcus Borja

Collaboration artistique :
Tristan Rothhut

Assistanat à la mise en scène :
Alexandra Cohen (2015)
Raluca Vallois (2016-2017)

Design sonore :
Lucas Lelièvre

THÉÂTRE

Photographies :
Diego Bresani et Ye Tian

Régie :
Gabriele Smiriglia

Remerciements :
Théâtre de la Cité internationale, La Col-
line Théâtre National, Le 104, Paris
Sciences et Lettres, programme doctoral
SACRe, Jean-François Dusigne, Sylvie De-
guy, Luis Naon, et tous ceux qui ont tra-
versé, alimenté et encouragé cette aven-
ture chorale.

Avec le soutien de :



Création :
7 et 8 avril 2015 au Conservatoire national
Supérieur d'Art Dramatique.

Reprises :
17 et 18 février 2016 au Festival JT16
(Jeune Théâtre National) ; 4 et 5 mars 2016
au Conservatoire National Supérieur d'Art
Dramatique ; 7 et 8 Juin 2016 au Festival
Impatience (La Colline Théâtre National) ;
du 24 au 28 avril 2017 au Théâtre de la
Cité internationale

Distribution⁵⁸ :

Isabelle Andrzejewsky, Jérôme Aubert, Roch Amedet Banzouzi, Fernanda Barth, Astrid Bayiha, Constanza Becker, Aurélien Beker, Sonia Belskaya, Marcus Borja, Augustin Bouchacourt, Lucie Brandsma, Sophie Canet, Alexandra Cohen, Antoine Cordier, Etienne Cottereau, Belén Cubilla, Mahshid Dastgheib, Alice Delagrave, Marcia Duarte, Simon Dusigne, Rachele Flores, Ayana Fuentes Uno, Michèle Frontil, François Gardeil, Haifa Gerles, Lucas Gonzalez, Louise Guillaume, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Hypo, Magdalena Ioannidi, Miléna Kartowski-Aïach, Matilda Kime, Cyrille Laik, Malek Lamraoui, Francis Lavainne, Feng Liu, Hounhouéno Joël Lokossou, Yuanye Lu, Ada Luana, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean-Max Mayer, Pamela Meneses, Romane Meutelet, Tatiana Mironov, Makeda Monnet, Rolando Octavio, Cordis Paldano, Clément Peltier, Wilda Philippe, Ruchi Ranjan, Juliette Riedler, Andrea Romano, Tristan Rothhut, Théo Salemhour, Matheus Schmith, Charles Segard-Noirclère, Romaric Séguin, Peik Sirén, Olivia Skoog, Aurore Soudieux, Tatiana Spivakova, Ye Tian, Kiyomi Tisseyre, Isabelle Toros, Relebohile Tsoinyane, Raluca Vallois, Gabriel Washer, Sophie Zafari, Mira Zaki Bjørnskau, Vahram Zaryan, Ana Maria Zavadinack, Yuriy Zavalnyouk.

Spectacle en allemand, anglais, arabe, arménien, basque, bassa, batak, créole de Guadeloupe et d'Haiti, espagnol, filipino, finnois, flamand, fongbe, français, grec ancien et moderne, guarani, hébreu, hindi, indonésien, italien, japonais, kabyle, kongo, latin, lingala, mandarin, norvégien, persan, portugais, quechua, rom, roumain, russe, sâmi, sanskrit, suédois, tamoul, ukrainien, yoruba...



⁵⁸ Les noms des actrices et des acteurs qui ont joué dans ce spectacle, de la création (première version) jusqu'à la dernière reprise au Théâtre de la Cité internationale, sont listés ici. Les noms de celles et ceux qui n'ont joué que dans la version 2015 sont en italique.

Théâtre, coulisses

© Photo : Diego Bresani, 2015.

Des récits décousus, incohérents, avec pourtant des associations, tels des rêves. Des poèmes parfaitement harmonieux tout simplement, et beaux de parfaites paroles, mais aussi sans cohérence ni sens aucun, avec au maximum deux ou trois strophes intelligibles – qui doivent être comme de purs fragments des choses les plus diverses. La poésie, la vraie, peut tout au plus avoir en gros un sens allégorique et produire, comme la musique, etc., un effet indirect.⁵⁹

Théâtre est une fresque polyphonique et polyglotte à cinquante voix, une traversée chorale du temps et de l'espace mêlant le chant et la parole, la partition et l'improvisation, un voyage de sons et de sens, un présent partagé et morcelé d'où jaillissent des fragments, des étincelles, des univers, des paysages croisés, emboîtés, superposés les uns aux autres... Le public – vers qui tout converge et se dissout – est au centre du dispositif, plongé dans l'obscurité. Le silence se fait matière et l'écoute devient moteur du jeu. Une géopoétique de voix résonnant dans les corps et se propageant dans l'espace qui s'ouvre et se diffracte en d'autres espaces. Cinquante acteurs. Trente-sept langues. Pas de décors. Pas de costumes. Pas d'éclairage. Pas de scène. Et une infinité de possibles.

Le premier des trois spectacles conçus à partir de cette recherche, sans doute le plus représentatif des questionnements formels et épistémologiques qu'elle propose, se présente presque comme un manifeste performatif de *Poétiques de la voix et espaces sonores*. Commencé en quelque sorte dès 2012 lors du travail autour de la choralité mené auprès des étudiants de l'Université de São Paulo, le processus de création de *Théâtre* est entièrement orienté par l'élément acoustique. Il est fait par et pour le son.

Cela ne veut pas dire que – comme l'a affirmé un journaliste au cours d'un entretien lors de l'exploitation du spectacle au Théâtre de la Cité Internationale – « nous déplaçons le théâtre de l'œil vers l'oreille ». Non, car l'élément acoustique a toujours été inscrit dans le théâtre, et il est même souvent revendiqué notamment lorsqu'il s'agit « d'entendre le texte », c'est-à-dire, lié au « sens sensé » donné par la parole de l'auteur dont l'acteur se doit d'être garant de l'intelligibilité. Nous avons tout simplement « isolé l'oreille » comme un scientifique isole (en laboratoire) l'élément sur lequel il souhaite travailler et qu'il fera, par la suite, interagir avec toutes sortes d'autres éléments pour voir comment il réagit. Ici, dramaturgie, décor, emplacements et déplacements sont pensés et construits à partir du son.

⁵⁹ Novalis, *Fragments*, traduction de Maurice Maeterlinck, Paris, Corti, 1992, p. 207.

Chœurs cycliques

Une des principales sources d'inspiration du dispositif de *Théâtre* fut l'installation sonore *Forty Part Motet*, créée en 2001 par l'artiste Britannique Janet Cardiff.⁶⁰ Il s'agit d'un dispositif ellipsoïdal, formé par quarante enceintes montées sur piédestal, tournées vers le centre de l'ovale et divisées en huit groupes de cinq enceintes. Les espaces entre ces groupes permettent aux visiteurs d'aller et venir librement entre l'extérieur et l'intérieur de l'ellipse dessinée par les piédestaux. Chaque enceinte diffuse l'une des quarante voix du célèbre motet *Spem in alium nunquam habui* de Thomas Tallis – chef-d'œuvre de dentellerie contrapuntique composée en 1573 – reconstituant, par la superposition simultanée des pistes, une polyphonie chorale. Le public se déplace à son gré à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace circonscrit par cette ellipse. Le morceau, enregistré par le chœur de la cathédrale de Salisbury, est diffusé suivant une boucle de quatorze minutes, soit onze minutes de musique et trois minutes de pause. Le dispositif provoque une sensation d'écoute intime malgré son insertion dans un espace public.⁶¹

Notre idée fut donc de réinterpréter cette forme en la mettant en dialogue avec l'effet d'une présence humaine réelle, une performance dans l'ici et maintenant du théâtre, entendu principalement dans sa dimension relationnelle, c'est-à-dire, « ce qui se passe entre acteurs et spectateurs ». ⁶² L'écoute seule est notre guide. Tout part d'elle et y revient. C'est à travers l'écoute que nous nous transformons et que nous transformons l'espace. Cela nous a paru la forme idéale pour rendre compte, au théâtre, de la discontinuité sans cesse renouvelée, tour à tour globalisante et sélective, de l'écoute du monde, en une sorte d'écho à ce que dit Jean-Luc Nancy à propos du sonore qui « apparaît et disparaît jusque dans sa permanence ».

⁶⁰ L'œuvre fait partie des collections permanentes de deux centres d'art : le Musée des Beaux-arts du Canada à Ottawa, où elle est exposée dans l'ancienne chapelle de la rue Rideau, depuis sa création en 2001, et l'Institut Inhotim à Brumadinho, au Brésil.

⁶¹ « While listening to a concert you are normally seated in front of the choir, in traditional audience position. With this piece I want the audience to be able to experience a piece of music from the viewpoint of the singers. Every performer hears a unique mix of the piece of music. Enabling the audience to move throughout the space allows them to be intimately connected with the voices. It also reveals the piece of music as a changing construct. As well I am interested in how sound may physically construct a space in a sculptural way and how a viewer may choose a path through this physical yet virtual space. » Propos de Janet Cardiff, consultables sur son site personnel: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>

⁶² Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 [1971], p. 31.

Théâtre est donc un poème sonore polyphonique et polyglotte pour cinquante artistes en trente-six langues⁶³, une promenade à la fois trompeuse et rassurante qui fait voler en éclats les repères spatio-temporels pour les reconstruire et déconstruire indéfiniment. Une trame de voix étalée dans un espace d'écoute. Des grands textes épiques, dramatiques ou poétiques dans leurs langues originales, ainsi que des musiques de différentes cultures deviennent des matériaux au même titre que souvenirs, récits, témoignages, lettres, emails, messages vocaux ou écrits, journaux intimes apportés par les acteurs dans leurs langues respectives. Autant d'unités dramaturgiques pour une composition contrapuntique d'ensemble.

La plupart du temps, ces matériaux sont choisis et harmonisés dans le spectacle en fonction de critères essentiellement « musicaux » : contrastes rythmiques, musicalités similaires ou parfois très opposées, qui se répondent, durées variées qui apportent constamment des dynamiques nouvelles à l'ensemble, textures, allitérations et assonances, complémentarité harmonique ou frottement dissonant de hauteurs ou « grains de voix », emboîtements de sons et silences entre deux extraits sonores, entre autres.

Ainsi, par exemple, une polyphonie corse chantée par un chœur masculin qui dessine une diagonale traversant l'espace d'un bout à l'autre croise une lamentation en filipino parlée (ou plutôt pleurée) par une femme seule, immobile au centre du plateau. Un lied pour deux voix féminines et piano de Félix Mendelssohn dialogue avec le mot « arrête ! » répété plusieurs fois par une actrice dans une gradation d'états émotionnels qui vont du chuchotement affectueux à peine audible à la supplication désespérée à la limite du soutenable. Un *trava-lín-guas* (virelangue) en guarani, rythmé par un chœur masculin percussif, est progressivement « étouffé » par un chant grégorien qui transforme le chœur en basse continue sur un intervalle de quinte basses-ténors. Les dernières lignes de *Finnegans Wake* de James Joyce (en anglais) sont heurtées par des imprécations en fongbe, un chant traditionnel roumain, quelques notes d'une mélodie de Claude Debussy sur un poème de Paul Verlaine, le tout sous-tendu par un cluster choral sans cesse changeant. Deux personnages d'un épisode du *Mahabharata*, l'un parlant hindi et l'autre batak, se cherchent et s'évitent dans une dense forêt sonore d'où s'échappe aussi un chant en sanskrit extrait du *Bhagwad Gita*...

⁶³ Ce nombre, ainsi que la liste des langues, peut varier sensiblement d'un lieu à un autre et selon les changements de distribution.

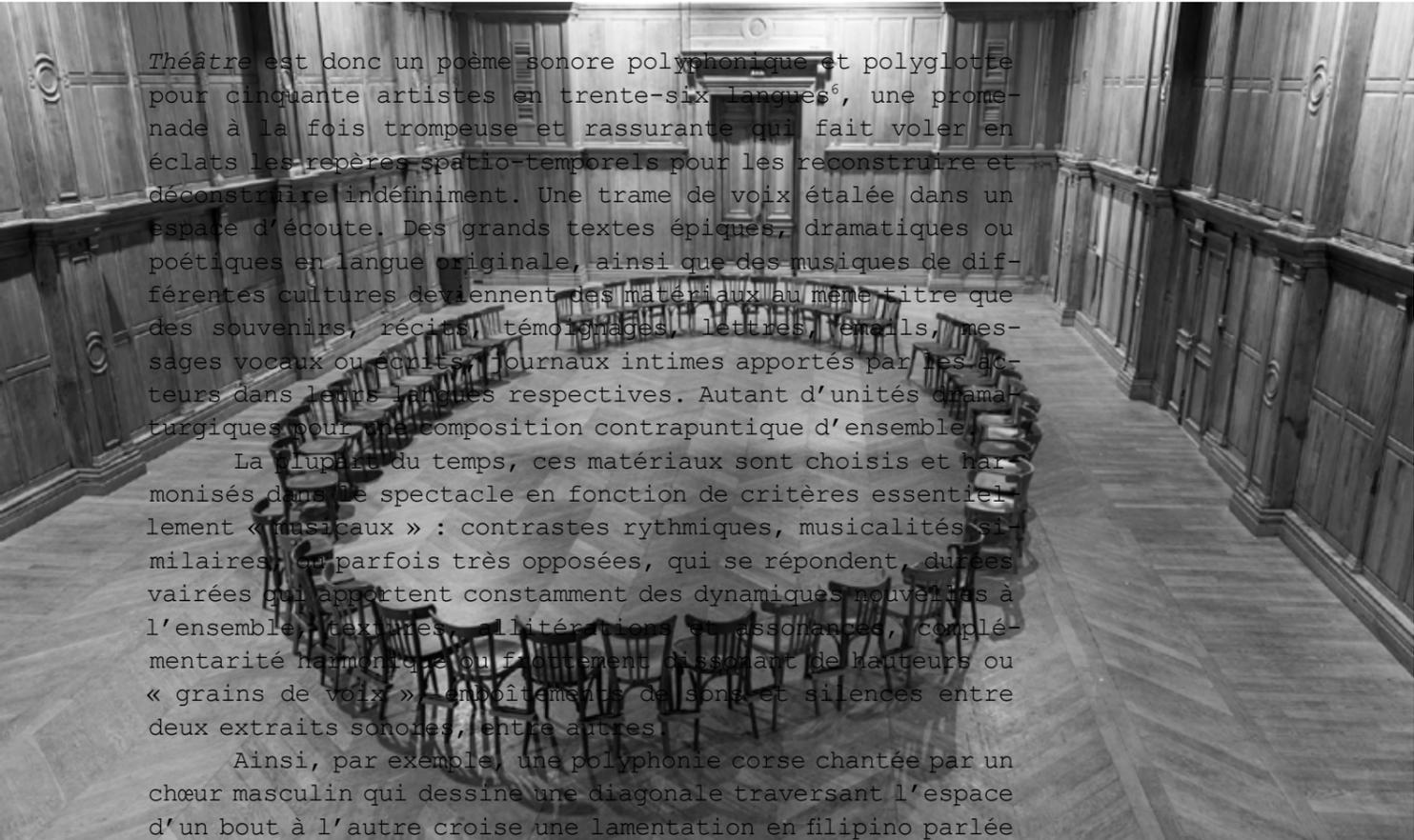


Les fauteuils des spectateurs sont disposés en cercle et tournés vers l'espace laissé vide en son centre – il nous est aussi arrivé d'adopter, pour des questions de jauge et de dimensions du plateau, un dispositif avec deux cercles concentriques. Les spectateurs peuvent ainsi tous se voir les uns les autres immédiatement avant et après la performance, car pendant les 85 minutes que dure le spectacle, l'espace est plongé dans l'obscurité totale. La moindre source de lumière est en effet occultée et l'écoute devient le dénominateur commun, le fil d'Ariane des acteurs et des spectateurs.

Théâtre, dispositif scénique sans les spectateurs.

© Photo : Diego Bresani, 2015





Théâtre est donc un poème sonore polyphonique et polyglotte pour cinquante artistes en trente-six langues⁶, une promenade à la fois trompeuse et rassurante qui fait voler en éclats les repères spatio-temporels pour les reconstruire et déconstruire indéfiniment. Une trame de voix étalée dans un espace d'écoute. Des grands textes épiques, dramatiques ou poétiques en langue originale, ainsi que des musiques de différentes cultures deviennent des matériaux au même titre que des souvenirs, récits, témoignages, lettres, emails, messages vocaux ou écrits, journaux intimes apportés par les acteurs dans leurs langues respectives. Autant d'unités dramaturgiques pour une composition contrapuntique d'ensemble.

La plupart du temps, ces matériaux sont choisis et harmonisés dans le spectacle en fonction de critères essentiellement « musicaux » : contrastes rythmiques, musicalités similaires, ou parfois très opposées, qui se répondent, durées vairées qui apportent constamment des dynamiques nouvelles à l'ensemble, textures, allitérations et assonances, complémentarité harmonique ou frottement dissonant de hauteurs ou « grains de voix », emboîtements de sons et silences entre deux extraits sonores, entre autres.

Ainsi, par exemple, une polyphonie corse chantée par un chœur masculin qui dessine une diagonale traversant l'espace d'un bout à l'autre croise une lamentation en filipino parlée (ou pleurée) par une femme seule, immobile au centre du plateau. Un lied pour deux voix féminines et piano de Félix Mendelssohn dialogue avec le mot « arrête » répété plusieurs fois par une actrice dans une gradation d'états émotionnels qui vont du chuchotement affectueux à peine audible à la supplication désespérée à la limite du soutenable. Un *trava-lín-guas* (virelangue) en guarani, rythmé par un chœur masculin percussif, est progressivement « étouffé » par un chant grégorien qui transforme le chœur en basse continue sur un intervalle de quinte basses-ténors. Les dernières lignes de *Finnegans Wake* de James Joyce (en anglais) sont heurtées par des imprécations en fongbe, un chant traditionnel roumain, quelques notes d'une mélodie de Claude Debussy sur un poème de Paul Verlaine, le tout sous-tendu par un cluster choral sans cesse changeant. Deux personnages d'un épisode du *Mahabharata*, l'un parlant hindi et l'autre bataak, se cherchent et s'évitent dans une dense forêt sonore d'où s'échappe aussi un chant en sanskrit extrait du *Bhagwad Gita*...

⁶ Ce nombre, ainsi que la liste des langues, peut varier sensiblement d'un lieu à un autre et selon les changements de la distribution.

Les fauteuils des spectateurs sont disposés en cercle et tournés vers l'espace laissé vide en son centre. Il nous arrive aussi d'adopter, pour des questions de jauge et de dimensions du plateau, un dispositif avec deux cercles concentriques. Les spectateurs peuvent ainsi se voir les uns les autres immédiatement avant et après la performance, car pendant les 85 minutes que dure le spectacle, l'espace est plongé dans l'obscurité totale. La moindre source de lumière est en effet occultée et l'écoute devient le dénominateur commun, le fil d'Ariane des acteurs et des spectateurs.

Théâtre, dispositif scénique sans les spectateurs.

© Photo : Diego Bresani, 2015





Théâtre, dispositif scénique avec les spectateurs.

© Photo : Diego Bresani, 2015

Entièrement nus, les acteurs entrent en scène dans le noir – tout comme ils en sortiraient – et forment à leur tour un cercle qui entoure celui formé par les spectateurs, en les plongeant dans un flux sonore ininterrompu aux multiples textures, couleurs, densités et dynamiques. Cet encerclement sera sans cesse relativisé et déstructuré tout au long du spectacle par des traversées, des éclatements et des tournoiements de voix dans les ténèbres. L'aire délimitée par le cercle se peuple et se dépeuple tour à tour. Nous faisons également jouer les angles de la salle, inscrivant, par le son, le cercle dans un carré ou un rectangle, redessinant constamment l'espace avec nos voix et les bruits de nos corps. Nous traçons des diagonales, nous croisons ou cassons des lignes, et jouons même avec la verticalité (et donc la hauteur, troisième dimension de notre « cage de scène ») en faisant monter une voix « dans les airs » : celle d'un acteur-acrobate suspendu à un tissu que nous descendons et remontons dans le noir sans que le public s'en aperçoive. Sa voix monte progressivement, tourne dans les hauteurs avant de choir vertigineusement dans une triple vrille, déplaçant l'air qui frappe les spectateurs et réveille aussi leur sensibilité tactile.



Durant les dernières minutes du spectacle, les acteurs-performeurs se donnent enfin à voir (ou plutôt entrevoir) en s'éclairant eux-mêmes, l'un après l'autre, avec des petites lampes individuelles à faible puissance lumineuse. Alors, pour la première et dernière fois, la vision est sollicitée, et le public découvre le nombre et la nudité de celles et ceux qui l'ont entouré tout au long du parcours, en interaction les uns avec les autres, sans séparation scène-salle.

À ce moment précis, le son et le sonore change substantiellement. Si durant toute la performance les acteurs partageaient une invisibilité commune, ils se retrouvent à présent individualisés par la lumière. Ils produisaient auparavant un contrepoint complexe de chants, récits, exclamations, discussions, situations dramatiques, cris, rires, pleurs, chuchotements et imprécations d'où se détachaient par instant des « coryphées ». à présent ils font entendre tous, pour la première fois, la même note, à l'unisson ou à la médium. À l'uniformité de l'invisible se substitue l'uniformité sonore. La diversité visuelle succède à la diversité sonore. L'un et l'autre s'équilibrent et s'équivalent, comme pour devenir, au-delà de l'autre. Il ne s'agit donc pas d'un espace rempli d'anonymes, mais au contraire, de la mise en lumière des potentialités singulières de chacun.



Entièrement nus, les acteurs entrent en scène dans le noir - tout comme ils en sortiront - et forment à leur tour un cercle qui entoure celui formé par les spectateurs, en les plongeant dans un flux sonore ininterrompu aux multiples textures, couleurs, densités et dynamiques. Cet encerclement sera sans cesse relativisé et déstructuré tout au long du spectacle par des traversées, des éclatements et des tournolements de voix dans les ténèbres. L'aire délimitée par le cercle se peuple et se dépeuple tour à tour. Nous faisons également jouer les angles de la salle, inscrivant, par le son, le cercle dans un carré ou un rectangle, redessinant constamment l'espace avec nos voix et les bruits de nos corps. Nous traçons des diagonales, nous croisons ou cassons des lignes, et jouons même avec la verticalité (et donc la hauteur, troisième dimension de notre « cage de scène ») en faisant monter une voix « dans les airs » : celle d'un acteur-acrobate suspendu à un tissu que nous descendons et remontons dans le noir sans que le public s'en aperçoive. Sa voix monte progressivement, tourne dans les hauteurs avant de choir vertigineusement dans une triple vrilte, déplaçant l'air qui frappe les spectateurs et réveille aussi leur sensibilité tactile.

Durant les dernières minutes du spectacle, les acteurs-performeurs se donnent enfin à voir (ou plutôt entrevoir) en s'éclairant eux-mêmes, l'un après l'autre, avec des petites lampes individuelles à faible puissance lumineuse. Alors, pour la première et dernière fois, la vision est sollicitée, et le public découvre le nombre et la nudité de celles et ceux qui l'ont entouré tout au long du parcours, en interaction les uns avec les autres, sans séparation scène-salle.

À ce moment précis, l'économie sonore change substantiellement. Si durant toute la performance les acteurs partageaient une invisibilité commune, ils se retrouvent à présent individualisés par la lumière. Ils produisaient auparavant un contrepoint complexe de chants, récits, déclamations, discussions, situations dramatiques, cris, rires, pleurs, chuchotements et imprécations d'où se détachaient par instant des « coryphées ». à présent ils font entendre tous, pour la première fois, la même note à l'unisson : un la médium. À l'uniformité de l'invisible se substitue l'uniformité sonore. Et la diversité visuelle succède à la diversité sonore. L'une et l'autre s'équilibrent et s'équivalent, comme pour dévoiler l'une le revers de l'autre. Il ne s'agit donc pas d'un chœur monolithique d'anonymes, mais au contraire, de la mise en commun des potentialités singulières de chacun.



Théâtre, minutes finales de la représentation avec acteurs (debout) placés tout autour du cercle des spectateurs (assis).

© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

Il faut en effet souligner que chaque acteur est appelé à composer une partie de la trame contrapuntique de *Théâtre*, en y apportant, sous forme de son, ses mémoires personnelles, en vocalisant ses propres racines (ou déracinements) culturelles et sociales. Âgés de vingt à soixante-dix ans, les acteurs mettent en commun des matières vocales et des bagages sonores d'une richesse esthétique et humaine inestimable.

L'obscurité, qui renvoie tout autant à la solitude d'un espace très étroit qu'à la vastitude de l'infini, assure un mélange plus libre et plus perméable des couches tour à tour successives ou superposées de matières sonores plus ou moins détectables que nous déployons dans l'espace. Les passés individuels s'entrecroisent et s'entrechoquent dans un présent partagé où la voix est un support et un catalyseur de mémoires intimes et collectives.

Nous avons pu vérifier, d'après les témoignages d'un grand nombre de spectateurs (et d'acteurs), que le fait d'être plongé dans l'obscurité, exposé à un environnement sonore continu mais sans cesse changeant, déclenche des flux de perception inhabituels et des sensations alternées de profonde solitude et d'appartenance à une communauté en présence, de conscience aiguë de son propre corps et de dilution de ce dernier dans le corps collectif. Des souvenirs intimes enfouis émergent tour à tour pour disparaître aussitôt et revenir peut-être selon les circonstances acoustiques, sans cesse changeantes, auxquelles spectateurs et acteurs sont exposés.

*Ce que l'écoute du monde me fait entendre, c'est une succession d'évènements qui, aussitôt appréciés, s'effacent dans ma mémoire. S'il existe un environnement, il est mnésique. [...] Le discontinu de l'oubli, aucun support ne peut en rendre compte. Pour commencer à pouvoir mettre en scène un espace sonore, il serait nécessaire de partir de la discontinuité, du surgissement, de l'évanouissement.*⁶⁴

⁶⁴ Daniel Deshays, « Paysage sonore ? », *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, op. cit. p. 30.

Dramaturgies sonores

Une fois les acteurs partis et la lumière rallumée, le public retrouve l'espace de départ sans le retrouver tout à fait. Ce (nouvel) espace visible ne confirme pas l'espace audible sans cesse construit et déconstruit précédemment dans le noir. Il ne donne pas à voir *enfin* ce qui a été entendu. Il n'est pas l'envers du décor qui dévoile les machines acoustiques extraordinaires qui ont créé pour les oreilles, pendant une heure et vingt minutes, un environnement parfaitement réel qu'à présent les yeux démystifieraient en constatant encore une fois que tout est faux en dehors de la sphère du visible. Non, il n'y aura pas cette sensation d'un « Ah bon, c'était donc ça ! » ou d'un « C'était avec ça qu'ils créaient cet effet-là ! ». Le visuel ne sera donc intervenu ni durant la performance pour alimenter ou déjouer l'illusion du sonore, ni après pour dire, rassurant : « Eh oui, tout s'explique, ce n'était que du théâtre ! »

À défaut de pouvoir précéder le sonore dans les processus de création d'images mentales, l'espace visible, une fois les lumières rallumées, aura été inévitablement transformé par ce dernier. L'impression décrite par nombre de spectateurs, d'un « J'étais bien ici depuis tout ce temps ? » ou d'un « C'est étrange, je n'arrive pas à retrouver le même espace où j'étais au début » ou encore d'un « C'était si petit que ça ? » suggère une contamination mnésique du visible par l'audible. Ces deux registres sont dissociés volontairement l'un de l'autre – à l'exception des trois minutes finales, ils ne partagent jamais le même espace-temps dans la structure dramaturgique. C'est la persistance de la mémoire d'un espace, projetée à l'intérieur d'un « nouvel » espace, qui modifie finalement les deux. Nous marquons cette transformation spatio-temporelle par le dévoilement d'un accrochage des portraits individuels de chacun des acteurs⁶⁵ : une présence par l'absence ou une absence par la présence.

⁶⁵ Cet accrochage est fait dans le noir tout au long du spectacle, sans que les spectateurs s'en aperçoivent. Quand les lumières sont rallumées, les portraits sont déjà en place.



Encore une fois, l'image ne vient pas compléter ou confirmer la donnée sonore, car il est impossible d'identifier quelle voix entendue dans le noir appartient à quel visage muet, découvert sous la lumière. Pourtant, bien des spectateurs se prêtent à ce jeu et passent plusieurs minutes à scruter ces portraits offerts aux regards comme dans une galerie d'art (espace éminemment associé, bien plus que le théâtre, à la contemplation et au plaisir visuel). Les valeurs s'inversent donc : l'espace sonore du théâtre, créé par la rencontre présente d'acteurs et de spectateurs, fait place à l'espace visuel de l'exposition. Mais tout comme la mémoire de l'un est forcément contenue dans l'autre, le visuel peut émerger du sonore et vice-versa. Si plusieurs spectateurs s'empressent de nous raconter toutes les images, les formes et les couleurs qu'ils ont vues (et ils insistent sur ce verbe) dans le noir, d'autres entendent encore des voix sortir de ces portraits « muets » dans l'espace visible déserté par les acteurs.

Ce qui nous intéressait dans le processus de *Théâtre*, ce n'était pas de monter une pièce dans le noir ou de raconter une histoire dont la voix acousmatique du narrateur déroulerait le fil (narratif) d'Ariane dans les ténèbres. Il ne s'agissait pas non plus de faire le bruitage d'une histoire invisible au moyen d'effets sonores illustratifs qui forceraient des images acoustiques anecdotiques et nécessairement tributaires de celles décrites « à la lettre » par la fable racontée. Tous ces procédés peuvent, certes, relever d'une recherche sonore complexe qui, dans certaines productions, atteint des degrés remarquables de raffinement mimétique dont l'exactitude hyperréaliste du dispositif sonore se substitue parfaitement à un récit visuel. Nous ne cherchions pas, justement, à substituer un sens à un autre, à mesurer le pouvoir pictural mimétique du son en un exercice de style consistant à raconter avec des bruits.

Théâtre,
dispositif
scénique après la
représentation, avec
accrochage des
portraits.
© Photo :
Diego Bresani,
avril 2015.

Il nous importait, au contraire, non seulement d'affranchir le sonore de sa position de « second » – après le visuel – dans la réception de l'événement scénique, mais surtout de l'affranchir de la fonction souvent réductrice de « bande son » à laquelle il est communément associé dans le montage d'un spectacle, c'est-à-dire au service d'une dramaturgie préalablement donnée, soit par le texte soit par la mise en scène, qu'il se doit de souligner ou d'illustrer sans qu'on s'en occupe comme un vecteur de sens à part entière.⁶⁶ Il s'agissait plutôt de penser une dramaturgie à partir du son, des sons – aux natures, densités et fonctions très diverses – que nous avons produits et mis en commun tout au long du processus,⁶⁷ un « tableau fragile, et qui se défait au fur et à mesure qu'il se construit, avec des plans rapprochés et lointains. »⁶⁸

Cette palette de possibilités acoustiques, nous l'avons restreinte aux sons corporels non transformés, amplifiés ou enregistrés, émis uniquement par le corps en mouvement et la vibration des cordes vocales.⁶⁹ L'organisation et l'harmonisation de ces sons dans l'espace-temps de la performance, faute d'un directeur de chœur visible, étaient possibles grâce à la mémoire phonique et l'écoute entraînée de l'ensemble des performeurs.

La forte présence de la choralité dans ce travail – de la salle de répétition, en tant qu'outil technique d'entraînement,⁷⁰ à la charpente du spectacle, en tant que socle structurant d'une dramaturgie fragmentaire et contrapuntique –, nous ne la revendiquons point comme métaphore de la communauté consensuelle (vouée à l'inertie) mais comme espace d'harmonisation dynamique des dissidences, des discordances, des dissonances, où l'être-ensemble n'implique pas une accumulation à somme nulle d'individus, mais un tissage en contrepoint de mémoires acoustiques et de réalités sonores. Le principe choral nous intéresse moins par l'agglomération que par la diversification génératrice de polyphonies. La musique au sens large, ou plutôt la musicalité comme principe organisateur des sons dans l'espace-temps, est ce qui nous permet de faire parler ensemble toutes ces voix et d'extraire, par intermittence, la symphonie de la cacophonie.

Partir de la voix et des croisements de voix dans leurs rapports avec le présent immédiat et (la mémoire de) l'écoute comme seuls garants de la composition dramaturgique, entretenue et renouvelée à chaque représentation, nous semblait un défi plus intéressant pour l'acteur, confronté simultanément aux fonctions de compositeur et d'interprète. D'autant plus que c'est bien du point de vue du théâtre que nous nous plaçons, c'est-à-dire, de la médiation performative d'une expérience relationnelle où acteurs et spectateurs partagent le même espace-temps. L'écoute isolée de toute autre contrainte

ou référent extérieur nous confronte directement à cette vérité du théâtre selon laquelle il « réclame quotidiennement la réélaboration totale de son entité [...] sonore : aucune capitalisation autre que celle de la mémoire. »⁷¹ Et c'est précisément de cela qu'il s'agit : proposer, à partir de l'élément sonore et de la vocalité, un espace-temps d'activation et de croisement de mondes sensibles, de mémoires sonores superposées et reconvoquées dans le présent de la scène sans l'intermédiaire du visuel.

Théâtre, accrochage des portraits.

© Photo : Laurence Masliah, juin 2016. avril 2015.



Il nous importait, au contraire, non seulement d'affranchir le sonore de sa position de « second » – après le visuel – dans la réception de l'événement scénique, mais surtout de l'affranchir de la fonction souvent réductrice de « bande son » à laquelle il est communément associé dans le montage d'un spectacle, c'est-à-dire au service d'une dramaturgie préalablement donnée, soit par le texte soit par la mise en scène, qu'il se doit de souligner ou d'illustrer sans qu'on s'en occupe comme un vecteur de sens à part entière.⁶⁷ Il s'agissait plutôt de penser une dramaturgie à partir du son, des sons – aux natures, densités et fonctions très diverses – que nous avons produits et mis en commun tout au long du processus,¹⁰ un « tableau fragile, et qui se défait au fur et à mesure qu'il se construit, avec des plans rapprochés et lointains. »⁶⁸

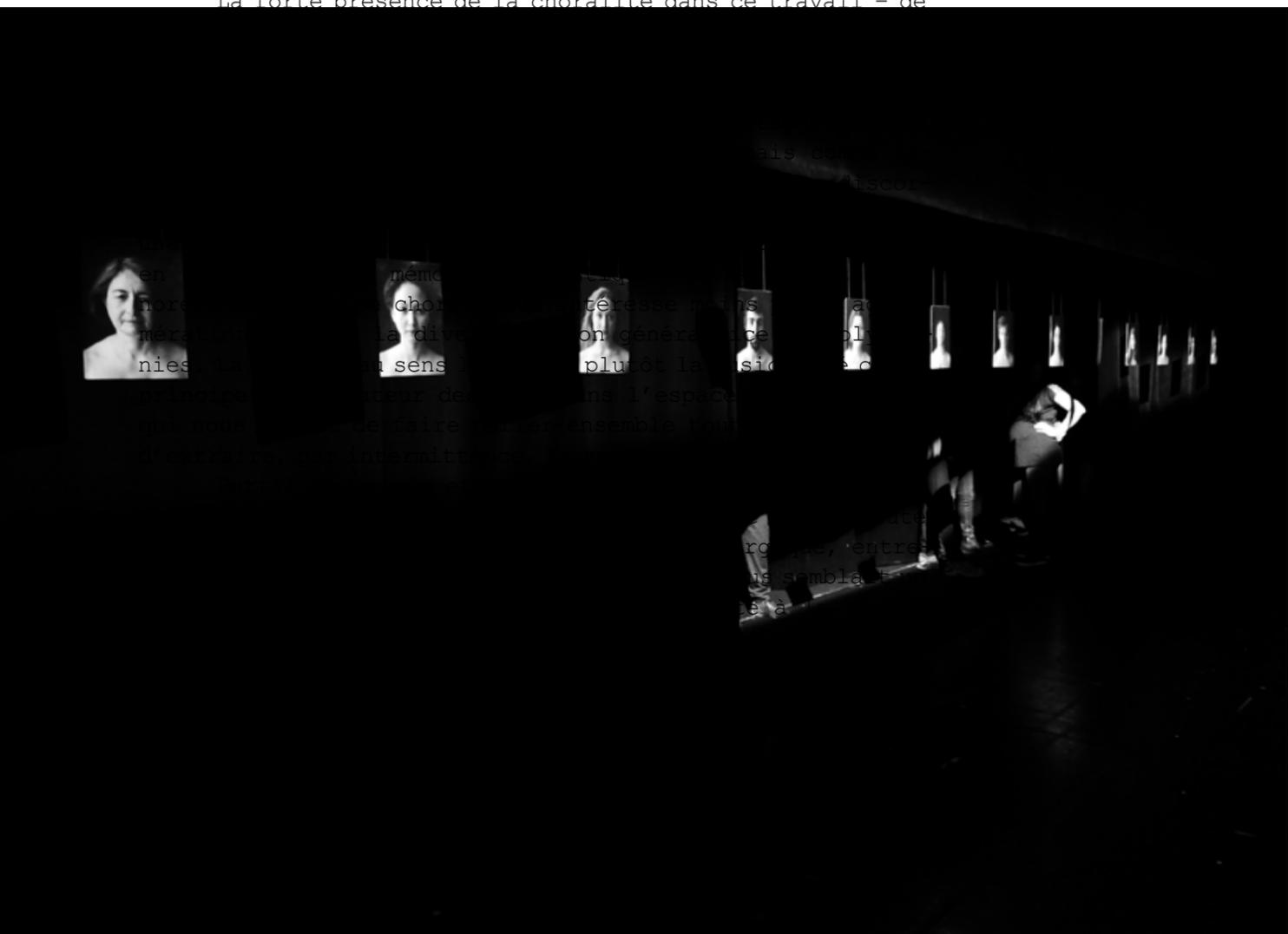
Cette palette de possibilités acoustiques, nous l'avons restreinte aux sons corporels non transformés, amplifiés ou enregistrés, émis uniquement par le corps en mouvement et la vibration des cordes vocales.⁶⁹ L'organisation et l'harmonisation de ces sons dans l'espace-temps de la performance, faute d'un directeur de chœur visible, étaient possibles grâce à la mémoire phonique et l'écoute entraînée de l'ensemble des performeurs

La forte présence de la choralité dans ce travail – de

toute autre contrainte ou référent extérieur nous confronte directement à cette vérité du théâtre selon laquelle il « réclame quotidiennement la réélaboration totale de son entité [...] sonore : aucune capitalisation autre que celle de la mémoire. »⁷¹ Et c'est précisément de cela qu'il s'agit : proposer, à partir de l'élément sonore et de la vocalité, un espace-temps d'activation et de croisement de mondes sensibles, de mémoires sonores superposées et reconvoquées dans le présent de la scène sans l'intermédiaire du visuel.

Théâtre, accrochage des portraits.

© Photo : Laurence Masliah, juin 2016.



⁶⁶ « Engager une conception sonore au théâtre nécessite d'en questionner la place dès la première idée de mise en scène, dès le choix du texte ou de l'ébauche du projet. C'est dans un abord global à l'œuvre qu'il faut la penser. Or peu de metteurs en scène ont conscience du son et particulièrement de la place qui lui revient et qu'il faut lui attribuer pour lui permettre de s'insérer convenablement dans la création. Qui considère la voix dans son aspect sonore ? Rappelons ici une fois encore que le son doit être conçu par le metteur en scène. » Daniel Deshayes, « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral », in *Le Son du théâtre, II. Dire l'acoustique*, *Théâtre/Public* no. 199, mars 2011, p. 46.

⁶⁷ « Pour cela, il faut modifier notre façon d'écouter, que l'oreille s'ajuste aux nouveaux objets sonores sans qu'il soit nécessaire de les justifier par l'image, ce qui est possible si ces sons se trouvent chargés d'un contenu émotionnel. Celui qui écoute recompose la trame sonore, lui prête des intentions et du sens. Il fabrique ses propres images en y injectant quelque chose de personnel : il participe à l'expérience. » Claude Beaugrand, « Entendre l'arbre qui pousse », *Écouter le cinéma*, Réal La Rochelle (dir.), Montréal, 400 coups, 2002, pp. 147-148.

⁶⁸ Michel Chion, *Le Son, Traité d'acoulogie*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 2010, p. 9.

⁶⁹ Exception faite à l'utilisation ponctuelle d'instruments de musique – piano, accordéon, guitare, cajón et nyckelharpa (harpe à clés suédoise) – et aux deux montages sonores numériques d'environ deux minutes que nous utilisons au tout début et à la toute fin du spectacle pour les besoins de la mise en scène (masquer le bruits d'entrée et de sortie de scène des 50 acteurs). C'est pourtant à partir de la voix et dans une logique vocale que ces autres manifestations sonores viennent s'ajouter au tissu dramaturgique global.

⁷⁰ Voir à ce propos « L'écoute active et le silence parlant. La musicalité à la base de la direction d'acteurs », *op. cit.*

⁷¹ Daniel Deshayes, « Le son du théâtre, un espace tactile », *Le Son du théâtre, I. Le passé audible*, *op. cit.* p. 21.



Les portraits



© Photo : Laurence Masliah,
juin 2016.

Qui, au sein de certaines angoisses, au fond de quelques rêves n'a connu la mort comme une sensation brisante et merveilleuse avec quoi rien ne peut se confondre dans l'ordre de l'esprit?
Il faut avoir connu cette aspirante montée de l'angoisse dont les ondes arrivent sur vous et vous gonflent comme mues par un insupportable soufflet. L'angoisse qui se rapproche et s'éloigne chaque fois plus grosse, chaque fois plus lourde et plus gorgée. C'est le corps lui-même parvenu à la limite de sa distension et de ses forces et qui doit quand même aller plus loin.
(...)
Ce souffle qui se suspend est le dernier, vraiment le dernier. Il est temps de faire ses comptes. La minute tant crainte, tant redoutée, tant rêvée est là. Et c'est vrai que l'on va mourir. On épie et on mesure son souffle. Et le temps immense déferle tout entier à sa limite dans une résolution où il ne peut manquer de se dissoudre sans traces.
Crève.
(...)
La peur qui s'abat sur toi t'écartèle à la mesure même de l'impossible. Rien en toi n'est prêt, pas même ce corps, et surtout ce corps que tu laisseras sans en oublier ni la matière, ni l'épaisseur, ni l'impossible asphyxie.

Antonin Artaud (1896-1948), *L'Art et la mort* (extraits)

JÉRÔME AUBERT



¹ Aye Congo Congo eh
Aye Congo Congo eh
Aye Congo eh
Aye Congo eh
Ah eeh

² Si tu ne sais pas d'où tu viens, sache au moins où tu vas.

¹ Miyele le eh
Miyele le eh oh
Miyele oh oh
Boya to sangana eh

³ Moulolo ni ta
Me mbulu maloka
Me ntoyo disanga
Me wu la ta kinsougula
Beno lu wa lolo wani
Ndemvokeleno
Kia mansuka
Ka kichidi ma la ko
Ngatu lu widi wo
Ka lu tsuma ndi
Mfulu mfuela ndi
Nsunga kibutu ngua

⁴ Les mots vont mourir si quelqu'un ne les remue à temps à temps. Les mots sont du silence qui parle. Des bulles de silence qui parlent.

³ Bu lu bingoula Kongo
Dia yenda nzila
Dia luata mpiri
Ku lu laku Te ku lubiku Ku ntandu
Te ku mpiri

² Si tu parles à quelqu'un et qu'il ne t'écoute pas, tais-toi, écoute-le. Et peut-être en l'écoutant, tu sauras pourquoi lui, il ne t'écoutait pas.

¹ Oh oh kuku mbele kuku mbele
Mbelele mbelele
Mbela ndimi mbela ndimi
Ndimimi ndimimi

² Si quelqu'un te dit qu'il est capable d'avaler une noix en entier, laisse-le faire. C'est qu'il fait confiance à son anus.

² Si la conscience était de ce monde, l'eau qui a vu naître le poisson, ne servirait pas à sa cuisson.

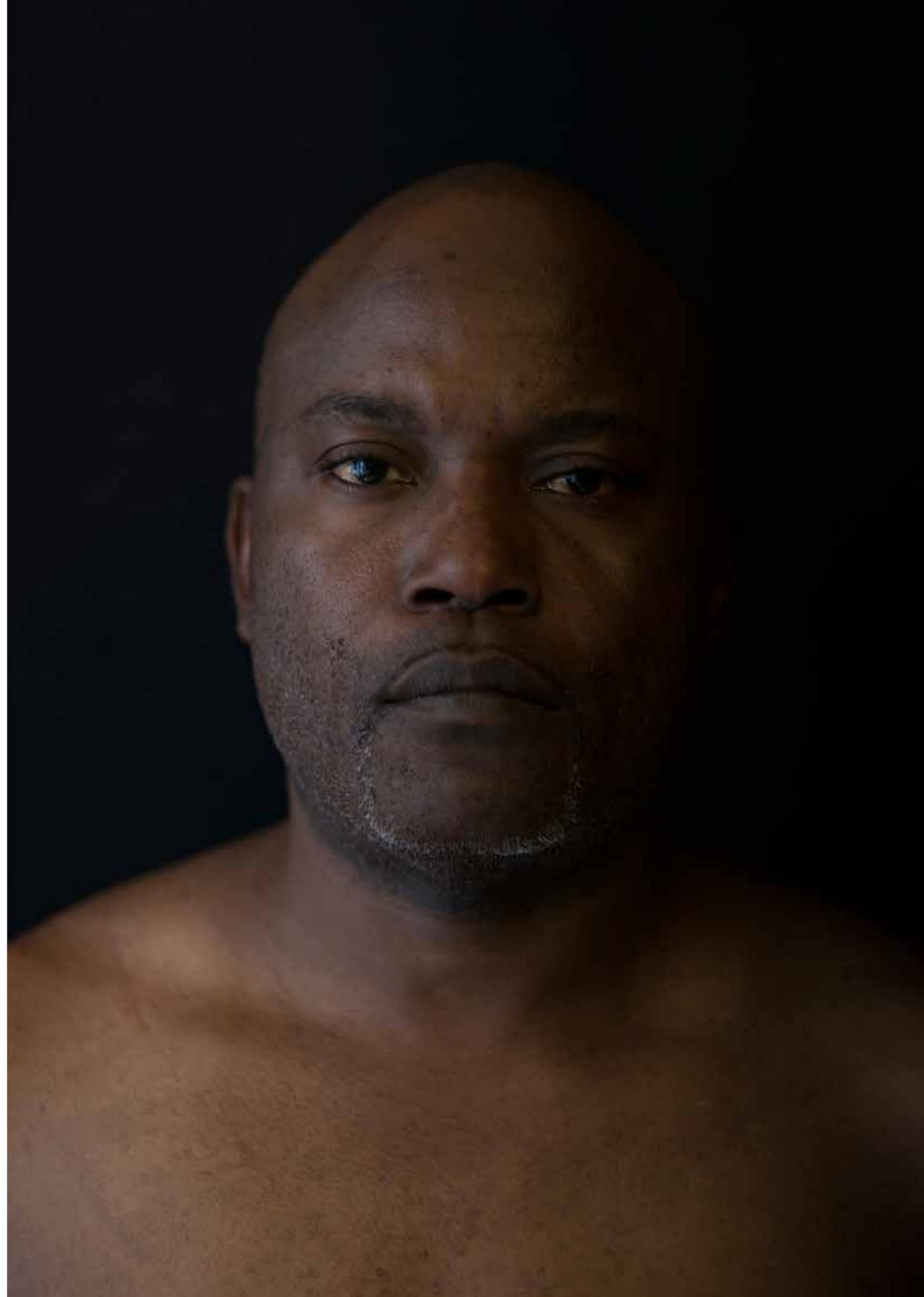
¹ Chants populaires congolais, en lingala

² Proverbes populaires d'Afrique de l'Ouest

³ Poème de Mwanga Senga (extrait), en langue kongo

⁴ Sony Labou Tansi (1947-1995), *Les mots me charment* (extrait)

ROCH AMEDET BANZOUZI



Su won ikéré leman
I yé mè longé ngandak.
Ndi pala, I séhi.
Hala a wé « mè ngwés wè »
Nsuk inyu yem.

Shi ya tou smaï tou do mund
To natamar rek he drim
Lif wiz so yo wiz so layat
Lif wiz so yo simpa riten
Shi ya tou flaï avri temp shi nidi

Masks an dats wer not faï
Big aïz opan tou di iouniver
Lav at eni kess an eni ret
Shi ya tou bilif in har tous

O inofans res insaï
Lif o gem
O inofans holon
Da gam no ova

Shi ya tou danz agan darknis
Triz suksid apazin fers
An shi reminber ha mama sang
Fas in pler an sora a taïm.

Tchou-ou tchou-ou gbovi,
Tchou-ou tchou-ou gbovi
Da da mou la ruamè,
Mékéola faviano
Ao djédjé viniè,
Gbonou gbonou kpo

Poème anonyme en bassa (langue du Cameroun)

Astrid Bayiha, chanson en langue inventée

Berceuse traditionnelle en mina (langue parlée au Bénin et au Togo)

ASTRID BAYIHA



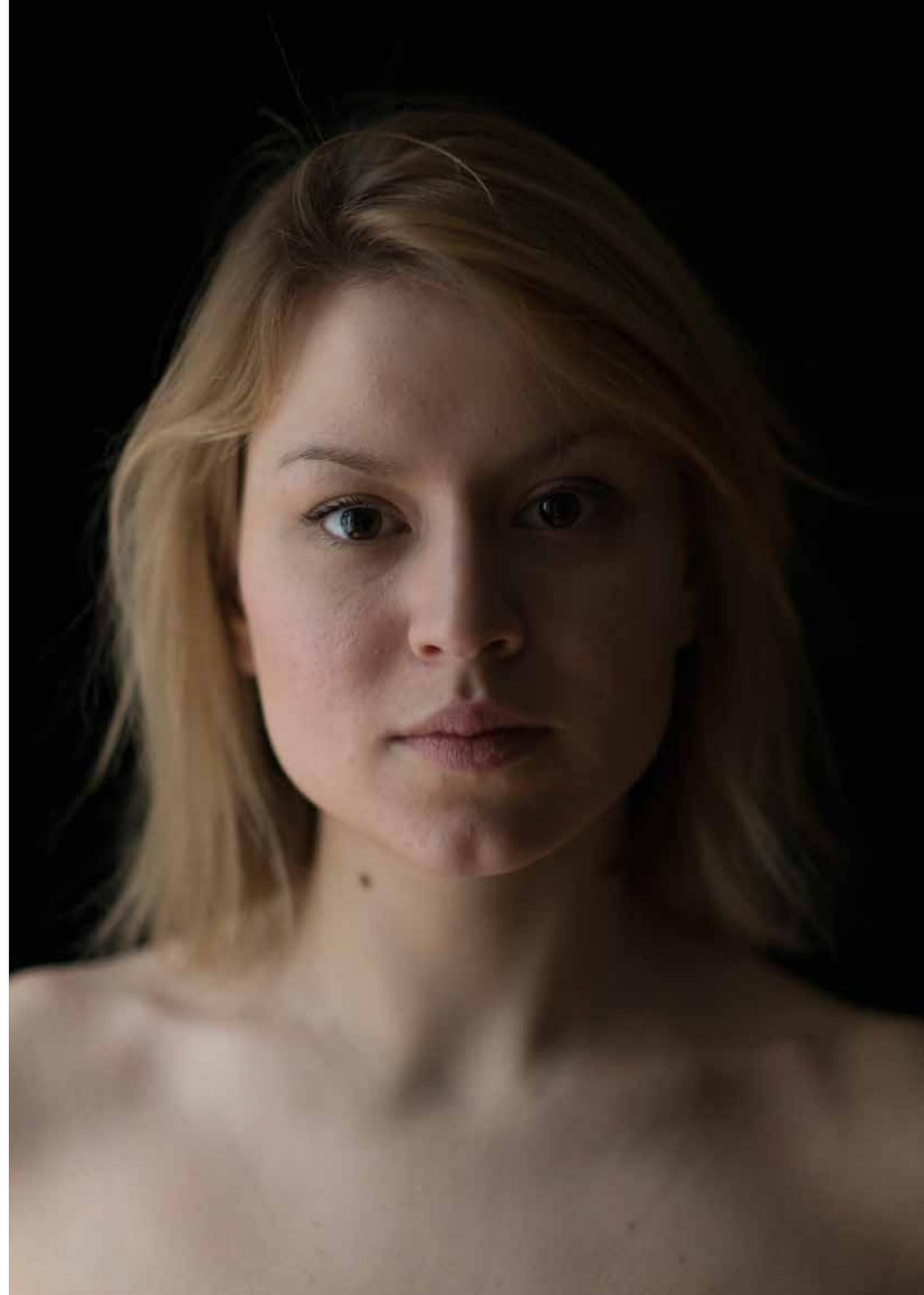
Шуршат осенние кусты
Шуршат на дереве листы.
Шуршит камыш,
И дождь шуршит,
И мышь, шурша,
В нору спешит.
А там тихо-онечко шуршат
Шесть шустрых маленьких мышат..
Но все вокруг возмущены:
— Как расшуршались шалуны!
Шуршат на мальшей кусты.
Шуршат им с дерева листы.
Шуршит рассерженный камыш.
И дождь шуршит,
И мама-мышь,
Весь лес шуршит им:
— Шалуны,
Не нарушайте тишины!
Но их не слышат шесть мышат.
Давно мышата не шуршат.
Они легли пораньше спать,
Чтоб не мешать
Большим
ШУРШАТЬ!

Что же делать, надо жить. Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... Мы отдохнем! Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую.. Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем! Мы отдохнем!

Andrei Oussatchev (1958-), *Chanson froufrou tante, Poésie pour enfants*,
en russe

Anton Tchekhov (1860-1904), *Oncle Vania, Acte IV, dernière réplique de Sonia*,
en russe

SONIA BELSKAYA



Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo,
Serviram-me o amor como dobrada fria.

Disse delicadamente ao missionário da cozinha
Que a preferia quente,
Que a dobrada (e era à moda do Porto) nunca se come fria.
Impacientaram-se comigo.
Nunca se pode ter razão, nem num restaurante.
Não comi, não pedi outra coisa, paguei a conta,
E vim passear para toda a rua.

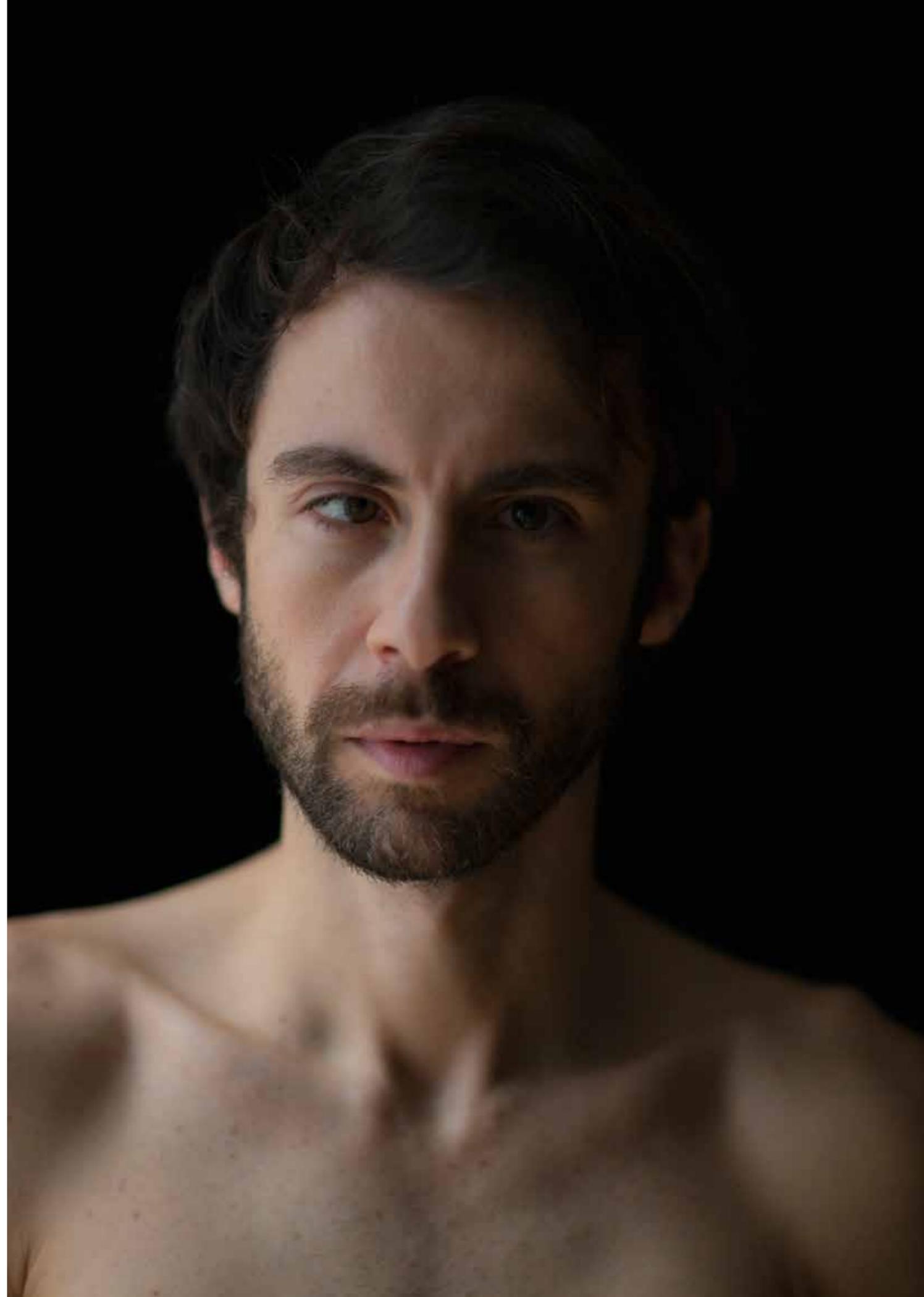
Quem sabe o que isto quer dizer?
Eu não sei, e foi comigo...

(Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim,
Particular ou público, ou do vizinho.
Sei muito bem que brincarmos era o dono dele.
E que a tristeza é de hoje).

Sei isso muitas vezes,
Mas, se eu pedi amor, porque é que me trouxeram
Dobrada à moda do Porto fria?
Não é prato que se possa comer frio,
Mas trouxeram-mo frio.
Não me queixei, mas estava frio,
Nunca se pode comer frio, mas veio frio.

Álvaro de Campos, hétéronyme de Fernando Pessoa (1888-1935), *Dobrada à moda do Porto*,
en portugais

MARCUS BORJA



Parce que je vous aime !
Parce que je sens bien, moi qu'ils haïssent tous,
Que ce qu'ils font crouler s'écroulera sur vous !
Parce que rien n'effraie une ardeur si profonde,
Et que pour vous sauver je sauverais le monde !
Je suis un malheureux qui vous aime d'amour.
Hélas ! Je pense à vous comme l'aveugle au jour.
Madame, écoutez-moi. J'ai des rêves sans nombre.
Je vous aime de loin, d'en bas, du fond de l'ombre ;
Je n'oserais toucher le bout de votre doigt,
Et vous m'éblouissez comme un ange qu'on voit !
-Vraiment, j'ai bien souffert. Si vous saviez, madame !
Je vous parle à présent. Six mois, cachant ma flamme,
J'ai fui. Je vous fuyais et je souffrais beaucoup.
Je ne m'occupe pas de ces hommes du tout,
Je vous aime. -ô mon dieu, j'ose le dire en face
À votre majesté. Que faut-il que je fasse ?
Si vous me disiez : meurs ! Je mourrais. J'ai l'effroi
Dans le coeur. Pardonnez !

Victor Hugo (1802-1885), *Ruy Blas*, acte III scène 3 (extrait)
(joué avec Isabelle Toros)

AUGUSTIN BOUCHACOURT



Le 8 octobre 2002

Cher Kitty,

Aujourd'hui, j'ai lue Anne Franck et cela m'a donné très, mais très envie d'écrire mon journal à moi. Cet année, je ne pense pas quelle va être très facile ! Surtout au niveau copine ! Agathe me faisait la tête au début de l'année, maintenant c'est Tess qui si mais. Par contre au niveau classe, je ne m'inquiète pas trop. Bien à toi. Lucie

Ps : J'ai un nouvel amoureux qui s'appelle (nom rayé)

Le 9 octobre 2002

Cher Kitty,

Aujourd'hui c'est mercredi. Je suis allé à l'école ce matin. J'ai de plus en plus l'impression que Tess et Agathe me cache quelque chose. Elles ne sont pas gentille avec moi, et je ne sais pas quoi faire. Tu peut me le dire toi ? Je ne voit pas d'autre solution qu'attendre qu'elles se calme. Je meurt d'ennuie aujourd'hui et mes soeurs m'embête. Bien à toi. Lucie.

Ps : Pff ! La vie.

Le 10 décembre 2002

Cher Kitty,

Coup dur aujourd'hui ! Devine... La maîtresse est la première à nous dire de ne pas dire de chose méchante, se moquer, etc... Pourtant ? C'est ce qu'elle m'a fait "Lucie je pense que tu te suréstime (je crois que ça s'écrit comme ça) un peu trop gna gna gna... Un jour tu tombera de ton pied d'escale ou je sais pas quoi - c'a va te faire très mal... Patati ! Patata!". La total quoi ! Je me plein pas ! pas la peine ! Bien à toi. Lucie

Wie war so schön doch Wald und Feld!
Wie ist so traurig jetzt die Welt!
Hin ist die schöne Sommerzeit,
Und nach der Freude kam das Leid.

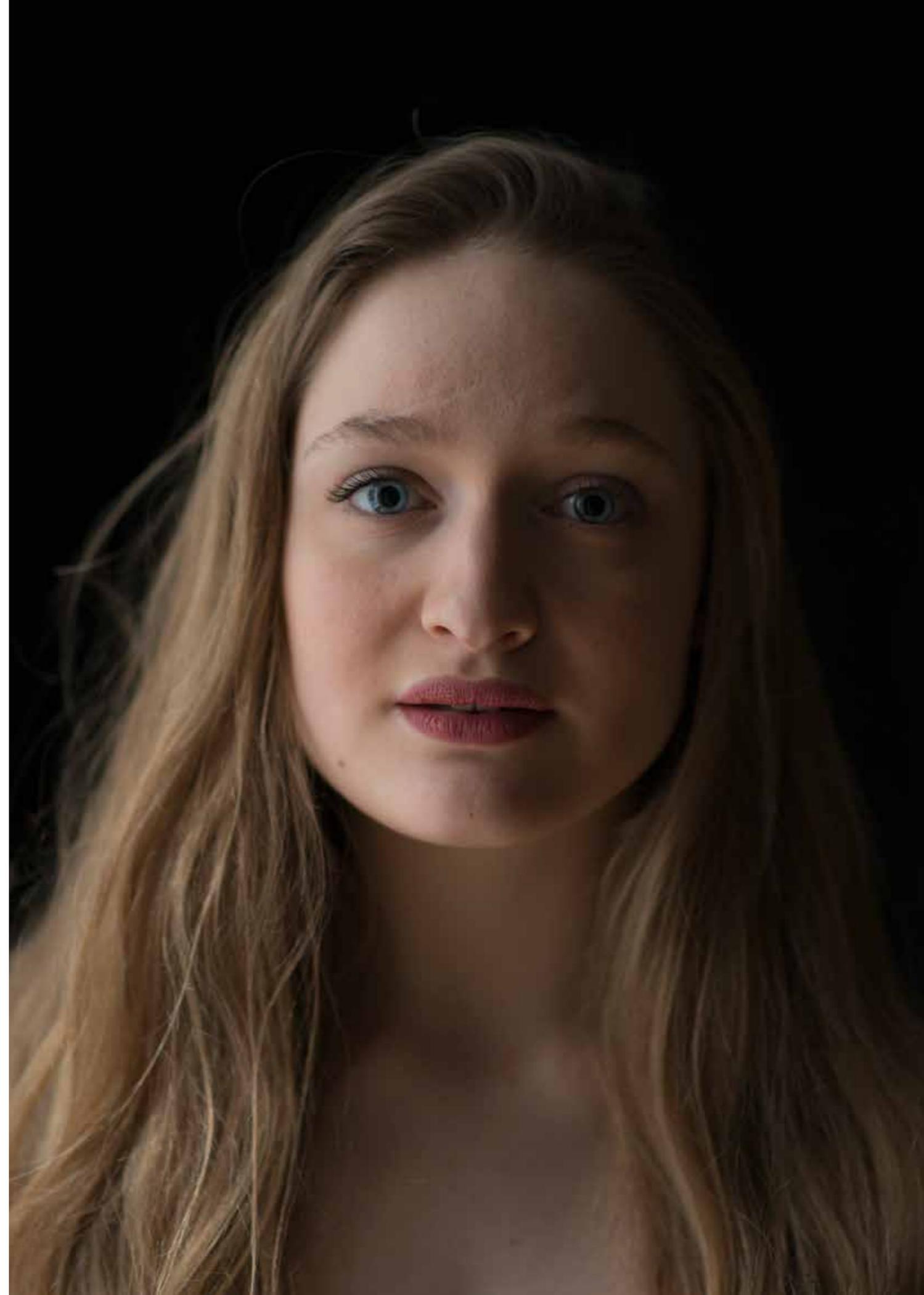
Wir wußten nichts von Ungemach,
Wir saßen unterm Laubedach
Vergnügt und froh beim Sonnenschein,
Und sangen in die Welt hinein.

Wir armen Vöglein trauern sehr:
Wir haben keine Heimat mehr,
Wir müssen jetzt von hinnen fliehn
Und in die weite Fremde ziehn.

Lucie Brandsma, "Témoignage" (extraits de journal intime datant de ses neuf ans, restitués avec les fautes d'orthographe)

Poème de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), musique de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), *Abschiedslied der Zugvögel*, lied à deux voix Op. 63-N°2, en allemand (chanté avec Raluca Vallois)

LUCIE BRANDSMA



Keren chavorale drom
Te khelel o phuro rom
Oi la la la la la
O phuro rom te khelela
Amari voj a kherla
Oi la la la la la

Duj duj deshu duj
Tchumi dav me lakho muj
Oi la la la la la
Lakho muj si rupuno
Taj o chavo somna khuno
Oi la la la la la la

Oi Temerav
Tena tcha tchi spo penav
Oi la la la la la la
Lakho muj si rupuno
Taj o chavo somna khuno
Oi la la la la la la.

Hei io lei ho la lei loi la
Ho leo hei io lei ho la lei loi la
Lehe lei hoo loo laa loi la
Leo hei io lei ho la lei loi la

Kale khe skia vaha io vahan
Kukhei svei khe ruoti
Muhunai tukai vahiai kon
Bastoere kho khia khe si.

Keren Chave, chant traditionnel tzigane de Hongrie,
en rom

Hei Ho Lei, chant traditionnelle de Laponie,
en sámi
(chanté avec Lucas Gonzalez)

SOPHIE CANET



Que so voce muntagnole
Spurgulate e di ganella

Beienu tu te le mane
A l'acqua di funtanelia

A lu frecsu di lu fu
Ntona nua a so pagella.

Voce muntagnole, chant traditionnel à trois voix, en corse
(chanté avec Lucas Gonzalez, Simon Dusigne, Théo Salemkour, Vahram Zaryan, Jean
Hostache, Rolando Octavio et Tristan Rothhut)

ANTOINE CORDIER



Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains qu'à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conard il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit assavoir mais n'anticipons pas on ne sait pourquoi à la suite des travaux de Poinçon et Wattmann il apparaît aussi clairement si clairement qu'en vue des labeurs de Fartov et Belcher inachevés inachevés on ne sait pourquoi de Testu et Conard inachevés inachevés

Samuel Beckett (1906-1989), *En attendant Godot*, monologue de Lucky (extrait)

ETIENNE COTTEREAU



Mba'eiko nde helade nde guapoiteri
Reikupy kytyvo ko guyrami kupy kytyhape

Nda chei la che guapova he' i helada
Kuarahynte iguapo che mboykuvo

Mba'eiko nde kuarajhy nde guapoiterei
Reikupy kytyvo ko guyrami
Guyrami helada kupy kytyha

Nda che la che guapova he' i kuarajhy
Arainte iguapo che mo' avo

Mba'eiko nde arai nde guapoiterei
Remo' avo ko kuarajhy
Kuarajhy helada mboykuha
Helada guyrami kupy kytyha

Nda chei la che guapova he' i arai
Yvytunte iguapo che guerahavo

Trava-linguas (trompe-oreille ou virelangue ou fourchelangué) populaire de Altos
(Paraguay) recueilli par José A. Perasso,
en guarani

BELÉN CUBILLA



می ز زادن اا رغ اس ردد یم وو مبین اشفا ارب لگ ات اییب
می ز زادن ارر دد ون ی حرط وو میبفاکشب فقس ارر کلف
ددزی رر نناقشاع نونوخ لهک ددزییگن اا رکشل م غ رگا
می ز زادن ارب ششدد اییب و می ز زاس م هههه هه ب یق اس وو نم
می ز زادی رر ح دق رردن اا ببالگ ارر ین اوغ رراا ببالرش
می ز زادن اا رم جم ردد رکش ارر نناددرگرطع میبسن
ششوخ ی ددوورس ببرطم نوزب ششوخ ی ددوورر تس اا تسدد ردد وچ
می ز زادن اا رس ن ابوکاپ وو مبین اوخ للزغ ن اشفا اا تسدد لهک
ز زادن اا ببالنج یلاع ن ادب ام ددوچ وو ککاخ ابص
می ز زادن اا رظنم رب رظن ارر ن ابوخ هه اش ناک ددوب
دفا ب یم تتام اط یکی دفال یم لقع ز ز اا یکی
می ز زادن اا روو ادد شیب هه ب ارر ا هههه ی روو ادد نی اک اییب
هه ن اخییم هه ب ام اب اییب ی هههه اوخ رگا ا ن ددع تشههه
می ز زادن اا رثوک فیضوح هه ب ی زوورر تمخ ی یاپ ز ز اا لهک
ز ز اربیش ردد دن زرووی من ین اوخ شوخ وو ین اادنخس
می ز زادن اا رگی دد ی کلم هه ب ارر ددوخ ات ههک ظفاح اییب

Hafez (1326-1390), Ghazal (ode), *Le Livre d'or du divan*,
en persan

MAHSHID DASTGHEIB



Un fond très clair est composé de formes nuageuses colorées, disposées en franges successives dont les couleurs se transforment les unes dans les autres, violet, vert jaune, bleu ciel.

[...]

À gauche une zone claire à dominante jaune, elle est striée de nombreuses lignes fines, parallèles ou rayonnantes, de figures géométriques, cercles, demi-cercles, carrés, rectangles, trapèzes. À droite une zone sombre et dense à dominante rouge et bleu où se chevauchent de manière plus compacte, carrés, cercles, losanges, damiers, figures contournées.

[...]

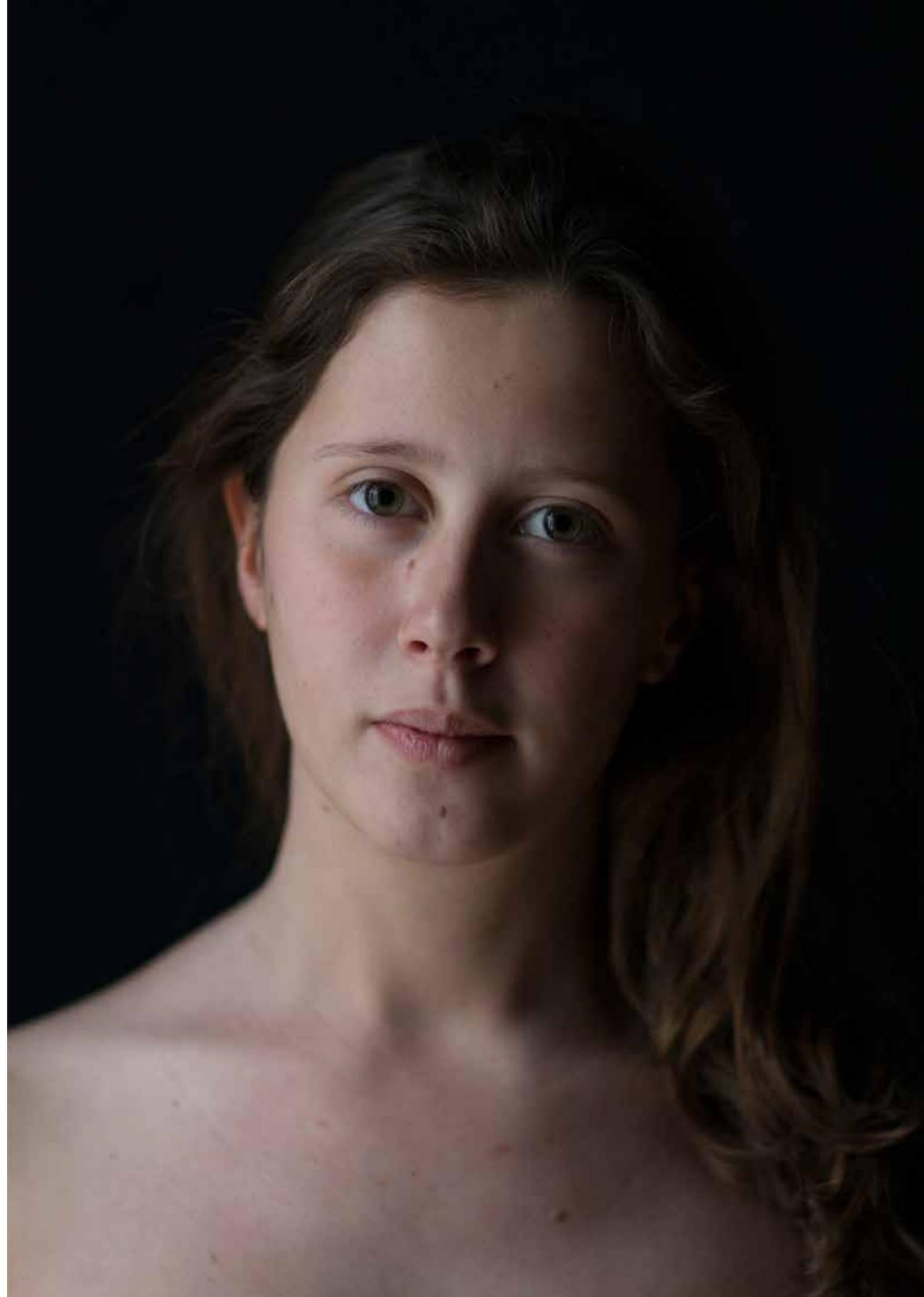
Elle est traversée en diagonale par une épaisse ligne sinueuse noire et une barre, elle aussi noire, surmontée de triangles sombres.

[...]

Toutes ces figures définissent des espaces colorés ou bien créent des tensions contradictoires ou encore introduisent rythmes et résonances.

Description du tableau « Jaune-Rouge-Bleu » de Vassily Kandinsky, conservé au Musée National d'Art Moderne de Paris (Centre Georges Pompidou) tiré du court-métrage tourné pour la série Palettes (ARTE France) dirigée par Alain Jaubert en 1994. (dit avec Romane Meutelet et Rachelle Flores)

ALICE DELAGRAVE



Mémoire

Quitté les tranchées de Soisson le 5 Juillet.

Le 13 :

Arrivé à Saint Mard sur Mont
Exercice
Très beau temps
Bruits de départ pour la Champagne, puis officiel, pour Verdun.

Le 12 :

Arrivé au Fort de Louville.
À 10h notre préparation d'artillerie commence et dure jusqu'à 9h du soir.
Les coloniaux ont attaqué et on ne s'en est même pas aperçu.

Le 16:

Ordre de partir au PC avec 50 hommes
Paysage désolé, plus un seul arbre, pas un mètre non
retourné.
Soudain, une salve de 88 autrichien nous couvre de feu. Fait
rouler à terre. Sent une brûlure au bras. Tout le monde crie.
C. et M. sont face à face dans trou, tête démolie, déjà morts.

Le 23:

J'essaie de dormir, mais la vermine me démange.
On m'apporte une lettre de Charlotte.
Le lendemain, au lever du soleil, gros bombardement.
Boulier, mon sergent, qui revient de permission, me parle de son séjour à Paris et
à sa maison.
Le reste de la matinée est belle, seulement quelques avions boches nous survolent.

Henri Bertin (1898-1984) dit pépé Henri (arrière-grand-père de Simon Dusigne),
Journal de guerre (1914-1918)

SIMON DUSIGNE



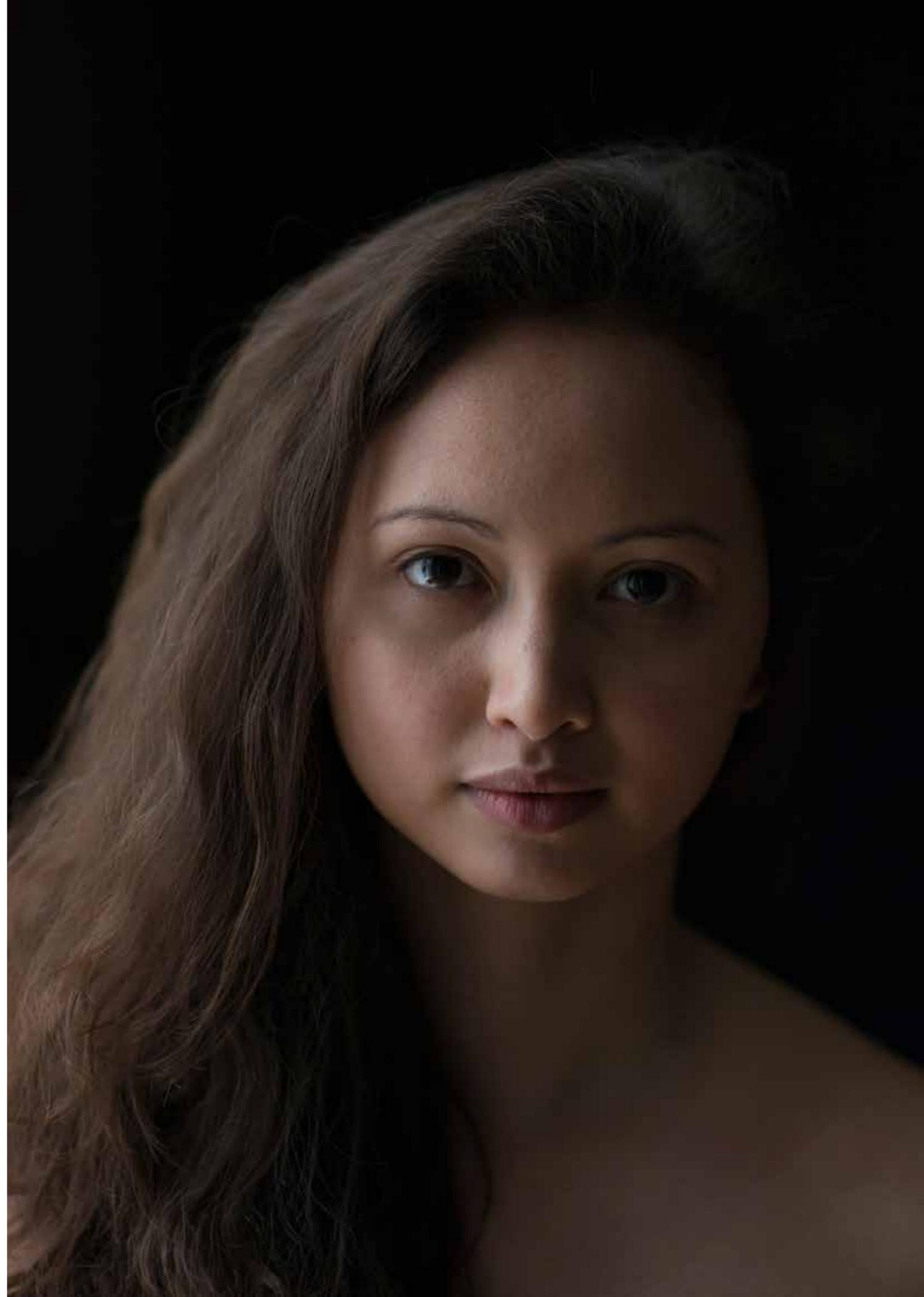
Anguwakmismo'y namalat
Sa paglalahad ng ulat
Nitongmadugongpagdaong
ni Duncan saakingbubong.
Hali kayo kaluluwang
bantay ng amingharaya,
Hubarinangkasarian
at ako'yinyongdamitan
mulaulo hanggangpaa
saplot ng kawalang-awa.
Angdugoko'y palaputin:
Barahanninyo'tharangin
Daluyan ng alinlangan,
upangwalangmakahadlang
naanumangpagkahabag
sanangingitimkongbalak.
Sumusosaakingdibdib,
ministro ng kamatayan
Gatasko'ygawingmapait
Sa'n man kayo nag-aabang
Sa n'yongbulagnapag-iral
Pagkagat ng kasamaan.
Halina, gabingkulimlim
ikubliakosadilim,
sasulasok ng impyerno,
ako ay iyongitago
upanghindinamatanaw
ng matalimkongbalaraw
sugatnitongiguguhit
at nang di rinmakasilip
anglahat sa kalangitan
sakumotngkadiliman
at hindi makatangisng:
"Tigil!Huwag!Sandalilang!

Sol! Sol! Anak. Anak. Sol. Anak. Angbuwan. Angbituin. Ang langit. Sol. Sol. Anak.
Angbituin. Anghangin. Sol. Anglangit. Hangin. Sol ko. Anak. Diwa. Imahen. Kristal at
buhay. Buhay. Buhay. Sol. Anakko. Larawan ni Consuelo. Sol na anak ni Sol. Sol.
Kristal at diwa. Diwa. Diwa. Angbuwan. Angbituin. Anglangit. Anghangin. Angsinag.
Angaraw. Sol! Angaraw! Sol! Angaraw! Sol naanakni Sol! Consuelo. Anghangin... angaraw... sol

William Shakespeare (1564-1616), *Macbeth*, Acte I, scène 5 (extrait), traduction de
Christian Vallez et Jay-ar Mira en Filipino

Paul Dumol (1951-), *Ang paglilitis ni Mang Serapio* (1969),
tragédie en Filipino

RACHELLE FLORES



Je suis ronde..

Je suis délicatement ronde
Je suis délicieusement ronde
Je suis divinement ronde..

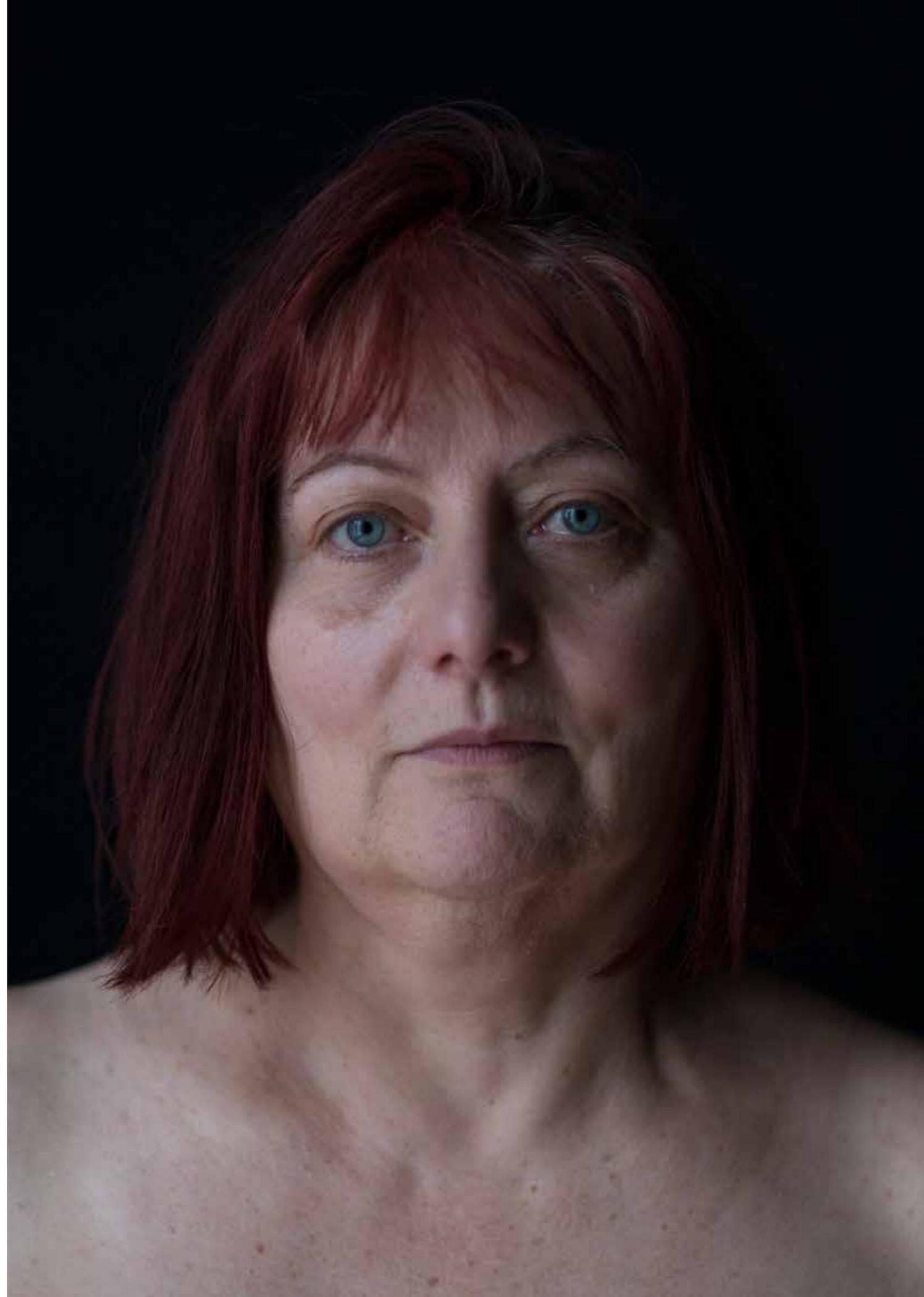
Sans contrefaçon
En admirer la perfection du contour

Je suis généreusement ronde
Je suis merveilleusement ronde
Je suis magnifiquement ronde

Et je roule, roule, roule..

Michèle Frontil (1954-), *Je suis ronde* (extrait)

MICHELE FRONTIL



夕焼、小焼の、あかとんぼ、
負われて見たのは、いつの日か。
山の畑の、桑の実を、
小籠に、つんだは、まぼろしか。
十五で、姐やは、嫁にゆき、
お里の、たよりも、たえはてた。
夕やけ、小やけの、赤とんぼ。
とまっているよ、竿の先。

雨ニモマケズ
風ニモマケズ
雪ニモ夏ノ暑サニモマケヌ
丈夫ナカラダヲモチ
慾ハナク
決シテ瞋ラズ
イツモシヅカニワラッテキル
一日ニ玄米四合ト
味噌ト少シノ野菜ヲタベ
アラユルコトヲ
ジブンヲカンジョウニ入レズニ
ヨクミキキシワカリ
ソシテワスレズ
野原ノ松ノ林ノ蔭ノ
小サナ萱ヅキノ小屋ニキテ
東ニ病氣ノコドモアレバ
行ッテ看病シテヤリ
西ニツカレタ母アレバ
行ッテソノ稲ノ束ヲ負ヒ
南ニ死ニサウナ人アレバ
行ッテコハガラナクテモイヽトイヒ
北ニケンクウヤソショウガアレバ
ツマラナイカラヤメロトイヒ
ヒドリノトキハナミダヲナガシ
サムサノナツハオロオロアルキ
ミンナニデクノボートヨバレ
ホメラレモセズ
クニモサレズ
サウイフモノニ
ワタシハナリタイ

赤とんぼ (libellule rouge) Aka Tombo, chanson japonaise pour enfants des années 20
Miyazawa Kenji, 雨にもまけず (Ame ni mo makezu / Ne sois pas défait par la pluie)

AYANA FUENTES UNO



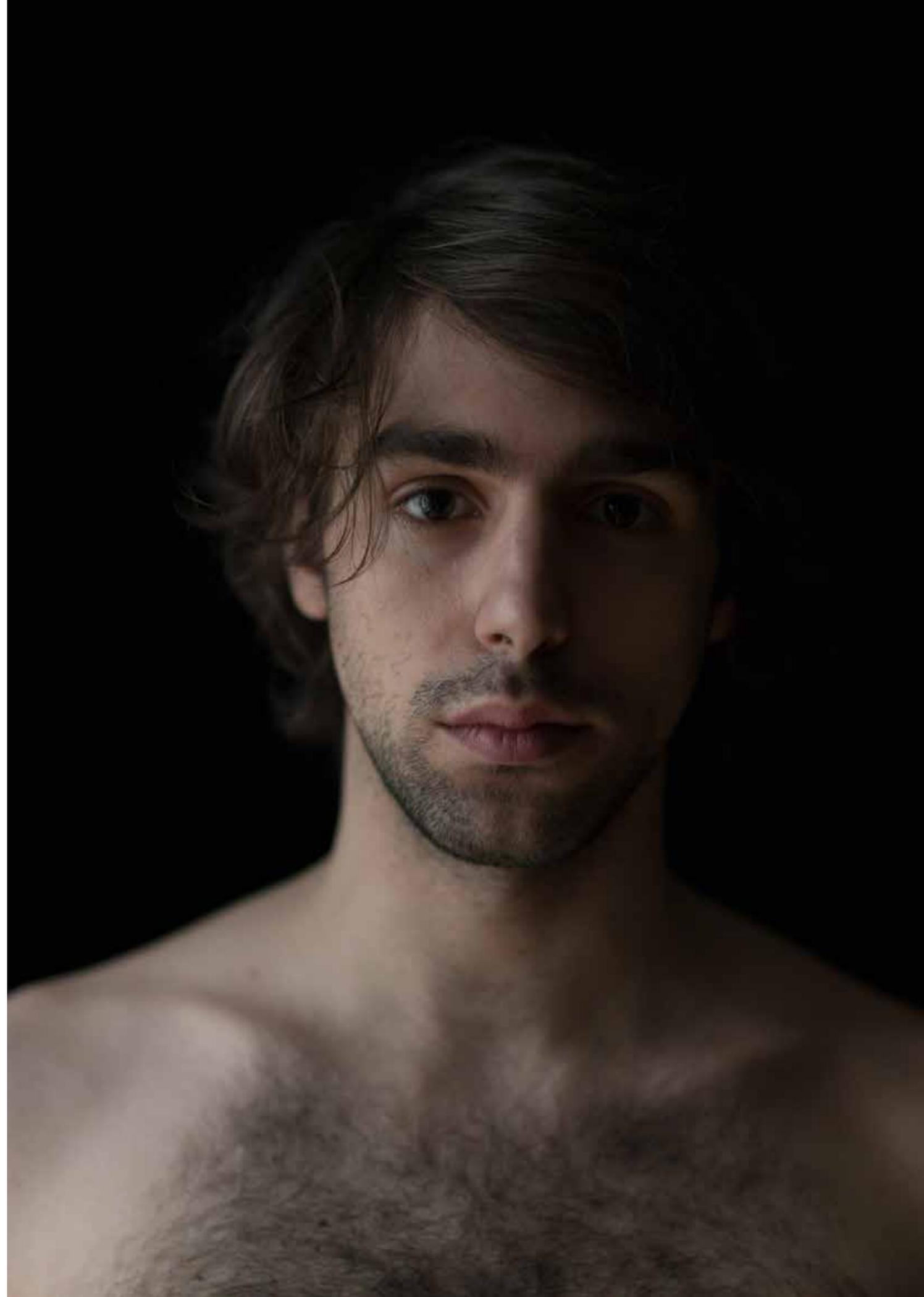
*Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.*

*Des siens séparant le coupable,
Sans bruit, pas à pas, vous irez.
Et dans un cercle infranchissable,
Lentement vous l'enfermerez.*

Introit d'un Requiem, chant grégorien,
en latin

Texte d'Edmond Godinet (1828-1888) et Philippe Gille (1831-1901), musique de Léo Delibes (1836-1891), *Des siens séparant le coupable*, Lakmé, Acte II, scène 7, air de Nilakantha (extrait)

FRANCOIS GARDEIL



Votre amoureux très fidèle,
À quoi le reconnaît-on ?
À son chapeau de coquille,
Ses sandales et son bourdon.

Il est mort il est mort madame,
Il est mort, il est enterré,
À sa tête est l'herbe fraîche
Une pierre est à ses pieds.

C'est demain la Saint-Valentin,
Pour être sa Valentine,
Je suis venue bien pucelle
Tôt matin frapper à sa vitre

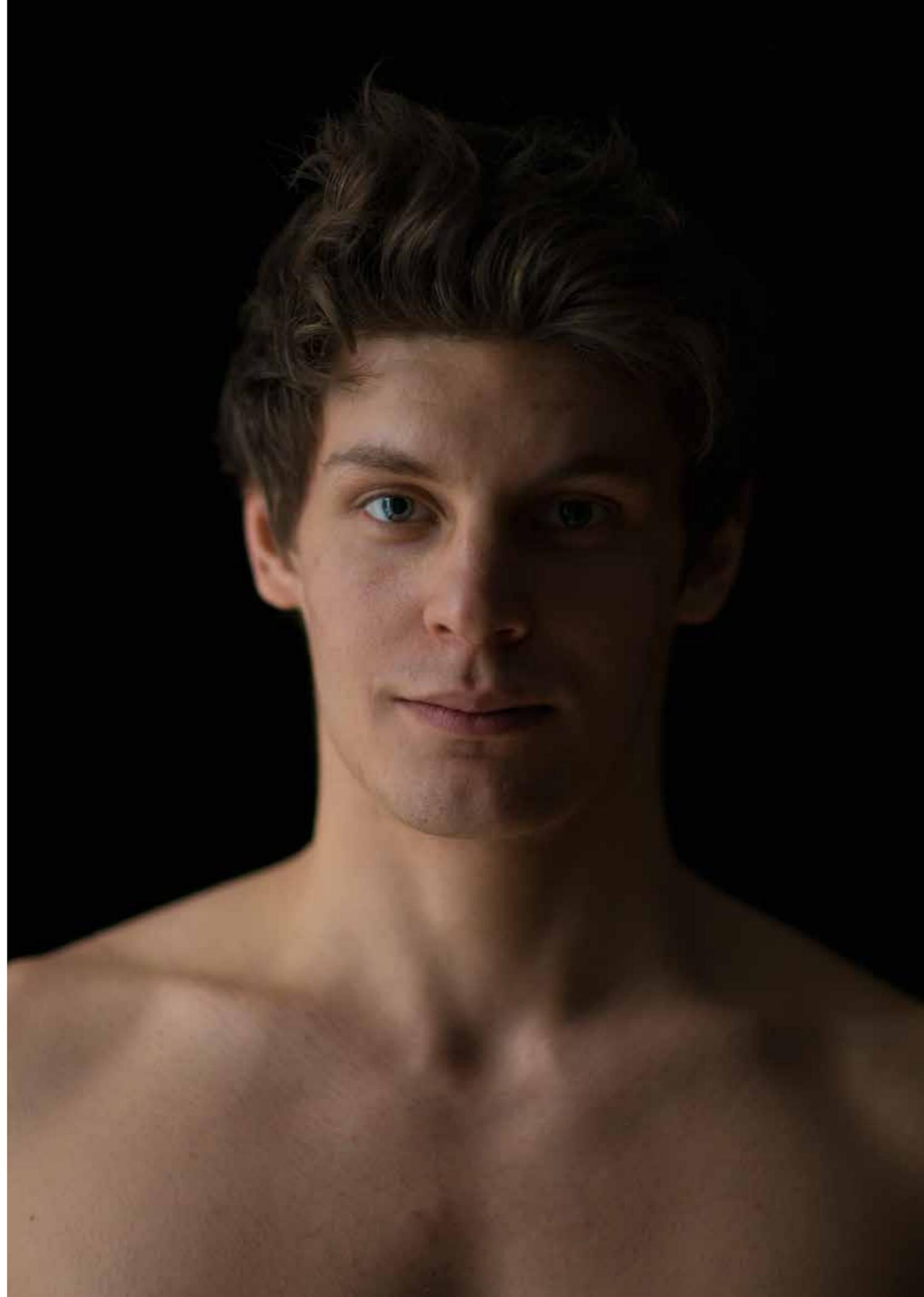
Il s'est levé, habillé,
Il m'ouvrit tout grand sa chambre,
Une pucelle est entrée
Qui jamais n'en est ressortie.

Ô Jésus, sainte Charité,
Hélas, hélas ! quelle honte !
Les garçons ne s'en privent guère
Pour les filles c'est grand mécompte

Avant de me culbuter,
Vous m'épousiez, lui dit-elle,
J'en jure, je l'aurais fait,
Mais pas après ça, ma belle !

William Shakespeare (1564-1616), « Chanson d'Ophélie », *Hamlet*, Acte IV, scène 5,
traduction d'Yves Bonnefoy, musique de Lucas Gonzalez

LUCAS GONZALEZ



Euh... Des frites

Bah à la récréation

Oui !

Comme j'ai une petite soeur qui dort le soir je dois jouer tran-qui-lle-ment !

C'est bientôt les vacances alors je vais chez papa et j'aime bien parce que... parce que chez papa j'ai le droit de regarder la télé-vi-sion !

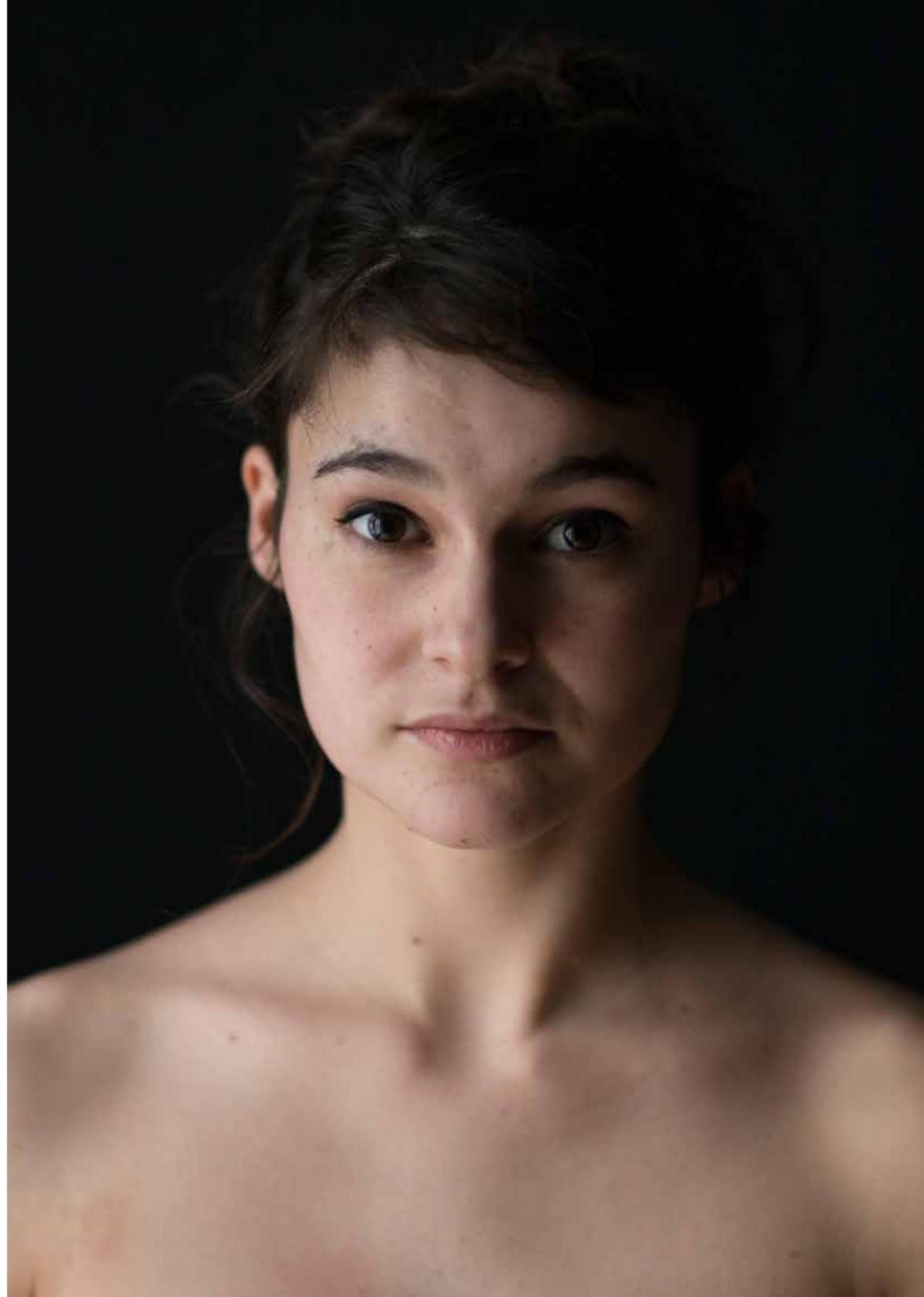
En dessert j'ai pris un petit bonbon

Euh non !

Dis est-ce que... est-ce que tu pourrais m'apporter à la mer parce que la dernière fois que j'ai vu la mer c'était quand j'avais que deux ans !

Louise Guillaume (1994 -), paroles d'enfant

LOUISE GUILLAUME



Hegoak ebaki banizkio
Neuria izango zen
Ez zuen aldegingo.

Bainan honela
Ez zen gehiago xoria izango.

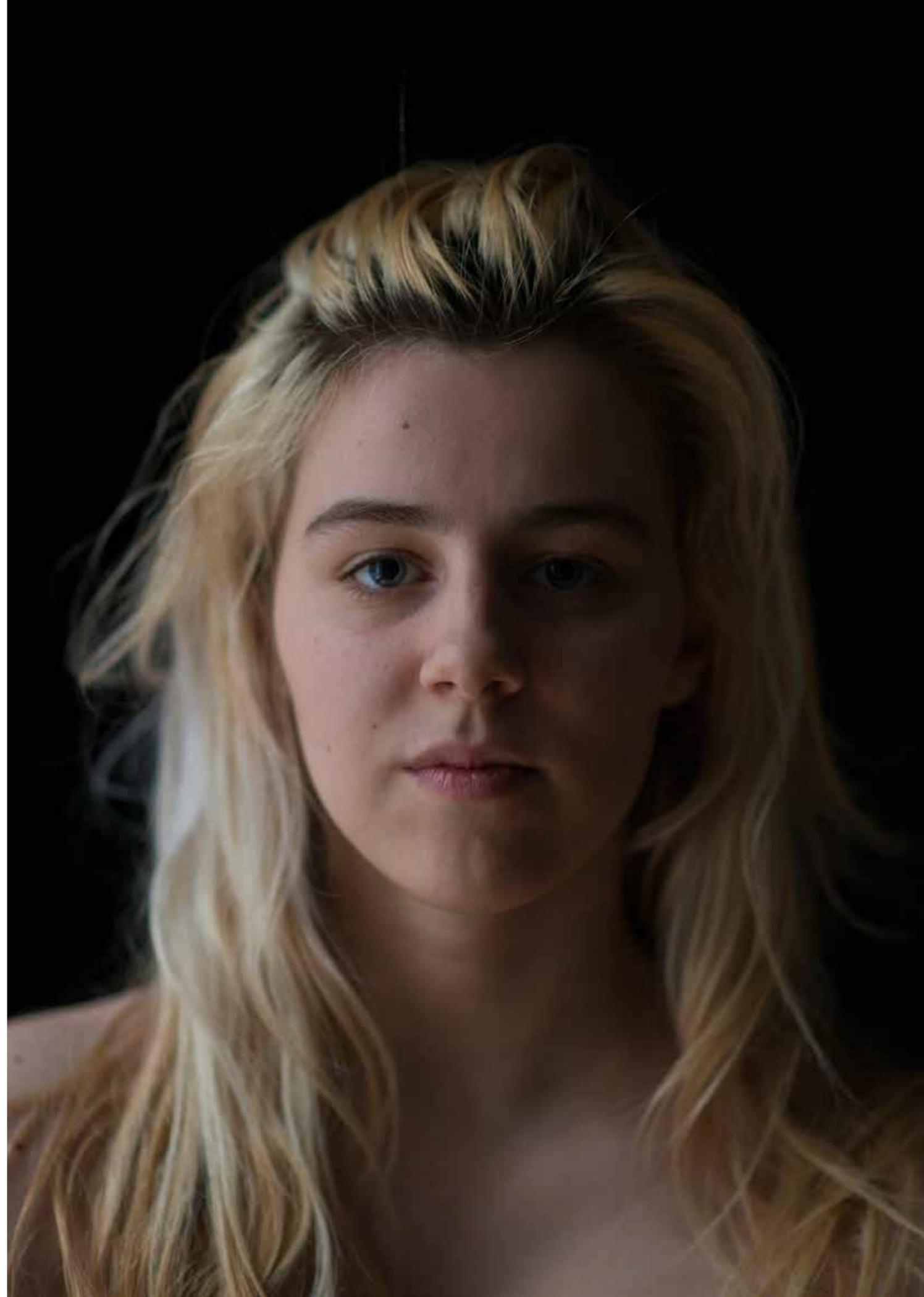
Eta nik,
Xoria nuen maite.

Abril 2014.
De Pilar a Lola.
Lola querida, haz con esto lo que quieras, lo que puedas, lo que sientas.
Con todo mi amor.
Pilar

Jotxean Artze (1939-), *Hegoakou Txoria Txori*, mis en musique par Mikel Laboa (1934-2008)

Pilar Pereda (1961-), Dédicace manuscrite adressée à sa fille sur le livre *Femmes qui courent avec les loups* de Clarissa Pinkola Estés (1945-)

LOLA GUTIERREZ



Déclamation Baroque

Nous partîmes cinq cent; mais par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au/

RATP

Viliers,
Viliers.

Attention à la marche en descendant du train
Please mind the gap between the train and the platform
Bite artung auf die aupftemeinstchateuseuchuntbientchatkant/

Message vocal

Oui bonjour Jean c'est Bénédicte à l'appareil. Bonjour. Bonjour. Ecoute j'ai bien eu ton message, écoute euh... Je suis disponibleeeu ... ce week-end euh/

L'aboyeur de l'Opéra Garnier

LE PROGRAMME ! DEMANDEZ LE PROGRAMME DU/

Message vocal

On peut peut-être se prendre un petit café samedi en début d'aprem pour parler du mythe d'Aristophane. Euh... après les filles rentrent euh... je dois les récupérer donc euh... Écoute le mieux c'est que tu me confirmes tout ça hein ? Voilà. J'attends ta réponse alors. Je t'embrasse. Allez au revoir. Au revoir. Bye. Ciao. Au revoir, au revoir. Ciao. Bye. Au r/

Professeur échauffement à la barre

Voilaaaaa...

C'est ça. Et tu tiiiiiens. Et tu tiiiiiiens : EEET... d'accord, d'accord trèèèès bien Nina, c'est trèèèès joli.

Tout le monde en place reprenez vos positions !

Et 5, 6, 7, 8 et :

Piquer-pointe-et-pas-de-cheval et cloche-cloche et at-ti-tude, devant-devant, co-té-coté, derrière-derrièreeeetdeemiii-tour et

RATP

Attentifs ensemble :

Pour votre sécurité fermez bien votre sac et surveillez vos objets personnels.

Be aware of pickpockets, make sure your bags are properly close and keep an eye on your belonging

Cuidado con los carteristas, cierren bien sus bolsos y vigilen sus pertenencias.

Artung von/

Prêtre

Acclamons la parole de Diiiiieu

(choeur) Louaaange à tooooooi Seeeigneur Jéééésuuus.

Il est bon. Et sain. De se souvenir du Seigneur Jésus. Qui nous porte. Dans son cœur.

Et nous aime pour/

O del mio dolce ardor - Glück

Il mio pensiiiiier si filiiinge

Le più lieeeeeeeeeetee

Speraaaaaan/

Pub Nespresso

Nespresso, what'/

Bar du In

Oh ha ohoh ! Ptite pute oui.. Ha ha h/

Documentaire animalier

L'éléphant du désert prend le plus grand soin de la source de sa nourriture, bien plus que les pachydermes vivant dans d'autres environnements. Les jeunes mâles ne quittent pas leurs mères avant d'avoir atteint la maturité sexuelle. Ils s'affrontent dans des combats amicaux/

Les marseillais à Rio

Cette après midi j'ai eu une discussion av Solweig psk que j'l'ai sentie un petit peu jalouse, hier en fait on s'amusait av les garçons à mettre la crème solaire sur la poitrine des filles, mais bon toujours dans la rigolade tu vois, toujours bon enfant tu vois, voilà j'l'ai sentie un peu jalouse, après bon/

Les mémoires de De Gaulle

La marée se retirant laisse montrer le corps bouleversé de la France.

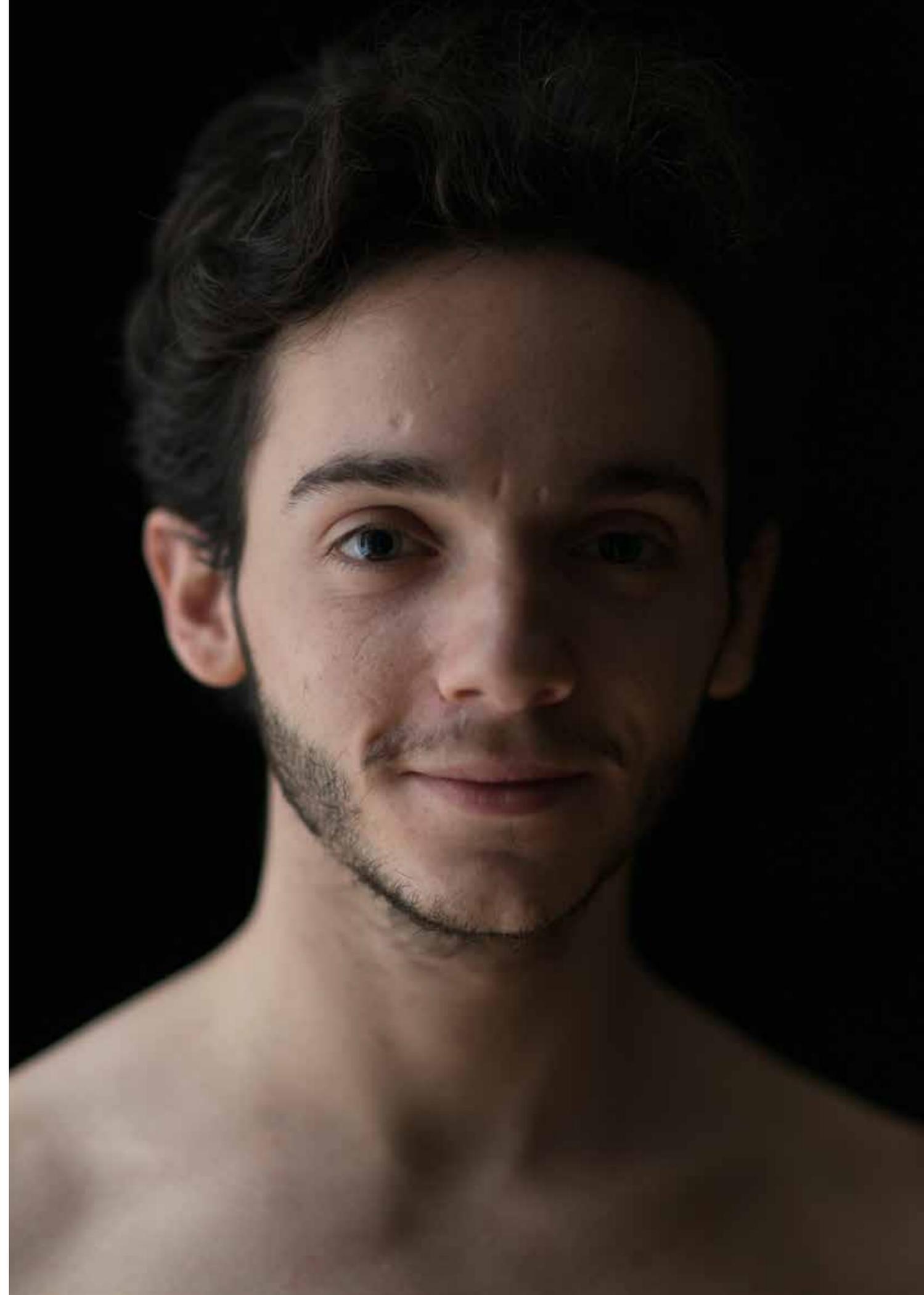
Quant à De Gaulle personnage quelque peu fab/

Répondeur

Bonjour vous êtes bien sur la messagerie de Ju/

HAHAHIHA OUHOUH HAHA/

JEAN HOSTACHE

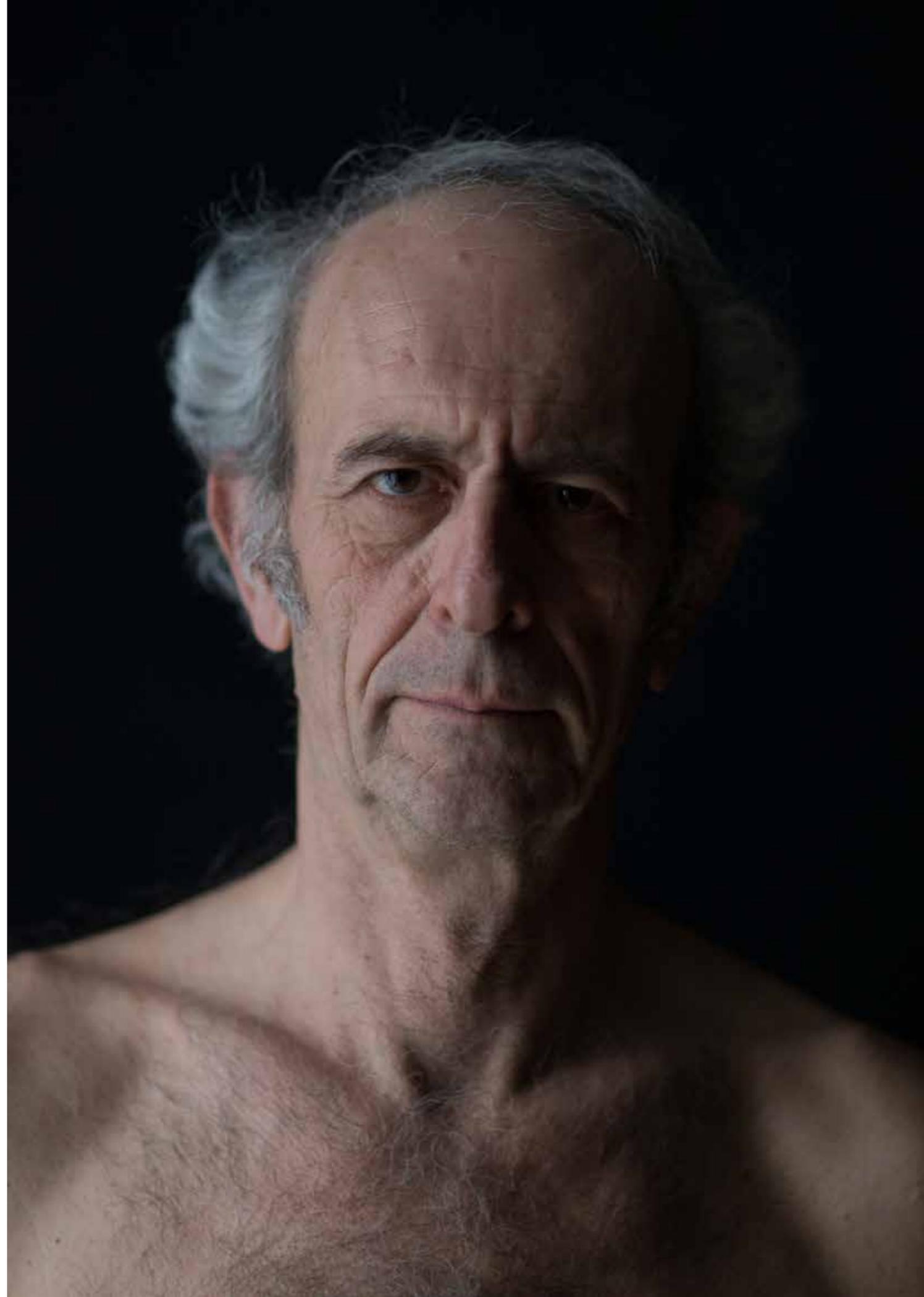


To be..., or not
Charlie
Charlie Je suis
Charlie or not to be
Qui ?
Qui suisqui ?
Je
Charlie
Qui ?
Charlie es-tu ?
Es-tu je, Charlie
Suis-jeToi,
Tu ?
Suis-tu
Charlie ?
Je lis
Listuje ?
Charlie
or notCharlie
Je, tu, il
elle
Je suis il
Charlie
Je suiselle
Vis-tu Charlie
Suit-il
Charlie ?
Elle
Vit-il toi
Bois-tu
Vit-elle
Charlie
Je Pense
Nous
Je pense, doncCharlie
Charlie Tobe
Tu penses or not
Charlie
Donc
Charlie pensé,
Il pense je
Tu, nous ils
Charlie
Penses-tuje ?
Charlie
Je suis donc Charlie
Charlie tué
Châtié
panpan... pan
Je Tu Il
Charlie
Je pan pan

Pan
Je panse...
Pansent-ilsCharlie ?
Sans Charlie suis-tu
Or not
Repense Charlie
Charlie passé
Très passé
Je suis ... Char... lie
Penser Charlie sans Charlie
No Charlie
To be
Or not
Repense Charlie
Repansons nous
Chat y es tu ?
J'y suis
Ne sais qui
Sans Charlie
Sang d'encre
Sans Charlie
PanséCharlie.
René Charlie
Charliberty
je suisIls
Je lis donc je pense
Pas à pas
Papa lit
Papa Charlie
Suis ... Char... lie
Pense donc
Charlie blabla
Blablabla
Blasphème?
Blablabla
Charlie pan panpan
Beueueurrrrk
Charlie
Je renais
J'écris
Ton nom
Charliberty
Charlie pansemoi
Nous
Vous
Ils
Penses nous
Toivouselles
Je suis donc charlie
Ou oui ?

Hypo (1951-), *Charlie or not Charlie*

HYP0



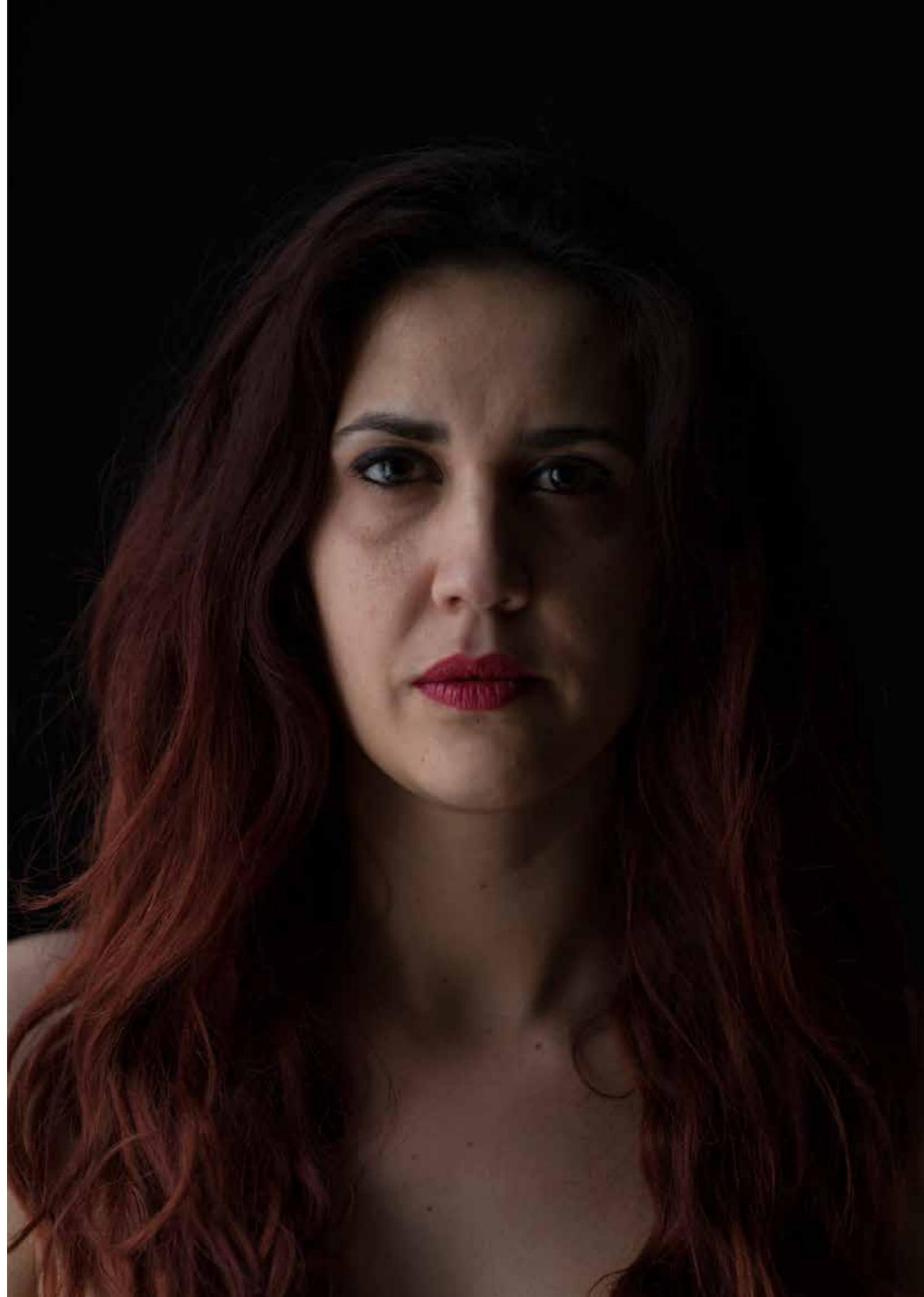
ἀλλ' οὐχὶ χαλεπὸν τοῦργον, εἰ λάβοι γέ τις ὀργῶντας ἀλλήλων τε μὴ
ἴκπειρωμένους.
τάχα δ' εἴσομαι ἴγῳ. ποῦ ἴστιν ἡ Διαλλαγὴ;
πρόσαγε λαβοῦσα πρῶτα τοὺς Λακωνικοὺς,
καὶ μὴ χαλεπὴ τῆ χειρὶ μηδ' αὐθαδικῆ, μηδ' ὡσπερ ἡμῶν ἄνδρες ἀμαθῶς
τοῦτ' ἔδρων,
ἀλλ' ὡς γυναικῆς εἰκός, οἰκείως πάνυ, ἢν μὴ διδῶ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε.
ἴθι καὶ σὺ τούτους τοὺς Ἀθηναίους ἄγε, οὗ δ' ἂν διδῶσι πρόσαγε τούτους
λαβομένη.
ἄνδρες Λάκωνες στήτε παρ' ἐμὲ πλησίον,
ἐνθ' ἐνδε δ' ὑμεῖς, καὶ λόγων ἀκούσατε. ἐγὼ γυνὴ μὲν εἰμι, νοῦς δ' ἔνεστι
μοι, αὐτὴ δ' ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμησ' ἔχω,
τοὺς δ' ἐκ πατρὸς τε καὶ γεραιτέρων λόγους
πολλοὺς ἀκούσασ' οὐ μεμούσῳμαι κακῶς.
λαβοῦσα δ' ὑμᾶς λοιδορῆσαι βούλομαι
κοινῆ δικαίως, οἱ μῖα ἐκ χέρνιβος
βωμοὺς περιρραίνοντες ὡσπερ ξυγγενεῖς
Ὀλυμπίασιν, ἐν Πύλαις, Πυθοῖ (πόσους
εἶποιμ' ἂν ἄλλους, εἰ με μηκύνειν δέοι;)
ἐχθρῶν παρόντων βαρβάρων στρατεύματι
Ἑλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε.
εἷς μὲν λόγος μοι δεῦρ' ἀεὶ περαίνεται.

Τα μάτια των ανθρώπων δεν έχουν δικαιοσύνη. Εμένα το κακό που με βρήκε με
τσάκισε, τέλειωσα ἐγώ. Γυναίκες ἀπ' ὅλα στον κόσμο οἱ δυστυχέστερες εἴμαστε.
Τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς τὴν ἔχασα ὁ θάνατος μου μένει. Ἰασωνά.

Aristophane (vers 445-entre 385 et 375 av.J.-C.), *Lysistrata* (extrait),
en grec ancien

Euripide (480-406 av.J.-C.), *Medea*, traduction de Kostas Topouzis (extrait),
en grec moderne

MAGDALENA IOANNIDI



אל מלא רחמים שוכן במרומים
המציא מנוחה נכונה
על פני השכינה
במעלות קדושים וטהורים
קדוהו הרקיע מזהירים
בו פלוני את נשמת פלוני
שהלך לעולמו
בעבור שנדבו צדקה
בעד הנזרת נשמתו
לכו בעל הרחמים
יסתירהו בטרם ילכו לעולמם
ויצטרק בצרור העינים את נשמתו
הוא נשמתו
וינוח בשלום על משכבו
וינאמר אמן.

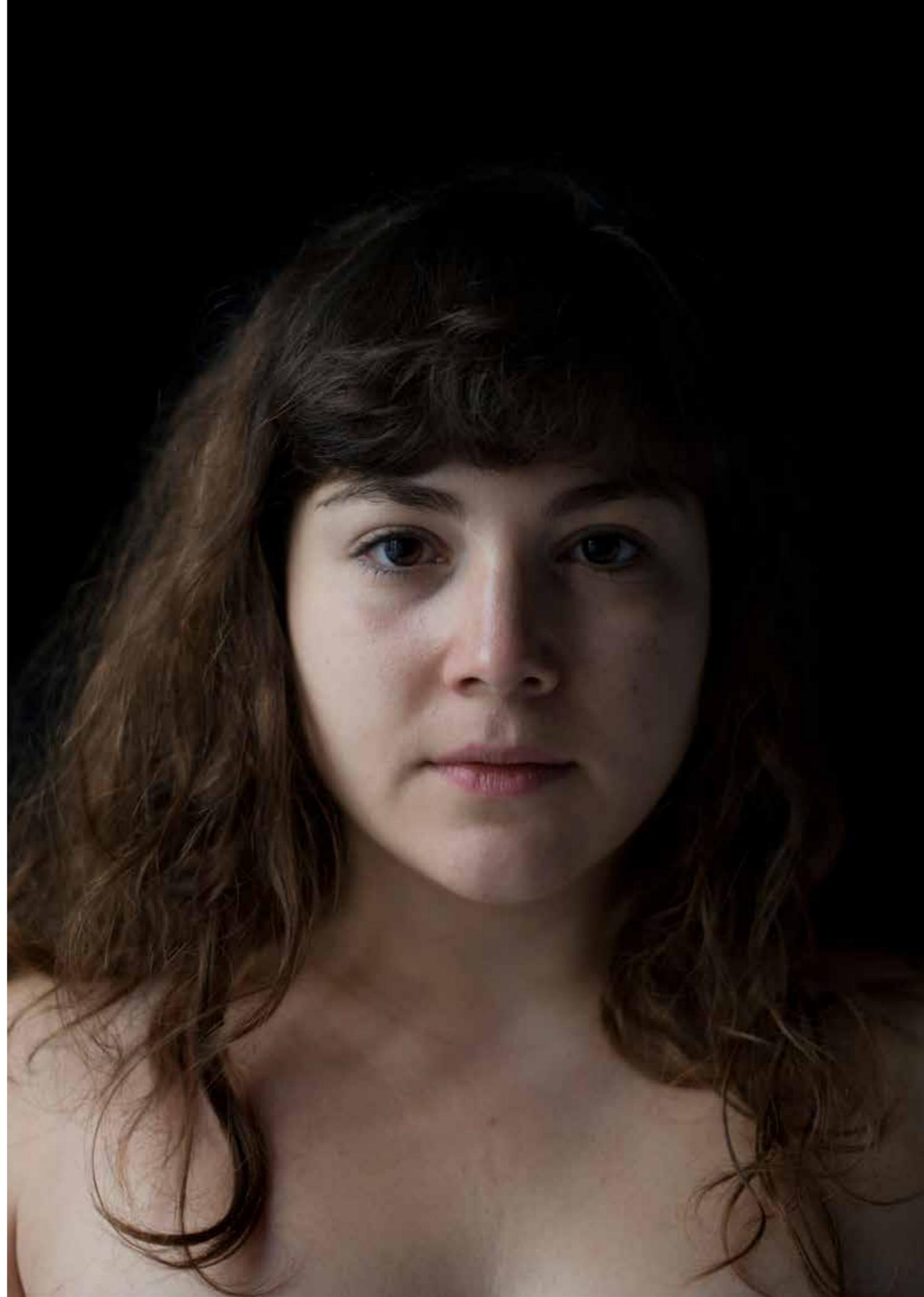
0808C 0 88CCZ
080R0 ΣC8++0U8I
0808C 0 88CCZ
0AI0WZ 8000
KX80-A 0 88CCZ
08XX80Z
0000K 88CC8+
H+88A00 I+880+
0A8XX0 0 880 88CCZ
0A 008 Λ0OX0K
008A 08+ 00W0+
0A 80000 0XX0C
X8X 0 88CCZ X8X

susem, a memmi
berka-k imetṭawen
susem, a memmi
ad yali wass...
kker-d a memmi
a nuggiri
baba-k yemmut
f tmedra n tmurt...
ad iggaameṛ memmi
ad yali d argaz
a s-d-awiy aslit
ad issawa axxam
gug, a memmi, gug...

El Male Rahamim (לא אלח מיחמר , Dieu empli de miséricorde), version historique de Shlomo Katz enregistrée en 1950, chantée en hébreu avec l'accent ashkénaze

Berceuse traditionnelle chawi d'Algérie,
en chaoui (berbère)

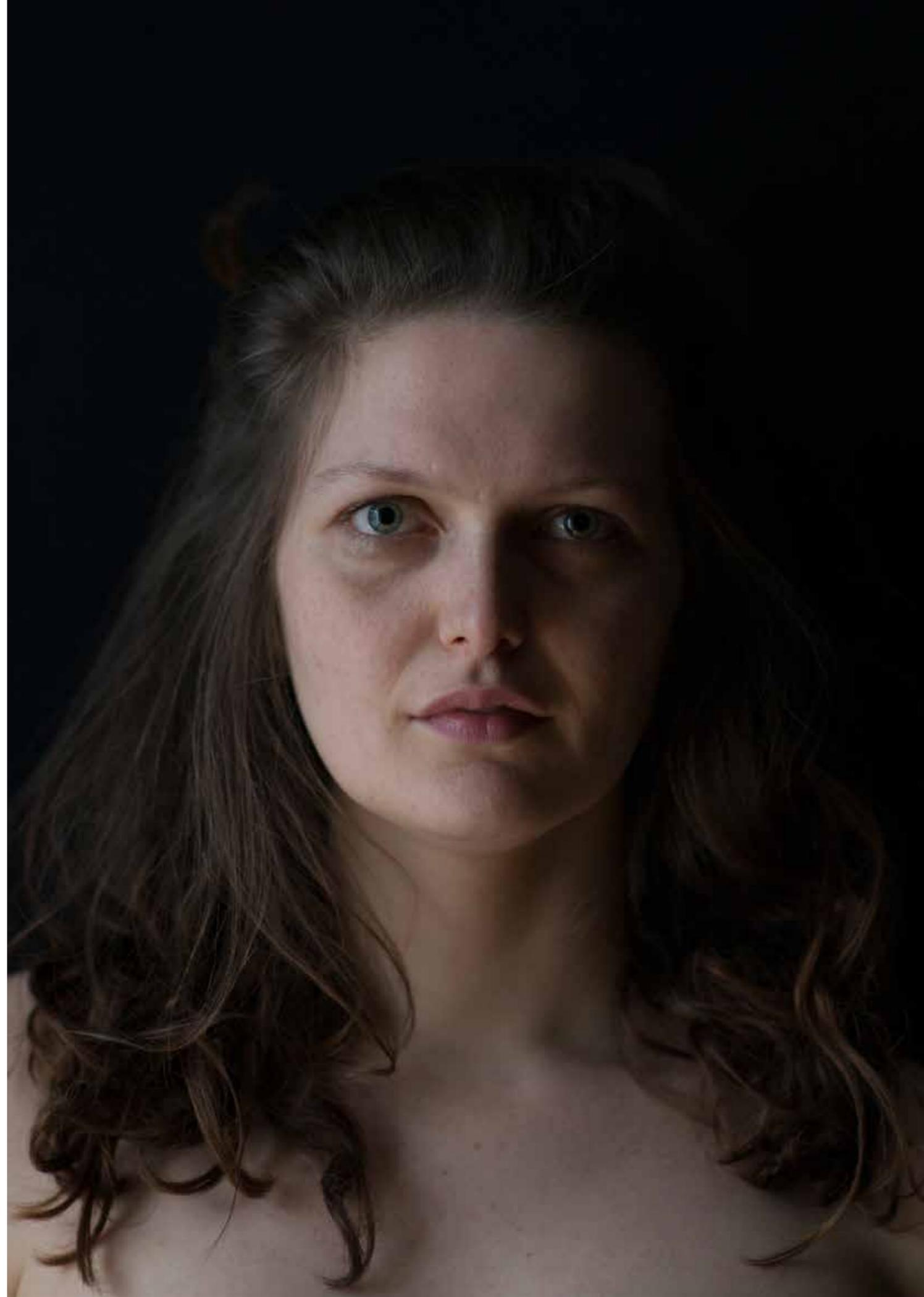
MILÉNA KARTOWSKI-AÏACH



Ho hang ! Hang ho ! And the clash of our cries till we spring to be free. Auravoles, they says, never heed of your name ! But I'm loathing them that's here and all I lothe. Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending ! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising ! Save me from those therrble prongs ! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff ! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you done through the toy fair ! If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to was-hup. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish ! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far ! End here. Us then. Finn, again ! Take. Bussoftlhee, mememormee ! Till thous-endsthee. Lps. The keys to. Given ! A way a lone a last a loved a long the

James Joyce (1882-1941), *Finnegans Wake* (extrait, fin du roman),
en anglais

MATILDA KIME



Ô nuit profonde
Qui tient le monde
Dans le repos plongé,
[...]
Interminable nuit.

Je n'en dis rien.
Cela peut nous paraître étrange,
Parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destinées,
L'envers même de la nôtre..

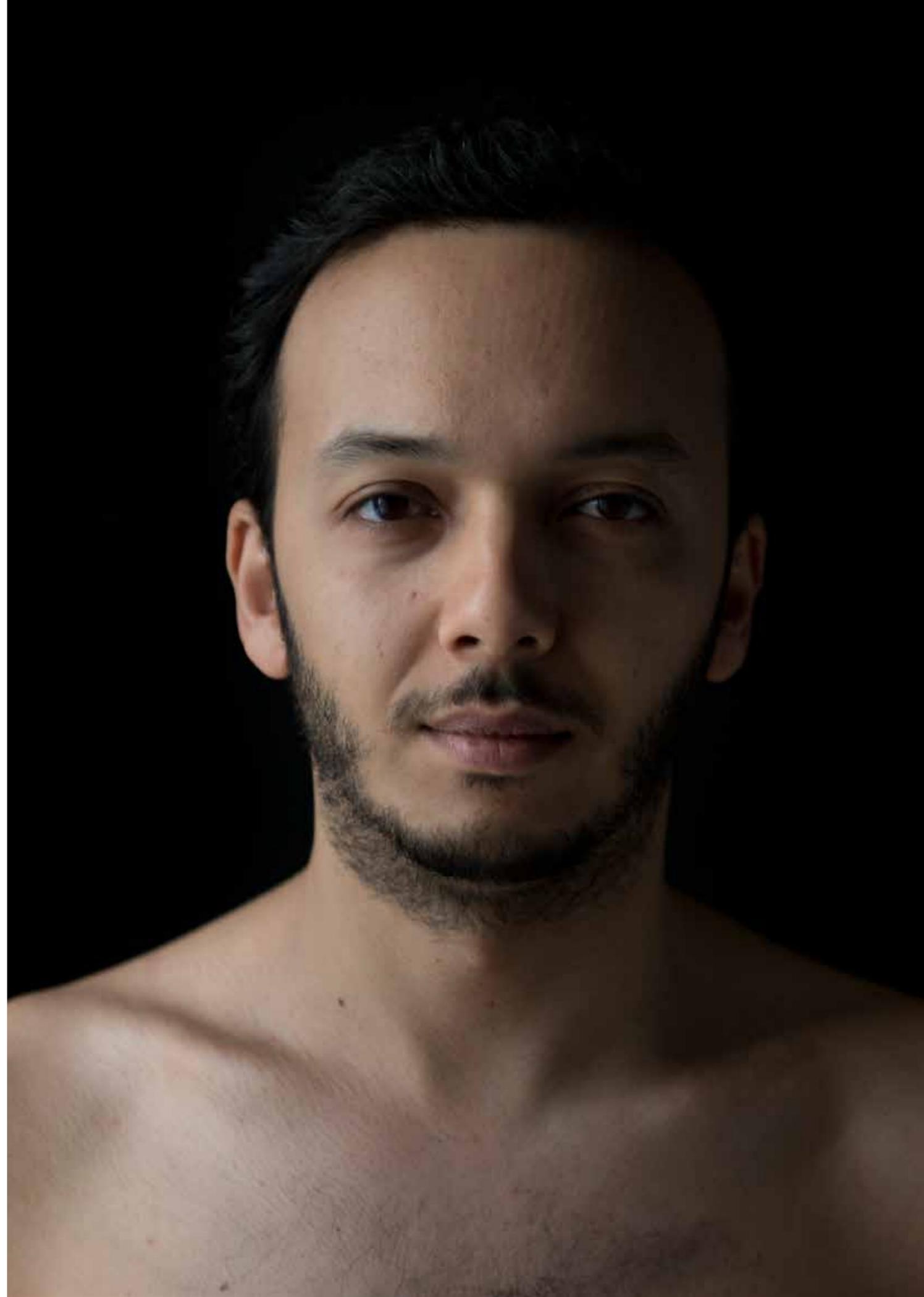
Подвиг есть и в сраженье,
Подвиг есть и в борьбе;
Высший подвиг в терпенье,
Любви и мольбе.

Hector Berlioz (1803-1869), *Ô Misère des rois* (extrait), *L'Enfance du Christ*, op. 25, 1854, Première partie - *Le Songe d'Hérode*

Texte de Maurice Maeterlinck (1862-1949), musique de Claude Debussy (1862-1918), *Pelléas et Mélisande* CD 093 ou FL 93, Acte 1, air d'Arkel (extrait)

Aleksey Khomyakov (1804-1860), Piotr Illitch Tchaïkovski (1840-1893), *Podvig* Op. 60 N°11 (extrait), en russe

CYRILLE LAÏK



كنت نشوف في يما الطيب الطعام، خويا راقده. ملي يما تبدى
الطيب فالكوزينة الريحة نشموها حتى لبرة، كانت الدير
الطعام كيما حد، كنت نخزر فيها بلا كلمة بلا حس و أنا
فرحان، خويا كان زين و الملائكة يكلو معانا.
كنت فرحان ... ربي، خويا، يما يهدرومعايا.

Malek Lamraoui (1990-), « *Je regarde ma mère...* » (texte écrit pour le spectacle),
en arabe d'Algérie

MALEK LAMRAOUI



《军营飞来一只百灵》
天边飘过一朵白云，
啊军营飞来一只百灵，
啊它唤醒冰山寂寞的梦境，
啊它给士兵带来了少女的温馨。
哪里是百灵飞落的地方，
哪里就闪耀着翠绿地星星，
哪里是百灵飞落的地方，
啊哪里就回荡着欢乐地歌声。

Sisi Zhao, YiMin Jiang, *Une alouette vole au-dessus d'une caserne* (军营
en mandarin)

FENG LIU



Dò zǎn ma dọ nukún élọ mé ọ, un mò gbè ce tón sín wutú ce
 Nù nyanya dọxó wè, gbè ọ jè vò dọ édésú sí
 É jè jlokoko dọ édè sí.
 Nùkún tón syén kọ myò yoyọ devo
 Nù tón dọ nuvo dọ sùnvi nó gbákpé jò mè dòn
 Tó tón lé sixú dọ vosisa mitón lé sé wè
 É dọ gudó cè
 Kpó asá tón ayikúngbàn jlé nù dọún ọ kpó ọ, é nó sékpó mì, nó lílé dó mì bó nó zè wutú cè
 Un bé wèzùn ọ, awà tón lé nó wlí mì bó nó jló ná cùn dọ cè lé.
 Nè nǎ wá gbòn ?
 Ee dje wá só mí dó húzú gbè kpēví kpēví e
 Gbè ọ gbákpé lan cè mè bí
 ví éné lé à ?
 Gbè kpēví kpēví éné lé à ?
 gbè ọ nó gbòn fi bí dọ làn ce mè
 gbè e e jì yāyó é
 gbè e dọ nǔ wá wé é
 Gbè tagba dó nú mè tó
 Gbe
 Gbè
 Alixo gbè
 Gbè nǔ e è dọ ná wá lé tón
 Gbè e nǔ mí mó tón
 Gbè nùkún tón
 dló wé à?
 Gbè kpēví zǎn éné nó zòn
 Gbè éné lé bí nó dó tafén mè mì
 Gbè éné lé bí nó húnhún dọ tamè nú mì
 Gbè éné lé nó húnzún dọ tamè nú mì
 Wè dọdú dọ amlọ mè kpó dló kúkú kpó bí xókpé
 Gbè lé bí xókpé dọ GBE dọkpó ọ mè
 GBE e tónsín gbè mè
 Agòdú dọ dọxó dọ gbè e mè gbè lé bí dọ zéén é
 Gbè ma yi jì
 Gbè e dọ vovolime e
 Nù yaqéyaqé dówató
 yoyó dọ aló bí mè
 GBE e dọ agà nú nǔ bí e
 Nà d' aló gbè ọ wú à ?
 Hùn eo, un sixú sékpó è ǎ dọ sùnvi tón yoyó lé ọ, un sè bò é hèn KEN ọ

Ifê lo dun dé ifê lo dun gbéré dé
 arayé ifê lo dun gbéré dé. (X2)
 Omon ègbè ifê lo dun dé
 awa Omon ègbè ifê lo dun dé
 ê djadé wa wo éré tuntun tatun gbé rodé ,
 arayé ifê lo dun gbéré dé
 ê djadé wa wo éré tuntun tatun gbé rodé,
 arayé ifê lo dun gbéré dé.

Hounhouenou Joël Lokossou (1971-), Gbè, traduit par Euphrem Houalakou

Chant traditionnel Yoruba

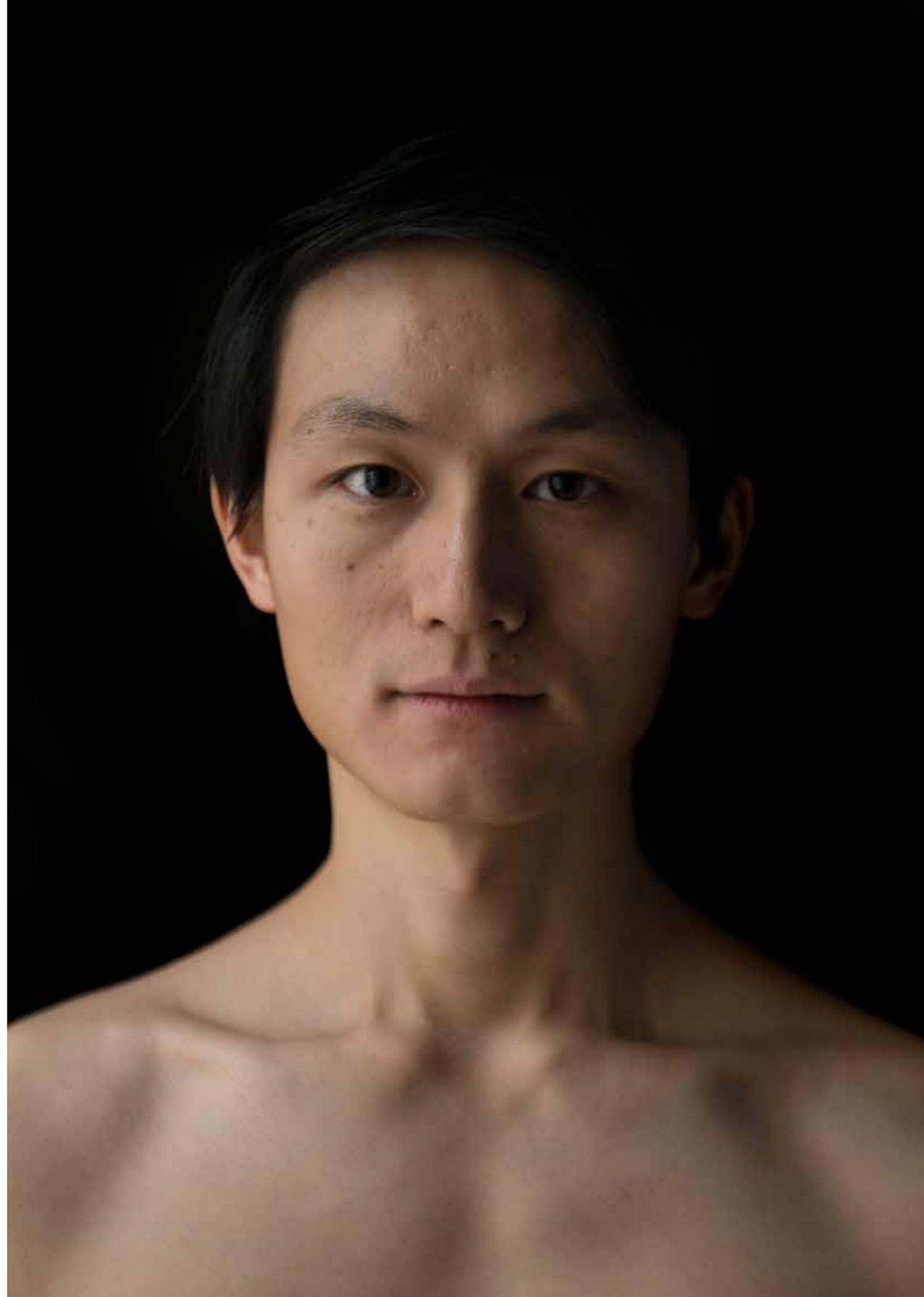
HOUNHOUENOU JOËL LOKOSSOU



"捣乱，失败，再捣乱，再失败，直至灭亡——这就是帝国主义和世界上一切反动派对待人民事业的逻辑，他们决不会违背这个逻辑的。这是一条马克思主义的定律。我们说“帝国主义是很凶恶的”，就是说它的本性是不能改变的，帝国主义分子决不肯放下屠刀，他们也决不能成佛，直至他们的灭亡。”

Discours de Mao Zedong (1893–1976), "N'oublions pas notre combat", 14 Août 1949 (extrait), en mandarin (dit avec Yé Tian)

YUANYE LU



Je te recueille, je recueille des petits tas de poussière de toi, partout dans le monde, je te cherche à travers les histoires pour ne pas t'oublier, pour ne pas te faire oublier par le monde. Quel monde ! Ce monde qui change, qui meurt avec ses vieux et ses vieilles qui disparaissent. Bientôt il n'y aura que les témoins de ces Grands du 20ème siècle, ces artistes, philosophes partis rejoindre l'autre côté du miroir, l'autre monde...
lequel ?

Ma mère aimait les chiffres. 13 14 13 14 étaient les derniers mots qu'elle pouvait prononcer. Elle a arrêté de parler, le silence s'est installé et le chaos m'a envahi. Ma sœur a perdu son fils sur la route. Mon fils a arrêté l'école.
Nous sommes tous blessés par quelque chose. La lutte ne se passe pas à l'extérieur, elle est en nous. Notre combat se fait avec nous-mêmes et avec les autres. Le conflit éclate toujours car nous ne parlons pas. Le vrai silence construit. Mais le silence, qui est silence de la peur ou silence de ne pas oser parler, ça tue.

Esther Marty Kouyaté (1955-2018), *Je te recueille* et *Ma mère aimait les chiffres*, extraits de *La Veuve ne pleure plus*

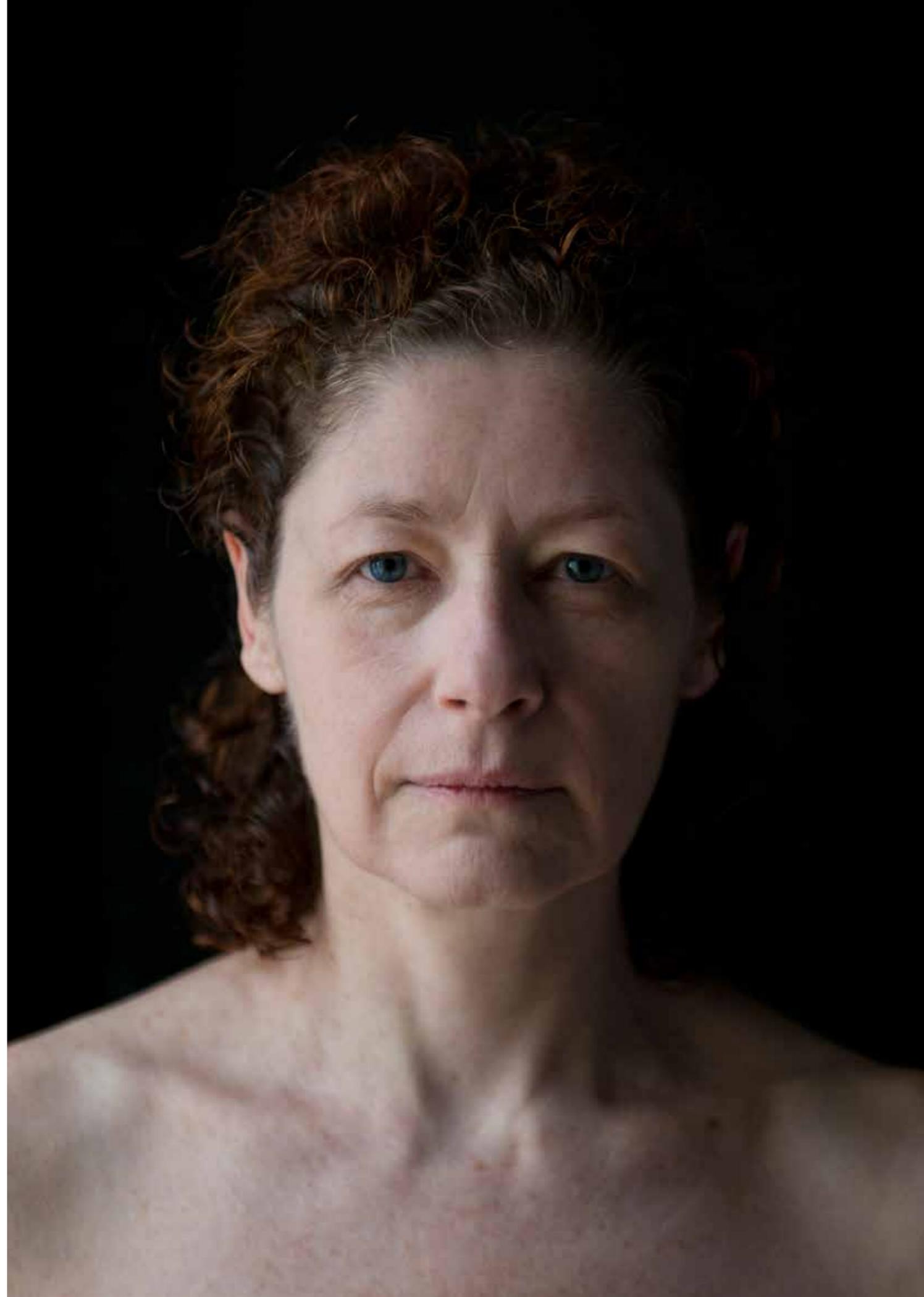
ESTHER MARTY KOUYATE



Faire une promenade sur les bateaux-mouches
Me décider à jeter un certain nombre de choses que je garde sans savoir pourquoi je les garde
Ranger une fois toute ma bibliothèque
Faire l'acquisition de divers appareils électroménagers
M'arrêter de fumer (avant d'y être obligée...)
M'habiller d'une façon tout à fait différente
Vivre à l'hôtel (à Paris)
Vivre à la campagne
Aller vivre pendant assez longtemps dans une grande ville étrangère (Londres)
Passer par l'intersection de l'Équateur et de la ligne de changement de date
Aller au-delà du cercle polaire
Faire un voyage en sous-marin
Faire un long voyage sur un navire
Faire une ascension ou un voyage en ballon ou dirigeable
Aller aux îles Kerguelen (ou à Tristan da Cunha)
Aller du Maroc à Tombouctou à dos de chameau en 52 jours
J'aimerais aller dans les Ardennes
Aller à Bayreuth, mais aussi à Prague et à Vienne
Aller au Prado
Boire du rhum trouvé au fond de la mer (comme le capitaine Haddock dans Le Trésor de Rackham le Rouge)
Avoir le temps de lire Henry James (entre autres)
Voyager sur des canaux
Apprendre à jouer de la batterie
Apprendre l'italien
Apprendre le métier de restaurateur de tableaux
Apprendre l'ébénisterie
Faire de la peinture
Ecrire pour de tout petits enfants
Ecrire un roman de science-fiction
Ecrire un scénario de film d'aventures dans lequel on verrait, par exemple, 5 000 Kirghizes cavalier dans la steppe
Ecrire un vrai roman-feuilleton
Travailler avec un dessinateur de BD
Écrire des chansons (Pour Anna Prucnal par exemple)
Planter un arbre et le regarder grandir
Me saouler avec Malcolm Lowry
Nager avec un dauphin
Ecrire du théâtre
Chanter
Marcher la tête en bas
Voler

Georges Pérec (1936-1982) et Laurence Masliah (1958-), « Les listes de ma vie »

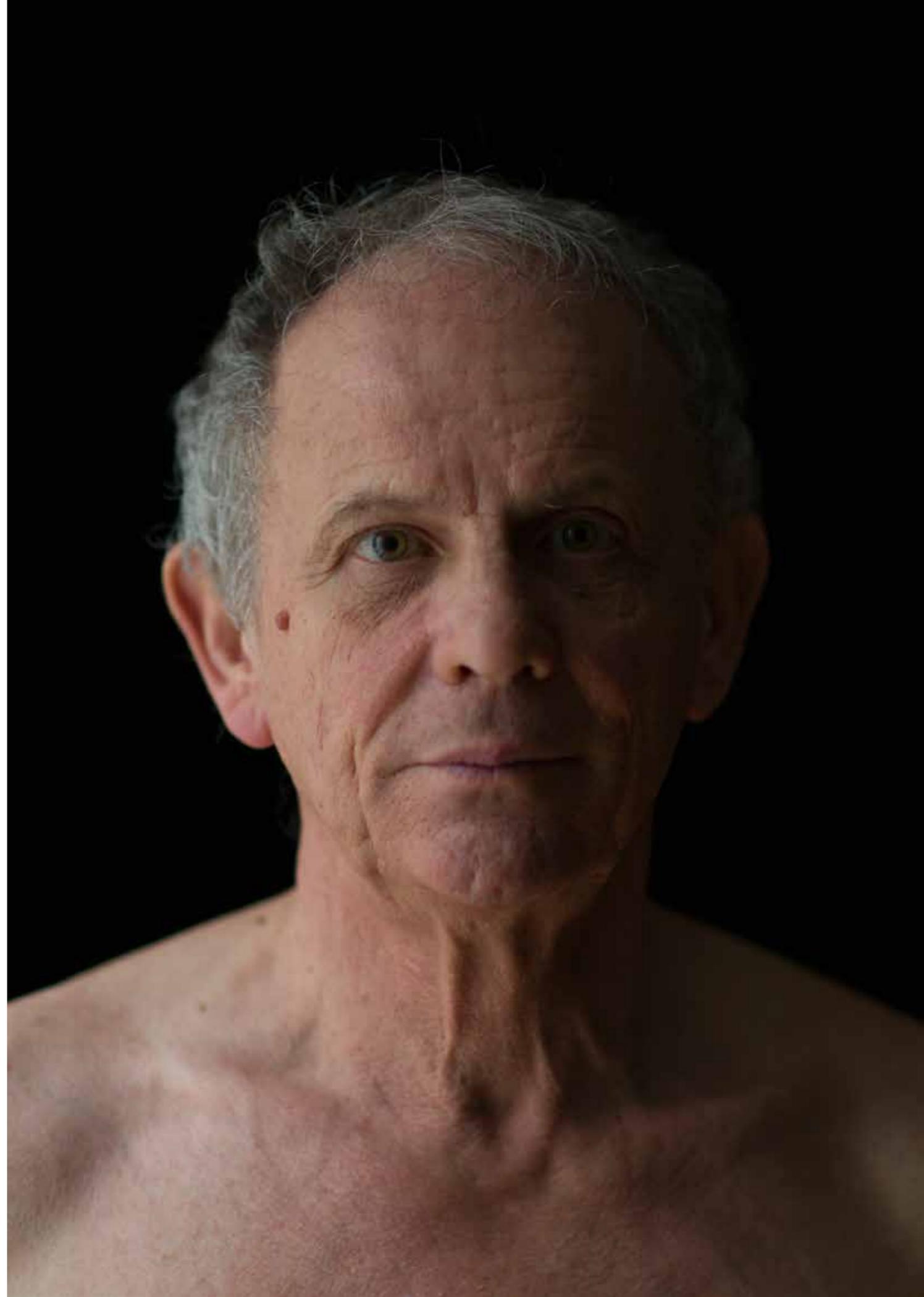
LAURENCE MASLIAH



Ton ombre est là, sur ma table,
Et je ne saurais te dire comment
Le soleil factice des lampes s'en arrange
Je sais que tu es là et que tu
Ne m'as jamais quitté, jamais
Je t'ai dans moi, au profond,
Dans le sang, et tu cours dans mes veines
Tu passes dans mon cœur et tu
Te purifies dans mes poumons
Je t'ai, je te bois, je te vis,
Je t'envolve et c'est bien
(...)
Je suis la vie pour toi, et la peine,
Et la joie, et la mort,
Je meurs dans toi et nos morts
Rassemblées feront une nouvelle vie
Unique, comme si deux étoiles se rencontraient
Comme si elles devaient le faire de toute éternité,
comme si elles se collaient pour jouir à jamais

Léo Ferré (1916-1993), *La Lettre* (extrait)

JEAN-MAX MAYER



De zweite Woche. Eines Nachts. Ich sage Hunger. Mein Bruder sagt Dein Anteil unseres Proviants erst Morgen früh. Jason sagt Iß Médéa. (Extrait de Magda) Ich gehe an den Sack mit Brot. Mein Bruder sagt Nein. Jason sagt Iß. Mein Bruder sagt Warum isst sie anders Das geht schon die vierte Nacht so Die nächste Nacht und der Sack ist leer. Wir werden für sie hungern. Ich hungere für Niemanden mehr seit ich die Küste meines Landes zuletzt gesehen Das ist mein Schwur. Er reißt das Brot aus meiner Hand. (Extrait de Magda) Jason sagt Schwein. Es gibt keinen Grund. Sie ist für Zwei. Feines Paar das sagt ihr jetzt. Nicht dein Geschäft. Wir haben nicht das Geld für vier. Ich Ich habe es. Das reicht nicht für ein viertes Es reicht kaum für uns Du wirst es töten. Ich sage Nein. Du wirst es müssen Hexe. Ich sage Und wenn ich wüsste wie ich würde es nicht tun Mein Fleisch. (Extrait de Magda) Ich sage Wer bist du mein Bruder Ein Fremder. Er sagt Dann gebt mir meinen Anteil. Ich sage Nein Verräter habe ich dich je gekannt. Der Bruder packt ein Rohr Ich erschlage dein Fleisch Hexe Wenn du es nicht tust. Ich greife in den Brotsack und fühle das Messer Jason packt den Mann von hinten an und faßt seine Arme. Meine Hand sticht zu. (Extrait de Magda)
JASON

Es scheint so arg Junggeselle zu bleiben
Als alter Mann, unter schwerer Wahrung der Würde
Um Aufnahme zu bitten wenn man einen Abend mit Menschen verbringen will.

Krank zu sein aus dem Winkel seines Bettes wochenlang,
Das leere Zimmer anzusehen.

Niemals neben seiner Frau sich die Treppe hinaufdrängen
Fremde Kinder anstaunen, zu müssen
Nicht immerfort wiederholen zu dürfen ich habe keine, ich habe keine!

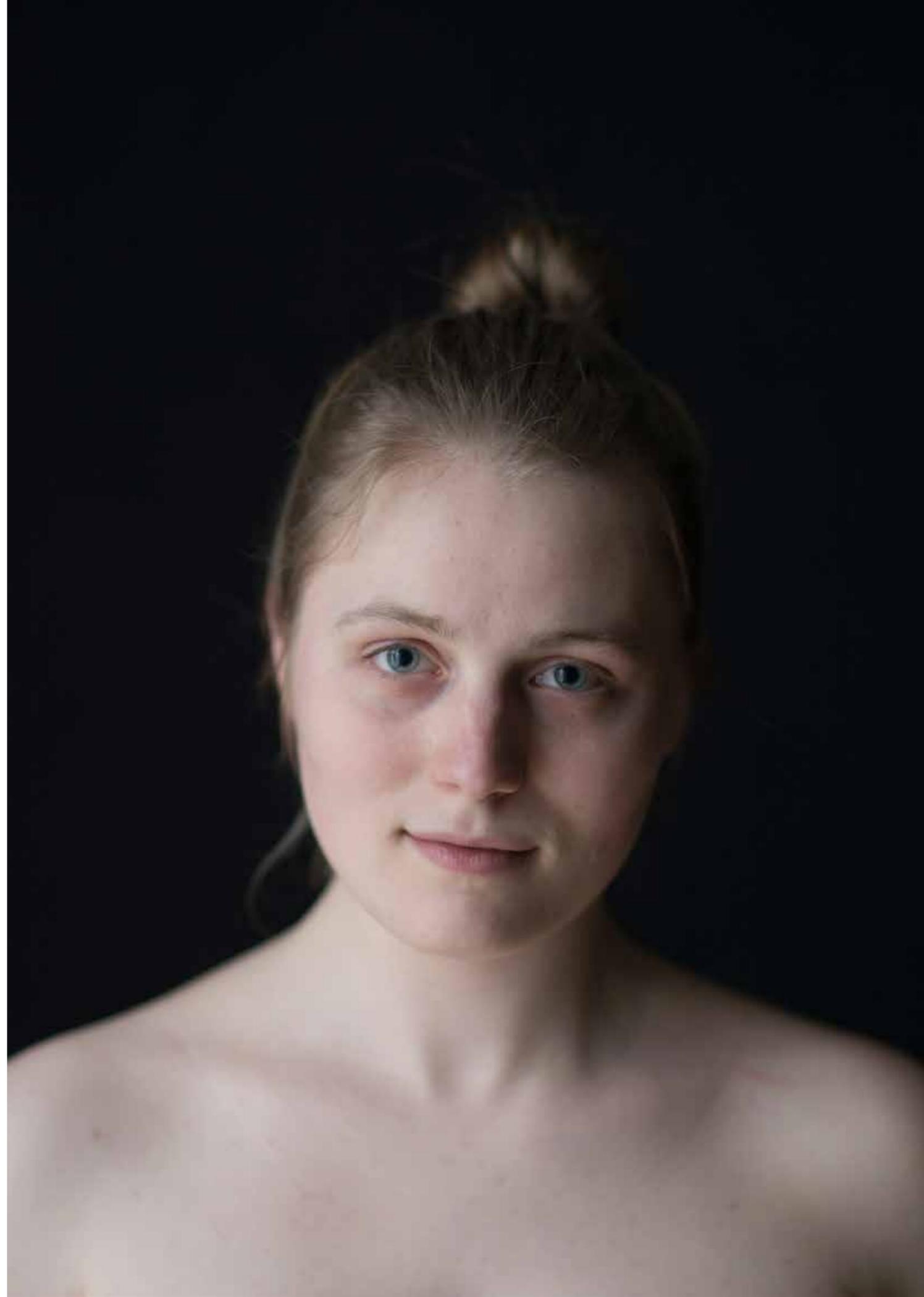
So wird es sein nur dass man selbst da stehen wird mit einem Körper
Und einem Kopf, also auch einer Stirne
Um mit der Hand an Sie zu schlagen!

Dea Loher (1964-), *Manhattan Medea*, Scène 8, en allemand (Texte dit avec Esther Marty Kouyaté)

Franz Kafka (1883-1924), mis en musique par Romane Meutelet et Raluca Vallois, *Das Unglück des Juggensellen (Le Malheur du célibataire)*, dans *Betrachtung*, en allemand

(chanté avec Raluca Vallois simultanément en français et en allemand, traduction française de Korinna Gepner)

ROMANE MEUTELET



Cine m-aude cîntînd
Cine m-aude cîntînd
Zice că n-am nici-un gînd
Zice că n-am nici-un gînd

Gîndul care-l gîndesc eu
Gîndul care-l gîndesc eu
Nu il deie dumnezeu
Nu il deie dumnezeu

Căci nu cînt că ştiu cînta
Căci nu cînt că ştiu cînta
Dar îmi astîmpăr inima
Dar îmi astîmi-ar inima

Tiberiu Brediceanu (1877-1968), *Cine m-aude cantand*,
en roumain

TATIANA MIRONOV



C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

Poème de Paul Verlaine (1844-1896), musique de Claude Debussy (1862-1918), « C'est l'extase langoureuse » FL 63 N°1, du cycle *Ariettes oubliées*

MAKEDA MONNET



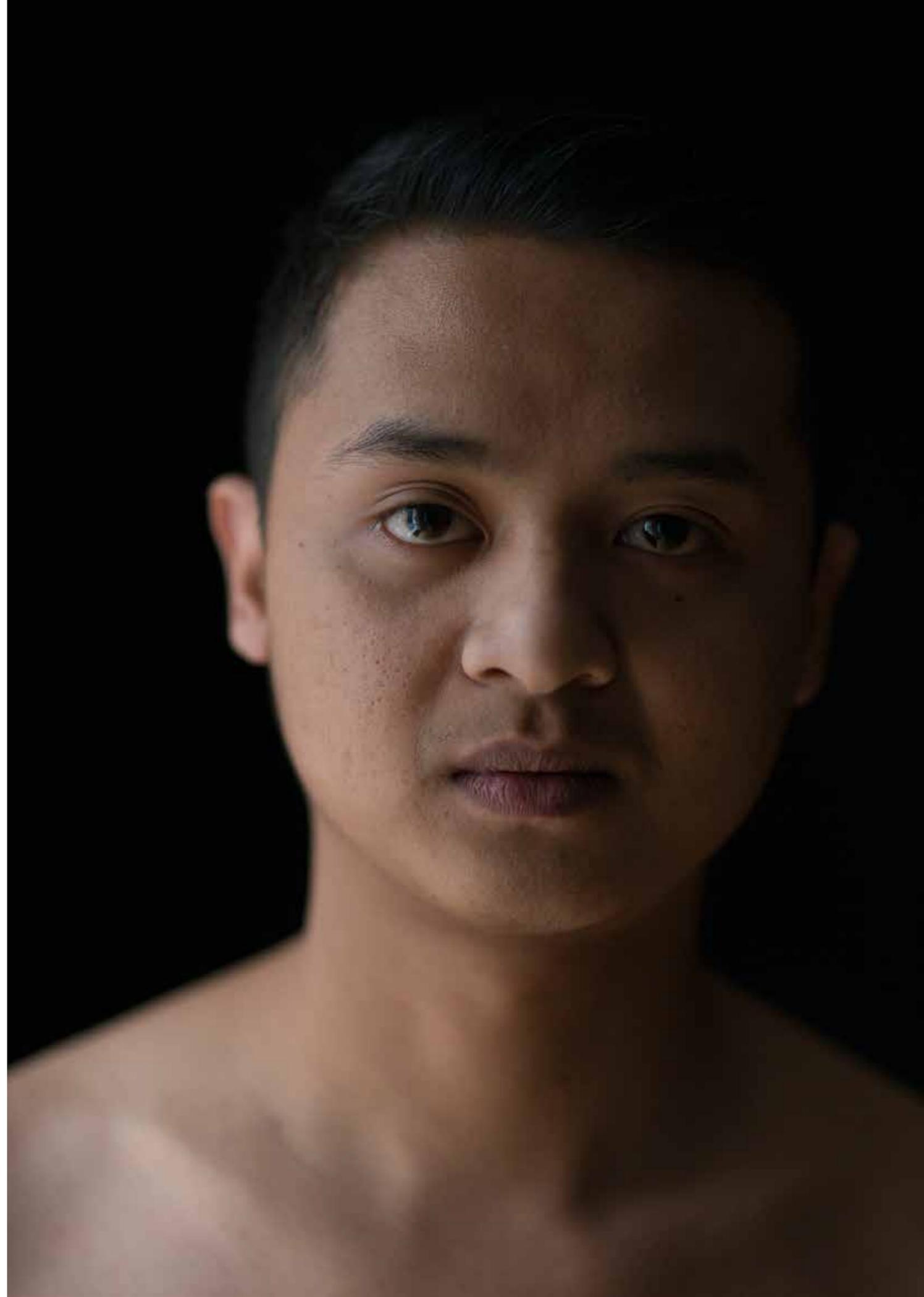
Bhima. Siapakah engkau yang tidak terlihat?
Kamu Rakshahi ?
Tunjukkan dirimu !
Kenapa?
Aku ingin melihat mu !
Kamu bisa seperti itu ?
Seperti malam.
Aku bermimpi.
Baiklah.

Inang...
boasa ma tangissonon mu
sude sitaonokki
...
Inang...
boasa ma sai solsolan mu
sude sidangolokki
sude halungunokki
...
Arian nang bodari
ale Inang...
ilum sai maraburan
...
Sibaran lapa-lapa
ale Inang...
U nang be sai solsolli
...
Inang...
sai tangiakkon au inang da
boru mu na dangolon
...
Inang...
apusi ma ilum inang da
sude hutaon do i
pasonang ma roham

Le Mahabharata, rédigé par Ganesh et dicté par le sage Vyasa, traduction et adaptation
Jean-Claude Carrière,
en batak

Charles Hutagalung (1948-2001), *Inang*,
en indonésien

ROLANDO OCTAVIO



Atibon Legba e
Kote ou ye Papa
M'di, Atibon Legba e
Kote ou ye Papa a
Tesi wa a
Waminabo nibo nibo
M' di e solèy o, zeklè e, lapli e, m' di e loray o o
Tesi, tesi, tesi, tesi
M'di, Atibon Legba o o, Legba e
Tesi wa a
Waminabo nibo nibo
M' di e Legba

Atibon Legba, chant rituel du vaudou haïtien

WILDA PHILIPPE

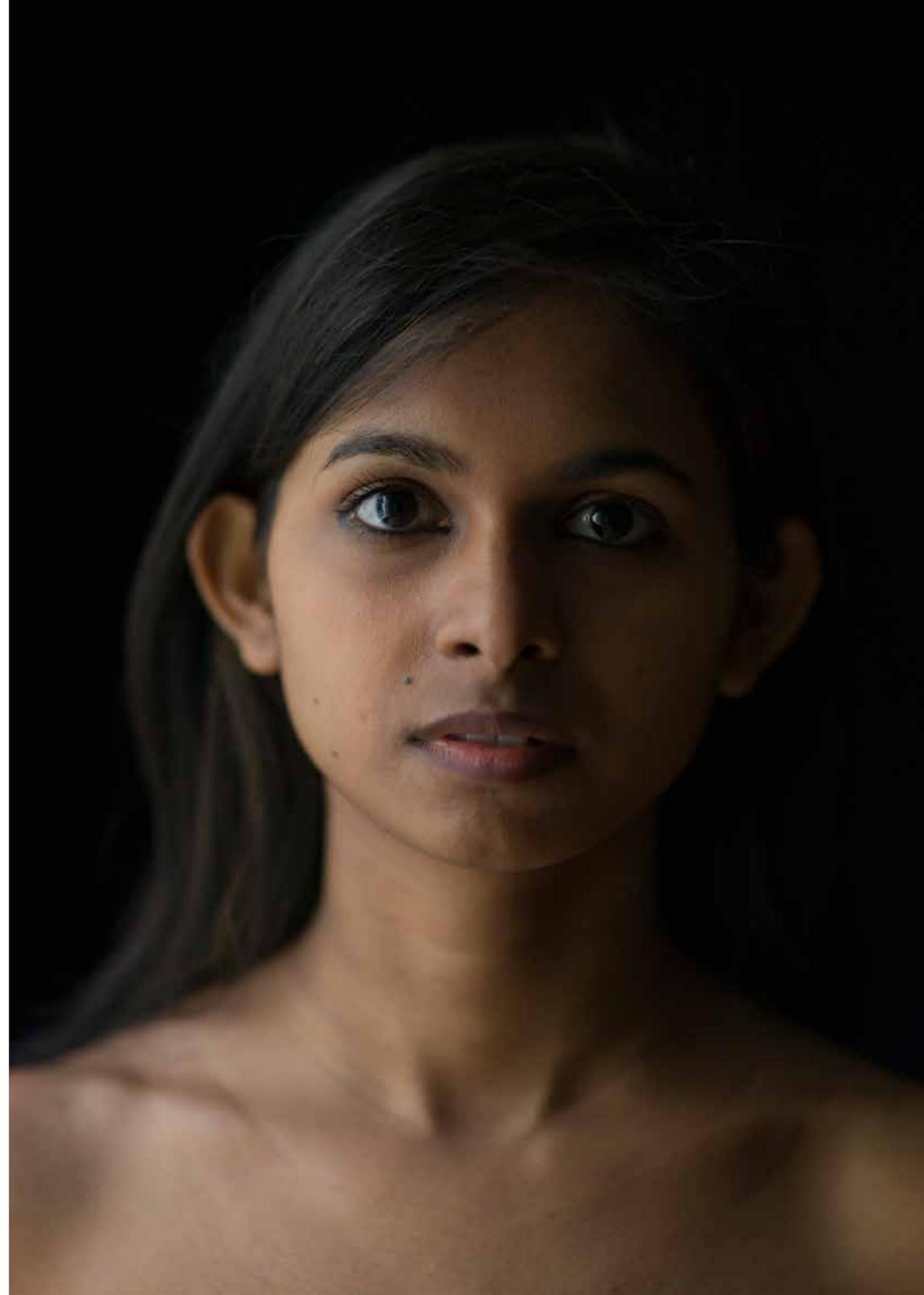


यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत ।
अभ्युत्थानमधर्मस्य तदात्मानं सृजाम्यहम् ॥४-७॥

परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम् ।
धर्मसंस्थापनार्थाय सम्भवामि युगे युगे ॥४-८॥

Chant sacré extrait du *Bhagavad-Gita*,
en sanskrit

RUCHI RANJAN



Combattenti di terra, di mare e dell'aria!
Camice nere della rivoluzione e delle legioni!
Uomini e donne d'Italia, dell'Impero e del regno d'Albania!
Ascoltate!

Andate a fanculo fascisti di merda! Viva l'Italia di Mina e di Luigi Tenco, di Antonioni e di De Sica, di Caravaggio e i suoi compagni, di Leopardi e tutti gli altri! Viva Dante, viva Mazzini, viva Berlinguer! Viva la pasta, la pizza, il parmigiano, la mozzarella di bufala! Viva Pirandello, Eduardo de Filippo, Eleonora Duse, Pier Paolo Pasolini cazzo! Viva il mare, le Alpi, i laghi, le isole! Viva l'amore, viva la vita, viva l'Italia!

Aiuto, aiuto!
Me ne vojoannà via! Fatemescì!
Lasciateme, me fate male!
Lasciateme, me fate male, lasciateme! Fatemescì!
Aiuto, mefanno male le braccia, aiuto!
Perché m'avete messo qua? Aiuto, aiuto!
Io so io che non lo faccio più, lo giuro non lo faccio più il fatto, sto bono adesso.
Riportateme a Guidonia, ndo stavo prima, quann'ero piccoletto.
Ah mà, mamma, sto a morì de freddo, sto male. Dijelo te che mesciojessero, mamma!
Mamma, mamma sto a morì! E' tutt'a notte che sto qua. Nun gne la faccio più.
A ma, perché me stanno a fà così?

Andrea Romano (1990-), *parodie/détournement d'un discours de Benito Mussolini, en italien*

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), *Mamma Roma* (extrait du film), en dialecte romain

ANDREA ROMANO



bon bon il est un pays
où l'oubli où pèse l'oubli
doucement sur les mondes innommés
là la tête on la tait la tête est muette
et on sait non on ne sait rien
le chant des bouches mortes meurt
sur la grève il a fait le voyage
il n'y a rien à pleurer
ma solitude je la connais allez je la connais mal
j'ai le temps c'est ce que je me dis j'ai le temps
mais quel temps os affamé le temps du chien
du ciel pâlisant sans cesse mon grain de ciel
du rayon qui grimpe ocellé tremblant
des microns des années ténèbres
vous voulez que j'aïlle d'A à B je ne peux pas
je ne peux pas sortir je suis dans un pays sans traces
oui oui c'est une belle chose que vous avez là une bien belle chose
qu'est-ce que c'est ne me posez plus de questions
spirale poussière d'instant qu'est-ce que c'est le même
le calme l'amour la haine le calme le calme

Samuel Beckett (1906-1989), « bon bon il est un pays », dans *Poèmes*

TRISTAN ROTHHUT



An enmétout' lang
Chak' yonn ka mandyé
Pawol ka twoké
Lespri an-mwen dopé évé mo ka bouyonné
Intéraksyon dé pansé ajité an-mwen
Ka kréyé on konèksyonant' lénéwonn
Dèzémissfè a sèvoéchofé an-mwen
Alosbouch an-mwen ka vinninstriman

Kréyol an-mwen ka palé bawkorèktéman
Annyenvilgè, annyenagwésif
Palé kréyol a pa an plézantwi
Pamenm on mokri
O kontrè sa vivan é expwésif !
An ka palé bawévèrespè
Mè si ou vlé bafoué
Menmanpéchérévolisyon dé lang an-mwen
An ka laguégwokréyol an-mwen pli fokijinmé
Passlè an ka palé fwansé o anglè
Kibitin, koi
An toujou ni
Yonn ou dé mo kréyol pou glisé'y, sanwont
Passlang an-mwenkonpryé
Ka fèpati dé mwen a paantyé.

Sétan-laévolyé, éro-black libéré dé lyen-aw
Ti-moun !
Noupéanpéché-w dé palé langmaténèl-aw
Brizébayè-la, ouvèzèl-aw
Lang an-nou ka palé ban-nou
Kon on lespri ka palé ban-nou
Di pli pwofon dé listoi an-nou
Anparé-w dé mwen , an ka lésé mwenalé
Ah! Patwa an-mwennèg !

Manmanafwikèn !

Joël Perrot, *La langue dénigrée* (extrait), dans *Kleopatra de Karukera*,
en créole de Guadeloupe (traduit du français par Théo Salemkeur)

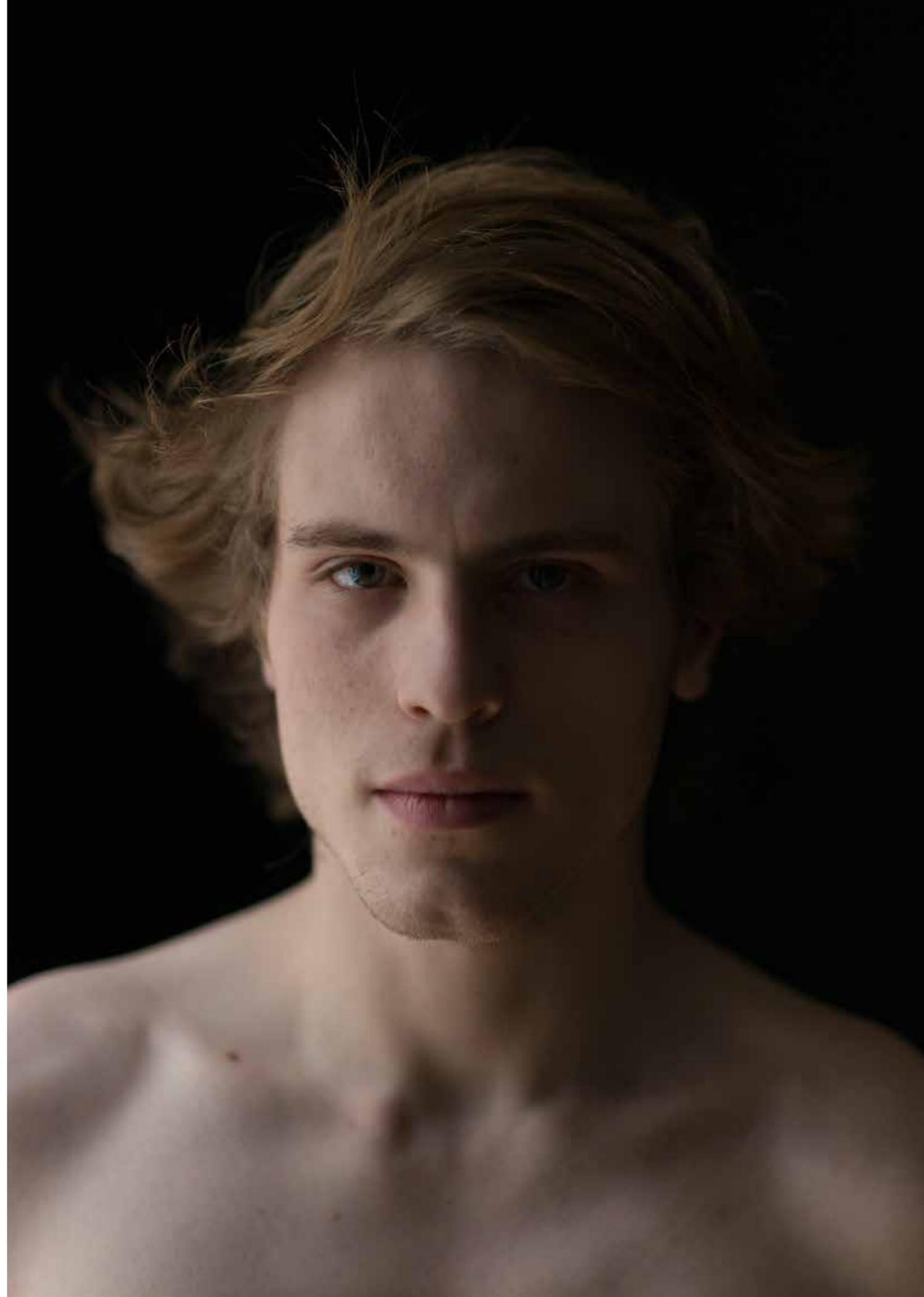
THÉO SALEMKOUR



L'arbre a fendu la pierre
La pierre est tombée dans l'eau
L'eau a fendu mon reflet
Mon reflet a fermé les yeux.

Sig Hart (Charles Segard-Noirclère) (1994 -), *L'arbre a fendu la pierre*

CHARLES SEGARD-NOIRCLÈRE



Mitä siitä jos nuorna mä murrunkin
Tai taitun ma talvisäihin
Moni murtunut ompi jo ennenmin
Ja jäätynyt elämän jäihin
Kuka vanhana vaappua tahtoiskaan?
Ikinuori on nuoruus laulujen vaan
Ja kerkeät lemmen ja keväimen
Ilot sammuvi ihmisten

Mitä siitä jos en minä sammukaan
Kuin rauhainen riutuva liesi
Jos sammun kuin sammuvat tähdet vaan
Ja vaipuvi merillä miesi!
Kas laulaja tähtiä laulelee
Hän meriä suuria seilailee
Ja hukkuvi hyrskyhyn ennen kuin
Käy purjehin reivatuin

Mitä siitä jos en minä saanutkaan,
mitä toivoin ma elämältä,
kun sain minä toivehet suuret vaan
ja kaihojen kantelen hältä.
Ja vaikka ma laps olen pieni vain,
niin jumalten riemut ma juoda sain
ja juoda ne täysin siemauksin -
niin riemut kuin murheetkin.

Eino Leino (1878-1926) *Höyhensaaret* (extrait), dans *Sata ja yksi laulua*,
en finnois

PEIK SIRÉN



Vårvindar friska Leka och viska,
Lunderna kring, likt älskande par,
Strömmarna ila, Finna ej vila
Förr'n ner i djupet störtlågen far.

Klappa mitt hjärta, klaga! - O, hör,
Vallhornets klang bland klipporna dör!
Strömkarlen spelar, Sorgerna delar
Vakan kring berg och dal.

Hjärtat vill brista - Ack! när den sista
Gången jag hörde kärlekens röst.
Avskedets plåga, Ögonens låga,
Mun emot mun vid klappande bröst.

Fjälldalen stod i blomstrande skrud,
Trasten slog drill på drill för sin brud;
Strömkarlen spelte, Sorgerna delte,
Suckande, berg och dal.

Du fördrev mig, Gud
Från mitt hemland slets jag bort
Här är jag en flykting och en främling
Och det ödet finner jag mig i

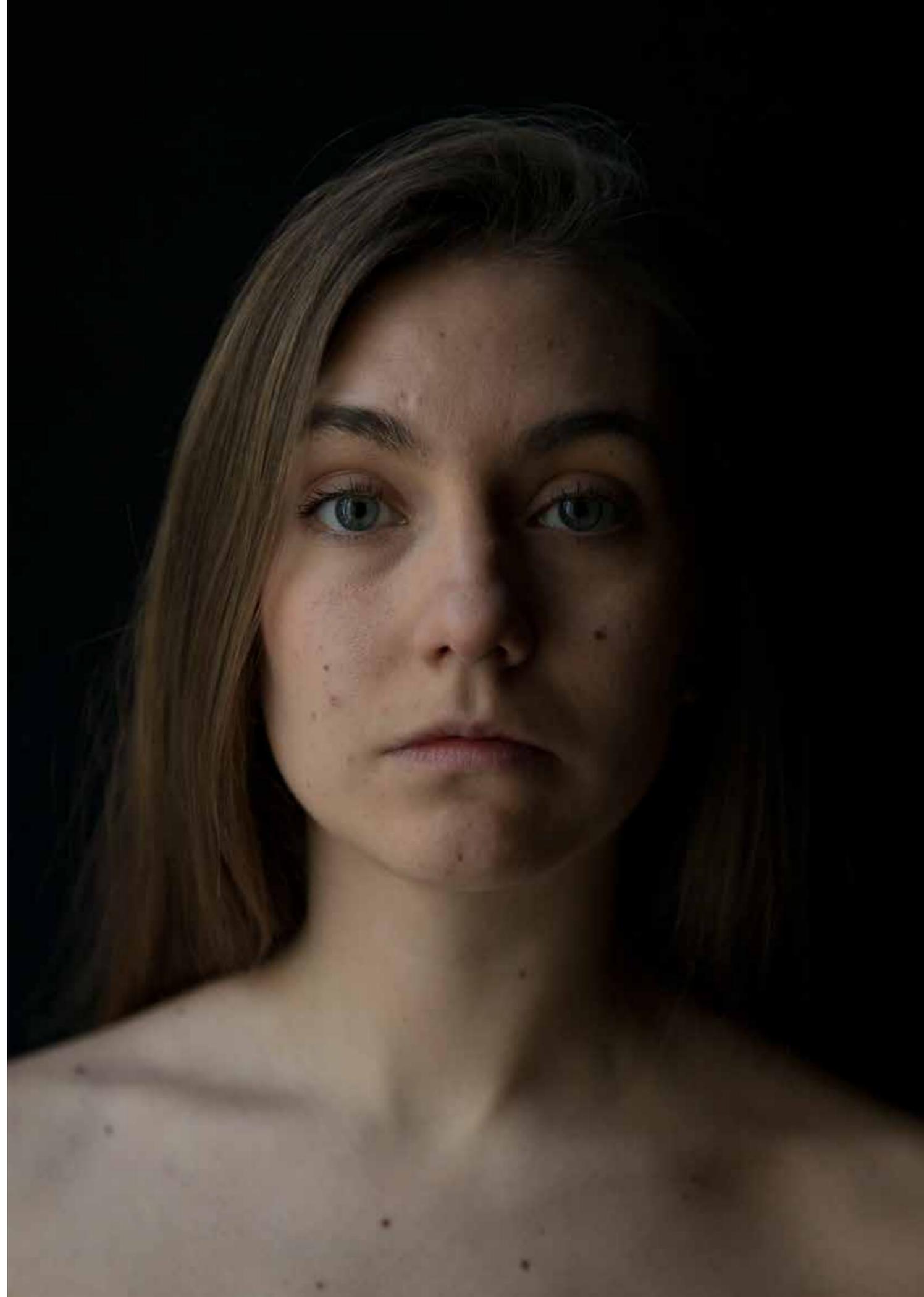
Men du tog mitt barn
Och du tar mig från min man
Jag kan inte längre se en mening
Vad är det du vill?
Vad ska jag tro...

Nej, du måste finnas
Du måste
Jag lever mitt liv genom dig
Utan dig är jag en spillra på ett mörkt och stormigt hav
Du måste finnas

Julia Kristina Nyberg (1785-1854), *Vårvindar Friska*,
en suédois

Benny Andersson (1946-) *Kristina Från Duvemåla*,
en suédois

OLIVIA SKOOG



Tu me regardes, tu me regardes de tout près, tu me regardes de plus en plus près, nous jouons au cyclope, nos yeux grandissent, se rejoignent, se superposent, et les cyclopes se regardent, respirent confondus, les bouches se rencontrent, luttent tièdes avec leurs lèvres, appuyant à peine la langue sur les dents, jouant dans leur enceinte où va et vient un air pesant dans un silence et un parfum ancien.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio.

Julio Cortázar (1914-1984) *Rayuela*,
en espagnol et français (traduction de Laure Bataillon et Françoise Rosset)

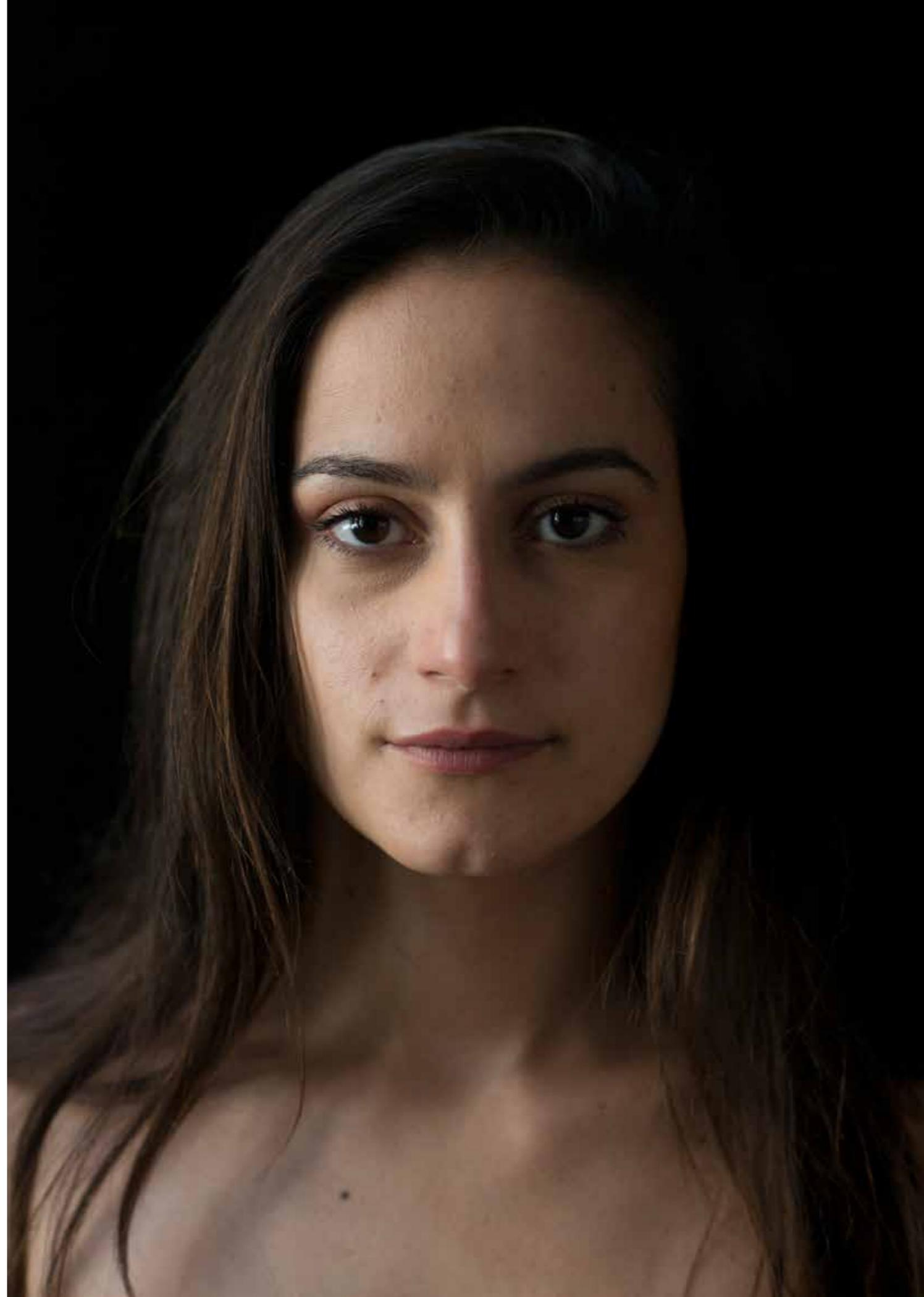
AUORE Soudieux



Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня, бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею.. Спасите меня! возьмите меня! (...) Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!...

Nicolas Gogol (1809-1852), *Le Journal d'un fou* (extrait)

TATIANA SPIVAKOVA



"捣乱，失败，再捣乱，再失败，直至灭亡——这就是帝国主义和世界上一切反动派对待人民事业的逻辑，他们决不会违背这个逻辑的。这是一条马克思主义的定律。我们说“帝国主义是很凶恶的”，就是说它的本性是不能改变的，帝国主义分子决不肯放下屠刀，他们也决不能成佛，直至他们的灭亡。”

Discours de Mao Zedong (1893-1976), "N'oublions pas notre combat", 14 Août 1949 (extrait), en dialecte de Hunan (dit avec Yuanye Lu)

YE TIAN



Je ne sais pas si j'ai manqué au cinéma français, mais à moi, le cinéma français a manqué... follement... éperdument... douloureusement... Et, votre témoignage, votre amour me font penser que peut-être, je dis bien peut-être, je ne suis pas encore tout à fait morte.

Vous n'avez pas de nouveaux messages. Menu principal : pour l'accueil de vos correspondants faites le 2, pour gérer vos options personnelles faites le 3, sinon merci de raccrocher.

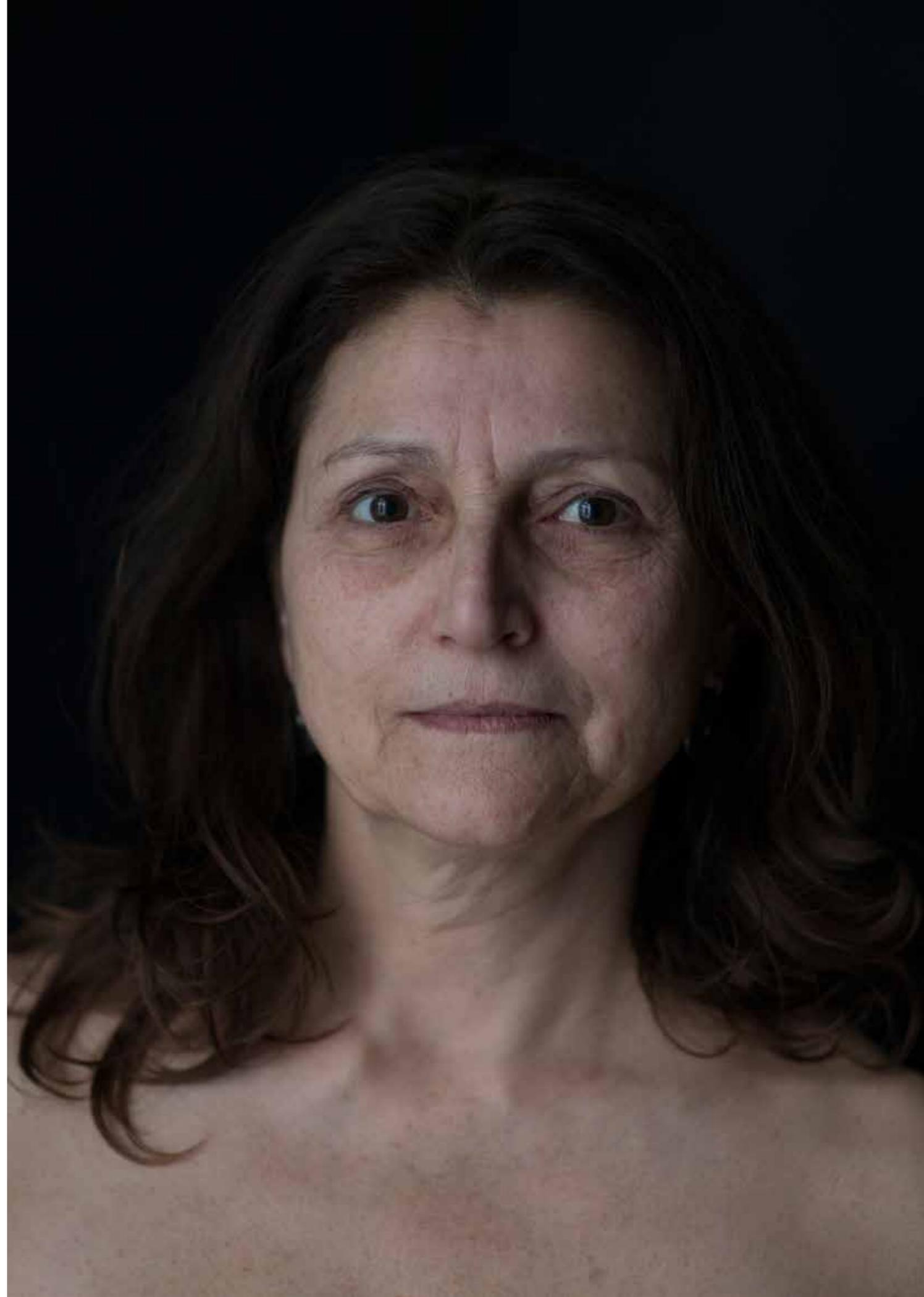
Oh ! Parle ! Ravis-moi !
Jamais on ne m'a dit ces choses-là. J'écoute !
- Ton âme en me parlant me bouleverse toute.
J'ai besoin de tes yeux, j'ai besoin de ta voix.
Oh ! C'est moi qui souffrais ! Si tu savais ! Cent fois,
Cent fois, depuis six mois que ton regard m'évite...
- Mais non, je ne dois pas dire cela si vite.
Je suis bien malheureuse. Oh ! Je me tais. J'ai peur !

Annie Girardot (1931-2001), discours lors de la cérémonie des Césars de 1996

Imitation de répondeur téléphonique

Victor Hugo (1802-1885), *Ruy Blas*, Acte III scène 3 (extrait)
(joué avec Augustin Bouchacourt)

ISABELLE TOROS



Ngiphuma MaQhaLiga
Igama lami QhosoQhoso qaqambela

Ngizo qgoka ini
Ngizo qgoka manje
Ngizo qgoka ibenii

Yebo ngiyaPhapha
Yebo futhi ngiya choma choma

Nginikeze LeQwa
Nginikeze iThando
Nginikeze MaQwa
Ucabanga ini ngeNqondo yakho
NgiHamba noQhwama

Hona le moloi mona, kea mo utlwa. Nthuseng hore ke tlose moloi enwa
(Thimola)
Baba beso, kea mo utlwamoloi o teng le rona. Keitse ke kopa le nthuse ke mo tebele
(Thimola)
Keitse bana beso moloi o teng le rona mona, ke kopa le nthuse hore ke mo tebele, nthuseng re
rapele kaofela re mo tebele
(Thimola)

Helele Bana ba Eva helele!!
Kere Helele baba na Eva, Helele!

Seke la lla bana ba Eva, sekebe la lla,

Helele Bana ba Eva helele!!
Kere Helele baba na Eva, Helele

Bare tebetse bana ba Eva bare tebetse,

Helele Bana ba Eva helele!!
'M'e wa Rona Maria a halalelang otlala re rapella,
kere helele bana ba Eva, Helele
Kere yololo, Ere Yololo!

Qwama, Poème traditionnel sur une femme mythique à la recherche d'un époux royal,
en zulu et xhosa

Thapelo ya baloé, Poème traditionnel du Sotho du Nord dit lors des funérailles d'une
jeune personne (généralement dit par la tribu thekuena),
en sotho

Banaba Eva, Poème traditionnel du Sotho prononcé dans le but d'encourager une tribu,
en sotho

RELEBOHILE TSOINYANE



Cine iubește și lasă,
cine iubește și lasă,
Dumnezeu să-i dea pedeapsă,
Dumnezeu să-i dea pedeapsă, măi.

Târâișu' șarpelui
și pasu' gândacului,
vâjâitu' vântului,
pulberea pământului,
pulberea pământului.

Că furnica de-i furnică,
la trup mare, la cap mică,
și la mijloc subțirică
de umblă pe sub pământ,
tot se țâne de cuvânt,
tot se țâne de cuvânt.

Hai, dar noi oameni botezați,
dar noi oameni botezați,
de cuvânt suntem lăsați,
de cuvânt suntem lăsați.

Că cine iubește și lasă,
Dumnezeu să-i dea pedeapsă,
târâișu' șarpelui
și pasu' gândacului,
vâjâitu' vântului,
pulberea pământului.

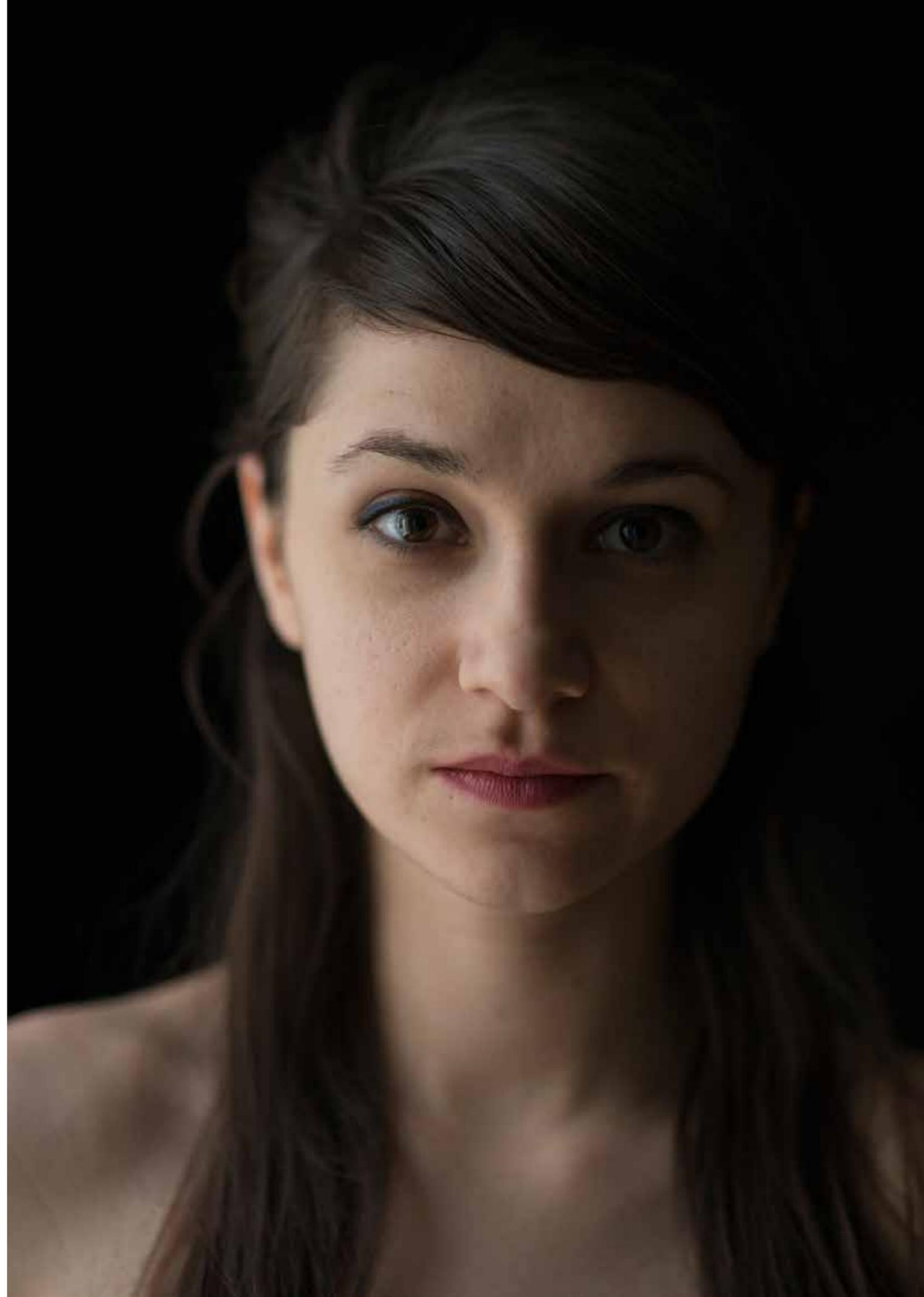
Fericit cel ce va vedea soarele,
peste câmpuri peste păduri bătrânești,
vindicând zărilor, aprinzând frunzarele,
fericitule, fericit că trăiești !

Întrupează-ți visările-n soare,
strălucind peste timpul ce vine,
și ascultă din arhaica mare
vechiul timp foșnind după tine.

Cine iubește și lasă (autre titre : *Blestem*), chant folklorique roumain

Gabriel Georgescu (1911-1973), (grand-père de Raluca Vallois), *Urare*, dans *Copiful floare*, en roumain

RALUCA VALLOIS



(...)mais dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire

[...]

Souvenez-vous ici, dans ce silence auquel il faut avoir recours encore, afin que lui-même s'explique par lui-même; et s'il vous est donné de descendre un instant en votre âme jusqu'aux profondeurs habitées par les anges, ce qu'avant tout vous vous rappellerez d'un être aimé profondément, ce n'est pas les paroles qu'il a dites ou les gestes qu'il a faits, mais ce sont les silences que vous avez vécus ensemble, car c'est la qualité de ces silences qui seule a révélé la qualité de votre amour et de vos âmes.

[...]

Soyez en garde, deux âmes vont s'atteindre, les parois vont céder, des digues vont se rompre, et la vie ordinaire va laisser place à une vie où tout devient très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien de s'oublie... Et c'est parce qu'aucun de nous n'ignore cette sombre puissance et ses jeux dangereux que nous avons une peur si profonde du silence. [...] Nous usons une grande partie de notre vie à rechercher des lieux où le silence ne règne pas.

[...]

Le secret de ce silence là [...] ne se perdra jamais, et si le premier-né des hommes rencontrait le dernier habitant de la terre, ils se tairaient de la même façon dans les baisers, les terreurs ou les larmes, ils se tairaient de la même façon dans tout ce qui doit être entendu sans mensonges, et malgré tant de siècles, ils comprendraient en même temps, comme s'ils avaient dormi dans le même berceau, ce que les lèvres n'apprendront pas à dire avant la fin du monde..

[...]

Si vous voulez vraiment vous livrer à quelqu'un...

Maurice Maeterlinck (1862-1949), *Le Silence* (extraits, *Le Trésor des humbles*)

GABRIEL WASHER



Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

Chut, chut, on se calme, on-se-calmE.
Chut, héhéhéhé...chut, on va s'asseoir tranquillement sur..les bancs, chut hopopopop..., les fiiiiilllles.
Voilà, , chut, ah non ! Pas ce matin, ch, ch chut
Makeda on n'entend que toi
héhéhé chut, chutE
on fait de la place à son voisin...etetet ah non Cyril et Etienne pas ensemble, oh non j'en veux un là (chut) et un là
voilà , chut, ...et ben si y'a plus de place sur le banc, tu viens sur le tapiiiiiis.
Voilà et chut un peu de calme
Marcus toi aussi s'il te plait tu t'ass... et ben ou qu'est-ce qu'y a ? Tu pleures?
Viens mon grand, viens ...les autrEs
Et maintenant on va se dire BONJOUR

(chanté)
Refrain
Bonjour, bonjour,
ça va ça vient

ça va bien ça va très bien
Et Etienne et son voisin ça va ça va bien
Refrain
Et Marcus et son chagrin , ça va , ça va bien
Refrain

Federico García Lorca (1898-1936), *La Casa de Bernarda Alba*, Acte III (fin de la pièce)

Sophie Zafari (1957 -), « *La Maîtresse d'école* » (d'après vécu)

SOPHIE ZAFARI

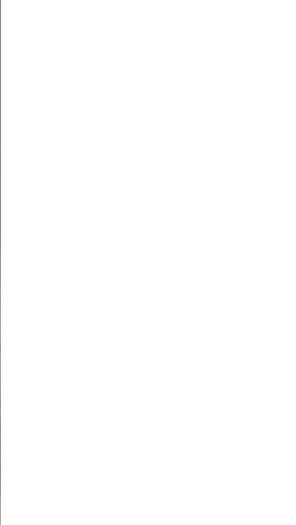


Վար-վար արա, ակոս արա,
եզո ջան, ախպեր ջան,
Վար-վար արա, ակոս արա,
եզո ջան, ախպեր ջան,
Հո, հորովել, հորի լորի,
լորո լորի հորովել,
Հորի լորի, լորո լորի ջան:
Հո, հորովել, հորի լորի,
լորո լորի հորովել,
Հորի լորի, լորո լորի ջան:
...

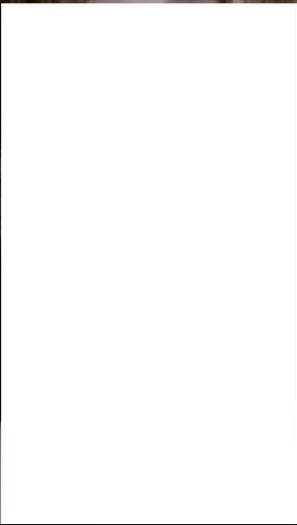
Հորովել (Horovel), chant traditionnel arménien transcrit par Père Komitas

VAHRAM ZARYAN

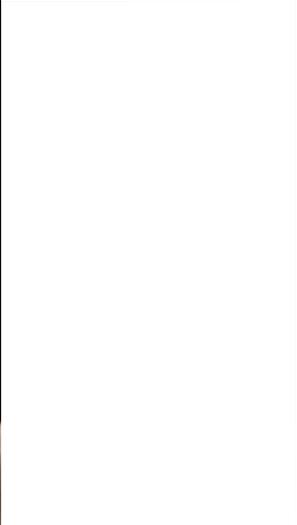
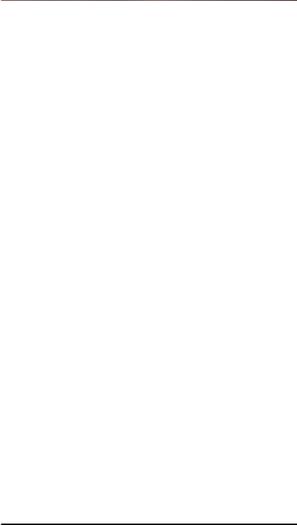
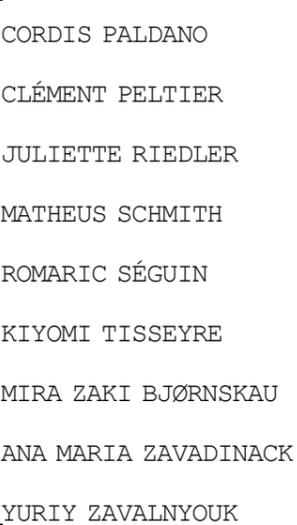
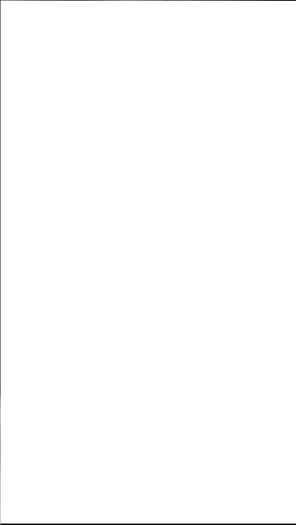
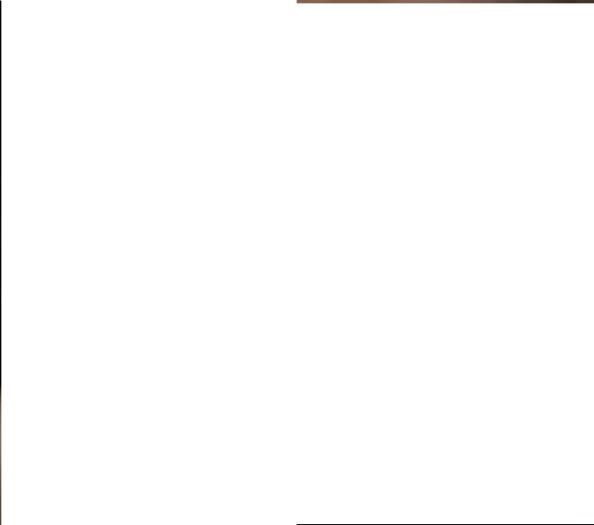




**Actrices
et acteurs**
qui nous
ont rejoints
pour la
premiere version
du spectacle
en 2015 ⁷²



ISABELLE ANDRZEJEWSKI
FERNANDA BARTH
CONSTANZA BECKER
AURELIEN BEKER
ALEXANDRA COHEN
MARCIA DUARTE
HAIFA GERIES
LADY LUANA
PAMELA MENESES
CORDIS PALDANO
CLÉMENT PELTIER
JULIETTE RIEDLER
MATHEUS SCHMITH
ROMARIC SÉGUIN
KIYOMI TISSEYRE
MIRA ZAKI BJØRNSKAU
ANA MARIA ZAVADINACK
YURIY ZAVALNYOUK





**Actrices
et acteurs**
qui nous
ont rejoints
pour la
première version
du spectacle
en 2015 ⁷²



ISABELLE ANDRZEJEWSKY

FERNANDA BARTH

CONSTANZA BECKER

AURELIEN BEKER

ALEXANDRA COHEN

MARCIA DUARTE

HAIFA GERIES

ADA LUANA

PAMELA MENESES

CORDIS PALDANO

CLÉMENT PELTIER

KIYOMI TISSEYRE

JULIETTE RIEDLER

MATHEUS SCHMITH

ROMARIC SÉGUIN

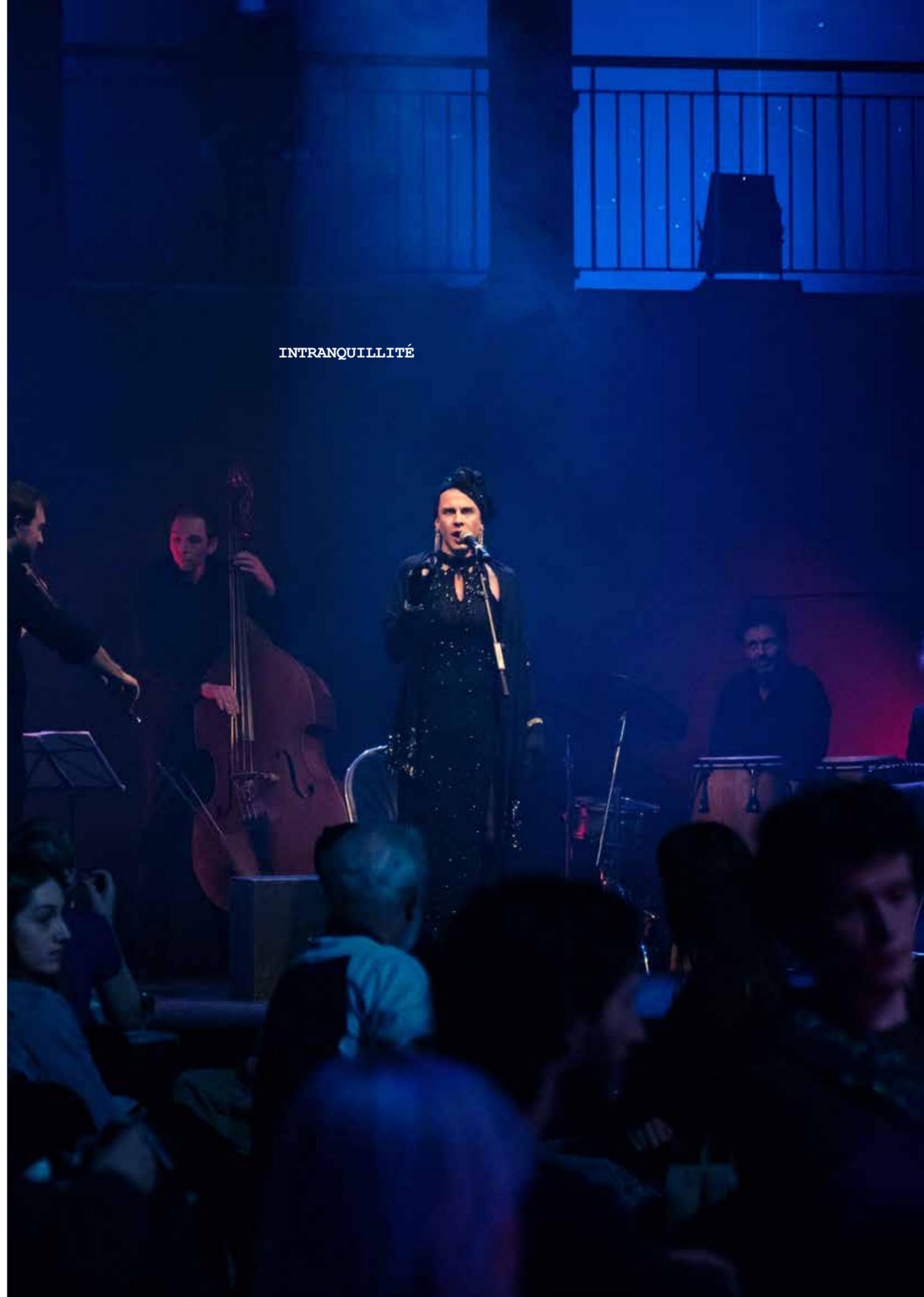
MIRA ZAKI BJØRNSKAU

ANA MARIA ZAVADINACK

YURIY ZAVALNYOUK

⁷² Marcia Duarte et Haifa Geries on joué dans le spectacle respectivement au festival JT16 (février 2016) et au festival Impatience (juin 2016).

INTRANQUILLITÉ



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

D'après *Le Livre de l'intranquillité*
(Livro do Desassossego) de Bernardo Soares,
hétéronyme de Fernando Pessoa

INTRANQUILLITÉ

Conception, mise en scène, direction
musicale, décors et travail vocal
Marcus Borja

Assistanat à la mise en scène
Jean Massé

Collaboration artistique (première version)
Tristan Rothhut

Décors et costumes
Charles Chauvet

Lumières
Gabriele Smiriglia

Coaching vocal
Sylvie Deguy

Préparation corporelle
Vahram Zaryan

Assistant costumier
Mathieu Mistler

Régie Générale
Simon Fritschi

Administration et diffusion
Clémence Martens

Avec :

Marcus Borja, Sophie Canet, Michèle Frontil, François Gardeil, Lucas Gonzalez, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Hypo, Magdalena Ioannidi, Matilda Kime, Cyrille Laïk, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean-Max Mayer, Romane Meutelet, Rolando Octavio, Mica Smadja, Bernardo Soares, Isabelle Toros, Sophie Zafari et Vahram Zaryan

Uniquement pour la première version (maquette) de 2016 :
Sonia Belskaya, Tristan Rothhut et Raluca Vallois

Et les musiciens :

Georgina Aguerre, Pierre-Marie Braye-Weppe, Osvaldo Calo, Ignacio Ferrera, Xavier Leloux, Jean-Philippe Naeder et Pablo Nemirovsky

Uniquement pour la première version (maquette) de 2016 :
Marion Chiron

Remerciements :

Tristan Rothhut, Claire Lasne-Darcueil, Vincent Détraz, Jean-François Dusigne, Aline Jones-Gorlin, Sylvie Cohen-Solal, Clément Peltier, Aurore Soudieux, Maria Clara Ferrer, La Comédie Française, La Voix du Griot et toute l'équipe du Théâtre de la Cité internationale.

Théâtre de la Cité internationale
9 et 10 avril à 19h30

Première version (maquette)
Premier et 2 juillet 2016
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Salle Jovet)



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

La vie que l'on vit est un désaccord fluide, une moyenne joyeuse entre la grandeur, qui n'existe pas, et le bonheur, qui ne peut exister. [...] Dans ce bal masqué où nous vivons, l'agrément des costumes nous suffit, car le costume y est tout. Nous sommes esclaves des lumières et des couleurs, nous entrons dans la ronde comme dans la vérité, et nous ignorons entièrement – à moins que, déserts, nous ne dansions pas – le grand froid du haut de la nuit extérieure, de notre corps mortel sous des oripeaux qui lui survivront, de tout ce que, seuls avec nous-mêmes, nous croyons être essentiellement nous, mais qui n'est en fin de compte que l'intime parodie de ce que nous supposons être notre vérité.

Tout ce que nous disons ou faisons, tout ce que nous pensons ou sentons, porte le même masque, revêt le même travesti. Nous avons beau ôter nos vêtements, nous ne parvenons jamais à la nudité, car la nudité est un phénomène de l'âme, et non pas un simple déshabillage. [...]

Et toujours dans notre ignorance de nous-mêmes et des autres, à nous entendre gaiement les uns avec les autres, à virevolter dans la danse ou à discourir au repos – humains, futiles, jouant sérieusement au son du grand orchestre des astres, sous le regard dédaigneux et absent des organisateurs du spectacle.

Fernando Pessoa (Bernardo Soares), *Livre de l'intranquillité*⁷³

⁷³ Les traductions de tous les extraits du *Livre de l'intranquillité* ou de n'importe quel autre texte de Fernando Pessoa cités dans ce chapitre ont été faites par mes soins.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Une soirée, ou plutôt une traversée de la nuit, dans un restaurant en dehors de l'espace et du temps où toutes les solitudes se croisent et essaient tant bien que mal de communiquer l'incommunicable. Une trame intranquille de dialogues de sourds. Une fête sans fête où les rencontres se font et se défont au gré des chansons.

Donnant suite au projet *Poétiques de la voix et espaces sonores*, cette deuxième création scénique s'intéresse encore à la choralité et à la musicalité en tant que principe structurant de la dramaturgie et base du jeu de l'acteur.

À présent, nous choisissons comme base et catalyseur de création un matériau textuel, certes, mais pas n'importe lequel : il s'agit de l'œuvre « chorale » elle aussi, et fragmentaire, d'un auteur tout aussi choral et fragmentaire : le *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa. Recueil de textes discontinus aux couleurs, dimensions et rythmes très différents, sans linéarité ni connexion directe entre eux, il permet un chemin de lecture tout à fait aléatoire et sans cesse renouvelé par l'infinité de dramaturgies qui se dégagent de sa subjectivité plurielle. Plutôt qu'un texte littéraire à adapter au théâtre, nous nous en emparons comme une impulsion contrapuntique, un catalyseur de musiques au sens très large : les siennes, les nôtres, les autres...

Intranquillité est une trame de voix (parlées, chantées, improvisées), d'images et de mouvements mis en jeu au sens propre comme au figuré. Dix-neuf performers, sept musiciens et une centaine de convives, sont tour à tour acteurs et spectateurs les uns des autres.

Après avoir récupéré leurs billets, les spectateurs pénètrent dans un grand salon où l'action est déjà en cours. La vie y a commencé sans les attendre. Les tables sont mises, des serveurs préparent les verres, les bouteilles et les coupelles pour les biscuits apéritifs tandis que d'autres sont à la porte prêts à accueillir les « clients » et les conduire à leurs tables. Les musiciens mettent l'ambiance en jouant des standards de jazz sur l'estrade éclairée par des lumières rouges et violettes. L'atmosphère est nocturne, sophistiquée et légèrement enfumée. Le cliquetis des verres, le va-et-vient des serveurs et le brouhaha feutré des conversations aux différentes tables – acteurs et spectateurs s'y mêlent indistinctement à ce stade de la représentation – achèvent la composition de ce contrepoint dont un spectateur non averti peut se dire qu'il ne s'agit guère d'un spectacle de théâtre. Les vingt-cinq premières minutes peuvent être ainsi résumées..



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Tout s'éteint. La trivialité de la réalité fait place à l'ineffabilité du rêve. La nuit s'installe dans les corps et dans les esprits. Les pages du Livre de l'Intranquillité s'ouvrent, on va se perdre dedans et le café, restaurant, bar ou troquet du coin de la rue où l'on a l'habitude de venir manger, boire ou écrire ne pourra plus être le même. À partir de ce moment, tout va devenir plus dense, plus « intranquille », et en même temps, c'est une fête. On va y danser, chanter et se rencontrer (les uns les autres ou soi-même). Mais pour le moment, c'est le silence creux qui succède à la polyphonie *nyc-tophore* du chœur qui s'est tu. Les premiers mots de Pessoa sont entendus sans qu'on puisse en identifier la source (du moins visuellement). Dans ce spectacle décousu, sans fil rouge, si ce n'est que le jeu des rencontres - chaque soir différent - ces mots sont lourds de sens et d'inspiration dramaturgique.

Une fois que tous sont installés et servis, s'élèvent, au milieu des tables, les six voix de *Hor che'l ciel e la terra*, extrait des *Madrigali guerrieri e amorosi* (huitième livre de madrigaux) de Monteverdi sur un sonnet de Francesco Petrarca. Les 18 acteurs présents en salle entonnent les premiers vers de ce chant crépusculaire comme pour appeler la nuit.

*Hor che 'l ciel et la terra e 'l vento tace,
E le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena,
E nel suo letto il mar senz'onda giace,*

*Voglio, penso, ardo, piango; e chi mi sface,
Sempre m'è innanzi per mia dolce pena* ⁷⁴

⁷⁴ Maintenant que le ciel, la terre et le vent se taisent,
Et que les bêtes et les oiseaux sont freinés par le sommeil,
La Nuit promène le chariot étoilé
Et dans son lit, la mer gît sans vague;
Je veille, je pense, je brûle et je pleure;
Et celle (ou celui) qui me tourmente
Est toujours devant moi pour ma douce peine.:
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, sonnet 164.

Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017



J'envie – mais je ne sais pas si j'envie – ceux dont on peut écrire la biographie, ou qui peuvent l'écrire eux-mêmes. Dans ces impressions sans liens entre elles, ni désir de liens, je raconte avec indifférence mon autobiographie sans événements, mon histoire sans vie. Ce sont mes Confessions, et si je n'y dis rien, c'est que je n'ai rien à dire.

Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

Dans ce noir percé ça et là par les bougies dont les serveurs viennent peu à peu consteller les tables, une musique plus sombre et langoureuse se fait entendre : *Café 1930*, de la suite *Historia del tango* d'Astor Piazzola, joué par trois instruments (piano, violon et bandonéon) disséminés dans l'espace obscur de la salle. Encore une fois, on ne peut pas les voir...

Dans les ombres indécises d'une lumière qui va mourir, avant que la tombée du jour ne se change en nuit précoce, j'aime à errer sans penser parmi ce que devient la ville, et j'avance comme si tout était irréparable. Je goûte, avec mon imagination plus qu'avec mes sens, la tristesse diffuse qui me hante. Je marche au hasard, et feuillette en moi, sans le lire, un livre au texte intersemé d'images rapides, à partir desquelles je forme une idée qui n'aboutit jamais.

Quelle vie différente que celle d'une ville où la nuit tombe. Quelle âme différente que celle d'un homme regardant tomber la nuit. Je marche, incertain et allégorique. Je suis comme une histoire qu'on aurait racontée, et si bien racontée qu'elle aurait pris chair, mais sans bien pénétrer en ce monde-roman réduit à un début de chapitre. qu'ai-je à voir avec la vie ?



Une fois les lumières allumées, l'on retrouve les contours de l'espace sans les retrouver tout à fait. Tout comme à la fin de *Théâtre*, il ne peut plus être le même. Sauf qu'ici, ce n'est pas la fin. La soirée ne fait que commencer. Et une sorte de spectaculisation de la vie intérieure fait irruption dans l'espace. Les acteurs, en tenues de soirée aux couleurs vives, reviennent défiler devant les spectateurs (ou autour d'eux), en hauteur, au son de la *Valse François*.⁷⁵

Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

S'il est une chose que cette vie nous donne, c'est le don de nous ignorer : de nous ignorer nous-mêmes et de nous ignorer les uns les autres. L'âme humaine est un gouffre obscur et visqueux. Un puits qu'on n'utilise jamais à la surface du monde. Nul ne s'aimerait lui-même s'il se connaissait réellement ; et ainsi, si la vanité n'existait pas, nous mourrions d'une anémie dans l'âme. Aucune personne n'en connaît une autre, et tant mieux, car, s'il le connaissait, il reconnaîtrait en lui, que ce soit mère, femme ou enfant, l'intime et métaphysique ennemi.

⁷⁵ Œuvre du compositeur polonais Adam Karasinski, 1930.



Une chanteuse androgyne à la parure et au maquillage tape-à-l'œil est apparue sur la scène. J'interprète moi-même ce rôle dans le spectacle. Sa voix ambiguë va arroser toute la soirée de chansons décadentes et mélancolique sur lequel on dansera. Avant d'entamer les notes de sa première chanson, *The Man I love* de Gershwin, la chanteuse dit.

Je me suis créée écho et abîme, en chantant.

Mon opium, je le trouve dans mon âme.

Il me semble que je rêve de toujours plus loin.

Je fais des autres mon propre rêve.

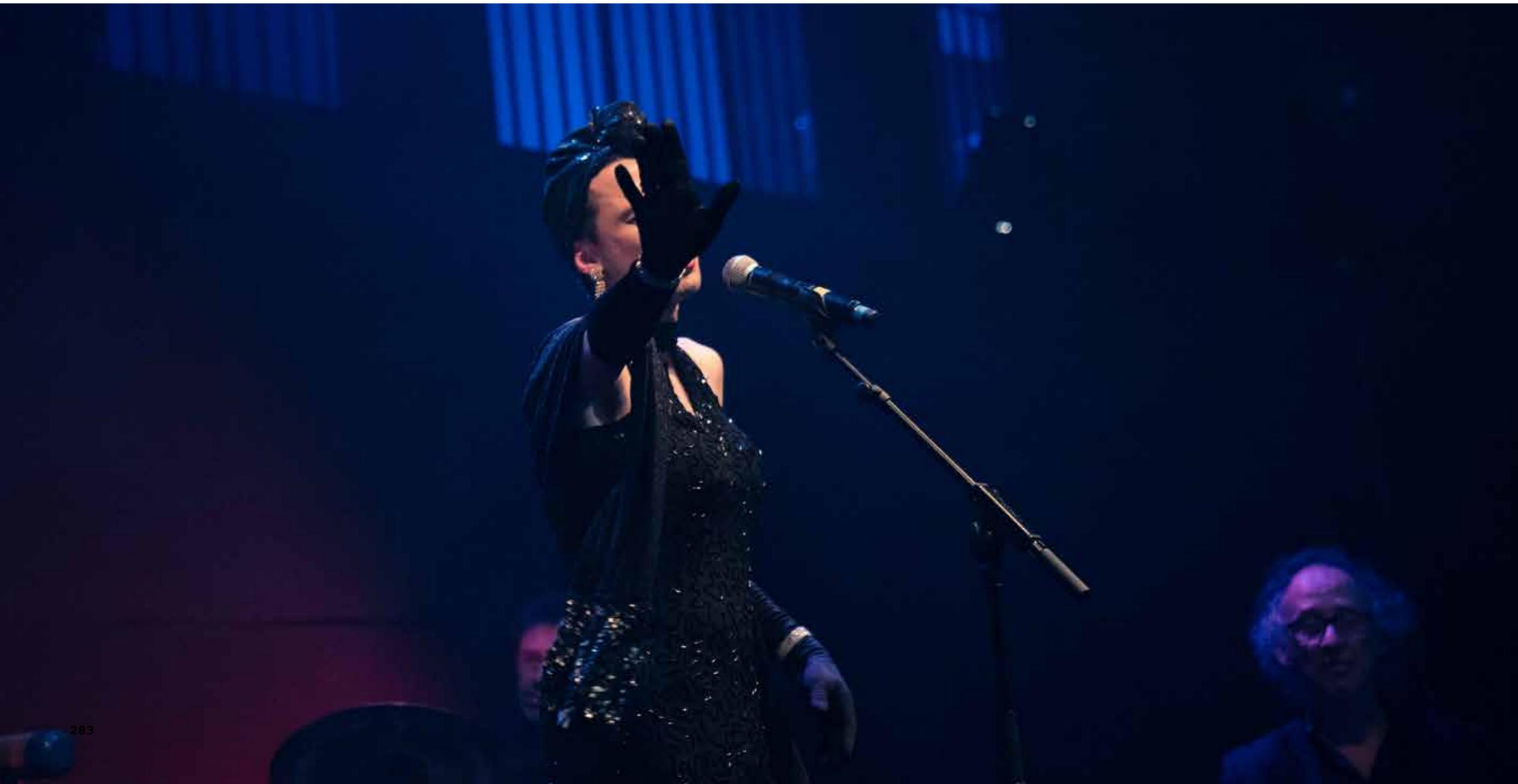
Je vis à la fois mes rêves et leur corps

Je crée et je suis, à chaque moment, une multitude d'êtres, conscients et inconscients, qui s'unissent en un éventail grand ouvert. Je suis autre dans la manière même dont je suis moi.

Les quatre fragments cités précédemment, tous entendus au début du spectacle, donnent non seulement le ton de la soirée à laquelle on va prendre part, mais aussi éclairent parfaitement les correspondances qui lient cette matière poétique, le dispositif scénique qui l'accueille et le cœur même de ma recherche. La choralité explicite, aussi bien dans l'altérité fuyante et obsessionnelle du texte que dans la profusion humaine et relationnelle de la « soirée » ; la relativisation constante de l'espace qui se transforme en d'autres espaces, imbibés de la vie intérieure qui y déborde ; les allusions récurrentes à la musique comme métaphore de l'âme.

*Nous vivons une bibliophilie d'analphabètes,
un entracte avec orchestre.*

Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

Choralité du texte

Si le tissage dramaturgique de *Théâtre* était fait avec les matériaux sonores les plus divers que la choralité se chargeait d'harmoniser en un contrepoint complexe et non tributaire d'une forme préexistante, celui d'*Intranquillité* s'est fait à partir de l'organisation et de l'harmonisation de matériaux prélevés tous à la même source : la réunion des plus de cinq-cents fragments textuels écrits sans ordre ou suite logique par Bernardo Soares, hétéronyme prosateur de Fernando Pessoa.

Chacun de ces fragments est une œuvre à part entière et forme un tout qui commence et s'achève en lui-même. Certains n'ont que quelques mots et ne dépassent pas une ligne – « La foi est l'instinct de l'action » ; « L'instinct sacré de ne pas avoir de théories » ; « Nous pouvons mourir si seulement nous avons aimé » ; « Le poids de sentir ! Le poids de devoir sentir ! » – d'autres se déploient sur plusieurs pages. Certains possèdent un titre – « Esthétique de l'artifice » ; « Apothéose de l'absurde » ; « Esthétique du désenchantement » ; « Auberge de la raison » – d'autres (la plupart) n'en possèdent pas. Plus d'une quarantaine d'entre eux – tous dotés d'un titre et, pour la plupart, assez longs – sont regroupés, dans l'édition la plus courante, en une partie spécifique nommée *Les Grands extraits (Os grandes trechos)*⁷⁶. Tout ce labyrinthe de mots qui se répondent, se reflètent, se répètent, se ressassent, se ruminent et nous perdent au fil des pages, a fourni la base non seulement à notre composition dramaturgique mais aussi à toute la gamme d'exercices, de mouvements et d'outils de jeu de notre processus de création.



Intranquillité, répétition
© Photo : Laurence Masliah, mai 2016

Une fois encore, sans ambition ni obligation de prendre en charge une fable ou un « drame » que le texte nous demanderait de « mettre en scène », nous avons voulu tester les limites et les possibles résonances du travail accompli dans *Théâtre* avec une matière textuelle plus présente et plus « univoque », ne serait-ce que du fait d'avoir un auteur concrètement identifiable. Comment porter « choralement » une voix monologique ? Ou plutôt, surtout s'agissant de Fernando Pessoa, comment donner à entendre dans l'espace-temps de la scène la polyphonie évidente d'un texte essentiellement choral dans sa facture même ? Comment décliner le principe de construction musicale de la scène (et de la dramaturgie) employé dans *Théâtre*, non plus avec une forme et un dispositif de départ à l'intérieur desquels les matériaux les plus hétéroclites vont s'harmoniser, mais partant d'une base textuelle à partir de laquelle une forme et un dispositif scénique vont se créer ?

Pour ce faire, il fallait que la base textuelle en question soit suffisamment souple – dans le sens de non-rivetée à une structure trop fermée – et potentiellement polyphonique, dont l'architecture mouvante et changeante au gré de chaque nouvelle lecture, de chaque nouveau feuilletage de ce « livre de sable » se reflète dans une dramaturgie aléatoire, réorganisée à chaque nouvelle représentation : un nouvel ordre de lecture, un nouvel enchaînement des textes, un nouveau jeu de relations entre des êtres errant dans un limbe où, loin de les rassurer, les mots les égarent encore plus d'une quelconque réponse à une quelconque question.

Nous ne nous accomplissons jamais.

Nous sommes deux abîmes – un puits contemplant le ciel.

Pessoa cités dans ce chapitre ont été traduits par moi-même.

⁷⁶ L'un de ces « extraits », intitulé *Notre-Dame du Silence*, malgré l'excellence de sa poésie, la profondeur de ses propos et les liens évidents avec cette recherche, n'a finalement pas pu être intégré au spectacle. Il s'agit d'un des plus longs fragments du recueil et, déjà de par son titre, il m'a fasciné immédiatement. Il a donc fait l'objet d'une création à part entière ; une performance chorale à soixante voix créée au Théâtre du Soleil le 13 juin 2017 dans le cadre du Projet Silence(s), à l'initiative de Dominique Dupuy et porté par le Théâtre National de Chaillot et le Collège International de Philosophie. Pour plus d'information sur le projet, qui compte plusieurs partenaires et une multitude d'événements proposés dans divers lieux, consulter le site : <http://www.silence-s.fr/2016/12/13/le-projet/>. Dernière consultation le 28 octobre 2017.



Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

surtout quand il est poétique, font signe à la scène et la stimulent en son potentiel de faire (produire) des signes. Même s'il s'agit de décider de leur attribuer un « sens » principal dans le spectacle, ce sens pourra venir par une grande variété de signes autres que le texte. En d'autres termes, si, admettons, pour traduire un mot en portugais le traducteur a besoin d'en écrire trois en français, le metteur en scène, lui, à ce « mot », peut juxtaposer/superposer une couleur, un air de musique, un geste, un effet de lumière, etc... Et le mot n'est déjà plus le même : le voilà retraduit.

Ensuite, c'était l'occasion pour moi de commencer un travail musical dans la traduction même du texte et de faire un exercice fondamental, à mon sens, dans l'entraînement du metteur en scène. Meyerhold affirme que le metteur en scène doit être à la fois un traducteur et un compositeur et il inscrit la traduction et la musique parmi les disciplines principales de son école rêvée.⁷⁸ Cette double attribution ne peut que résonner très fortement dans mon parcours et encore plus dans cette recherche dont la musique et les langues – si je me contente de parler de traduction uniquement dans le sens le plus « commun » du terme – tiennent la place centrale et se rejoignent dans la voix.

⁷⁸ Voir Béatrice Picon-Vallin, « Le metteur en scène entre traducteur et compositeur », in Jean-François Dusigne (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, op. cit., pp. 403-421.

Le portugais étant ma langue maternelle, je me suis chargé de la traduction des fragments que nous avons choisi de donner à entendre sur scène. Durant tout le travail de répétition et de lectures individuelles et collectives du *Livre de l'intranquillité*, nous avons travaillé avec l'édition française de l'œuvre traduite par Françoise Laye, que l'on peut se procurer facilement dans le commerce et qui, par ailleurs, est une très bonne traduction.⁷⁷ Cependant, j'ai décidé de retraduire les fragments du spectacle pour deux raisons.

D'abord – et il en sera plus largement question dans le chapitre à propos de *Bacchantes* – parce qu'il y a, on le sait, une très grande différence entre une traduction faite pour la lecture et une traduction faite pour la scène. La dicibilité fluide du texte, l'accommodation de ses phonèmes dans une élocution ou le souci de rythmicité de sa vocalisation, ne sont pas les préoccupations les plus immédiates d'une traduction dédiée à l'étude et à la lecture silencieuse. Il y a parfois un souci d'explication des propos de l'original qui peut « alourdir » certaines phrases et (tenter de) résoudre, par la traduction, certaines ambiguïtés du texte original qui, pour la scène, sont extrêmement intéressantes. De telles ambiguïtés, souvent volontairement laissées dans le texte original,

Intranquillité
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

⁷⁷ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduction de Françoise Laye, coll. LITT. ETR, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2011.



Le metteur en scène est bien celui qui traduit de la page à la scène, de la surface au volume, de la 2D à la 3D – si l'on peut dire. Mais c'est aussi souvent un artiste qui s'essaie à ou qui pratique la traduction. Vitez était traducteur de roman, de poésie, de théâtre. Meyerhold, un des premiers grands metteurs en scène du XXe siècle, a pratiqué la traduction de l'allemand, pour des pièces qu'il ne mettait pas forcément en scène. Ariane Mnouchkine traduit elle-même Shakespeare pour le mettre en scène avec sa troupe. Traduire, c'est-à-dire ici transférer les mots et leur sens d'une culture à une autre, d'une langue écrite à une autre langue écrite, mais qui doit être parlée et comprise.⁷⁹

⁷⁹ Ibid., p. 415.

Différemment de l'expérience de traduction des *Bacchantes*, traduire à partir de ma langue maternelle, et qui plus est la langue de Pessoa qui me meut et m'émeut depuis de nombreuses années, me permet un contact intime et privilégié avec ce texte qu'il me tenait tant à cœur de porter à la scène.

Ainsi, au fur et à mesure que le choix des fragments se précisait et dont la présence sur scène de certains passages nous semblait évidente, j'ai entamé et parcouru un long et formidable chemin de traduction, de transposition linguistique, scénique et affective de la langue de cette personne (c'est ce que veut dire le mot Pessoa en portugais) qui fut plusieurs personnes. Et ne nous trompons pas : même Bernardo Soares, qui signe seul *le Livre de l'intranquillité*, est lui aussi pluriel. N'est-ce pas le cas, plus ou moins assumé, de nous tous ?



Intranquillité, répétition
© Photo : Laurence Masliah, mai 2016

Dramaturgie en jeu

Comme il a déjà été évoqué dans la section consacrée à l'espace, la «trame» dramaturgique d'*Intranquillité* est la dramatisation d'un jeu au sens propre. Plus précisément, les chaises musicales.

C'est en proposant un jeu d'écoute chorale dans l'espace lors des premières séances de travail sur *Intranquillité*, que nous nous sommes rendu compte de sa puissance créatrice de dramaturgies, c'est-à-dire, d'un réseau de relations dans le présent.

Il était déjà décidé que notre dispositif serait une grande salle de night-club avec des tables et de l'espace pour danser. Les raisons de ce choix sont énoncées plus haut, dans la section où je parle de mon rapport à l'espace et ce qui m'intéresse dans ce rapport. Le prochain pas consistait à apprivoiser ce dispositif, à le faire vivre tout en gardant l'écoute fine qui nous permettrait d'y chanter et de nous répondre mutuellement, superposant et alternant nos prises de parole, même éloignés les uns des autres, pour tisser une trame contrapuntique équilibrée.



Intranquillité, répétition
© Photo : Diego Bresani, octobre 2016

Alors j'ai mis en place tout un nouveau répertoire de jeux d'écoute adaptés à ce nouveau projet. Si, pour *Théâtre*, la question de l'espace était liée à la localisation de la voix par l'ouïe et les déplacements se faisaient en fonction des jeux de spatialisation du son dans un dispositif où l'on pouvait toujours revenir à la « position zéro », immobiles en cercle autour des spectateurs, dans *Intranquillité*, l'espace est sans cesse mouvant et les corps n'y sont plus invisibles. On compose et on modifie l'espace avec les corps en mouvement. Plutôt que de jouer « les uns avec les autres », nous jouons « les uns contre les autres » dans une trame où l'on ne cesse de se traverser mutuellement et de se laisser traverser par les spectateurs aussi.

J'ai donc proposé beaucoup plus d'exercices de déplacement et d'interaction en mouvement. Souvent, je prends un jeu assez simple à la base et je le complexifie en créant différents niveaux de difficulté, toujours centrés sur la responsabilité partagée par l'ensemble du groupe. Des exercices où les enjeux sont plutôt individuels, j'en change et développe les règles pour les transformer en tâches complexes à accomplir collectivement. Chaque jeu que j'apporte aux processus de répétition – depuis *Théâtre* et même avant – peut potentiellement devenir une composition d'ensemble, un déclencheur de dramaturgies à l'état brut. Et il faut que les acteurs en soient très vite conscients. Autrement ils ne dépasseront jamais le stade de la compétition, relativement complaisante, fermée sur elle-même. Il faut, au contraire, le considérer comme une œuvre de composition à part entière, un système de relations qui puisse aussi inclure le spectateur. C'est-à-dire : je ne suis plus seulement en train de disputer ma place avec mon ou mes adversaires ; je suis aussi attentif à tout ce qui, dans le système que matérialise le jeu, peut me fournir des possibilités dramaturgiques. La qualité des relations, des regards, des déplacements, des immobilités, des adresses dans l'espace peut faire éclore des situations dramatiques en puissance que le spectateur saisit et interprète à sa manière, mais si et seulement si les acteurs y sont eux-mêmes sensibles.

Par exemple, le premier jeu que j'ai introduit dans le travail consistait à disposer des chaises dans tout l'espace de jeu, une pour chaque acteur, de manière plus ou moins aléatoire, c'est-à-dire, sans former un dessin déterminé ou un circuit fermé. Les acteurs s'y asseyaient. L'un d'entre eux se lève et se met à marcher avec un rythme constant et régulier, s'éloignant le plus possible de la chaise où il était assis. Ce rythme devra être celui de l'ensemble du chœur tant que ce premier acteur restera « protagoniste du jeu ». Cette première marche d'éloignement sert à donner à tous le rythme à suivre et à leur donner le temps de se connecter les uns aux autres. Une fois que le protagoniste s'est suffisamment éloigné de sa chaise, il va y revenir – sans faire nécessairement la même trajectoire – pour s'y rasseoir. En fait, son but est de s'asseoir sur une chaise, pas nécessairement la sienne (même si, pour le moment, elle reste la seule option vu que toutes les autres sont occupées). Le but de l'ensemble des autres joueurs est de l'en empêcher. Comment ? En s'asseyant sur la chaise vide.

Pourtant, non seulement, pour aller vers cette dernière, le joueur qui décide de s'y asseoir doit adopter le même rythme que celui du protagoniste, mais il doit aussi être conscient du fait que, en allant prendre la chaise vide, il libère une autre chaise : la sienne. Et donc le protagoniste peut s'y asseoir... À moins qu'un autre joueur « couvre » la chaise laissée vide par le joueur qui est allé occuper celle du protagoniste. Commence alors, tout un réseau de déplacements dans l'espace où l'on doit occuper les chaises les uns des autres (tous dans le même rythme, sans accélérer la marche pour arriver plus vite) et contraindre le protagoniste à se déplacer le plus longtemps possible sans qu'il réussisse à s'asseoir. Il faut donc être attentif en permanence non seulement aux trajectoires du protagoniste – pour ne pas libérer une chaise qui se trouve sur son chemin – mais aussi et surtout à celles des autres joueurs afin de se coordonner pour ne pas se précipiter. Par exemple, si cinq personnes se lèvent en même temps pour « sauver » une chaise vide, six chaises seront laissées inoccupées en même temps. Le protagoniste n'aura alors que l'embarras du choix. S'il arrive à s'asseoir enfin, la personne qui, avant, était assise sur la chaise qu'il vient d'occuper devient la protagoniste et se met à marcher en proposant un nouveau rythme au chœur.

C'est donc un jeu nécessairement choral, un réseau mouvant dont la réussite dépend de tous les joueurs. Il faut apprendre à faire confiance à l'autre. À la fois pour se dire qu'on peut tout à fait partir de sa chaise pour aller occuper une chaise vide car on sait qu'un autre joueur va nous couvrir, et à l'inverse, pour se dire que ce n'est pas son tour de « sauver » la chaise vide car il est plus logique que quelqu'un d'autre le fasse. Sinon, je risque de mettre le jeu en péril. Il n'y a donc pas de héros, pas de gagnant ni de perdant si ce n'est que le chœur lui-même. Il y a un mouvement cyclique qui, si on joue bien, peut durer indéfiniment et multiplier à l'infini les possibilités d'occupation de l'espace.



Intranquillité, répétition
© Photo : Laurence Masliah, mai 2016

J'ai ajouté à cela la contrainte pour les acteurs de créer des situations entre eux. Être à l'écoute de la motivation qui les fait se lever de sa chaise et se déplacer. Que s'est-il passé ?, qu'est-ce qui a changé dans l'espace-temps, qu'est-ce qui a attiré mon attention pour que je me mette en mouvement ? Et plus encore : qu'est-ce qui, chez l'autre, me fait changer de trajectoire ? Un geste que je surprends, un regard non rendu, un changement de position qui attire mon attention et change forcément – même de manière infime – quelque chose en moi. Comment, alors, vais-je manifester ce changement en mouvement, en réaction visible par le spectateur, en propulsion de relation au présent ?

Voici déjà un « prétexte » dramaturgique très fort en écho au *Livre de l'intranquillité*. La plupart des réflexions subjectives de Bernardo Soares sont déclenchées par le contact, souvent violent, avec les autres. La question de l'écoute, de la relation et de la réactivité au présent, si chère à ce travail, réapparaît ici sous une nouvelle forme.

Inspirés par ces jeux, nous avons aussi beaucoup travaillé sur l'improvisation de situations. Devant être préparés à toute sorte de réaction des spectateurs, dont nous étions si proches et en interaction constante, nous passions souvent la moitié d'une séance de répétition (environ deux heures) à improviser des situations en rapport avec le *Livre de l'Intranquillité*. D'abord, elles servaient à nous entraîner à réagir dans le présent et à composer avec lui, ignorant tout de ce qui se passait dans la tête de notre partenaire un jeu. Tant mieux, car tout devait passer alors par le corps et par le jeu concret et adressé. Ensuite, toutes ces situations nous fournissaient des matériaux/combustibles aux situations que nous allions jouer dans le spectacle.



Intranquillité, répétition
© Photo : Laurence Masliah, mai 2016

Le héros reste seul

Aux antipodes de la choralité mouvante et nécessairement connectée au jeu précédemment décrit, les chaises musicales, telles qu'on les connaît, sont un jeu du « chacun pour soi ». Il faut s'asseoir coûte que coûte sur une chaise vide à la fin de la musique car il y a toujours, à la différence du jeu précédent, une chaise en moins que nombre de joueurs. Alors, tous les coups (ou presque) sont permis. Plus vite on s'assoit, quitte à pousser les adversaires hors du périmètre du périmètre des chaises, plus on a de chances de gagner le jeu à la fin, quand il ne restera qu'une personne assise sur la seule chaise restante. Le gagnant est donc celui qui reste seul.

J'ai donc voulu jouer avec ce paradoxe et le mettre en dialogue avec la solitude à la fois profonde et plurielle du *Livre de l'intranquillité*. Bien que le premier jeu nous ait donné des outils pour affronter l'espace et composer avec le dispositif, maîtrisant la forme, le principe des chaises musicales allait nous donner le contenu et la note de jeu. *Intranquillité* devient dès lors une grande partie de chaises musicales dilatée dans le temps. La musique est jouée en direct et s'arrête au gré des humeurs de la chanteuse (qui ne sont évidemment jamais les mêmes chaque soir). Les chaises ne sont pas regroupées en cercle ou en ligne au centre de l'espace pour que l'on tourne autour d'elles, mais dispersées autour de sept des tables du restaurant qui forment un dessein ellipsoïdal dans l'espace autour de la piste de danse. Et (détail très important) on danse en couple. Bien évidemment, une danse sur deux, il y aura un acteur-danseur solitaire qui doit alors danser avec un spectateur. Ce dernier détail change substantiellement la nature même du jeu et en fait une mécanique perverse de séduction et de tromperie, de faux-semblants et d'apparences trompeuses.

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



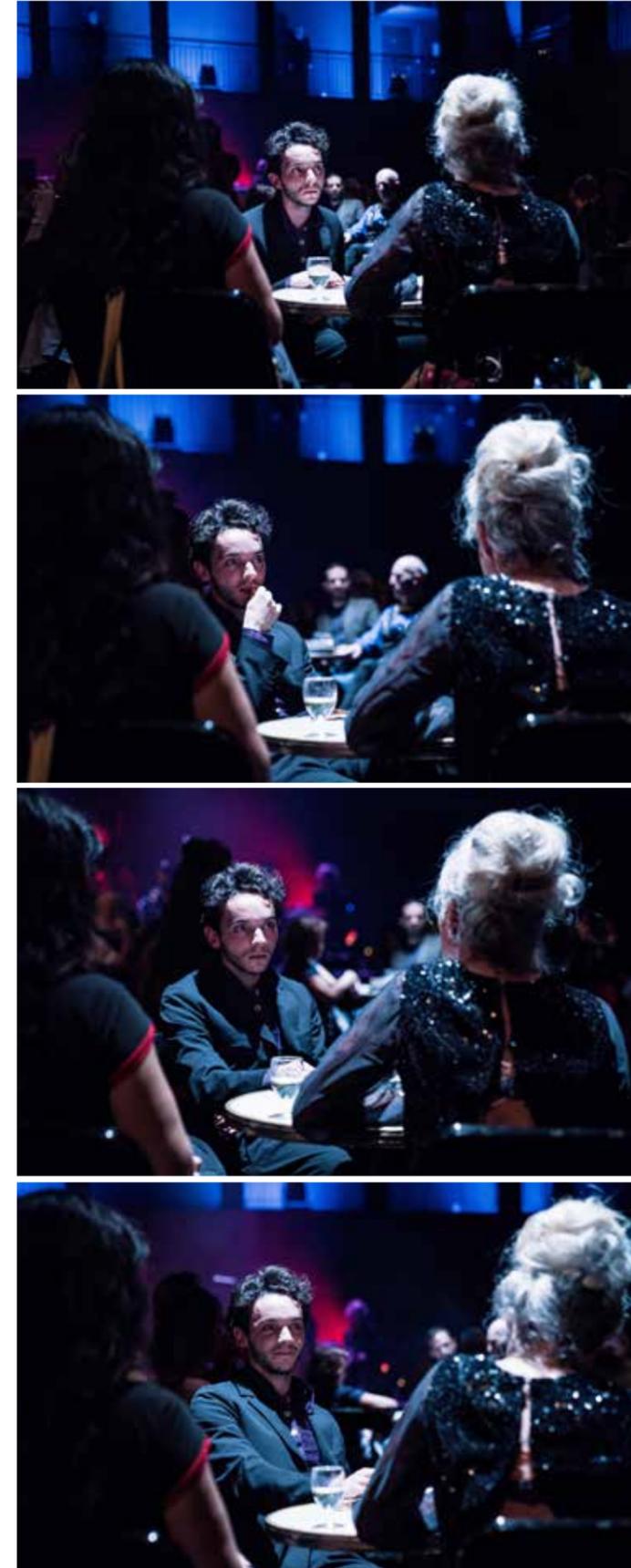
La consigne est d'aller chercher quelqu'un avec qui danser dès qu'une nouvelle chanson commence. Et il peut y avoir un réel désir, sincère et même naïf, de danser avec cette personne-là. Dès que la musique s'arrête, il faut s'asseoir sur une chaise vide. Et il y en aura toujours une car à la fin de chaque danse, le perdant sort du jeu avec sa chaise pour aller dans l'espace que nous avons appelé « la tapisserie » en allusion à l'ancienne expression « faire tapisserie » pour désigner les jeunes filles que personne n'invitait à danser et qui restaient assises contre le mur à l'écart de la piste de danse. C'est précisément le sort de chaque perdant qui, en toute logique, ne pourra plus danser de la soirée. Alors, que faire lorsqu'on a développé une relation, parfois presque amoureuse, avec le ou la partenaire avec qui on a dansé sur une chanson si langoureuse, en échangeant tant de regards et de confidences, une fois que cesse la musique ? Quelle que soit ma décision - lui prendre la chaise et la/le faire perdre, lui céder ma chaise pour qu'elle/il reste dans le jeu ou tenter coûte que coûte de nous maintenir tous deux le plus longtemps possible dans le jeu - tôt ou tard, c'est elle/lui ou moi. Nous ne continuerons pas ensemble jusqu'à la fin de la soirée. Car une seule personne doit rester dans le jeu. Par conséquent, toute rencontre, quelle qu'elle soit et quelle que soit l'importance qu'elle aura eue dans notre traversée de la nuit, nous renverra toujours à notre solitude essentielle, à notre égoïsme ontologique et instinctif. À notre solitude « intranquille ».

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Durant les intervalles entre les danses, les gens se rassoient et les cartes se redistribuent, car on n'est plus assis à la même place qu'avant. Se jouent alors une série de situations, toutes liées au *Livre de l'intranquillité* : des dialogues, des débats philosophiques, des disputes entre conjoints ou parents, des confidences ou des confessions entre un verre et un autre. C'est là où le travail d'improvisation porte ses fruits. C'est là où il trouve sa place dans le tissu dramaturgique du spectacle, en alternance et résonance avec le jeu des chaises. Jusqu'à ce qu'une nouvelle danse vienne tout effacer et remettre le compteur des relations à zéro. Tout va recommencer une fois encore quand de nouvelles notes de musique se feront entendre.

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Vivre, c'est être un autre. Et sentir n'est pas possible si on sent aujourd'hui comme on a senti hier : sentir aujourd'hui la même chose qu'hier, ce n'est pas sentir - c'est se souvenir aujourd'hui de ce qu'on a ressenti hier, c'est être aujourd'hui le cadavre vivant de ce qui a été la vie hier, désormais perdue. Tout effacer sur le tableau, du jour au lendemain, être neuf à chaque aurore, dans une revirginité perpétuelle de l'émotion - voilà, et voilà seulement ce qu'il vaut la peine d'être ou d'avoir pour être ou avoir ce qu'imparfaitement nous sommes.



Des solitudes qui se croisent et se saluent de loin - même s'il y a un contact physique très rapproché -, des rencontres qui se font et se défont au gré du jeu et auxquelles participent aussi les spectateurs. Toutes les relations sont permises, toutes les interactions sont autorisées dans le cadre du jeu plus ou moins pervers, plus ou moins innocent, de cette traversée de la nuit.

Au milieu du spectacle, quand six des douze chaises ont déjà été retirées, une nouvelle coupure se produit. C'est la haute nuit le *mezzo del camin di nostra vita*. Et nous marquons cette coupure par un nouveau passage au noir dans lequel les serveurs et la chanteuse entonnent un nouveau madrigal de Monteverdi (à cinq voix) : *Darà la notte il sol lume alla terra*⁸⁰ (La nuit donnera la seule lumière à la terre).

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Le centre de l'espace est visiblement plus déserté. La chanteuse change de tenue et réapparaît avec une robe plus couvrante bien que luisante de paillettes argentées comme une lune suspendue à la nuit noire. Les morceaux deviennent plus sombres. Le premier qu'elle chante s'appelle *La Soledad*, composé pour la grande chanteuse argentine Susana Rinaldi. Les situations entre les danses, qui auparavant étaient des dialogues ou des discussions à plusieurs, deviennent des soliloques adressés à personne.

⁸⁰ Troisième partie de la *canzone* de deuil composée en 1610 pour le duc de Mantoue, Vincenzo de Gonzague, en l'honneur de la cantatrice Caterina Martinelli emportée par la variole. La *canzone*, intitulée *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, est publiée en 1814 dans le sixième livre de madrigaux sous le nom de *Sestina*. Le poème est de Scipione Agnelli.

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Paradoxalement, car rien ne peut être unilatéral ni si simple que cela, cette solitude essentielle n'est pas un constat pessimiste sur la nature humaine (d'ailleurs, qu'y a-t-il de forcément mauvais dans ce constat?). Elle est aussi un choix conscient et réversible. Elle peut aussi être la meilleur des préparations à la rencontre. Car le héros est seul, mais les perdants sont tous réunis. L'espace se dépeuple progressivement en même temps qu'il se dépouille de ses chaises et ses tables, enlevées au fur et à mesure par les serveurs, pour dévoiler enfin, sans masque, la solitude du héros. Perdu au milieu d'un vaste espace vide, il contemple de loin le chœur des « perdants » assis en ligne sur toutes les chaises hors-jeu faisant face à l'estrade des musiciens, à l'autre extrémité de la salle, comme pour former une autre scène, un autre spectacle animé et coloré. Entre les deux, le gagnant, qui ne sait déjà plus ce qu'il a gagné. Mais peu importe, car le lendemain il aura oublié tout cela et l'instinct de compétition le fera jouer à nouveau. Et chaque soir, le jeu se répétera sans jamais se répéter vraiment car rien n'est fixé à l'avance. Le gagnant de ce soir peut être un perdant de demain. Mais comme pour le spectateur il n'existe qu'un seul soir et ce soir est la vérité, il n'y a qu'un gagnant et un chœur de perdants. Ou serait-ce le contraire ?

intranquillité, première version
© Photo : Yuanye Lu, juillet 2016



J'ai réduit mon contact avec les autres au strict minimum. J'ai fait de mon mieux pour perdre tout amour de la vie [...]. Je me suis dépouillé progressivement du désir de gloire lui-même, comme un homme recru de fatigue se dépouille de ses vêtements pour goûter le repos. J'ai vieilli à force de sensations... Je me suis usé à force d'engendrer des pensées... Ma vie tout entière est devenue une fièvre métaphysique, découvrant sans cesse un sens occulte aux choses, jouant avec le jeu des analogies mystérieuses, remettant toujours à plus tard la lucidité intégrale, la synthèse normale, [nécessaire] pour se dévêtir.

« Le héros mis à nu par ses adversaires mêmes. » Le gagnant sera, précisément, dévêtu par les perdants. Envie de lui ressembler ? de le ridiculiser ? de le posséder ? de le détruire ? de lui rendre hommage ? On ne sait pas. Peut-être tout à la fois. Rien, de toute manière, dans cette fête n'est ce qu'il paraît être.

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Et lui (ou elle), le gagnant (ou la gagnante) trouvera peut-être enfin l'apaisement et l'élan du départ à la fin de la nuit, quand les musiciens sont en train de ranger leurs instruments et que les serveurs débarrassent les tables tandis que la *barmaid* passe l'aspirateur. Le vainqueur est parti, nu et seul. Les autres sont restés, échoués par terre, les uns sur les autres en un amoncellement de corps sans vie (ou dont la vie est ailleurs).

Je m'apaise enfin. Tout ce qui était vestiges et déchets disparaît de mon âme, comme si cela n'avait jamais existé. Me voici seul et paisible. L'heure que je traverse est comme celle où je me serais converti à une religion. Rien cependant ne m'attire vers le haut, même si rien ne m'attire plus vers le bas. Je me sens libre, comme si j'avais cessé d'exister et que j'en aie cependant conscience.

Je m'apaise, oui, je m'apaise. Un calme profond, aussi doux qu'une chose inutile, descend jusqu'aux tréfonds de mon être. Les pages déjà lues, les obligations remplies, les faits et hasards de l'existence - tout cela s'est transformé en une vague pénombre. Les entreprises où j'ai placé, parfois, l'oubli de mon âme ; la pensée où j'ai placé, quelquefois, l'oubli de l'action, se transforment en une sorte de tendresse dépourvue d'émotion, une sorte de compassion fruste et vide. J'assiste attentivement à un spectacle inexistant.

À gauche Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

À droite Intranquillité, première version
© Photo : Yuanye Lu, juillet 2016



C'est encore un madrigal à cinq voix de Monteverdi, tiré du deuxième livre, chanté par les serveurs et la chanteuse qui vient annoncer l'aube. *Ecco mormorar l'onde*, sur un poème de Torquato Tasso.

*Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gl'arborscelli.
E sovra i verdi rami i vagh'augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente,
Ecco già l'alb'appare
e si specchia nel mare
e rasserena il cielo
e imperla il dolce gelo
e gl'alti monti indora.
O bella e vaga aurora
l'aura è tua messaggera
e tu de l'aura
ch'ogn'arso cor ristaura.⁸¹*

⁸¹ Voici murmurer les vagues /
et s'agiter le feuillage /
au souffle du matin, et les arbrisseaux /
Et sur les vertes branches les oiseaux /
chantent doucement /
et l'orient sourit. /
Voici venir l'aube, /
elle se reflète dans la mer /
et rassérène le ciel /
et fait ruissseler la glace /
et redore les hautes montagnes. /
Ô belle et vague aurore /
L'aura est ta messagère /
et toi, celle de l'aura /
qui reconforte chaque cœur endurci.

La barmaid éteint la dernière lampe qui est restée allumée et s'en va à son tour non sans jeter un dernier regard sur les spectres assis et silencieux des spectateurs et les corps abandonnés des acteurs jonchés au sol et dire :

Les deux créatures assises à cette table n'ont certainement jamais échangé ces phrases-là. Mais elles étaient toutes deux si élégantes et si bien mises qu'il était bien dommage qu'elles ne le fassent point... Leurs attitudes, leurs petits gestes, la puérilité de leurs regards et de leurs sourires, dans ces instants où la conversation entrouvre des intervalles dans notre sentiment d'exister, tout cela a exprimé clairement ce que fidèlement je feins de rapporter... [...] si leurs yeux tombent par hasard sur ces pages, je crois qu'ils reconnaîtront ce qu'ils ne se sont jamais dit et me seront reconnaissants d'avoir interprété aussi fidèlement, non seulement ce qu'ils étaient réellement mais encore ce qu'ils n'avaient jamais souhaité être et ne savaient même pas être en réalité...

Il leur faudra croire que c'est bien là ce qu'ils se sont dit. Dans les phrases apparentes que chacun écoutait l'autre prononcer, il manquait tant de choses... Tout cela a fait partie de leur conversation mais ils ont oublié d'en parler...

Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017



Les voix amplifiées

La particularité technique d'*Intranquillité*, qui le diffère conceptuellement de *Théâtre* en ce qui concerne la vocalité sur scène, est le fait que les acteurs - serveurs et clients - sont équipés de microphones HF à capsule. Et cela pour une raison très simple et tout à fait en accord avec la nature polyphonique des spectacles issus de cette recherche. Si dans *Théâtre* nous étions tous au même niveau et au même niveau sonore (sans amplification, enveloppés dans une choralité qui nous harmonisait dans un espace circulaire où toutes les forces convergeaient vers le centre), dans *Intranquillité* les niveaux sont différents et les espaces divergents. Ici les situations peuvent émerger de toute part, chaque table dispersée dans l'espace étant une scène à elle seule. Le dialogue ou le monologue qui succédera à telle ou telle danse peut apparaître à n'importe quel endroit et surprendre les spectateurs à proximité.

Et souvent, ces paroles sont dites à voix basse, comme dans une conversation de restaurant. L'oeil ne doit pas trouver d'emblée la source visuelle de la voix qu'il vient d'entendre. C'est le principe même de la recherche : le sonore précède le visuel et peut le contredire. Pour cela, il fallait que les acteurs aient des micros qui, combinés à la disposition des enceintes, brouillent les pistes et jouent avec l'espace acoustique et l'attention sans cesse frustrée et re-sollicitée des spectateurs.

Imaginons la scène d'un film tournée dans un restaurant. D'abord un travelling ou un panoramique balaie l'espace en plan large et en donne une vue d'ensemble. On entend le brouhaha des clients et le bruit des couverts et des verres. Ensuite, gros plan sur une table. L'arrière-plan est flouté et on concentre l'attention du spectateur sur la situation qui se déroule à cette table-là. On entend toujours l'ambiance du restaurant, mais en fond sonore. C'est comme si l'oreille avait décidé de se concentrer sur ce qui s'y dit. Dans *Intranquillité*, c'est comme si le microphone jouait le rôle du gros plan. Il permet de concentrer l'attention (auditive) du spectateur sur cette situation spécifique, car le restaurant ne va pas s'arrêter de vivre : les serveurs continueront à faire le service, les musiciens à jouer et il y aura toujours du brouhaha (même feutré) venant des autres tables.

Ce petit délai, ce décalage entre son et image, ce temps de sollicitation acoustique pour essayer de trouver la source visuelle (qui parfois ne se donnera pas à voir) m'intéresse beaucoup. Il est le prolongement, avec d'autres outils, d'autres moyens et un autre dispositif, de ce questionnement de la dimension sonore du théâtre. Il guide et perd à la fois. Il change et fait bouger l'espace. Il soumet même la lumière.

Cette dernière, si elle était inexistante (ou presque) dans *Théâtre*, est, ici, soumise au son. C'est le son qui appelle la lumière. Que ce soit la parole ou le chant, que ce soit explicite ou pas dans le champs lexical des derniers mots prononcés dans un texte, c'est le son qui appelle la lumière ou les ténèbres. La musique dirige tout, depuis le rythme du jeu des chaises musicales jusqu'à l'attention du spectateur (dans la limite où elle accepte de se laisser conduire par nous).



En outre, plusieurs textes, discussions et prises de parole individuelle s'entendent sur la musique. Or il y a sept musiciens sur scène dont une chanteuse. Elle-même, pour se faire entendre et assurer un bon équilibre entre la voix et l'ensemble instrumental (qui compte, entre autres, un set de percussions et une trompette), doit chanter au micro. Il est normal, donc, si l'on veut construire une polyphonie tissée de voix parlées et chantées en mouvement constant dans l'espace au fil des danses, que la voix des acteurs soit elle aussi amplifiée. Ainsi, nous pouvons entendre ce que dit une actrice tout bas à l'oreille d'un spectateur avec qui elle danse sur une chanson lente ; ou faire s'interpénétrer un dialogue amoureux à une table et une discussion enjouée entre serveurs au bar. L'amplification alliée à un savant découpage du texte fait se recouper les deux instances dialogiques qui ont l'air de se répondre parfaitement dans le résultat sonore entendu, mais qui se déroulent dans des espaces différents.



Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu, avril 2017

Ces micros étaient, bien évidemment, ouverts ou fermés selon les nécessités de la dramaturgie. Par exemple, au moment des chœurs et ensembles vocaux à *capella*, on les coupait. L'ingénieur-régisseur son du spectacle agissait comme un monteur « démiurge » qui sélectionnait ce qu'on allait entendre.

Finalement, ce jeu avec l'amplification qui venait s'ajouter au jeu trompeur des chaises musicales et à toute la trame sonore du texte et des chants, aide à installer ce flou de perception, cette *intranquillité* à l'affût de la moindre sensation nouvelle. Ajoutons que l'alcool peut sensiblement contribuer à ce plongeon dans la vie de l'âme que nous tentons de faire vivre au public. Et la plupart d'entre eux ne buvait pas qu'un verre...



Intranquillité, saluts
© Photo : Yuanye Iu, avril 2017

Spectacle complexe et foisonnant, *Intranquillité* a apporté des connaissances, des pistes et des outils inestimables à la poursuite de cette recherche. Surtout en termes de technique d'improvisation et de gestion acoustique de l'espace. Il nous a fait entrevoir la possibilité de faire chanter la voix parlée et la penser véritablement en tant que matière à composition. Le chant « figé » dans les partitions polyphoniques de Monteverdi ou dans les airs de la chanteuse trouvait un autre épanouissement, se mouvant dans l'espace, à travers la parole chorale à laquelle les notes musicales faisaient un écran et un tremplin.

Il chantait, d'une voix très douce, une chanson venue d'un pays lointain. La musique nous rendait familiers les mots inconnus. Ça évoquait le fado pour notre âme, mais ce chant ne lui ressemblait en rien.

La chanson disait des choses qui se trouvent dans l'âme de chacun de nous et que personne ne connaît. Il chantait dans une sorte de somnolence, ignorant du regard les auditeurs, perdu dans une petite extase de coin de rue.

Les gens attroupés l'écoutaient sans se moquer. La chanson appartenait à tout le monde, et les mots quelquefois nous parlaient, comme le secret oriental d'une race perdue. On n'entendait rien des bruits de la ville, qu'on entendait pourtant, et les carrioles passaient si près que l'une d'elles frôla un pan de ma veste. Mais, si je l'ai sentie, je ne l'ai pas entendue. Il y avait une intensité dans le chant de l'inconnu qui venait caresser ce qui rêve en nous, ou tente de rêver sans y parvenir.

Photos :
Intranquillité,
© Photo : Yuanye Lu,
avril 2017

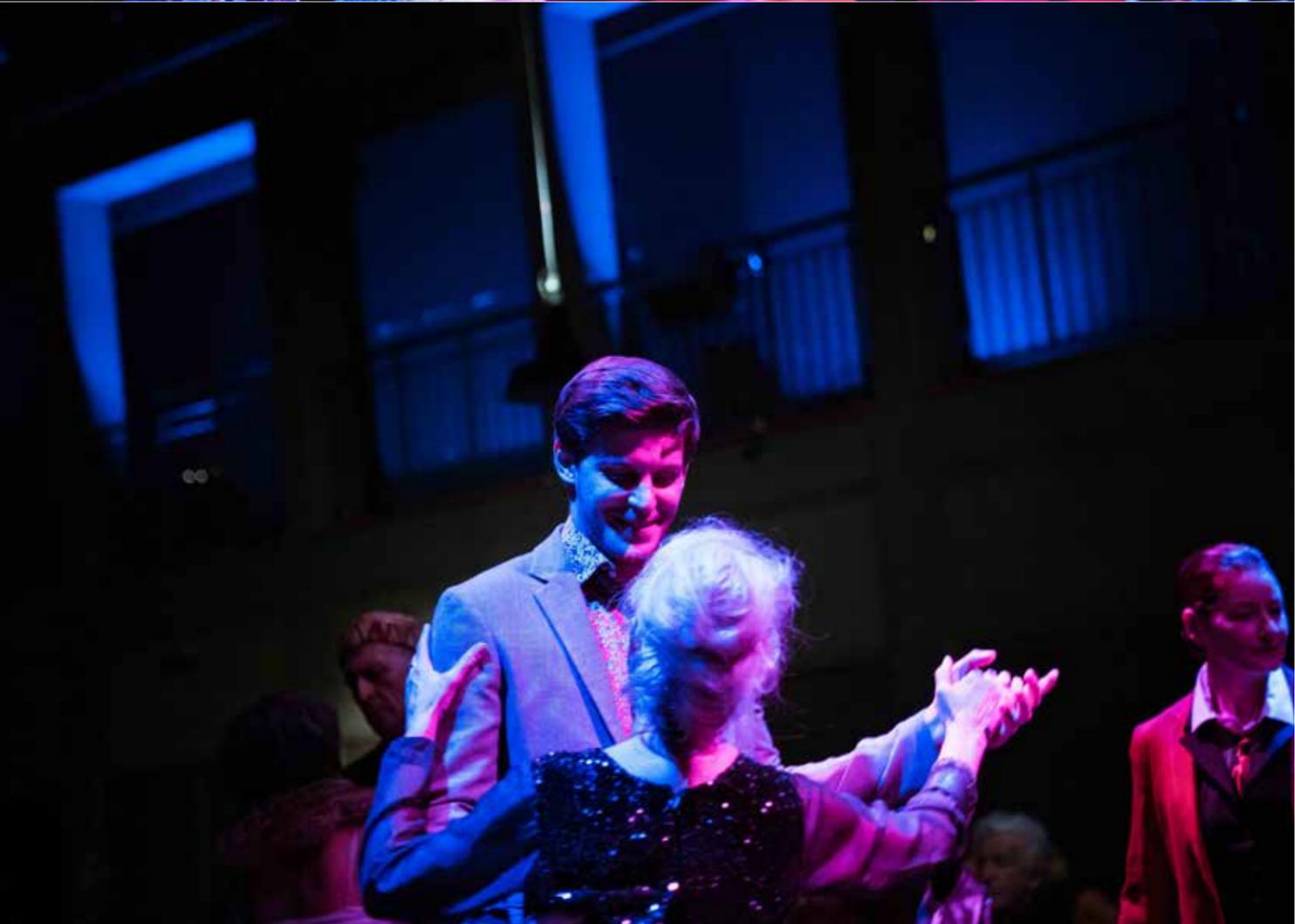




















Bacchantes, exodos (kommos)
 © Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Traduction, adaptation,
 direction musicale,
 et costumes
 Marc S. Beria

Assistanat à la mise en scène
 à la traduction
 Jean Massé

Costumes
 Laurence Aiy

Conseil costumes
 Charles Chauvet

BACCHANTES

BACCHANTES
 D'après
 Euripide

Design sonore
 Lucas Lelievre

Lumières
 Gabrielle Soubrie

Production
 Théâtre de la Ville

Co-dirigé par
 Azilène Perrine
 et
 Julie Cassin
 Dufarre
 Régie

Ensemble
 Azilène Perrine, Jean-François
 Bouchet, Laurence Aiy, Perrine Megard,
 Jean-François Bouchet, Mélanie
 Méda Monnet, Anna
 Montgolfier, Raphaël Naasz, Laure Nathan,
 Julie Noack, Ruchi Ranjan, Ruchi Ranjan,
 Monika Ruzs, Jacques Sarrailh, Valentina
 Sanseverino, Marie-Françoise
 Aurore Soudieux, Venia
 Stamatiadi



Traduction, adaptation, direction
musicale, mise en scène et décors
Marcus Borja

Assistanat la traduction
Jean Massé

Lumières
Gabriele Smiriglia

Design sonore
Lucas Lelièvre

Costumes
Laurence Aiy

BACCHANTES
D'après
Euripide

Accessoires
Hélène Thomas

Chorégraphies
Márcia Duarte

Préparation corporelle
Flávia Lorenzi

Préparation vocale
Sophie Canet, Ayana Fuentes Uno et
Myriam Jarmache

Prononciation du grec ancien
Magdalena Ioannidi

Assistanat à la mise en scène
Emilie Bouyssou, Solène Petit et
David Suzanne

Régie générale
Dominique Nocereau

Régie plateau
François Rey

Coutures
Vinca Alonso

Habilleuse
Maxence Rapetit-Maus

Avec :

Charlotte Avias, Victorine Badiane,
Augustin Bouchacourt, Lucie Brandsma, Sophie Canet,
Geoffrey Carey, Marie-Julie Chalu, Clémence
Chatagnon, Valeria Daffarra, Alice Delagrave,
Camille Duquesne, Ayana Fuentes Uno,
François Gardeil, Haifa Gerles, Lola Gutierrez,
Magdalena Ioannidi, Myriam Jarmache, Matilda Kime,
Maxime Le Gac-Olanié, Natacha Leytier, Joël Lokossou,
Flávia Lorenzi, Esther Marty Kouyaté, Laurence
Masliah, Perrine Megret, Marie Micla, Makeda Monnet,
Anna de Montgolfier, Anaïs Muller, Raphaël Naasz,
Laure Nathan, Julie Noack, Posoula Palaiologou,
Agathe Paysant, Wilda Philippe, Monika Ruzs,
Jacqueline Samulon, Valentina Sanseverino,
Charles Ségard-Noirclère, Marie-Françoise Séjourné,
Aurore Soudieux, Venia Stamatiadi, David Suzanne,
Sophie Zafari

Et les percussionnistes du
Maracatu Nação Oju Obá

Mestre Letho Nascimento, Anaïs de Lattre, Sandra Dias,
Guylaine Rivera, Virginie Villette, Syrielle Guignard,
Stéphanie Torremocha, Valérie Rozet, Isabelle Quernel et
Milady Mendes

Remerciements :

Alisson Araújo, Charles Chauvet,
Juliette Dragon, Sylvie Deguy, Jean-François
Dusigne, Romain Piana, Sigfrido Rivera

Création :

26, 27 et 28 septembre 2017
(cinq représentations)
Théâtre du Conservatoire National Supérieur
d'Art Dramatique



Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017

Aussitôt elles étaient debout, toutes droites, dans une incroyable harmonie Des jeunes, des vieilles, certaines encore vierges, pas soumises au joug des hommes Leurs cheveux flottaient sur leurs épaules ⁸²

Une dramaturgie chorale. Un récit tragique aux voix ancestrales percé, déchiré, traversé, entrecoupé de voix de femmes d'hier et d'aujourd'hui. Un chœur de voix d'ailleurs qui chantent le théâtre au féminin et toute sa force transgressive. Dionysos, l'étranger, le double, divin et mortel, homme et femme, héros et bourreau, auteur et acteur de cette trame dont il tire toutes les ficelles. Altérité, métamorphose et folie : nous sommes au cœur du théâtre !

Pour ce troisième et dernier volet du projet *Poétiques de la voix et espaces sonores, la musicalité et la choralité comme bases du travail théâtral*, il me semblait évident d'interroger l'instance chorale par excellence du théâtre occidental : le chœur antique. L'interroger avec les moyens et le regard de la scène d'aujourd'hui, avec son vocabulaire propre, sans perdre de vue le temps et l'histoire qui nous séparent de la création de cette pièce il y a plus de 2400 ans. Comment traiter et mettre en scène le chœur tragique aujourd'hui ? Sur des scènes théâtrales de plus en plus dépeuplées, quels enjeux pour le chœur ? Il est sans doute le grand absent de la plupart des mises en scène contemporaines des grandes tragédies de l'Antiquité alors qu'il était la raison d'être de la tragédie, sa condition essentielle et un ressort dramaturgique central du théâtre grec. ⁸³

Une méfiance envers cette entité collective – jugée peut-être trop collective pour ne pas être perçue comme totalisante ou totalitaire ⁸⁴ – ou un manque de savoir-faire et de compétences techniques spécifiques pour traiter cette « masse » sur scène, ou tout simplement un manque de moyens financiers pour oser faire monter une foule sur le plateau peuvent être autant de raisons qui expliqueraient la rareté des mises en scène de textes antiques (tragédies ou comédies) qui affrontent directement le problème-chœur. ⁸⁵

⁸³ « Lorsqu'il s'agissait de préparer le concours de tragédie, deux des magistrats les plus importants de la ville veillaient d'abord à la désignation des chorèges – c'est-à-dire des citoyens riches qui, à leurs frais, auraient l'honneur de recruter et d'entretenir les quinze membres du chœur, ou choreutes. Les mêmes magistrats faisaient également un choix entre les poètes qui « demandaient un chœur », c'est-à-dire demandaient à concourir. Le poète qui avait ainsi obtenu un chœur avait alors pour tâche de l'instruire. En principe, il s'en chargeait lui-même, bien qu'il pût avoir recours au talent d'un « maître de chœur ». Autrement dit, le chœur était considéré comme le point de départ de la représentation. Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF Quadrige, 2014, pp. 26-27.

⁸⁴ Voir Florence Fix et Frédéric Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, introduction, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2009, p. 7.

⁸⁵ Les Bacchantes du Teatro Oficina (créée en 1995) au Brésil, *Les Oiseaux* de Laurent Pelly au TNT et *Antigone* de Satoshi Miyagi, jouée à la Cour d'honneur du Palais des papes au Festival d'Avignon, toutes présentées au cours de l'année 2016-2017, font figure d'exception.

⁸² Euripide,
Les Bacchantes,
troisième épisode
(récit du messager).
Ma traduction.





Bacchantes, quatrième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017



Dans le cas précis de cette recherche, cela aurait été un rendez-vous manqué de ne pas saisir l'occasion de me confronter à ce « problème ». Toutes les circonstances étaient réunies pour que nous tentions l'expérience. Interroger la pertinence, la force dramatique et la « viabilité » du chœur aujourd'hui, passerait nécessairement, je le savais, par une révision de ses codes une redéfinition de son rôle et un élargissement de ses possibilités.

Ainsi, débordant du cadre du texte, notre chœur est non seulement un personnage complexe et collectif – un ensemble harmonieux constitué d'individualités puissantes – mais aussi un espace sonore, une tension rythmique, une présence sensible, une émanation de l'âme, un témoignage vivant de toutes celles qui sont venues avant nous et qui viendront encore après nous pour faire résonner cette histoire qui n'a pas fini de se raconter. Il ne lui suffit pas de se manifester et faire entendre sa voix uniquement à la *parodos*, les *stasima* et les quelques *kommoi* écrits sur le texte d'Euripide. Il est présence agissante et vocalisante du début à la fin de la pièce.

Bacchantes, premier stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Un chœur de femmes

Dès le départ, au moment même où j'ai communiqué à mon directeur de recherche mon souhait de travailler sur le chœur tragique pour mon dernier spectacle au sens de SACRe, j'ai souhaité que ce chœur soit féminin.. Et ce, pour diverses raisons.

D'abord, parce que il me paraissait extrêmement intéressant et nécessaire – aussi bien du point de vue historique⁸⁶ que du point de vue politique⁸⁷ – d'avoir une forte présence féminine sur le plateau. Ensuite, par la gamme potentiellement plus élargie des possibilités vocales d'une femme, qui peut chanter en voix de tête et en voix de poitrine. Et finalement, parce que j'étais encore très marqué (et je le suis toujours) par l'expérience de la scène que j'ai préparée pour le concours d'entrée en deuxième cycle (mise en scène) du CNSAD en 2013.

Parmi les deux parcours performatifs imposés, l'un d'eux consistait à monter la fameuse scène finale de l'acte IV entre Nina et Treplév dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov. J'ai choisi de la monter avec une quinzaine d'acteurs : Nina (Aurore Soudieux) ; Treplév (Benoît Plouzen Morvan) ; Sorine (Bertrand Chauvet), qui dans la version originale de la pièce (1895), dort dans la même pièce non loin des deux protagonistes, et un chœur de onze femmes (Sophie Canet, Clémence Chatagnon, Cécile de Courseulles, Delphine-Sophie Gerber, Delphine Grenet, Marion Guillon, Cécile Morelle, Laetitia Poulalion, Raluca Vallois, Emmanuelle Zag et Angélique Zaini). Ce chœur prenait en charge à la fois ce que l'on pourrait appeler de manière un peu simplifiée la « bande son » vocale de la scène, la représentation allégorique d'un envol de mouettes et les mouvements et bouleversements intérieurs de Nina.

Désencombrée du jeu souvent trop « éthéré » et inconsistant qu'on a l'habitude de voir chez nombre d'actrices qui jouent ce rôle, l'actrice qui jouait Nina pouvait être entièrement connectée à son partenaire. La complexité psychologique du personnage était donnée par la superposition des mouvements vocaux du chœur au texte dit très concrètement par la comédienne. De ce contrepoint où toutes les voix étaient perméables les unes aux autres résultait une harmonie qui parvenait comme un tout indissociable aux yeux et aux oreilles des spectateurs. De plus, les corps très ancrés au sol de ces onze femmes habillées en noir prenant des postures toutes différentes habitait l'espace, lui donnant une tout autre densité qui suggérait nos seulement l'ameublement de l'espace physique mais aussi l'encombrement étouffant de l'espace psychique de ces deux personnages « aux cœurs gros ».

⁸⁶ Souvenons-nous que les femmes n'avaient pas le droit de monter sur scène dans la Grèce antique.

⁸⁷ La représentation féminine au théâtre aujourd'hui, que ce soit sur scène ou dans les postes de direction de structures, on le sait, est encore largement inférieure à la présence masculine dans les mêmes fonctions.



Bacchantes, deuxième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017

J'ai donc décidé de réunir un groupe de quarante femmes de tous âges aux parcours artistiques divers pour travailler ensemble autour du chœur tragique. Comme les anciens Grecs, j'ai commencé par le chœur. Durant les mois de mai et juin 2017, à raison de deux ou trois séances de trois heures par semaine en soirée, nous nous sommes réunies (les femmes étant très largement majoritaires sur ce projet, nous avons décidé que le féminin l'emporterait sur les accords de genre) pour lire des pièces et explorer, au moyens de différents exercices vocaux et corporels, les possibilités du chœur sur scène.

Dans un premier temps j'ai sélectionné huit tragédies – il n'était pas décidé d'entrée de jeu que nous monterions *Les Bacchantes* – dont les chœurs sont composés de personnages féminins. J'ai divisé ces huit textes en quatre paires que nous lirions chacune sur une semaine durant le premier mois de travail.

Première semaine
Les Suppliantes (Eschyle)
Prométhée enchaîné (Eschyle)

Deuxième semaine
Les Choéphores (Eschyle)
Électre (Sophocle)

Troisième semaine
Les Troyennes (Euripide)
Hécube (Euripide)

Quatrième semaine
Médée (Euripide)
Les Bacchantes (Euripide)

À part la dernière paire, dont les pièces n'avaient pas de lien très apparent entre elles – hormis le fait que ce sont les tragédies les plus connues et les plus montées d'Euripide – chaque couple était composé de textes qui se répondaient entre eux. Le premier, deux tragédies d'Eschyle, s'est formé autour du thème de l'eau, élément central de l'histoire mythique des deux chœurs (les Danaïdes pour *Les Suppliantes* et les Océanides pour *Prométhée enchaîné*) et le fait que les deux histoires sont liées par une même ancestralité. Les Danaïdes descendent directement d'Io et leurs histoires sont inévitablement liées. Les Danaïdes des *Suppliantes* évoquent plus d'une fois leur ancêtre et sa course sans fin, fuyant le taon envoyé par Héra. Le deuxième est formé par deux pièces de deux auteurs différents qui racontent le même épisode du mythe des Atrides : l'assassinat de Clytemnestre par ses enfants, Oreste et Électre. Les deux pièces d'Euripide qui constituent le troisième couple racontent deux épisodes très rapprochés dans le temps (avec plusieurs personnages communs aux deux pièces), survenus tous deux juste après la prise de Troie par les grecs.

L'avancement du travail et les réflexions qui s'en dégageaient ont fait que nous avons décidé de lire *Les Bacchantes* avant *Les Troyennes*. Et il nous a paru évident qu'il fallait monter ce texte là. Le rapport à la folie, au travestissement, à l'altérité (l'étranger, l'androgyn, ce dieu qui est dieu et mortel, qui est local mais qui est d'ailleurs), à la féminité déclinée et problématisée de tant de manières différentes... Et puis, la mystérieuse fascination que cette pièce exerce sur nous, échappant à toute tentative de lecture unilatérale ou « thématique » – c'est d'ailleurs, sans doute, pour cela qu'elle est si fascinante – posant un tas de problèmes de mise en scène, à commencer par ce chœur pas comme les autres.

Dans ce qui fut l'ultime tragédie d'Euripide, le cœur ne tisse aucun lien entre le public et les acteurs ; toujours du côté du dieu, il n'exprime ni pitié ni sympathie pour Penthée ou Agavé, mais au contraire approuve la vengeance terrible de Dionysos, suscitant crainte et respect des dieux chez le spectateur. Il est entièrement dionysiaque, entièrement autre. Agissant, dangereux, parasite, sa forte altérité limite sa fonction à un maintien en respect du public, puisque celui-ci ne peut s'identifier à lui.⁸⁸

⁸⁸ Sotirios Haviaras et Marie-Noëlle Semet, « De la Représentation du chœur antique sur la scène théâtrale contemporaine: *Les Bacchantes* (Grüber, Langhoff...) », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, Dijon, 2009, p. 91.



Nous avons alors commencé à travailler sur ce texte, en le mettant à l'épreuve du plateau (uniquement les parties du chœur) à travers des exercices de mise en voix et en espace. Parallèlement, j'ai demandé aux actrices de faire des propositions libres (seules ou à plusieurs) autour de grandes figures féminines du passé et du présent afin non seulement de relativiser l'univocité du chœur, en lui donnant d'autres résonances textuelles, mais aussi, par cette variété de voix individuelles résonnant dans la troupe chorale, permettre à chaque choreute de trouver sa propre corporalité, sa propre vocalité agissante à l'intérieur du chœur. Cette « choralité dans le chœur »⁸⁹ est ce qui permettait à cette instance collective de rester organique dans un équilibre mouvant entre les individualités tour à tour revendiquées et la puissance de l'ensemble. Harmonieux sans être uniforme, synchronisé sans être rigide, soudé sans être une masse.

⁸⁹ « Appellation disparue, surannée que le « chœur », hâtivement placé à distance historique au profit du plus actuel adjectif « choral » que, dans la critique littéraire désigne aujourd'hui tout discours pluriel, même si les voix qui le composent sont dissonantes, toute polyphonie, qu'elle soit romanesque, théâtrale voire filmique. Si chœur et choralité diffèrent du point de vue structurel et symbolique (la choralité étant discordance) leur statut dramatique reste en revanche très proche [...] » Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Introduction, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, Dijon, 2009, p. 7.

Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, répétitions
© Photos : Marcus Borja, juin 2017

Ainsi, Médée, Andromaque, Jo-caste, Électre, Clytemnestre, Hécube, mais aussi Valérie Solanas et Sugako Kanno⁹⁰, font entendre leurs voix à différents moments au sein du chœur des bacchantes. Et un bon nombre des matériaux apportés par les actrices dans leurs propositions (textuelles, chorégraphiques, vocales ou musicales) se sont intégrés à la dramaturgie scénique de nos *Bacchantes*.

⁹⁰ Journaliste anarchiste et féministe japonaise. Défenseuse de la liberté et des droits de la femme, suite à sa participation à une conspiration pour assassiner l'Empereur Meiji, elle a été exécutée pour haute trahison à 29 ans. Il s'agit de la première femme japonaise prisonnière politique à avoir été exécutée dans l'histoire du Japon.

Bacchantes, répétition
© Photos : Laurence Masliah, juin 2017



Une nouvelle traduction

Une fois la décision prise de travailler sur *Les Bacchantes* la question de la traduction s'est inévitablement posée. Laquelle choisir ? Pour quelles raisons ? Partant du principe évident qu'une traduction est toujours une lecture de l'original et, surtout pour une œuvre aussi complexe et ancienne que *Les Bacchantes*, le résultat du contact d'une subjectivité avec l'œuvre originale : la subjectivité du traducteur qui, bien qu'elle se fasse très discrète – et le choix même de se faire discrète est un choix subjectif –, transparait dans les choix lexicaux, le rythme des phrases, le ton du discours et la fonction à laquelle cette traduction est destinée. Cette subjectivité nécessaire se manifeste bien avant le début du travail de traduction. Elle est la condition même pour qu'il soit entamé. Il s'agit du désir qui invite le lecteur-traducteur à prolonger sa rencontre amoureuse avec l'œuvre en donnant naissance à une œuvre nouvelle, fruit palpable du contact de deux subjectivités agissant l'une sur l'autre. Cette rencontre subjective dont il faut être deux pour qu'elle se fasse est d'autant plus vraie pour ce qui est de la traduction littéraire, qui plus est théâtrale !

Or, la plupart des traductions disponibles dans le commerce, les bibliothèques et sur internet sont des traductions « académiques » destinées à l'enseignement et à la recherche et très peu adaptées à la scène. Adoptant souvent un vocabulaire très soutenu (souvent désuet) et des tournures de phrase complexes dont les enchaînements de propositions subordonnées se prêtent mal à une élocution fluide et organique – dont le rythme nourrit et fait avancer l'action tout en captant l'attention du spectateur – et s'éloignent en même temps de la simplicité des constructions syntaxiques de l'original grec qui, souvent, ne donne aucune indication sur le fait que les propositions enchaînées d'un vers à un autre doivent être nécessairement liées par une ou plusieurs conjonctions.

Après maintes lectures comparatives, nous avons constaté qu'aucune de ces traductions n'était adaptée à l'aventure théâtrale chorale que nous voulions entreprendre. Il fallait se rendre à l'évidence : il nous faudrait notre propre traduction, celle dont le regard subjectif inévitable qui se pose sur l'œuvre originale soit le mien, le nôtre, exprimant un double désir : mettre à l'épreuve le concept et les outils de la recherche *Poétiques de la voix et espaces sonores* au contact de la « partition tragique » d'Euripide, et en même temps s'approprier cette partition, ce matériau textuel, avec ces mêmes outils, dégageant et explorant sa musicalité, sa rythmicité et ses dynamiques en dialogue avec une expérience scénique concrète et chorale. Il s'agit donc de se poser deux questions fondamentales : « Quel théâtre pour ce texte ? » et aussi « Quel texte pour notre théâtre ? ». Cette dernière est bel et bien une question de traduction.



Il y a donc des partis pris clairs dans cette traduction qui, sans trahir le sens de l'original, la rapprochent de ma conception scénique pour ce spectacle et, j'ose le dire, rendent mieux (même si différemment) le souci de rythmicité présent dans l'original. Pour que l'élan musical ne soit pas entravé par des phrases trop « didactiques » ou trop « littéraires », j'essayais d'avoir toujours à l'esprit la parole vivante de l'actrice, de l'acteur ou du chœur qui prendrait en charge tel ou tel passage. Par exemple, il n'y quasiment pas de propositions relatives ou subordonnées, quitte à répéter le même sujet au début de deux ou plusieurs phrases

Bacchantes, répétition
© Photos : Laurence Masliah,
septembre 2017

consécutives. Les phrases sont plutôt courtes et directes. J'ai tenu aussi à raréfier les signes de ponctuation pour ne pas arrêter tout de suite un rythme de lecture qui en serait trop tributaire et réduirait les possibilités musicales de mise en voix du texte. Pas de points finaux en fin de vers (à une exception près), quasiment pas de virgules, les quelques points d'exclamation et d'interrogation gardés, l'ont été pour des raisons musicales plutôt que grammaticales. Certains passages, sans signes de ponctuation, sont restés délibérément dans un « flou syntaxique » que les actrices et les acteurs pouvaient colorer comme ils le voulaient ou comme le travail au plateau les inspirerait. En voici un exemple. Il s'agit de la première strophe de la *parodos*.

Ou bien :

De la terre d'Asie
Du Tmolos sacré
Je suis venue
L'effort est doux
Quand c'est pour Bromios
La fatigue n'est pas fatigue
Car je chante à la gloire de Bacchos
Evohé !⁹¹

De la terre d'Asie,
Du Tmolos sacré,
Je suis venue.
L'effort est doux.
Quand c'est pour Bromios
La fatigue n'est pas fatigue.
Car je chante à la gloire de Bacchos.
Evohé !

Dans l'extrait ci-dessus plusieurs combinaisons sont possibles :

Ou encore :

De la terre d'Asie,
Du Tmolos sacré,
Je suis venue.
L'effort est doux
Quand c'est pour Bromios.
La fatigue n'est pas fatigue
Car je chante à la gloire de Bacchos.
Evohé !

De la terre d'Asie,
Du Tmolos sacré,
Je suis venue.
L'effort est doux
Quand c'est pour Bromios,
La fatigue n'est pas fatigue
Car je chante à la gloire de Bacchos.
Evohé !

⁹¹ Ἀσίας ἀπὸ γᾶς
ἱερὸν Τμῶλον
ὄμι ἰψασσα θοάζω
Βρομίου πόνον
ἠδὲν κάματόν
τι' εὐκάματον,
Βάκχιον εὐαζομένα.

Pour donner une idée encore plus précise de ces partis pris de traductions et leurs liens avec la scène et la musicalité/rythmicité de la parole, voici des tableaux comparant des passages du texte original avec trois traductions différentes : celle de Marie-Delcourt Curvers, faite pour la Bibliothèque de la Pléiade en 1962 et reprise dans la collection Folio Classiques de Gallimard ; celle de Jean et Mayotte Bollack, commandée par la Comédie Française pour la mise en scène d'André Wilms créée le 12 février 2015 dans la Salle Richelieu, et publiée aux Editions de Minuit ; et la mienne, achevée le premier août 2017.

Premier stasimon, deuxième strophe

Euripide	Delcourt-Curvers	Bollack	Borja
ἀχαλίνωνστομαμάτων ἀνόησι· ἄφροσύνας τὸ τέλοσδυσιτυχία: ὀδέτ᾽ ἄςτησυχίας βίωτοσκαὶ τὸ φρονεῖν ἀσάλευτόν τι μένει· καὶ συνέχε ἰδωμάτα· πόρωσά γάρ φύμωσ· αἰθέρα· ναίον· τεσφῶσιν· ντ᾽ ἄβροσι τῶν οὐρανῶν ἰδαί. τόσοφόνδ' οὐσσοφία τότε μηθητητά φρονεῖν. βραχὺς αἰών· ἐπιτοῦτῷ δέ τι γὰν μεγάλα δῖά κων τάπαρόντ' οὐχ ἴφροισι· μαι- νομένων· οἶδε τροποῖ· καὶ κακοβούλων παρ' ἔμοι- γε φωτῶν	Une langue sans frein, La frénésie qui méconnaît les lois, conduisent au désastre. Mais une vie sage et tranquille Demeure à l'abri des tempêtes Et garantit la durée des maisons. Ils sont loin dans l'éther, les habitants du ciel, mais ils voient tout ce que nous faisons. Il est une sagesse qui est pure folie. Les pensées qui dépassent l'humain accourcissent la vie, Car qui vise trop haut perd le fruit de l'instant. C'est je pense, ou délire ou erreur que d'agir de la sorte.	Bouches débridées, Dérailson sans loi, Leur fin est le malheur. La vie de tranquillité Et la pensée Restent stables, sans secousses, Elles maintiennent la maison. Mais, loin Dans leurs demeures d'éther, Les célestes regardent les af- fares humaines. Faire le fort n'est pas fort, Penser hors de l'humain. La vie est brève. Dans ces condi- tions, Celui qui poursuit de vastes projets Perdrait ce qu'il a devant lui. Ce sont des conduites d'hommes fous Et malfaisants, du moins à mon sens.	Les langues sans frein La frénésie sans loi Mènent droit au malheur Une vie sage et paisible Nous garde à l'abri des tempêtes Et préserve la maison Tout loin qu'ils sont dans l'Éther Les habitants du ciel nous voient Ils voient nos actions. Trop raisonner n'est pas raison- nable On ne peut pas penser en dehors de l'humain La vie est trop courte Celui qui vise trop haut Ne profite pas des choses d'ici-bas Il n'y a que les fous qui agissent ainsi Et les gens de mauvais conseil Du moins c'est ce que je pense

Euripide, détail d'un tableau de Jean-Léonard, vers 1860

Deuxième stasimon, strophe et antistrophe

Euripide	Delcourt-Curvers	Bollack	Borja
Ἀγελῶσι θύγατερ, πότνι· εὐπάσθενε Δίρκα, σὺ γὰρ ἐν σάτις ποτε παγαίς τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες, ὅτε μηρῷ πυρός ἐξ ἄ- θανάτου Ζεὺς ὁ τεκὼν ἤρ- πασέ νιν, τὰδ' ἀναβοάσας· Τῆ, Διθύραμβ', ἐβᾶν ἄρ- σενα τάνδε βᾶθι νηδύν· ἀναφαίνω σε τὸδ', ὧ Βάκ- χιε, θήβαις ὀνομάζει· ν. σὺ δ' ἐμ', ὧ μάκαιρα Δίρκα, σὶ φρονηφόρους ἀπωθῆ θιάσους ἔχουσιν ἐν σοί. τί μ' ἀναίμη; τί με φεύγεις; ἔτι ναί τᾶν βοιωτῶδη Διονύσου χάριν οἶνας, ἔτι σοὶ τοῦ Βρομίου μελήσει.	Fille de l'Achélou, Dircé auguste, noble vierge, tu reçus dans tes bras le nouveau-né divin quand Zeus son géniteur l'arracha de la flamme céleste et le mit dans sa cuisse en criant : « Viens, Dithyrambe, entre en ma virile matrice ! Je veux te révéler à Thèbes, Pour qu'elle te salue de ce nom, Bacchos ! » Et c'est toi, Dircé bienheureuse, qui me repousses à présent, Quand j'amène vers toi mes cortèges aux belles couronnes ? Pourquoi me renier, me fuir ? Par la joie du vin que Diony- sos tire de la grappe, Tu connaîtras un jour, je te le jure, Ce qu'est Dionysos !	Fille d'Achelóos Dircé, reine, et belle vierge, Toi qui, dans ton eau, un jour, As reçu le petit enfant de Zeus, Quand, pour sa cuisse, Zeus, l'engendreur, L'eut enlevé au feu immortel, hurlant « Va ! Dithyrambe, marche Vers mon ventre mâle ! Je t'expose, Bachique, à la lumière Sous ce nom, pour que tu le portes à Thèbes », Toi, bienheureuse Dircé, Qui me repousses, alors que je mets en ton pouvoir Ma bande porte-couronnes, Pourquoi, me renier, pourquoi me fuir ? Encore, j'en atteste la grâce Des grappes de la vigne de Dionysos Encore le Rugis- sant sera ton souci.	Toi, fille d'Achelóos Dircé reine et vierge Tu as reçu dans tes eaux L'enfant de Zeus. Zeus le père L'a arraché aux flammes immortelles Et l'a caché dans sa cuisse Il a crié Viens Di thyrambe Entre dans mon ventre mâle Je te mettrai au monde Je te donnerai ton nom Bacchos, comme on t'appellera à Thèbes Pourquoi tu me repousses, bienheureuse Dircé Quand je te sou mets mes thiaases couronnés de fleurs ? Pourquoi tu me renies ? Pourquoi tu me fuis ? Par le don que nous a fait Dionysos De la grappe et de la vigne. Je te préviens Bromios te le fera payer
οἶον οἶον ὀργῶν ἀναφαίνει χθόνιον γένος ἐκφύς τε δράκοντός ποτε Πενθεύς, ὄν' Ἐχίον ἐφύτευσε χθόνιος, ἀγρωπιὸν τέρας, οὐ φῶ- τα βροτέιον, φόνιον δ' ὤσ- τε γίγναι· ἄντιπαλον θεοῖς· ὅς ἄμ' ἐν βρόχοισι τᾶν τοῦ Βρομίου τάχα ζυγάμει, τὸν ἐμὸν δ' ἐνιτὸς ἄχει δῶ- ματος ἤδη θιασῶταν σκοτίαίς κρηπιτὸν ἐν εἰρκταίς. ἔσορξς τὰδ', ὧ Διὸς παῖ Διόνυσσε, σοὺς προφάτας ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας; μῶλε, χρυσῶπα τινάσσαν, ἀνά, θύρσον κατ' Ὀλυμπον, φονίου δ' ἀνδρὸς ἔβριον κατάσχες.	Descendant du dragon, fils d'Échion issu du sol, tu fais bien voir, Penthée, ton origine, monstre sauvage et qui n'as rien d'humain ! Tel un géant cruel, adversaire des dieux, il voudrait m'enchaîner, moi la suivante de Bromios, alors qu'au fond d'un noir cachot il tient déjà lié le chef de mon cortège ! Diony- sos, ô fils de Zeus, vois ton prophète aux prises avec la violence ! Ton thyrsse aux fleurs d'or haut levé, viens, seigneur de l'Olympe, mettre fin aux outrages de cet homme cruel.	Quelle, ah ! Quelle colère la race de terre montre à la lumière, Et Penthée, autrefois né du dragon ! Lui que le terrestre Echion enfanta, Un monstre, à l'œil sauvage, non pas un homme, Pareil à un géant sangui- naire, Défiant les dieux, Lui qui bientôt m'attachera, moi, la servante Du Rugissant, dans des liens. Déjà il garde à l'intérieur de sa maison Le chef de ma bande, Enfoui dans une sombre prison. Tu vois cela, fils de Zeus, Dionysos, tes prophétesses Aux prises avec la nécessité ? Viens, brandis haut dans l'Olympe Ton bâton tête d'or, Arrête la violence de l'homme sanguinaire !	Quelle ah ! Quelle rage montre ce rejeton de la race terrestre ! Penthée engendré par Échion sorti de la terre Fécondée par les dents du dragon Ce monstre sauvage ! Il n'est pas humain C'est un géant sanguinaire en guerre contre les dieux Il va me prendre dans ses filets Moi, servante de Bromios ! Il va m'enfermer dans le palais Il a déjà capturé le chef de mon cortège Il l'a enfermé dans un cachot obscur. Tu vois, Dionysos ? Ô fils de Zeus, tu vois ? Tu vois tes prophètes souffrir l'oppression ? Descends de l'Olympe ! Secoue ton thyrsse aux reflets d'or ! Punis l'affront de ce fou criminel !

Euripide	Delcourt-Curvers	Bollack	Borja
<p>φάνθη τ' αὐτοῦ ὄρα ἢ ποτὶ λυκράνοσ' ἰδεῖν δράκων ἢ πυρὶ φλόγων ὀρέσθαι λέων. θ' ὄβρα κχε, θηραγορεὺ τῆ βακχῶν γελῶντι προσώπιε περιβραλεβρόχον θονάσι μόνυ π' ἀγέλαν πεσόν- τι τὸν μαινώδων.</p>	<p>Apparais-leur, taureau ! Montre, dragon, tes mille têtes ! Révèle-toi, flamboyant lion ! Sus, sus ! jeune bacchant, jette en riant le lacet de la mort, Sur le chasseur tombé par la troupe des Ménades.</p>	<p>Montre-toi taureau, ou serpent à plusieurs têtes, Ou lion flamboyant à voir. Va ! Bacchos, le visage rieur, jette Le filet de la mort sur le chasseur des Bacchantes, Quand il tombe sur le troupeau, le troupeau des Ménades.</p>	<p>Montre-toi taureau ! Dragon à mille têtes ! Lion cracheur de feu ! Va Bacchos ! Va ! Jette en riant le filet de la mort Sur le chasseur de Bacchantes Tombé dans les mains de ton troupeau de Ménades !</p>

Il m'importait aussi de jouer avec les sonorités des mots (allitérations et assonances) en créant des effets d'écho et de rythme. Euripide lui-même use de ces jeux de mots à plusieurs reprises dans le texte. Par exemple, lorsqu'au premier épisode, Tirésias dans sa longue tirade raconte à Penthée l'histoire de la naissance de Dionysos, il joue avec le sens et le son des mots (« méros », morceau), (« mèros », cuisse) et (« homéros », gage). Dans ma traduction, j'ai préféré l'omettre plutôt que de tenter de le restituer de manière (forcément) didactique et quelque peu artificielle.⁹² J'ai donc décidé de maintenir l'explication de la « Légende » sans le jeu de mots.

⁹² Jean et Mayotte Bollack optent, ainsi, pour une explication directe du jeu de mots grec par Tirésias qui devient un traducteur français, au présent de l'action, d'une autre langue (le grec) qui ne peut déjà plus être la sienne puisqu'il la met à distance en la comparant avec celle dans laquelle il communique avec Penthée. « Mais Zeus, en dieu qu'il était, monta un contre-stratagème. / Il casse un morceau, un "méros", de l'éther qui embrasse la terre / Dans un cercle. Il fabriqua ce Dionysos, fils de la querelle d'Héra, / Et le lui livra comme un gage, un "homéros" ; avec le temps, / Les hommes disent de lui qu'il a grandi dans la cuisse - "mèros" - de Zeus ; / Ils ont changé le sens du mot "homéros", gage, et inventé une histoire ; / En fait le dieu un jour avait donné à la déesse, Héra, le gage de sa cuisse. », Euripide, *Les Bacchantes*, traduit par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Les Editions de Minuit, 2005, pp. 23-24.

Bacchantes, premier épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Et tu trouves drôle qu'il ait été cousu dans la cuisse de Zeus ?
Je vais t'apprendre la vérité
Quand Zeus l'arracha aux flammes de la foudre
Et l'emporta dans l'Olympe
Héra voulut précipiter du haut du ciel l'enfant-dieu
Mais Zeus trouva un artifice pour l'en empêcher. Il est bien un dieu
Il a déchiré un morceau de l'éther qui enveloppe la terre
Et en a fait un faux Dionysos qu'il a donné en otage
À Héra pour calmer sa colère
Bien plus tard, par un jeu de mots, les mortels se sont mis à dire
Qu'il a été nourri dans la cuisse de Zeus
Parce que le dieu avait donné à la déesse le gage de sa cuisse
De là vient cette légende

⁹³ Euripide,
Tragédies complètes I,
texte présenté, traduit
et annoté par Marie
Delcourt-Curvers,
coll. Folio classique,
Paris, Gallimard, 1962,
p. 563.

Un autre bon exemple est le vers (quatrième épisode) dans lequel Dionysos joue avec les sens du verbe *ομῆρος* (cacher), décliné trois fois dans le même vers.

κρύψῃ σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεών,
ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.

Je l'ai traduit ainsi :

Tu seras bien caché dans la cachette où tu dois te cacher
Pour épier furtivement les Ménades

Et voici comment l'a traduit Marie-Delcourt Curvers :

Tu trouveras l'exacte cachette où doit rester blotti
celui qui vient, son piège prêt, épier les Ménades.⁹³

Musicalité du texte

Travailler sur ma propre traduction des *Bacchantes* m'a permis de développer plus profondément un pan de ma recherche annoncé dès le projet de départ et qui me tient très à cœur : l'approche du texte dans ses aspects formels et sonores. La forme du texte, pour l'acteur, se résume et se traduit en sons. Pour l'auteur et le lecteur, elle est un ensemble de signes linguistiques agencés sur un support qui permet son déchiffrement, son décodage sémiologique. Pour l'acteur – et, par conséquent, pour le spectateur – elle est un agencement de sons projetés dans l'espace et dans le temps. Et tout comme l'écrivain, en écrivant, pense nécessairement son écriture en tant que forme et contenu, l'acteur aussi le fait (ou devrait le faire) avec sa partition de sons. La manière dont les caractères seront disposés sur la page blanche, la séparation des paragraphes ou des strophes, la présence ou l'absence de signes de ponctuation, les sauts de ligne, la police etc., disent souvent autant que le contenu sémantique du texte. Les deux constituent potentiellement de la matière pour l'acteur.

J'observe que souvent l'approche du texte par un grand nombre d'acteurs et metteurs en scène se fait moins par le son que par le sens (sensé) qu'il dégage ou que l'on veut lui faire dégager. En d'autres termes, on cherche souvent le sous-texte (abstrait) avant d'avoir éprouvé la structure/partition (concrète) du texte. Contrairement aux autres éléments de la représentation, en perpétuel devenir, le texte semble résister à toute approche qui le considère en dehors de son rôle de vecteur et garant du sens. Dès lors, il cesse d'être une matière malléable pour n'être que le transmetteur du « message » de l'auteur.

Ce constat effectué, l'on décèle deux attitudes typiques chez l'acteur non averti dans sa manière d'interpréter le texte. La première, que j'appellerais « surdidactique », est celle où l'acteur se pose en connaisseur-passeur de la parole du « poète ». Elle est surexplicative, au point de faire penser que le spectateur ne saurait pas comprendre par lui-même cette langue absconse et sophistiquée. L'acteur doit alors nous la « mâcher ». La deuxième est « surinterprétative », c'est-à-dire, lourde d'une charge émotionnelle plaquée sur le texte pour en faire « ressortir » la poésie psychologique. Presque une manière de se donner une contenance, faute d'avoir étudié en détail les mouvements du texte et ses combinaisons phonétiques et syntaxiques, on a l'impression que l'acteur s'en sert plus pour se persuader que le texte lui fait quelque chose – et montrer ce « quelque chose » au spectateur témoin de son art de sentir⁹⁴ – que comme un réel ressort dramaturgique non pas plat mais rempli d'harmoniques subtils qui stimulent plutôt que d'intimider (ou refroidir) le spectateur.

L'exploration joyeuse et attentive des sonorités du texte, de sa palette de couleurs auditives et de ses silences musicaux est encore bien peu fréquente dans le travail de l'acteur.

Bacchantes, cinquième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 20

Pourtant elle permet non de lui conférer davantage de tridimensionnalité, en faisant ressortir ses consonnes, ses voyelles et le rythme proposé par ses phonèmes et leurs agencements en morphèmes, en mots, en phrases. Une consonne bien attaquée, bien « dégustée » place et propulse la voyelle qui la suit de manière plus précise dans l'espace. L'attaque d'une phrase la façonne jusqu'à sa dernière syllabe.

J'ai particulièrement exploré ces jeux de sonorités dans la tirade du second messenger qui raconte au chœur le meurtre de Penthée au cinquième épisode. Il s'agit non seulement d'un passage-clé du texte des *Bacchantes*, mais aussi d'un élément textuel et scénique incontournable dans la tragédie antique. En effet, les récits des messagers racontent la catastrophe que l'on ne saurait pas monter explicitement sur la scène. Riche en détails, celui du messenger des *Bacchantes* est un puissant déclencheur d'images, une voix projetée dans l'espace pour y engendrer d'autres espaces.

⁹⁴ Il s'agit aussi, en fin de compte, d'un « didactisme » inconsistant : essayer de faire comprendre à quelqu'un quelque chose qu'on n'a pas compris soi-même.



Ce passage précis a constitué un petit laboratoire d'expérimentation vocale/sonore du texte en profondeur. Nous avons beaucoup travaillé, certes, sur les passages choraux, en multipliant les manières de les traiter et explorer leur musicalité propre. La *parodos*, par exemple, à elle seule, ouvre un éventail très large de possibilités de mise en voix et mise en espace du texte choral. Superpositions, répétitions, accumulations, canons parlés, parlé-chanté, soli harmonisés par des voix ou des instruments de musique, parodie de chanson, collages de chants issus d'autres sources (comme le *Dulcissime* de Carmina Burana de Carl Orff), texte dit dans le silence, cris, rires... Tout cela a traversé et magnifié le texte d'Euripide qui en même temps inspirait et rendait possible cette pluralité de mises en voix, de mises en son dans l'espace.

Mais, pour ce qui est d'un travail plus intimiste, résolument musical sans être nécessairement choral, cette scène du messenger est, sans doute, la plus représentative du travail que j'ai mené ces trois dernières années, tout particulièrement en ce qui concerne l'approche du matériau textuel.

Deux acteurs se partageaient ce rôle, ensemble sur le plateau. L'un (Augustin Bouchacourt) tenait davantage le fil du récit. L'autre (François Gardeil) faisait ressortir, comme un écho tour à tour superposé, décalé ou alterné, les sonorités percussives ou mélodieuses ainsi que les différents mouvements de ce long récit. Chacun de ces mouvements a été traité différemment par les deux acteurs. Et même si *a priori* ils avaient chacun une « fonction » dans le duo, ces rôles ne cessaient de s'interpénétrer, s'échanger, se contaminer, se répondre.

Comme j'ai eu la chance de traduire moi-même le texte le texte d'Euripide et que cette traduction était destinée à une mise en scène (et en voix) créée au sein d'un projet où le son et la musicalité tiennent une place centrale, la matière textuelle sur laquelle nous travaillions permettait davantage cette recherche sonore.



Bacchantes, cinquième épisode
© Photo :
Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017

⁹⁵ Euripide,
Tragédies complètes 1,
op. cit., p. 568.

Voici un extrait du texte avec les « accroches » phonétiques repérées avec les deux acteurs qui jouaient, ensemble, le rôle du messenger.

C'était un ravin entouré de précipices, arrosé d'eau
Et ombragé de pins. C'est là que les Ménades
Se reposaient et occupaient leurs mains à des travaux plaisants
Les unes couronnaient leurs thyrses dégarnis
D'une nouvelle chevelure de lierre
Les autres, joyeuses comme des poulains libérés de
leurs jougs ouvragés,
Se renvoyaient les unes aux autres des chants bachiques.
Le malheureux Penthée ne voyait pas la foule de femmes

À titre de comparaison, voici le même extrait, traduit par Marie Delcourt-Curvers :

Non loin est un vallon abrupt, traversé d'un ruisseau
et ombragé de pins ; c'est là que les Ménades
se reposaient, en s'occupant les mains à d'aimables travaux.
Celle dont le thyrses avait perdu sa chevelure
lui rendait une couronne de lierre.
D'autres, aussi gaies que des poulains détachés du joug bien
ouvré,
chantaient en alternant des airs en l'honneur de Bacchos.
Le malheureux Penthée, ne voyant pas la troupe féminine,
[...]⁹⁵

Dans ce même récit, Euripide joue encore, à dessein, avec la répétition d'un mot pour obtenir un effet bien précis. Dans le passage où le messenger raconte comment l'étranger (Dionysos) a réussi à plier jusqu'à terre un grand sapin des montagnes pour faire asseoir Penthée sur sa plus haute branche, il dit trois fois le verbe « abaisse » (ἤγεν) à la fois pour souligner le caractère prodigieux de l'exploit et pour l'inscrire dans une durée, une progression qui nous fait voir, par la répétition du mot, le chemin que fait la cime de l'arbre des hauteurs jusqu'au sol.

τούντεῦθεν ἤδη τοῦ ξένου <τὸ> θαῦμ' ὀρῶ·
λαβὼν γὰρ ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κλάδον
κατήγεν, ἤγεν, ἤγεν ἐς μέλαν πέδον·

Ce qui, dans ma traduction, donne :

Et là, je vois l'étranger accomplir un prodige !
Il prend la plus haute branche d'un sapin qui touchait le ciel
Et il l'abaisse, l'abaisse, l'abaisse jusqu'au sol noir

Marie Delcourt-Curvers le traduit ainsi :

C'est alors que je vis l'étranger accomplir un prodige.
Prenant par le bout d'une branche un sapin qui touchait au ciel,
Il abaisse l'arbre et l'amène, et l'amène au niveau du sol.⁹⁶

Ce travail était également très présent dans les textes de Dionysos, lui aussi joué par deux personnes, une actrice (Wilda Philippe), qui représentait plutôt sa dimension divine, sa théophanie, et un acteur (Maxime Le Gac-Olanié) qui assumait la forme mortelle dans laquelle le dieu s'est incarné pour accomplir sa vengeance contre Penthée. Dans des passages comme le prologue ou le début du troisième épisode, le va-et-vient entre les deux entités était plus intense. Mais aussi dans les affrontements Dionysos/Penthée - aux deuxième, troisième (après la sortie du bouvier) et quatrième épisodes - des jeux de correspondance et résonance de se faisaient également entendre entre eux.

⁹⁶ Ibid.

Bacchantes, exodos
© Photo :
Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017

Pour ce qui est de la partition du chœur, en dehors de la *parodos* et des *stasima*, il fonctionnait souvent comme un propulseur sonore et physique de l'actions à laquelle il assistait ; un concentrateur de l'énergie de cette action, qu'il transformait en son et/ou en mouvement pour la rendre à l'action et lui donner toute sa densité tragique hors du temps.



Bacchantes, troisième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud
de Lage, septembre 2017

J'en donne ici, brièvement, deux exemples. D'abord, la longue tirade de Tirésias au premier épisode, entièrement soutenue par le chœur. Il s'agit d'une partition très simple et très répétitive (à quatre voix) que j'ai composée durant le travail de mai-juin. Pour chaque voix, une séquence de quatre notes à valeur égale, répétée continuellement. Vingt fois les *alti 2* seules, puis vingt voix avec les *alti 1*, puis vingt fois avec les sopranes 2, et enfin vingt fois avec les sopranes 1. Chaque choreute avait ses propres paroles dans sa propre langue.⁹⁷ Cela suffisait à donner au texte de Tirésias une toute autre densité et évoquer, en quelque sorte, le bouillonnement croissant de la colère de Penthée l'écoutant.



Bacchantes, premier épisode
© Photo : Christophe Raynaud
de Lage, septembre 2017



Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud
de Lage, septembre 2017

Ensuite, la présence statique mais extrêmement agissante du chœur durant tout l'*exodos*, soulignant et ébranlant l'*agôn* entre Cadmos et Agavé ; prenant en charge par des bourdons changeants, consonants ou dissonants, des souffles, des râles ou des silences toute la gamme virevoltante d'émotions contradictoires des deux protagonistes. Tout comme les onze mouettes autour de Nina en 2013.

⁹⁷ Principe que nous avons déjà adopté pour Théâtre. Le premier chant polyphonique « structuré » que l'on entendait, le Tourdion (voir l'inventaire du spectacle dans les annexes), était chanté en trente-cinq langues différentes en même temps. Sur la partie A, chaque acteur-performer avait écrit ses propres paroles sur l'air correspondant à la ligne de son pupitre. Sur la partie B, chaque pupitre (basses, ténors, alti et sopranes) a écrit ses propres paroles dans des langues inventées dont les sonorités variaient énormément d'un pupitre à l'autre.



Selon les mots d'Éric Ruf dans un e-mail qu'il m'a envoyé le lendemain de la dernière représentation, « Il y a, dans cette générosité et cette qualité vocale, une résolution heureuse au problème du chœur qui nous fait balancer toujours entre litanie et pure énergie incompréhensible. » Je suis persuadé que cette "résolution heureuse" qu'Eric Ruf voit dans ce spectacle est directement liée à ce travail avec la forme, les sonorités, la rythmicité, les vides et les pleins du texte. Les deux extrêmes qu'il pointe comme étant les deux écueils où l'on risque toujours de tomber quand on travaille sur le chœur antique sont liés respectivement aux deux attitudes récurrentes auxquelles je fais référence plus haut pour parler du travail de l'acteur sur le texte. La « surexplication » est souvent litannique, trop soucieuse de faire entendre le sens de la parole du poète, elle en oublie les nuances et la part de subjectivité nécessaire pour porter cette parole sur scène. La « surinterprétation », souvent trop démonstrative, empêche à son tour de comprendre et le sens et la forme du texte, perdus dans un jeu complaisant dont le trop plein de subjectivisme perturbe l'équilibre des forces en jeu dans ce qui doit être, avant tout, un dialogue, une relation, un contrepoint.

Expérience artistique et linguistique forte à bien des égards, la création de *Bacchantes* m'a permis d'apporter quelques éléments de réponse à la question de la place et la puissance du chœur dans les montages contemporains des tragédies grecques. Mais elle m'a surtout ouvert un éventail inestimable de nouvelles questions et promesses de possibilités scéniques qui ne demandent qu'à être explorées. Et cela ne saurait tarder...

Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage,
septembre 2017



Bacchantes, deuxième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, deuxième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017





Bacchantes, deuxième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, deuxième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, troisième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017

Bacchantes, troisième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017





Bacchantes, troisième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, troisième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, troisième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, troisième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, quatrième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017

Bacchantes, cinquième stasimon
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017

Bacchantes, troisième épisode
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017







Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, exodos
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Bacchantes, saluts
© Photo : Christophe Raynaud de Lage, septembre 2017



Graffiti sur la porte qui lie la salle Bouquet (ancienne salle Leroy) et la salle Juvet du CNSAD.
© Photo : Diego Bresani, avril 2015.

CONCLUSION

ICI, UN POÈTE
TRAVAILLE

Au décomencement était le verbe.
Seulement après vint le délire du verbe.
Le délire du verbe était au commencement, là où l'enfant dit :
J'écoute la couleur des oiseaux.
L'enfant ne sait pas que le verbe écouter ne fonctionne pas
pour la couleur, mais pour le son.
Alors si l'enfant change la fonction d'un verbe, il délire.
Eh bien.
En poésie qui est voix de poète, qui est la voix de faire
des naissances -
Il faut que le verbe délire.⁹⁸

Manoel de Barros

⁹⁸ Manoel de Barros, *O Livro das ignoranças*, Rio de Janeiro, Ed. Record, coll. Mestres da literatura brasileira e portuguesa, sans date (copyright 1993), p. 15.

Laboratoire Poétiques de la voix et espaces sonores
© Photo : Diego Bresani, décembre 2014.



Que de chemin parcouru au fil de ces trois années de recherche. Un nombre incalculable de rencontres humaines et artistiques qui m'ont marqué à jamais. Une fête chorale en permanence, de la salle de répétition jusqu'aux divers plateaux sur lesquels nos troupes invraisemblablement nombreuses ont débarqué. Tous ces gens, toutes ces voix, toutes ces histoires d'art et de vies plus passionnantes les unes que les autres, tout ce débordement d'humanité transculturelle, transcontinentale et transgénérationnelle. On ne peut pas en sortir indemne. C'est à la fois intimidant et encourageant, redoutable et formidable, épuisant et fortifiant. Et je me rappelle l'histoire de chacune de ces rencontres comme si c'était hier...

Poétiques de la voix et espaces sonores fut bien plus qu'un projet de recherche doctorale. Il serait inutile d'essayer d'énumérer ou de décrire la richesse et la multitude d'expériences, de connaissances et de résonances que ce parcours m'a apporté et dont j'ai tenté ici de donner un aperçu forcément restreint. La possibilité de manipuler concrètement un concept, une intuition, une conviction artistique et de la mettre à l'épreuve de la création, la mettre en commun, la partager avec une communauté d'artistes et de spectateurs de plus en plus vaste et intéressée par le travail, c'est tout l'intérêt de la recherche en art. C'est dans ce partage actif et ce va-et-vient nécessaire et stimulant entre concept et expérience, abstraction et mise en œuvre, papier et plateau, qu'elle trouve tout son sens et son épanouissement en tant qu'exercice responsable de production et transmission de réseaux de signes. Réseaux dont le but est de proposer de nouveaux paradigmes de regard sur le monde et sur l'autre ; de nouvelles manières de faire l'expérience du monde et de l'autre ; de nouvelles possibilités de relativiser, décroquer et déconditionner des points de vue sur le monde et sur l'autre peut-être trop figés, trop étanches et trop tributaires de présupposés stagnants qui ne sauraient plus traduire la complexité merveilleuse des êtres et de leurs relations.

Cette traduction, aux possibilités infinies, est à réinventer en permanence et l'art, en toute sa variété de formes et de supports, reste encore le moyen le plus puissant de désorganisation productive du quotidien ; de désobéissance créative des règles dont on ne sait plus pourquoi on les suit ; de transformation palpable et sensible de la vie sans rien lui imposer, mais en lui opposant un contrepoint extra-quotidien qui l'invite à se transformer elle-même, de l'intérieur, à partir de sa propre expérience. Carnavalesque (au sens le plus merveilleusement dangereux du terme), protéiforme et « cacosymphonique », il est encore – fétichismes, opportunistes et mercantilismes à part – un puissant chemin de construction, de mise en mouvement et de partage de sensibles.

Des communautés de partage, c'est certain que ce projet m'a permis de créer un bon nombre. Des distributions « surpeuplées » de mes spectacles – cinquante artistes pour *Théâtre*, vingt-sept pour *Intranquillité* et cinquante-quatre pour *Bacchantes* – aux nombreux groupes d'élèves auxquels j'ai enseigné dans deux universités, deux écoles nationales supérieures, deux écoles privées et deux associations au cours de ces trois dernières années, cela fait du monde ! Un monde auquel il faut ajouter toutes les équipes techniques, artistiques et administratives qui se sont constituées autour des spectacles, et, évidemment, les spectateurs.

Au-delà des moyens et des conditions favorables pour développer ma recherche artistique, de par l'intérêt que mon travail et l'objet de ma recherche ont suscité en dehors du CNSAD, le doctorat SACRe m'a offert diverses occasions de l'éprouver tester ses outils dans d'autres contextes de création et transmission. Plusieurs projets, aussi bien dans le cadre de l'enseignements que dans celui de la création professionnelle, sont venus compléter mes recherches, éclairant et problématisant autrement la question de la choralité et de la musicalité dans le travail de l'acteur.

En 2015, grâce au soutien de Claire Lasne-Darcueil, Sébastien Lenglet et Agnès Terrier, j'ai été l'assistant à la mise en scène d'Éric Ruf pour la création de *Le Pré aux clercs* (1832), opéra-comique en trois actes de Ferdinand Hérold sur un livret d'Eugène de Planard, en février-mars 2015 au Théâtre National de l'Opéra Comique. J'y ai eu l'occasion notamment de travailler avec les chanteurs sur leurs parties parlées, étant amené à multiplier les rapprochements entre le travail de la partition et celui du texte, afin de les aider à apprivoiser ce dernier dans lequel ils étaient moins à l'aise.

La même année j'ai créé *Le Chant des signes*, « solo pour voix, tripe, piano et accordéon » – commandé par le festival Les Francophonies en Limousin – d'après des poèmes inédits de Sony Labou Tansi dont ont fêté le vingtième anniversaire de la disparition cette année-là. Le spectacle a été créé les 1er et 2 octobre à Limoges. Ce monologue, que j'ai conçu et interprété, était une mise en voix, corps et musique d'une sélection de textes extraits de l'édition intégrale de ses poèmes, parue la même année dans un volume édité par le CNRS. Ce travail m'a énormément appris sur la musicalité des mots et la dramaturgie des sons ; l'approche (fondamentale) de la poésie au-delà de l'herméneutique ; et le travail des mots dans leur tridimensionnalité concrète et agissante au contact de la voix.

Fin 2015, je me suis embarqué dans un autre grand projet : *La Règle du jeu*, d'après le film de Jean Renoir, mis en scène par Christiane Jatahy pour la salle Richelieu de la Comédie-Française. J'ai fait un très long travail de traduction et d'interprétariat auprès de la metteur en scène Christiane Jatahy, qui ne maîtrise pas le français, durant tout le processus de création, de répétition et de tournage du moyen métrage qui fait également partie du spectacle. Ce travail passionnant de véritable contrepoint composé en direct sur la musique de l'autre - en l'occurrence la musique de sa langue - a constitué un extraordinaire entraînement d'écoute et de précision du geste vocal. Tout comme Meyerhold, je suis convaincu du fait qu'il s'agit d'une école pour n'importe quel artiste de la scène. Mais ma collaboration artistique avec Christiane Jatahy sur ce projet ne s'est pas arrêté là. Je me suis occupé de toute la partie musicale de *La Règle du jeu*, faisant travailler les acteurs de la troupe sur une série de chansons que j'accompagnais moi-même au piano à chaque représentation de ce spectacle créé le 4 février 2017 et que nous avons joué jusqu'à janvier 2018.

D'autres occasions d'aiguiser ces outils m'ont été données par les différents projets que j'ai menés dans le cadre de l'enseignement supérieur. Trois créations, notamment, ont jalonné ce parcours de recherche. La première, dès mon entrée en doctorat SACRe, a été la collaboration artistique intensive et pluridisciplinaire auprès de Sophie Loucachevski et Fausto Paravidino pour la création, les 27, 28 et 29 novembre 2014, du spectacle *À Quatre mains*, diptyque de pièces de ce dernier - *Morbid* et *Ciseaux à volailles* - au théâtre du CNSAD avec les élèves-comédiens de troisième année de la promotion 2012-2015. En septembre 2016, la création du parcours théâtral et musical déambulatoire dans tous les espaces (intérieurs et extérieurs) du Théâtre du Nord - dans le cadre du week-end du patrimoine - avec les élèves de la promotion 2015-2018 de l'École du Nord, où j'enseigne. Pour finir, la création de *Contrepoints*, spectacle choral d'après des textes des différents hétéronymes de Fernando Pessoa (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis et Bernardo Soares et Pessoa lui-même) le 26 mai 2017 avec la promotion 36 de la Classe libre du Cours Florent, auprès de laquelle j'ai donné un stage intensif autour de la choralité et de la musicalité.

Je compléterai cette liste d'expérience parallèles autour de mon objet de recherche par la création de *Nous autres*, les 4 et 5 mai 2017, avec vingt performers amateurs « séniors » de plus de cinquante-cinq ans. Ce spectacle choral était construit sur un tissage d'extraits du *Livre de*

l'intranquillité de Fernando Pessoa et de mémoires intimes des interprètes, apportées sous forme de récits, de chansons et de textes personnels (lettres, cartes postales, carnets et journaux intimes).

Je ne peux donc qu'être reconnaissant à toute cette « choralité » de personnes et d'expériences qui n'a cessé de traverser ce projet du début à la fin et qui en constitue le souffle et le principe mêmes.

La pensée musicale nourrissant et stimulant la création théâtrale, comme nous l'avons vu et éprouvé dans la création des trois spectacles analysés dans cet ouvrage, ne saurait se résumer à la construction d'une bande son ou d'une pièce musicale. Elle ne se résume pas non plus au rythme (ou au temps-rythme) de la scène et à la création de mouvements d'accélération, de ralentissement ou de cassure de rythme pour obtenir tel ou tel effet chez le spectateur. Elle est, certes, tout cela aussi. Mais pas uniquement. Elle est surtout cet immense et complexe contrepoint - pensé et rêvé en tant que tel - de voix concordantes ou discordantes qui produit et mets en mouvement des enchaînements harmoniques dont la richesse est à la mesure de celle du groupe qui les donne à entendre.

L'écriture de ma première thèse de doctorat, dont la dernière année a coïncidé avec la première année de *Poétiques de la voix et espaces sonores*, est déjà teintée de ces questionnements et de ces intuitions liés à la composition musicale. *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture théâtrale collective : tendances et perspectives*, comme son titre même le laisse entrevoir, s'intéresse déjà à l'application des concepts de composition, de contrepoint et de choralité pour penser (et déterritorialiser) la dramaturgie et ses différentes acceptions et possibilités de mise en pratique. Je cède donc, à présent, à la tentation de regarder un moment en arrière et de reconvoquer certaines réflexions avancées dans cette première recherche - déjà sous l'influence de la recherche actuelle - afin qu'à son tour elle puisse éclairer cette dernière. La boucle se boucle ainsi et les inquiétudes, dans leur essence, sont les mêmes.

[...] l'idée de contrepoint, réseau de lignes de sens autonomes et interdépendantes à la fois, nous paraît répondre de manière plus éloquente, plus immédiatement en phase avec notre époque, celle du tissage (et du dé-tissage) permanent de réseaux d'affinités et de communautés d'intérêt. C'est aussi l'image la plus adaptée pour représenter ce qui serait l'idéal d'un processus collaboratif où tous les éléments « fonctionnent », où tous parlent non pas en même temps mais dans le même rythme, cherchant des correspondances harmoniques, des intervalles surprenants tout autant que fugaces, des interstices de silence des uns et des autres pour y placer des mots, des sons, des couleurs, des mouvements, des « soli » transitoires (et en transit) à l'intérieur d'une composition plus complexe où mots et gestes, lumières et sons se substituent sans s'équivaloir : les divers signes envoyés par le plateau (et renvoyés à lui) finissent par se retrouver en un échange permanent de stimulations et d'encouragements. Le texte cherche la proximité de la parole énoncée tandis que le plateau tente de ménager des espaces-temps pour accueillir une écriture scénique propre, forte et cohérente. Si l'on peut écouter chaque mélodie séparément, l'expérience d'écoute devient encore plus forte et entraînant quand l'on se rend compte que chacune de ces mélodies autonomes contenait en sa construction, en sa ligne, la promesse d'une rencontre, c'est-à-dire, un espace-temps de silence musical qui était une ouverture (un creux) pour accueillir le son (un plein) d'une autre ligne. Si chaque partie fait sens, le sens du tout est dans chaque partie.⁹⁸

⁹⁸ Marcus Borja, *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture théâtrale collective : tendances et perspectives*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, soutenue le 25 septembre 2015 avec mention très honorable et les félicitations du jury.

C'est, donc, à partir d'une logique (et d'un désir) d'harmonie, d'une pensée dramaturgique qui contient déjà dans sa genèse cette volupté chorale, qu'il sera possible de produire cette composition contrapuntique à laquelle l'on semble souvent tant aspirer sans pour autant s'en donner les moyens. Penser le théâtre comme une choralité n'est pas seulement penser à la communauté des spectateurs ou peupler la scène d'actrices et d'acteurs pour rendre compte de la pluralité du monde, de la complexité de l'espèce humaine ou d'un autre concept quel qu'il soit. C'est aussi penser la création comme un réseau de signes, un contrepoint savant où chaque ligne mélodique se doit d'être entendue et est en même temps nécessairement inscrite dans une harmonie. Harmonie qui rend compte du tout sans écraser les parties, qui s'articule verticalement comme horizontalement, qui rassemble les dissemblables sans pour autant, nécessairement, les rendre semblables, qui même sans changer une seule note des « partitions individuelles » transforme la cacophonie en symphonie. Et cela n'est possible - nous en avons fait maintes fois l'expérience et que grâce à l'écoute !

Toutes les questions sont ouvertes. Et la recherche ne fait que commencer. Tout comme ma deuxième thèse déteignait déjà sur la première et la première résonne dans la deuxième, il est certain que ce nouveau projet - passionnant du début à fin - est inévitablement et heureusement gros d'autres projets, d'autres interrogations, d'autres « intranquillités ». Il contient en lui les promesses d'autres tentatives de traductions du monde en formes nouvelles. Le cycle ne s'arrête jamais et la curiosité est un muscle dont la force est décuplée à chaque fois qu'on le stimule. Ce parcours de trois ans, qui en réalité en a bien plus, m'a ouvert un champ infini de possibilités que je compte explorer tant que j'en aurai le temps et le souffle. Chacun de ces trois spectacles est un univers en soi et représente à lui seul un projet de recherche complexe à part entière. J'ai opté consciemment pour la variation thématique et la diversification des dispositifs, sans jamais perdre le fil de la recherche. Mais il y avait (et il y a toujours) encore beaucoup à explorer dans l'univers de Théâtre, dans celui d'*Intranquillité* et dans celui de *Bacchantes*...
Tant mieux !



BIBLIOGRAPHIE



Laboratoire *Poétiques de la voix et espaces sonores*
© Photo : Diego Bresani, décembre 2014.



BIBLIOGRAPHIE



BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE / THÉÂTRE¹

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, coll. «Ponts/Essais», Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BEAUGRAND, Claude, « Entendre l'arbre qui pousse », in LA ROCHELLE, Réal (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal, 400 coups, 2002, pp. 147-148.

BORJA, Marcus, « L'écoute active et le silence parlant. La musicalité comme base pour la direction d'acteurs », in DUSIGNE, Jean-François (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, pp. 377-402.

BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1991.

CHÉREAU, Patrice et BARENBOIM, Daniel, *Dialogue sur la musique et le théâtre. Tristan et Isolde*, propos recueillis par Gaston-Fournier-Facio, Paris, Buchet Chastel, 2010.

CHION, Michel, *Le Son, Traité d'acoulogie*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2010.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, coll. Critique, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène*, 4^e éd. Quadrige Paris, PUF, 2009.

DESHAYS, Daniel, « Paysage sonore ? », in GUIU, Claire et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, coll. Géographie sociale, Rennes, PUR, 2014, pp. 25-30.

DONNELLAN, Declan, *L'Acteur et la cible*, traduction de Valérie Latour Burney, Montpellier, L'Entretiens, 2004.

DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, coll. Le temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 2009 (1988).

¹ Les ouvrages et articles listés dans cette section ont, pour la plupart, servi à l'ensemble de la recherche et donc également aux deux autres spectacles. Dans la mesure où la conception de *Théâtre* pose les bases de ce travail - en isolant l'élément sonore et déclinant ses possibilités sur scène - elle donne tout naturellement de la matière à penser aux créations suivantes.

FINTER, Helga, *Corps préférés et corps chantés sur scène*, in BADIR, Sémir et PARRET, Herman (dir.), *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*, coll. Nouveaux actes sémiotiques, Limoges, Pulim, 2001.

FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, coll. Écritures, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, [1971], 1993.

MÜLLER, Carol (dir.), *Le Training de l'acteur*, coll. Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Apprendre n°14, Arles, Actes Sud-papiers, 2000.

NANCY, Jean-Luc, *À l'Écoute*, Paris, Galilée, 2002.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, coll. Les Voies de la création théâtrale, vol. 17, Paris, CNRS éditions, 2004.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, coll. Mettre en scène, Paris, Actes Sud/CNSAD, 2005.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Le metteur en scène entre traducteur et compositeur », in DUSIGNE, Jean-François (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015, pp. 403-421.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ROMIEU, Patrick, « Désenchanter le sonore. Quelques considérations sur les méandres inférieurs de l'écoute », in GUIU, Claire, FABUREL, Guillaume, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, TORGUE, Henry et WOLOSZYN, Philippe (dir.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Géographie sociale, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, nouvelle édition, Paris, Circé, 2005.

SZENDY, Peter, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, coll. Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

SZENDY Peter, *Tubes. La Philosophie dans le Juke-box*, coll. Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

SZENDY, Peter, *À coups de points, La ponctuation comme expérience*, coll. Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduction de Sybille Muler, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

TACKELS, Bruno, *Les écritures de plateau : états des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

WISNIK, José Miguel, *O Som e o sentido, uma outra história das músicas* [Le Son et le sens, une autre histoire des musiques], São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, coll. L'Univers des discours, Longueuil, Préambule, 1990.

Articles sur Théâtre

BORJA, Marcus, « Présences audibles et écoute en présence : pour une poétique sonore du théâtre », *Revue Sciences/Lettres*, [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, URL : <http://rsl.revues.org/1256> ; DOI : 10.4000/rsl.1256.

CAUVIN, Alexis, « Le surgissement de la singularité quelconque dans Théâtre de Marcus Borja », communication écrite pour le colloque Le développement de l'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains, LABEX Arts H2H, juin 2016 (à paraître).

DUSIGNE, Jean-François, « Ces corps qu'on imagine », in FREIXE, Guy (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées - pratiques scéniques*, Montpellier, Deuxième époque, 2017, pp. 127-143.

Articles de périodiques

BOVET, Jeanne, LARRUE, Jean-Marc et MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Introduction », in *Voix Words Words Words, Théâtre/Public*, n° 201, juillet-septembre 2011, pp. 17-19.

DESHAYS, Daniel, « Du proche au lointain. L'existence discontinue des bruits et sa représentation continue. » in *Ligeia. Dossiers sur l'Art*, XXVIII Année. N 141-144. Juillet-Décembre 2015, pp. 88-93.

DESHAYS, Daniel, « Le son du théâtre, un espace tactile » in *Le Son du théâtre, I. Le passé audible, Théâtre/Public*, n° 197, oct. 2010, pp. 20-23.

DESHAYS, Daniel, « Les mises en forme plastique et structurelle du sonore théâtral », in *Le Son du théâtre, II. Dire l'acoustique, Théâtre/Public*, n° 199, mars 2011, pp. 46-47.

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique » in *Théâtre-Public*, n. 67, « Dramaturgie », janvier-février, 1986, pp. 8-12.

FONTIMPE, Sylvain., MER, Riwana. et ROUGER, Typhaine, « Voix / voies d'acteurs », in *Alternatives Théâtrales* n° 113-114, *Le Théâtre à l'opéra, la voix au théâtre* (pour le Festival d'Aix-en-Provence), Bruxelles, CIFAS, 2010, p. 107.

FOREMAN, Richard, « Le son, racine de mon théâtre », in *Voix Words Words*, *Théâtre/Public*, n° 201, juil.-sept. 2011, pp. 32-35.

LISTA, Giovanni, « Bruits et onomatopées, entre futurisme et dada » in *Ligeia. Dossiers sur l'Art*, XXVIII Année. N 141-144. Juillet-Décembre 2015, pp. 158-175.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et PISANO, Giusy, « Le bruit dans les arts depuis L'Art des bruits. » in *Ligeia. Dossiers sur l'Art*, XXVIII Année. N 141-144. Juillet-Décembre 2015, pp. 33-40.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Le semblable, le frère », in *Dramaturgie au présent, Registres* n° 14, *Revue d'Études Théâtrales*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 94-101.

PAYA, Farid (coord.), *Les chemins de la voix*, *Théâtre/Public* n° 142-143, plusieurs auteurs, juillet 1998.

TRIAU, Christophe, « Choralités diffractées : la communauté en creux », in *Alternatives théâtrales*, n°76-77, Bruxelles, CIFAS, 2003, pp. 5-11.

STERNE, Jonathan, « Le passé audible », trad. fr. Françoise Ouellet, *Le Son du théâtre, I. Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n° 197, octobre 2010, p. 15-20.

TABET, Frédéric, « Les sons du Théâtre Robert-Houdin. Hypothèses et mode de lecture magique ». in *Ligeia. Dossiers sur l'Art*, XXVIII Année. N 141-144. Juillet-Décembre 2015, pp. 67-76.

TACKELS, Bruno, « Faire laboratoire : art, université, recherche » in *Hermès, La Revue*, n°72, 2015, pp.117-124.

INTRANQUILLITÉ

Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, coll. Rivages poche/ Petite Bibliothèque, Paris, Payot et Rivages, 2014.

BRECHON, Robert, *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1996.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo, *Fernando Pessoa, o livro das citações*, São Paulo, Editora record Rio de Janeiro, 2013.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo, *Fernando Pessoa. Uma quase autobiografia*, São Paulo, Editora record Rio de Janeiro, 2011.

PESSOA, Fernando, *Aforismos e afins*, édition e préface Richard Zénith, traduction Manuela Rocha, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando, *Cancioneiro. Poèmes 1911-1935*, introduction générale, chronologie, bibliographie et préface de Robert Bréchon, postface de Eduardo Prado Coelho, traduit du portugais par Michel Chandeigne, Patrick Quillier, avec la collaboration de Maria Antónia Câmara Manuel et Liberto Cruz et la participation de Lucien Kebren et Maria Teresa Leitão, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1988.

PESSOA, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, traduction de Françoise Laye, coll. LITT. ETR, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2011.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, édition de Jerónimo Pizarro, Rio de Janeiro, Tinta-da-china, 2016.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, organização Richard Zénith, São Paulo, coll. Companhia de Bolso, Companhia das Letras, 2015.

PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, volume único, organização, introdução e notas de Maria Alitée Galhoz, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.

PESSOA, Fernando, *Obras em prosa em um volume*, organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, Fernando, *Œuvres*, publiées sous la direction de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho. *Le chemin du serpent. Essais et pensées de Fernando Pessoa, Raphaël Baldaya, Álvaro de Campos et Ricardo Reis*, choix de textes traduits du portugais par Michel Chandeigne, Françoise Laye et Jean-François Viegas,

avec la collaboration de Pierre Léglise-Costa et Arlette Lévy-Zlotowski, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991.

PESSOA, Fernando, *Œuvres poétiques*, introduction de Robert Bréchon, chronologie, notes sur la présente édition, notices et notes de Patrick Quillier, traductions de Olivier Amiel, Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne, Liberto Cruz, Patrick Quillier, René Tavernier, coll. Bibliothèque de la Pléiade n° 482, Paris, Gallimard, 2001.

PESSOA, Fernando, *Poèmes d'Alvaro de Campos*, nouvelle traduction intégrale, traduit du portugais par Patrick Quillier, Maria Antonia Câmara Manuel, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2001.

PESSOA, Fernando, *Le Privilège des chemins*, montage théâtral à partir de fragments de textes de Pessoa, édition bilingue, traduit du portugais par Teresa Rita Lopes, postface de José Augusto Seabra, Paris, coll. Ibériques, Éditions José Corti, 1990.

TABUCCHI, Antonio, *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa. Un délire*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, coll. « La librairie du XXe siècle », Paris, Éditions Le Seuil, 1994.

TOURNIER, Christophe, *Manuel d'improvisation théâtre*, Éditions de l'eau vive, 2003.

BACCHANTES

Ouvrages

ARISTOPHANE, *Théâtre complet I*, édition de Victor-Henry Debidour, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2012.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet II*, édition de Victor-Henry Debidour, coll. Folio, Paris, Gallimard, 2012.

DEMONT, Paul et LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, coll. Références, Paris, Le Livre de poche, 1996.

DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, coll. Quadrige, Paris, Puf, 2014.

ESCHYLE, *Tragédies*, présentation, traduction et notes de Paul Mazon. coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 1996.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduction de Henri Biberfeld, en ligne, http://www.ouvroir.com/biberfeld/trad_grec/bacch.php, dernière consultation le 02/11/2017.

EURIPIDE, *Théâtre Complet. Tome 3. Les Bacchantes. Alkestis. Héraclès Furieux. Les Phéniciennes.*, traduction, notices et notes par Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduit par Maurice Clavel, Paris, Comédie française, 1977.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire, introduction de Jackie Pigeaud, édition bilingue, coll. Classiques en poche, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduction nouvelle de Victor-Henry Debidour, coll. La Pochothèque, Paris, Le Livre de poche, 1999.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, traduit par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

EURIPIDE, *Tragédies complètes I*, texte présenté, traduit et annoté par Marie-Delcourt Curvers, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 2015.

EURIPIDE, *Tragédies complètes II*, texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, coll. Folio classique Paris, Gallimard, 2015.

HAVIARAS, Sotirios et SEMET, Marie-Nöelle, « De la Représentation du chœur antique sur la scène théâtrale contemporaine : Les Bacchantes (Grüber, Langhoff...) », in FIX, Florence et TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, coll. Écritures, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 89-100.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Le Livre de poche, 1994.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudau et traduction de Georges Lafaye, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 1992.

PIANA, Romain et PULICE, Aurélien, *Les Bacchantes, Euripide*, coll. Maîtriser, Paris, Réseau Canopé, 2015.

SOPHOCLE, *Tragédies*, traduction du grec ancien par Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet et notes de René Langumier, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 1994.

SENÈQUE, *Théâtre complet*, traduit du latin et présenté par Florence Dupont, coll. Thesaurus, Arles, Actes Sud, 2012.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, « Que faire d'un chœur mythique ? », in *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, pp. 26-30.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, coll. Folio histoire, Paris, Gallimard, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne-I*, coll. La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales, Paris, La Découverte, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne-II*, coll. La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales, Paris, La Découverte, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*, coll. La librairie du XXIème siècle, Paris, Seuil, 1999.

Articles de périodiques

GHERCHANOC, Florence, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », *in Revue historique*, vol.628, n°4, 2003, pp.739-791.

MOREL, Geneviève, « Du délire dans Les Bacchantes d'Euripide », *in Psychanalyse*, vol. N°7, n°3, 2006, pp.53-65.

SALZMANN, Monique, « Sur le mont Cithéron », *Les cahiers jungiens de psychanalyse*, vol.110, n°2, 2004, pp. 7-12.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, « Le chœur des Bacchantes d'Euripide, mise en abîme du chœur tragique », *in Registres 11-12, Revue d'Etudes Théâtrales*, Paris, Presses Universitaires de La Sorbonne Nouvelle, hiver 2006-printemps 2007, pp. 123-133.

ANNEXES

CHANTS CHORAUX

La Berceuse du petit zébu (1936) (L. 61) (Autre titre : *Les fleurs des champs*)

Berceuse savante

Poème de Nino (Michel Veber) (1896-1965)

Musique de Jacques Ibert (1890-1965) (français)

Des pas dans l'allée (1913) Op.141-N°1

Poème de Maurice Boukay (Charles-Maurice Couyba) (1866-1931)

Musique de Camille Saint-Saëns (1835-1921) (français)

Dindirin, dindirin (XVIème siècle)

Madrigal à 5 voix (espagnol ancien)

« Ifê lo an de ifê lo an »

Chant traditionnel Yoruba

Incelência

Chant funéraire du nord-est brésilien (portugais du Brésil)

« Kuku abeje »

Chant populaire

The Lamb (1982)

Poème de William Blake (1757-1827)

Musique de John Tavener (1944-2013) (anglais)

Noi vogliam

Hymne catholique en italien avec des éléments de dialecte

LISTE COMPLÈTE DES MATÉRIAUX SONORES UTILISÉS DANS THÉÂTRE
(DERNIÈRE VERSION)

CHANTS CHORAUX

La Berceuse du petit zébu (1936) (L. 61) (Autre titre : *Les fleurs des champs*)

Berceuse savante

Poème de Nino (Michel Veber) (1896-1965)

Musique de Jacques Ibert (1890-1965) (français)

Des pas dans l'allée (1913) Op.141-N°1

Poème de Maurice Boukay (Charles-Maurice Couyba) (1866-1931)

Musique de Camille Saint-Saëns (1835-1921) (français)

Dindirin, dindirin (XVIème siècle)

Madrigal : Anonyme (espagnol ancien)

« *Ifê lo dun dé ifê lo dun* »

Chant traditionnel Yoruba

Incelência

Chant funéraire traditionnel du nord-est brésilien (portugais du Brésil)

« *Kuku mbele* »

Chant populaire (kongo)

The Lamb (1982)

Poème de William Blake (1757-1827)

Musique de John Tavener (1944-2013) (anglais)

Noi vogliam dio

Hymne catholique traditionnel italien avec des éléments de dialecte romain (anonyme)

Ancien hymne pontifical (1800-1857)

Arrangement pour chœur à 4 voix de Renato Calcaterra (1951-)

O Fortuna

Carmina Burana (1935-1936)

Cantate scénique

Paroles : Anonyme (latin médiéval)

Musique de Carl Orff (1895-1982)

Spondo

Chant traditionnel ukrainien

Arrangement de Hughes de Courson (1946) (langue imaginaire)

Tourdion (XVIème siècle)

Chanson à boire

Paroles et musique : Anonyme (Moyen Français)

Tu Mirá et Pasaje del Agua (1992)

Paroles et musique de Lole y Manuel (espagnol)

Voce muntagnole
Chant traditionnel à trois voix (corse)

DUOS ET TRIOS

Lucie et Raluca

Abschiedslied der Zugvögel, lied à deux voix Op.63-N°2 (1844)
Poème d'August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874)
Musique de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) (allemand)

Miléna, Sophie Canet et Astrid

Me Phirava Daje Mori
Chant traditionnel rom (tzigane) de Macédoine (romanes)
Arrangé et improvisé avec *Or Elion piyyout* (poème liturgique chanté
juif syrien d'Alep) (hébreu)

Romane et Raluca

Das Unglück des Juggensellen - Le Malheur du célibataire dans
Betrachtung (1804-1812)
Texte de Franz Kafka (1883-1924)
Traduction française de Korinna Gepner
Musique de Raluca Vallois & Romane Meutelet (simultanément en
français et en allemand)

Sophie Canet et Lucas

Hei Ho Lei
Chant traditionnel de Laponie (sami)

CHANTS SOLO

Astrid

Berceuse traditionnelle en mina (langue parlée au Bénin et au Togo)

Ayana

赤とんぼ (*Akatombo*) (*Libellule rouge*)
Chanson des années 20 pour les enfants (japonais)

雨にもまけず (*Ame ni mo makezu / Ne sois pas défait par la pluie*)
Paroles et musique de Miyazawa Kenji (japonais)

Charles

Air traditionnel suédois anonyme, joué à la nyckelharpa

Cyrille

Ô misère des rois
L'Enfance du Christ Op. 25 (1854)
Première partie : *Le Songe d'Hérode*
Livret et musique d'Hector Berlioz (1803-1869) (français)

Je n'en dis rien (air d'Arkel)
Pelléas et Mélisande (CD 093 ou FL 93) (écrit en 1893 et créé en
1902), acte I,
Livret de Maurice Maeterlinck (1862-1949)
Musique de Claude Debussy (1862-1918) (français)

Podvig Op. 60 N°11

Poème d'Aleksey Khomyakov (1804-1860)
Musique de Piotr Illitch Tchaïkovski (1840-1893) (russe)

Feng

Une alouette vole au-dessus d'une caserne (2004)
Paroles de SiSi Zhao
Musique de YiMin Jiang (mandarin)

François

Des siens séparant le coupable, air de Nilakantha
Extrait de l'opéra *Lakmé* (1883), acte II, scène 7,
Livret d'Edmond Godinet (1828-1888) et Philippe Gille (1831-1901)
Musique de Léo Delibes (1836-1891) (français)

Introit d'un Requiem

Chant grégorien
Paroles et musique : Anonyme (latin médiéval)

Lola

Hegoakou Txoria Txori (1968)
Paroles de Jotxean Artze (1939-)
Musique de Mikel Laboa (1934-2008) (basque)

Lucas

« Chanson d'Ophélie »
Hamlet (1603) Acte IV, scène 5
William Shakespeare (1564-1616)
Traduction (1957) d'Yves Bonnefoy (1923-)
Musique de Lucas Gonzalez (français)

Makeda

« C'est l'extase langoureuse » (FL 63 N°1) (1885-1887)
Mélodie du cycle *Ariettes oubliées*
Poème de Paul Verlaine (1844-1896)
Musique de Claude Debussy (1862-1918) (français)

Miléna

Susem a memmi
Berceuse traditionnelle chawi (berbère)

Improvisation autour du *Kaddisch*,
Extrait des *Mélodies hébraïques* (1914)
Musique de Maurice Ravel (1875-1937) (hébreu)

El Male Rahamim (מִלֵּא מִלֵּא מִלֵּא, Dieu emplî de miséricorde)
Prière faisant partie du rite funéraire juif
Version historique de Shlomo Katz enregistrée en 1950, chantée en
hébreu avec l'accent ashkénaze

- Olivia**
Vårvindar Friska
 Paroles et musique de Julia Kristina Nyberg (1785-1854) (suédois)
- Raluca**
Cine iubește și lasă (autre titre : *Blestem*)
 Version de Maria Tănase
 Chant folklorique (roumain)
- Roch**
Milele miani
 Chant populaire congolais (lingala)
- Aye Congo Congo eh*
 Chant populaire congolais (lingala)
- Miyele le eh*
 Chant populaire congolais (lingala)
- Rolando**
Inang
 Paroles et musique de Charles Hutagalung (1948-2001) (indonésien)
- Ruchi**
 Chant extrait du *Bhagwad Gita* (livre sacré hindou) (Vème-IIème siècle a.v.J-C.)
 Sage Vyasa (sanskrit)
- Sophie Canet**
Keren Chave
 Chant traditionnel tzigane de Hongrie (rom)
- Tatiana Mironov**
Cine m-aude cantand
 Paroles et musique de Tiberiu Brediceanu (1877-1968) (roumain)
- Vahram**
Հորովել (Horovel)
 Chant traditionnel arménien transcrit par Père Komitas
- Wilda**
Atibon Legba
 Chant rituel du vaudou haïtien
- TEXTES SOLO
- Alice**
 Description du tableau « Jaune-Rouge-Bleu » de Vassily Kandisky (1866-1944) conservé au Musée National d'Art Moderne de Paris (Centre Georges Pompidou) tiré du court-métrage tourné pour la série *Palettes* (ARTE France) dirigée par Alain Jaubert en 1994 (français)
- Astrid**
 Poème anonyme en bassa (langue du Cameroun)
- Aurore**
Rayuela
 Julio Cortázar (1914-1984) (espagnol)
 Traduction de Laure Bataillon et Françoise Rosset (français)
- Belén**
Trava-linguas (ou trompe-oreille, ou virelangue, ou casse-langue, ou fourchelanguage populaire de Altos, Paraguay)
 Recueilli par José A. Perasso (guarani)
- Francis**
Comment dire
 Extrait de *Poèmes* (1937-1949)
 Samuel Beckett (1906-1989) (français)
- Gabriel**
Le Silence
 Extrait de l'ouvrage *Le Trésor des Humbles*
 Maurice Maeterlinck (1862-1949) (français)
- Isabelle**
 Discours d'Annie Girardot (1931-2011)
 Cérémonie des Césars 1996 (français)
- Montage d'extraits imitant un répondeur téléphonique (français)
- Jean-Max**
La Lettre (1967)
 Léo Ferré (1916-1993) (français)
- Jérôme**
 Extrait de *L'Art et la mort* (1929)
 Antonin Artaud (1896-1948) (français)
- Laurence**
 « Je parle, je parle »
 Extrait du livret de l'opéra *Vertiges* (2000)
 Patrick Kermann (1959-2000) (français)
- Lola**
 Dédicace manuscrite de Pilar Pereda (1961-) adressée à sa fille sur le livre *Femmes qui courent avec les loups* de Clarissa Pinkola Estés (1945-) (espagnol)
- Mahshid**
 Ghazal (ode)
Divân (Le Livre d'or du divan)
 Hafez (1326-1390) (persan)
- Marcus**
Dobrada à moda do Porto (Tripes à la mode de Porto)
 Álvaro de Campos, hétéronyme de Fernando Pessoa (1888-1935) (portugais)
- Matilda**
Finnegans wake, dernière page du roman (1939)
 James Joyce (1882-1941) (anglais)

Olivia

Kristina från Duvemåla (1995)
Benny Andersson (1946-) (suédois)

Peik

Höyhensaaret
Extrait de *Sata ja yksi laulua* (1898)
Eino Leino (1878-1926) (finnois)

Relebohile

Banaba Eva
Poème traditionnel du Sotho prononcé dans le but d'encourager une tribu (sotho)

Qwama

Poème traditionnel sur une femme mythique à la recherche d'un époux royal (zulu et xhosa)

Thapelo ya baloé

Poème traditionnel du Sotho prononcé dans le but d'encourager une tribu (sotho)

Roch

« *Et pourtant Lumumba le disait si bien* »
Citation de Tchicaya U Tam'Si (1931-1988) (français)

« *Mulolo ni ta. Me mbulu maloka* »
Mwanga Senga (kongo)

Les mots me charment

Sony Labou Tansi (1947-1995) (français)

Proverbes populaires d'Afrique de l'Ouest
Tradition orale africaine

Sonia

Chanson froufroulante
Extrait de *Poésie pour enfants*
Andreï Oussatchev (1958-) (russe)

Tatiana Spivakova

Extrait de *Le Journal d'un fou*
Nicolas Gogol (1809-1852) (russe)

Théo

La langue dénigrée
Extrait de *Kleopatra de Karukera* (2005)
Joël Perrot
Traduction Théo Salemour (créole de Guadeloupe)

Tristan

« *bon bon il est un pays* »
Extrait de *Poèmes* (1937-1949)
Samuel Beckett (1906-1989) (français)

Ye / Yuanye

Discours « *N'oublions pas notre combat* » (14 Août 1949)
Mao Zedong (1893- 1976) (mandarin)

SCÈNES DE THÉÂTRE / CINÉMA

Ang paglilitis ni Mang Serapio (1969)
Paul Dumol (1951-) (filipino)

La Casa de Bernarda Alba (1936) Acte III, fin de la pièce
Federico García Lorca (1898-1936) (espagnol)

En attendant Godot (1948), monologue de Lucky
Samuel Beckett (1906-1989) (français)

Heratsoumi Khosqer (1917)
Yéghiché Tcharents (1897-1937) (arménien)

Khosro va Shirin
Nezami Ganjavi (1141-1209) (persan)

Lysistrata (411 av. J.-C.)
Aristophane (vers 445-entre 385 et 375 av. J.-C.) (grec ancien)

Macbeth (1623) Acte I, Scène 5
William Shakespeare (1564-1616)
Traduction Christian Vallez, Jay-ar Mira (filipino)

Macbeth (1623) Acte II, Scène 2
William Shakespeare (1564-1616) (anglais)

Le Mahabharata (IVème siècle av. J.-C.- IVème siècle ap. J.-C.)
Rédigé par Ganesh et dicté par le sage Vyasa
Traduction, adaptation Jean-Claude Carrière (hindi, tamoul, batak)
Mamma Roma (extrait du film) (1962)
Pier Paolo Pasolini (1922-1975) (dialecte romain)

Manhattan Medea (1999) Scène 8
Dea Loher (1964-) (allemand)

La Mastication des morts (1995-1997)
Patrick Kermann (1959-2000) (français)

« *Maude Lebowski's vagina monologue* »
Extrait de *The Big Lebowski* (1998)
Joel & Ethan Coen (anglais)

Medea (431 av. J.-C.)
Euripide (480-406 av. J.-C.)
Traduction de Kostas Topouzis (grec moderne)

Oncle Vania (1897) Acte IV final, dernière réplique de Sonia
Anton Tchekhov (1860-1904) (russe)

Ruy Blas (1838) Acte III, scène 3
Victor Hugo (1802-1885) (français)

DOCUMENTS D'ARCHIVES PERSONNELS

« *Journal de guerre* » (1914-1918)
Henri Bertin (1898-1984) dit pépé Henri (français) (arrière-grand-père de Simon Dusigne) (français)

Urare

Extrait de *Copiful floare* (1969)
Gabriel Georgescu, (1911-1973) (grand-père de Raluca Valois)
(roumain)

ŒUVRES ORIGINALES

L'arbre a fendu la pierre
Sig Hart (Charles Segard- Noirclère) (1994-) (français)

Cak Cak Cak

Rolando Octavio (1990-) (indonésien)

Charlie or not Charlie

Hypo (1951-) (français)

Gbè

Traduit par Euphrem Houalakoue
Hounhouenou Joël Lokossou (1971-) (fongbe)

Je regarde ma mère

Malek Lamraoui (1990-) (arabe d'Algérie)

Je suis ronde

Extrait de *Un matin d'avril*
Michèle Frontil (1954-) (français)

Les listes de ma vie

Laurence Masliah (1958-) d'après Georges Pérec (1936-1982)
(français)

La maîtresse d'école (d'après vécu)

Sophie Zafari (1957-) (français)

Mon encyclopédie de la parole

Montage de différents discours/énonciations/manifestations de parole
du quotidien)
Jean Hostache (1994-) (français)

Parodie / Détournement d'un discours de Benito Mussolini (1883-1945)

Andrea Romano (1990-) (italien)

Paroles d'enfant

Louise Guillaume (1994-) (français)

« *Shi ya tou smai tou do mund* »

Astrid Bayiha (1985-) (chanson en langue inventée)
« *Témoignage* » (extraits de journal intime datant de mes neuf ans,
restitués avec les fautes d'orthographe)
Lucie Brandsma (1993-) (français)

« *Je te recueille* »

« *Ma mère aimait les chiffres* »
Extraits de *La veuve ne pleure plus*
Esther Marty Kouyaté (1955-) (français)

COMPTE-RENDUS DE QUELQUES SÉANCES DU LABORATOIRE
POÉTIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES
(OCTOBRE À DÉCEMBRE 2014)

Entre octobre 2014 et janvier 2015, toutes les séances du laboratoire Poétiques de la voix et espaces sonores ont été enregistrées et transcrites par Aurore Soudieux. Il s'agit plutôt d'un matériau brut pensé comme un outil de travail et de comparaison pour nous ; une manière de ne pas perdre de vue la trace du chemin parcouru au fil des séances. Ces transcriptions m'ont surtout servi à préparer les séances suivantes et prendre un certain recul par rapport à la recherche. Il ne s'agit en aucun cas de documents conçus pour être diffusés ou publiés.

C'est pourquoi j'ai décidé de n'en présenter qu'une partie, à titre indicatif, en en faisant une sélection parmi les premières séances, entre octobre et décembre 2014. Exercices d'écoute et d'adresse du geste vocal, travail autour du rapport voix-espace, déchiffrement de partitions polyphoniques et improvisations vocales collectives, toujours suivies de discussions, constituaient le contenu de ces séances d'entraînement qui étaient déjà une préparation à la création de *Théâtre*. Le concept, le dispositif et la dramaturgie de ce premier spectacle sont déjà en discussions et les acteurs commencent à apporter des propositions que nous expérimentons en salle de travail.

POETIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES

Jeudi 09 octobre 2014

Participants :

Jean Hostache, Augustin Bouchacourt, Gabriel Washer, Matheus Schmith, Ada Almeida, Etienne Cottereau, Tristan Rothhut, Constanza Becker, Ana Wegner, Alexandra Cohen, Lucie Brandsma, Sonia Belskaya, Isabelle Andrzejewski.

Pour l'instant, notre groupe et celui des premières années sont séparés, pour intégrer à notre travail d'écoute les nouveaux arrivants.

On va essayer d'instaurer à partir de maintenant un rapport à l'écoute. Pour arriver à la finesse du résultat qu'on recherche, en faire un travail percutant et inventif, on doit travailler dès cette minute la qualité de l'écoute.

Explication de la maquette au nouvel arrivant.

Pour être à la hauteur des ambitions de ce travail, qui doivent devenir les vôtres autant que les miennes, il faut se donner les moyens:

1- **la discipline**, dégagée de sa notion castratrice. Aujourd'hui, on en a manqué. 19h pile, quoi qu'il arrive. Voire de l'avance pour que chacun ait le temps de son petit rituel d'entrée au travail.

2- À partir de la prochaine fois, on commence en début de séance notre rituel: **dans le noir, on va écouter un morceau**, dans la position que vous voulez. On prend le temps d'entrer dans cet état d'écoute. De là, on pourra démarrer la séance. Ce seront des morceaux qui demandent une écoute fine.

3- **Improvisation chorale de la masse sonore**, depuis cet état d'écoute.

À 19h, on est prêt. On entre directement dans ces deux rituels.

C'est une façon de matérialiser, de rendre concrète cette écoute. Dans quelle mesure peut-on la mesurer et la rendre palpable ?

Tristan: La salle ?

Marcus: La demande d'une salle pour le labo, pas encore l'accord de la directrice. On a l'espace et le temps de mettre en place le labo mais on doit gérer les réservations à vue, de façon organique et pas définitivement planifiée. 2 salles possibles: Jouvét et Touchard. Marcus arrive 1H avant pour laisser message à l'accueil.

À déterminer: Quel jour pour notre groupe ? pour les premières années?

Pour vendredi, problème avec Étienne, il viendra jeudi. Ana, un vendredi sur 2, donc viendra jeudi.

Il manque Raluca, Charles, Duncan, Adrien, Lola, Aurélien, Roman.

Pas de chaussures, pas de chaises.

Présentation de Matheus: Brésilien, étudiant doctorant en théâtre. Mes recherches sont sur le travail de l'acteur. Au Brésil, on peut porter un regard sur notre propre travail. Ce n'est pas du narcissisme. Pendant mon master, sur mon expérience avec la capoeira et la conscience des états corporels. La relation entre mes différents états corporels et mon travail d'acteur. Mon doctorat: le jeu comme moyen pour structurer une pensée et pratique de la présence scénique. Ma formation d'acteur s'est faite dans un chemin de désapprentissage. Quand Marcus me demande: « Est-ce que tu chantes ou joues la capoeira ? », je dis « non ». Pour moi, acte de faire théâtre se situe à l'endroit d'une tentative de n'être rien pour pouvoir être tout.

Humilité ou mégalomanie?

Pause pour démarrer une séance comme la semaine prochaine.

20h10. A 20h20: démarrage séance.

Pas de chant dans le silence après la musique. Entrée de Lola, interruption de l'écoute. Le silence parle. Volonté à 22 d'entrer dans l'expérience. Vous avez senti que malgré la bienveillance de tous pour que l'écoute avance, quelque chose se casse, une gêne, et on met du temps à revenir. Première moitié, pas de bruit du tout. Même pendant le silence du couac technologique, une apnée. Silence: état constant de concentration qu'on a récupéré jusqu'à la fin du morceau. Puis retardataire, silence de nouveau cassé mais une bonne partie essaie d'aller jusqu'au bout. Mais ça ne s'est pas fait. Je n'ai pas voulu fausser et démarrer.

À partir de la séance prochaine, plus possible d'ouvrir la porte pendant notre rituel.

Après ce morceau, on avait eu le plus beau moment vocal de notre expérience de Juin. Mais en Juin, vous attendiez que je lance un truc. On doit tous s'approprier cette matière, gérer et chérir cette expérience sonore qui est la nôtre. À partir d'une écoute et pour faire jaillir davantage d'écoute concrétisée par le son. Le but de ce que je dis aujourd'hui est de nous rendre plus légers. Pour ce qu'on fait, une interruption ne marche pas. Bon de le mesurer et d'en faire l'expérience.

Debout. Remémorisation de pratiques pour préparer l'instrument:

Hop: rythme.

Élimination.

Hop sur la musique: invention hauteur, rythme, mélodie.

On est persuadé d'être à l'écoute en allant dans le sens de ce qui précède. Mais du coup, pas de jeu, pas de tension. Élan de solidarité qui ne fait pas musique. Il faut une relation de contrastes. Pour qu'il y ait jeu, il faut être contre, mais avec. Pas forcément aller dans son sens et faire tout ce qu'il fait.

Ça peut être clown. Disponibilité. Se salir.

Être ensemble tout en étant indépendant. Résolution du paradoxe entre générosité de l'écoute et volontarisme exacerbé.

Quand écoute, on est éponge puis temps de transformation. Mais dans le présent: pas de préméditation.

Essayez d'être tellement bêtes que vous n'avez que vos oreilles et la bouche.

Exercice quatuor. Concert hip-hop bzz.

Regard sur le quintette: moins de dialogue, chacun avec le piano.

Le premier groupe avait l'appui de la consigne et du jeu. Vous avez préféré le piano au dialogue. Vous vous surpreniez moins. Vous avez accompagné la musique plutôt que la musique ne vous a accompagnés.

Exercice d'accompagner Marcus sur le piano, même quelqu'un qui ne joue pas du tout de piano (Tristan).

"Le sort s'est retourné contre le sorcier". Je faisais un lit pour que vous vous allongiez dessus. Avec le premier, je changeais tout le temps l'harmonie. Avec vous, je répétais la même chose.

Exercice final, en cercle, dans le noir:

À Augustin : sensation que tu t'es dit que tu t'étais planté. Pas un problème que d'un coup, un son et un silence et rien.

Plein de moments où tout le monde pensait que ce serait la fin. Du coup, petit combat entre ceux qui voulaient que ça s'arrête et ceux qui voulaient continuer. C'est beau parce que, même s'il y avait du chacun pour soi, l'écoute se renouvelait et le son était différent. Beaucoup d'expérimentation. Insertion de mots par Tristan, par Sonia. Prières. Gromelots. Déclinaisons avec notes, mots, sons. Arrivée sur le silence final, très beau, rempli de musique pendant dix secondes. Un silence dans lequel on se sentait enveloppé. Un silence dans lequel on a envie de se coucher. Qualité de silence-coussin, silence-nuage.

Si vous avez propositions différentes de ce qu'on fait, n'hésitez pas, dans la mesure où ça contribue à notre écoute. Pour l'instant, on essaie de l'arroser pour qu'elle s'enflamme.

Vendredi 10 octobre 2014

Participants :

Lucie Grunstein, Maia Foucault, Morgan Real, Louise Guillaume, Kenza Lagnaoui, Asjia Nadjar, Isis Ravel, Louise Chevillotte (élèves de première année du CNSAD) et Juliette Riedler (extérieure: julietteriedler@yahoo.fr).

Explication du projet :

Il y aura quatre représentations, peut-être six.

Deux temps : un temps de recherche sur le son, la musicalité surtout à partir de la voix, travail à 2, 4, 3, 10 ou 20 ou 50. Une partie des premières séances : exercices de mise en situation d'écoute, pour travailler l'instrument de travail. Avec le groupe de Juin, en cinq jours, on a avant tout créé de l'écoute. On n'a réussi à fluidifier l'ensemble du matériau que par la qualité d'écoute. Au bout d'un moment, le silence qu'on crée (concret !) est plein, après ou avant le son. C'est un silence coussin où on a envie de s'asseoir, de s'allonger, de rester. Concret car par le son, on veut faire voir et tâter des choses. Le fond, c'est nous qui allons le faire, à partir de vos propositions, vos textes et expériences. Petit à petit, vous prendrez l'initiative d'une recherche sur telle ou telle chose dont vous avez envie, tel ou tel texte.

Question :

Les spectacles créés ici, c'est pour faire avancer vos recherches ?

Réponse :

Ils sont la recherche.

On veut structurer une relation étroite avec le premier cycle et on a une forme scénique à présenter tous les ans.

Pendant le cercle, si on est à l'écoute, on peut expérimenter plein de trucs (chansons, textes etc...).

Au début, des moments où tout le monde arrêta de chanter en même temps. Peur d'assumer. Ne pas laisser mourir la nappe pour que le silence collectif soit puissant. Le son qui jaillit après est d'autant plus fort qu'il est nourri par ce silence.

Prochaine: samedi 18, 10h-13h (Constanza absente).

Mon travail : La musicalité et la choralité à partir de la voix. Mon spectacle sera choral. Le choral et la dramaturgie sont choraux. Le spectacle est le reflet de chacun de ses participants qui sont tous dramaturges. C'est une forme qui présuppose une durée et une écoute et l'écoute se travaille dans la durée. L'écoute collective ne va pas de soi du moment qu'on a été choisi pour travailler ensemble. D'où le labo et le spectacle doivent être liés. Le labo va créer le spectacle d'Avril. J'ai envie que le labo continue après la représentation d'Avril, fort de ce qu'on aura créé et conquis. Le spectacle est inclus dans le labo. Ensuite, il faudra qu'il sorte du Conservatoire. La logistique sera un défi de cette recherche. Le projet : engagement de créer des nouvelles formes. Espoir que la forme créée aura longue vie.

Il y a un colloque atypique, programmé par Jean-François Dusigne, colloque-spectacle autour de la direction d'acteurs. Proposition à Marcus d'intervenir et d'ouvrir le colloque par une performance en rapport avec la musique. Les 11 et 12 Décembre. J'ai envie que cette démo soit chorale. Le 11, ouverture. 12, démo. « L'écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs ».

Jeudi : 18h30 à 21h30.

Je voudrais commencer un temps avec vous, séparés de l'autre groupe. Si ça vous arrange, on se mélange dès à présent. Si on arrive à créer un espace d'écoute, tout marche.

Séance logistique sans travail. C'est un travail que je ne peux pas faire avec deux personnes. Il faut un chœur.

Remarques ?

Deux semaines avant la Toussaint pour prendre une vraie décision, en connaissance du matériel. Vendredi jusqu'aux vacances.

Vous pouvez venir aux deux séances.

Le jeudi, c'est 19h-22h.

Le vendredi, 18h30-21h30.

Samedi 18, séance le samedi 10h-13h.

Question

Si aucune technique de chant ?

Réponse

On la travaille. Sylvie Deguy est mon référent. Je ne ferai rien à l'encontre de vos profs.

On va chanter beaucoup de morceaux choraux.

Question

Pourquoi tu apparentes plus ton travail à du théâtre qu'à de la musique ?

Réponse

La forme de cette année, c'est le noir. Mais pas forcément les autres années.

Pour moi, faire du théâtre, c'est, indirectement ou directement, faire de la musique. J'ai pensé aux Beaux-Arts. On va travailler du théâtre, des alexandrins. La métrique avec Racine est très régulière. Si on choisit quatre couches de textes différents, ils peuvent faire musique ensemble. Le Tourdion : un chœur à quatre voix avec mélodies et paroles différentes et le public fait le choix de ce qu'il écoute et ces différences peuvent converger vers quelque chose d'harmonique. On va peut-être explorer un texte dramatique dans un resto, Sel, que j'ai écrit.

Quelle est l'essence du théâtre ? Obsession de Grotowski, le paroxysme de son inquiétude est d'arrêter de faire des spectacles. Il allait tellement à l'essence d'un truc que la scène ne pouvait plus contenir sa recherche. Kantor était peintre et ne se posait pas la question de l'essence du théâtre. Le théâtre ne va pas mourir. C'est pas grave si des gens préfèrent le cinéma au théâtre. Le théâtre n'est pas vital. Flaubert pouvait vivre sans la musique. Je crois au théâtre comme quelque chose qui jaillit de la communauté par la communauté pour la communauté. La perspective d'un acteur par

spectateur et pas de hiérarchie, pas de préjugés, pas de mission, peut-être même participation du public.

Simplicité de « on est dans le présent, on s'écoute, on fait ». Pas de texte dramatique unique, pas de personnage, pas de fable unilatérale à raconter. Et pourtant, c'est bel et bien du théâtre !

Tout un débat sur la nudité: voir son, à transcrire !

La mise à nu ensemble. Pas de hiérarchie. Pas de jugement. Pas de cuirasse. Mise à nu déjà par le chant. Beau, encourageant et rassurant que tout le monde soit nu. Respect de ta nudité et de ton intimité. C'est toi qui t'éclaires.

« J'ai rien contre le nu au théâtre mais ça doit être justifié ». J'ai beaucoup de mal avec cette phrase. Pourquoi devoir justifier la nudité (notre costume premier) plutôt que le choix de tel ou tel vêtement ?

Pourquoi le nu sur scène me choque ?

Il faut avoir le temps de se nettoyer du préjugé.

Gêne des bruits de vêtements.

Quel est le costume de la voix ? Le costume dit beaucoup de choses. C'est la nudité. Le côté libérateur de chanter dans le noir, contexte d'une célébration du corps et de la voix.

« Le corps collectif » par des danseurs qui passent le spectacle à se déshabiller et se rhabiller.

Puisque ça représente un enjeu, prendre le temps de le vivre.

Samedi 18 octobre 2014

Participants :

Aurélien Grellier, Sonia Belskaya, Matheus Schmith, Ana Wegner, Louise Chevillotte, Augustin Bouchacourt, Ada Almeida, Raluca Vallois, Etienne Cottereau, Carolina Amaral, Maria Alberta Bajma Riva, Alexandra Cohen, Romane Meutelet, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Juliette Riedler, Lucie Brandsma, Gabriel Washer, Isabelle Andrzejewski, Alice Delagrave.

IMPRO CHORALE

écoute et cercle de sons dans le noir, retours

Alexandra :

Le piano envoie plus que les enceintes.

Augustin :

Le fait de t'imaginer au piano : il y a quelqu'un qu'on écoute qui est présent là.

Gabriel :

Comme différence entre cinéma et théâtre.

Marcus :

Je dois revoir cette histoire de la dictature des morceaux vocaux a *capella*.

Nouveaux arrivants : Maria Alberta, Carolina, Louise, Grace, Juliette, Alice.

On essaie de faire un moment d'écoute attentive et transformer cette écoute passive en écoute active. Le moindre bruit que vous faites devient énorme. Ça ne veut pas dire « Ne faites pas de bruit » mais prenez conscience que tout ce qu'on fait, le moindre son devient musical. Si vous voulez changer de position, ayez conscience que ce

que vous faites, c'est de la musique. On entend quand certains n'ont pas conscience ou quand d'autres la mettent en jeu au contraire.

J'ai mis le morceau. Il s'est arrêté. Le moment de suspend était tenu. Le soulagement du morceau qui redémarre était audible aussi. Faire attention à ne pas rejeter la responsabilité de l'écoute sur l'autre.

Ensuite, solution de secours, le piano.

Normalement, on se met en cercle pour faire l'exercice de son. Il y a eu un mouvement musical et attentif de recréer le cercle pendant l'impro. Certains ont un peu angoissé pourtant. On peut prendre le temps de se mettre à l'écoute, de mettre la voix en jeu et une fois que la nappe s'est installée, on peut se mettre en cercle. Tout joue. Par la voix mais aussi dans le corps, tout est riche. On sent encore des voix trop timides. Une chose est de tenir une note aiguë et longue et piano. Une autre, c'est de laisser passer un filet discontinu. Les uns font un lit pour les autres, d'autres s'y allongent et les timides ne font ni l'un ni l'autre.

Écoute de l'autre tout en restant dans sa voix : des solos peuvent émerger. La plupart sont dans la bienveillance, l'écoute et le respect. Mais il faut oser, proposer.

Merci à ceux qui ont accueilli les propositions des autres. Une diagonale d'écoute portait tout. Isolée, une voix tentait d'y répondre mais oser... A Alexandra : Soit vous proposez à fond, soit vous ne proposez pas.

Sonia :

J'étais derrière la porte. D'abord que des voix. Par vagues. Ça montait et ça baissait ensemble. Toutes les voix rejoignaient le souffle commun, à part une voix qui faisait « lalalalala » (Ada). Puis un rythme : un morceau est né. Il y a eu trois moments distincts.

Jean :

Parce qu'il y a eu des retombées.

Marcus :

Parlons des retombées. Surtout dans le 3^{ème} moment, certains voulaient s'arrêter. Anna voulait rebondir au-delà de la fin.

Anna :

Intéressant d'avoir ces fins pour rebondir dans quelque chose.

Marcus

Je fais interagir mon silence avec son son et c'est encore de la musique. Les gens qui voulaient que ce soit la fin, leur silence était à l'écoute. Une retombée mal résolue dans le 2^{ème} cycle, c'est résolu dans le 3^{ème}.

Jean :

On restait vigilant sur si fin ou pas. Pas forcément qu'on veut arrêter.

Marcus :

Non, certains en avaient marre.

Bonnes percussions corporelles (Augustin).

Juliette a dit Hermione. Jean, *L'École des maris*. Tout est possible si on est à l'écoute de l'ensemble.

INFOS

Les 11 et 12 décembre : colloque avec performances, autour de la direction d'acteurs.

IMPRO 2: hi- hop bloc bzz pass

A capella, sans piano

Nouvelle règle : on a le droit de bloquer le bloc qu'une seule fois.

Si vous ratez le rythme, attendez un temps de plus. Rester conscients du tempo de groupe.

Avec le piano au milieu

EXERCICES :

Chant: une note par personne

Quand c'est pas la bonne note mais que ça entre dans le mélodie et que c'est affirmé, ça passe. Chanson parle d'un tueur.

La chanson avec le jeu hip-hop.

Certains sont hyper attentifs. Pour l'instant, il y a les perdus et les sauveurs. Les sauveurs doivent être bien attentifs à rétablir le morceau. Je vous donne le tempo, il n'y a qu'à suivre. Mais il faut garder le morceau intact.

Ne chanter qu'une note chacun. Les sauveurs finissent par chanter plusieurs notes chacun.

Sans piano

Marcus redonne la mélodie.

La musique est tout le temps là. Dans la musique, il y a aussi les silences.

Les autres qui suivent dépendent de vous, donc il ne faut pas hésiter.

On sent que vous êtes de plus en plus à l'écoute. C'est pas une question de « Je sais plus que toi ». Il n'a pas la bonne note, donc je prends le temps de la récupérer.

Le décompte :

Il est 12h12. Jusqu'à 12h20. On compte jusqu'à 20. Chacun donne un numéro. Ils sont 22. Certains ne diront rien, ça fait partie du principe.

C'est un travail d'écoute. Éviter la stratégie de décider d'enchaîner.

Le rythme était bon mais certains se sont affalés sur ce rythme. Il faut laisser résonner le silence quand il est là.

Deux ont dit le 20 ensemble à 12h20.

Assumer quand on décide de dire un chiffre.

Commande tragédie pour prochaine séance :

commande pour jeudi soir: Aurore, Grace, Raluca, Isabelle et Lucie.

Raluca et Grace dans le même texte.

Phèdre, Andromaque, Bérénice, Agrippine: monologues longs.

Alexandrins pour les non-francophones, ok?

Phèdre: Aurore.

Andromaque: Lucie.

Agrippine: Raluca.

Bérénice: Isabelle.

Chants :

Le Tourdion

Lascia Ch'io Pianga

POETIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES

Jeudi 23 octobre 2014

Participants :

*Fernanda Barth, Ianis Haillet, Yuriy Zavalnyouk, Ada Almeida,
Etienne Cottereau, Augustin Bouchacourt, Ana Wegner, Lucie Brandsma,
Lola Gutierrez, Romane Meutelet, Juliette Riedler, Matheus Schmith,
Gabriel Washer, Aurélien Grellier-Beker, Isabelle Andrzejewski,
François Gardeil, Alice Delagrave, Alexandra Cohen.*

IMPROVISATION CHORALE

Dialogue:

Début bancal.

M_On laisse tomber la technologie (problème avec l'I-pad).

Avec le piano, il y a une communion de vibrations...

_Il y a une différence d'acoustique de la salle. Ici, ça résonne beaucoup (salle Vitez).

M_On n'a pas réussi à faire un silence d'écoute. Gêne, presque d'apnée: Qui va démarrer? bruits de vêtements.

_Définir comment se mettre en cercle dès le départ.

M_Matheus et Augustin étaient hors du cercle et ont amené une dimension sonore intéressante.

Il y a un exercice où on doit compter un par un jusqu'à 20 dispersés dans la salle. On doit pouvoir s'émanciper du cercle. Ne pas s'isoler de l'écoute pour se placer: à un moment donné, vous placez la priorité ailleurs que dans l'écoute. Trouver par l'écoute où se placer plutôt qu'un geste hésitant, craintif et intimidé. C'est faire confiance à l'écoute. Je me suis placé dans le cercle lors d'un *fortissimo* du chœur. Tu peux t'approcher tranquillement avec ton son. Peut-être que quelqu'un est prêt à démarrer et qui ne le

fait pas parce que l'écoute n'est pas là. Se prendre en charge en prenant en charge le groupe.

_ Ce n'est pas clair pour moi si tu veux qu'on évite les mouvements pour uniquement vocaliser ou si c'est une indication que je peux me mettre en mouvement pour vocaliser.

M_Il ne s'agit pas d'être visé. Il s'agit juste de se rendre compte que le moindre bruit qu'on fait devient musique et énorme. Je ne vous dirai pas d'arrêter de faire de la musique puisque c'est de la musique. C'est un truc d'acteur de prendre le public pour des cons et à penser qu'on peut lui cacher des choses. On entend tout, tout, TOUT. Faites ! Assumez ! C'est cash et dans la musique. Ne nous privez pas de votre propre note musicale.

_ La semaine dernière il y avait quelqu'un au centre du cercle qui vocalisait. Les sons qu'il produisait, transformait l'espace. De l'extérieur, il préférait la résonance du dehors que d'être avec le son du cercle.

M_ Si vous n'avez pas le sens, soyez dans la musique de la langue. (Matheus vient de parler en portugais). Ce n'est pas la peine de vous presser de vous mettre en cercle. Moi, plaqué contre le piano, tous vos sons me parvenaient de dos. Si le cercle ne se fait pas, c'est pas grave. Si ça se trouve, on va se rendre compte que le cercle pourra être relativisé lors de notre spectacle et qu'on peut le déjouer tout en le mettant en évidence. Ce qui importe, c'est l'écoute.

Vous étiez un brin dépossédés de votre voix. Sauf à la fin, parce qu'on est reparti sur des bruits. Les soupirs du début étaient des tentatives ratées de mettre de la voix. Ça ne m'évoquait pas grand-chose car on n'était non pas dans la construction d'un univers sonore mais dans la compensation de ce qu'on pouvait vraiment faire.

Choeur de la fin, chouette. Cassé par Aurore jusqu'à ce que les autres la suivent naturellement. Puis il y a eu un « chut » de Gabriel. Si on est attentif, on sent les moments à l'écoute et les moments où non. On va essayer d'être le plus possible et le plus longtemps possible d'être dans cette écoute. On peut se taire aussi,

pour écouter, mais prêts à rebondir. Ce n'est pas que je jette l'éponge, c'est que j'écoute des trios, des quatuors etc...

_ À propos du « chut » impératif pour terminer...

M_ Au-delà de la question du « chut », il y a des gens qui sont un peu des fonctionnaires. On a le temps d'ici Avril!! Si un jour, notre rituel dure une heure, c'est pas grave. À côté de ceux qui en ont marre et veulent finir, il y a ceux qui n'écoutent pas le groupe et veulent continuer à tout prix. C'est comme le sexe: un équilibre de forces.

_ Les « chut » ne sont pas forcément des expressions impératives pour mettre fin à la chose mais des constructions sonores un peu maigres liées à une humeur ou une fatigue.

M_ Je ne suis pas dans vos têtes et vos humeurs. Ce qui m'intéresse, c'est le son. Il nous dit parfois quand l'écoute est fine, quand elle est bancale etc... Comme le silence: il y en a un accueillant, il y en a un de gêne. La présence se sent, dans le corps, dans la peau. Est-ce qu'il y a des frigidités du son ici qui n'ont jamais ressenti ça? Plus on sera à l'écoute, plus on sera à l'aise.

À propos du mail d'Ada:

Quand on est étranger, le silence est une contrainte plus qu'une présence. Comme je sais que la plupart d'entre vous sont francophones, je parle tout le temps en français. Il faudrait qu'il y ait moins de francophones pour ouvrir un autre rapport au langage. Matheus comprend à peu près. Il comprend Marcus parce qu'il parle clairement. Ce n'est pas une question d'accent forcément mais une question d'aller vers l'autre: être un peu plus accueillant de l'autre. Engager la parole dans une écoute de ce qu'on dit nous-même par rapport à l'écoute de l'autre. Je voudrais qu'on tende à ne plus donner de consignes et qu'on fasse les choses instinctivement. C'est possible si on sort de notre tête et qu'on se met à l'écoute des autres. Il est possible de communiquer sans mots. Ce n'est pas un langage compensatoire mais alternatif, sur un pied d'égalité avec celui des mots.

Hip-hop :

_Apprentissage instinctif des nouveaux arrivants.

_Éliminatoires avec piano. Les éliminés font un pas en arrière. Sont éliminés ceux qui font une crasse aux nouveaux arrivants.

Chantez. Ne mettez pas tous vos espoirs sur le piano. Soyez en désaccord!

_Avec la chanson de la semaine dernière. Cherchez la mélodie: faire confiance à l'autre, au fait que l'autre va continuer notre mélodie. Ne pas être impatient de faire sa composition musicale.

On crée une mélodie ensemble. On ne subit pas le piano, pas de mimétisme. Si la musique qui te parle au coeur, c'est le jazz, ne va pas à l'opéra, reste dans le jazz. Essayons d'être plus proches de nous avant de jouer les chanteurs. De toute façon, vous êtes dans le noir !

C'est bien. Comme la plupart sont plus comédiens que chanteurs, c'est pas grave, on s'en fout de chanter faux mais faut chanter. Vous jouez plus que vous ne chantez. Plutôt que de choper l'intention du partenaire, on l'écoute et on chante une petite mélodie.

Racine :

Premiers essais. Consigne d'apprendre 30 lignes pour la semaine prochaine.

Remarques générales sur le travail :

_Plus de femmes dans ce groupe, jusqu'à nouvel ordre.

_Je me suis occupé du pupitre des basses cette semaine: Jean, Tristan, (Augustin?), Matheus, (Adrien), François, Iannis, Yuriy, Cyrille, Clément, Antoine Reinarts.

Ténors: Etienne, Gabriel, Aurélien, (Augustin?), Antoine Cordier.

_Je pense qu'on est trop jeunes, trop Français, trop blancs. Il faut qu'on ait un nombre de personnes d'autres générations ou d'autres

Jeudi 13 novembre 2014

Participants :

Ianis Haillet, Lola Gutierrez, Romane Meutelet, Lucie Brandsma, Isabelle Andrzejewski, Lucie Grunstein, Louise Guillaume, Etienne Cottereau, Augustin Bouchacourt, Ana Wegner, Ada Almeida, Matheus Schmith, Jean Hostache, Yuriy Zavalnyouk, Sonia Belskanya, Aurélien Grellier, Alice Delagrave, Alexandra Cohen, Raluca Vallois.

IMPROVISATION CHORALE

COMPTAGE :

Un pas vers le centre du cercle.

Attention aux postures. Ce n'est pas parce qu'on s'engage avec la voix que le corps est en vacances. Essayons d'être un peu plus démonstratifs dans votre état d'accueil, de générosité. Et on essaie de garder le diamètre. Ceux qui sont grands peuvent faire des moins grands pas et les petits des plus grands. Les idées géniales ne conviennent pas. Que des idées assimilables par tout le monde. Savoir se mettre à la place de l'autre. C'est ainsi que se contruit l'écoute. Jusqu'à construire des idées géniales par le groupe.

Nouvel exercice : En tas devant le mur blanc, en losange. Les deux de devant face à face. Genoux contre genoux. Vol dans le chœur.

Exercice : Le piano au milieu ; en file, face à face, les bras tissés ensemble. Marcus se jette en arrière dans le noir.

Conseil à Jean qui est parti un peu vite. Ne sois pas en apnée, ne te presse pas. Prends le temps de sentir le silence, de sentir le moment. Couche-toi dans le silence avant de te jeter.

PROPOSITIONS

Raluca, Jean, Fernanda, Alexandra, Ana, Aurore, Isabelle, Romane, Lucie, Yuriy.

couleurs. Tu n'arriveras jamais à faire passer dans ta voix le vécu de quelqu'un de 60 ans ou le vécu d'un autre pays ou d'une autre histoire collective. J'entends dans la voix de Grace sa couleur de peau. Toute une génétique se manifeste dans la voix. Personne de blanc ne peut approcher la vocalité de Cordis.

_Ne vous attachez à rien de définitif. Certains auront des solos, d'autres pas, mais ça ne veut pas dire qu'ils seront plus importants que les autres.

Peut-être que certaines personnes ne pourront nous rejoindre que pour la résidence d'Avril. Elles auront un rôles précis mais ça ne veut pas dire qu'elles sont plus importantes parce qu'elles n'auront pas traversé le processus. C'est à nous de faire un beau coussin, lit, trampoline généreux pour que les personnes qui intègrent le groupe puissent l'intégrer. Comme le ventre d'une femme qui est souple et qui peut accueillir plusieurs bébés. Chaque arrivée est un événement. Ça nous fait bosser l'écoute.

_Très important: il nous faut un titre. On a jusqu'à début Mars. Toutes les suggestions sont bonnes.

_ Ce n'est pas un cours. L'idée, c'est que je m'efface et que vous entriez dans l'exploration de manière autonome. On va vers le laboratoire. On expérimente des choses.

Chants :

Tourdion

Lascia Ch'Io Pianga

Mots de fin: Amenez vos propositions pour faire expérimenter au groupe ou des propositions toutes faites. Amusez-vous aussi des différences linguistiques.

Sons de fin de cours

1. Yuriy: Jacques Rebotier

Jacques Robotier, écrivain français qui travaille beaucoup sur la langue mise en musique et musique mise en langue. C'est du chanté pas chanté. Il met ses paroles en musique. C'est souvent joué par trois ou par quatre.

Marcus: Il travaille sur les mots, non pas en temps que véhicule de sens mais en tant que rythme, possibilité musicale. La narration vient par la musicalité. J'ai joué du Jacques Robotier. On était cinq musiciens. *"Dialogue pour acteur et trompette marine", "Brève pour comédien et rose"*.

"Litane de la vie, j'ai rien compris".

Le texte, c'est une partition (il y est sur You tube, à deux).

Aujourd'hui, c'est le premier jour de labo mais j'aimerais lancer plusieurs chantiers de recherche. J'aimerais un chantier Robotier. À trois ou à quatre, avec exactement les mêmes intonations et silences. Voir les *Trois Parques*. Il faut le faire avec une grande insolence. C'est un peu ce qu'on a amorcé avec les alexandrins.

Textes sur les jours de la semaine: il y a un enjeu de parole et de débit de parole sans perdre le fil syntaxique. Une phrase en vingt lignes. Sens absurde. Lorsque le mot « parole » rencontra le mot « mot », ils n'eurent rien à se dire. « Beau parleur » est un croisement de « bas parleur » et de « haut parleur ».

2. Jean

Montage de sons quotidiens tout seul.

Marcus: Référence de *L'encyclopédie de la parole*. Juris Lacoste est metteur en scène. *Suite Numéro Un* : un chœur (noyau dur d'acteurs et des invités, un chef de chœur qui est sociologue), captations de paroles partout dans la vie quotidienne, avec plusieurs types de vocalités. Ils transcrivaient les enregistrements sur des partitions aide-mémoire. Chœur unisson. Problème : La formule au bout d'un moment s'épuisait. Parlement: pour *Solo*, Emmanuelle Lafond. Seule

avec un pupitre. Elle se baladait à plusieurs endroits de parole différents.

On peut aussi s'approprier, pas seulement collecter.

Il a une version courte et une version longue. Demande de la longue vendredi prochain (prochain labo), dans le noir.

3. Raluca

Enregistrement de jingle.

Atteinte à sa vie: C'est le genre de personne qui croit aux messages sur le ticket de caisse: « Merci de votre visite ». À bientôt.

4. Aurore

Enregistrement escalade... Éclats de voix dans brouhaha qui parlent du corps (idem bar, resto, rue: "Ah ça y est, je suis au chômage total. *_Total?_ Total!*").

5. Matheus

Le métro, bruit d'immersion.

6. Lola

Le métro à Pigalle.

7. Fernanda

Lecture de Fernando Pessoa par une élève de portugais qu'elle a par skype, *Le bureau de tabac*.

Lettre de motivation chantée d'un ingénieur qui travaille dans la clim.

Voix d'une mendicante dans le métro sur la 2.

Voix de son père, Libanais, qui n'est plus de ce monde, a enregistré un poème du poète Khalil Gibran, extrait d'un film sur le Liban, *À la gauche du père. Que tes yeux soient loués* (sur YouTube).

Réactions:

Proposition de Marcus: Par exemple, Raluca dit un texte, l'enregistre, Marcus l'écoute puis essaie de reproduire exactement les mêmes intonations.

Principe de verbatim, créé lors d'un événement grave, type bombe dans le métro de Londres, des comédiens interviewent des gens, ils les écoutent dans le casque et le retransmettent en même temps en live sur scène.

Un étranger qui galère dans la langue étrangère. On veut dire mais on n'a pas les mots parce qu'on ne maîtrise pas la langue: ça engage la voix différemment. On relativise sa propre langue en écoutant un étranger parler sa propre langue, par rapport aux erreurs.

Jean: Discours simultanés et zapping qui obligent à choisir ce qu'on écoute.

8. Romane

Extrait d'un cours de théâtre, *L'Échange* de Claudel.

Un cri en arrière-fond qui vient d'un cours à côté.

9. Ana

GPS.

Anticipation, indication d'espace.

On essaie de deviner l'espace par le temps.

Aurore: Le tic-tac du clignotant a été madeleine de Proust pour moi. Le cligno de la voiture alors qu'enfant, je somrais dans le sommeil. Proposition: chercher les sons de notre enfance.

10. Ada, poème de Manoelo Di Barrus, décédé hier

Autoportrait parlé, traduit en spontané par Marcus.

Pour la semaine prochaine: question de la représentation des enregistrements. Soit impro, soit texte qui existe déjà, soit dialogue. Vendredi prochain, vous choisissiez quelqu'un pour faire ce

qu'on a préparé. À deux mais pas un qui prend en charge une partie du dialogue et l'autre, l'autre partie, mais un qui parle et l'autre qui est voix de consigne, qui dit quoi faire, plus des consignes de son. Faire dire un texte en courant dans l'espace, ça transforme sonorement la personne. Ceux qui sont bilingues le font dans leur langue maternelle et que ceux qui ne parlent pas cette langue essaient de le faire. Par exemple, si c'est la voix d'Artaud, le défi de la personne qui va la reproduire est de la faire telle quelle. Elle n'y arrivera pas et c'est ce qui donnera de la matière à travailler.

Demain, une surprise. Demain, travail de la voix.

Avant de partir, un chant:

Canon dans l'espace de *Coucou as I went walking on a may morning I heard a bird sing.*

POETIQUES DE LA VOIX ET ESPACES SONORES

Vendredi 21 novembre 2014

Participants :

Anne Compagnon, Raluca, Etienne, Isabelle, Alexandra, Louise, Constanza, Clément, Yuriy, François, Jean, Ana Maria, Alice, Ada, Ana Alberta, Eros, Sophie, Jean-Max, Matheus, Francis, François, Juliette, Fernanda.

Lecture d'un texte par Etienne. *Le ventre de la femme.*

M: Ce groupe est un peu comme le ventre d'une mère qui se dilate et s'élargit. Au Brésil, on dit « Ma maison est comme un cœur de mère: il y a toujours la place pour un cœur de plus ».

Eros: Sur mémoire d'enfant. J'ai du mal à retrouver des sources à moi. J'ai voulu lire un conte à ma fille, un conte que j'écoutais quand j'étais petite. Mais ce n'est pas un souvenir personnel.

Il n'y avait aucun code donné pour que le cligno soit lié à l'enfance. Ce n'est pas personnel. Ça nous emmène ailleurs.

Comptage: 1,2,3,4 en deux groupes avec Marcus chef d'orchestre

« Coucou » en deux groupes. Dispersion dans l'espace, un groupe chante coucou, un groupe compte, alternant.

Dans ce qu'on a fait, c'est de l'instinct mais c'est lié à une préoccupation commune. Tous nos exercices doivent servir une préoccupation commune qui est le terreau de l'écoute. Ne vous laissez pas haper par la nouveauté de l'exercice. Il ne sera jamais nouveau car c'est un pas de plus dans une recherche qu'on connaît. Au lieu de surjouer le débousolement, respirer et se dire que ce n'est pas si nouveau que ça. Ça nous fait gagner du temps, de l'écoute et ça ne nous fait rien perdre en jeu. Il y aura toujours l'étonnement.

Voici Diego qui arrive du Brésil. Son père est Péruvien. C'est le mari d'Ada. C'est un grand photographe qui va nous accompagner pendant notre travail. J'aimerais avoir la trace de notre processus.

Voici Gorgio qui est copain de Maria Alberta. Il est venu assister. Anecdote: dans *La vie est belle*, le fils.

Avec Ada et Diego, on discutait du *Sel de la terre* de Wim Wenders. Dans le film, le photographe, Sebastião Salgado, est habitué à photographier des gens, des groupes de personnes. Il se lance dans une série de photos animalières et de paysages naturels : *Génésis*. Au Pôle nord, il essaie de photographier un ours polaire. Il doit apprivoiser l'animal. À un moment, il a un épuisement et son fils lui demande si ça va. Il dit : « Je ne sais pas si on va y arriver ». Il a besoin d'un temps d'adaptation, mais il y a un saut dans le vide. Pourtant il a toutes les techniques.

Retour à l'exercice en cercle: coucou et comptage en 4 groupes.

Alléluia

Notre question à l'université: la relation entre la forme et le contenu, quelle forme devrait être celle d'une soutenance SACRe, quelle forme devrait prendre notre recherche pour qu'elle soit pratique et un doctorat. Il y a une exposition thématique sur la forme simple, qui vient de la nature ou du quotidien. Toute une partie est sur la question du cercle. Sur un papier blanc, une main dessine un cercle à l'encre noire. Forme circulaire et cyclique. Je me suis dit que c'est une belle métaphore de notre travail.

Propositions enregistrées

1. Alexandra:

_ Dans un cyber, espagnol dans un taxiphone puis qui finit sa conversation en français. On comprend seulement qu'on est en France.

_ Caisse de supermarché.

2. Constanza:

_ L'école.

Jeudi 04 décembre 2014

Participants :

Fernanda, Eros, Louise, Alice, Clément, Yuriy, Jean, Ada, Romane, Aurélien, Gabriel, Meteos, François, Sonia, Lucas, Constanza, Ana, Juliette, Lola, Etienne, Lucie, Augustin, Alexandra, Jean, Iannis, Antoine, Jérôme, Natasha, Lucas, Isabelle, Anne-Marie, Hypo, Francis, Jean-François.

IMPROVISATION CHORALE

son: Marcus au piano

Il y avait plusieurs groupes dans le chœur.

Ça manque un peu de silence, une sorte de boulimie.

M : Dans cette fameuse horreur du vide, sans pour autant proposer quelque chose qui est vraiment là. On propose parce qu'on a peur de ne pas proposer. La personne n'y croit pas trop. Il ne manque pas que des descentes, mais aussi des montées. Il n'y avait pas de cercle. De belles propositions vers le micro à gauche ; ne se répandaient pas de l'autre côté du cercle et ne trouvaient pas de soutien. Grosse connexion à cet endroit de proposition du cercle. Une fois le chœur créé et les vagues lancées, on devait faire un cercle et seulement ensuite commencer une impro avec de nouveaux sons et des textes.

Sylvie Deguy : Très intéressant le souffle. Des recherches de hauteurs différentes sur ces nappes de son. Quand le texte est arrivé, ça m'a semblé perturber et il y a eu des tentatives mais pas grand-chose n'a pris forme à partir de ce texte. Ensuite, des essais de rythme, mais là encore, pas grand-chose ne s'est passé. Dans les variations de hauteur, il y avait des initiatives personnelles qui se répondaient. La respiration manquait beaucoup. Il aurait fallu un silence pour que le texte se fasse entendre. Par rapport à des sons plus chantés, quand il y a du texte, il faut le laisser émerger,

3. Clément:

Proposition de Jean (la version longue)

C'était une séance filage avec Sophie Loukachevsky, du coup absence de Marcus. Repousse au prochain labo le travail verbatim.

À la place, pour finir, Marcus joue quelque chose au piano, nous en cercle autour.

sinon c'est la lutte. Dans les rythmes, la difficulté, c'est que quand il y a une idée, ça faisait plus adhésion que des idées qui se répondent.

M : On était à l'écoute ni pour aller dans l'individuel, ni pour aller dans quelque chose de l'ordre de l'unisson. Il y a eu encore des initiatives maîtresses qui imposaient la fin de quelque chose avant que ça puisse évoluer. Ça parasitait les uns les autres plutôt que de jouer ensemble. Les vagues de respirations et de sons étaient magnifiques aujourd'hui mais ensuite on s'est arrêté plus parce que ça ramollissait.

Augustin : Je ne comprends pas comment ces discussions post-impro sont positives.

M : Tout le monde n'a pas le même ressenti. Mais c'est vrai que c'est compliqué de mettre tout ça en mots. C'est vrai aussi que quand on est dans le présent de la chose, tout peut émerger. Mais il faut parvenir à une écoute consciente qui tient sur un fil, entre le volontarisme exacerbé et la fainéantise contre-productive, entre l'insolence et la générosité. Si déjà individuellement, c'est compliqué, imaginez-vous collectivement. On va tenter ça samedi. Pas de discours après le premier rituel et on voit s'il y a réactivité au deuxième.

En Janvier, dès la première séance, on fera que ce rituel, quatre-cinq fois et on ne parlera qu'à la fin.

Chants :

Le tourdion

Dindirin

Noi vogliam Dio

Lascia Ch'Io Pianga

Encore un pas vers la grande valdingue

ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION

J'ai eu plusieurs occasions de prolonger cette recherche autour de la choralité et la musicalité dans le cadre de plusieurs ateliers, master class ou cours réguliers que j'ai donnés dans divers établissements (écoles, théâtres, universités, associations). Ces espaces-temps privilégiés de transmission et échange m'ont permis non seulement d'éprouver les résonances et les limites de ce travail, mais aussi de faire des rencontres précieuses qui, pour certaines, se sont transformées en de véritables partenariats artistiques.

Voice Class

Cours Florent, section *Acting in English*

2014-2018

Certains acteurs des trois spectacles présentés ici sont issus de mes premières classes dans cette filière.

Voix, chœur, musique,

École du Nord (École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas de Calais)

2015-2018

Je suis la promotion 2015-2018 depuis son entrée jusqu'à sa sortie d'école. Le 17 septembre 2016 nous avons créé un spectacle déambulatoire dans tous les espaces du Théâtre du Nord, commençant par la façade extérieure, dans le cadre du weekend du patrimoine. Le spectacle a été présenté cinq fois dans la journée entre 10h et 18h.

<http://www.theatredunord.fr/spectacle/journee-du-patrimoine/>

Improvisation Class

Cours Florent, section *Acting in English*

2016-2018

Il s'agit d'un tout nouveau cours que j'ai proposé autour de l'improvisation scénique basée sur l'écoute et la réactivité.

Le texte et la voix : choralité, rythmicité, musicalité (avec Sylvie Deguy)

Université Paris 8

Du 18 au 23 janvier 2016, 36 heures

J'enseignais à un groupe de 10h à 14h et Sylvie Deguy à un autre de 14h à 20h. De 14h à 16h, Sylvie Deguy et moi travaillions ensemble sur des chœurs polyphoniques rassemblant nos deux classes.

Voix et mouvement

Théâtre de la Cité internationale

15 et 16 octobre 2016, 16 heures

Stage proposé aux habitants de la Cité Universitaire

Théâtre musical

Maison des pratiques artistiques amateurs (La Canopée)

Novembre 2016 - mai 2017, 72 heures

Atelier proposé à des amateurs séniors de plus de 55 ans. Il a donné lieu à la création d'un spectacle, *Nous autres*, présenté les 5 et 6 mai 2017 à la MPAA Saint-Germain avec vingt interprètes.

http://www.mpaa.fr/Programme?year=2017&month=5&day=05&event=Nous-autres-/-Marcus-Borja&e_id=3623

Vocalité, choralité et musicalité dans le travail de l'acteur

École du jeu Delphine Eliet

Du 13 février au 29 mars 2017, 76 heures

Série de cours donnée dans le cadre du cycle intensif proposé par l'école aux artistes en formation continue.

http://www.ecoledujeu.com/sites/default/files/Desc%20CI-2017%20V1%20mis%20en%20forme%2027_07%20nouvelle%20version%20_0.pdf

Vocalité, choralité, musicalité

Théâtre de la Cité internationale

Du 25 février au 5 mars 2017, 25 heures

Stage proposé au grand public (majoritairement des acteurs ou

apprentis-comédiens) dans le cadre de la programmation de *Théâtre*, saison 2016-2017.

<http://www.theatredelacite.com/vous-nous/stage-theatre--avec-marcus-borja>

Stage intensif avec montage de spectacle

Cours Florent, classe libre, promotion n° 36

Du 9 au 26 mai 2017, 50 heures

Le spectacle choral *Contrepoints*, d'après les poèmes des différents hétéronymes de Fernando Pessoa, a été créé le vendredi 26 mai 2017 dans les locaux du Cours Florent.

Choralités en jeu : la musicalité dans le travail de l'acteur

Association de Recherche des traditions de l'acteur (ARTA)

Du 29 mai au 09 juin 2017, 60 heures

Ce stage destiné aux professionnels a donné lieu à une performance chorale pour soixante interprètes réunissant les participants et plusieurs acteurs ayant joué dans *Théâtre et Bacchantes*. *Notre-Dame du Silence* (d'après *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa) a été présentée le 13 juin au Théâtre du Soleil lors de la *Journée de silence à la Cartoucherie*.

<https://artacartoucherie.com/archives/saison-2016-2017/choralites-en-jeu-la-musicalite-dans-le-travail-de-lacteur/>

<https://artacartoucherie.com/archives/saison-2016-2017/jour-de-silence-a-la-cartoucherie/>

Contenu technique d'un « stage-type »

- Échauffement collectif et préparation du corps/voix : verticalité, élasticité, gestion du souffle et colonne d'air, redéfinition du rapport inspiration/expiration, résonateurs corporels, points d'articulation (voyelles, consonnes), projection, émission, amplitude de la voix parlée et chantée.
- Exercices d'entraînement : rythme, écoute, adresse, précision du geste vocal, rapports voix-espace, improvisations rythmiques/musicales,
- Travail sur le texte (individuel et collectif) : phonétique, syntaxe, rythmique, musicalité du texte, versification, rapports syntaxe/musique. Auteurs dans le programme : Jean Racine ; Victor Hugo ; Charles Baudelaire ; Samuel Beckett ; Jacques Rebotier
- Travail individuel spécifique sur des textes appris par cœur proposés par les étudiants : poème, conte, fable, extrait de roman, monologue dramatique (pas plus de 5 minutes).
- Pratique chorale polyphonique : pièces musicales à trois ou quatre voix de périodes et styles divers. Échauffement, notions d'harmonie, contrepoint, écoute chorale et sonorité d'ensemble.



LABORATOIRE
D'EXCELLENCE
DES ARTS
ET MÉDIATIONS
HUMAINES

COLLOQUE INTERNATIONAL

PRATIQUES DE LA VOIX SUR SCÈNE

DE L'APPRENTISSAGE À LA PERFORMANCE VOCALE

ORGANISÉ PAR ANA WEGNER, CHLOÉ LARMET
ET MARCUS BORJA

16, 17 ET 18 NOVEMBRE 2015

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
DE SAINT-DENIS

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR
D'ART DRAMATIQUE

UNIVERSITÉ PARIS 8

PRATIQUESDELAVOIXSURSCENE.LABEX-ARTS-H2H.FR

PRATIQUES DE LA VOIX SUR SCÈNE

DE L'APPRENTISSAGE À LA PERFORMANCE VOCALE

L'enseignement et la performance vocale dans les arts de la scène constituent le fil directeur de ce colloque international.

Nous proposons chaque jour des ateliers pratiques, des communications scientifiques et des tables rondes afin de promouvoir la rencontre entre artistes, chercheurs et formateurs.

Au croisement d'une approche théorique et d'expérimentations pratiques, l'intention de cet événement est ainsi de ne pas séparer pensée de la voix et mise(s) en voix.

Chaque journée de cet événement s'articule autour d'un axe de réflexion singulier :

FAÇONNER SA VOIX : TECHNIQUES, ENTRAÎNEMENT, TRANSMISSION

Les méthodes d'enseignement tissent-elles une esthétique? Telle est la question de départ pour interroger l'assimilation des techniques de la voix par l'acteur depuis ses premiers pas dans la formation jusqu'à l'entraînement quotidien de son instrument et sa confrontation aux créations artistiques.

Façonner la voix englobe son apprivoisement physiologique, la mise en voix du texte et son exploration sonore : aspects concomitants dans la dualité sur laquelle la voix repose, celle d'être à la fois le processus physiologique de production d'un son et le résultat sonore de ce processus.

VOIX ET NOUVELLES TECHNOLOGIES : DISPOSITIFS, HYBRIDATION, ENJEUX

Les nouvelles techniques de virtualisation de la voix rendent possibles la création et la modification en direct de voix diffusées dans la salle ou sur le plateau, voix virtuelles qui jouent parfois seules, en l'absence même du corps de l'acteur.

Quel espace créent ainsi ces voix dépourvues de corps, et, plus largement, comment la question de la présence et de la subjectivité est-elle remise en cause par le développement de ces nouvelles technologies ?

LA VOIX EN SCÈNE : ESTHÉTIQUES, CRÉATIONS, EXPÉRIENCES

La scène théâtrale contemporaine, forte des apports des techniques vocales transdisciplinaires et des nouvelles technologies, offre à la voix un espace nouveau à partir duquel elle se déploie et se révèle capable de créer non plus seulement un discours, mais à proprement parler un corps et un espace. Cet axe de réflexion questionne ainsi le travail sur la vocalité en s'appuyant sur la représentation théâtrale en elle-même et non plus de son processus de création.

À partir d'analyses de spectacles, il s'agit d'étudier la façon dont la voix en scène interroge la notion de présence, de personnage et de perception. Quels sont les enjeux pour la représentation théâtrale d'une vocalité envisagée par les metteurs en scène contemporains comme un matériau dramaturgique propre ?

LUNDI 16 NOVEMBRE 2015

MATINÉE

CNSAD SALLE MARIA CASARÈS

9h - 13h

Atelier pratique dirigé par
Francesca Della Monica
*La voix dans sa dimension gestuelle
et performative*

CNSAD SALLE CLAUDE STRATZ

9h - 13h

Atelier pratique dirigé par
Jorge Parente
L'alphabet du corps

APRÈS MIDI

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE

14h15

Ouverture par le comité
d'organisation

14h30

Président de séance
Marcus Borja

Conférence de Kristin Linklater
Freeing the Natural Voice

15h30

Présidente de séance
Cristina De Simone

Laurent Colomb (Paris 8)
La voix active

Roberto Moura (Conservatoire
de Bobigny) :
*Les contributions de la méthode
Feldenkrais pour l'enseignement
de la voix parlée et chantée*

Juliana Coelho (Paris 8)
*Transmission et apprentissage
du répertoire vocal balinaï :
l'expérience d'une apprentie
étrangère*

Emma Pasquer (Paris 10)
*Du « chant » à la « voix chantée » en
passant par la « technique vocale » –
Travail de la voix dans les écoles de
formation supérieure de l'acteur en
France aujourd'hui*

Questions — Pause

17h00

Président de séance
Charles Feitosa

Adriana Fernandes (UFPB)
*Speech as Music: An Approach
to Actor's Voice*

Gina Maria Monge Aguilar
(UNICAMP)
*(Trans) formation du sujet acteur, un
chemin possible avec et par la voix*

Maria Isabel Setti (EAD)
Le parler en fugue

Questions

18h

Table ronde

Médiateur : Jean-François
Dusigne

Avec Elisabeth Dahl, Oliver
Mannel, Meredith Monk,
Alain Zaepffel

19h

Présentation et signature
de l'ouvrage
Meredith Monk, une voix mystique.
Entretiens avec Jean-Louis Tallon
en présence de l'auteur
et de Meredith Monk

MARDI 17 NOVEMBRE 2015

MATINÉE

CNSAD SALLE CLAUDE STRATZ

9h - 13h

Atelier pratique dirigé par
Maud Robart
assistée de Thibaut Garçon
La recherche de Maud Robart.
Atelier d'introduction

UNIVERSITÉ PARIS 8 AMPHI X

9h - 13h

Atelier pratique dirigé
par Kristin Linklater
Freeing the Natural Voice

APRÈS MIDI

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE

14h30

Présidente de séance
Chloé Larmet

Conférence de Helga Finter
*De l'usage de la voix techniquement
assistée sur scène*

15h30

Présidente de séance
Chloé Lavalette (SACRe, PSL)

Yannick Butel (Aix-Marseille)
Critiques de la voix

Arnaud Maïsetti (Aix-Marseille)
La voix d'Artaud

Jérémy Majorel (Lyon 2)
Voix-sans-organes

Crista Mittelsteiner (Paris 3)
*Corps et chœurs percutants -
considérations sur la matérialité de la
voix dans le théâtre d'Einar Schleeff*

Questions — Pause

17h

Présidente de séance
Marie-Madeleine Mervant-Roux

Cristina De Simone (Paris 10)
*Le cinéma lettriste (1951-1952) :
laboratoire historique de la voix
en scène*

Livia Piccolo (USP)
*Sound Diary :Performing Voices and
Sounds*

Ary Giordani (UFPR /USP)
Une installation pour la mémoire

Daniel Phillippe de Sudres
(Institut de neuroconnectique —
membre d'X-Recherche)
*Voix automatique, voix "travaillée"
et voix neuroscientifique – trois
approches de la vocalisation dans le
travail de l'orateur*

QUESTIONS

19h30

Table ronde

Médiateur Christophe Triau

Avec Greg Beller, Boris Duval,
Matthieu Mével, Luis Naón

MERCREDI 18 NOVEMBRE 2015

MATINÉE

CNSAD SALLE CLAUDE STRATZ

9h - 13h

Atelier dirigé par Maud Robart assistée de Thibaut Garçon
La recherche de Maud Robart. Atelier d'introduction

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE

9h - 13h

Atelier pratique dirigé par Maria Thais
Corps de la voix

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE

14h30

Présidente de séance
Ana Wegner

Conférence de Ludwik Flaszen
Voix et silence

15h30

Présidente de séance
Céline Frigau-Manning (Paris 8)

Charles Feitosa (UNIRIO),
Esthétiques de la voix qui crie

Pierre Longuenesse (Université d'Artois)

Communautés rêvées vs collectif d'acteur au travail : dramaturgies de la voix de Christoph Marthaler et du Wooster Group

Konstantinos Thomaidis (University of Portsmouth)
« Are we all here ? » A Forensic Approach to Vocal Engagement in Performance

José Batista dal Farra Martins (USP)
De «expression vocale» à «poétiques de la voix»

QUESTIONS — PAUSE

17h

Présidente de séance
Melissa Van Drie (CNRS - THALIM, équipe ARIAS)

Jean-François Dusigne (Paris 8)
Le souffle et la parole, l'impulsion du texte

Louis Dieuzayde (Aix-Marseille)
Voir entre les mailles des mots

Sofija Perovic (Paris 8 / Université de Belgrade)

La voix humaine sur scène

Paivi Järviö (University of the Arts, Helsinki)
Being in/as voice on the 17th century stage and today - The singer's singular, embodied experience of speaking in tones

QUESTIONS

19h30

Table ronde

Médiateur Christophe Bident

Avec Yann Boudaud, Natalia Isaeva, Linda Wise

20h30

Clôture par le comité d'organisation

COMITÉ D'ORGANISATION

Ana Wegner, Chloé Larmet et Marcus Borja

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Christophe Bident (Université de Picardie Jules Verne), Marcus Borja (SACRe, PSL), José Batista Dal Farra Martins (USP – Universidade de São Paulo), Jean-François Dusigne (Université Paris 8), Charles Feitosa (UNIRIO Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Chloé Larmet (Université de Picardie Jules Verne), Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS - UMR THALIM, équipe ARIAS), Sabine Quiriconi (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Isabelle Moindrot (Université Paris 8), Christophe Triau (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Ana Wegner (Paris 8 /USP).

PARTENARIATS

Ce projet est soutenu par le Labex-Arts H2H et la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, en collaboration avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, le Théâtre Gérard Philippe – Centre Dramatique National de Saint-Denis, l'Université Paris 8 (Scènes du monde, Création, Savoir critique), l'Université Paris Ouest Nanterre (Histoire des Arts et des Représentations), l'Université de Picardie Jules Verne (Centre de Recherche en Arts et Esthétique), Paris Sciences et Lettres (PSL), l'UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Laboratório de estudos em filosofia pop) et l'USP – Universidade de São Paulo.

Ce colloque bénéficie d'une aide de l'ANR au titre du programme Investissements d'avenir (ANR-10-LABX-80-01)

INFORMATIONS PRATIQUES

THÉÂTRE GÉRARD PHILIPPE – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DE SAINT-DENIS

59 boulevard Jules-Guesde
93207 Saint-Denis
Métro Ligne 13 Station Saint-Denis Basilique
RER D Station Saint-Denis
Transilien H depuis Gare du Nord, arrêt Saint Denis

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

2 bis rue du Conservatoire
75009 Paris
Métro Ligne 8 Stations Bonne Nouvelle ou Grands Boulevards

UNIVERSITÉ PARIS 8 AMPHI X

2 rue de la liberté
93526 Saint-Denis
Métro Ligne 13 Station Saint-Denis Université

Entrée libre dans la limite des places disponibles
(ateliers sur inscription seulement)

pratiquesdelavoixsurscene.labex-arts-h2h.fr

PRATIQUES DE LA VOIX SUR SCÈNE

DE L'APPRENTISSAGE À LA PERFORMANCE VOCALE

RESTITUTION DU COLLOQUE ET PRÉSENTATION DE
L'OUVRAGE À PARAÎTRE

Dans le cadre des Vitrines du Labex Arts-H2H

JEUDI 5 OCTOBRE 2017

16H-18H

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

LA CITÉ DU CINÉMA

20, RUE AMPÈRE - 93200 SAINT-DENIS

ENTRÉE LIBRE

RÉSERVATION EN LIGNE OBLIGATOIRE :

WWW.LABEX-ARTS-H2H.FR/VITRINES2017

PRATIQUES DE LA VOIX SUR SCÈNE

Comment penser aujourd'hui la voix sur scène – depuis son apprentissage jusqu'à son écoute par le spectateur dans des dispositifs scéniques variés ? Comment, à partir de cette problématique, s'interroger également sur la relation entre pratique et théorie dans les arts du spectacle ? Telles furent les questions qui ont motivé la tenue du colloque international « Pratiques de la voix sur scène » en novembre 2015.

Une voix que nous envisageons non pas en tant que donnée brute, mais véritablement comme un élément inscrit dans une démarche pédagogique et artistique et dont la construction doit être interrogée dans son rapport à l'aboutissement (inachevé ?) que constitue la représentation théâtrale et sa perception par le spectateur. Loin de donner foi à un déterminisme, admettre un tel lien entre préparation de la voix et esthétique théâtrale ouvre au contraire un espace de création pour les artistes : la voix devient pour l'acteur comme pour le metteur en scène un outil artistique susceptible de véhiculer à lui seul une signification ; outil malléable pouvant même *échapper* à l'acteur.

À l'occasion des vitrines du Labex, nous revenons sur cette expérience scientifique riche de rencontres entre praticiens et théoriciens internationaux. Des extraits vidéos du colloque et de ses ateliers et une présentation de la publication à venir seront au programme de ces deux heures au cours desquelles il s'agira d'échanger et de questionner ensemble les enjeux d'une pensée des pratiques de la voix sur scène dans le paysage artistique contemporain.

OUVRAGE À PARAÎTRE AU PRINTEMPS 2018

Ana Wegner, Chloé Larmet et Marcus Borja (org), « Pratiques de la voix sur scène de l'apprentissage à la performance vocale », édition hors série de la revue *Incertains Regards*, Presses Universitaires de Provence.

PARTIE 1 : LA VOIX ET LE VERBE

PARTIE 2 : ENJEUX DE TRANSMISSION

PARTIE 3 : ESTHÉTIQUE DE LA VOIX

INFORMATIONS PRATIQUES

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE - LA CITÉ DU CINÉMA

20 RUE AMPÈRE, 93200 SAINT-DENIS

Métro Ligne 13 Carrefour Pleyel (sortie 2 Cap Ampère)

Depuis le carrefour Pleyel, emprunter l'allée de Seine (allée piétonne à l'angle du bâtiment EDF), prendre à gauche dans la rue Ampère.

PARTENAIRES

Université Paris 8 (Scènes du monde, création, savoirs critiques - EA 1573),
Université Paris Nanterre (HAR), CNSAD.

Paris,
Novembre 2017.

Résumé

Texte justifié

Les créations scéniques issues de cette recherche portent essentiellement sur la dimension sonore et l'approche musicale du théâtre (écoute, rythme, ligne mélodique, harmonie, contrepoint) aussi bien au niveau de la construction et l'interprétation du texte qu'à celui de la dynamique et des mouvements scéniques. Elles mettent en évidence au moyen de multiples expérimentations, la nature essentiellement musicale – notamment en ce qui concerne le rapport temps-rythme et l'harmonie « chorale » – des principes structurant l'organisation et l'accomplissement du phénomène théâtral.

Prenant la musicalité comme base du travail de l'acteur et de la construction scénique, il s'agira de décliner, au fil des différents travaux et expérimentations pratiques, la notion/dispositif de choralité. La polyphonie s'avère particulièrement intéressante ici : le mélange de timbres, de couleurs, d'harmoniques, la superposition de textures et densités sonores crée, transforme et met en mouvement des espaces de perception et réception dont la complexité est à la mesure de la pluralité de dramaturgies individuelles tissées à la fois par les artistes eux-mêmes et par les spectateurs.

Penser, explorer et potentialiser la musique - ou plutôt la notion bien plus vaste de musicalité - comme matière-première « concrète », indissociable du travail de l'acteur, inscrite au présent de la scène et du jeu. Rythme, dynamique, tempo, phrasé et harmonie, par exemple, sont des concepts directement applicables aussi bien à la pratique musicale qu'à celle du théâtre, même quand il ne sera pas nécessairement question de « notes musicales » à proprement parler.

Mots-clés : choralité, musicalité, son, théâtre, voix.

Abstract

Texte justifié

The creations presented here focus on the sound dimension and the musical approach of the theater (listening, rhythm, melodic line, harmony, counterpoint) both in terms of the construction and interpretation of the text and the dynamics and movements of the scene. Their aim is to highlight, by means of multiple experiments that reveal the different possibilities offered by the stage, the musical nature - in particular as regards time-rhythm and "choral" harmony - of the organization and accomplishment of the theatrical phenomenon.

Taking musicality as the basis of the actor's work and the stage creation, we work with the notion/device of chorality using it various practical experiments. Polyphony is particularly interesting here: the mixing of timbres, colors, harmonics, the superposition of textures and sound densities creates, transforms and sets in motion spaces of perception and reception. Their complexity is to the measure of the plurality of individual dramaturgies produced by the artists themselves and by the audience.

Thinking, exploring and potentiating music - or rather the much broader notion of musicality - as a "concrete" material, inseparable from the work of the actor, inscribed in the present of the stage and the acting. Rhythm, dynamics, tempo, phrasing and harmony, for example, are concepts directly applicable to musical practice as well as to theater even when it will not necessarily be a question of "musical notes" strictly speaking.

Key words: chorality, musicality, sound, theatre, voice.