



SONOMA

ENTRETIEN AVEC MARCOS MORAU

Sonoma fait suite au *Surréalisme au service de la Révolution*, une courte pièce inspirée par le cinéaste Luis Buñuel, créée en 2016 pour le Ballet de Lorraine. Pourquoi avez-vous eu envie de vous immerger à nouveau dans cet univers ?

Marcos Morau : Buñuel est une référence pour de nombreux créateurs d'images en Espagne. Y revenir, c'est revenir à l'histoire du cinéma espagnol et revisiter la tradition avec une perspective actuelle. Je ressens également un lien très fort avec le cinéaste aragonais. Tous deux avons reçu une éducation catholique dans des écoles de provinces espagnoles réservées aux garçons. Quand il a eu l'âge de partir en ville, il est allé à Madrid, moi je suis allé à Valence puis à Barcelone. Lui comme moi étions amoureux des coutumes et des traditions sur lesquelles nous avons toujours un œil tandis que l'autre, observant le changement et le progrès, regardait vers l'avenir. *Sonoma* souhaitait se tourner à nouveau dans cette direction, mais de façon plus élargie. Il s'agissait de réfléchir à la façon dont Buñuel aurait pu faire une pièce dans le nouveau siècle, avec des femmes, dans un autre lieu, mais avec ses obsessions de toujours.

Le titre *Sonoma* ouvre sur un imaginaire qui pourrait parfois évoquer d'étranges rituels, parfois des séquences oniriques. Quelle est sa signification ?

Le mot *Sonoma* n'existe pas en espagnol. S'il existait, nous pourrions dire qu'il découle soit de la racine grecque *soma* qui signifie corps, soit du latin *sonum* qui signifie son : le corps du son et le son du corps. Aujourd'hui, nous vivons l'histoire à toute vitesse, à un rythme si rapide que nous pouvons à peine le suivre. C'est un plongeon en avant et pendant cette chute accélérée – comme sur des montagnes russes – nous crions. *Sonoma* pourrait être le son du corps qui tombe, ou la rage que ressent l'être humain acharné à continuer de croire que nous sommes vivants et toujours éveillés. *Sonoma* a également une autre signification. Dans la langue amérindienne du comté de Sonoma en Californie, cela signifie « vallée de la lune ». Selon une vieille histoire, la lune viendrait se nicher dans ses plaines chaque nuit. Là, les cris, les hurlements et le martèlement des tambours formeraient une pulsation hypnotique, comme celle d'une berceuse qui, loin de nous surexciter, nous accompagnerait et nous calmerait.

Le rythme semble être un élément majeur, tant au niveau chorégraphique, scénographique, que narratif. Le battement des tambours chers à Luis Buñuel, le flot des mots scandés à des intensités variées, le tempo de votre gestuelle tour à tour fluide ou saccadée...

Je me suis rendu à Calanda il y a quelques années, ainsi qu'à Andorra à côté de Calanda, et à Alcañiz, d'autres villes importantes du Bajo Aragón où le tambour occupe une place importante dans le folklore. Je me souviens de sensations uniques. Des gens très proches les uns des autres – ce qui est difficile à imaginer en temps de pandémie – sont unis afin de faire résonner un tambour avec une grande force. Ils ont souhaité ce moment pendant toute une année et frappent avec ardeur en sachant que c'est une tradition qui leur appartient, qu'elle s'est transmise de génération en génération et qu'elle se pare aujourd'hui d'une valeur mystique et presque religieuse. Le rythme dans ma pièce est très important, celui des voix, des danses, des séquences. Le rythme dans les films de Luis Buñuel est irrégulier et manque de logique, il obéit à des instincts et à des forces irrationnelles typiques du surréalisme. Il est magnifique de hisser les tambours sur scène, de les mettre en lumière, de les ramener au présent, de crier avec eux.

Pour ce qui est du travail corporel, il emprunte deux directions : un côté est sauvage et tenace, l'autre est décousu, fragmenté, proche du cubisme. Il obéit à une logique mentale et à une approche instinctive. Le groupe dans sa quasi-totalité est présenté comme une « horde », un collectif, un bataillon uni. Nous avons travaillé à la composition de tableaux vivants, chargés de colère, où l'ironie a une place importante, cachée ou soulignée. Cela fait aussi référence à Buñuel. L'objectif n'était pas de faire un travail sur lui, mais de travailler pour lui. La Veronal a toujours œuvré à rassembler différentes images, situations, énergies, autour d'un thème, plus pour en dessiner une vision, un point de vue, une représentation. Nous avons voulu que la structure de *Sonoma* s'articule, plus encore que dans d'autres créations, autour de l'idée de tableaux et qu'ils apparaissent aussi flottants que possible : cela rappelle précisément le schéma du rêve, avec ses espaces vides, ses sauts, ses incongruités, son absence d'économie narrative, son jeu d'intensités et d'éclairages plutôt surréaliste. Cela peut faire penser à la manière dont s'exprime une production cinématographique. Nous avons également voulu qu'il y ait dans le spectacle plusieurs lignes de progression – ou plutôt de métamorphoses : par exemple, de la croix au tambour ; du catholicisme à la révolution ; du Christ à Dionysos ; de la parole à la voix, au corps, au corps du son pur et explosif des tambours de Calanda, à la peau. À la peau sous la peau.

Qu'apporte le mélange de toutes ces sources d'inspiration ?

On pourrait dire que rien n'est plus vrai que le folklore qui a une signification religieuse, mais religieuse à la manière paysanne. Luis Buñuel était passionné par le folklore aragonais car dans la sécheresse de son paysage, dans ses fêtes, ses vêtements, ses danses et ses superstitions, il savait y reconnaître une sorte de proximité avec l'avant-garde. Les éléments de la tradition sont comme des énigmes qui attendent toujours d'être déchiffrées, qui en font une incroyable allégorie du « Nous ». Nous considérons habituellement la tradition comme une lignée, et c'est sous le signe de la continuité que nous la concevons et que nous l'aimons. Mais c'est selon des modèles de discontinuité qu'elle est présentée ici : ses objets, ses signes cessent d'appartenir à un ordre et commencent à flotter comme de nouvelles entités, proches d'un langage qui s'adresse à nous aujourd'hui, au XXI^e siècle. Nous avons voulu que *Sonoma* parle de cette forme d'intemporalité, qui fait coïncider les images les plus rurales et telluriques avec un moment de liberté très actuel et encore inassouvi.

Les textes récités sont inspirés d'écritures religieuses. Pourquoi avoir choisi de les faire déclamer en français par les danseuses ?

Je pense que nous pouvons lier l'idée du verbe, de la parole et même de l'écriture, surtout l'écriture sacrée, à une vision cosmique masculine articulée par des obsessions symboliques. Et nous pouvons immédiatement relier le mystère de la voix, le corps du mot, sa musique, à un univers que nous imaginons féminin, somatique, placentaire, depuis le moment où nous avons senti, à l'intérieur de l'utérus, la voix de notre mère qui nous parlait, qui nous remuait. Notre « *souffrance sonore* », dirait Pascal Quignard, vient de ce lieu profond. Il était donc essentiel de revenir, d'une part, au caractère déclamatoire de la chorale, aux gestes vocaux de la protestation, du manifeste, de l'accusation collective... et d'autre part, à la possibilité de placer la voix autour du corps dansant. Non pas dans le but d'harmoniser les gestes et les significations, mais précisément dans celui de montrer que le corps est la composante sonore qui transfigure le sens de l'écriture. La première version de ces textes, notamment en ce qui concerne le ton, la structure des psaumes, le rythme martelé, a été développée pour la pièce *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Pour *Sonoma*, nous avons repris l'idée des Béatitudes, des Commandements, et d'autres formes de textes, et avons composé à partir de ces structures. Nous avons choisi le français parce que c'est la langue de la Révolution, la langue officielle du surréalisme, et parce que nous étions sûrs que c'est celle que Luis Buñuel aurait utilisée aujourd'hui. Il y avait aussi quelque chose de séduisant dans l'idée d'afficher une prononciation française imparfaite. Cela peut faire penser aux surréalistes espagnols qui devaient s'immerger dans un climat linguistique qui n'était pas le leur, qui devaient tirer un effet puissant de transfiguration plastique d'une langue qui, dans leur bouche, devenait un grand corps de sons, une matière capricieuse.

Propos recueillis par Malika Baaziz en février 2021