

entretien avec Christine Dormoy

Votre compagnie s'appelle Le Grain, Théâtre de la voix. Pourquoi ce qualificatif ?

Christine Dormoy : Ma compagnie s'appelle Le Grain, il y a une effectivement une référence à la "texture" : "Le Grain de la voix est un mixte érotique de timbre et de langage", écrivait Barthes. Il a le grain de folie, le décalage. J'aime aussi à penser que le mot grain appelle à la fois l'idée du fruit et celle de la semence de l'arbre qui portera le fruit. Le terme du "Théâtre de la voix" désigne un champ artistique entre théâtre et musique, il est venu récemment et découle du long travail de recherche sur les langages contemporains confondus et particulièrement ceux des compositeurs et des auteurs. Il y a un terrain, un terreau entre le son et le sens, un lieu où apercevoir ce qui se joue là où la pensée prend brusquement corps, en cet endroit du larynx où prend forme le son.

Le "théâtre" de la "voix", c'est une redondance. Disons qu'il y a quelque chose qu'il me semble nécessaire d'appeler deux fois plutôt qu'une.

Est-ce le théâtre qui vous a amené à la musique ? Pensiez-vous qu'il manquait quelque chose à votre pratique théâtrale ?

C'est effectivement ma pratique théâtrale qui m'a permis d'ouvrir largement des fenêtres, j'étais assoiffée d'arts plastiques et de danse. Curieusement, je ne pensais pas à la musique. Je n'avais pas cette culture. Ce sont les comédiens de la compagnie que je dirigeais, à l'époque, qui constataient mon exigence de rythme, les longueurs de silence que je mesurais comme on coupe des cheveux en quatre, mon attention à la fréquence des voix, à la simultanéité micro-événementielle, aux correspondances entre le son, la lumière et le sens. Je n'ai pas pu faire l'économie d'une remise en question radicale et d'un passage par la musique. Ce fut un travail difficile car j'avais déjà trente ans et mon oreille n'avait pas travaillé. Guy Maneveau m'a accueillie et, avec la simplicité des grands maîtres, il a fermé les yeux sur mon "inculture". Avec l'harmonie, la direction de chœur, l'électroacoustique, l'analyse musicale, j'ai découvert les partitions contemporaines. Je n'ai à aucun moment cessé de penser à la scène, aux textes du xx^e siècle particulièrement. J'ai agrandi mon écoute. Oui, il manquait à ma pratique théâtrale des outils, ceux d'une dramaturgie d'essence musicale. Après la fission de l'atome, les écritures du xx^e siècle ont des formes peut-être éclatées, elles révèlent surtout une empreinte hétérogène. On entend les couleurs, c'est Babel heureuse, les langages sont arborescents. Dans les partitions c'est l'épiphanie... apparition et disparition des phonèmes chez Scelsi, ouverture et fermeture des voyelles et arc en ciel de timbres chez Stockhausen. Tout est venu au début du xx^e siècle de la mise en chair de la parole : le passage du parler dans le chanté avec Schönberg a ouvert une brèche, un seuil, que Berio avec Umberto Eco ont ensemble librement exploré. Avec Beckett aussi on se tient sur le seuil.

C'est une permanence dans votre travail que cette association de la musique, du chant et du parler ?

Cela dépend des œuvres. L'écriture, comme la veine du bois, nous invite à suivre une forme. Sous la forme du texte, qu'il soit dramatique ou musical, il y a la structure et encore en dessous il y a pourquoi c'est né. Poètes ou bien compositeurs, qu'importe, ils sont à la croisée. Les écritures musicales au xx^e sont devenues extrêmement structurées, on dirait parfois l'œuvre d'architectes. Elles contiennent leur dramaturgie propre, avec des lignes de force, un langage spécifique à chaque composition.

Musique et texte, parlé et chanté... pour moi les formes s'éclairent et miroitent de façon polysémique. Après les avoir mêlées pendant plusieurs années, j'ai la sensation que le théâtre musical, qui peut être un jeu complexe de formes musicales, appelle une autre narration qui surgira de ce xx^e siècle kaléidoscopique. La transdisciplinarité et les technologies nouvelles avec leur avancée récente, convoquent naturellement une épreuve du sens. Nous sommes dans des cycles : redescendre, en dessous, à la naissance, à la liaison entre le sens et le son. Cela nous conduit à revenir au texte, donc au parler. Retrouver "comment c'est né, d'où ça sortait" comme dit Novarina dans *Théâtre des paroles*. Par exemple, cette année nous avons travaillé *Worstward Ho*, la version originale de *Cap au pire* dont le texte a été écrit par Beckett directement en anglais. Un chef-d'œuvre de rythme, de sonorités et de silences (on songe aux musiques de Sciarrino), un tissage qui donne organiquement à ressentir comment la langue se rétracte pour laisser apparaître les vides. Pour moi, ce texte est vraiment un exemple de théâtre pour les oreilles, un texte musical sans autre "solfège" que celui de la phonétique internationale. C'est intéressant de l'aborder avec le corps et la technique d'un chanteur qui fait résonner la langue avec sa connaissance un peu organique des expériences musicales du xx^e siècle. C'est comme si le texte devenait intelligible, disons qu'il entre dans notre entendement. Cela devient concret. Il s'agit toujours d'une histoire entre le concret et l'abstrait.

Dans *Ajour* vous allez travailler avec des chanteurs et des musiciens. Revenez-vous vers un théâtre musical ?

Nous portons une grande attention au son, à l'origine du mot *Ajour* on trouve la notion de "conduit", terme qui correspond en musique à la naissance de la polyphonie au XII^e siècle. Cette notion n'a pas échappé au compositeur Arnaud Petit et au réalisateur-son qui ont rejoint l'équipe constituée de deux acteurs d'une altiste et une d'une chanteuse. L'altiste Chris Martineau pratique également l'improvisation et la composition, elle est aussi comédienne. Je pressens le contrepoint qu'entretiendra le violon-alto de Chris Martineau avec les différents espaces d'*Ajour*. Comment faire surgir la métaphore d'un "langage structuré comme une architecture de souffle", grâce à la sonorité d'une corde frottée ? La manière dont le spectacle répondra concrètement à cette question impliquera-t-elle la référence au théâtre musical ? Peut-être, mais je ne pense pas qu'une étiquette, quelle qu'elle soit, puisse s'appliquer à une écriture aussi singulière. Novarina qui dit "écrire par les oreilles, pour des acteurs pneumatiques" appelle une relation d'écoute liée de façon aiguë à l'espace.

Le lieu de la représentation joue beaucoup sur votre conception du spectacle ?

On peut dire que le lieu de cette création va totalement déterminer le spectacle. Prenez un texte et plongez-le dans une cave, laissez-le résonner... il s'agit d'une forme d'expérience "logoscopique", une tentative pour une vision du langage en quelque sorte. Pour voir le langage apparaître au sortir des bouches de chair ou de bois, il faudra utiliser cette caverne, toute cette caverne : son acoustique, ses sonorités, ses replis, ses galeries. Une cave offre une bulle d'air, c'est déjà dans la roche un *ajour*. Sous la Cave du pape de la Chartreuse, il y a peut-être une autre cave, comme dans le texte où Novarina nous dit qu'il y a un théâtre sous le théâtre ; où entrapercevoir de la généalogie du langage les racines ou les arborescences, tout dépend dans quelle perspective on se place. Acteurs et spectateurs nous sommes d'ores et déjà pris en flagrant délit de spéléologie, une expédition spéléologique dans le théâtre de la parole.

Pourquoi avoir choisi un texte théorique et non pas un texte dramatique de Valère Novarina ?

En 1995, notre premier atelier *Le Danseur disparu* explorait des textes tirés de *La Lettre aux acteurs* et du *Théâtre de la parole*. En mettant les dents, la langue et les mâchoires au travail nous avions, avec six acteurs chanteurs, pris les textes au pied de la lettre. C'était un exercice jubilatoire que nous avons eu un grand plaisir de partager avec un public de proximité dans les conduits de pierre des théâtres, au creux des petites chapelles de campagne, ou sous la charpente du Théâtre de la manufacture à Colmar. En 2005, c'est dans les cuves du chai du blanc du domaine de François Mauriac que les textes "théoriques" de *Devant la parole* ont résonné. Les acteurs descendaient dans les cuves de béton pour interroger la matière même de la parole. Tels les personnages de Beckett enfermés dans des jarres, les acteurs tendaient leurs têtes hors des cuves pour dire combien "la langue est le fouet de l'air". Pour le Festival d'Avignon, sous le titre *Ajour*, Valère Novarina m'a proposé de me plonger dans *Lumières du corps* parce que cette écriture découle de *Devant la parole*. Je rêve de monter une pièce de Novarina destinée à la scène, avec des personnages qui apparaissent et disparaissent et réapparaissent avec cette coriace nécessité du dire. Disons que pour l'instant, j'entre dans l'œuvre par un rai de lumière transverse. Le regard de l'auteur qui écrit en marge de ses créations scéniques : une écriture sur la parole, un hymne au théâtre et à l'acteur.

Accordez-vous au corps de l'acteur la même importance que Valère Novarina lorsqu'il dit qu'il doit "faire danser les mots" ?

Dans la lettre aux acteurs, Valère écrit : "le texte n'est rien que les traces au sol d'un danseur disparu". Il faut retrouver comment la langue est en mouvement. Dans *Ajour* il est pressenti que la parole avance par les vides qu'elle crée entre les mots. L'espace de séparation est sexuel car il crée un appel, un vide. Comme une marche dans l'escalier manque de faire chuter... l'acteur procède par sauts dans la pensée... Oui le corps est au centre. Jusque dans sa disparition, même dans son absence il est au centre. Encore plus. Dans l'abstrait.

Dans la représentation, quel est pour vous le statut du spectateur, différent pour Valère Novarina de celui du public ?

"Le spectateur, pas le public dit-il, est le point de fuite de toute perspective". L'image qui me vient immédiatement est celle d'un taureau qui vient dans l'arène. Il y a quelque chose qui est lié à la lumière aussi. Chaque spectateur est en relation individuelle avec le taureau. Je ne sais pas pourquoi me vient brusquement cette image car mon souvenir d'une corrida remonte loin dans l'enfance. Peut-être parce Novarina écrit qu'on vient au théâtre pour assister à une mort et à une naissance.

Le metteur en scène se tient provisoirement à la pointe de ce triangle d'où le spectateur exercera son pouvoir de vision peut-être qu'une invisible scène de mise en lumière d'un sens caché aura lieu.

Est-ce que le fait d'être présente au Festival d'Avignon est un moyen de mieux révéler ce sens ?

Est-ce la musique qui se cache dans le théâtre, ou bien l'inverse ? Une petite forme dans une cave pour parler du théâtre, en contrepoint de la création de Novarina à la Cour. On parle d'un souterrain qui relie la Cour d'honneur du Palais des papes et la Cave du Pape à la Chartreuse. Un souterrain caché. Ne le révélez pas, chut.