

- 2-3 - CARTOGRAPHIE(R)
Maya Bösch
- 4 - CINQ ÉCHOS DE TEMPÊTE
Katya Berger
- 5-8 - STURMFREI: UN LABORATOIRE
DE SOUFFLES, LANGUES,
VOIX, SONS ET TEXTES
Maya Bösch
- 8 - LAISSER COULER LE SON
Franz Treichler
The Young Gods
- 11-25 - MAYA BÖSCH POSE LA QUESTION...
plusieurs rédacteurs
- 17-19 - SOUND STATEMENTS
Vincent Barras
- 20-21 - LES SONS STURMFREI
Pierre Thoma
- 22-25 - UNE FORCE QUI VEUT SE DIRE
Entretien avec
Maya Bösch (MB) mené par
Eva Cousido (EC)
- 27-28 - «J'AIME DÉRANGER
LES COMÉDIENS»
Entretien avec
Vincent Hänni (VH) mené par
Alain Croubalian (AC)
- 28 - PORTRAIT DE VINCENT HÄNNI
Alain Croubalian
- 29 - ON SOUND
Alain Croubalian
- 30-31 - PERTURBATIONS SILENCIEUSES
Entretien avec
Rudy Décélière (RD) mené par
Eva Cousido (EC)
- 32 - DIRE C'EST
Maya Bösch
- 33 - ÉCOUTE! / TU ENTENDS?
Maya Bösch
- 35-36 - SUEURS FROIDES DE L'INSURGÉ
Mari-Mai Corbel
- 36 - DIALOGUE AVEC UN EXILÉ
Maya Bösch et Velibor Čolić
- 37 - QU'EST-CE QUE LE SON?
Michel Zurcher
- 37-40 - STATIONS URBAINES
00:01-00:03
EIN SPORTSTÜCK
Maya Bösch
- 41-43 - CINQUANTE-QUATRE
NUISANCES SONORES
AVANT D'ENTRER EN SCÈNE
Vincent Coppey
- 43 - THE SOUND IN YOUR EYES
Franz Treichler
The Young Gods
- 44 - ABÉCÉDAIRE
Maya Bösch
- 45-46 - BIOGRAPHIES
- 47 - CRÉATIONS
MAYA BÖSCH / CIE STURMFREI
- 48 - CRÉDITS & COLOPHON

Après une première publication ON SPACE¹ en 2014, puis une deuxième ON BODY² en 2016, voici la troisième ON SOUND dans le même format, exposant le travail artistique, esthétique et rédactionnel mené par la Compagnie sturmfrei fondée en 2000 à Genève. Au travers de plus de trente créations, installations, performances, expositions, lectures, workshops et interventions pluridisciplinaires, la série des quatre publications a pour but de partager avec l'autre, le spectateur ou le lecteur en l'occurrence, un bout de son chemin de théâtre, de son développement, mais aussi de son agitation et de sa passion qui poussent à penser/faire/vivre le monde avec l'art.

La particularité de ON SOUND réside dans la matière même du son puisque celui-ci résiste à se laisser traduire en mots. Comment alors écrire et lire sur un élément qui se perçoit par les ondes et les vibrations? Comment parler de son exactitude? Comment écrire une partition musicale des vingt dernières années pour sturmfrei? Quel sera le titre de sa chanson? Sa langue? Sa voix? Son timbre? Plutôt cloche, tempête, ou grésillements? Plutôt dans les mineurs, majeurs? Harmonieux, discordant? En continu ou en loop?

Pour cette publication, plusieurs partis pris ont été choisis. D'abord, le graphisme travaille sur les tailles et les polices, l'agencement des éléments sur la page donne à voir une perception du flux comme une onde sonore. Ensuite, une question structure les diverses contributions. C'est celle du moment «juste avant» la prise de parole, l'acte d'écrire, la mise en mouvement. Au fil des pages, ces textes signés par plusieurs rédacteurs invités rendent compte du bruissement silencieux avant les mots, les sons.

L'entretien entre les deux musiciens Alain Croubalian et Vincent Hänni ou celui avec l'artiste sonore Rudy Décélière nourrissent le débat autour du son, tout en créant un pendant sensible avec mes contributions sur le souffle, le langage, les sons, et sur le travail avec les acteurs. Un focus sur SPORTSTÜCK dans le cadre de STATIONS URBAINES, une série d'explorations expérimentales de la Compagnie menées de 2006-2009, précède l'abécédaire de la fin – récurrent dans chaque publication.

Ce flux de 48 pages se déploie, croise, enchaîne et juxtapose différentes écritures signées par des journalistes, critiques littéraires, musiciens, artistes et amis de tous horizons, ainsi que des notes, schémas et partitions de travail.

ON SOUND est une manière d'évoquer et de s'interroger sur le son, et de partager avec le lecteur, la complexité de ses formes, de sa production et de sa réception. Ce projet éditorial, mené de 2014 à 2020, se clôturera avec un collector de 100 exemplaires, couverture spéciale réunissant la série totale ON SPACE, ON BODY, ON SOUND & ON TIME.

Vincent Hänni est assis sur la terrasse de son tea-room préféré au bout de l'avenue Montchoisy, à deux pas de chez lui, dans ces Eaux-Vives si genevoises. Il nourrit les oiseaux devant un café froid. Il a acheté un petit gâteau qu'il distribue miette par miette. Il a apprivoisé les dizaines de moineaux qui viennent lui manger les pâtisseries au creux de la main. Les passants sont ébahis. «Il ne faut pas les regarder dans les yeux, explique-t-il le regard en biais. C'est ce que font les prédateurs. Ce sont des petits dinosaures, continue-t-il. Leur cœur bat à 400 coups par minute. C'est énorme. Vincent Hänni, les yeux mi-clos, est entouré d'une nuée d'oiseaux. Ce numéro de cirque durera tout le temps de l'entretien.

VH Le théâtre est une culture qui m'est assez étrangère. Je trouve que c'est un art ancien, vieux. Comment ça reste un truc actuel? Comment ça se fait qu'un texte d'Eschyle d'il y a deux mille cinq cent ans ça fonctionne toujours? Je ne comprends pas. Bien sûr, on peut toujours réactualiser le propos je trouve que c'est une forme proche de l'épuisement. On réchauffe à l'infini toujours le même repas. Bien sûr, c'est intéressant de voir des gens en chair et en os se déplacer sur un plateau.

AC Comment es-tu tombé en théâtre?

VH J'ai commencé par faire des bandes sons pour Alain Françon à Paris, avec le musicien genevois Gabriel Scotti. Puis Maya m'a demandé de travailler avec elle...

AC Quand tu reçois un texte, comment imagines-tu la musique?

VH En général, je ne comprends pas. Je ne vois rien à partir du texte. Il est très difficile pour moi d'y imaginer une musique. D'abord, j'ai beaucoup de difficulté à imaginer le rythme, le tempo. Je vois bien les figures. Les acteurs sont d'abord pour moi comme des mannequins sur le plateau, des figures mouvantes. Mais le rythme du texte reste caché. En découvrant un scénario de film non plus je ne vois d'abord rien du tout. Tant qu'on n'est pas en situation, cela reste abstrait pour moi. Pas comme dans un roman où il y a des descriptions, le paysage...

Du coup, il est très important pour moi d'être là très tôt pour suivre les répétitions, voir ce qu'on brasse, quels sont les problèmes d'espace et de durée. Mais cela reste bizarre. Les acteurs sont comme des haut-parleurs disposés dans l'espace: C'est un peu comme un dispositif. J'aime que ce soit d'abord le moins humain possible. Cela rend la tension entre le public et le texte encore plus fort.

Puis j'aime improviser la musique et déranger les comédiens. Les comédiens sont comme les musiciens. Comme tous les corps de métier au fond: ils aiment bien être à l'aise et qu'on ne leur marche pas trop sur les pieds. Alors ils interviennent, posent des questions et font des demandes. Mais si tu viens goûter ce que mitonne un cuisiner chaque cinq minutes pendant qu'il cuisine, il va te dire: «Je prépare là! Laisse-moi faire! Va boire une bière et reviens tout à l'heure!» Pour HOWL, d'Allen Ginsberg, je jouais chaque soir quelque chose de différent. Un soir c'était très musique américaine, la guitare qui claque, ambiance "on the road". Alors les comédiens en redemandaient. Ils disaient: «Oh Vincent! C'était super, demain on y re-va...» Mais le lendemain je ne faisais plus que du geste, avec des effets: totalement différent. Certains comédiens, cela les dérange, parce qu'ils n'ont plus de repère, ils sont perdus. Ils essayent toujours d'être comme dans une petite maison, avec leurs habitudes. Il y en a un qui aime boire du rouge, l'autre veut être tranquille et on recommence toujours la même chose. Cela devient très vite une question de patrimoine, même dans le théâtre moderne. Il y a un côté routinier que j'aime déranger.

Évidemment, j'ai cette approche en musique. La musique aussi, c'est un art très conservateur. Les musiciens veulent aussi leur ampli Vox, leur guitare Fender, ils aiment rester dans leur «catégorie». C'est très difficile de faire bouger cela. Il faut éviter la routine. La répétition fait de toute façon partie du processus et les clichés arrivent vite.

AC Le théâtre est un art de répétition. La musique au contraire c'est un art qui vit de l'instant. On a l'impression que tu essayes de faire correspondre ces deux concepts.

VH Ce qu'il y a de bien dans le théâtre, c'est que chaque soir ça change. Un soir, un a trop bu, l'autre est fâché et un troisième a mal au dos. Et plus il y a de monde, plus ça interagit. Un soir ça marche bien, tu ne sais pas pourquoi, le prochain soir tout foire. C'est cela qui rend le théâtre magique, c'est aussi un art de l'instant, fragile et intéressant. Et le public est prêt à accueillir ces différences d'intensité. Il n'y a pas cela au cinéma. C'est pour cela qu'il y aura toujours du théâtre.

AC Qu'est-ce que tu exprimes, quand tu composes la musique d'une pièce?

VH Même si la musique c'est du noise, du bruit, ou juste un rythme sur un charleston, la musique est un terrain. La musique raconte l'histoire du déplacement sur ce terrain: tu montes, puis tu descends, tu vas à gauche, puis à droite. Le texte raconte aussi une histoire. Puis les comédiens racontent une autre histoire et le metteur en scène encore une autre histoire. Chacun essaye d'imposer sa vision de l'histoire. Même si chacun affirme tout haut qu'il est au service de la pièce, cela reste une lutte. J'ai toujours trouvé que le théâtre était un métier extrêmement violent. D'ailleurs souvent ça crie de façon extrême, souvent quelqu'un quitte le projet en claquant la porte ou tombe amoureux de quelqu'un d'autre. Les gens de théâtre recherchent ces situations extrêmes: Cela vient sans doute du fait que ce métier consiste à dire des choses devant un public. Comme les politiques: Comme Macron qui arrive devant le public et déclame «Mes amis...» en écartant les bras, alors qu'il vient de faire 200 mètres tout seul dans un tunnel sombre. Ce côté artificiel rend le spectacle possible.

AC Mais un musicien est sur scène, il y a forcément de la mise en scène. Cela ne t'a jamais intéressé l'aspect théâtral de la musique?

VH Je n'ai jamais été attiré par le côté théâtral de la musique. Moi je suis un peu perdu quand je suis en scène. Chez les Young Gods, avec qui j'ai joué quelques années, j'ai toujours été impressionné par le côté théâtral de Franz Treichler le chanteur. Mais même Autechre, qui sur scène se tiennent devant un laptop dans le noir, on peut parler de mise en scène. Ou les musiciens allemands de Kraftwerk qui font jouer leur musique par des robots qui les représentent, c'est aussi une mise en scène. Tu ne peux échapper à la mise en scène. Mais pour moi, une bonne musique de théâtre doit pouvoir s'écouter indépendamment de la pièce ou du texte. Cindy Van Acker, avec qui j'ai travaillé, n'était pas du tout d'accord. Pour elle, la musique ne faisait sens qu'avec tout le reste. Moi, je trouve que tous les éléments doivent pouvoir fonctionner indépendamment. Logiquement, la forme la plus aboutie serait donc l'opéra. Mais c'est un art au-delà de mes capacités. Il faudrait pouvoir tout raconter avec la musique.

AC Comme Wagner?

VH Wagner, c'est le top! Et je ne sais pas si on arrivera un jour à dépasser cela. Tu ne peux pas faire plus. Chez moi, la musique reste toujours comme une petite chanson, un petit livre, une bande dessinée. Je ne peux rien faire contre.

AC Berthold Brecht disait il ne faut pas faire de musique de théâtre, car tout ce qu'on met dans le théâtre, devient du théâtre. Les metteurs en scène de théâtre sont fascinés par l'énergie que développe un concert de rock. Peut-on mettre le rock dans le théâtre?

VH Oui. Ils sont fascinés par le rock. Mais cela ressemble beaucoup au théâtre. Mettre du rock dans une pièce, c'est faire deux fois la même chose. Si tu regardes un groupe de rock célèbre: c'est du théâtre. Par exemple les Rolling Stones: ils se détestent tous, le batteur est en fait un gentleman qui voudrait faire du jazz, l'autre il ne joue qu'avec cinq cordes, le chanteur c'est une sorte de trader énervé qui saute dans tous les coins. Si tu n'écoutes que la musique, ce n'est pas très intéressant: c'est un blues, c'est en ré, c'est tout. Ce qui est intéressant, c'est d'observer les personnages. Théâtralement cela serait difficile à réaliser. Ils ont un style incroyable.

J'ai vu Morrissey à Leysin (le chanteur du groupe anglais The Smiths. ndr): c'est du théâtre! Tu ne sais pas s'il est fou, s'il fait exprès, s'il est d'extrême droite, si c'est bien ou vraiment nul. Il arrive sur scène avec un drapeau anglais: c'est d'un mauvais goût absolu, mais tu trouves tout de même fascinant. Au théâtre ce genre de chose est difficile à réaliser. Dans le rock, il y a cette dimension spontanée. C'est ce que recherchent les gens de théâtre, cette notion de danger; qu'il y avait sans doute dans le théâtre grec à l'époque. Aujourd'hui, il est rare de voir les gens pleurer au théâtre. Pourquoi y a-t-il plus de gens dans les festivals de rock qu'au théâtre? Le théâtre ultime aujourd'hui, c'est le football. Ils engueulent l'arbitre chaque fois, ils font un cinéma, ils crient, ils pleurent. Ou comme écrivait Balzac dans la comédie humaine: «Si j'écrivais vraiment ce qui se passe dans la vie des gens, personne ne me croirait.»

La première fois que j'ai vu le guitariste Vincent Hänni, il accompagnait le chanteur genevois Polar sur une scène lausannoise. Assis sur une chaise l'air désintéressé au possible. Il avait l'air de s'ennuyer. Son visage restait vide. Ses traits ne trahissaient aucune émotion. Le rôle de Buster Keaton adapté au rock qui contrastait avec la harangue de bonimenteur du chanteur. De temps en temps un sourire en coin apparaissait fugitif au coin de ses lèvres. Lorsque sa Fender Jaguar, laissait échapper des grésillements électriques, des bruits étranges provoqués par le magnétisme des projecteur lumineux. Il dérangeait avec un certain amusement, le cours normal du concert. Et son attitude laissait entendre qu'il était sceptique. Et pas dupe de ce cirque très théâtral. Une attitude qui faisait pouffer le public de rire. Le rôle du clown Auguste.

Le père de Vincent Hänni était un mécanicien de précision. Et le jeune musicien a forcément d'abord appréhendé le monde à travers cette lorgnette. Et la science le fascine toujours. Guitariste absolument génial, il est surtout tenté par les abîmes de l'électronique. Son passage dans l'antre scientifique du CERN, comme musicien maison le temps d'une saison, l'a comblé et l'entête encore. Il raconte le mystère des mathématiques, la relation de la nature et des équations, avec des accents de vraie passion. Cela sonne, dans sa bouche, comme une aventure palpitante. Et plus la problématique est difficile à cerner, plus le problème l'intéresse. Il a même tendance à compliquer les choses simples. Il introduira toujours un grain de sable dans une mécanique bien huilée, dans une théorie impeccable. Et toujours avec humour: l'élégance ultime des désespérés. Dans sa jeunesse, il jouait au tac-o-tac avec les fenêtres de l'immense immeuble en face de sa fenêtre. Le jeu consistait à aligner cinq fenêtres allumées dans la nuit à l'aide du bottin de téléphone et de la liste du nom des locataires. Empêcher de tourner en rond? Sans doute. Empêcher de penser en rond. Aussi. Mais surtout, tout dans sa façon de s'exprimer laisse entendre une méfiance indélébile envers les mots. Les mots semblent le prendre en traître. Il se méfie comme de la peste de ces Judas qui le forceraient à donner une forme définitive à sa pensée. Ses formulations restent cryptiques. Ses théories forcément nébuleuses. Car il semble préférer la magie de l'inconnu, être attiré par le charme de l'incommensurable, être hypnotisé par la grâce de l'aléatoire. La précision de la science est bien sûr une approximation. Pas étonnant que Vincent Hänni soit musicien. La musique est ce langage qui transmet des vérités qu'on ne doit pas formuler. On peut rester dans l'indicible.

Pierre Thoma:
Ces deux pages réunissent des extraits textuels tirés de www.ciesturmfrei.ch des spectacles auxquels j'ai assisté. Elle est aussi faite de ces mots ou groupes de mots (propositions) que j'ai systématiquement associé le mot-thème de la publication - son - et son pendant dialogique - silence, ainsi que leurs adjectifs respectifs (sonore, silencieux). Mon idée est de reprendre le matériau qui soutient spécifiquement la pensée et l'action de sturmfrei, comme je le sens:

sonore comme un grain de sable

le chant du chœur

La folie en sons

le silence dans la machine théâtrale

le son par des images

un continuum de son

territoires invisibles de sons

une philosophe du son - poétesse

écriture d'un paysage sonore

silencieuses après des années d'interrogations

après des années d'errance en silence

Minimalisme de signes sonores

le silence de la mémoire

La supplication silencieuse du chœur recharger en silence la tragédie actuelle

théâtre contemporain en corps

un son au-delà de la mort

les corps se réfugient

sa parole produit de la mémoire

le corps tout près du spectateur soulève le souvenir des morts en silence

cheval empaillé en silence

le chœur évoque la violence

une disjonction de son

par le corps et le son

la tragédie du corps de chaque exilé

provoque toujours le chaos du son

une vision mythique du son

les échos du texte grec

produire une nouvelle écoute

mémoire du monde sonore

le silence du présent

son chant soulève le souvenir des morts

le chœur évoque le silence

temps-son de détresse

le corps de ces huit nymphes

Des chutes sonores dissociées

dans une forme d'enfermement sonore

la performance sonore

Une intensification vers le silence blanc

à l'infini

la performance sonore

le silence d'Explosion of memories

La supplication du chœur est percutante

son, flot de paroles déconnectée

le son par la violence

Cette tragédie sur le corps des exilées

le son, composant essentiel de la vie

nous sommes habités de sons

la scène poétique et le son

demande l'asile en silence

son chant est strident

la scène artistique et le son

performance collective sonore

véritable pulsion du corps

silence of space

on rencontre plusieurs langues

Elles fuient en silence

le son du bois

le cuir, le son

le chœur se souvient

pulsions du corps

produire une nouvelle écoute

développe en sons sa dramaturgie

le son en contrepoint du chœur

après l'exil en silence

au bord du son

un son mutant

la fuite du son

son chant est strident

La supplication du chœur est percutante

la tragédie silencieuse

le son d'une situation insensée

Exposer et mettre à nu un son

silence of time

zones sombres du son

la mémoire silencieuse

Minimalisme de gestes sonores

Fragilité du son

la supplication tragique

le son de la nature morte

avec trente femmes artistes en son

un son qui décrit la complexité

Une transgression sonore

le son se souvient

par la langue

a silent tragedy

l'enchaînement silencieux

d'une tragédie

l'espace son du présent

une vision populaire du son

Exposer et mettre à nu un son

silence of time

un cycle sonore infernal

Une vision d'un temps sonore vide

Décaler le tragique en son

le son de la mémoire du monde

un bloc silencieux d'humanité

le tragique subversif de l'écriture sonore

Mémoire individuelle du silence

après le silence des années de peur

tragédie actuelle du silence

Des sens du son se heurtent

entre le regard et l'ombre du corps

une narration polyphone

le son, le bois

ces huit exilées silencieuses

créer des résonances

tragédie sonore sur les exilées

par ses propres images du corps

une situation en détresse du corps

dans un même geste en silence

le son d'une narration polyphone

un chant choral

se trouve le corps d'une femme

sur la silencieuse tragédie

l'espace son de la mémoire

contemporaine

après des années d'errance en silence

le corps tout près du spectateur

le son en quête de libération

Créer une perturbation du son

une théâtralité du son «caché»

le silence de la fragilité

le son d'une narration collective

un mouvement du corps sans début

son rapport fragile au son

le son du cuir

le spectateur et le son

en silence, des femmes sont en exil

ces huit révoltées en sons

Théâtre grec en corps

un élan logé dans le corps

le silence d'un territoire de larmes

silence au ras du sol

Une quête de son

Des perspectives sonores dissociées

figure corporelle centrale du projet

Des lignes sonores dissociées

en quête silencieuse d'asile

un mouvement du corps sans fin

le son avec trente femmes artistes

figure sonore centrale du projet

Huit femmes en corps

des silence se sculptent sur scène

Des femmes sont en exil,

transformer la perception du récit par le son

sound of time

Exposer et mettre à nu un son

la performance corporelle

sound of space

Exposer et mettre à nu un son

mise en co-présence de dramaturgies sonores

le son, le cuir

Une mémoire qui retrace un son

se trouve un corps

le son de la mémoire individuelle

contradictions et complexités d'un son

sa parole produit de la mémoire

le silence d'une féleure tragique

infligés aux corps des femmes

le son d'une narration collective

le bois, le son

Une vision d'un temps sonore suspendu

J'aurais pu appeler cette publication ON TEXT puisque ma pensée se nourrit et se développe à partir de l'écriture, ou presque. Oui, je cherche et explore de nouvelles langues, perspectives, postures et de nouveaux sens, afin de les interroger, les accentuer, les amplifier ou les tordre. Comme une archéologue, je fouille dans les vestiges des langues, dans des blocs de lettres et des entrailles de sons, des réservoirs de souffles et de larmes (DÉFICIT DE LARMES, 2009). J'étudie de vieux textes et je songe déjà à ceux à venir, pour, en fin de compte, apprendre quelque chose sur moi, nous et notre histoire. C'est un travail continu de recherche, mais aussi un désir/besoin d'existence: vivre avec et à travers l'autre. La langue me procure des souvenirs sonores et des chansons me rappellent mon septième baiser, mon voyage traversant le désert, ma gêne, mon éclat de rire, ma fantaisie. Le son incite la mémoire à se greffer dans mon corps, tout comme la langue qui provoque mon esprit et ma conscience à écouter, veiller, rêver. Ainsi naissent des images, des formes et des visions nouvelles.

TRADUIRE

Le choix des auteurs chez sturmfrei: Sarah Kane, Elfriede Jelinek, Peter Handke, William Shakespeare, Antonin Artaud, Eschyle, Heiner Müller pour en citer quelques-uns. C'est avec eux que j'ai appris à faire du théâtre. C'est avec eux que j'ai découvert le théâtre comme une dimension politique, esthétique et philosophique, et aussi musicale et sonore. Mais comment découvrir l'auteur? Si l'auteur «déplie l'écriture» comme dit Claudine Galéa, comment le metteur en scène peut-il déplier son écriture, et comment l'acteur dépliera ensuite les mots? Qu'est-ce qu'est la peau de la langue? Quelle est la peau de la parole? Quel est le poids du mot pour faire référence au langage de Peter Handke? Le processus de déconstruction est pour chacun différent puisque chaque interlocuteur va arriver à créer, entendre et voir autre chose, sur le papier, sur la scène ou dans son corps. Au théâtre, notre capacité à communiquer est constamment mise à l'épreuve, puisqu'on est tout le temps engagé dans la parole. Au théâtre, on parle tout le temps. Certainement trop. Comment est-ce que mon travail changerait-il alors si je le développais et le dirigeais entièrement vers le silence?

Au théâtre, s'agit-il plutôt d'entrevoir, donc d'entre-dire et d'entre-entendre?

«Elle voulait qu'on souffre», confie le traducteur Olivier Le Lay dans un entretien au Monde (18.01.2007), par rapport à Elfriede Jelinek dont il a traduit «Enfants des morts».

«Je ne «francise» pas, dit Olivier Le Lay. «Je respecte le virgulage de la phrase allemande, parce que ce qui est important, c'est de conserver l'essentiel de cette écriture, à savoir son souffle, son rythme.» «Chez elle, dans chaque mot, il y a un précipité d'histoire, qu'elle tord comme un chiffon. Ainsi, puisque dans le vieux mot Gemächtnis qui signifie «héritage» on peut lire aussi «les couilles» (Gemächt), on doit, pour transcrire l'expression en français, forger le néologisme «testiculament».

DÉCONSTRUIRE / COMPOSER

Le théâtre est un espace hybride, carrefour de différentes matérialités et technologies sonores, raffinerie complexe de voix et de sensations, où j'explore des formes, des agencements, des couplages, de la chimie, du mixage... jusqu'à «distiller» les spécificités, créer des nouveaux ensembles et des possibles, donc perturber sans cesse le son et le sens. Ne s'agit-il pas de la même chose? SON/SENS. C'est par le son que passe le sens, c'est par le corps que se forme le son, c'est le son qui révèle le sens, le son qui est signe de ce qui a lieu dans l'âme, etc. Voici l'éternel conflit sur la dialectique son/sens, j'y reviendrai plus tard. Peut-être.

Il y a une tension entre la voix et l'écoute. Il y a une tension entre la voix acoustique et celle

amplifiée. Il y a une tension entre l'acteur et le musicien. Il y a une tension entre l'acteur et le spectateur. Il y a une tension entre le silence de l'acteur et l'espace sonore. Tout cela, parce qu'au fond il y a une tension refoulée entre les acteurs et les artistes partenaires, il y a une tension dans l'équipe, entre l'acteur et le musicien ou encore entre le chœur des femmes et l'ingénieur du son. La Compagnie sturmfrei dans son ensemble est une première composition, un corps sonore, une architecture de plusieurs souffles, à déconstruire afin de recréer, sensiblement un nouveau son, un souffle propre, une écoute commune, de la résonance, de la relation et du croisement. sturmfrei forme une machine à plusieurs poumons, voix, regards et perspectives, c'est un organe collectif, mais hétérogène, exceptionnel, mais terriblement exigeant sur le plan de la mise en scène: superposer les différentes matérialités, disciplines et démarches tout en les spécifiant, les émancipant et les défendant; et en même temps, les confronter pour provoquer et inventer quelque chose avec le théâtre, la scénographie, le texte et le dire, les acteurs et les spectateurs. Alors que les ingénieurs du son, Michel Zurcher, Thierry Simonot ou Rudy Decelière préfèrent travailler en étroite proximité avec l'acteur, un musicien, comme l'exceptionnel guitariste Vincent Hänni préfère se tenir à distance. Il aime provoquer les acteurs, surtout les mâles. Ce n'est que le metteur en scène, témoin de cette situation particulière, qui peut interrompre et changer le mode et l'attitude de travail.

Dans sturmfrei il y a le mot «sturm», qui veut dire tempête, souffle fort, violent. Ça commence avec la bouche presque fermée, et le souffle qui traverse rapidement la bouche pour dire le «scht»; pour finir avec une forte pression sur les lèvres entrouvertes pour dire le «fr» avant d'ouvrir grand la bouche et d'envoyer les voyelles loin dans l'espace.

ENTRAÎNER

La voix de l'acteur éclaire les mots et leur donne de la chair (in carne); le souffle de l'acteur les (trans)porte et les envoie à quelqu'un d'autre. L'espace définit la distance et la vitesse de cet envoi ainsi que les relations ou combinaisons futures à essayer. L'acteur se plonge dans le dire comme il plonge son corps dans l'eau brûlante de la baignoire pour lâcher prise, se reposer comme un tigre. La langue n'est pas seulement une matérialité sonore, mais aussi un espace, un dispositif, un territoire, un pays, et aussi: une pensée, une construction, un corps, une culture, un signe, LA FLEUR DE LA BOUCHE. Pour arriver à la parole, l'acteur mâche, marche, crache, surfe, chute, arpente. Il apprend à parler. Au théâtre, l'acteur découvre sa langue et avec elle, il apprend sur son souffle, ses organes, sa santé et sur tout ce qui l'entoure, ce qu'il cache ou qui est enfoui en lui. Ainsi il découvre sa voix peu à peu.

Ma voix est une autre: elle est l'ombre de la Caverne et le spectre du futur.

A. A.: C'est quoi, du Duras?

M. D.: C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi.

J'ai appelé ça «littérature d'urgence.» (Marguerite Duras, entretien avec Arliette Armel, «Le Magazine littéraire», 1990, n° 276)

INSPIRE / EXPIRE

Avant de dire, il faut tout expirer. Laisser passer le goût de la mort. Avant de prendre la parole, l'acteur se vide, puis inspire. Inspirer et retenir (apnée) puis une première lettre, puis une deuxième, troisième, ainsi de suite jusqu'à former un mot. Quant au mot, il le reconstruit (l'écrit dans l'espace par sa bouche et son corps) puis il le pose subtilement dans un souffle de phrase. Une fois que l'acteur a attaqué le mot, il le quitte aussitôt pour le poser dans le souffle d'une autre phrase, et ainsi de suite. Le souffle comme le vent d'une

pensée en devenir. L'acteur contracte l'air, il sculpte et mord et relâche aussitôt la forme qu'il était en train de créer. Il passe comme un témoin les mots et les phrases. Passeur d'inspire/d'expire.

LE RYTHME

Configurer des temporalités est nécessaire pour entraîner la parole, et pour ancrer l'acteur dans le rythme de l'espace et dans celui de son corps. Dans un texte, j'établis les temps entre les passages, j'établis le rythme des phrases, là où il faut ralentir, accélérer, tenir ou s'arrêter. Il faut aussi définir un début et une fin, ainsi que des durées, vitesses et tangentes. Le rythme se forme «entre» ou «avec» différentes pulsions, c'est-à-dire, au sein d'une diversité de plusieurs temporalités. Le rythme se détache d'un flux d'autres rythmes; ce qui veut dire que différentes matérialités temporelles sont toujours en marche en même temps. Le théâtre est un lieu de temps pluriel où il faut extraire, trancher, couper:

- L'acteur sur scène
- Le temps de son élocution
- Le rythme de son mouvement
- Le passage de la lumière
- La temporalité de l'espace
- La voix
- La présence physique du spectateur
- L'attente du spectateur (sa présence mentale)
- Les distractions et accidents dans le lieu
- etc.

«...finalement un rythme se trouve. Ce rythme naît des relations des acteurs entre eux. D'abord des rythmes de vie des acteurs. Il y a un rythme naturel des différentes personnes. Certaines personnes sont plus rapides que d'autres dans la vie, ou bien elles jouent telle chose, telle expression de tel sentiment spontanément de façon plus rapide. Et après quelque temps, en mettant bout à bout les différents morceaux qu'on a montés, on découvre que l'œuvre a un certain rythme qu'on ne savait pas. Ou que quelquefois on pouvait sentir ou prévoir, mais pas certainement, en tout cas pas imposé avant. Et c'est tout à fait analogue à cette idée de la culture qui n'est reconnue qu'après coup, on ne sait pas encore quand c'est de la culture. Et le rythme c'est ça aussi. C'est qu'on le trouve après.»
(Entretien avec Henri Meschonnic mené par Antoine Vitez, 1982)

La mise en scène organise, agence, et compose les différentes matérialités et rythmes tout en définissant leurs rôles respectifs et la hiérarchie entre l'image et le son. Il s'agit donc de plastifier, sculpter, manipuler le temps et tout ce qui est invisible, comme par exemple, le souffle, la voix et la pensée et leur donner des formes (gestalt).

Le métronome permet d'indiquer le temps, donc de le visualiser, de l'exécuter et ainsi d'entrer dans une répétition et finalement dans une écoute. Cette mécanique répétitive sert comme un cadre qui maintient l'acteur en alerte. Sorte d'horloge du mouvement. On voit la différence quand un acteur dit un texte en même temps qu'il compte. C'est un exercice très simple qui travaille sur l'art combinatoire; un apprentissage pour maîtriser plusieurs actions de nature différente et de rythme différent en même temps sans perdre la concentration. Être sur plusieurs plans à la fois. Comme le cœur d'un sportif qui bat et qui est en tension avec son effort et élan et aussi avec tout ce qui se passe autour.

Il est toujours question d'agir sur la prise de conscience afin que l'acteur puisse travailler avec les outils et les matérialités des choses aussi complexes que la langue, la parole et l'acte du dire. Si on essaie de visualiser l'air qui entoure le corps de l'acteur comme une masse concrète, alors l'acteur peut la toucher, sentir, saisir, au moins mentalement. Il peut faire son mouvement en résistance avec elle, de la même sorte qu'il peut souffler ou chanter en la poussant vers la limite de

l'espace. Travailler le corps-à-corps. VOIR LE SOUFFLE, LA VOIX, de la même manière que VOIR LE TEXTE QUI S'ÉCRIT DANS L'ESPACE ET QUI CRÉE L'ESPACE SONORE.

Chez Elfriede Jelinek, l'acteur va aller plutôt vite (schnell), son souffle sera haletant, son élocution rapide, sportive; s'il parle lentement, il doit quand même être rapide mentalement. L'image qu'on peut donner serait celle d'une descente en montagne, d'une pente, du ski, ou encore, d'une plongée en mer profonde. Froideur, coulée, élégance. L'acteur doit être prêt à surfer sur les vagues, prêt aussi à prendre de face des hautes vagues ou à chuter.

Chez Heiner Müller, l'acteur va arpenter les mots, à travers une forêt, sur une plaine ou une montagne, cela dépend des textes. Son élocution est structurée par des vers, des mesures et des majuscules et par une ponctuation envahissante. Pourtant il avancera prudemment dans le texte, toujours guettant le prochain danger. Sont à considérer: les bottes du «Voyageur contemplant une mer de nuages» de Caspar David Friedrich.

Chez Marguerite Duras, l'acteur va «emboucher» le mot comme une fraise, en commençant par sa peau. Il avancera plutôt lentement, sensiblement, sensuellement, parfois même en reculant, en léchant, ou en jouissant, sinon dans la frustration d'avoir raté ce qu'il a imaginé être la jouissance. Entre excitation et effroi.

LA LANGUE: UNE CULTURE, UNE ESTHÉTIQUE, UNE POSTURE
S'il y a un projet artistique qui découle d'une lecture, c'est qu'il y a eu choc, douleur ou défi; quelque chose s'est passé entre mon corps et la langue, entre les mots et mon silence, entre le rythme de l'écriture et mon battement de cœur, entre le graphisme de l'écrit et mon regard sur le monde. Autrement dit: mon écoute devient fine, mes perceptions et mon désir s'intensifient. Je deviens musclée et j'accélère: j'entre alors dans plusieurs formes / dimensions / patterns de pensées, esthétiques, politiques, culturelles, sensibles et sensorielles.
Comment passer de l'allemand qui marque au français qui chante?

«L'Allemand commence par les détails, puis va vers l'essentiel alors que le Français fait l'inverse: il place l'essentiel de son message au début de sa phrase. Il faut donc attendre la fin de la phrase allemande pour comprendre la teneur du message. Le locuteur allemand doit être écouté jusqu'au bout, et l'auditeur allemand sait écouter; c'est peut-être ce qui explique, parmi d'autres raisons, que les Allemands soient de bons vendeurs (les excédents de la balance commerciale allemande en témoignent et un vieil adage veut que la première qualité du vendeur soit l'écoute). Et, puisqu'un bon musicien doit avoir une bonne oreille, c'est peut-être, là aussi parmi d'autres raisons, ce qui explique que l'Allemagne se soit illustrée dans le domaine musical.» (Jean-Michel Tholliez dans «La langue, reflet d'une culture», texte d'une conférence)

L'allemand, dit-on, est une langue gutturale parce que, outre le son orthographié «ch» ou l'attaque des mots qui sortent du fond de la gorge, il différencie nettement les voyelles ouvertes (prononcées entre les dents) et les voyelles fermées prononcées au fond de la gorge. La langue française se situe où exactement? Ici? Ici! Là? Là! L'acteur français peut se perdre facilement dans le nasal de la langue, dans l'enfoui et le caché des lettres non dites, et donc perdre aussi en ancrage et en chair.

Comment conquérir la langue? On ne peut pas, car on naît et on est dans la langue, tout le temps et depuis tous les temps.
La langue pour l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek est vêtement (parfois flasque). Mais alors, comment comprendre sa langue qui se déploie impitoyablement et souvent sans ponctuation dans ces textes-fleuves, sans début ni fin, sans

mains ni pieds, comme des coulées de lave, des règles, rages, avalanches? Quelle langue parlez-vous, Madame Jelinek? Dans son livre, le plus connu, «La Pianiste», adapté au cinéma par son compatriote Michael Haneke, l'auteur du Prix Nobel écrit: «Dans l'interprétation d'une œuvre musicale il y a un point où s'arrête la précision, et où commence l'imprécision de la véritable création.»

On ne peut pas conquérir la langue, mais on peut s'en emparer, s'en armer. La langue comme performance. La langue comme chair, habit, cocon, biologie. À naître dans la langue, on grandit avec la langue, on pense la langue jusqu'à devenir langue.

DENKEN IN UND MIT DER SPRACHE (Jacques Derrida)

La langue de l'auteur se trouve quelque part à l'intérieur du corps de l'acteur. Il faut l'extraire et l'extirper afin de l'entendre et l'écouter. L'acteur cherche à déplier la langue, entrer dans la chair de l'autre, c'est-à-dire, dans les entrailles et les crevasses noires des sons. Pour cela, il s'entraîne comme un sportif pour s'y jeter comme un cascadeur.

Le fascisme s'empare de la langue et de l'acte du dire, «car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire» (Roland Barthes dans «Leçon», Paris, Seuil, 1978).

«Dans l'écriture d'Elfriede Jelinek, le fascisme ordinaire a trouvé son premier contrepoison. Avec la pièce EIN SPORTSTÜCK, l'antidote purgatif le plus violent qui nous ait été administré depuis longtemps. La mise en scène qu'en donne Maya Bösch à l'occasion de sa création française en 2006 agence rigoureusement son dispositif sur les trois axes du spectateur, de l'acteur et du lieu de la représentation. Quant au spectateur, cette mise en scène radicale l'isole dans une cabine, le séparant ainsi de la foule anonyme qui soutient d'habitude son adhésion aux nouveaux diktats. Quant à l'acteur, mué en voix enregistrée, il ne livre plus son corps à la consommation spectaculaire. Quant au lieu enfin où ce salutaire nettoyage des écuries d'Augias du cerveau s'opère à travers des torrents de mots débités rythmiquement, c'est le toit de l'immeuble du théâtre St-Gervais, d'où il est alors loisible de panoramiquement contempler les autres toits de la ville ainsi libérée: Genève.» (Bernard Schlorick), 2007

La langue comme instrument de pouvoir qui règle le comportement des masses pour créer des consommateurs des citoyens. Est-ce que la langue française n'a pas été fondée sur des critères que seule l'aristocratie connaissait? Pour diviser les gens et les classes, plutôt que pour les connecter, les réunir? Oui, mais...

La langue comme gilet de protection de luxe contre l'image et la honte de la pauvreté? Oui, mais... Dans ce contexte, quel rapport instaurer avec le silence? Est-ce que le silence n'est qu'une autre activité, comme la parole? Une prolongation ou un précédent de la parole en vue de rendre le son articulé apte à exprimer la pensée au même titre que le son du corps et l'espoir pour le lendemain?

ÉCOUTER, ENTENDRE

Pour dire, l'acteur se jette, prend place, n'écoute plus, mais entend dans le meilleur des cas. Pour dire, l'acteur touche, allume, déclenche, crée de la vibration et du son. Juste avant de dire, l'acteur écoute. Combien de temps faut-il à l'acteur pour entendre? Trop souvent le metteur en scène doit réclamer le silence au début de la répétition pour affiner une écoute d'ensemble. Pscht! S'il vous plaît! Du silence! Mais entendre c'est tendre...

Entendre, être, devenir l'écoute. L'acteur entend le souffle de l'autre et de l'espace, juste avant de faire advenir le premier mot. «Juste avant» de prendre la parole ou d'entrer en scène, l'acteur

entend, s'abandonne, s'oublie, part en rêve et risque. Il attend le «top», le signal pour y aller: attente silencieuse, doigt sur la gâchette, le vent qui le pousse vers l'avant. L'acteur résiste le temps qu'il peut, il se planque, ses ailes en arrière, et il s'accroche à son dos pour entendre / toucher les ruines du passé et ses mille pierres et empreintes de naissance et de folie. Debout, en position verticale, l'acteur entend sa respiration. Il ne fait rien d'autre que chercher à être là, chez lui, face au vaste monde où il expulse son dernier cri. Ainsi va-t-il vers l'avenir.

Je pense à John Cage, à ses compositions sans son, à sa pièce silencieuse. Je pense à «4'33"» et à sa mère mathématicienne qui me disait de ne pas comprendre quand j'ai essayé de jouer du violon, mais de continuer à écouter.

Je pense à «ANGELUS NOVUS» de Paul Klee et de ce que disait Walter Benjamin sur ses yeux écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées.

La musique entraîne la présence des dieux et de la mort, elle capte, dévore, envole, tue. Le chant nous place au-dessus de notre destin. «L'homme ne parle que parce qu'il n'est plus au paradis» dans «Ainsi parlait Zarathoustra» de Nietzsche.

LE TEXTE COMME UNE IMAGE.

Dire à haute voix au lieu de lire, c'est entendre un texte plutôt que de le penser, c'est voir les mots plutôt que les deviner. C'est une façon pour mieux comprendre les textes. «ESSAYER DE VOIR LE TEXTE», je dis cela souvent aux acteurs dans le but de leur donner un plan visuel de la langue. J'essaie d'attribuer à la langue une présence plastique, un corps dans l'espace pour que l'acteur puisse voir/ toucher le texte. LA LANGUE, C'EST CE QUI ENTOURE LA LANGUE / LE SENS, C'EST CE QUI ENTOURE LE MOT / LE SON, C'EST CE QUI VIENT AVANT ET APRÈS. En parlant à haute voix, le texte se dilate, grandit et prend de la forme: une montagne, une plaine, un fleuve, ... des distances, couleurs, mixages, contrastes, intensités, densités, différents.

Roland Barthes à propos de l'écriture à haute voix dans «Le plaisir du texte»: «Son objectif n'est pas la clarté des messages...; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.»

Performance de DRAMES DE PRINCESSES

d'Elfriede Jelinek, 2011-2012, La Comédie de Genève: Cinq actrices ont le texte à la main, comme une partition de musique indiquant rythme, intensité, choralité, sens, pour le parler ou le chanter. Tout en arrachant les mots du livre – en mordant, crachant, pleurant, criant, chantant – les actrices performant l'acte de dire (John Austin) comme une célébration érotique de la langue; la langue comme jouissance.

LE CORPS, UN HAUT-PARLEUR

L'acteur parle avec ses pieds ou plutôt: il respire par et de ses pieds. L'image suivante serait alors: Le corps est suspendu entre le plafond et le sol, tenu à la fois par les forces terrestres et célestes. Quand il y a de la respiration, l'air est poussé vers le bas, dans le sol, à travers l'épaisseur des frontières pour rejoindre, selon un mouvement rond comme la terre, l'autre côté, le ciel, le plafond puis la tête. L'acteur tend entre ses deux forces, s'accroche physiquement et mentalement. Avec le corps, l'acteur gagne en esprit: il travaille, en même temps, le physique et le mental, le poids et l'apesanteur. Le regard est fixé sur un horizon au lointain, qui porte ou supporte les mots que l'acteur crée puis lance dans l'espace. Le regard comme prolongation du cœur, il réunit le travail investi pour le projeter vers l'autre. Le regard de l'acteur c'est la chair de ses

mots. Le dos aussi pulse et diffuse et contribue à la chair et au sens. L'acteur est à la fois une sorte de créateur hybride et un haut-parleur posé dans l'espace.

360% - PARTOUT - AUTOUR

A partir d'un point dans l'espace, les acteurs projettent des mots contre un seul point au mur. Ils essayent de visualiser une ligne droite qui mène de leur visage au mur et de parler droit au mur. Pendant cet exercice, je touche leurs pieds, l'arrière de leurs genoux, les cuisses, je balance légèrement leur taille - je la secoue doucement comme une boîte secrète - je place ma main sur leur ventre et je la laisse longtemps, jusqu'à ce que j'entende l'intérieur du ventre, et jusqu'à ce que l'autre pleure, je touche le nombril et le coccyx pour tirer un fil entre ces deux pôles, je pose ma main sur leur poitrine, je masse leur dos, touche leurs oreilles, les cheveux et je finis par tirer leurs bras vers le bas comme s'ils portaient des poids. Je travaille sur la verticale pendant qu'eux projettent sur l'horizontale. Corps et voix sont des vecteurs de direction, de tension, des lignes de vie et de mémoire. Le but c'est que le souffle se pose, s'asseye, s'ancre de plus en plus profondément dans le corps jusqu'à ce qu'il soit présent partout. Et aussi que la voix se calme, qu'elle sonne, éclaire, sans forcer, qu'elle vibre, pulse, bouge, s'amplifie, et crée de la place, beaucoup de place et de l'espace sonore. Avec la mémoire de Vitruve dans le corps, l'acteur s'ouvre au monde en grand pour le laisser entrer, lui, ses images et ses sons. Ainsi l'acteur conquiert l'espace et le temps.

«Et qu'est-ce que l'infini?
Au juste nous ne le savons pas.
C'est un mot
dont nous nous servons
pour indiquer
l'ouverture
de notre conscience
vers la possibilité
démesurée,
inlassable et démesurée.»
(Antonin Artaud
dans «Pour en finir
avec le Jugement de Dieu»)

WE OF THE WATER
WITH THE FIRE INSIDE
WE OF THE SOUND
ANOTHER SOUND HOMICIDE

TURN TO ONE ANOTHER
TURN TO ONE ANOTHER

WE OF THE SKY
UP THERE IN A PLANE
LOOKING FOR THE AIRPORT
FOR THE AIRPORT IN VAIN

TURN TO ONE ANOTHER
TURN TO ONE ANOTHER

LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
LAISSER COULER LE SON
LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
AVEC VOTRE PERMISSION
LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
LAISSER COULER LE SON

LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
LAISSER COULER LE SON
LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
AVEC VOTRE PERMISSION
LAISSER COULER LE SON LAISSER COULER
LAISSER COULER LE SON

WE OF THE DREAM
WE ARE THE DREAMERS INSIDE
IF NOW WE COULD WAKE
WE'D BE RIDING THE SNAKE

1 Groupe de rock électronique suisse,
originaire de Genève.
Paroles tirées de l'album SECOND NATURE

EC Diriez-vous de vos spectacles qu'ils sont bruyants?

MB Certains le sont, sans aucun doute. Je ne suis pas une adepte du silence, je le perçois comme le signe d'un malaise, d'une volonté de ne pas communiquer. Il m'évoque aussi les voix de ceux qui nous ont été proches et qui sont morts, ces voix que l'on n'entend plus, celles des amis qui habitent loin et que l'on appelle trop rarement. Au théâtre, je le trouve souvent trop solennel. Je crois que le silence me fait peur, tout comme le rien et le temps. Il est pour moi le cri le plus terrible. Je me rends compte cependant que certains de mes spectacles sont bruyants à l'intérieur, si j'ose dire, que la tempête se situe de plus en plus derrière un calme apparent. Et travailler sur cette tension m'intéresse désormais davantage.

EC A partir de quel moment avez-vous considéré le son comme une nécessité dans vos productions?

MB La question est plutôt à partir de quel moment j'ai pris conscience du son. Depuis toujours je travaille avec du son. Mais avec WET!, en 2006, j'ai senti qu'une nouvelle dimension s'ouvrait dans mon rapport à celui-ci. Je collaborais alors avec Michel Zurcher. Il avait sélectionné des morceaux de musique connus, il y avait notamment du Deep Purple, Laibach, J. Hartmann, Strauss, Einstürzende Neubauten, Archie Shepp... Et soudain, j'ai entendu le texte de Jelinek autrement. Il y avait une double narration: celle des chansons choisies et celle du texte. Celui-ci entrait en collusion ou en lutte d'une certaine manière avec les paroles, les mélodies ou les rythmes des chansons. La fulgurance de la musique faisait l'effet d'un contrepoint à la langue tellement brillante de Jelinek et à son esprit qui tente, comme un philosophe, d'apporter une redéfinition du monde. Avec Jelinek, on est immédiatement propulsé sur un ring. Zurcher, lui, spatialisait la musique, il la diffusait de telle sorte qu'elle ne soit pas frontale. A partir de là, j'ai considéré autrement l'élément sonore.

EC Quatre ans plus tard, vous avez signé votre première collaboration avec l'artiste sonore Rudy Decelière. Comment êtes-vous passée de l'expérience de WET! à l'espace sonore?

MB Ce n'est pas du tout la même démarche, il n'y a là rien de narratif. Rudy Decelière conçoit des sons qui façonnent l'espace, quelque chose de l'ordre de l'architecture. Mais son travail amène aussi simultanément un aspect sensoriel, plus abstrait, dans le sens qu'il ouvre une dimension fantomatique ou spectrale, comme s'il avait la faculté de révéler des temporalités enfouies, de réveiller les morts. Je m'explique: quand j'entends le travail de Rudy, je perçois une présence-absence, je n'écoute pas tant les sons en soi, je suis sensible à l'expérience sensorielle du son en mouvement, dont je n'arrive pas toujours à localiser la source. Or dans les espaces que j'utilise – des espaces bruts, souvent vides ou que je vide – cette source est devenue un acteur de plus en plus important, elle est devenue ma mémoire, une sorte de fantôme. Je me rends compte que la mort est tout le temps présente dans mon théâtre et que c'est par cette focale que j'aborde ma recherche. Je me demande, par exemple, ce que sont les voix des acteurs: est-ce qu'elles ne ressuscitent pas les mots couchés sur le papier? Est-ce qu'elles n'extirpent pas du papier l'écriture linéaire pour la déployer dans l'espace et dans la durée? La mort, pour moi, est également ce que l'on n'accepte pas.

EC L'espace sonore chez vous aurait donc non seulement affaire avec l'espace, mais aussi avec le temps.

MB Tout s'imbrique en permanence. Une mise en scène n'est jamais l'illustration d'une

pièce ou d'un texte, elle est une mise en tension, une dialectique entre différents éléments qui composent un champ de forces, le but étant toujours de générer diverses perspectives sur un texte et de rendre compte de sa complexité, qui fait écho à celle de la société dans laquelle nous vivons.

EC Il vous arrive de faire intervenir un musicien dans vos créations, en parallèle à l'élaboration d'un espace sonore. Qu'attendez-vous du rapport son-musique? Quelle relation concevez-vous entre la démarche de Rudy Decelière et celle d'un musicien?

MB Quand Rudy façonne un espace sonore, j'ai plutôt le sentiment qu'il ouvre l'espace, de sorte que le texte puisse se déployer, que le texte puisse aller au-delà de l'horizon délimité par l'espace physique. Quand j'invite sur scène un musicien – comme Vincent Hänni, avec qui je collabore régulièrement –, je le considère comme un acteur, présent en temps réel sur le plateau. Rudy peut miner l'espace d'une certaine façon, pour faire émerger des temporalités multiples, comme je le disais tout à l'heure. Il est invisible au moment de la représentation, à l'instar du metteur en scène. Alors que Vincent, lui, attire toute l'attention sur lui. On sait combien les musiciens en direct ont une force magnétique sidérante, ils sont le kraftwerk, la centrale électrique. C'est cette puissance charismatique que je trouve intéressante. Pour résumer, quand j'engage Rudy et un musicien live, Rudy développe surtout un travail d'ingénieur sonore, qui diffuse et spatialise la musique.

EC Il y a donc complémentarité entre la musique et l'espace sonore?

MB Je dirais plutôt que leur présence simultanée provoque une tension, voire un éventuel conflit, que l'adversaire potentiel pour un plasticien sonore, c'est le musicien et vice versa. Pour donner un exemple concret, quand nous avions monté HOPE dans un immense parking à Charleroi, j'avais engagé deux guitaristes, Vincent Hänni et Jean-Marc Montera. Je les avais placés chacun à un bout opposé du parking, l'un sur la côte est et l'autre sur la côte ouest. Ils devaient jouer simultanément et la distance représentait une véritable contrainte pour eux, car elle altérerait la musique, elle en diminuait l'impact en détournant l'attention du public. En plus de cela, Rudy avait installé une ligne de haut-parleurs entre eux. L'idée de ce dispositif, qui faisait circuler le son, était de rendre perceptible aux sens le volume de l'espace. En séparant les musiciens, en les reléguant au second plan, je permettais à Rudy de créer un espace qui n'existait pas en tant que tel, qui n'était pas défini a priori. Je dirais que le travail sur le son conduit à une composition de plus en plus combinatoire et toujours plus hybride. Cette hybridation est pour moi l'essence même du théâtre.

EC Il y a un autre élément qui compose le son de sturmfrei, c'est la voix des acteurs, et plus précisément l'élocution, la manière de dire le texte sur scène. Il est crié, scandé, murmuré. Il y a des accélérations, des ralentissements. Cela m'inspire plusieurs questions. La première est de comprendre la place de la voix dans votre recherche et si vous distribuez les acteurs en fonction de leur voix?

MB Ce travail sur la voix et la respiration est sans doute en lien avec ma conception du théâtre comme un sport. Mais je ne choisis pas les acteurs pour leur voix, même s'il m'est arrivé de ne pas travailler avec un acteur à cause de sa voix. Je crois d'ailleurs que je ne pourrais jamais devenir la grande amie de quelqu'un dont je n'aime pas la voix. Je me rends compte que mon rapport à la voix est de plus en plus central. J'ai toujours fait des entraînements

physiques avec les acteurs, dans le cadre de mes productions. J'ai travaillé avec la danseuse et chorégraphe Noemi Lapzeson, Marcela San Pedro, Cindy van Acker ou encore avec Dominique Falquet pour les arts martiaux. En 2006, Jacques Demierre m'a présenté la chanteuse et l'improvisatrice Dorothea Schürch, qui a commencé à donner des trainings vocaux aux comédiens. Entraîner la voix, c'est une autre manière d'entraîner le corps. A travers ce travail, le corps se pose différemment dans l'espace, avec une autre conscience, une sorte de détente tonique. Dans mon travail avec les acteurs, j'essaie de trouver le son de leur voix, de comprendre où elle se situe exactement, où elle s'ancre en eux. Pour cela, je leur demande dans un premier temps de dire les phrases sans effort, sans faire d'effets vocaux, afin de saisir comment ils respirent, comment la voix varie, ce qu'elle indique de leurs pensées et de leur intimité, de comment l'acteur chemine dans un texte.

EC Travaillez-vous la voix avec les comédiennes de la même manière qu'avec les comédiens?

MB Elle est placée différemment chez les hommes et chez les femmes, ce qui influence nécessairement le travail. Ce qui est intéressant, c'est que ce travail sur les voix est lié à l'écoute. Il est évident que ce que je demande aux acteurs est plus facile pour ceux qui sont musiciens. Mais j'ai aussi remarqué que les femmes s'écourent davantage les unes les autres. Avec elles, nous construisons ensemble ce que j'appelle un tapis sonore, fait de peu de variations; puis soudain je crée une rupture, les voix doivent dériver, se dissocier, amplifier la différence entre la note la plus haute et la plus basse, pour ensuite se rejoindre. Le but est toujours de se rejoindre. Avec les hommes, il me faut faire au préalable des exercices qui favorisent l'écoute et le travail commun. Très concrètement, je fais avec eux ce que j'ai nommé «l'exercice de la cloche»: ils doivent former un cercle fermé en se tenant par les épaules – un peu comme une équipe de foot – tout en gardant les yeux ouverts. Puis ils produisent un son comme s'ils soufflaient dans une paille, sans effort, ce qui provoque souvent un lâcher prise de leur part, voire des larmes chez certains d'entre eux.

EC D'où vient votre esthétique de l'élocution? Comment décidez-vous des variations des voix, du murmure, du cri, etc?

MB Beaucoup vient du texte. Ce qui me plaît chez un auteur, c'est la langue, ce n'est pas tant ce qui est dit que la manière de le dire. Et tout ce qui n'est pas dit, crée une place pour l'imagination, le mouvement, la fantaisie et la création. Je suis très sensible au rythme.

EC Vous montez pourtant un corpus de textes très cohérent, en termes de message et de sens.

MB C'est vrai. J'ai forcément mes intérêts et ma sensibilité. Ça n'a pas beaucoup de sens pour moi de ne monter qu'un seul texte d'un auteur. Je conçois l'approche d'un texte davantage comme une rencontre avec une œuvre, qui se poursuit et dialogue d'une production à l'autre. J'ai découvert le théâtre tôt, et ce qui m'a fait l'aimer, c'est de me rendre compte que cet art pouvait proposer un contrepoint à la société, qu'il est un endroit où l'on peut créer, fabriquer, imaginer, construire une contre-esquisse au monde tel qu'il va. C'est la dimension politique et utopique du théâtre qui m'a littéralement, physiquement, aspirée. Plus tard, au cours de mes études de sociologie, j'ai découvert les hétérotopies de Foucault. J'associe ma démarche de metteur en scène à celle d'un sociologue qui met en lumière une représentation du monde. Mais celle-ci ne devient intéressante, à mon avis, que lorsqu'elle propose une exploration, une autre

manière d'aborder le réel, de faire circuler la pensée ou d'inciter à la réflexion.

EC Ne trouvez-vous pas ce qui vous intéresse dans le répertoire théâtral? Car vous montez souvent des textes que l'on qualifie d'anti-théâtre ou qui n'appartiennent carrément pas au registre théâtral.

MB Je suis peu intéressée par les textes qui disent notre monde tel qu'il est. Je crois que j'ai toujours été en guerre avec le naturalisme. Je laisse ça au cinéma, et c'est d'ailleurs ce que je vais y chercher avec plaisir. Ce que je fais a plus à voir avec les rêveurs, les utopistes, avec les auteurs qui résistent et qui sont pleins de désirs, avec les bâtisseurs qui construisent d'autres perspectives sur le monde. L'aspect politique du théâtre m'a toujours attirée, dans le sens qu'il représente une possibilité de changer le monde. Il ne s'agit pas de militantisme, mais de proposer une alternative à ce qui est. L'artiste n'est pas un politicien, il doit essayer de contribuer à la fantaisie sociale. J'associe le rôle de l'artiste à l'image de la grande roue des Luna Park: l'artiste va essayer de proposer une nouvelle aventure sans didactisme – on ne vient pas au théâtre pour recevoir ou donner des leçons –, il va tenter de dire comment ça pourrait être autrement.

EC Je reviens à l'élocution et aux textes. Lisez-vous ceux-ci en traduction française ou en langue originale?

MB Je lis toujours d'abord en langue originale, donc en allemand le plus souvent, puisque je monte beaucoup d'auteurs germanophones. C'est comme ça que j'acquiers la connaissance intime d'un texte. Je finis par le connaître par cœur, j'en connais les articulations, les ruptures, les accélérations. Et quand je dirige les acteurs, c'est ce rythme du texte d'origine que je recherche. Je sais que ça ne fonctionne pas toujours. Je me suis aperçue que parfois l'acteur tentait de reproduire une scansion qu'il n'arrivait pas à s'approprier. Aujourd'hui, j'essaie de ne pas me figer dans une méthode, de toujours renouveler mon écoute, mais peut-être qu'au début de mon parcours, inconsciemment sans doute, je voulais reproduire la mélodie que j'entendais dans l'œuvre allemande. Je cherchais quelque chose que j'entendais dans les textes de Müller, de Jelinek, de Brecht et que je ne retrouvais pas en français. Pour moi, le corps de l'acteur est autrement impliqué en langue allemande qu'en français. Même si j'adore cette langue, elle ne produit pas le même effet charismatique sur moi. Dans la manière de faire dire le texte aux acteurs, dans l'articulation, l'esthétique de l'exclamation que j'ai développée, c'est cette puissance que j'ai recherchée.

EC Le risque de cette approche n'est-il pas de détourner l'attention du spectateur, de ne pas réussir à lui faire parvenir le sens ou le message d'un texte?

MB Quand cela arrive, quand le sens se perd, c'est que je n'ai pas réussi à transmettre ce que je voulais au comédien, que je n'ai pas réussi à faire qu'il incarne ce qu'il dit. L'incarnation a à faire avec la conscience de soi et de son corps dans l'espace en temps réel.

EC Mais travaillez-vous alors la voix comme un son ou comme un vecteur de sens?

MB Je dirais comme du son. Mais en réalité, l'un ne va pas sans l'autre. Il faut que ça sonne, que ça groove, sinon je ne peux pas penser, sinon ça ne génère pas de sens. C'est comme quand on lit des histoires aux enfants, le soir pour les border: il ne s'agit pas simplement d'une lecture monocorde, la voix varie, donne des intentions pour transmettre la fable. Mon

travail, à la direction d'acteur, est de faire coïncider le son et le sens, ou pour le dire autrement de travailler la voix comme un son au service du sens. Si je prends le travail réalisé dans TRAGEDY RELOADED avec les voix – parfois amplifiées – et l'élocution, je me souviens que l'enjeu était non seulement de réussir à transmettre la fable d'Eschyle, vieille de plus de 2500 ans, mais aussi le sentiment de la fuite, le tumulte de l'exil, le cri de ce message qui parle de femmes bafouées et violées. Ici, à nouveau, ce sont d'autres temporalités que la recherche sonore vise à rendre perceptibles. Le son appartient à l'ordre sensoriel, il n'est pas cérébral. En mettant ainsi en place des moyens physiques (le cri, le pleur, le murmure, la mise en espace des corps...), je cherche à faire ressentir le texte, tout en ouvrant au sens.

EC Qu'est-ce qui vous pousse à amplifier les voix, et même parfois les cris?

MB L'effet d'aliénation, de dissociation. Qu'est-ce que la dissociation? C'est ici encore la possibilité de faire émerger d'autres temporalités que le présent. Le fait d'amplifier génère une distance entre l'acteur et le spectateur. Si je reprends l'exemple des Exilées d'Eschyle (plus connu sous le titre Les Suppliantes), dans TRAGEDY RELOADED, l'idée était de donner la sensation que le texte ne venait pas uniquement de l'actrice qui se tenait devant l'audience, mais que sa source était tout l'espace, qu'il provenait de la mer, de la Grèce, de l'époque d'Eschyle. Mais je dois dire qu'aujourd'hui où l'on voit des micros dans presque tous les spectacles, je remets en question l'amplification. J'ai l'impression que l'effet pervers de ce moyen est que l'on ne sait plus écouter au théâtre et qu'il faut maintenant réapprendre à adresser le texte, à l'envoyer vers le public, si j'ose dire.

EC L'élocution, dans votre recherche, semble également répondre à une esthétique de la dissociation ou du collage, que l'on retrouve encore à d'autres niveaux de votre travail.

MB La dissociation répond chez moi à la nécessité de créer des ruptures. S'il n'y a pas de ruptures, il n'y a pas de vie, pas de beauté. Dans la recherche menée avec sturmfrei, je perçois une urgence, une force qui est là, qui veut se dire, même si parfois elle ne se fait pas comprendre. Ce qui me touche et nourrit ma démarche, c'est le dadaïsme, le constructivisme, tous ces bricoleurs qui ne cessent de coller entre eux des éléments disparates, de provoquer des cassures pour construire une autre approche du langage. C'est peut-être en cela que l'Ursonate de Kurt Schwitters m'émeut tellement. Nous l'avions d'ailleurs programmée au GRÜ, en 2011. C'est vrai que je n'ai aucun scrupule à rassembler des textes qu'ils soient littéraires, théâtraux, anciens ou contemporains, sociologiques ou encore philosophiques. Je viens de là, j'ai appris à lire le monde ainsi et je crois que la condition sine qua non pour acquérir une autonomie de pensée est de pouvoir faire des connexions et des rapprochements. Cela nous fait aborder la notion de dialectique, fondamentale dans mon parcours: j'ai grandi avec l'idée que le théâtre était en lien avec la grande histoire, qu'il était la possibilité d'engager un dialogue avec l'autre et entre les époques. C'est sans doute une des raisons qui m'ont poussée à monter des textes de Heiner Müller, lui qui réécrit sans cesse les grands mythes et les classiques.

EC Il y a dans les créations de sturmfrei deux types de voix: la voix individuelle et la voix chorale. Quel est leur rôle respectif?

MB Le chœur a une fonction politique et sociétale. Il y a toujours un rapport de tension entre la voix solo (le «je») et le chœur, à l'image du rapport de tension entre l'individu et

la collectivité. Il est rare aujourd'hui de trouver des textes contemporains avec un chœur. Dans HOWL d'Allen Ginsberg – un texte de la beat generation, qui n'est précisément pas une pièce de théâtre –, j'ai créé une voix chorale, en peignant les six acteurs en noir et en leur demandant de se partager la partition. C'était assez casse-gueule de faire ça avec des comédiens qui n'étaient pas musiciens, le risque était que la voix tombe, que ce soit lourd ou que ça devienne inaudible. Mais je tenais à le faire, je tenais à mettre en place cette voix commune qui pour moi a toujours à voir avec l'utopie. La question, j'en suis convaincue, est essentiellement de se demander ce que l'on essaie de faire ensemble. Et peu importe si ça ne fonctionne pas. Je ne suis pas dans le show-biz, ce n'est bien sûr pas que je cherche à donner au public quelque chose qui ne marche pas, mais c'est ma responsabilité en tant que metteuse en scène de proposer une expérience. Sinon, à quoi sert le théâtre si ce n'est pas un lieu d'expérimentation?

EC Quelle est alors la place de la voix individuelle?

MB Elle est la voix de l'acteur. Or je viens du travail avec l'acteur, sans lui je suis perdue. Dans EXPLOSION OF MEMORIES, l'installation pluridisciplinaire que j'avais réalisée à Genève pour le BAC (le Bâtiment d'art contemporain), il n'y avait pas d'acteurs au début. Puis j'en ai engagé deux, pour que tous les jours ils marquent de leur présence cette proposition. L'acteur représente la figure centrale de ma démarche, il est l'artiste de l'imperfection, il cristallise l'impossibilité de réaliser quelque chose par et grâce au théâtre, et dans cette perspective, il incarne le sens même de cet art.

EC Que voulez-vous dire? Qu'il serait l'expression d'une insatisfaction?

MB Il est un vecteur humain fondamental. Et en cela, tout comme la voix chorale, il participe d'une certaine utopie que véhicule le théâtre, dans mon éducation du moins. Les pièces parlent toujours des failles des êtres humains, de leurs incapacités. Elles racontent la pauvreté des rapports entre les individus, la violence, la guerre, la lutte. Ce sont ces pièces-là qui m'interpellent et qui provoquent mon émotion. Le théâtre est le lieu de l'être au monde, autrement dit il expose comment l'être humain existe dans le monde. Il nous permet ainsi de mieux comprendre à la fois ce qu'est l'existence et ce que nous sommes, et corollairement de nous interroger sur le sens de la vie. On retrouve là sa dimension politique. Pour revenir à un autre aspect de l'acteur, il y a une chose qui m'habite et qui me travaille souvent, c'est son entrée en scène: ce moment de tension incroyable juste avant de parler, cet instant de suspension me fascine. J'ai l'impression qu'il se joue là quelque chose d'essentiel pour le théâtre.

EC J'aimerais revenir sur la question de la langue dans laquelle vous travaillez, ou plutôt des langues. Car j'ai l'impression que cet aspect influe profondément sur votre démarche. Vous dites que vous lisez en langue originale, vos titres de spectacles sont souvent en anglais, et vos spectacles sont en français – quelques fois, vous les jouez en plusieurs langues (allemand, français, italien). Dans quelle langue pensez-vous?

MB En allemand, très clairement.

EC C'est-à-dire en langue allemande ou en culture allemande?

MB Il faut dire avant tout que je viens d'une famille où l'on a toujours mélangé les langues. Ma mère était américaine, elle venait du Bronx, et nous parlait en anglais. C'est ma langue

maternelle, c'est la langue dans laquelle j'ai la plus grande capacité émotionnelle, si j'ose l'exprimer ainsi. Quant à mon père, il est Suisse-allemand et nous parlait en suisse-allemand. Alors que ma formation théâtrale, je l'ai faite en anglais principalement, ce sont les auteurs germanophones et leur univers qui m'accompagnent depuis le début. J'ai commencé mes études avec Brecht et avec la pensée dialectique de Walter Benjamin. En cela, la tragédie grecque comme origine du théâtre occidental traverse tout mon travail. Chacune de mes productions peut s'entendre comme une prolongation ou une réaction à la question d'Œdipe: «Qui suis-je?» (ou, dans le théâtre vu comme un art collectif: «Qui sommes-nous?»).

C'est intéressant que vous me posiez aujourd'hui cette question des langues, car je sens qu'il serait important que je puisse mettre en scène dans d'autres langues que le français, en allemand ou en anglais justement. En français, il y a une part de moi que je ne donne pas, des émotions que je ne transmets pas. Et je me demande si ça n'a pas donné une certaine rigidité à mes mises en scène, si ça n'a pas freiné une certaine émotion ou une liberté. C'est peut-être une prochaine étape: enseigner en anglais, diriger en allemand.

MAYA BÖSCH POSE LA QUESTION...

plusieurs rédacteurs

HEIKE FIEDLER – AUTEURE, PERFORMEURE, ARTISTE VISUELLE ET SONORE

tu es là, tu m'habites, quelque part dans mon corps, dans la tête ou le ventre, la bouche. c'est un mot, c'est évident. c'est vivant. un geste sonore, une trace dans l'entre-deux, entre le dire et l'écriture, on se lance. dans l'inconnu, dans le silence, il y a l'emprise, il y a le lâcher prise, il y a l'espace. avec ses bords et avec nos débordements. il y a le souffle, il y a le cri. d'abord et aussi. puis le mot m'entraîne dans sa matérialité il m'amène vers un devenir, le devenir action.

MARCELA SAN PEDRO – DANSEUSE, CHORÉGRAPHE

Faire assez de silence en soi pour pouvoir entendre une voix qui vient de loin...

PASCALLE FAVRE – ARTISTE PLASTICIENNE

Je me souviens que l'espace était doté de nouveaux effets de perspectives; des sortes d'anamorphoses mentales. Pendant que le sol se dilatait et que l'horizon se perdait, c'est le temps qui commençait ses étirements. Une longue seconde s'écoulait, puis scintillait provisoirement.

Au loin – et à quelques mètres de là – des mouvements qui perçaient, puis qui s'échappaient en sortant du champ d'une vision insolite. Une chose après l'autre, ensemble: à portée de l'instant flottant.

Je me souviens d'une sensation, d'un corps en pièces agréablement détachées. D'un état entre-finissable qu'il allait falloir songer à dé-brouiller.

MAÏA BLONDEAU – COMPOSITRICE ET SAXOPHONISTE

Avant de prendre l'avion // Everything in its right place – Radiohead
Avant de rentrer sur scène // I U She – Peaches
Avant de faire l'amour // Roads – Portishead

Avant de rentrer tard dans la nuit //

Lésbica Futurista – GA31
Avant de rentrer sur scène // Quatuor à cordes n° 14 La jeune fille et la mort – Franz Schubert
Avant de sauter dans le vide // 4'33" – John Cage

VINCENT HÄNNI – MUSICIEN

Lancer un seul galet → faire le plus grand nombre de ricochets (ou rebonds) → à voir avec la tangente et la vitesse. Il faut que ça rebondisse.