

Le goût de l'entre-deux ou De la parole aux chants

Georges Banu

Numéro 75, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28028ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Banu, G. (1995). Le goût de l'entre-deux ou De la parole aux chants. *Jeu*, (75), 96-102.

Le goût de l'entre-deux ou De la parole aux chants

L'Académie Expérimentale des Théâtres, en collaboration avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, a organisé une manifestation symptomatique pour la scène contemporaine : *De la parole aux chants*. Elle témoigne du goût affirmé, ces temps-ci, pour la transgression et le passage de la voix parlée à la voix chantée, de nombreux artistes se plaçant aujourd'hui dans cet entre-deux riche en ressources expressives. Les participants à ce débat¹, metteurs en scène et acteurs, chanteurs et historiens, ont commenté, débattu et interrogé cette mutation singulière. Nous publions ici la réflexion de Georges Banu, accompagnée de quelques extraits du livre qui paraîtra prochainement aux Éditions Actes Sud.



Georges Banu à São Paulo, au Brésil, en 1994.
Photo : Nelson Almeida.

De la parole aux chants — intitulé visant à nommer un désir de débordement, de subversion des frontières, bref d'incertitude propre à l'origine là où, justement, le XIX^e siècle avait fini par imposer la ségrégation du chant et de la parole.

Au départ de toute forme spectaculaire se trouve l'alliance du chant et de la parole, coexistence inlassablement modulée, agitée par l'affrontement des contraires ou apaisée par leur passagère réconciliation. L'essence même de la tragédie se cristallise dans l'alternance entre le héros qui parle et le chœur qui chante. La parole et le chant se répondent tout en signalant la faille creusée entre la voix solitaire et la voix collective. C'est le règne de l'entre-deux qui s'instaure. Dans l'entre-deux sourd le dialogue.

Entre la parole et les chants, chaque fois qu'ils se manifestent réunis, c'est toujours l'origine qui pointe. Cette tension reste liée à ce qui se présente comme premier car

1. Alfredo Arias, Yaël Benzaquen, Jean Bollack, Marcel Bozonnet, Hélène Delavault, Michel Deutsch, Véronique Dietschy, Lev Dodine, Ludwik Flaszen, Elisabeth Fresnel Elbaz, Jean-Louis Hourdin, Pierre Iselin, Yannis Kokkos, Jean-Jacques Lemêtre, Vincent Leterme, Susan Manoff, Ariane Mnouchkine, Farid Paya, Claude Régy, Spiros Sakkas, Stuart Seide, Andrej Serban, Włodzimierz Staniewski, Anatolij Vassiliev, Jean-Marie Villégier, André Wilm, Robert Wilson et Alain Zaeppfel.

J'aime extraire le mot de la musique comme on extrait l'eau de la terre. Par le passage de la parole aux chants on peut assister à la naissance des mots, au « dégel des mots » comme dirait Artaud.

Dans les chants les mots sont comme des fleurs écloses.

Celui qui prie en chantant prie deux fois. En hébreu le mot *Dabar*, Dieu, veut dire son.

Włodzimierz Staniewski

Le plus beau chant c'est le lied.

Le chant accompagne le mouvement le plus religieux de la tragédie.

Aujourd'hui il y a le risque que le chant efface la scène, car parfois on a le sentiment que l'on cherche à sauver le texte qui ne peut plus se passer de musique.

Michel Deutsch

Les vers témoignent d'un état de semi-musicalité. Ils n'imitent pas la nature, mais *la belle nature*.

La tragédie lyrique développe une infinité d'événements musicaux. Dans ce sens-là, nous devons l'approcher comme un art du détail. La tragédie lyrique produit une amplification de la langue et elle nous permet de suivre le trajet du son, de la parole jusqu'à l'air.

Si on chante au théâtre c'est pour amplifier, exacerber, élargir les possibilités expressives au-delà des possibilités communes.

William Christie aime citer cette définition du chanteur baroque : « un comédien avec une assez bonne voix ». Et, dans cet esprit, il répète souvent : « Chantez moins, dites davantage. »

Dans la tragédie lyrique, ce sont les personnages qui sont des monstres, non pas les interprètes.

Jean-Marie Villégier

pas encore définitivement séparé. Nous distinguons la parole et les chants, mais comme reliés dans une union fondée sur l'entre-deux toujours perceptible. Non, ce n'est pas de la synthèse des arts qu'il s'agit, mais de l'alternance des voix. Et, les grands réformateurs, d'Artaud à Eisenstein, de Brecht à Meyerhold, ne se trompent pas lorsqu'en repérant l'entre-deux parole-chants dans les formes orientales, ils les assimilent à des expressions vivantes de l'origine préservée. Par sa fluidité, cet entre-deux permet de « surmonter, comme le dit Daniel Sibony, le fantôme de l'identité pleine et solide enfin fondée sur une origine ressaisie ».

L'Occident, lorsqu'il cherchera à réhabiliter l'origine, à la naissance, cultivera, lui aussi, l'alternance de la parole et des chants, alternance que le XIX^e siècle s'emploiera à supprimer et à occulter au profit des formes entièrement autonomes. Aujourd'hui, quand la différence radicale semble devenir moins pertinente, les artistes retrouvent souvent l'attrait de l'entre-deux. Celui qui fut présent sur la scène élisabéthaine ou dans le spectacle baroque où, chaque fois, les chants surgissent et déchirent le tissu des mots. De ces trous du langage quelque chose d'autre émerge, un trouble, une émotion dont la voix chantée traduit le frisson.

Cette voix, dont la tragédie lyrique ranimée par Villégier et William Christie grâce à *Atys* de Lulli/Quinault, nous en avons éprouvé la séduction, parce qu'ici le chant prolonge le mot et, ensemble, ils produisent l'effet d'une humanité améliorée, ni exceptionnelle ni banale. *La belle nature*. L'on retrouve ainsi l'esprit de ce mot premier, rêve d'origine que Monteverdi formula lorsqu'il cherchait à obtenir le *parlar-cantando*. Pour lui, *voix parlée* et *voix chantée* devaient rester indissociables comme l'expression gémellaire d'un être auquel le passage de la parole aux chants n'est pas interdit, ni le choix rendu impossible. Chaque fois, souterrainement, il continue à explorer et à entendre l'autre voix. C'est la raison qui explique pourquoi le baroque a constamment joué sur l'alliance à même d'assurer la mouvance inextinguible entre les quatre modes d'intervention de la voix : le cri, la parole, la déclamation et le chant. Du primal au spirituel, de la parole aux chants — cette trajectoire souvent empruntée par l'acteur/chanteur baroque s'est souvent dessinée sur fond de nostalgie antique et d'espérance de résurrection grecque.

Une mutation mérite d'être signalée : surtout à partir du XIX^e siècle, ce sont les formes dites mineures qui préservent

l'hétérogénéité des paroles et des chants. Ce sera le lot du mélodrame et de l'opérette, du cabaret et de la comédie musicale. Ils procurent la vision naïve, voire optimiste, d'une totalité réconciliée avec elle-même sans véritable menace ni risque de séparation. Malgré cela, nous pouvons dire que, lorsque l'origine s'est retirée des formes dites hautes — la tragédie ou l'opéra —, elle a trouvé refuge ailleurs au prix d'une perversion apte à éviter une extinction.

Les chants vont resurgir comme des déflagrations dans les grands spectacles d'avant-garde, de Grotowski ou Barba, de Brook ou Serban, de Staniewski ou Vassiliev. Chez eux, l'éveil du chant rappelle une perte antérieure que l'on s'emploie à surmonter fugitivement. Il s'agit cette fois-ci non pas d'une technique propre à une tradition ou à un genre, mais d'une rupture produite sous l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle au secours le chant. « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter », aime dire Heiner Müller. Sous la pression d'un comble d'affects, la parole se convertit en chant. Et alors, grâce à cet entre-deux, le corps se constitue en foyer de l'origine.

Pour ces chants qui se placent à la lisière du lyrique et du dramatique, c'est *la vibration* qui sera toujours la qualité première. Les chants fascinent aussi parce qu'imprévisibles, car leur surgissement épisodique déstabilise l'ordre du langage toujours surpris, perturbé, décalé. Les chants attestent l'accumulation d'une tension qui finit par appeler l'usage d'un autre moyen fort pour l'afficher clairement. Comme la déflagration de la voix dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Traversée des limites et effet de rupture hors pair.

Rupture que Brecht a voulu ériger en principale technique de distanciation. Interrompre, briser, diviser — rien de mieux pour produire de l'éloignement, mais Brecht ne reste pas dans le registre des mots. Il passe aux chants. Et ceux-ci, aujourd'hui chacun l'admet, produisent de l'affectivité plus que de la distance critique. Ils nous apparaissent comme des condensés sensibles qui transgressent la parole et engendrent l'émotion. Brecht procède ainsi à une rupture de fidélité à l'égard du mot, et dans l'entre-deux qu'il cultive on reconnaît un symptôme de la modernité.



Helene Weigel dans *Mère Courage* de Brecht (Berliner Ensemble, 1949). Photo tirée de *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, Bouffonneries/ISTA, Lectoure (France) /Holstebro (Danemark), 1995, p. 34.

Le chant ouvre la respiration et cela ouvre l'émotion qui, à son tour, ouvre l'énergie. Le chant apporte à l'acteur la discipline, la précision. Et en même temps, il développe la conscience de groupe car le chant permet de s'entendre non seulement soi-même, mais aussi les autres que l'on peut quitter un instant pour les retrouver ensuite. Le théâtre est né du chant choral et il n'existe pour de vrai que lorsqu'il procure le sentiment d'être ensemble.

Lev Dodine

Depuis que je m'intéresse aux structures de jeu, aux structures ludiques que j'oppose aux structures du réalisme psychologique, le chant s'est imposé.

L'objet du théâtre, c'est l'action ; celle-ci se trouve à l'intérieur du mot.

Le mot est un emballage qui est empli par le contenu. On agit par le mot, il est actif, il a une activité.

Cela est proche du chant : plus l'action est forte, plus le mot se charge d'émotion. Il est en mouvement.

Il transgresse alors la frontière du discours et l'on commence à chanter.

Je cherche le rythme et la mélodie du mot tout en restant dans le théâtre de drame.

On est dans l'entre-deux, dans le passage. C'est une autre poétique du mot.

Anatolij Vassiliev

La recherche sur les vocalités mettant en relation organique le texte et le chant est l'une de mes préoccupations majeures : comment le chant ouvre l'espace pour guider le verbe, puis lui céder la place ; comment l'imaginaire vocal contamine et métamorphose l'imaginaire textuel.

Farid Paya

Par l'usage de ces secousses dans la continuité du langage, l'artiste parvient à libérer un manque perçu dans la langue pour faire surgir le bloc poétique du chant. Ainsi le chant comble le manque à être du mot et, inversement, le mot comble le manque de sens du chant.

Du côté de l'opéra, il y eut aussi une volonté de rapprochement, comme si la voix chantée éprouvait douloureusement le manque du son, double perdu, la voix parlée. De Schönberg à Berg, de *Pierrot lunaire* à *Wozzeck*, le renouveau passe par le traitement de la voix désormais bien étrangère aux exploits du bel canto. D'une certaine manière, le *Sprechgesang*, sur le plan théorique, renvoie à l'esprit des commencements, au *parlarcantando* monteverdien. La voix cesse de se présenter comme performante pour s'ériger plutôt en matériau.

À la circulation explicite entre la parole et les chants s'ajoute parfois une autre variante. Elle ne fonctionne plus selon le principe de l'entre-deux fondé sur l'alternance de la parole et des chants, plus ou moins systématiquement, car il s'agit cette fois d'une présence secrète d'un des termes, terme qui sous-tend l'autre, exposé en surface. Cette simultanéité fut le propre des premiers poètes toujours soucieux de respecter le principe de l'indivision. Ils déclamaient en chantant. Ce qui était explicite chez les bardes et les aèdes deviendra ensuite implicite et presque imperceptible, mais néanmoins souvent présent : faire entendre le chant derrière les mots. Il se présente alors comme le courant qui les nourrit et les anime. De l'alexandrin au vers claudélien, de Shakespeare à Maïakovski ou Genet, sous les mots le flot du chant coule toujours, car la langue est rehaussée lorsque, profondément, la musique palpète.

Inversé, le rapport se retrouve aussi aux origines de l'opéra, et les metteurs en scène s'appliquent aujourd'hui à le réhabiliter. Constitutif des débuts de l'opéra, il sera étouffé par le bel canto italien contre lequel s'insurge Wagner qui, soucieux de l'origine, cherche à faire résonner le mot derrière le chant. Aujourd'hui, le véritable renouveau passe par là plus que par le trompeur déploiement scénographique habituel. Strehler et Chéreau, Brook ou Bondy l'ont compris, et tous s'emploient à sauvegarder les mots qui soutiennent les sons comme de vraies assises.

Dans cette réflexion sur l'entre-deux au cœur même de la

La musique parce qu'elle produit un chant au-delà de la langue est une matière de jeu.

Stuart Seide

Quand il n'y a pas de passion, il n'y a pas de chants.

Je ne cherche pas le chant, je cherche à ce que l'acteur arrive jusqu'au bord du chant.

Ariane Mnouchkine

J'ai suivi tous les spectacles de Marlène Dietrich à l'Espace Cardin. Un soir lorsque je dînais avec elle et l'un de ses biographes, celui-ci dit :

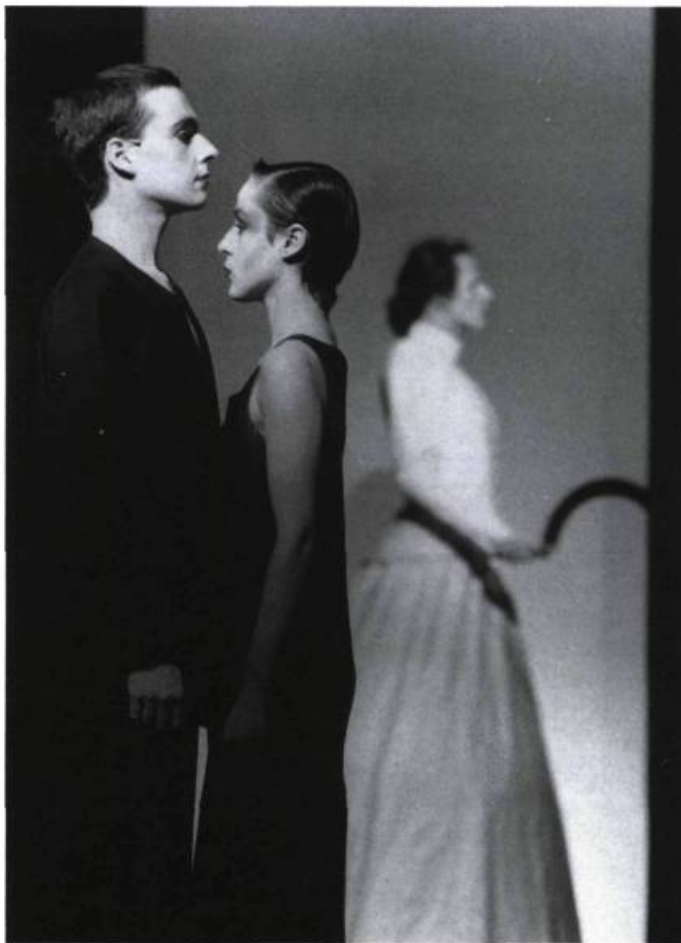
— Vous êtes si froide.

— Vous n'avez pas écouté ma voix, répondit-elle.

Robert Wilson

Les deux pays limitrophes dont parle Kierkegaard sont la musique et le langage. Jusqu'à quelle extrémité le langage peut-il aller pour apercevoir la musique ?

Antoine Vitez



voix, nous pouvons intégrer aussi le murmure grübérien où l'on entend l'écho de ce qui échappe à la langue et éveille la source toujours présente d'un chant à peine vivant. Et ainsi, en creux, nous percevons une voix, non pas celle de la fin, mais celle des débuts, de l'aube.

Doctor Faustus Lights the Lights, de Robert Wilson, présenté au Festival d'Automne à Paris en 1992.

Photo : Archie Kent.

Nombreux sont les metteurs en scène qui font intervenir les chants pour tout ce qu'ils engendrent comme souvenir. Aussi bien le souvenir primordial lié à la tragédie que le souvenir d'une civilisation rurale comme chez Serban ou Kokkos, souvenir religieux comme chez Vassiliev, ou même souvenir historique comme dans le célèbre *Gaudeamus* de Lev Dodine. Les chants possèdent une extraordinaire force de réactivation mnémorique puisqu'une mémoire latente, individuelle ou collective, y est déposée. Si pour Vassiliev les chants évoquent un esprit ou une culture de l'âme, l'orthodoxie, pour Arias les chants se chargent de valeurs proustiennes, et grâce à eux son Argentine natale renaît tel un Combray de la scène.



Talabot, Odin Teatret, 1988. Photo tirée de *l'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, Bouffonneries/ISTA, Lecture (France)/Holstebro (Danemark), 1995, p. 53.

Sans l'ériger, autoritairement, en loi, une constante se dégage tout de même. Le plus souvent, surtout pour les artistes qui développent un travail de groupe, les chants contribuent à l'affirmation d'une communauté et au renforcement de son unité. Le chant relie. De là vient sa force et aussi son danger. Par ailleurs, le chant peut se présenter comme l'expression identitaire d'une équipe, peu importe ses choix esthétiques : l'on reconnaît l'Odin Teatret à ses chants, de même que Dodine, Vassiliev ou Hourdin aux leurs.

Les chants au théâtre engendrent une émotion propre dans la mesure où ils n'affichent pas l'extension d'une voix qui s'épanouit hors limites, mais bien au contraire l'expressivité d'une voix *brute*, dans le sens brookien du terme, voix ni polie ni traitée, voix qui se confronte à ses limites. Elle dit un désir de dépassement et toute la difficulté que suppose ce passage, toujours dérangeant, de la parole aux chants. C'est cela que l'on entendait dans la voix « rockeuse » d'André Wilm dans *Imprécatio 2* de Michel Deutsch.

Dans l'oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher*, Claudel par la scansion aborde le passage de la voix parlée à la voix chantée. En agissant sur les sonorités et sur les rythmes, on attaque l'audition dans d'autres centres de compréhension et en même temps on privilégie la prosodie et le son par rapport au pur sens... Je pense, et je ne suis pas le seul, que le langage n'est pas essentiel : uniquement en tant qu'il est porteur de sens, comme on sait qu'il est utile dans le monde des affaires. Il s'agit d'ouvrir la voie à tout ce que la poésie peut véhiculer aussi dans le silence. En créant des écarts, en isolant des sons, des blocs de mots. La précision et la liberté ne sont pas antinomiques. C'est bien le contraire : la précision donne de la liberté.

Claude Régy

La scène est vide, mais il faut soutenir l'émotion, le seul moyen de soutenir l'émotion, c'est le chant.

Virginia Woolf, *Entre les actes*

Pourquoi sommes-nous concernés par l'art ? Pour dépasser nos frontières...

Jerzy Grotowski

Être derrière l'acteur, l'accompagner de sa présence, fermer les yeux, ressentir ce qui traverse le corps chantant de l'acteur, être totalement ouvert à lui, à l'affût.

Rejoindre l'acteur suivant, celui qui reçoit le son.

Rechercher « la première fois » en s'attachant à ce que la circulation de la voix reste fluide.

Veiller à ce que l'horizon reste clair et dégagé.

Rien ne doit altérer la perception de ce fleuve qu'est le chant.

Aux abords de l'incantation scruter l'ofrande du chant pour que l'eau reste cristalline.

Andrei Serban

En aucun cas le chant ne surgit là où manquent les mots par suite de l'excès des sentiments.

Bertolt Brecht

La voix qui chante c'est cet espace très précis où une langue rencontre une voix.

Roland Barthes



Improvisations et chants archaïques, sous la direction d'Andrei Serban. Photo : Georges Meran.

Dans l'entre-deux de la parole aux chants, maintenant réactivé, quelque chose d'essentiel se joue. Cela participe du même mouvement qui a conduit la danse à intégrer les mots, mouvement qui ruine les hiérarchies héritées au profit d'une incertitude première, réfractaire aux limites et amoureuse plutôt d'une origine communautaire. Quand partout les territoires se délimitent furieusement, les retrouvailles avec des paroles et des chants réunis produisent un réel effet libérateur. La fraîcheur de l'origine qui, de la scène, se rappelle à nous. Elle tient de ce que l'on nomme « mémoire-appel », mémoire de ce qui n'a pas été vécu, mais que le corps peut rendre présent comme si ce passé-là était le nôtre. Il surgit dans l'interstice fragile, aujourd'hui souvent franchi, entre la parole et le chant. ◆