

THÉÂTRE
DE LA CITÉ INTERNATIONALE
THÉÂTRE DE LA CITÉ
THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

théâtre / musique
MARCUS BORJA
Théâtre

24 > 28 avril 2017

SERVICE DE PRESSE

Théâtre de la Cité internationale
Philippe Boulet • 06 82 28 00 47
philippe.boulet@theatredelacite.com



bord de plateau (*entrée libre*)

• jeudi 27 avril /

rencontre avec l'équipe de *Théâtre* à l'issue de la représentation de 21 h

Théâtre de la Cité internationale

17, bd Jourdan • 75014 Paris

www.theatredelacite.com

administration • 01 43 13 50 60

TARIFS

de 7€ à 22€

Moins de 30 ans • 13€ – Étudiant & scolaire • 11€ – Moins de 12 ans • 7€

BILLETTERIE

www.theatredelacite.com

Tél. 01 43 13 50 50 (du lundi au vendredi 13h – 18h30, le samedi 14h – 18h30)

et chez nos revendeurs FNAC, Théâtre on line et billettereduc.com



rejoignez l'événement!



suivez le fil @theatredelacite
avec #MarcusBorja



retrouvez les coulisses sonores
sur notre chaîne soundcloud
/theatredelaciteinter

théâtre / musique

MARCUS BORJA

Théâtre

conception, mise en scène, direction musicale et travail vocal **Marcus Borja**

collaboration artistique **Tristan Rothhut**

assistanat à la mise en scène **Raluca Vallois**

design sonore **Lucas Lelièvre**

portraits photographiques **Diego Bresani et Ye Tian**

avec **Jérôme Aubert, Astrid Bayiha, Roch Amedet Banzouzi, Marcus Borja, Augustin Bouchacourt, Lucie Brandsma, Sophie Canet, Antoine Cordier, Etienne Cottereau, Belén Cubilla, Mahshid Dastgheib, Simon Dusigne, Rachele Flores, Ayana Fuentes Uno, Michèle Frontil, François Gardeil, Lucas Gonzalez, Louise Guillaume, Lola Gutierrez, Jean Hostache, Hypo, Magdalena Ioannidi, Miléna Kartowski-Aïach, Matilda Kime, Cyrille Laik, Malek Lamraoui, Feng Liu, Hounhouéno Joël Lokossou, Esther Marty Kouyaté, Laurence Masliah, Jean-Max Mayer, Romane Meutelet, Tatiana Mironov, Makeda Monnet, Rolando Octavio, Wilda Philippe, Ruchi Ranjan, Andrea Romano, Tristan Rothhut, Théo Salemour, Charles Segard-Noirclère, Olivia Skoog, Aurore Soudieux, Tatiana Spivakova, Ye Tian, Isabelle Toros, Relebohile Tsoinyane, Raluca Vallois, Gabriel Washer, Sophie Zafari, Vahram Zaryan**

.....
du 24 au 28 avril 2017

lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi – 18 h & 21 h

durée 1 h 20

Spectacle en allemand, anglais, arabe, arménien, basque, bassa, batak, créole de Guadeloupe et d'Haïti, espagnol, filipino, flamand, fongbé, français, grec ancien et moderne, guarani, hébreu, hindi, indonésien, italien, japonais, kabyle, kikongo, latin, lingala, mandarin, persan, portugais, roumain, russe, sanscrit, sotho, suédois, tamoul, ukrainien, xhosa, yoruba, zulu...

Le spectacle *Théâtre* a été créé en février 2016 au Jeune Théâtre National dans le cadre du festival JT16

.....
avec le soutien d'Arcadi Île-de-France, Paris Sciences et Lettres, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et Jeune Théâtre National *remerciements* Théâtre de la Cité internationale, La Colline Théâtre National, le 104, Paris Sciences et Lettres, programme doctoral SACRe, Jean-François Dusigne, Sylvie Deguy, Luis Naon, Jorge Parente, et tous ceux qui ont traversé, alimenté et encouragé cette aventure chorale.

.....
Vous êtes dans le noir complet. Même les vertes issues de secours ont disparu. Vous ne voyez pas vos mains. Vous entendez autour de vous, très près ou très loin, des souffles, des murmures, des cris, des rires, des arias et des chansons, des chœurs, beaucoup de langues, des lambeaux de textes, connus ou pas, une matière poétique et vocale qui vous entoure et vous encercle : vous devenez entièrement écoute, tension sonore. 50 acteurs, 34 langues, 5 continents, et une infinité de possibles, pour faire l'étrange et formidable expérience d'une façon d'être avec les autres.



© Diego Bresani

.....
« Le sonore [...] emporte la forme, il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et disparaît jusque dans sa permanence. » — Jean-Luc Nancy

Entretien avec Marcus Borja

Votre spectacle s'appelle Théâtre. Un titre très générique. Est-ce une façon de dire que vous vous confrontez à la définition même du théâtre?

Pas du théâtre en général, juste du nôtre, de notre manière de faire du théâtre, notre vérité à nous. À chaque fois qu'on me pose cette question je pense à la préface de *Pierre et Jean*, où Maupassant dit qu'au fond un roman (comme le théâtre) peut prendre des formes si différentes que celui qui se risque à en donner une définition trop restreinte risque aussi de perdre tout crédit car il n'a pas compris quelque chose d'essentiel à la création artistique. Alors dans *Théâtre* nous partageons ce qu'est le théâtre pour nous et évidemment nous jouons à dessein avec la définition étymologique du mot. Théatron à l'origine c'est le lieu d'où l'on voit. Or dans ce spectacle on ne voit rien (ou presque...). C'est comme si on essayait de réduire le théâtre à sa plus petite définition possible: des présences partagées dans un espace extra-quotidien où des acteurs accompagnent des spectateurs dans une autre fréquence du monde, une autre vibration.

Dans Théâtre vous déplacez le théâtre de l'œil vers l'oreille. D'où vient cette idée?

Je dirais plutôt qu'il s'agit d'isoler l'oreille car de toute manière l'élément acoustique a toujours fait partie du théâtre, mais est trop souvent tributaire du visuel (ce que j'entend est l'illustration de ce que je vois ou de ce que je devrais voir). Je m'intéresse depuis longtemps à la dimension sonore du théâtre. Le projet de recherche que je mène actuellement s'intitule *Poétiques de la voix et espaces sonores*. Dans un petit livre intitulé *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy explique que, dans notre civilisation, on a attribué au visuel l'hégémonie de l'interprétation des choses du monde. C'est le seul sens qui peut venir confirmer quelque chose, comme quand on dit « je ne crois que ce que je vois ». La question que nous posons avec *Théâtre* c'est donc: peut-on construire du sens en se passant de la vue? Peut-on déjouer la hiérarchie ocularocentriste qui a fait de la vue le sens dominant dans notre civilisation?

Après, il y a sûrement un intérêt biographique dans cette recherche. Du fait d'être mal voyant, depuis que je suis né, j'ai un rapport au monde qui est nettement plus auditif que visuel. En partie à cause de cette limitation, je me suis tourné tout naturellement vers la musique. J'ai

fait beaucoup de musique pour des spectacles mais là, c'est la première fois que je construis une dramaturgie indépendante uniquement à partir du son et de l'écoute.

Justement, vers quelle dramaturgie êtes-vous allé?

Nous avons tenté d'élaborer des principes dramaturgiques, pas dramatiques. Nous ne sommes pas à la recherche d'une fable. Le but est de faire traverser aux spectateurs, mais aussi aux acteurs, différents états émotionnels. Et la méthode est surtout musicale, au sens large: jouer du contrepoint, faire se frotter des sonorités lointaines ou au contraire les harmoniser. Dans *Théâtre*, il y a différents objets sonores – musicaux, textuels, linguistiques, «bruitistes» – qui sont venus de moi ou des acteurs. Nous nous sommes demandé comment les mettre ensemble. Est-ce qu'un lied à deux voix de Mendelssohn est mieux placé à côté d'un texte tiré du *Lucrèce Borgia* de Hugo ou plutôt d'une imprécation à un seul mot d'une actrice? De la même façon, comment utiliser toutes les langues que parlent les acteurs? Il y a celles qui sont plus percussives, ou plus sibilantes, ou plus chantantes. Comment les faire se succéder? C'est donc une construction très intuitive qui interroge avant tout la musicalité, inhérente, à mon sens, à toute construction théâtrale.

Mais cette construction intuitive est-elle guidée par le désir de produire une sensation, un sentiment, une idée?

Je dirais: un cheminement d'un état à l'autre. Aller de l'apaisant à l'inquiétant et puis revenir à l'apaisant. Proposer un voyage à la fois intime et universel. Nous voulions produire le plus grand nombre d'images mentales, multiplier l'activation des souvenirs, des états de conscience. Nous avons compris qu'il était possible de produire beaucoup d'images, beaucoup d'états de conscience avec uniquement le son.

Théâtre n'est pas seulement une expérience sonore. On y sent aussi beaucoup le corps des acteurs, celui des autres spectateurs.

Oui, le corps est important. D'abord la voix est l'émanation du corps qui la produit. Lorsque nous faisons des exercices d'échauffement vocal avant le travail, nous allons vraiment de la plante des pieds au sommet du crâne. Ensuite, le fait d'être plongé dans le noir complet active tous les

autres sens, y compris l'odorat, ou la sensation quasi tactile de présence. En faisant jouer les acteurs au milieu des spectateurs, en abolissant la frontière entre la scène et la salle, je ne cherche pas d'ailleurs à créer prioritairement un effet sur les spectateurs. Il s'agit aussi de libérer les acteurs de certaines mythologies, de certaines vanités qui les encombrant, en les rendant vulnérables par le noir et par la proximité avec les spectateurs. Ce qui m'intéresse le plus au fond est qu'acteurs et spectateurs puissent accueillir les hasards du présent et des présences qui se mettent en relation dans un même espace de jeu et d'écoute.

Vos acteurs sont très nombreux, mais il y a à peu près autant d'hommes que de femmes. Est-ce voulu ?

Oui, et pas seulement pour le partage entre homme et femme. J'ai veillé à une diversité des âges aussi et des origines. Pour des raisons musicales bien sûr mais aussi pour des raisons socio-politiques. À un moment j'ai senti

comme un malaise, je trouvais qu'il y avait trop de personnes blanches sur le plateau. C'est peut-être naïf mais je l'ai senti comme ça. Pareil pour les âges. Faire dialoguer la voix d'une soprano de 23 ans qui chante une mélodie de Debussy avec celle d'une actrice amatrice plus âgée, à la voix rocailleuse qui dit Victor Hugo, me semblait un projet plus riche.

Une dernière question très anecdotique : Comment avez-vous obtenu le noir complet sur le plateau et à éteindre même les lumières de sécurité ?

C'était indispensable. Si on joue avec un bloc de sécurité allumé, le spectacle perd tout son sens. C'est possible d'obtenir le noir complet mais il faut un régisseur attitré qui pendant tout le spectacle garde la main sur la manette pour allumer aussitôt au moindre problème.

— *Propos recueillis par Stéphane Bouquet, novembre 2016*

Biographie

• **MARCUS BORJA** est acteur, metteur en scène, dramaturge, professeur, musicien et chef de chœur.

Docteur en Études Théâtrales (Sorbonne Nouvelle/Université de São Paulo) et doctorant metteur en scène SACRe (ENS/CNSAD), il enseigne à l'École du Nord, à l'École Supérieure d'Art Dramatique, au Cours Florent, et dirige le chœur du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Il enseigne également à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle et donne régulièrement des stages de techniques théâtrales dans différents établissements en France comme à l'étranger.

Après une première formation d'acteur au Brésil et un diplôme de lettres modernes à l'Université de Brasilia, il s'est formé en France à l'École Jacques Lecoq, à l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris (ESAD) et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (mise en scène). Titulaire d'un master 2 en études théâtrales, il a également une licence et un master en histoire de l'Art et muséologie à l'École du Louvre. Il se produit aussi bien en tant que comédien et metteur en scène qu'en tant que chanteur et musicien. Il a travaillé notamment avec Jean-Louis Hourdin (Théâtre du Vieux-Colombier), Jacques Rebotier (Opéra de Reims), Sophie Loucachevsky (Musée du Louvre et Théâtre National de la Colline), Fausto Paravidino (CNSAD), Éric Ruf (Opéra Comique), Yoshi Oida, Meredith Monk, Christiane Jatahy, Antônio Araújo, Nada Strancar, entre autres.

Sa dernière création, *Le Chant des signes*, « solo pour voix, tripes, piano et accordéon » d'après des poèmes inédits de Sony Labou Tansi, fut commandée pour l'édition 2015 du festival Les Francophonies en Limousin. Il co-organise en novembre 2015, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, le colloque international *Pratiques de la voix sur scène : de l'apprentissage à la performance vocale*, réunissant chercheurs, artistes et pédagogues du monde entier. Il a publié plusieurs articles et essais, notamment *Du collectif au collaboratif : tendances et évolutions de l'écriture scénique au pluriel* dans l'ouvrage *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, éd. L'Entretemps, 2014; et *L'Écoute active et le silence parlant : la musicalité comme base pour la direction d'acteurs*, dans l'ouvrage *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Il travaille actuellement sur un nouveau spectacle autour du *Livre de l'Intranquillité* de Fernando Pessoa et collabore avec la metteuse en scène Christiane Jatahy sur sa prochaine création pour la Comédie Française, *La Règle du jeu*, d'après le film de Jean Renoir, programmée de février à juin 2017 à la Salle Richelieu.

Poétiques de la voix et espaces sonores

«...le silence du théâtre, qui est la raison de sa parole, sera à nouveau entendu.» – Heiner Müller

La recherche que je poursuis actuellement a pour but d'interroger et faire agir, de manière consciente et organique dans le travail du plateau, la similarité et la complémentarité des modes de perception du temps et de l'espace dans la musique et dans le théâtre à partir de la vocalité de l'acteur-performer. Proposer, mettre au point et développer un langage commun au travail de l'acteur, du musicien, du performer et du metteur en scène et une boîte à outils plus large pour la pratique théâtrale bien au-delà de la simple composition de ce que l'on peut appeler une «musique de scène».

Depuis octobre 2014, je dirige le laboratoire *Poétiques de la voix et espaces sonores*, que j'ai mis en place dans le but de créer un espace d'expérimentation performative autour de la vocalité, la choralité et la musicalité dans l'approche de la scène. Trois axes principaux orientent nos séances de travail et structurent les créations scéniques issues de ce dernier :

- le travail de l'écoute (interne et externe ; individuelle et collective), socle indispensable au jeu de l'acteur – résolument inscrite dans le présent de la scène et de l'action – et garant de la qualité de son interaction avec l'objet (texte, chant, son), avec l'autre, avec l'espace ;
- le travail de la voix et la recherche sonore à partir du matériau vocal aussi bien du point de vue technique qu'expressif ; composition et tissage (par juxtaposition ; enchaînement ; chevauchement ; superposition) de trames sonores, travail qui se décline dans différents contextes d'exécution – le texte et la musicalité des mots, l'improvisation vocale au sens large, le chant polyphonique, le bruitage, la percussion corporelle – et nourrit une dramaturgie musicale en mosaïque ;
- le travail de l'espace, création, transformation et mise en mouvement d'espaces poétiques à partir de l'élément sonore et de la vocalité sur scène.

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



© Diego Bresani

Au chœur du drame

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

Le chant et l'improvisation chorale est la base à la fois de notre entraînement et de notre construction dramaturgique. Il y a dans le chant un investissement de présence inscrite pleinement dans le temps et dans l'espace, une communion vibratoire avec ces derniers qui ne passe guère nécessairement par une quelconque rationalisation ou construction conceptuelle immédiate. Le corps chantant est à la fois producteur et résultat de la vibration du son ; il expérimente et se fait traverser par l'énergie qu'il a lui-même générée. La voix est indissociable du corps qui la porte, l'apporte et la supporte. Il y a une sensualité de la présence sensible qui ne sera jamais obsolète.

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

Une géopoétique de la voix. Un agencement de signes sonores indépendamment d'un quelconque compromis diégétique préalable. Un équilibre délicat, dans l'espace et dans la durée, de fragments sonores, timbres, rythmes, textures, dynamiques et enchaînements harmoniques (au sens large) au service d'une dramaturgie sensorielle dont la signification se situerait en deçà et au-delà de toute figuration immédiate. Un mélange de timbres, de couleurs, d'harmoniques... même quand il ne sera pas nécessairement question de notes musicales à proprement parler. Accepter la part d'invisibilité du monde non pas comme une incomplétude peu rassurante mais comme un catalyseur de nouveaux modes de relation et découverte de l'autre. Penser le son comme source et fleuve de sens mouvants et autonomes. » – Marcus Borja