

Se retrouver par le chant Extraits de l'intervention de Lev Dodine

Georges Banu

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28029ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Banu, G. (1995). Se retrouver par le chant : extraits de l'intervention de Lev Dodine. *Jeu*, (75), 103–106.

Se retrouver par le chant

• Extraits de l'intervention de Lev Dodine

Georges Banu — Le théâtre de Lev Dodine, tel qu'il nous est apparu à travers ses tournées européennes, porte en son centre la question qui nous préoccupe ici : déjà, dans cette histoire d'un village russe pendant la Seconde Guerre mondiale qu'est *Frères et Sœurs*, le chant émerge comme expression d'un groupe. Il s'imposera encore plus avec *Gaudeamus* et *Claustrophobia* où Lev Dodine conjugue l'ensemble des moyens d'expression d'un comédien en parvenant ainsi à réaliser une union des arts appelée à dire théâtralement, spectaculairement, les désarrois d'une génération, ses combats et surtout ses défaites. Il y a dans ces deux spectacles mémorables une relation organique entre la danse, le chant, le jeu et la jeunesse, celle du monde dont on parle et celle des interprètes : de jeunes comédiens incarnent des jeunes du pays.

Patrick Sommier — Ils sont le résultat d'une articulation entre un élève, un cours qu'il suit durant cinq ans, une troupe qu'il intègre ensuite et la vie.

Lev Dodine — Moi je fais des propositions, les élèves aussi. Il y a des essais et des variantes car le spectacle s'élabore à travers un long processus de travail où je cherche à conduire les élèves et ensuite à retenir ce qui me semble être étonnant, paradoxal et expressif. C'est pourquoi, lorsqu'on touche à une limite des sentiments, lorsqu'on arrive à un paroxysme dramatique, on découvre que n'importe quelle parole va être fausse... que peut-on faire alors sinon chanter ? Par exemple, à un moment donné, chacun des héros va se mettre à prier selon sa religion : il y a un Juif, un Tzigane, un Turkmène, mais comme tout se passe en Russie, le groupe va finir par se fondre dans une prière unique, orthodoxe. Nous avons mis énormément de temps pour choisir cette prière, car il est important qu'elle ne soit pas retenue par moi-même ou par mon assistant. Chacun a proposé des prières que nous avons apprises, travaillées, chantées ; ainsi le groupe s'enfonce dans cette culture-là et apprend à distinguer entre les différents types de prières, les époques et les régions qui les ont produites. Pour que l'on atteigne un certain niveau, pas seulement dans l'art, il faut beaucoup d'efforts car il ne suffit pas, pour un acteur, de se contenter de dire « ceci commence ici et se termine là ».

Dans cette prière, nous reconnaissons le fait que les acteurs ont appris d'autres chansons, qu'ils ont travaillé là-dessus : il n'y a jamais d'effort vain.

Dans mon école, je travaille toujours sur le chant car il y a une relation étroite entre jeunesse et musique. Le chant, la danse, la parole ne sont pas travaillés dans la perspective de l'acquisition d'une technique à même d'aider le comédien dans son travail sur scène. Cela fait partie de la formation générale de l'acteur, et pour cette raison, j'ai obtenu que les cours soient inscrits sous l'intitulé : *interprétation-danse* ou *interprétation-chant*. Il est important pour moi que les élèves aillent à des cours d'interprétation et de danse, d'interprétation et de chant. C'est juste parce que le chant et la danse ouvrent la respiration, et ainsi ils ouvrent le sentiment qui, à son tour, déploie l'énergie et finit par harmoniser le tout. Le chant et la danse apportent ce qui manque au théâtre, l'harmonie des règles. Le but, je dirais, ce n'est pas d'enseigner comment chanter, jouer ou danser, mais de faire naître une manière de vivre. Après la vie va prendre en charge la personne, mais il est important, pour chacun, qu'il sache comment il veut vivre. La discipline n'est pas une violence faite aux acteurs mais une aide, car il y a en eux beaucoup d'énergie qui, le plus souvent, reste inutilisée. La capacité de l'utiliser ne se trouve pas dans le sang, il faut l'apprendre.

Goethe a bien dit que si la scène avait la minceur d'une corde dans un cirque, il y aurait moins de candidats désireux de la traverser, mais de la scène on tombe rarement. Par contre, le chant, la danse, surtout classiques, enseignent la précision, l'exactitude et partant permettent à l'acteur de savoir comment travailler son corps. Cela lui permet aussi de conserver sa volonté de faire du théâtre grâce à une forme théâtrale dont il essaie de s'approcher constamment. Non seulement le corps est en forme, mais aussi l'esprit. Cela aide également l'acteur à organiser sa journée, à savoir que toute sa vie ce sera ainsi : par là son organisme sera toujours prêt à exprimer les sentiments qui vont naître au moment des répétitions et à les préserver lors des spectacles. Ce qui compte, ce n'est pas d'apprendre à chanter pour un spectacle où il devra chanter, mais que son corps sache à chaque instant où placer sa note ou faire ressortir la voix. Il faut que l'organisme soit prêt. Avec *Gaudeamus*, il s'agissait de présenter aussi cette vision de l'acteur et non seulement notre vision d'une société qui écrase...

G. B. — Cet écrasement s'impose d'une manière particulièrement troublante dans la scène finale où, d'un côté, nous assistons à l'anéantissement des identités et des corps des jeunes militaires, et de l'autre, nous entendons s'élever *Gaudeamus*, le chant lié à la grande tradition universitaire où l'on rend hommage aux professeurs, aux collègues, à la vie consacrée à l'étude. Par la dramaturgie du spectacle, le chant se présente comme l'autre face, inatteignable, d'une formation des jeunes gens préparés pour entrer dans la vie. Cette formation est ici absente... L'émergence du chant se développe entre l'état physique des personnages et les valeurs auxquelles *Gaudeamus* rend hommage.

P. S. — On répond par le chant à des interdits, à la violence inouïe que les êtres

doivent subir. Les filles chantent quand les soldats cherchent à les violer, les jeunes recrues chantent, elles aussi, après le meurtre, pour résister aux aboiements des officiers. Quand on ne peut pas parler, on chante, on contourne l'obstacle, on cherche à résister.

L. D. — Quand il n'y a plus de parole, autre chose surgit : un gémissement, un cri, une mélodie, une plainte. C'est ainsi, je pense, que la musique elle-même est née, avant d'être incantation elle a dû être gémissement... Il faut revenir aux origines du théâtre, de la musique. Cela oblige à ne pas dire : « J'ai appris le rôle, tu as appris un rôle, on fait le spectacle », mais à se dire : « On sauve sa vie ». Alors la musique et le théâtre ne peuvent être qu'inséparables.

G. B. — Surtout avec *Claustrophobia* s'impose le chant choral avec tout ce qu'il suppose comme rappel de la culture slave où l'unité du groupe, le plus souvent, s'accomplit grâce au chant.

L. D. — Il y a plusieurs aspects : certains tiennent du spectacle lui-même, d'autres d'une vision plus générale. On travaille beaucoup le chant choral parce que j'ai la conviction que c'est de ce chant de groupe qu'est né le théâtre. Ce n'est pas tant un retour à la culture traditionnelle russe que le retour au théâtre antique. Le théâtre réel ne peut naître que lorsque se fait jour le sentiment de l'ensemble. Il ne s'agit pas uniquement de s'entendre soi-même, d'entendre le partenaire, mais aussi d'entendre l'unité de la voix. Dans mes spectacles, je cherche cela aussi : entendre sa propre voix, celle des autres, se perdre, se retrouver, quitter le groupe pour mieux y revenir ensuite. C'est la graine du théâtre : comprendre la personne, mais aussi comprendre en même temps le rapport aux autres. Ainsi l'acteur se vit non seulement comme un interprète, il est coauteur du spectacle avec les autres partenaires : il n'y a pas de parole unique ni de détenteur de la vérité.

P. S. — Dans *Gaudeamus*, quand on veut mettre l'accent sur la tragédie, on commence à chanter. Dans *Claustrophobia*, par contre, le chant prend la place de l'écrit au sein même de l'écrit, il est imbriqué dans une scène dialoguée.

L. D. — Le chant possède une grande capacité de généralisation et, pour employer les termes de Brecht, je dirais aussi de distanciation. Si l'on parle d'une toute petite chose à laquelle nous souhaitons accorder un sens plus général, alors, en quittant la conversation courante pour passer à un chant presque rituel, on donne à la situation quotidienne un sens tout à fait différent.

G. B. — D'un spectacle à l'autre, les chants varient, on raconte un rapport distinct au monde, jamais le même ; dans *Frères et Sœurs*, les chants se chargent d'une nostalgie de la vie commune de jadis, dans *Gaudeamus* les chants me semblent intervenir comme réponses en commun à des crises vécues en commun, chants qui restaurent l'unité, tandis que, dans *Claustrophobia*, l'harmonie vole en éclats, la tonalité est dure et les chants traduisent le sentiment d'être confrontés à un monde brisé.

L. D. — Dans *Gaudeamus*, les chants ont surgi du chaos d'une mémoire partagée, celle de mes élèves aussi bien que la mienne. C'est une culture musicale vécue qui s'est constituée au moment de l'enfance, quand on aime une jolie mélodie et qu'on la retient sans savoir trop de quoi il s'agit ; plus tard seulement, nous allons savoir qu'il s'agit d'un menuet ou de je ne sais pas quelle belle forme canonique. Puis, de ce même gosier d'enfant vont surgir des grossièretés et des insultes, des cris, sans qu'il oublie pour autant le chant qui peut réintervenir par surprise, tout d'un coup : j'ai voulu montrer cela dans *Gaudeamus* où la bouche de la femme, au moment du viol, après avoir été déformée par l'horreur se métamorphose, et elle chante une mélodie italienne. Dans *Claustrophobia*, le chant exprime plus directement l'horreur de ce qui se passe ; ce sont deux spectacles nés à des époques différentes et même dans le choix des chants, cela se ressent. Dans *Gaudeamus*, on savait que des choses atroces avaient lieu, mais on pensait encore que ça allait être dépassé ; dans *Claustrophobia*, on n'entretient plus cet espoir. La vie actuelle est devenue tellement terrible que pour la surmonter nous sommes obligés de faire appel à tous les moyens possibles. Je reviens à votre citation : « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter. » ◆