

Alain Platel, de *Because I Sing* (2001) à *C(H)ŒURS* (2012). Une approche allégorique du chœur.

Serge Dambrine

Alain Platel fonde Les Ballets C de la B, à Gand (Belgique), en 1984, avec des proches. Il acquiert peu à peu une pratique autodidacte de la chorégraphie, créant une forme de « danse bâtarde » qui contribue de manière décisive à la renommée de la compagnie. En 1999, il annonce qu'il va mettre un terme à sa carrière. Il prendra en effet du champ, le temps de quelques rencontres personnelles et symboliques décisives. Par cette interruption soudaine, par sa maîtrise de l'hybridation chorégraphique, Platel nous invite implicitement à examiner, dans son travail, la question des origines et des carrefours. Dans cette communication, nous nous intéressons à trois

spectacles atypiques dont la figure centrale est le chœur en tant qu'ensemble vocal : *Because I Sing* (2001), *Uit de bol* (2006) et *C(H)ŒURS* (2012) ; tous trouvent leur impulsion dans cette rupture ainsi que dans les rencontres et collaborations qui s'en suivront. Nous examinons l'approche platélienne du chœur comme entité scénique, approche fondée sur l'emploi de la figure allégorique, une fonction distanciatrice fondée sur l'assemblage rhapsodique et des motifs qui relèvent d'une synthèse artistique partielle.

Mots-clés : Chœur, musique chorale, hybridité, rhapsodie, interartistique.

En 1999, Alain Platel, chef de file des Ballets C de la B dont la carrière de chorégraphe semble en plein essor, annonce qu'il va s'arrêter : *Allemaal Indiaan*, [Tous des indiens] (1999) sera son dernier spectacle. Quelques mois plus tard, il quitte en effet sa compagnie et, cherchant à se reconvertir, apprend la langue des signes pour en devenir interprète.

Son retour à la scène avec *Wolf* (2003), hommage iconoclaste à Mozart, doit beaucoup à Gerard Mortier, gantois comme lui et directeur de théâtre lyrique aux choix anticonformistes. C'est ainsi qu'à la Triennale de la Ruhr, festival fondé par Mortier, Platel aborde le domaine lyrique à sa manière : « je suis revenu à la danse, dira-t-il, mais avec du Mozart en le traitant comme un opéra contemporain » (Longuet Marx, 2010). Les principaux spectacles qui suivent, *vsprs* (2006) et *pitié!* (2008), naissent d'une autre rencontre : celle de Fabrizio Cassol, saxophoniste de jazz et compositeur. Dans cette nouvelle équipée, il arpente de nouvelles terres, celles de l'oratorio, qu'il fertilise de ce qu'il appelle sa « danse bâtarde ».

Mortier, Cassol : voici deux rencontres particulièrement fécondes pour Platel, qui ne cache pas son goût de la musique et de la voix, et sa prédilection pour

Bach. Mais avant d'aborder *Wolf* avec Mortier, *vsprs* et *pitié!* avec Cassol, Platel fait encore une rencontre décisive pour son retour à la scène – rencontre symbolique cette fois : celle du monde choral. C'est l'organisation britannique Ar-tangel qui la suscite, alors qu'elle cherche un metteur en scène pour monter un grand spectacle vocal. Platel accepte : ce sera *Because I Sing* (2001), un portrait de Londres à travers ses chœurs amateurs. Par la suite, il renouvellera l'expérience et l'enrichira, une fois avec Cassol : ce sera *Uit de Bol* (2006) ; et une autre avec Mortier et ses choristes professionnels : ce sera *C(H)ŒURS* (2012).

Que nous rappelle la littérature dramatique sur le chœur ? Qu'il représente la dimension collective, naturellement. Qu'il prend la figure d'un actant au corps et à la voix bien spécifique ; que son intervention relève d'un procédé discursif, une mise en perspective de l'action, et qu'elle découle d'une recherche esthétique qui tend vers une certaine synthèse des arts (Losco et Mégevand, 2005). Se poser la question de la mise en scène du chœur, c'est donc se poser trois questions à la fois : celle de la figure du chœur (entité scénique et voix plurielles), d'une part ; celle du motif choral (grade et modalité interartistique¹), d'autre part, et enfin celle de sa fonction dramatique (perspective adoptée par rapport à l'action).

Nous examinerons d'abord la séquence historique et logique que constituent les spectacles étudiés, du point de vue du parcours de Platel ; puis nous tenterons de cerner les motifs, la figure et la fonction du chœur dans ces trois spectacles dédiés aux ensembles vocaux, en nous attardant sur le plus récent.

Rappelons pour commencer que Platel, chorégraphe et metteur en scène autodidacte, s'est formé comme orthopéda-gogue, métier qui combine les compétences d'enseignant, de psychologue et de spécialiste des troubles de l'apprentissage. Il a fondé les Ballets C de la B en 1984 et s'est taillé peu à peu une réputation de metteur en scène du chaos et d'orchestrateur de différences : il développe une dramaturgie de l'incohérence et du désœuvrement, employant l'hybridation et le contraste comme matériau et ressort dramatiques essentiels.

La méthode de création de Platel se caractérise par la place faite à l'improvisation collective sur la base d'une musique, d'un thème et d'un groupe d'interprètes (Klett, 2007 : 42). L'improvisation produit un matériau créatif qui est ébauché puis développé en studio. Les fragments produits de cette manière sont ensuite choisis et montés sous contrôle dramaturgique. L'action repose donc sur le texte musical que la danse met en perspective : le propos de Platel consiste à « trouver le lien entre la musique (...), sa rage et celle de mes interprètes » (Vignal, 2003).

1. Nous adoptons la terminologie de Patrice Pavis (2001).

L'hybridation commence dans la musique, tantôt par le montage de morceaux d'époques et de styles différents, tantôt par la composition d'après une œuvre classique qui confère à celle-ci une enveloppe formelle (rythmes, harmonie, instrumentation) d'un autre lieu et d'un autre temps. Elle se situe aussi dans l'ajout de commentaires, textes libres ou exogènes. Elle s'orchestre surtout dans une sorte de recyclage créatif du mouvement que Platel met en œuvre avec ses danseurs.

Je voyais que chacun avait une façon de bouger vraiment très différente. Pour faire connaissance, j'avais installé un exercice, un jeu, où je demandais à chacun d'inventer des petites phrases de danse autour de certains thèmes. Je voyais que chacun restait très près de ce qu'il connaissait et de son vocabulaire. Mais quand je demandais d'apprendre cette phrase à quelqu'un d'autre, déjà je voyais une petite variation. Et si après je demandais à l'autre personne de retravailler à sa manière cette phrase qu'il avait apprise, ça devenait une phrase beaucoup plus floue (...) à la fin tu as un style qu'on ne reconnaît plus. Je l'appelle la danse bâtarde (Vanson, 2009 : 95).

Après *Allemaal Indiaan*, alors que Platel cherche le chemin de sa reconversion professionnelle, Artangel le contacte pour créer un spectacle dans la Roundhouse de Londres, immense salle vidée pour travaux : ce sera *Because I Sing*. Pour ce projet, le gantois visite un à un les groupes vocaux londoniens qu'on lui indique et conçoit peu à peu sa mise en espace. Le spectacle se présente comme un concert éclaté, un assemblage de pièces et performances chantées au cours duquel le public, placé au centre de la salle, découvre un à un les groupes vocaux placés sur d'immenses escaliers mobiles situés autour de lui.

Cinq ans plus tard, Platel réalisera un autre « portrait choral » d'une ville, à Bruxelles cette fois et à la demande du Théâtre Royal Flamand (De Koninklijke Vlaamse Schouwburg, KVS) : ce sera *Uit de Bol* [Hors de soi], également intitulé *Coup de Chœurs* en français. C'est aussi sa première occasion de collaborer avec Cassol. Le KVS, qui ouvre à nouveau ses portes après travaux, souhaite symboliquement s'offrir à la ville. La réunion des groupes vocaux amateurs de la métropole eurobelge montrera sa diversité. Le spectacle commence par un parcours visuel en son et lumière : le public, entré par l'arrière de la scène, observe debout depuis le plateau les présentations successives des chœurs logés chacun dans un espace spécifique que la lumière isole, section de parterre ou de balcon qui sert d'écrin fraîchement rénové à sa prestation. Puis le public rejoint les fauteuils et les chœurs montent sur scène pour chanter ensemble une pièce de Cassol composée pour l'occasion

sur un texte d'origine religieuse, la « Prière pour la Paix » souvent attribuée à Saint François d'Assise.

Quant à *C(H)ŒURS*, dont la gestation commence un peu plus tard, c'est au départ un projet de dramaturgie sur les grandes pièces chorales de Verdi, avec un grand chœur lyrique professionnel. Mortier y pense pour le New York City Opera, où il est nommé en 2007. Il a finalement vu le jour en 2012, au Teatro Real de Madrid. Platel a obtenu de Mortier que le spectacle mêle les grands chœurs de Wagner à ceux de Verdi ; il a choisi une dizaine de pièces chorales d'anthologie et quatre préludes instrumentaux tirés des mêmes œuvres. L'orchestre du Teatro Real et les soixante-douze chanteurs du Chœur Intermezzo, sa phalange lyrique, partagent l'espace visuel et sonore avec dix danseurs des Ballets C de la B et des matériaux exogènes : musiques additionnelles et ambiances sonores rapportées en voix off, textes empruntés à Marguerite Duras.

L'on comprend que ces trois projets, qui comme *Wolf's* offrent à Platel sur la base de propositions extérieures, déplacent peu à peu son centre de gravité artistique du mouvement (geste, acrobatie, théâtre dansé) vers une forme interartistique dans laquelle la parole et le chant prennent une place croissante. Contrairement à *Wolf*, où le principe choral (au sens théâtral) est principalement assumé par les danseurs des C de la B, la dimension collective s'y matérialisera principalement sous la forme du collectif vocal ; enfin, dans *C(H)ŒURS*, dernier des trois spectacles qui nous intéressent ici, Platel mêlera ses danseurs aux chanteurs du Teatro Real, réalisant ainsi une synthèse artistique originale.

Because I Sing revêt la forme d'un concert éclaté dans l'espace et dans le temps, un montage de chants choraux qui à la fois se suivent et se juxtaposent, voire se télescopent tant leur diversité stylistique et humaine est frappante. Si le sujet de l'action n'est autre que le rassemblement artificiel de tous ces londoniens qui chantent, chacun participant à l'action par le truchement du groupe vocal auquel il appartient, le principe choral du spectacle ne réside pas dans chacun des ensembles vocaux qui le constitue. Autrement dit, le chœur au sens théâtral (actant et voix pluriels) ne coïncide pas avec le chœur au sens musical (l'ensemble vocal). C'est plutôt dans la superstructure créée par Platel, l'assemblage de ces pièces chorales entre elles, que réside le principe collectif. Cette forme de chants cousus entre eux à la manière des lais d'un *patchwork*, c'est la forme rhapsodique². Dans cette forme s'active la fonction chorale du spectacle, en l'occurrence la mise en perspective des ensembles vocaux les uns par les autres.

On sent bien que chaque formation vocale invitée et, au-delà, chaque choriste, porte une interrogation sur son identité : qui sommes-nous dans cette

2. Nous adoptons la terminologie de Jean-Pierre Sarrazac (1999).

dramaturgie scénique qui nous met en rapport avec d'autres communautés de pratique artistique, toutes si différentes et pourtant fondées, comme la nôtre, sur le chant collectif ? Qui suis-je, moi qui vis ici et qui chante dans telle ou telle formation ? Quelle est cette force qui parle à travers moi et qui pourtant m'est extérieure, force théâtrale plurielle qui évoque à la fois la division et l'unité ? Par la poésie et par le chant, et en dépit du caractère babélien des textes, l'immense superstructure chorale nous donne ainsi à voir une représentation allégorique de la Ville-monde, au prisme londonien. Les facteurs centrifuges sont criants, et pourtant les centripètes se donnent aussi à voir : nous partageons ce lieu et ce moment, pour le plaisir du chant.

Les chœurs, disposés peu à peu sur de larges praticables gradinés, présentent chacun un morceau de leur répertoire. Certains choristes se tiennent dans une posture statique quotidienne, celle de l'attente et de l'observation, pendant que d'autres chantent, impliquant leur corps à des degrés divers, dans un mouvement extra-quotidien dont la qualité varie. Tel chœur de femmes s'adresse directement au public, sans partition ; puis, à quelques mètres de là, une performance vocale et gestuelle inattendue résulte de la présentation simultanée d'un chœur gallois, d'une part, et d'un chœur de sourds, d'autre part – ceux-ci s'exprimant en langue des signes, sur un mode quotidien, les yeux rivés sur leur chef. Clin d'œil de Platel : l'emploi de la langue des signes, dans un rapport d'illustration entre parole et geste, crée un discret effet de miroir, effet de transposition et de combinaison à la fois. Avec l'intervention vigoureuse d'un chœur maori au parterre, c'est un des rares motifs interartistiques de ce spectacle.

Uit de Bol part du même principe : celui du portrait allégorique d'une ville à travers ses ensembles vocaux. Toutefois, le KVS ne profite pas d'un temps mort pour organiser un spectacle atypique dans des locaux vides : c'est bel et bien ce spectacle qui sert d'inauguration à la salle refaite à neuf. L'invitation lancée aux chœurs amateurs sert donc le propos politique d'une direction qui entend accueillir dans sa salle un public engagé dans les pratiques artistiques et des artistes en lien avec les pratiques amateurs. Dans ce sens, la réunion de tous ces choristes amateurs figure à la fois le tissu humain de la métropole eurobelge et celui que se souhaite le KVS en tant que lieu ouvert sur la ville et le monde. Ainsi l'allégorie gagne une sorte d'étage symbolique supplémentaire.

Les créateurs déplacent aussi l'équilibre entre facteurs centrifuges et centripètes : ils choisissent de mettre l'accent sur l'unité. C'est ainsi que, dans la seconde partie, les choristes montent sur le plateau et chantent ensemble une pièce composée pour l'occasion. Le texte de la « Prière pour la Paix » est confié, phrase par phrase, à l'un ou l'autre chœur, chacun interprétant dans son style la partition de Cassol. Malgré l'unité formelle de celle-ci, ce nouveau procédé

d'assemblage par succession et juxtaposition ne peut éviter le télescopage : la différence des styles subsiste et crée de nouveaux effets de mise à distance. La forme reste donc rhapsodique. L'enveloppe formelle est seulement resserrée.

Cette recherche d'une plus grande unité se développe dans le final, qui se présente comme une déambulation chantée. Construite sur un canon auquel participent tous les chœurs dans un long mouvement de spirale qui les ramène vers la ville, elle s'achève lorsque les portes arrière du théâtre s'ouvrent à nouveau sur la rue et le canal. Pour construire cette spirale en mouvement, les groupes sont disposés en une longue suite de pelotons légèrement séparés, emmenés chacun par leur chef. On ne peut s'empêcher de penser au défilé des délégations olympiques. Platel et Cassol ne cachent pas les efforts qu'ils ont déployés pour rendre possible la collaboration, sur un texte d'origine religieuse, de tant d'ensembles vocaux que les idéologies politiques opposaient parfois profondément. Le spectateur perçoit, dans la masse visuelle et sonore, la division spatiale et la diversité des timbres. La recherche de l'unité artistique semble avoir été poussée au maximum dans la configuration scénique proposée.

Qu'en est-il de *C(H)ŒURS* ? On y retrouve la forme rhapsodique par la succession des situations que Platel campe sur la base des pièces de Verdi et Wagner. Toutes sont des pièces d'anthologie, écrites pour les grandes formations lyriques. En présence d'un orchestre symphonique placé en fosse, les chants cousus entre eux présentent cette fois une couleur et des modalités d'expression homogènes.

On connaît le caractère expressif à l'excès de la première partie de la *Messa da Requiem* (Verdi, 1874) : Platel y emprunte justement le « Dies irae » [Jour de colère] aux accents d'apocalypse pour ouvrir le spectacle. L'espace scénique laissé dans le noir s'électrise sous la furie du chœur et de l'orchestre invisibles. Seul apparaît dans la pénombre des jambes et un dos à peine vêtu. On n'en voit pas la tête, mais on aperçoit tout à coup des doigts à la crête des épaules, et ces doigts agrippent progressivement la tunique et la relèvent lentement, découvrant le corps du bassin à la tête. La séquence fait penser à l'apparition d'un vieil échassier, sorte d'épouvantail que deux petits volatiles déplumeraient, exposant la chair sous le ramage. Puis, sur le Prélude à l'Acte I de *Lohengrin* (Wagner, 1850), suivi du Chœur des Pèlerins de *Tannhäuser* (Wagner, 1845), les danseurs s'emparent de la scène. Par leur mode segmenté de mouvement, ils évoquent des oiseaux en errance ou en parade. Un chiffon dans le bec, ils sont subitement pris de tremblements violents et incontrôlables. Alors que s'estompe peu à peu leur apparence animale, alors qu'ils lâchent enfin ce tissu chiffonné et fiché dans leur bouche, on comprend qu'il s'agissait de leur sous-vêtement, qu'ils vont alors, au prix de mille efforts, se

passer sur les jambes désarticulées par la violence des spasmes. Alors, soudain, leur gémissement troue le silence et, pendant que la furie du « *Dies irae* » reprend aux marges de la scène, les danseurs fixent la salle, bouche ouverte sur un son que la musique rend inaudible.

Ce n'est que sur le cinquième numéro du spectacle, le « *Wach auf* » [Réveille-toi] de Wagner (*Die Meistersinger*, 1868) devenu le symbole du réveil allemand après la défaite de 1918 et le Traité de Versailles, que le collectif lyrique apparaît en fond de scène. Les danseurs, placés d'abord à l'avant-scène, se répandent alors en gestes saccadés et halètements nerveux, semblant parler pour la foule avant d'en fendre la masse et de se réfugier fiévreusement dans son dos ; puis les chanteurs entonnent la pièce, doublant leur discours d'une expression gestuelle interprétée en canon – nouvelle gestuelle cadencée, d'expression politique cette fois. Par sa polysémie, cette séquence de texte silencieux sur texte chanté semble d'ailleurs saturer l'espace visuel et sonore, comme des écheveaux de signifiants disparates que le spectateur ne saurait démêler. Plus loin, sur le « *Va pensiero* » [Va, pensée] de Verdi (*Nabucco*, 1842), métaphore de la condition italienne sous le joug de l'Autriche, les interprètes font face au public, tête inclinée vers le sol, et les danseurs, concentrant toute expressivité dans leurs mains tendues nerveusement vers la salle, commentent timidement la dynamique furieuse de la partition musicale ; enfin, alors que les choristes peu à peu relèvent la tête, alors que le grand ensemble se met à chanter, les dix se figent ou s'abandonnent, emportés par la force de la multitude comme des marionnettes pliées par une main invisible, bouche ouverte à l'extrême dans un immense cri silencieux.

On perçoit que la dramaturgie installe d'emblée l'action chez les danseurs. Le chœur et l'orchestre du Teatro Real partagent l'espace scénique (visuel et sonore) avec les danseurs des C de la B (et quelques bandes son). Les choristes figurent la foule, la masse, la multitude : cette force plurielle, extérieure au sujet, qui tantôt soulève les montagnes et tantôt broie les individus. L'allégorie est simple, efficace. De ce point de vue, les danseurs campent les sujets de l'action, et la figure du chœur lyrique coïncide avec celle du chœur théâtral. Toutefois, le collectif lyrique s'immisce bientôt dans l'action ; il interagit avec le groupuscule chorégraphique. En ce sens, *C(H)ŒURS* est une œuvre à double chœur. D'ailleurs, la nature hybride et interartistique du spectacle est développée tous azimuts : la mise en mouvement, les portés et la gestuelle confiés au chœur lyrique, l'apport des textes de Duras confiés à la danseuse Bérengère Bodin, l'impressionnant solo chanté du danseur Romeu Runa constituent autant de tentatives de synthèse artistique qui semblent renouer avec les tendances de fond d'une écriture platélienne sans frontières.

Voici donc trois spectacles, dédiés à la figure de l'ensemble vocal, qui tentent de modifier son rapport au public en s'éloignant de la forme habituelle du concert. Les deux premiers fonctionnent comme des formes visuelles et sonores dans lesquelles l'alternance focale et stylistique et les effets de masse structurent une sorte de *patchwork* en construction progressive. Le troisième, qui assume magistralement sa forme théâtrale, confère au chœur en tant qu'ensemble vocal une figure : celle d'une force multiple qui agit sur les protagonistes et interagit avec eux. Dans les trois, le principe choral assume une fonction allégorique puissante ; dans le dernier, Platel développe les rapports entre l'individu et le collectif : conduite, résistance et oppression. Ce faisant, il réalise une synthèse artistique originale.

Platel n'a de cesse, depuis son *re-routing* professionnel, ce temps de recul qui favorise les rencontres symboliques (le groupe vocal, la langue des signes) et personnelles (Mortier, Cassol), d'exploiter les opportunités interartistiques au travers d'un ensemble de danseurs, d'acteurs, de choristes et de musiciens toujours plus aptes à mêler voix et mouvement. « Les danseurs sont entiers, ce ne sont pas seulement des gens qui bougent, dit-il, mais aussi qui parlent, qui peuvent chanter. Tout est possible. » (Longuet Marx, 2010)

Sans réaliser l'utopie interartistique, celle du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, le chorégraphe gantois élabore des solutions partielles qui portent très haut la capacité expressive de l'ensemble vocal, de la simple combinaison interartistique de chœurs « parlant » des langages différents à la présence contrapunctive de ses danseurs et l'effet de contamination des uns sur les autres. Sans doute ce rapport des entités chorales entre elles est-il modelé par la tension constante entre ses deux partis pris esthétiques : le contraste et l'hybridation.

Bibliographie citée

- BECAUSE I SING (2001) Documentaire de Sophie Fiennes. Grande-Bretagne, Artangel et Channel 4 [DVD].
- UIT DE BOL | COUP DE CHŒURS (2006) En project van Fabrizio Casol, Christine De Smedt, Hildegard De Vuyst, Maya Galle, Gerard Maraite, Alain Platel, met medewerking van 15 Brusselse koren. Captation vidéo inédite. Belgique, KVS [DVD]
- KLETT, R., (2007) *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin, Alexander Verlag.
- LONGUET MARX, A., (2010) « Alain Platel. La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », dans *Etudes Théâtrales* n°47-48, 2010, Vol. 1, pp. 145-151.

- LOSCO, M. et M. MÉGEVAND, (2005) « Chœur / Choralité », dans J.-P. Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, Circé.
- PAVIS, P., (2001) « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, pp. 13-27.
- SARRAZAC, J.-P., (1999) *L'Avenir du drame*. Belval, Circé.
- VANSON, G., (2009) « Entretien avec Alain Platel au théâtre KVS, Bruxelles, samedi 10 janvier 2009 », dans *Le partage du sol. Mémoire de 4^e année à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* [en ligne]. Accessible à l'adresse <http://www.formes-vives.org/blog/index.php?2009/08/16/311-le-partage-du-sol> [mis en ligne le 16/09/2009, consulté le 26/01/2012].
- VIGNAL, M., (2003) « Impertinent Flamand ». Dans *L'Express*, Spécial Avignon [en ligne]. Accessible à l'adresse http://www.lexpress.fr/informations/impertinent-flamand_652509.html [mis en ligne le 3/07/2003, consulté le 26/01/2012].

