À l'épreuve

N° 1 | 2014
Co-écritures : interroger les disciplines

La voix d'Isabelle Duthoit : une présence organique

Lise GUIOT

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-1/2645-la-voix-d-isabelle-duthoit-une-presence-organique
DOI : numerev_2042
Date de publication : 30/01/2014

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : GUIOT, L. (2014) La voix d'Isabelle Duthoit : une présence organique. *À l'épreuve*, (1). https://doi.org/10.34745/numerev_2042

Clarinettiste de formation classique et chanteuse, Isabelle Duthoit explore les possibles présences de la voix dans le théâtre contemporain et la musique improvisée, se spécialisant dans une expression vocale tout à fait originale. En 2008, elle est résidente à la villa Kujoyama à Kyôto, où elle se familiarise avec le monde sonore du *nô* et du *bunraku*. Transformée par ces apprentissages, elle se décale des attendus des scènes occidentales.

Mots-clés :

Clarinettiste de formation classique et chanteuse, Isabelle Duthoit explore les possibles présences de la voix dans le théâtre contemporain et la musique improvisée, se spécialisant dans une expression vocale tout à fait originale. En 2008, elle est résidente à la villa Kujoyama à Kyôto, où elle se familiarise avec le monde sonore du *nô* et du *bunraku*. Transformée par ces apprentissages, elle se décale des attendus des scènes occidentales.

C’est au prisme de deux œuvres que nous interrogerons les singularités de l’expression vocale d’Isabelle Duthoit : *Hic sunt leones*[1], pièce de théâtre contemporain mise en scène et écrite par Stéphane Olry en 2010. Sollicitée par le metteur en scène, Isabelle Duthoit inscrit sa voix en contrepoint d’un texte polyphonique dans lequel s’expriment, par la voix d’une comédienne, celles retranscrites de patients et soignants d’un hôpital pour enfants polyhandicapés. *Instant*, pièce de musique contemporaine improvisée, réunit le trompettiste Franz Hautzinger et la voix d’Isabelle Duthoit à l’Odéon IV festival en mars 2012.

Ces deux œuvres appartenant à des disciplines différenciées des arts du spectacle s’inscrivent à la frontière des territoires disciplinaires. Loin des harmonies du chant lyrique, de l’atonie de l’art dramatique, le spectateur découvre une palette sonore faite de cris, de grognements, d’halètements, de chants d’oiseaux, de sons gutturaux et non voisés.

Au regard de ces créations, un jeu d’absence/présence vient interroger la relation entre le son produit et le corps qui l’émet. Le spectateur questionne alors l’origine du son, tant sa perception sonore et l’imagerie qu’il lui associe entrent en contradiction avec le corps qui apparaît. Aussi, si « la signature intime du comédien[2] » est sa voix, les sons perçus ne peuvent recouvrir l’identité du sujet émetteur. L’absence du corps et

l'étrangeté de la palette sonore de l'artiste contrarient et éloignent la possibilité de l'incarnation charnelle d'un personnage.

De plus, évoquant des univers sonores exempts d'une organisation tempérée, elle présente un travail de la voix fondé sur le son qui oscille entre l'imitation, la vie interne du corps et le cri, laissant de coté le langage verbal. Elle dérange ainsi le répertoire sonore propre à la musique vocale savante de tradition occidentale. L'observation des lieux hypothétiques du dérangement nous amènera à analyser le parcours de l'artiste puisque ses expériences artistiques et culturelles lui permettent d'inventer une palette vocale singulière, matériau utile à ses improvisations dans lesquelles semble se construire une écriture musico-dramaturgique que notre analyse tentera de saisir.

Lieux du dérangement

Instants

Dans son duo avec Franz Hautzinger, l'espace scénique est quasiment vide. Seuls deux microphones sont installés sur pied au devant de la scène, laissant une dizaine de mètres entre ces derniers et le mur du fond qui laisse apparaître des briques entrecoupées par de larges piliers d'arches. Une lumière bleutée éclaire les briques du lointain par le bas ; le haut des piliers massifs reste sombre, découpant les zones de lumière de l'arrière-plan. De la pénombre silencieuse de la scène émerge un son long, doux, régulier, sans modulation ou vibrato : on imagine une trompette. Ce son s'éteint progressivement. Un silence de quelques secondes laisse entendre un nouveau son d'instrument à vent, beaucoup plus aigu cette fois et modulant en glissando. L'obscurité de la scène et les bruits de ce nouvel instrument évoquent un univers sonore fait d'hululements, de modulations, de vobulations, de crépitements. L'origine sonore reste cependant incertaine.

La trompette reproduit le même motif et de nouvelles sonorités plus stridentes produites par l'autre instrument s'y superposent. La scène s'éclaire doucement. Un trompettiste entre en silence côté jardin et s'arrête au centre. Le spectateur aperçoit son profil distinct dans le bleu. En mettant son instrument à la bouche, le trompettiste fait entendre le même son ; le spectateur valide sa première intuition : il s'agit bien du son d'une trompette. Quant à l'autre source sonore, l'étrangeté des sons perçus brouille la connexion entre la perception du son émis et l'origine de l'émission du son : chant de grillons, crépitations et grésillements, puis jappements et cris d'oiseau. La trompette y répond par des sonorités saturées. Progressivement, l'imagerie sonore s'intensifie, évoquant des ambiances nocturnes, animales, puis Isabelle Duthoit apparaît. L'auditeur comprend dès lors la provenance des sons. Ils sont issus de ce corps féminin, dont les vêtements noirs et cintrés accusent la silhouette fluette.

Si le théâtre et la musique contemporains ont depuis plus d'un demi-siècle exploré de nombreux universsonores dans le domaine du langage, du son voisé de l'onomatopée et du souffle[3], très peu ont exploré le domaine du bruit corporel, du râle, du cri, du son

organique comme c'est ici le cas ; l'auditeur est surpris puisque le dispositif dramaturgique l'oblige à associer ces sons vocaux, étrangers à notre mémoire culturelle, au corps féminin d'Isabelle Duthoit. De rares œuvres font exception comme les *Maulwerke* de Dieter Schnebel ou les productions de la compagnie théâtrale Houdart-Heuclin. L'apparition d'Isabelle Duthoit déstabilise alors les horizons d'attente de l'auditeur : il perd immédiatement l'impression d'assister à un concert de musique acousmatique[4] ou mixte[5]. La présence d'Isabelle Duthoit vient attester de l'origine du son. Nous savons également, grâce à nos entretiens avec l'artiste, qu'aucun effet n'est ajouté sur sa voix lors de ses représentations. À la non-familiarité des sons entendus, qui désoriente déjà l'auditeur, se greffe la vision de ce corps de femme, générant un second niveau de déstabilisation. Cette confrontation du visuel et de l'auditif recentre immédiatement l'écoute et ses champs interprétatifs : le spectateur s'efforce d'associer le son à sa source, ce qui modifie instantanément l'imagerie mentale jusqu'alors suscitée.

Les références musicales de l'auditeur-spectateur sont ainsi déstabilisées doublement : par le caractère inédit des sons perçus, ainsi que par l'association imposée de la vue et de l'ouïe. En perte de repères face à ce concert, le public regarde la figure de l'artiste aux traits réguliers se déformer sous les poussées de la voix.

Hic sunt leones

La forme « concert » imposait au spectateur la présence physique d'Isabelle Duthoit. *A contrario*, la proposition théâtrale d'*Hic sunt leones* place la voix de l'artiste comme bande sonore d'un espace scénique rendu opaque et suffoquant par une fumée blanchâtre. Les spectateurs avancent guidés par les ouvreurs de L'Échangeur[6] puis sont installés dans des transats. La présence des voisins devient floue. On entend des roucoulements, des grognements animaux et une respiration humaine qui inquiètent l'attente silencieuse de l'audience. Durant l'heure du spectacle, l'œil tente de percer l'épaisseur blanche pour discerner le corps émetteur, mais il ne reste au spectateur frustré que l'oreille pour déceler l'origine du son. Seule la fin de la performance permettra de distinguer les silhouettes des deux artistes, l'une comédienne, Corine Miret, l'autre *performeuse*, Isabelle Duthoit.

Cette impossibilité physique à associer les sons entendus à un corps émetteur va décupler les possibilités d'interprétation de la voix d'Isabelle. Sans référence visuelle, la voix ne se limite plus à une quelconque catégorisation : son étrangeté s'installe dans les entre-deux de la classification : du masculin et du féminin, de l'humain et d'autres espèces animales, de l'être vivant et de la machine. Le son entendu ne peut plus être *genré* de manière définitive et catégorique, ni spécifiquement rattaché à l'humain. Le dispositif dramaturgique de Stéphane Olry accuse le trouble perceptif et densifie les possibles évocations de la voix, permettant ainsi au public une imagerie effrayante, voire anxiogène.

La comédienne Corine Miret se met alors à débiter un texte porteur des discours de patients, soignants, familiers, voisins, avec une voix monocorde, sans grande variation

de rythme. S'y superpose l'expression vocale d'Isabelle. Son « chant-cri » creuse le texte mais reste circonscrit à la proposition de sens énoncée par la comédienne et ainsi, au cadre de la mise en scène :

> […] Lorsque ces hospices ont été fondés, ces nourrices en sont devenues les gouvernantes. Les hospices recueillaient les enfants des mendiants. Devenus adultes, ces enfants ont épousé des filles et des gars d'ici. On est les descendants de ces enfants demeurés au village. On connaît bien les enfants. On est issu du même sang. […] La centrale nous transfère les cas les plus difficiles, ceux dont ils ne savent pas quoi faire. Au XIXe siècle, c'était les phtisiques, quand on a su soigner la tuberculose, ils nous ont envoyé les psychotiques, après l'invention des neuroleptiques, ils ont renvoyé les psychotiques en hôpital de jour, on a commencé à recevoir les maladies orphelines. Plus la science avance, plus les enfants que nous confie la Centrale, ils sont loin. Plus ça va, plus les énigmes que les enfants nous posent sont insolubles. Ces états de conscience ou de corps extrêmes. Des enfants qui n'ont pas accès au langage et une mobilité très réduite. Méfiez-vous de votre imagination, Mademoiselle. Elle vous amènera à prêter des intentions ou des sentiments qui n'appartiendront inconsciemment ou non, qu'à vous. Méfiez-vous de votre scepticisme, si vous décidez d'avoir à faire à des légumes, ils ne vous décevront pas […][7]

La palette sonore d'Isabelle Duthoit vient ajouter aux significations linguistiques un langage « physique » et « matériel[8] » dépassant les « sources bassement utilitaires[9] » du langage. Privant le spectateur de la vue, la dramaturgie invente un théâtre de voix multiples et hétérogènes, un théâtre subversif. Le metteur en scène engage l'acte théâtral autrement : crispé, l'auditeur est enfoncé dans son transat, sans mouvement, mais pourtant pleinement impliqué dans ce jeu de voix. Cette pièce impose au public un contact direct et incisif avec la voix, par l'opacité du lieu scénique et par l'organicité même de cette voix qui le rend physiquement oppressant. Aucune échappatoire ! Ce dispositif propose au public un autre niveau de perception en obligeant rapidement à une attention exclusivement auditive. En cela, ce théâtre de voix ou théâtre sonore est politiquement subversif.

Les codes de la musique improvisée et du théâtre contemporains sont déjà déstabilisés par un XXème siècle extrêmement prolifique et empli de révolutions stylistiques et esthétiques majeures. Pourtant, chacune de ces disciplines semble désorientée par le caractère hors norme de la voix de l'artiste et se voit contraint de considérer et d'intégrer le caractère non-linguistique de ses renvois significatifs. Il s'agit dès lors d'interroger chez cette artiste les origines d'une telle expressivité vocale et ce, afin de déceler les clés de ce dérangement disciplinaire.

Une femme du son

Une formation musicale occidentale

Le parcours d'Isabelle Duthoit dévoile une formation classique en clarinette et un intérêt tout particulier pour l'interprétation des grandes œuvres de compositeurs contemporains tels Luciano Berio, Giacento Scelsi ou encore Pierre Boulez. Elle semble retenir de cet apprentissage au sein des musiques contemporaines les notions de travail et d'agencement du son, d'improvisation, dévoilant une utilisation de la clarinette majoritairement débarrassée du tempérament occidental. Elle s'intéresse ainsi à des sonorités de l'instrument autres que celles généralement usitées durant l'ère de la tonalité. L'intérêt ne réside alors pas dans le bon agencement des notes à des fins mélodiques, mais dans la création d'un univers sonore propre à la vie de l'instrument. L'instrument devient un objet sonore dont les mécaniques et la morphologie génèrent des sons que l'on agence à des fins musicales. Le cliquetis des clés, les dents qui claquent sur l'anche, le voisement du souffle dans l'instrument, Isabelle Duthoit explore les sonorités de l'instrument en tant qu'organe, indépendamment de son utilité mélodique première. Elle agence ses découvertes en une œuvre sonore, en écho de la musique savante contemporaine occidentale.

Cependant Isabelle Duthoit n'est pas chanteuse même si son travail du souffle dans l'apprentissage de la clarinette lui octroie de fait quelques prédispositions. Elle admet volontiers ses réticences à l'apprentissage du chant lyrique occidental et son incapacité à se plier à une expression vocale vouée au langage et à une technicité du voisement. C'est ailleurs qu'elle trouvera des modes d'expression répondant à sa sensibilité musicale autant que vocale, ne délaissant pas pour autant des systèmes formels acquis dans un apprentissage de la musique classique et contemporaine improvisée.

Une formation vocale des théâtres traditionnels japonais

Au Japon, Isabelle Duthoit apprendra à se servir de sa voix et à « accepter le cri de manière ordinaire[10] ». Sa première rencontre avec le Japon est l'*iaidô*, art du sabre. Sensible à la culture nippone, ses expériences musicales la conduisent à envisager une résidence d'artistes à la villa Kujoyama. Elle monte un projet autour des arts musico-dramatiques traditionnels du *nô* et du *bunraku* : deux maîtres vont l'initier au *kakegoe*, que l'on pourrait traduire par « voix suspendue[11] », cri étrange et guttural associé aux tambours dans le *nô* et au *gidayû-bushi*, art du récitatif dramatico-musical accompagné du *shamisen*, luth à trois cordes, lui-même attaché au *bunraku*, théâtre au répertoire littéraire riche qui convoque sur la scène de grandes marionnettes.

Concernant le *kakegoe* et le *gidayû-bushi*, il est important de comprendre à la suite des analyses du musicologue Akira Tamba[12], l'un des traits les plus remarquables de la musique japonaise : l'alternance de deux types de musique, l'une *déterminée*, l'autre *indéterminée*. La musique *déterminée*, telle que la musique occidentale, est caractérisée par des éléments constitutifs fixes comme la hauteur des notes ou la

valeur temporelle et rythmique. À l'opposé, dans la musique *indéterminée*, les notes sont établies par rapport à une note-repère, librement émise et susceptible de varier, en hauteur et en durée à chaque interprétation. Le *gidayû-bushi* et le *kakegoe* appartiennent à la musique *indéterminée*. Certaines techniques vocales lui sont spécifiques : « les vibratos irréguliers et très amples, la fluctuation des sons, la gravité des timbres, l'attaque glissante par en-dessous[13a] ». Les récitants du *gidayû-bushi* font varier de manière spectaculaire leurs voix. Assis à côté d'un joueur de *shamisen*, le récitant du *gidayû-bushi* porte toutes les voix des personnages, ainsi que la narration dans sa totalité. Son récitatif est intrinsèquement lié au texte dramatique qu'il a sous les yeux. Le récitant donne le rythme de la pièce, le souffle aux marionnettes. Il raconte : une voix râpeuse contrefait celle d'une vieille dame, une voix de tête accompagne les propos amoureux d'une jeune fille en fleurs, une voix grave de basse rappelle la bravoure du *samouraï...* Au *kakegoe*, le cri associé aux sons des percussions est hors norme. Ces facteurs d'instabilité dans la musique japonaise exploitent des « ressources psycho-physiologiques », qui ouvrent à une « communication plus directe[13b] » avec le public.

Que retient Isabelle Duthoit de ce Japon ? L'artiste occidentale est profondément influencée par la théâtralité de ces musiques dramatiques et les variations vocales d'une grande virtuosité propres aux cris *kakegoe* dans le *nô*, et à la polyphonie des voix des récitants au *bunraku*. Elle s'approprie ainsi des techniques : les nuances dans la couleur ou la matière de la voix (feutrée, claire, sombre), l'absence d'intervalle, les vibratos graves, les glissandi. Progressivement sa voix incorpore toute la matière sonore de son corps : ses chants, ses souffles, ses grognements, ses cris, ses toux. De plus, de ses expériences avec les maîtres d'*iaidô*, de *nô* et de *gidayû-bushi*, elle préserve une harmonie entre le geste à effectuer – mouvement de sabre, cri associé au tambour, voix du ventre des récitants – et son *ma*, soit son espace-temps propre. Chaque improvisation devient ainsi une occasion de raconter son Japon sonore.

Palette sonore

De ses apprentissages distincts de la musique instrumentale et de l'expression vocale émergent une palette sonore et un système organisationnel singuliers. Nous avons choisi d'évoquer ici l'étendue de sa palette sonore en ordonnant les types de sons qu'elle produit par catégorie de geste, autrement dit, en les classifiant en fonction de l'action corporelle ou organique utile à la production du son.

Nous relevons ainsi des sons obtenus à l'aide du souffle expiré auquel Isabelle rajoute, en modulant son corps, de nombreux filtres. On distingue des diphonies, une utilisation de tous les résonateurs naturels de la voix, alternant sons nasaux, sons de poitrine, de gorge, de ventre ou de tempes. On entend également de nombreux sons gutturaux voisés et non-voisés et de sons voisés non-voyellisés, utilisant principalement des sons consonantiques.

Par ailleurs, nous avons pu relever toute une panoplie de sons de souffle inspiré que l'artiste met en œuvre selon les mêmes procédés que pour les sons soufflés. Elle y

rajoute simplement des bruits de succion.

Pour faire varier les sons de ces deux types de procédés – sons soufflés, sons inspirés – elle utilise le glissando, le vibrato ou encore l'intervalle. De nombreux sons percussifs sont également usités tels que des coups de langue mais également de glotte, des bruits de déglutition mettant en œuvre toute la sphère ORL. Le silence lui permet une écriture dramatico-musicale, faite de pauses, de conflits, d'apaisements. Le silence reste la seule trace du langage verbal.

Cette palette sonore lui permet ainsi de créer son propre système expressif qu'elle organise en fonction de l'espace de création dont elle dispose. En cela, son traitement du son et sa démarche peuvent être considérés comme musicaux puisqu'elle invente et définit elle-même une matière sonore pour l'agencer dans un but expressif. Elle choisira d'osciller entre l'imitation d'objets, l'exploration de la vie sonore des organes de son corps et l'utilisation d'onomatopées et de bruits relatifs à la vie humaine autant qu'animale.

Une présence organique

Le corps comme instrument

Sa formation de clarinettiste l'a habituée à activer son souffle dans un organe conçu comme un prolongement de son corps. Pour cela, ses doigts bougent, son corps s'active et s'évertue à préparer un souffle dans lequel doit se condenser toute l'intention musicale jouée finalement par l'instrument. Considérant la clarinette comme l'ayant amenée à sa pratique vocale, elle utilise son corps tant comme élément résonateur que comme origine du souffle activant le son. Les mains d'Isabelle miment le passage de l'air, elles dansent devant elle, ces gestes servent directement l'émission sonore. Il s'agit alors d'un geste qui actionne la mécanique d'un corps-instrument ayant comme première utilité d'optimiser la position corporelle nécessaire à la production de tel ou tel élément de sa palette.

De plus, l'expressivité de sa gestuelle donne une direction aux sons produits. Ses mouvements deviennent des gestes d'auto-orchestration indispensables à la précision sonore : coupure du son, accompagnement manuel des glissandi, désignation des zones corporelles activées. L'utilisation de son corps-instrument rend audible les vies sonores de chaque organe, sons intimes généralement confinés dans les chambres sourdes de notre organisme. Le microphone vient amplifier ces sons infraliminaires qu'Isabelle Duthoit s'efforce déjà de mettre à notre portée, se débarrassant de l'hermétisme intrinsèque aux parois du corps. Elle évoque ainsi la vie sonore de multiples micro-organismes aux temporalités et aux espaces différents.

Trouble du geste

Sa gestuelle, en accompagnant la vie des organes sonores mis à contribution, crée une théâtralité forte, tant l'expressivité du geste engage une lecture émotionnelle – même si

indépendante de tout signifié fixe – et tant sa gestuelle associée à la voix crée des signes avides de sens. Le geste d'Isabelle Duthoit semble être à la frontière de deux conceptions du geste théâtral : l'une classique, expressionniste ; l'autre plus proche de la vision théâtrale de Grotowski où la production-déchiffrage d'*idéogrammes* serait issue de réactions humaines dites primitives.

« Expressionniste », l'artiste fait du geste un moyen d'expression et d'extériorisation d'un contenu psychique ou d'événements intérieurs physiologiques. Son corps (voix et geste) face au public communique ses drames intimes.

La gestuelle de l'artiste est aussi productrice de signes conçus comme des *idéogrammes*. Cette deuxième approche serait à mettre en lien avec les expérimentations de Grotowski puisque, pour lui, « le geste est [...] l'objet d'une recherche, d'une production-déchiffrage d'*idéogrammes*. Le point de départ de ces formes gestuelles est la simulation et la découverte en soi-même des réactions humaines primitives. Le résultat final est une forme vivante possédant sa propre logique[14] ».

Cette conception du geste théâtral permet une autre lecture des propos d'Isabelle Duthoit sur sa manière de composer. Elle dit « improviser des idées » et parle même d'une transposition d'images mentales. L'évocation de l'*iaidô* l'entraîne à créer un son fragile, très aigu, continu, retour aux images du *dôjô*, de son maître, du sabre. « L'aigu est le fil d'une lame », précise-t-elle. Stimulé par ses images mentales, le geste auto-orchestrant et théâtral crée une image possible du son : un idéogramme, complément visuel invitant l'auditeur-spectateur à une multiplicité de lectures. En refusant l'imitation et la rationalisation discursive, le geste d'Isabelle Duthoit se comprendrait dans cet entre-deux : à la fois, écho d'une expression brute du corps adressée au spectateur et exposition d'un langage corporel idéogrammique. Selon la formulation d'Artaud, Isabelle Duthoit fait-elle advenir « un nouveau langage physique à la base de signes et non plus de mots[15] » ?

Des tropismes aux micro-organismes

En utilisant son corps comme un instrument, elle déploie une gestualité entre expressionnisme et idéogrammes qui servent et mettent en exergue l'originalité de sa palette sonore. Le spectateur est ainsi confronté à la présence organique d'Isabelle Duthoit.

Au cœur du spectacle *Hic sunt leones*, la voix de la comédienne scande les mots du texte auxquels se superpose la respiration haletante d'Isabelle Duthoit de plus en plus bestiale :

> Oh, terre, autour, c'est immobile, c'est glacé, c'est vide. Mes muscles sont lourds. Oh terre, j'ai peur, de te lâcher, j'ai peur de tomber, de dégringoler, sans fin, dans le noir/le rien, je tends, mes ligaments/m'agrippe, m'aplatis,

> m’étale, me colle, à ton corps, le feu, couve/me réchauffe, là, dedans, ça boue, ça pulse, ça fulmine, ça explose, c’est puissant, c’est chouette, j’encaisse, les chocs, trépidation, fusion, éruption, me tord, cri, on dit, possédé, on dit, épilepsie, oh, terre, tes tremblements, tes convulsions, je les, absorbe, oh, terreur, une bourrasque, découvre, une faille, glisse, son corps, entre ton corps, et mon corps, horreur, s’y-in-tro-duit, […] tempête, je me cramponne à ton cou, tu m’emportes, ton corps est souple, sa peau sans épaisseur, ton noyau, tiède, tu m’éloignes de la terre, m’en rapproches […] je flotte […] oh zéphyr, je traverse les nuages, le brouillard s’ouvre devant moi…[16]

Alors que l’intensité de la respiration d’Isabelle Duthoit devient progressivement oppressante, se transformant en jouissance prolongée, la voix de la comédienne se modifie, devenant plus souple. Elle quitte un débit et une élocution formelle pour adopter un phrasé vocal proche de celui du *flow*[17] d’un rappeur. Superposée au mot, la voix d’Isabelle Duthoit fait sourdre du texte ses tropismes : elle porte à l’oreille la matérialité des sensations – la froideur, la chaleur – l’engourdissement des muscles ; elle rend audibles les tremblements du corps, ses torsions, ses émotions ; elle livre « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience[18] ». La rencontre des deux voix (l’une articulée, l’autre inarticulée) installe deux niveaux de dialogue, l’un entre le « je » et le « tu » clairement évoqués dans le texte, l’autre entre deux « je », la voix en mots et le « chant-cri ». Le « je » du texte craquelle ainsi sous les impulsions du « chant-cri ». De ce frottement naissent des tropismes.

Le « chant-cri » s’agrippe aux mots, les gonfle de matière brute, les descelle du cadre ferme du signifié. Narratif et descriptif, il porte l’histoire des personnages autant que du lieu. La substance organique de la voix épaissit les mots, se collant à eux comme expérience physique de l’action et matière même du décor. En d’autres termes, la matière brute de la voix rend sonore, tactile, visible, les corps nus jouissant des personnages et pallie le déficit du visuel en dessinant un décor invisible, paysage sonore que chaque spectateur s’approprie.

Dans *Instant*, Isabelle Duthoit, droite devant son micro, désigne de ses gestes les lieux du corps comme espace sonore et espace théâtral dans lequel elle anime vocalement les organes désormais acteurs. Chef d’orchestre et metteur en scène, elle organise des espaces audibles et visibles. Sa gestuelle recentre l’espace scénique sur son corps qui devient castelet, soit le cadre scénique à l’intérieur duquel s’installe l’action dramatique. Avec tous les procédés vocaux exposés précédemment, elle met en scène les micro-organismes sonores de son corps. Par exemple, l’artiste évoque une technique particulière qui consiste à stocker sa salive dans la gorge et à travailler le son en faisant passer le souffle dans cette matière. Elle reproduit ainsi le chant des grillons de Kyôto. Ces crépitements entraînent l’audience dans un univers sonore grouillant d’insectes et crée ainsi l’illusion auditive d’être plongé dans une temporalité autre, peuplé de sons infraliminaires désormais audibles.

Elle convoque ainsi la vie sonore de micro-organismes aux temporalités sonores différentes. Les passages de l'un à l'autre, d'un organe à l'autre, d'un organisme à l'autre, se font dans le silence, souvent brutalement, donnant lieu à des micro-drames dans le corps-castelet de l'artiste. Confrontant des bruits qui appartiennent à notre quotidien, et ceux propres aux micro-organismes évoqués, des espaces-temps s'entrechoquent.

De micro-organismes enfouis à tout l'espace théâtral, la voix porte aussi les dialogues secrets du corps auxquels s'intègre une dimension didascalique. Un jeu de rétrécissement et d'agrandissement de l'espace-temps du spectacle s'installe dans les glissements constants de la voix. Cette dernière alterne entre l'évocation du fonctionnement intime du corps et l'habillage de tout l'espace scénique. Dans *Hic sunt leones*, les portes claquent et grincent, derrière la fenêtre, le vent tape au carreau, les infirmières crissent des dents, les fous hurlent ; au même moment, la voix oscille entre les différentes « chambres sourdes », ventre, nez, poitrine. Sa voix est profondément théâtrale, mêlant à chaque instant macro-drame et micro-drame.

À l'écoute de sa voix, l'espace entier – scène et salle – devient organique : elle invite l'audience, qui s'est délestée de toute codification, à une écoute organique de son propre corps. Face à cette exhibition, l'auditeur-spectateur est profondément dérangé : écoute-toi, quel drame est dans ton corps ?

Postface

Lise Guiot.– Dans mon travail de recherche, j'ai découvert le travail vocal d'Isabelle Duthoit. Cherchant à appréhender l'étrangeté de sa voix, je me suis heurtée à un manque d'outils méthodologiques.

Olivier Migliore.– L'évidence partagée de mettre en perspective nos regards est née du caractère insaisissable voire inclassable de cette expression artistique contemporaine qu'aucune entrée disciplinaire seule ne semblait pouvoir expliquer.

Lise. G.– Cette expérience confirme que pour penser la scène, seule une approche plurielle permet de saisir l'hétérogénéité inhérente à la matière même d'un spectacle ou d'un concert. Sans ce compagnonnage, le chercheur semble se trouver au seuil d'une impasse heuristique.

Olivier. M.– Le passage à la coécriture a nécessité une écoute et une clarification constantes de la pensée de chacun. Ces conditions sont nécessaires au respect de la sensibilité intellectuelle de l'autre. Proposition, contestation ou validation, proposition enrichie, et enfin, possibilité de coécriture selon le même procédé. Cette expérience nous a mis à l'épreuve de nos capacités à écouter l'autre, à le rencontrer intellectuellement autant que humainement.

Lise. G.– Les craintes de n'aboutir qu'à une juxtaposition des pensées ou à une superposition des méthodes de travail (approche pluridisciplinaire) ont persisté durant

toute notre collaboration. Nous nous sommes laissé surprendre par la qualité de notre entente, ouvrant à une approche finalement inter voire transdisciplinaire.

Olivier. M.– De ce métissage des sensibilités semble émerger un sens autre, nouveau, une analyse musico-dramaturgique de l'expression vocale qui susciterait d'autres partenariats disciplinaires en vue de circonscrire au mieux l'objet d'étude. Cet exercice de la coécriture est un compagnonnage intellectuel, une invitation à la solidarité de chercheur face au même engagement, ici, la voix d'Isabelle Duthoit.

Notes et références

1 Voir la vidéo, *YouTube* [en ligne], http://www.youtube.com/watch?v=AV4qPJMcr2k.

2 Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens de 1962 à 1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 88.

3 *Bibliothèque municipale de Lyon* [en ligne], http://www.pointsdactu.org/article.php3?id_article=1951 [consulté le 5 décembre 2013].

4 Il s'agit de compositions réalisées sur un support matériel (bande magnétique ou autre, analogique ou numérique), comme le cinéma l'est sur une pellicule, et destinées à être diffusées (projetées) par un orchestre de haut-parleurs, sans participation instrumentale ou vocale en temps réel.

5 Se dit d'une musique qui allie en direct ou en studio des sons instrumentaux ou vocaux et des sons électroacoustiques. Ce mélange donne un résultat acoustique nouveau grâce à l'utilisation simultanée des voix ou des instruments et des ordinateurs.

6 Théâtre l'Échangeur, 59 avenue du Général de Gaulle, 93173 Bagnolet.

7 Dialogue de la comédienne Corinne Miret, spectacle *Hic Sunt Leones*.

8 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1974, p. 56.

9 *Ibidem*, p. 69.

10 Entretien avec Isabelle Duthoit du dimanche 15 décembre 2013.

11 William P. Malm, *Traditional japanese music and musical instrument*, Tokyo, Kodansha International, 2000, p. 286.

12 Akira Tamba, *La théorie et l'esthétique musicale japonaise, du VIIIème à la fin du XIXème siècle*, Publications Orientalistes de France, Publication de la Société franco-japonaise de Paris, réalisée avec le concours de la Fondation du Japon et de la Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation japonaises, octobre 1998, p. 311.

13a et b *Ibidem*.

14 Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 91.

15 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 82.

16 Les virgules indiquent les respirations de la comédienne lorsqu'elle scande ce texte.

17 Vertu cardinale du rap, le *flow* désigne l'aisance avec laquelle le MC scande ses rimes. Le *flow* réunit les qualités d'articulation, d'inflexion, d'intonation, d'accentuation et de débit propre à chaque rappeur.

18 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.