

IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES

Jeudi 18, vendredi 19, samedi 20 juin, 20h30

Nouveau théâtre de Montreuil, Petite salle Maria Casarès

Conception, musique, dramaturgie et mise en scène **Benjamin Dupé**

d'après *La Haine de la musique* de **Pascal Quignard** (Éditions Calmann-Lévy, 1996)

Scénographie **Olivier Thomas**

Lumière **Christophe Forey**

Réalisation informatique musicale **Ircam/Manuel Poletti**

Assistanat à la mise en scène **Laurence Perez**

Son en tournée **Laurent Sellier**

Costumes **Sabine Richaud**

Direction technique **Julien Frenois**

Administration **Loïck Soulas**

Avec

Pierre Baux comédien

Quatuor Tana

Antoine Maisonhaute, violon

Pieter Jansen, violon

Maxime Désert, alto

Jeanne Maisonhaute, violoncelle

Durée : 1h15 environ

Production Comme je l'entends, les productions.

Coproduction Le Phénix scène nationale Valenciennes, Ircam-Centre Pompidou, La Passerelle scène nationale de Gap et des Alpes du Sud, Le Merlan scène nationale à Marseille. Coproduction du prélude (étape de création) Festival d'Avignon, SACD dans le cadre des Sujets à Vif, avec la collaboration du CENTQUATRE-PARIS et du Gmem de Marseille.

Avec le soutien de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur - Aide à la création, du Conseil général des Bouches-du-Rhône, de la Ville de Marseille, de l'Adami, de la Spedidam, de la Sacem et de Lieux publics, centre national de création en espace public.

En coréalisation avec le Nouveau théâtre de Montreuil.

Présenté dans le cadre de « Bien Entendu ! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale.

En regardant mes dernières pièces, je me rends compte que je suis enclin à confronter la musique et le « mot sur la musique », à les transformer l'un en l'autre, à les faire se répondre. Ce n'est sans doute pas un hasard si *La Haine de la musique* m'a toujours accompagné, de près ou de loin. Je me suis souvent posé la question de partager ce livre en l'adaptant pour la scène ou le concert.

Sous la forme de petits traités, regroupant chacun aphorismes et courts textes, l'ouvrage de Pascal Quignard déroule une réflexion qui interroge les rapports entre la musique et la nuit, la musique et la mort, la musique et les origines de l'homme. Dans une langue à la fois poétique et philosophique, l'auteur invente ou ressuscite des concepts tels que l'écoute comme une alerte animale, le concert comme un rituel chamanique, le son comme une donnée existentielle irréductible, porteuse, en cela, de la souffrance humaine.

Au-delà de la dénonciation de l'omniprésence lénifiante de la musique, conséquence de sa reproduction électrique à l'infini, c'est bien la troublante expérience de l'inouï, sa valeur d'étrangeté première que sublime Pascal Quignard. C'est tout un fondement qui est apporté à une certaine expérience de l'écoute : celle que je désire précisément, en tant que compositeur de musique contemporaine, susciter chez l'auditeur.

L'expression de l'intelligence peut être jubilatoire, émouvante, voire drôle. Il s'agit donc bien d'un jeu, même si les joueurs ne sont pas à égalité. Comme toujours dans mon travail, c'est une dramaturgie musicale - une dramaturgie de l'écoute - qui détermine, convoque et organise l'ensemble des matériaux. Ainsi, les mots de Quignard sont d'abord un prétexte de travail, ils servent ensuite concrètement au contrepoint, ils sont au final, symboliquement, un résonateur de musique.

Ce qui est donné à entendre, c'est un concert.

Ce qui est donné à voir, c'est comment la situation de concert provoque la pensée. Ceci posé, il y a bien sûr des points d'accord entre les deux mondes qui rendent cette visite du texte par la musique opportune et féconde.

Benjamin Dupé

Entretien avec Benjamin Dupé, compositeur

Pourquoi ce besoin de théâtre dans votre musique, ou, inversement, ce besoin de musique dans votre théâtre ?

Benjamin Dupé : Je ne les sépare pas. Si tout vient d'une sensibilité, d'un parcours, d'une culture de musicien, mon envie d'écrire de la musique ne s'arrête pas au phénomène sonore. Il ne s'agit pas de « l'ajout » d'un médium autre, mais plutôt du déploiement de la musique vers d'autres types de phénomènes perceptifs (éclat lumineux, déplacement, mot, résonance du sens du mot, etc.). Cette écriture, qui pourrait paraître très ambitieuse car prétendant à l'art total, vient certes d'une aspiration à la démesure : je veux qu'une polyrythmie se compose aussi de gestes ou d'images... Si l'on peut deviner derrière cette volonté une idée lointaine de synesthésie, cela ne signifie pas que tous ces gestes vont dans le même sens : je peux ménager des « intervalles », voire des « dissonances » entre les différents médias. Dans le même temps, cette écriture pluridisciplinaire n'est pas sans présenter une dimension excessivement ludique. Travailler en investissant la scène revient pour moi à bâtir un instrument de musique, un instrument démultiplié, un orgue multifonction, dont je peux jouer à ma guise.

Voilà donc un premier élément de réponse, de l'ordre du « faire ». Un deuxième, relevant davantage de l'esthétique, est que ma recherche d'un langage musical ne se situe pas dans l'abstrait, inscrit dans un quelconque héritage musicologique, mais bien plutôt dans la logique d'un moyen de communication. Plus précisément, le lieu de mon écriture est celui de l'écoute : comment l'auditeur entre-t-il en relation avec un phénomène sonore ou musical ? Plus que l'élaboration

d'une grammaire ou d'une syntaxe, je veux un langage qui joue sur le plus de niveaux d'écoute possible : comment une pièce de musique déplace l'écoute de l'auditeur, le convoque, le perd, le bouscule, le caresse, l'entoure ? Cet intérêt pour les conditions de l'écoute m'amène nécessairement à réinventer le concert. Au-delà du décorum usuel - qui, à mon avis, ne rend plus service à une grande partie des œuvres, si tant est qu'il les ait jamais servies -, je réfléchis à ce qu'on met en face, autour ou dans la musique. Le spectateur n'est-il pas lui aussi acteur de la musique ? Comment le contexte d'écoute change-t-il les perceptions musicales ? Inéluctablement, la question de l'écriture de l'espace et de la scène s'impose. Le choix des éléments et de l'organisation de l'espace scénique est pour moi aussi important que le choix de la nomenclature, et l'un comme l'autre interviennent en amont de la composition. Ce n'est que de ses potentialités que le discours musical peut naître.

Un troisième élément de réponse serait plus d'ordre politique. Il se trouve que je me suis toujours senti proche du théâtre. Non pas en tant qu'objet « pièce de théâtre », mais en tant que tradition du théâtre, particulièrement en France et surtout depuis Malraux : c'est-à-dire une institution inscrite dans la société, qui travaille sur un territoire et représente un lieu de rassemblement pour questionner tous ensemble la société. Ce sont les théâtres qui ont inventé les relations publiques. La musique n'a suivi que bien après et sans grande originalité : nous demeurons trop convaincus que l'œuvre est l'œuvre, qu'elle se suffit et parle d'elle-même. On peut certes lui donner un titre, la présenter dans une note de

programme, mais cela ne suffit pas, à mon avis, à investir le public. De ce point de vue, la maison théâtre a toujours été un outil fascinant, bourré d'invention concernant la connaissance du public, la manière d'aller le chercher et de travailler avec lui. C'est aussi cette tradition qui se manifeste dans ma musique, par sa dimension théâtrale.

En ce qui concerne la « nomenclature » de ce spectacle, comment avez-vous choisi Pierre Baux et le Quatuor Tana ?

Pierre Baux participait déjà au préluce, créé pour le Festival d'Avignon 2014, avec l'altiste Garth Knox. Il me fallait un passeur pour les mots, un lecteur qui dise le texte avec une science du timbre, un engagement fort et une extrême précision rythmique, un comédien qui saurait s'inventer un parcours non psychologique, émaillé de temps muets, dans lesquels sa présence est seulement rituelle. Je voulais qu'il puisse passer du « récit » à « l'incarnation » : l'auteur, une figure historique, un héros mythologique... rares sont les comédiens capables de porter une parole de la sorte, avec un tel travail musical. La partition fixe en effet des points de rencontre entre des mots et des notes ou des démarrages de processus musicaux - en moyenne, trois ou quatre points de synchronisation par paragraphe, et, dans certains cas, à tous les mots. En plus de son texte, le comédien doit donc faire preuve d'une grande écoute musicale : Pierre a cette culture-là.

C'est une petite phrase de Quignard qui a imposé l'idée du quatuor : « Le quatuor à cordes européen. Quatre hommes en noir, avec des nœuds papillons autour du cou, s'échinent sur des arcs en bois, avec des crins de cheval, sur des boyaux de mouton. »

J'ai rencontré le Quatuor Tana par le biais du Festival d'Aix-en-Provence - je suis passé par l'Académie du festival en tant que compositeur et certaines de mes pièces y ont été représentées.

Je les avais identifiés, d'abord, comme étant jeunes, donc en demande de projets inhabituels, spécialisés ensuite dans le répertoire contemporain, et, enfin, désireux de se bâtir une identité de quatuor autre, allant vers le spectacle vivant et les nouvelles lutheries.

Traitez-vous les musiciens comme des comédiens ?

Plus ou moins, toutes proportions gardées, autant que je traite le comédien comme un musicien - bien que, dans le cas présent, la tâche a été plus facile pour Pierre, qui avait déjà une certaine expérience dans le domaine musical.

Le chemin parcouru par le quatuor est à cet égard formidable ! Ils n'avaient aucune formation à la scène, excepté peut-être le second violon, qui est Flamand : la formation flamande des musiciens me semble plus ouverte à ces problématiques du « corps en scène ».

Cela dit, je ne demande pas aux musiciens de faire du théâtre musical à la Mauricio Kagel ou Jacques Rebotier, avec de nombreuses actions théâtrales en plus du jeu instrumental. Je veux seulement qu'ils aient conscience de leur corps et de l'image qu'ils dégagent sur scène. Je veux également qu'ils soient capables, pour les besoins de la mise en scène, de faire quelques simples gestes et déplacements. Selon moi, un musicien doit être capable de rester à vue pendant une heure et quart, sans jouer tout le temps, et sans parasiter l'image scénique, voire, si possible, d'y participer.

Comment travaillez-vous avec les musiciens ?

En amont de la production proprement dite, nous montons une série d'ateliers de quelques jours qui sont à la fois une prise de contact, une immersion commune dans le projet, et une mini-formation à des outils très simples d'improvisation. Ces outils leur permettront de suivre des partitions

apparemment ouvertes (pour suivre un texte ou faire vivre un matériau sur une durée indéterminée). Ces ateliers sont également un laboratoire de cofabrication, avec les interprètes, de l'outil de travail et de la méthode d'écriture. Ce n'est qu'ensuite que je peux écrire les grandes lignes du spectacle. Enfin, nous avons cinq semaines de répétitions sur le plateau pour tout fixer.

Je trouve que la musique de création pâtit parfois de son *modus operandi* qui consiste à monter un programme entier en trois services. C'est d'autant plus vrai dans le cas d'une pièce scénique...

Dans quelle mesure avez-vous écrit un quintette ?

C'est un quintette. Jouer la musique pour quatuor seul, en s'abstrayant du texte, n'aurait pas de sens. Une énorme attention a été accordée à l'imbrication de la voix dans le quatuor. La voix est un instrument à part entière, confrontée, comme les autres, à des règles et des contraintes acoustiques, compliquées encore par l'exigence de compréhension. C'est donc un vaste travail d'instrumentation.

Dans quelle mesure avez-vous écrit « pour » Pierre Baux et ses caractéristiques vocales propres ? Faudra-t-il réécrire si on change le comédien ?

Non - sauf peut-être si c'est une femme. Tout - entrées, phrasés et inflexions de voix - est écrit.

Le texte du comédien est donc assorti d'instructions - à la manière d'un Sprechgesang ?

Oui. Sauf que ces instructions ne s'inscrivent pas dans une recherche formelle mais sont liées à des contraintes d'intelligibilité ou au caractère de la musique. Certaines indications de jeu sont non psychologiques, mais extrêmement précises. Telle vitesse, tel dynamisme, en allant ouvrir vers

le haut, etc. L'«instrument comédien» est donc changeable, dans la mesure où une interprétation peut varier d'un instrumentiste à l'autre. Mais le «rôle» ne conviendrait pas à tout type de comédiens, puisqu'il exige une conscience aiguë du sonore.

Vous faites partie de ces compositeurs qui sont tombés dans la marmite de l'électronique quand ils étaient petits et vous le maniez seul sur la plupart de vos projets. Pourquoi être venu à l'Ircam pour celui-ci ?

J'ai eu le sentiment d'un danger, qui venait justement de mes facilités et de mon autonomie. Au fil des projets, des couches d'empirisme et de savoir-faire se sont accumulées. Le moment était venu pour moi de retourner auprès de spécialistes, pour remettre ce savoir à plat, et découvrir ce qu'ils seraient en capacité de me proposer de nouveau... Je me méfiais d'une électronique trop incarnée (qui deviendrait comme un leitmotiv ou un sixième personnage du spectacle) ou trop démonstrative (au sens où le lieu de l'écriture était avant tout le plateau). Mes demandes concernant l'électronique étaient donc assez simples, et de trois ordres.

D'abord, la frontalité de l'objet m'inquiétait et je voulais créer un espace qui saisisse le public sans qu'il s'en rende compte. D'où un travail de multi-diffusion, de réverbération et de spatialisation, pour traiter l'espace sonore de manière globale. Je recherche là un confort d'écoute moderne, une intimité et une proximité avec le son, dont on n'aurait pas nécessairement besoin si on jouait dans un salon XVIII^e, mais qui manque cruellement dans les salles d'aujourd'hui. L'électronique permet par exemple d'éviter les silences véritables - ces «vrais silences» qui ne fonctionnent pas, en réalité - il traîne toujours une résonance lointaine qui circule dans l'espace

sonore, créant un « liant » pour ne jamais lâcher l'auditeur.

Ensuite, je me méfiais de l'aridité timbrique du quatuor, et j'avais envie de l'« orchestrer » en ajoutant, de manière très discrète, du chatoyant, de la résonance, de petites perles : une électronique de réaction, qui naît du geste instrumental et fait vivre le son.

Enfin, je voulais travailler sur la voix, pour qu'elle s'ouvre à d'autres espaces, et fasse écho à cette puissance du sonore dont parle Quignard : le son qui transperce, qui s'engouffre, qui viole...

Au final, exception faite de quelques effets manifestes très ponctuels, en parfaite cohérence avec le texte, l'électronique s'entend peu tout en participant au geste dramatique et à « l'espace artistique ». Tout en étant absolument nécessaire, la technique ne se « sent » pas, et c'est, de mon point de vue, une réussite.

Pascal Quignard est-il intervenu dans l'élaboration du spectacle ?

Pascal Quignard est un homme très secret, qui vit retiré en Italie pour écrire, entre six à neuf mois dans l'année. C'est donc le contraire d'un écrivain interventionniste. *La Haine de la musique* date de 1996 et je l'ai lu dès sa sortie. Depuis lors, je rêve d'en faire quelque chose. Lorsqu'enfin je me suis lancé, j'ai écrit une lettre à Pascal Quignard, une lettre de quatre pages pour lui présenter, dans les formes, le pourquoi et le comment de mon projet. Il m'a répondu par une missive laconique : en deux lignes et demie, il m'autorisait à utiliser son texte, dont je pouvais prélever ce que je voulais. Je me suis donc senti extrêmement libre - ce qui peu paraître paradoxal lorsqu'on connaît la langue Quignard, où tout semble si pesé et ciselé... - et mon choix des textes et des coupes ainsi que l'élaboration de la dramaturgie se sont faits sans du tout lui en rendre compte.

Nous avons toutefois eu l'occasion de jouer la version « prélude », pour alto et comédien, en sa présence - dans le cadre de « Trois journées autour de Pascal Quignard » à la Maison de la Poésie à Paris. Au reste, s'il voulait bien assister au spectacle, il a préféré le voir de la régie, avec moi, pour ne pas être au milieu de la salle, ce qu'il trouvait trop impudique. J'ai donc eu le grand plaisir de réaliser l'électronique en temps réel du spectacle avec l'auteur à mes côtés. Une expérience légèrement stressante, jusqu'à ce que je le voie sourire... À l'issue de la représentation, il avait l'air très heureux. Il s'est même pris au jeu d'en imaginer divers développements, avant de se reprendre. Le soir même, il a disparu et je ne l'ai plus revu. Au reste, je travaillais déjà sur certaines des idées qu'il m'a données ce soir-là, et qui se retrouvent dans la grande forme.

Quelles sont justement les différences entre le prélude et la grande forme ?

Le prélude figurait une forme de test quant à la susceptibilité de la langue de Quignard de s'inscrire sur une scène musicale, un test qui s'est avéré concluant. La grande forme intègre davantage de texte et une trentaine de minutes supplémentaires de musique, dans une volonté d'extension de la dramaturgie plus que de refonte complète. L'objet respire davantage : dans la musique, dans le rythme du spectacle, dans la scénographie et la mise en scène. La présence du quatuor rend peut-être la grande forme un brin plus abstraite que le prélude - qui avait des allures de « performance ».

Propos recueillis par J. S.

Entretien avec **Pierre Baux**, comédien

Qu'est-ce qui vous a séduit dans ce projet ?

Pierre Baux : D'abord, il y a la rencontre avec Benjamin Dupé et la découverte de son univers. Je ne suis pas musicien, mais je suis grand amateur de musique : j'en écoute de toute sorte, de Bach à Aperghis, en passant par Schubert et les Rolling Stones... Et j'adore travailler avec les musiciens, même si c'est habituellement plus avec des musiciens de jazz ou de rock, je joue aussi souvent avec Vincent Courtois et Dominique Pifarély, et ai collaboré avec Aperghis et Rebotier. Ensuite, il y a la découverte du texte de Quignard, que je ne connaissais pas et dont le titre seul a suffi à m'interpeller. Les enjeux du texte m'ont aussi beaucoup parlé, car ils sont tout aussi pertinents pour le théâtre que pour la musique : le son touche illico au corps.

C'est un texte magnifique, mais pas si facile à pénétrer ou à dire, car son oralité n'a rien d'évident. Quignard est un auteur remarquable, chaque phrase est travaillée, chaque mot est à sa place. Avec des écrivains aussi brillants, c'est en pénétrant le texte, en le comprenant, en se mettant, si tant est que c'est possible, à la hauteur de son intelligence, que l'on peut espérer en faire ressortir la virtuosité, la poésie et même l'humour... Nous éprouvons d'ailleurs beaucoup de plaisir lorsque nous entendons des rires ou des sourires dans la salle - car, même si la fin du spectacle, qui traite de la musique dans les camps de la mort, est évidemment beaucoup plus dure, une écriture si fine, d'un auteur si intelligent, ne peut que receler des trésors d'humour : à nous d'aller les chercher. Si, à l'issue de la représentation, on a donné envie de lire Quignard, c'est déjà beaucoup !

Comment avez-vous travaillé ?

Pour la première version, que l'on a donnée dans le cadre du Festival d'Avignon, nous avons collaboré avec Garth Knox - un musicien que je mets au pinacle, notamment depuis que j'ai travaillé avec lui dans le cadre de T&M à Nanterre. Mais Garth n'était pas libre pour les premières étapes du travail, et nous avons donc réalisé nos premières expériences à deux avec Benjamin : improvisation, lecture, tests... Benjamin commençait déjà à écrire la partition, aussi bien pour l'alto que pour l'électronique.

Pour la grande forme, avec le Quatuor Tana, il a véritablement inscrit ma voix au cœur du discours musical : ma partie est d'une grande précision et c'est d'autant plus passionnant pour moi. C'est au cours du travail que j'ai vraiment pénétré la musique de Benjamin, une musique qui fait résonner le texte, et sa poésie. À mon sens, le texte est primordial dans ce genre de projets : le perdre se fait au détriment de la compréhension de la musique. Je pense néanmoins que le spectacle est aussi conçu pour que les spectateurs puissent lâcher prise en cours de route, pour laisser aller le texte et son sens associé, et se concentrer sur le timbre de la voix et son articulation musicale avec le quatuor.

Cette manière d'envisager le comédien au cœur d'un ensemble musical change-elle le travail de l'acteur ?

Oui. Peut-être. Dans la manière d'envisager le dire. C'est un exercice assez singulier, qui ne relève pas de l'incarnation d'un personnage - même si on peut s'y amuser parfois, en s'accrochant à un signe ou à un autre - mais davantage du conteur, même si le terme « narration » s'applique assez mal à l'essentiel du discours. Jouer ainsi en quintette suppose une écoute et une respiration commune. Certes, l'écoute est aussi importante dans un dialogue de pièce de théâtre, mais ici, c'est une écoute différente et constante de tous les instruments en présence. Il s'agit d'écouter et de se pénétrer du jeu de l'ensemble.

Ce ne sont pas non plus les mêmes modes de production qu'au théâtre.

Non. Et cet aspect-là est très difficile: il faut à chaque reprise se replonger dans l'univers spécifique du spectacle, et se ressouvenir du travail accompli. On a le sentiment que chaque représentation est une première. En ce sens, je suis très heureux de le jouer trois fois dans le cadre du festival ManiFeste. Au fur et à mesure des représentations, une forme de détente s'installe.

Benjamin Dupé est un compositeur qui accorde une place significative à l'improvisation dans son écriture instrumentale: qu'en est-il du jeu du comédien ?

Au cours du spectacle, ce n'est pas réellement de l'improvisation. Je parlerais davantage d'espace de liberté. À certains moments, nous travaillons tous les cinq autour d'un fil prédéterminé. Mais, en amont du spectacle, Benjamin écrit en fonction du matériau proposé par les musiciens, et de mes propres improvisations sur le texte - car on peut improviser, même avec un texte très écrit: on peut chuchoter, crier, parler vite, lentement...

Aviez-vous, avant ce travail avec Benjamin Dupé, fait l'expérience de l'informatique musicale ?

Oui: sur *Richard III*, mis en scène par Ludovic Lagarde dans le cadre d'un partenariat avec l'Ircam. Mais je n'avais jamais approché ces outils d'aussi près. Pour moi, c'est un instrument supplémentaire, un instrument que je trouve assez amusant, du reste, quand il reprend et exploite ma voix.

Pourriez-vous déployer ces outils dans votre métier d'acteur ?

Tout à fait: j'aimerais d'ailleurs le faire très bientôt. J'ai aujourd'hui en tête un projet de spectacle, pour lequel tous ces outils de conversion de voix, et autres processus de traitement, seraient précieux. Je suis très proche de Ludovic Lagarde, Olivier Cadiot et Laurent Poitrenaud et leur spectacle *le Colonel des Zouaves* - pour lequel la voix de Laurent était transformée - représente un tournant pour notre petit groupe d'acteurs.

Propos recueillis par J. S.

Entretien avec **Antoine Maisonhaute**, violoniste du Quatuor Tana

Après *Siwa*, spectacle dans lequel vous partagiez le plateau avec des danseurs, ce projet marque votre premier véritable passage à la scène.

Antoine Maisonhaute: Oui, cela ne ressemble à rien de ce qu'on a pu faire auparavant: l'univers de Benjamin Dupé part du geste musical et se déploie à tous les aspects de la scène du théâtre. Dans *Siwa*, avec les quatre danseurs, nous devions bien sûr rester attentifs aux danseurs, mais ici, nous jouons les comédiens - non pas, comme Pierre Baux, avec la voix, mais avec nos instruments -: nous évoluons sur le plateau, et notre jeu est étroitement lié au texte. C'était un véritable défi pour nous!

Notre peur était de nous trouver un peu perdus, avec tous ces éléments théâtraux qu'on ne connaît pas et qu'on maîtrise encore moins: lumière, scénographie, mise en scène, etc. De ce point de vue, Benjamin nous a beaucoup protégés: nous travaillions d'abord les aspects musicaux dans une pièce séparée et ce n'est que lorsque nous nous sentions prêts que nous descendions sur le plateau pour fixer le spectacle. Nous avons donc rarement perdu du temps avec les autres aspects scéniques et ce fut très agréable.

Autre aspect du travail qui nous a passionnés: l'improvisation et, plus particulièrement, l'improvisation à quatre - ce qui signifie d'apprendre à s'écouter plus encore que d'habitude. Benjamin a été un pédagogue génial à cet égard: en arrivant, nous étions ignorants de tout cela, et nous étions franchement mauvais. Mais il nous a guidés: il nous proposait des matériaux, nous

laissait nous débrouiller avec, puis nous faisait des retours critiques. À l'arrivée, nous sommes très fiers de constater qu'une partie du matériau musical du spectacle vient des improvisations que nous avons faites au cours des premières séances de travail. C'est donc une musique qui n'est pas sans rappeler le répertoire que nous aimons défendre: sons saturés, sons soufflés... Benjamin s'appuie en effet beaucoup sur ce que propose l'interprète. Il sait où il veut aller, mais se sert de notre progression pour y parvenir. Ce fut un mois très intense de travail! Nous n'avons bénéficié que d'un week-end de « permission » pour aller donner un concert à Musica à Strasbourg. C'est, là aussi, un rythme de travail très inhabituel pour nous. Nos temps de création musicale sont en général beaucoup plus courts. Mais c'est une expérience très gratifiante.

Ce travail scénique vous sert-il pour vos autres concerts ?

Il nous sert tout le temps, plus encore qu'on aurait pu le croire! Ne serait-ce que, dès l'entrée en scène, pour capter le regard du public... Au contact du comédien et de Benjamin, nous avons pris conscience des gestes parasites que nous pouvons faire parfois, par réflexe, quand on arrête de jouer: baisser le violon, remettre ses lunettes en place... Si un autre est en train de jouer, cela peut polluer l'image scénique et, de là, le discours musical.

Improvisiez-vous au cours du spectacle ?

Oui. Benjamin fixe bien les choses, mais nous sommes parfois libres d'utiliser certains matériaux, dans l'ordre qu'on souhaite. Par exemple, certains accords peuvent être fixés, mais non pas l'ordre des notes. Nous faisons également de petites improvisations de quelques secondes. Petit à petit, l'improvisation se canalise, se fixe dans ses grandes lignes pour que le comédien puisse se repérer, tout simplement. Mais chaque soir, ça respire de plus en plus, et la part improvisée prend son essor.

Les diverses problématiques soulevées par le texte vous ont-elles intéressés au titre de musiciens ?

Oui. Notamment celles du silence et du pouvoir de la musique. Deux textes évoquent le rapport au silence ou, au contraire, au bruit. D'abord, *La sonate de la maison ancienne* évoque les craquements et bruissements dans une maison, même lorsque rien ne se passe : ce sont des événements sonores épars que nous improvisons, avec cette difficulté singulière qui a d'abord été de trouver les matériaux appropriés, puis de les faire vivre, sans être tout le temps en train de jouer : il nous a fallu beaucoup éliminer.

Ensuite, le texte qui donne son titre au spectacle : là encore, notre improvisation se doit de proposer des gestes très clairs et audibles, mais nous devons aussi être capables de nous arrêter pour laisser le silence ou le texte seuls.

Prendre le risque du silence ?

C'est exactement ça. Et c'est très perturbant. Dans le cadre de notre vie de musicien, nous n'avons quasiment jamais l'occasion d'être sur scène en restant silencieux. Généralement, il se passe toujours quelque chose : on entre en scène, on est applaudis, on respire, on bouge, on joue. Or, tout geste habite le silence : un geste, c'est déjà du son, qui occupe l'espace.

Se confronter au blanc complet, sans geste ni son, même pendant cinq secondes, c'est se confronter à la peur du vide ! Dans les premiers temps du travail, nous nous remettions à jouer quasi immédiatement, comme par réflexe. Benjamin devait nous obliger à laisser du vide, et à repartir plus tard, à partir de rien. Cela ne nous était pas du tout naturel, même si, dans le cadre de notre travail de création, nous avons l'habitude des modes de jeu proche du silence ou du souffle. Le rapport au rien est inexistant en concert : il n'y a guère que le *Quatuor n° 3* de Haas, lequel se joue dans le noir complet, qui soit aussi déroutant, et pour les mêmes raisons : l'absence de repère. On entend des sons, mais on ne sait jamais quand ils vont arriver car on ne peut pas voir la préparation du geste.

Propos recueillis par J. S.

BIOGRAPHIES

Pierre Baux, comédien

Le parcours de Pierre Baux est d'abord celui d'un acteur.

Dernièrement, il a joué au Théâtre de la Colline *Long voyage du jour à la nuit* de O'Neill, mis en scène par Célie Pauthe, et, au Nouveau Théâtre de Montreuil, dans *Une faille*, mis en scène par Mathieu Bauer. Il a beaucoup travaillé avec Ludovic Lagarde et est actuellement acteur associé à la Comédie de Reims.

En tant que metteur en scène, il développe ses projets au sein de la compagnie IRAKLI, créée en 2000 avec Violaine Schwartz et Célie Pauthe. En 2000, il met en scène *Comment une figue de parole et pourquoi* de Francis Ponge, au Théâtre de la Cité internationale, en tournée AFAA (Syrie, Égypte) puis au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Il met ensuite en scène, à la villa Gillet de Lyon, *Rosalie au carré*, à partir de textes de Jacques Rebotier. En 2004, toujours à Lyon, aux Subsistances, il met en scène, en collaboration avec le violoniste Dominique Pifarély, *le Passage des heures* de Fernando Pessoa.

Par ailleurs, il collabore étroitement à la création de *Quartett* de Heiner Müller, créée au TNT à Toulouse et repris au Théâtre de la Cité internationale, et de *L'ignorant et le fou* de Thomas Bernhard, créée au TNS à Strasbourg et repris au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, deux spectacles mis en scène par Célie Pauthe au sein de la compagnie IRAKLI.

Il participe également à la création de *Zig band parade* (2004) de Georges Aperghis, créée au Théâtre de la Colline. Parallèlement, il anime de nombreux ateliers, en partenariat avec le CDN

d'Orléans ou la Comédie de Reims. Il dirige également des master classes avec les musiciens Dominique Pifarély ou Vincent Courtois.

Quatuor Tana

Antoine Maisonhaute, violon

Pieter Jansen, violon

Maxime Désert, alto

Jeanne Maisonhaute, violoncelle

Ni calculée ni préméditée, la singularité du Quatuor Tana repose sur son répertoire, indéniablement original et résolument contemporain. D'une seule voix, ses musiciens imposent quatre volontés et quatre énergies attachées aux traditions du quatuor, mais ils sont également fermement décidés à en élargir le cadre pour aller chercher dans la création contemporaine une expression personnelle. Leur insatiable curiosité musicale leur fait explorer les multiples facettes, styles et richesses des partitions créées par des compositeurs vivants qu'ils proposent lors de leurs concerts où le grand répertoire et les chefs-d'œuvre de demain fraternisent sans complexe. Lauréat de la Fondation Proquartet-CEMC et de la Verbier Festival Academy Chamber Music, Tana a bénéficié de l'enseignement de maîtres reconnus tels Alfred Brendel, Gabor Takacs, Paul Katz, Walter Levin, Eberhart Feltz, Alasdair Tait, Nicholas Kirchen. Sélectionnés pour l'Académie d'Aix en Provence 2011, ils ont pu travailler avec David Alberman, Andrés Keller, Yann Robin, Raphaël Cendo et Ondřej Adámek.

Rapidement, le Quatuor Tana a pris un essor et s'est imposé comme un défenseur de la musique contemporaine avec une mission particulière :

mélanger les univers sonores afin de créer un nouveau souffle. Les plus grands festivals lui ont fait confiance pour proposer des concerts originaux toujours avec le souci de faire partager au public son enthousiasme pour son répertoire de prédilection. Tana est depuis 2011 le seul ensemble européen à jouer sur matériel électronique, munis du système Airturn de partition électronique, ce qui fait du quatuor un partenaire privilégié des centres de recherches tels le Centre Henri Pousseur (Liège), le GMEM (Marseille), ArtZoyd (Valenciennes). Ce système leur permet également de jouer la carte pédagogique et de présenter visuellement les œuvres jouées en relayant l'image sur grand écran.

Benjamin Dupé (né en 1976), conception, musique, dramaturgie et mise en scène
Compositeur et guitariste, Benjamin Dupé étudie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il se consacre à la création musicale au sens large : écriture instrumentale et électroacoustique, improvisation, réalisation de dispositifs technologiques, conception de formes scéniques distinctes du concert traditionnel. Il reçoit des commandes de l'État, des centres nationaux de création musicale, du GRM, de Radio France, de metteurs en scène (Declan Donnellan) ou de chorégraphes (Thierry Thieû Niang). Ses œuvres sont jouées dans les festivals de musique contemporaine, sur les plateaux des scènes nationales, dans les musées, dans l'espace public, sur les ondes de la radio... Parmi elles, on note *Comme je l'entends*, solo qui aborde la question de la perception de la musique contemporaine par les publics et *Fantôme, un léger roulement, et sur la peau tendue qu'est notre tympan*, spectacle immersif pour ensemble d'instruments mécaniques. Il vient de créer, en deux étapes, *Il se trouve que les oreilles*

n'ont pas de paupières, un projet adapté du livre *La Haine de la musique* de Pascal Quignard. Un prélude, avec le comédien Pierre Baux et l'artiste Garth Knox, est d'abord donné au Festival d'Avignon 2014 dans le cadre des Sujets à vif. La version finale du projet, avec le même comédien, le quatuor à cordes Tana et électronique Ircam, est ensuite jouée à l'automne au Phénix à Valenciennes, avant de partir en tournée.

Benjamin Dupé a été compositeur associé au Phénix scène nationale de Valenciennes de 2012 à 2014 et sera artiste associé au Nouveau théâtre de Montreuil - CDN à partir de l'automne 2015.

Pascal Quignard, texte

Pascal Quignard est né en 1948 à Verneuil-sur-Avre (France). Il vit à Paris. Il est romancier (*Carus, Le Salon du Wurtemberg, Les Escaliers de Chambord, Tous les matins du monde, Terrasse à Rome, Villa Amalia, Les Solidarités mystérieuses*). Il a écrit de nombreux essais où la fiction se mêle à la réflexion (*Petits Traités, 1981-1990, tomes I à VIII*). Le premier tome de *Dernier Royaume, Les ombres errantes*, a obtenu le prix Goncourt en 2002.

Olivier Thomas, scénographie

Olivier Thomas est auteur, architecte, scénographe et musicien. Il se consacre entièrement au théâtre depuis 2002. En 2004, il crée la compagnie Le Bruit des nuages afin de prendre la parole et de s'exprimer dans un langage qui lui est familier, naturel, un langage sans mots pour des « spectacles muets qui ont des choses à dire ». Il est l'auteur des dramaturgies qu'il porte au plateau (*Le Balayeur céleste* ou *Ça me laisse sans voix*) qu'il veut résolument ancrées dans une pratique scénographique et néanmoins hybride, mêlant spectacle vivant et arts plastiques.

Christophe Forey, création lumière

Christophe Forey effectue ses études à l'École du Théâtre national de Strasbourg. Pour le théâtre, il travaille notamment avec Robert Gironès (*Algérie 54/62* de Jean Mignan), Bruno Boëglin (*Roberto Zucco* de Koltès) ou Jean-Marc Bourg (*Une Phrase pour ma mère* de Christian Prigent). Pour l'opéra, il participe régulièrement aux spectacles de Patrice Caurier et Moshe Leiser, avec entre autres : *Hamlet* (Thomas), *Léonore et Fidelio* (Beethoven), *Jenufa* (Jánacek), *Pelléas et Mélisande* (Debussy), *Orphée et Eurydice* (Gluck), *Don Carlo* (Verdi), *Le Nez* (Chostakovitch) ainsi que *Le Ring* (Wagner) à Genève, *Ariadne auf Naxos* (Strauss) à l'Opéra de Lyon, *La Cenerentola* (Rossini), *Madame Butterfly* (Puccini), *Il Turco in Italia* (Rossini), *Hänsel & Gretel* (Humperdinck) au Covent Garden à Londres, *La Traviata* (Verdi) à Lausanne et Cardiff, *Le Château de Barbe-Bleue* (Bartók), *Tosca* (Puccini), *Clari* (Halévy) à l'Opéra de Zurich avec Cecilia Bartoli. Pour la danse, il éclaire notamment des chorégraphes de Sidonie Rochon, Karin Saporta ou Lulla Chourlin (*Improviste*). Il travaille régulièrement avec Lucinda Childs, notamment pour l'opéra *Orfeo ed Euridice* (Gluck) au Scottish Opera, *Le Rossignol* et *Œdipus Rex* (Stravinsky) à l'Opéra national du Rhin ou pour la danse, *Le Mandarin merveilleux* (Bartók) avec le Ballet du Rhin.

Manuel Poletti, réalisateur en informatique musicale

Manuel Poletti, né en 1969, est compositeur, «computer musician», réalisateur en informatique musicale à l'Ircam, et vit à Paris. Il suit des études de musique classique aux conservatoires de Besançon puis de Dijon jusqu'en 1986, et étudie la composition à l'ICEM de la Folkwang Hochschule à Essen en Allemagne entre 1993 et 1995. Il intègre l'Ircam en 1998 en tant que réalisateur en informatique musicale, où il participe à de nombreux projets de création, pédagogie, valorisation et R&D. En 2009, il rejoint la société Cycling'74, basée à San Francisco, qui développe le logiciel Max, créé initialement à l'Ircam. Depuis 2013, il est associé à la société de production musicale Music Unit, basée à Montreuil. Parallèlement, il participe en tant que compositeur et réalisateur son à de nombreux projets artistiques en Europe - concerts, danse, théâtre, arts visuels, installations sonores...

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé depuis 2006 par Frank Madlener, et réunit plus de cent soixante collaborateurs.

L'Ircam développe ses trois axes principaux - création, recherche, transmission - au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et d'un nouveau rendez-vous initié en juin 2012, ManiFeste, qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

ÉQUIPE TECHNIQUE

Nouveau Théâtre de Montreuil,
Petite salle Maria Casarès

Avec l'équipe technique du Nouveau théâtre de Montreuil

PROGRAMME

Textes **Jérémy Szpirglas**

Graphisme **Olivier Umecker**

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

DAWNLIGHT/NIGHT: LIGHT

Spectacle, création 2015

Vendredi 19 juin, 19h30

CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

Dans le cadre du festival JUNE EVENTS

Un projet d'**Alban Richard, Jérôme Combier, Raphaël Cendo, Valérie Sigward**
Jérôme Combier *dawnlight* **Raphaël Cendo** *Night: Light*
Ensemble Cairn
Cédric Jullion, Saori Furukawa (violoniste invitée),
Frédéric Baldassare, Caroline Cren
Chorégraphie-interprétation **Alban Richard**
Création lumière **Valérie Sigward**
Création costumes **Corine Petitpierre**
Assistante chorégraphique **Martha Moore**
Conseillère en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé **Nathalie Schulmann** Réalisation informatique musicale **Ircam/Robin Meier, Olivier Pasquet**

Tarifs: 20€, 14€, 10€

PHILIPPE HUREL 2

Samedi 20 juin, 20h30

Centre Pompidou, Grande salle

Alexandra Greffin-Klein violon
Alexis Descharmes violoncelle
Ensemble Court-circuit

Direction **Jean Deroyer**
Réalisation informatique musicale **Ircam/Carlos de Castellarnau**
Encadrement pédagogique **Ircam/Éric Daubresse**

Philippe Hurel *D'un trait, Trait d'union*
Francesca Verunelli *Cinemaolio*, création
Alberto Posadas *Tres pinturas imaginarias*, création
Carlos de Castellarnau *Antropofauna (Hommage à M. Millares)*, création *Cursus 2*

Tarifs: 18€, 14€, 10€

cinéma × télévision × livres × musiques × spectacle vivant × expositions



**LE MONDE
BOUGE,
TELERAMA
EXPLORE**

CHAQUE SEMAINE TOUTES LES FACETTES DE LA CULTURE

Télérama'

PARTAGEZ VOTRE ÉMOTION

Racontez-nous votre coup de cœur de spectateur sur :
avisdespectateur@telerama.fr

IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES

L'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de l'université Pierre et Marie Curie, ainsi que, dans le cadre de l'équipe-projet MuTant, de l'Inria.

PARTENAIRES

Athénée Théâtre Louis-Jouvet
« Bien Entendu! Un mois pour la création musicale », une manifestation de Futurs Composés, réseau national de la création musicale
CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson

JUNE EVENTS

Ensemble intercontemporain - ensemble associé de l'académie
Institut français
L'Institut français est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères et du Développement international pour l'action culturelle extérieure de la France

Le CENTQUATRE-PARIS

Les Spectacles vivants-Centre Pompidou
Mairie du 4^e arrondissement de Paris
Maison de la musique de Nanterre
Maison de la Poésie
Nouveau théâtre de Montreuil
Philharmonie de Paris
Radio France
Studio-Théâtre de Vitry
Théâtre des Bouffes du Nord
Toneelhuis

SOUTIENS

FCM-Fonds pour la création musicale
Fonds franco-allemand pour la musique contemporaine/Impuls neue Musik
Mairie de Paris
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Réseau ULYSSES, subventionné par le programme Culture de la Commission européenne
SACD
Sacem
Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

PARTENAIRES PÉDAGOGIQUES

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Internationale Ensemble Modern Akademie
Orchestre Philharmonique de Radio France
ProQuartet-Centre européen de musique de chambre

PARTENAIRES MÉDIAS

France Culture
France Musique
Le Monde
Télérama



athénée ● théâtre Louis-Jouvet



de la maison poésie Scène littéraire



Théâtre des Bouffes du Nord



prohelvetia



L'ÉQUIPE

DIRECTION

Frank Madlener

COORDINATION

Suzanne Berthy
Juliette Le Guillou, Natacha Moëgne-Loccoz

DIRECTION R&D

Hugues Vinet
Sylvie Benoit, Nicolas Donin

COMMUNICATION & PARTENARIATS

Marine Nicodeau
Mary Delacour, Marion Deschamps, Alexandra Guzik, Deborah Lopatin, Claire Marquet, Delphine Oster, Caroline Palmier, Anne Simode

PÉDAGOGIE ET ACTION CULTURELLE

Andrew Gerzso
Murielle Ducas, Cyrielle Fiolet, Florence Grappin

PRODUCTION

Cyril Béros
Julien Aléonard, Melina Avenati, Pascale Bondu, Raphaël Bourdier, Jérémie Bourgogne, Sylvain Cadars, Cyril Claverie, Christophe Da Cunha, Éric de Gélis, Agnès Fin, Anne Guyonnet, Jérémie Henrot, Aurélia Ongena, Maxime Robert, Clotilde Turpin, Frédéric Vandromme et l'ensemble des équipes techniques intermittentes

CENTRE DE RESSOURCES IRCAM

Nicolas Donin
Chloé Breillot, Sandra El Fakhouri, Samuel Goldszmidt

RELATIONS PRESSE

OPUS 64/Valérie Samuel, Claire Fabre

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS



Centre européen de musique de chambre



Le Monde

un événement télérama

