

Dans le cadre de *Mesure pour Mesure*  
festival de théâtre musical au Nouveau théâtre de Montreuil



CONCERT-SPECTACLE EN IMMERSION

**FANTÔME, UN LÉGER ROULEMENT,  
ET SUR LA PEAU TENDUE  
QU'EST NOTRE TYMPAN**

**BENJAMIN DUPE**

26 nov > 1<sup>er</sup> déc

MUSIQUE-THÉÂTRE

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

**BENJAMIN DUPE**

26 nov > 03 déc



Télérama' **arte**

CONTACTS PRESSE LE BUREAU À 2

Désirée Faraon 06 18 51 30 78 / [desiree.faraon@wanadoo.fr](mailto:desiree.faraon@wanadoo.fr)

Estelle Laurentin 06 72 90 62 95 / [estellelaurentin@orange.fr](mailto:estellelaurentin@orange.fr)

Compagnie : Laurence Perez 06 16 70 39 10 / [presse@benjaminsdupé.com](mailto:presse@benjaminsdupé.com)

[www.nouveau-theatre-montreuil.com](http://www.nouveau-theatre-montreuil.com)

<b>INFORMATIONS PRATIQUES</b> .....	p. 3
<b>FANTÔME, UN LÉGER ROULEMENT, ET SUR LA PEAU TENDUE QU'EST NOTRE TYMPAN &gt; 26 NOV – 01 DÉC</b>	
Benjamin Dupé / Artiste en résidence .....	p. 4
<b>IL SE TROUVE QUE LES OREILLES N'ONT PAS DE PAUPIÈRES &gt; 26 NOV – 03 DÉC</b>	
Benjamin Dupé / Artiste en résidence .....	p. 6
<b>À l'origine du projet</b> .....	p. 7
<b>La nature de la distribution</b> .....	p. 8
<b>L'attitude face au texte</b> .....	p. 8
<b>La place de la musique</b> .....	p. 9
<b>Les chemins de la composition</b> .....	p. 9
<b>L'ENTRETIEN</b> .....	p.10
<b>L'ÉQUIPE</b> .....	p.14

**NOUVEAU THÉÂTRE DE MONTREUIL – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL**

**Benjamin Dupé** est artiste en résidence au Nouveau théâtre de Montreuil (2015-2018), avec le soutien du dispositif de résidence du département de Seine-Saint-Denis. Il présente deux spectacles dans le cadre du festival de théâtre musical – *Mesure pour Mesure*.

**FANTÔME, UN LÉGER ROULEMENT,  
ET SUR LA PEAU TENDUE QU'EST NOTRE TYMPAN**

**Benjamin Dupé**

26 nov > 1<sup>er</sup> déc / 19 h

le 28 nov / 17h & 19 h

relâche dim 29 nov

durée 1 h

salle **Jean-Pierre Vernant**

10 place Jean Jaurès 93100 Montreuil

**Métro 9 – Mairie de Montreuil**

(sortie place Jean-Jaurès)

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

**Benjamin Dupé**

26 nov > 1<sup>er</sup> déc / 21 h

2 & 3 déc / 20 h

relâche dim 29 nov

durée 1 h 20

salle **Maria Casarès**

63 rue Victor Hugo 93100 Montreuil

**Métro 9 – Mairie de Montreuil**

(sortie avenue Pasteur puis 1<sup>re</sup> à gauche, derrière la mairie)

**réservations** 01 48 70 48 90

**tarifs** 8 € à 22 € / tarif montreuillois et habitants de la Seine-Saint-Denis 13 €  
22 € pour découvrir les deux spectacles de Benjamin Dupé

**Prochaine programmation**

19 mai 2016 au Théâtre de Cornouaille, scène nationale de Quimper

**CONTACTS PRESSE LE BUREAU À 2**

**Désirée Faraon** 06 18 51 30 78 / [desiree.faraon@wanadoo.fr](mailto:desiree.faraon@wanadoo.fr)

**Estelle Laurentin** 06 72 90 62 95 / [estellelaurentin@orange.fr](mailto:estellelaurentin@orange.fr)

**Compagnie : Laurence Perez** 06 16 70 39 10 / [presse@benjamindupe.com](mailto:presse@benjamindupe.com)

[www.nouveau-theatre-montreuil.com](http://www.nouveau-theatre-montreuil.com)

## FANTÔME, UN LÉGER ROULEMENT, ET SUR LA PEAU TENDUE QU'EST NOTRE TYMPAN

26 nov > 1<sup>er</sup> déc / 19 h  
28 nov / 17 h & 19 h  
relâche dim 29 nov  
durée 1 h

### DISTRIBUTION

**conception, musique, dramaturgie et direction artistique** Benjamin Dupé  
**scénographie** Olivier Thomas  
**lumière** Nicolas Villenave  
**son** Julien Frenois  
**développement informatique** Charles Bascou (Gmem)  
**conseils et cartes électroniques** Interface Z  
**aide à la construction et à la réalisation du dispositif**  
Clémentine Carsberg et Mathieu L'Haridon

### PRODUCTION

**production** Comme je l'entends, les productions  
**commande musicale** Gmem, centre national de création musicale  
**coproduction** Le Merlan scène nationale à Marseille, Gmem, Sphota  
**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 la Sacem, du DICRÉAM et du Musée départemental de Gap  
**spectacle accueilli en partenariat avec**  
La Muse en circuit – centre national de création musicale

Composition musicale pour sons électroacoustiques, instruments mécaniques et objets sonores pilotés, *Fantôme, (...)* se joue dans un espace immersif, résonant et lumineux, doux et enveloppant, qui place les spectateurs au cœur de la vibration musicale. En organisant différents stimuli (sons, mouvements d'automates, vibrations de matières, intensités lumineuses), la pièce déploie une écriture qui s'adresse à l'ensemble des sens, mais dans laquelle la musique demeure le langage prépondérant, jouant de mystère et de fascination. Une expérience sensorielle donc, mais aussi mémorielle : cachés sous la composition, quelques indices, visitant le mythe d'Orphée, invitent à mettre en résonance ce qu'il nous reste, confusément ou inconsciemment, dans la tête ou dans le corps, de la figure d'Orphée et de son Eurydice perdue.

Le dispositif musical et scénographique, immersif en ce sens qu'il inclut les places pour le public, est installé sur le plateau du théâtre. Il accueille au maximum 50 spectateurs. 3 types d'assise, 2 hauteurs, 4 côtés : l'espace offre à chacun d'entre eux de vivre l'expérience selon un point de vue singulier et une position d'écoute unique.

Le concert commence selon une règle qui ne sera pas transgressée : aucune incarnation humaine, aucun indice du contrôle des machines ne sont donnés à voir. Les objets et les instruments se mettent à sonner comme par magie. Les régies techniques sont en effet dissimulées derrière les rideaux de scène ; chaque objet a été travaillé pour que sa commande (moteurs, câbles) soit invisible. Un langage prend naissance au milieu des spectateurs, pour se développer en prenant possession du volume. Événements infimes (un papier se froisse, des coquillages rebondissent sur une membrane, un caillou se met à rouler) ou gestes plus dessinés (des cymbales suspendues s'entrechoquent, des haut-parleurs dansent en se balançant, du riz crépite en tombant, des monocordes chantent sous une main invisible). Actions plus spectaculaires (des blocs de bois tombent du ciel) ou phénomènes magiques (des traces de pas s'impriment toutes seules au milieu du sable).

La musique s'appuie avant tout sur une donnée forte : l'espace. C'est un travail de points, de relais et de réponses (extérieur, intérieur, derrière, devant, à droite, à gauche, en haut, en bas) qui crée le langage, de ses balbutiements jusqu'à la virtuosité. Travail de matière ensuite : le timbre de chaque instrument, de chaque objet, a été poli pour entrer en dialogue avec les autres, pour les orchestrer. Chacun des sons produits par les sources acoustiques est également pris en compte et mis en valeur par la partie électroacoustique qui enveloppe l'auditoire en multidiffusion.

Porté par une dramaturgie sous-jacente, le concert est fortement structuré. Il ne dévoile que petit à petit l'ensemble des possibilités du dispositif. La forme musicale prend le temps des retours et des insistances avant de rafraîchir la perception par l'introduction d'un nouvel élément, étonnant et questionnant. Laissé libre de développer son propre imaginaire, le spectateur a toujours, pour autant, la sensation d'être guidé par la structure musicale. Celle-ci n'a rien d'aléatoire en effet : elle a été entièrement composée. En spectacle, elle est « jouée », son par son, action par action, impact lumineux par impact lumineux, depuis un ordinateur, interprète précis de ce théâtre fantôme pour une grande marionnette musicale.

Les dernières minutes de *Fantôme, un léger roulement, et sur la peau tendue qu'est notre tympan* sont comme une énigme, à écouter ou à entendre, à méditer, à résoudre ou à oublier. Le chant du fantôme Eurydice s'incarne au-dessus des traces de pas qu'elle a laissées. L'espace résonne une dernière fois, c'est au spectateur de poursuivre le voyage avec ses souvenirs.

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

26 nov > 1<sup>er</sup> déc / 21h  
 2 & 3 déc / 20h  
 relâche dim 29 nov  
 durée 1h20

### DISTRIBUTION

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

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

**avec** Pierre Baux (comédien) et les musiciens  
 du quatuor Tana: Antoine Maisonhute (violon),  
 Pieter Jansen (violon), Maxime Desert (alto)  
 et Jeanne Maisonhute (violoncelle)

**scénographie** Olivier Thomas

**lumière** Christophe Forey

**son et réalisation informatique musicale**  
 Manuel Poletti/ IRCAM

**costumes** Sabine Richaud

**direction technique** Julien Frenois

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

### PRODUCTION

**spectacle créé** le 7 octobre 2014  
 au Phénix scène nationale de Valenciennes

**création du prélude** le 18 juillet 2014  
 au Festival d'Avignon dans le cadre des Sujets à vif

**production** Comme je l'entends, les productions

**coproduction de la forme finale**

Le Phénix scène nationale de Valenciennes, l'Ircam –  
 Centre Pompidou, La Passerelle – scène nationale  
 de Gap, Le Merlan – scène nationale à Marseille

**coproduction du prélude** Festival d'Avignon,  
 SACD avec la collaboration du CENTQUATRE-PARIS  
 et du GEMM 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,  
 la Spedidam et la Sacem

**avec l'aide de** Lieux publics, centre national des  
 Arts de la rue – Marseille

**Un comédien et un quatuor à cordes font vibrer les partitions croisées de deux passionnés de la musique, l'écrivain Pascal Quignard et le compositeur Benjamin Dupé. Une polyphonie des écritures pour questionner le savoir-ouïr. Un traité à la mécanique aussi précise que ludique.**

La musique est partout. Dans les casques, les ordinateurs, les supermarchés et même les ascenseurs. Cette convocation incessante ne l'a-t-elle pas vidée de son essence ? Le silence ne l'a-t-il pas détrônée au titre de « vertige moderne » ?

C'est la théorie explorée par Pascal Quignard dans *La Haine de la musique*. Un curieux objet littéraire, entre essai, méditation et confession, dont Benjamin Dupé orchestre, avec liberté, la transposition scénique. Par fragments, par extraits qu'il fait entrer en collision avec sa propre composition. Car il ne s'agit pas d'illustrer le texte de quelques notes, mais bien de faire de la musique son partenaire à part entière. C'est de leurs accords et de leurs désaccords que naît le spectacle, de leurs frictions que s'ouvre la possibilité d'une autre écoute. À l'hypothèse d'un désamour évoqué par l'auteur, Benjamin Dupé répond par le seul acte possible pour un compositeur : faire sonner, c'est-à-dire toucher l'auditeur au plus intime. Car il se trouve justement que « les oreilles n'ont pas de paupières ».

## À l'origine du projet

En regardant mes dernières pièces, je me rends compte que je suis naturellement enclin à confronter la musique et le « mot sur la musique », à les transformer l'un en l'autre, à les faire se répondre. Faire de la musique et parler de la musique, composer et penser, participent du même mouvement pour moi. C'est dans cette mise en abîme que je trouve des terrains de jeu pour composer.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, depuis sa parution en 1996, *La Haine de la musique* m'a toujours accompagné, de près ou de loin. Le livre de Pascal Quignard a nourri mes écrits théoriques ou mes conférences. Il m'a même aidé, parfois, à résoudre des problèmes de composition. Je me suis souvent posé la question de le partager en l'adaptant pour la scène ou le concert. J'ai chaque fois repoussé, me sentant impréparé, trop fasciné pour trouver un bon angle d'attaque.

Il y a quelques mois, j'ai deviné devant moi la voie que j'allais prendre. Le texte, de paralysant, était devenu stimulant. D'autant que Pascal Quignard, dans une lettre qu'il m'adressa à l'automne 2012, me donnait toute la liberté de prélever et d'adapter son texte pour composer ce projet.

### Brève description du livre *La Haine de la musique*

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, entre intuitions sensibles et démonstrations savantes s'appuyant sur la mythologie et l'étymologie, 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.

Si la musique y est longuement décrite comme une arme fascinatoire, outil de toutes les barbaries – jusqu'aux plus récentes, la finesse de l'auteur dans la description des sensations auditives comme son érudition musicologique invitent bien sûr à considérer le titre du livre, également, comme une antiphrase.

Car au-delà de la dénonciation de l'omniprésence 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 l'auteur. En creux, 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.

## La nature de la distribution

Dans un passage qui me marqua très tôt, une image est donnée, qui semble demander sa transposition au sein d'un concert mis en scène. « 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. »

Pour ce projet, il me fallait donc un quatuor, et c'est au quatuor Tana que j'ai pensé. Je veux croire que les musiciens, de simples interprètes instrumentistes, puissent prendre une dimension de musiciens de plateau : susceptibles de déplacements, conscients de la totalité de l'objet spectaculaire.

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. Pierre Baux est cette voix. Un comédien qui sait s'inventer un parcours non psychologique, émaillé de temps muets, dans lesquels sa présence est seulement rituelle. Je souhaite qu'il puisse passer avec virtuosité de la position de récitant à l'incarnation de personnages : l'auteur, une figure historique, un héros mythologique...

## L'attitude face au texte

À priori, de petits traités ne font pas un bon texte pour le plateau. Par ailleurs, autant on peut aimer Quignard, autant la préciosité qui enveloppe parfois le récit érudit de telle ou telle anecdote historique peut lasser.

Face au texte, il faut donc d'emblée prendre un contrepied, qui évite en priorité le piège du sentencieux. Mon postulat est le suivant : l'expression de l'intelligence peut également être jubilatoire, émouvante, voire drôle.

Il s'agit d'abord, par des coupes, d'élaguer. Quand on isole certains passages, on se rend compte qu'ils ne ronronnent pas au milieu d'un discours abstrait, mais qu'ils ont un impact directement théâtral : expression d'une colère, d'une rêverie, d'une douce folie. Narration gourmande d'un épisode, conférence presque scientifique s'arrêtant subitement pour révéler une fêlure intime, emballement du discours... Une incarnation se dessine.

Quand on poursuit cet effort de lâcher prise par rapport à l'intégrité du livre, deux choses se produisent. Le texte prend aisément la nature de la poésie, soulageant la raison, pour simplement faire sentir. Ensuite l'art de la digression, de l'association d'idées – art musical s'il en est – favorise l'expression sur scène d'une spontanéité, d'une apparente liberté, comme une improvisation, loin de l'argumentation pesante.

Enfin, c'est la relation entre la musique et le texte qui peut prémunir la représentation de tout risque pontifiant. Je pense que le récitant parle pour faire écouter la musique. Il parle sur la musique, mais dans les deux sens du terme. Et c'est cette oscillation entre les deux sens qui, dans un même mouvement, dédramatise la compréhension littéraire comme l'écoute musicale. C'est un jeu entre les deux.



## La place de la musique

Dans ce projet, la musique n'est pas derrière le texte, ni en poids, ni en quantité, ni en justification. Elle ne l'attend pas – de même que je n'ai pas attendu de lire Quignard pour faire de la musique. Elle n'est pas sa caution a posteriori, ni sa perpétuelle illustration.

Au contraire, c'est la musique qui visite le texte. Ce sont les règles du jeu musical qui déterminent l'association de phrases à une perception sensible. Ce sont les sons qui font naître un commentaire, une histoire, une pensée. Ici, c'est la musique qui a besoin de respirer pour laisser dire. Là, c'est la musique qui demande une voix parlée, posée sur elle. Il s'agit bien d'un jeu, mais 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, en fin, symboliquement, le résonateur de la 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, des modèles communs, qui rendent cette visite du texte par la musique opportune et féconde.

## Les chemins de la composition

Trois directions de travail se sont présentées. Je les ai explorées conjointement, pour leur potentiel musical propre, indépendamment du sens qu'elles revêtent quand on les confronte au texte.

Première d'entre elles : une approche du discours musical comme participant d'un acte rituel, envoûtant, incantatoire. Son rapport à ce qui meut les corps. Danse, pulsation, ostinato, lancinance, énergie motrice – de la fête à l'épuisement.

Cette direction, dynamique, est capitale. En s'appliquant également à l'interprétation du texte, elle donne au projet sa forme de manège enivrant, elle l'oriente vers une célébration du jeu plutôt que vers une conférence illustrée de quelques morceaux de musique.

Dans les respirations de cette énergie : une poétique du vestige, de la ruine qui affleure, de la référence au passé. Le vestige est vestige en deux endroits. Trace d'une musique dans une autre, « fredon » – pour emprunter le mot de Quignard. Mais « énergie – vestige », geste effleuré, son – poussière, parasite, chuintement et frottement ayant perdu leur corps – la note tempérée.

La troisième direction considère le continuum sonore. Horace dit que le silence même à midi, même au moment de la plus grande torpeur, l'été, « bourdonne » sur les berges immobile fleuve. Écrire avec l'échelle complète des perceptions du sonore : bourdonnement interne de la circulation sanguine, ouverture d'espace par la « phonographie » électroacoustique, mot dit, prise d'envol de la musique acoustique. **Benjamin Dupé**

## Entretien avec Benjamin Dupé

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

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 mesure : 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 prélude, 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 « récitant » 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 multidiffusion, 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<sup>ème</sup>, 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, selon moi 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 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 et mis en forme  
par Jérémie Szpirglas,  
pour la rédaction du programme de salle  
du festival Manifeste de l'Ircam, juin 2015.

### Benjamin Dupé, compositeur et metteur en scène

Né en Normandie en 1976, il étudie la musique au Conservatoire de Nantes, puis au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris. Il y suit l'enseignement du guitariste Alberto Ponce, du compositeur et improvisateur Alain Savouret et du metteur en scène Georges Werler.

Depuis sa sortie du Conservatoire en 1999, il se consacre à la création musicale, au sens large : écriture instrumentale et électroacoustique, improvisation et performance, réalisation de dispositifs technologiques... Sa proximité avec le monde du spectacle vivant contemporain l'amène à interroger la représentation de la musique et à inventer des formes distinctes du concert traditionnel.

Dans cet esprit, il cofonde en 2000, avec les compositeurs Benjamin de la Fuente et Samuel Sighicelli, la compagnie d'invention musicale Sphota, avec laquelle il créera sept spectacles. Accueillie par des festivals de musique contemporaine (Musica Strasbourg, März Musik Berlin), des théâtres (MC2 de Grenoble), des salles de concert (Auditorium du Louvre, Auditorium National de Madrid), également en résidence à Bonlieu scène nationale d'Annecy de 2004 à 2006, Sphota sort en 2010 le disque *Zemlia* (La Terre) sous le label de Radio France Signature.

Comme compositeur, il reçoit des commandes de l'État, de différents Centres nationaux de création musicale (La Muse en Circuit, le GMEA, le GMEM), de l'INA / GRM, de Radio France, de Lieux Publics... Il est également sollicité par des metteurs en scène (Declan Donnellan pour *Le Cid* au Festival d'Avignon 1998) ou par des chorégraphes. Il travaille ainsi en complicité avec Thierry Thieû Niang, avec lequel il crée *À bout de souffle* avec des personnes âgées en 2007, puis en 2008 *Au bois dormant*, sur le monde de l'autisme, spectacle auquel collaborent également l'auteur Marie Desplechin et le metteur en scène Patrice Chéreau.

En 2009, il crée *Comme je l'entends*, un solo qui aborde la question de la perception de la musique contemporaine par les publics. Tissant ses propres créations musicales et des paroles enregistrées d'auditeurs « profanes » commentant la musique, cette « performance autobiographique », créée au Théâtre des Salins scène nationale de Martigues, tourne depuis dans le réseau des festivals de musique contemporaine comme dans celui des scènes nationales. En 2010, il compose pour 7 instruments une version radiophonique de *Comme je l'entends*, enregistrée par des musiciens parmi lesquels Pascal Contet et Bruno Chevillon. Diffusée sur France Musique et France Culture, cette pièce se distingue au Prix Italia à Turin (concours international de création radiophonique).

En 2012, il crée *Fantôme, un léger roulement, et sur la peau tendue qu'est notre tympan* au festival Les Musiques à Marseille. Interprétée par un ensemble d'instruments mécaniques, librement inspirée du mythe d'Orphée, la pièce propose à cinquante spectateurs, installés au cœur d'un dispositif musical scénographié, une expérience sensorielle autour du merveilleux et du fantomatique. Cette œuvre tourne depuis dans un réseau allant des scènes nationales au festival d'Aix-en-Provence...

En 2014, il crée, en deux étapes, *Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières*, d'après le livre *La Haine de la musique* de Pascal Quignard. Un prélude, avec le comédien Pierre Baux et l'altiste Garth Knox, est donné au Festival d'Avignon dans le cadre des Sujets à vif. La version finale du projet, avec le même comédien, le quatuor à cordes Tana, est ensuite jouée à l'automne au Phénix à Valenciennes, avant de partir en tournée.

Il a été compositeur associé au Phénix scène nationale de Valenciennes de 2012 à 2014 et en résidence de création à l'IRCAM en 2014. Il est depuis 2015 artiste associé au Nouveau théâtre de Montreuil - Centre dramatique national.

## Pierre Baux, comédien

Pierre Baux a travaillé avec Mathieu Bauer (*Une Faille*), Jacques Nichet (*Faut pas payer* de Dario Fo, *Mesure pour mesure* de Shakespeare), la Cie IRAKLI (*Zig Bang Parade* de Georges Aperghis, *La Tentative orale* de Francis Ponge), Célie Pauthe (*Quartett* de Heiner Müller, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill), Gilles Zaepfell et l'Atelier du Plateau (*Voyage à vélo* de Matthieu Malgrange, *Les contes de Grimm*, *Écrits rocks* avec le violoncelliste Vincent Courtois), Jeanne Champagne (*L'Enfant* de Jules Vallès), Éric Vigner (*Brancusi contre États-Unis*), Slimane Benaïssa (*L'Avenir oublié*), Frédéric Fisbach (*Tokyo Notes* de Oriza Hirata), Jacques Rebotier et François Verret (*Memento*), Arthur Nauzyciel (*Ordet* de Kaj Munk), Antoine Caubet (*Partage de midi* de Paul Claudel) et avec le violoniste Dominique Pifarély (*Anabasis et Avant la révolution* de Charles Pennequin).

Fidèle au travail de Ludovic Lagarde et acteur associé à la Comédie de Reims, il a joué dans la plupart de ses spectacles : *Le petit Monde* de Georges Courteline, *Sœurs et frères* d'Olivier Cadiot, *Platonov et Ivanov* de Tchekhov, *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht, *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein, *Richard III* de Peter Verhelst, *Un nid pour quoi faire* d'Olivier Cadiot. Son parcours de comédien l'a également amené devant les caméras de cinéma et de télévision, sous la direction de Jean-Marc Moutout, Philippe Garrel, Cédric Kahn, Philippe Faucon, Siegrid Alnoy, Pierre Jolivet, Bénédicte Brunet, Eric Rochan, Rocco Labé, Valérie Mrejen.

Il signe la mise en scène de *Comment une figue de parole et pourquoi* de Francis Ponge (Villa Gillet, Fondation Cartier, TGP, Cité Internationale), *Rosalie au carré* à partir de textes de Jacques Rebotier (Villa Gillet), *Passage des Heures* de Fernando Pessoa et en collaboration avec l'auteure Violaine Schwartz de *Le Vent dans la bouche* (Les Subsistances à Lyon).

## Quatuor Tana, ensemble instrumental

**Antoine Maisonhaute & Pieter Jansen** (violons), **Maxime Desert** (alto),  
**Jeanne Maisonhaute** (violoncelle)

Ni calculée ni préméditée, la singularité du quatuor Tana repose bien sur leur répertoire, indéniablement original et résolument contemporain. D'une seule voix, ses musiciens imposent quatre volontés et quatre énergies attachées aux traditions du quatuor mais 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.

Le quatuor Tana a été fondé par Antoine Maisonhaute lors d'une mission diplomatique et humanitaire à Madagascar dont la capitale Tananarive est appelée « Tana » par ses habitants : trois lettres suffisent à écrire ce mot de quatre, comme trois instruments suffisent pour former un quatuor à cordes.

Le quatuor joue dans sa formation actuelle depuis 2010 et a bénéficié de l'enseignement de maîtres reconnus tels qu'Alfred Brendel, Gabor Takacs, Paul Katz, Walter Levin, Eberhart Feltz, Alasdair Tait et Nicholas Kirchen. Sélectionnés pour l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Aix en Provence en 2011 et en 2013, ils ont pu travailler avec David Alberman, Andrés Keller, Yann Robin, Raphaël Cendo, Ondrej Adamek et les membres du Quatuor Jérusalem.

Il est invité par les festivals d'Aix-en-Provence, Verbier, Dinard, Ars Musica, Radio France, les concerts du Louvre, la Villa Médicis, la Pharos Foundation à Chypre, etc.

Parmi les engagements futurs, le Festival Darmstadt, le Festival de Seneffe, les Wigmore Hall et Conway Hall, le Festival Vale of Glamorgan, une tournée en Chine...