

La Commune

Allemande, Barre, Batard,
Cantor, Concert, **Décibel**, Canon,
Demi-soupir, Diesis

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE

Dictionnaire de la musique

avec Julien Geffroy, Maxime Kurvers, Thomas Laigle, Manon Lauriol,
Caroline Menon-Bertheux, Claire Rappin, Charles Zévaco,
conception et mise en scène de Maxime Kurvers artiste associé

Dissonance, **Échappée**, Ecluse,
Entrée, Frappe, Gamme,
Genre, Grave, Harmonique,
Hymne, **Intermezzo**, Intervalle,
Jeu, Mélodie, Modulation,
Octave, Ouverture, Pavarotti,
Quodlibet, Registration, Rythme,
Samri, Sarabande, Scène, **Silence**,
Sprechgesang, **Sautereau**,
Sicilienne, Temps, Tessiture,
Ut, **Vibration**, Volume,
Zarzuela, Zat

DU 1^{ER} AU
11 DÉCEMBRE
2016

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

Aubervilliers

2 rue Édouard Poisson
93 300 Aubervilliers
+ 33 (0)1 48 33 16 16

lacommune-aubervilliers.fr
M° Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins

dossier de presse

centre dramatique
national

La Commune

Dictionnaire de la musique

conception et mise en scène
de Maxime Kurvers

avec Julien Geffroy, Maxime Kurvers,
Thomas Laigle, Manon Lauriol,
Caroline Menon Bertheux,
Claire Rappin, Charles Zévaco

DU 1^{ER} AU 11 DÉC. 2016

DURÉE 1H40

MAR, MER, JEU ET VEN À 19H
SAM À 18H ET DIM À 16H

Contact presse **OPUS 64 | LA COMMUNE**

Aurélie Mongour, Arnaud Pain

a.pain@opus64.com | +33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

visuels téléchargeables sur lacommune-aubervilliers.fr/presse

Aubervilliers

Dictionnaire de la musique

conception et mise en scène de **Maxime Kurvers**

avec **William Attig, Julien Geffroy, Maxime Kurvers, Thomas Laigle, Manon Lauriol, Caroline Menon Bertheux, Claire Rappin, Charles Zévaco**

assistés de **Daphné Biiga Nwanak**

lumière **Manon Lauriol**

son **Thomas Laigle**

production ©18.03/71, La Commune CDN Aubervilliers

coproduction ©18.03/71 ; La Ménagerie de Verre (Paris) ; Festival d'Automne à Paris avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

avec le soutien de l'Adami

Maxime Kurvers est artiste associé à la Ménagerie de Verre pour la saison 2016-2017 et à La Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers à partir de septembre 2016.

en complément

MARDI 6 DÉC. - À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION

Rencontre bord-plateau avec l'équipe artistique, menée par des étudiants de Paris 8

SAMEDI 10 DÉC - À 19H30 - À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION

L'art et la pensée - Rencontre avec **Andrea Cavazzini (philosophe)**

Dictionnaire de la musique

La musique s'éprouve-t-elle au détriment de l'idée ? Est-elle exclusivement rivée aux affects les plus immédiats ? Quelles autres coordonnées opposer à celles du sentimentalisme creux et/ou de la recherche assourdissante de l'effet ? Inventant leur propre mode de consultation de l'ouvrage éponyme, les acteurs du dictionnaire de la musique recensent les enjeux historiques, narratifs, fétichistes, initiatiques, et bien sûr performatifs, de l'opéra, de la monodie ou encore des hymnes nationaux. Mais de ce laboratoire extra-musical ne jaillit en réalité pas une nouvelle histoire de la musique : suivant la voie ouverte par Rousseau, il interroge simplement la capacité des corps et de l'espace à créer ou, du moins, à encourager la pensée. Question qui touche au cœur même du théâtre et à une définition politique de l'art en général.

Forme et Idée

Pour dictionnaire de la musique, la pièce toute entière sera circonscrite autour de cet objet dont le titre est éponyme. Il s'agira, en travaillant sur différents modes de consultation d'un dictionnaire (par entrées, thèmes et acceptions, chronologiquement, au hasard...) de créer une historiographie musicale qui ait valeur théâtrale.

En 1703, Sébastien de Brossard sera le premier à présenter sous le titre Dictionnaire de musique un recensement des terminologies et traditions musicales occidentales, agencées selon l'ordre alphabétique. Il y énonce « ce qu'il y a de plus curieux et de plus nécessaire à savoir ; tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition, et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc. »

Jean-Jacques Rousseau en 1768 reprendra avec son propre Dictionnaire de musique ce principe de recensement, comme un lieu de réflexion sur le rôle esthétique et sur la fonction éthique de l'art musical, à travers une musicologie triangulaire : théorique, esthétique, éthique.

Si cette triangulaire peut servir à une définition politique de l'art en général, il faudrait alors que ce spectacle, dictionnaire de la musique, en soit le laboratoire extra-musical (à ce propos, il paraît que Maurice Ravel aurait dit ceci d'Arnold Schönberg : «Ce n'est plus de la musique, c'est du laboratoire»).

Considérer le médium musical sous son aspect le plus aristocratique (et je parle là d'un projet éthique pour l'art) reviendrait alors – c'est une hypothèse – à tenter de le dégager des liens directs qu'il a pu construire dans ses effets et l'histoire de sa réception avec le pathos, avec l'émotion et les affects directs, au détriment de l'idée ; liens que le théâtre dans ses effets de scène entretient grassement et qu'il serait bon de détricoter.

La dramaturgie qui traversera la pièce devra donc être celle d'une pensée politique du médium musical, à travers la triangulaire suscitée, théorique, esthétique, éthique. Car la question première qui doit gouverner le travail est sans aucun doute celle-ci : que peuvent le corps de l'acteur et l'espace du théâtre face à la pensée (le médium musical étant une excuse pour répondre à cette question...) ? A quoi une idée musicale est-elle par conséquent réductible ?

Une première hypothèse de travail serait d'y venir dénicher certains des enjeux historiques, narratifs, propédeutiques, et bien sûr performatifs, dont l'objet dictionnaire nous fournira les matériaux.

Ainsi, la pièce sera écrite avec et pour un groupe d'acteurs, qui ne sont pas spécialistes d'un quelconque sujet musical, mais dont les actions corpo-réelles (Harry Partch) et mises en situations collectives témoigneront de ces enjeux.

Entretien avec Maxime Kurvers

Agathe le Taillandier Vous prenez comme point de départ et comme structure de cette création un dictionnaire de la musique, objet textuel qui donne au spectacle son titre : dictionnaire de la musique. Comment un livre théorique et encyclopédique est-il devenu un outil de théâtre ?

Maxime Kurvers Ce dictionnaire est certes un moyen de travailler sur l'apprentissage du médium musical pour quelqu'un qui n'y connaît rien, mais il constitue surtout, à travers le recensement méthodique des styles, des formes, des compositeurs, des genres ou des traditions musicales, autant de représentations du monde réunies dans un seul objet ; et c'est avant tout cela qui m'a intéressé. Ce dictionnaire appartient au monde des idées, à la sphère théorique et cela me permet de poser la question du dispositif spectaculaire face à l'émergence de l'idée. Est-ce la pensée qui prédomine sur un plateau ? la production d'affects ? ou celle d'effets ? Mon postulat est donc de prendre ce dictionnaire comme le lieu de cristallisation d'idées et de concepts, de m'en emparer et de chercher à les performer sur un plateau de théâtre. J'aimerais considérer chaque entrée de cet ouvrage comme une proposition concrète pour penser ou agencer le monde. En cela, elles sont de pures métonymies à valeur théâtrales.

A.L.T De quel dictionnaire vous emparez-vous précisément ?

M.K L'ouvrage que nous utilisons est une édition contemporaine, un premier prix de chez Larousse. Il s'agit d'un outil de vulgarisation relativement modeste mais qui contient quelques 5000 définitions, que quelques fois nous augmentons en allant regarder sur Wikipédia. Son caractère tout à fait prosaïque nous convient, car en réalité nous ne prétendons absolument pas posséder une « oreille » plus élaborée que quiconque. Parmi ces 5000 définitions, il va falloir opérer un choix et c'est ce choix qui construira la dramaturgie du spectacle. J'aimerais très personnellement que l'on se serve de ce dictionnaire comme d'un lieu de réflexion sur le rôle esthétique et sur la fonction éthique de l'art. Quitte à éluder le reste. Au fond, il s'agit de créer une historiographie musicale mais à valeur théâtrale. C'est à dire de la dépasser vers la création d'un laboratoire extra-musical, le médium premier n'étant qu'un prétexte pour interroger la pensée.

A.L.T Quel est l'enjeu pour vous dans ce passage de la théorie à la pratique, des mots au plateau ?

M.K Mon point de départ est un recensement non exhaustif, critique mais aussi amoureux de l'art musical. Je vais devoir saisir des éléments du langage musical, des questions d'écritures comme la fugue ou la monodie, des notions culturelles comme l'opéra ou le boléro. Ce sera le premier niveau du travail, un niveau presque archéologique, quelque chose de célébratif aussi bien. Le premier moyen formel que je vais développer sera donc celui de la littéralité. Le corps de l'acteur, la disposition spatiale pourront alors prendre en charge ces énoncés du dictionnaire et leur inventer un système théâtral. Idéalement, cette mise en scène qui se résume pour moi au développement de situations simples entre les acteurs, va devoir réussir à transfigurer le champ musical à proprement parler, à dépasser le rapport tautologique à l'énoncé, afin d'amener chaque notion à un niveau d'appréhension déspecialisé et davantage philosophique. C'est pour cela que j'affirmais plus tôt considérer chaque terminologie contenue par le dictionnaire comme une vision du monde. Je peux vous en donner un exemple. Prenons l'idée de la polyphonie, soit plusieurs voix à des niveaux mélodiques différents et individuels (et qui se différencie par là de la monodie qui caractérise un chant collectif à l'unisson) : je m'interroge avec mes acteurs sur ce que cette définition (qui se développe au Moyen-Âge à la même période que les premières manifestations du capitalisme commercial en Italie et aux Pays-Bas) fait apparaître d'une vision du monde et peut induire comme dispositions spécifiques à un groupe d'individus. C'est ce genre de dispositions que le théâtre peut placer sur scène. Et c'est ce mode opératoire que je vais tâcher d'appliquer à l'ensemble des entrées que nous allons aborder. Même si chacune d'entre elles va nous amener à nous questionner sur des systèmes de représentation différents.

A.L.T Vous êtes issu de l'école du Théâtre National de Strasbourg en section scénographie. Le dispositif scénique prend-il une place centrale dans votre travail ? Quel espace imaginez-vous pour ce Dictionnaire de la musique ?

M.K Concernant mon rapport au dispositif scénique en général, je ne réclame pour l'instant rien d'autre que ce que le théâtre lui-même permet ! Ici, un piano de concert (Steinway D274 ou Bösendorfer 280) sera l'élément central. Dans mon précédent et premier spectacle, Pièces courtes 1-9, j'avais déjà choisi de travailler avec un clavecin sur le plateau, instrument qui amenait peut-être quelque chose de plus désuet, de plus stéréotypé, de plus fragile aussi.

Ce piano grand concert, je le vois comme l'instrument polyphonique qui permet – même rétroactivement – de condenser toute l'histoire de la musique, un élément très signifiant, d'un registre très spectaculaire aussi, pour ne pas dire luxueux. Sa présence sur scène suffit à résoudre selon moi toute question de décor. Il sera en soit une opération scénographique, mais aussi musicale et performative. Toute la pièce se déroulera donc d'une certaine façon en regard de cet objet.

A.L.T Vous parlez d'un laboratoire extra musical avec ce spectacle. Il y a à la fois l'idée de l'expérimentation, de l'essai, de la recherche mais non cantonnés à un seul domaine artistique.

M.K Oui, c'est un fait que je revendique, car c'est la seule façon que je conçois de ne pas tomber dans le fétichisme, dans la fascination, ce qui est aussi chose aisée en manière de musique... Je pense au fond que le médium musical est plus fort que le nôtre, théâtral, parce qu'il est plus global, plus immédiat aussi. Et assez généralement lié à la production d'effets. Donc d'affects. Cette supériorité me réjouit autant qu'elle me pose question. Et je pense que s'en étonner revient à s'interroger sur ce qui produit l'art aujourd'hui. Car au delà du seul domaine musical, c'est pour moi le prisme de la modernité qui plane sur nos têtes, celui qui relie Arnold Schoenberg et Albert Ayler à Michèle Bernstein ou Felix Gonzalez Torres, pour essayer de nommer une constellation des plus large !

Je souhaite par ailleurs soulever des problématiques théâtrales réelles. Il ne s'agit pas de m'appuyer sur des œuvres musicales avec des extraits de Mozart ou de Bach, ce n'est pas le but. Au delà de tout savoir, de toute étude de cas, je veux réfléchir à la présence d'un groupe sur le plateau, aux relations entre les acteurs, à leur rapport individuel et collectif avec la pensée. Il faudra pendre pour cela des dispositions théâtrales et conceptuelles, autant que musicales.

A.L.T Dictionnaire de la musique est votre second spectacle. Quelle esthétique commencez-vous à dessiner d'une pièce à l'autre ?

M.K Il est un peu tôt pour y répondre, mais on peut peut-être parler de désirs ou de projets ? Je suis à la recherche d'une tension permanente entre un didactisme assez précis sur des questions esthétiques, théâtrales, politiques et une recherche formelle précise. Ca n'est certes pas nouveau, mais je pense sincèrement que de travailler conjointement sur ces deux plans, c'est ça qui pourra nous sauver. Je cherche aussi une manière douce,

amicale, de parler aux gens, loin de toute injonction. Au théâtre on impose souvent au spectateur les moments où il faut pleurer, ceux où il faut rire, penser donc ; je cherche à tisser une autre relation avec le public au service de la production d'idées. Cela ne doit pas empêcher l'émotion d'arriver, ni même la beauté simple ! Cela veut simplement dire qu'il faut chercher à passer au-dessus (ou en dessous !) du régime émotionnel premier. Et je cherche encore comment m'y prendre.

Ma certitude, c'est que ça fait depuis Schoenberg au moins qu'on nous annonce le crépuscule de l'art... Il s'agirait peut-être maintenant d'accepter largement les autres beautés et de réfléchir ensemble à de nouvelles alliances, qui soient autres que celles de l'assentiment ou du ressentiment forcés.

Biographies

Maxime KURVERS - conception et mise en scène

Maxime Kurvers, né en 1987 à Sarrebourg en Moselle, vit actuellement à Paris. Il poursuit des études théoriques en arts du spectacle à l'université de Strasbourg avant d'intégrer la section scénographie de l'école du Théâtre National de Strasbourg (2008-2011). Il travaille depuis 2008 à réaliser des scénographies de théâtre et assiste régulièrement le chorégraphe Jérôme Bel dans ses projets. *Pièces courtes 1-9* est sa première mise en scène. Maxime Kurvers est artiste associé à la Ménagerie de verre pour la saison 2016-2017 et à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers à partir de septembre 2016.

Julien GEFROY - comédien

En 2008, il intègre l'école du TNS (groupe 39). Il travaille avec Julie Brochen, Amélie Enon, le collectif Notre Cairn, Pauline Ringeade, Noël Casale, François Cervantès.

Caroline MENON-BERTHEUX - comédienne

Après une classe préparatoire littéraire, et un passage par le cours Cochet, Caroline intègre le TNS (Théâtre National de Strasbourg). Elle y travaille avec différents intervenants (Gildas Milin, Catherine Marnas, David Lescot, Le TGStan, Cécile Garcia Fogel, Éric Vignier, Marc Proulx, Robert Schuster...), en création collective (*Étouffons-le dans l'oeuf*, festival KSJR de Hambourg), et sous la direction de Vincent Thépaut (*Jules César*, Shakespeare), et Sacha Todorov (*Frédéric le grand*, d'après Heiner Müller, festival dei Due Mondi de Spoleto; *La difficulté de s'exprimer*, Copi), avec qui elle continuera de travailler (*Duo*, de Julie Rossello, TAPS Strasbourg, 2015; *Le Babysitting*, Sacre, CNSAD, 2016). En 2017 elle jouera dans *1984*, mis en scène par Frédérique Mingant.

Claire RAPPIN - comédienne

Formée au Conservatoire National de Région de Perpignan et au Conservatoire du 7ème arrondissement de Paris, elle intègre en 2007 l'école du Théâtre National de Strasbourg (groupe 38). Elle travaille avec Pauline Ringeade, Stéphane Braunschweig, Richard Brunel, Mathias Mortiz, Catherine Umbdenstock, et au cinéma avec Xavier Giannoli.

Charles ZÉVACO - comédien

Charles Zévaco vit à Paris. Il poursuit une Licence d'Histoire entre 2004 et 2007. De 2008 à 2011, il suit la formation de l'école supérieure du Théâtre National de Strasbourg, entre autres auprès de Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Gildas Milin et Bruno Meyssat.

Il est acteur pour Amélie Énon, dans *Et la nuit sera calme*, de Kevin Keiss (2011); Jean-Pierre Vincent, dans *Woyzeck*, de Büchner, et *Grand-peur et misère du IIIème Reich*, de Brecht, (2011); Yves-Noël Genod, dans *Chic by accident*, (2012), et *Rester vivant*, (2014); au sein du festival des Nuits de Joux, avec Guillaume Dujardin, dans *Les trois sœurs*, de Tchekhov, et Raphaël Patout, dans *Dom Juan*, de Molière (2013); Grégoire Strecker, dans *La dispute - C'est seulement que je ne veux rien perdre*, d'après Marivaux, (2013); Maxime Kurvers, dans *Pièces courtes 1-9*, (2015), et *dictionnaire de la musique*, (2016); Ido Shaked et le théâtre Majaz, dans *Eichmann à Jérusalem*, (2016); Sébastien Derrey, dans *Amphitryon*, de Kleist (2016).

Il cofonde le collectif Notre cairn en 2012, met en scène *Sur la grand-route*, de Tchekhov (2012), et joue dans *La noce*, de Brecht (2014).

Thomas LAIGLE - son

Il intègre la section régie du TNS (groupe 40) en 2009. Il travaille comme régisseur avec Philippe Quesne / Vivarium Studio, et comme créateur son avec Fanny Sintès, Catherine Umbdenstock...

Manon LAURIOL - lumière

Après une licence d'arts du spectacle à l'université d'Aix en Provence elle intègre en 2008 l'école du TNS en section régie (groupe 39). En tant qu'éclairagiste et régisseuse lumière, elle travaille avec Amélie Énon (Cie les Irréguliers), Mirabelle Rousseau (Collectif T.O.C).

Daphné BIIGA-NWANAK - répétitions

Élève à l'École du Théâtre de la Comédie de Reims, elle travaille auprès du collectif artistique de Ludovic Lagarde (2009-2011). A sa sortie, elle joue sous la direction de Rémy Barché (*Extermination du peuple*, Comédie de Reims/2011) puis Jean-Pierre Vincent (*Cancrelat*, Théâtre Ouvert/2012) et Robert Wilson (*Les Nègres*, Théâtre de l'Odéon/2014). Elle poursuit par ailleurs une recherche en Esthétique portant sur la question de la performativité des gestes quotidiens (CRAL/EHESS, Paris). Elle rentre à l'École du TNS, section jeu, en septembre 2016.