

50 VARIATIONS AVUNCULAIRES POUR PIANOS, PIANOS PROGRAMMES, CLARINETTE ET ACTEURS

Que reste-t-il d'un individu après son extinction? Au moment précis de notre mort, quelle place joue notre héritage? Cette pièce pour quatre acteurs et deux musiciens articule la double thématique de la transmission et de la disparition. Sébastien Grosset se sert du legs culturel dans une postmodernité décomplexée entre théâtre russe du XIXe et cinéma hollywoodien des années 60 pour mieux nous en parler. Sous la forme d'un concert théâtral, où la musique et le texte tiennent une place égale, l'auteur trouve dans ses variations un point subtil entre ces deux matériaux.

texte, musique et direction artistique: Sébastien Grosset / mise en scène: Zoé Cadotsch, Julien Basler / interprétation: Philippe Ehinger, Pierre-Jean Étienne, Aline Papin, Aurélie Pitrat, Géraldine Schenkel et Bastien Semenzato / son: Renaud Millet-Lacombe / production: Lili Auderset, Le Club des Arts / coproduction: far° festival des arts vivants, Nyon / remerciements: Pierrette Gaudin, Pierre Chapel, Model Emballages SA, Boullard Musique, Théâtre du Galpon Genève / soutiens: Ville de Genève, État de Genève, Fondation Nicati-De Luze, Loterie Romande

Le Club des Arts
30 rue Montbrillant
1201 Genève
+41 (0)78 622 29 73
info@clubdesarts.ch

www.clubdesarts.ch

DOCUMENTATION TIRÉE DU DOSSIER DE L'ARTISTE

Variation

[lat. variato, « action de varier », sens musical, 1703]:
art de transformer une des composantes d'une idée musicale [...]. La variation peut prendre place, de façon occasionnelle, à tout moment dans la musique, ou bien l'organiser intégralement, comme dans le thème et variations [...]

Claude Abromont : Guide de la théorie de la musique.

Avunculaire

[adj. - fin XVIIIe ; du lat. avunculus « oncle »]:
Qui a rapport à un oncle ou une tante.

Petit Robert.

NOTE DE L'AUTEUR

La thématique

Variations Avunculaires est une pièce pour quatre acteurs et deux musiciens et qui articule **la double thématique de la transmission et de la disparition**.

Que reste-t-il d'un individu après son extinction ? au moment précis de notre mort, quelle place joue notre héritage ? la culture, est-ce pour chacun de nous une marque d'espoir, le signe que chaque génération ne meurt jamais totalement ou, au contraire, est-ce la preuve que tout ce que nous ferons est destiné à être aspiré par le passé ? poursuivre l'œuvre de nos devanciers, est-ce une forme d'accession à l'éternité ou plutôt l'inscription immédiate de tout ce qui est nouveau dans le cortège de ce qui n'est plus ?

Ce sont ces questions qui ont accompagné la composition de cette pièce.

Le genre

Variation avunculaires est une œuvre mixte. S'il fallait lui attribuer un genre, je parlerais de **concert théâtral**.

La musique et le texte tiennent ici une place égale et, surtout, sont imbriqués. Il ne s'agit donc pas d'un opéra ou d'une comédie musicale dont on pourrait séparer la partition et le livret, mais d'un genre dramatico-musical propre. Esthétiquement, cela signifie d'abord qu'il n'y a pas de partie chantée, mais surtout que j'ai tenté de **traiter le texte de façon musicale et la musique de manière théâtrale**. J'ai insisté sur le caractère sonore et rythmique du premier et sur la dimension sémantique de la seconde. La signification des mots n'est ici entière que dans sa rencontre avec les notes et l'harmonie de ces dernières demeurerait lacunaire sans la présence du texte.

De plus, cette intrication ne s'exprime pleinement que dans **le rapport à la scène**. Certaines répliques et certaines lignes musicales sont préenregistrées et la diffusion de ces enregistrements donne lieu à un acte scénique. À une question posée par un acteur en direct, peut répondre un accord de piano joué en temps réel, une ligne de clarinette enregistrée qu'un acteur déclenche sous nos yeux ou une réplique théâtrale, elle aussi enregistrée, mais dont la diffusion est commandée par les touches d'un piano. Il y aura en scène des individus réels, mais aussi une extension et une fusion de leurs corps respectifs dont le but est de brouiller les frontières entre l'existence physique des individus et le caractère impalpable de l'univers sonore.

Jouer ainsi sur la confusion de la musique et du texte et sur l'ambiguïté entre le direct et l'enregistrement est l'une des voies que j'ai emprunté pour travailler le rapport complexe de l'individu dans ce qu'il a de plus concret avec son héritage qui, lui, ne peut jamais être circonscrit physiquement. Cette **différenciation du corps et du son** me permet aussi de mettre en scène la question de la disparition en donnant à ma pièce un caractère fantomatique. Ce travail sur le trouble de l'incarnation impose à mes variations d'être représentées : un enregistrement sonore ne saurait en rendre compte.

Le matériau

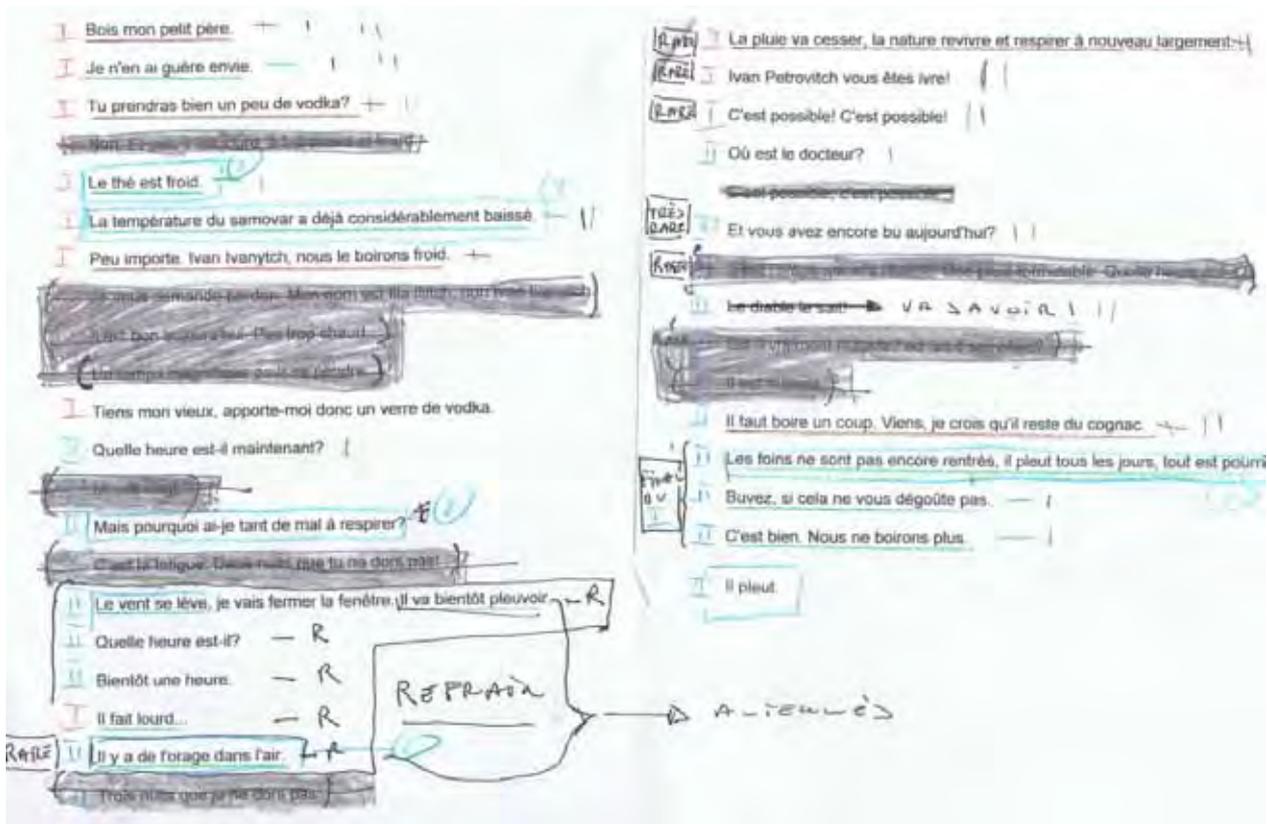
Soucieux d'exprimer le rapport d'un individu avec son héritage culturel, j'ai choisi de me fonder sur un matériau musical et textuel emprunté que la pièce retravaille et réécrit. Œuvre scénique originale (et non adaptation), *Variations avunculaires* sera cet individu qui, sous nos yeux, débute, se développe et prend fin selon un cours qui lui est propre. Le matériau musical et textuel, lui, sera cet héritage sans lequel la pièce n'aurait pu se construire, mais duquel elle doit pouvoir s'affranchir pour s'affirmer. Une fois encore (c'est une attitude qui m'est chère), j'ai tenté d'**incarner ma thématique dans la constitution même de l'œuvre**.

Le texte

Mon matériau textuel est **une réduction d'Oncle Vania de Tchekhov à ses répliques les plus quotidiennes**, soit celles qui traitent de la santé des personnages (« mais pourquoi ai-je tant de mal à respirer »), de leur occupation de l'espace (« où est le docteur »), du temps qu'il fait (« l'orage est passé, nous n'en verrons que la queue ») et de celui qui passe (« quelle heure est-il maintenant ? »). Des monologues qui expriment l'intériorité des personnages ou des répliques qui font avancer l'action, il ne reste rien. Le texte de mes variations se construit *à partir* de ce matériau ; il ne s'y réduit pas.

Prendre pour base une *réduction* d'Oncle Vania me permet d'écrire ma pièce à partir de la trace de la pièce de Tchekhov et non à partir de la pièce elle-même. Mon idée est de rendre compte du caractère intime de notre rapport à l'héritage culturel : c'est **le parfum des œuvres** que nous aimons qui nous accompagne et non les œuvres elles-mêmes. *Variations avunculaires* s'affranchit donc de la dramaturgie d'Oncle Vania pour n'en conserver que la texture.

Il y avait pour moi un autre intérêt à réduire le texte de Tchekhov à ses répliques les plus simples, c'est que le matériau que j'ai obtenu impose **une esthétique du hors champ**. Le temps, l'espace, l'atmosphère et les personnages ne sont plus ici que décrits : du docteur, on apprend d'abord qu'il est au jardin, puis qu'il est parti, les heures et les saisons passent dans une temporalité trouée d'ellipses. Rien n'est jamais vraiment là, comme si le monde avait disparu et qu'il ne restait plus que les mots pour le décrire. De plus, les acteurs qui égrenent ces phrases si concrètes, eux, ne font rien d'autre que les égrener. Bien qu'eux seuls (et non le docteur) soient présents sous nos yeux, ils semblent moins réels que les êtres absents dont ils parlent.



La musique

Mon matériel musical présente des caractéristiques similaires. Là aussi, il s'agit d'une réduction : une réduction pour piano de la partition qu'a composée Maurice Jarre pour **Lawrence d'Arabie**, le film de David Lean. De même que j'ai dépouillé le texte de Tchekhov de sa dramaturgie et de sa psychologie, j'ai retiré à la partition de Jarre sa couleur orchestrale : un film en technicolor diffusé en noir et blanc. Plus encore, cette musique étant une bande originale, ce n'est pas simplement la couleur qui a disparu, mais l'image elle-même. Et quelle image !: difficile de trouver hors champ plus vaste que les dunes du Sahara.

Le matériel musical est donc travaillé comme le matériel textuel. Je l'ai réduit pour n'en conserver que la mélodie et le contour harmonique, mais aussi **la force d'évocation**: liée intimement à un film, cette musique est porteuse de souvenirs visuels et de signification comme le sont les textes de théâtre. Elle aussi, comme les répliques de Tchekhov, n'est qu'un matériel: la musique de mes variations ne se résume pas à l'énoncé de ce thème, mais le réécrit jusqu'à le rendre méconnaissable.

Le texte et la musique

C'est délibérément que j'ai puisé mon matériel dans **deux univers aussi éloignés** que le théâtre russe de la fin du XIXe siècle et le cinéma anglo-saxon des années soixante du XXe siècle.

Mon propos, c'est l'héritage culturel en soi et non l'expression de tel ou tel héritage particulier ; il était donc essentiel de me fonder sur **un matériel composite**. La culture d'un individu ne ressemble pas à la bibliographie raisonnée d'un ouvrage thématique, elle est plutôt la somme imparfaite d'expériences et de découvertes qu'un être parvient *et* ne parvient pas à harmoniser.

Je n'ai pas pour autant choisi mes références au hasard : je voulais que leur rencontre soit complexe sur le plan théorique, tout en étant évidente en tant qu'expérience esthétique. Avec chacun de mes deux matériaux, je peux construire une poésie du hors champ : de leur rencontre, naissent d'improbables images de datchas dans les dunes ou de cosaques montant des chameaux. De plus, il m'a semblé que le caractère domestique, presque claustrophobe du texte et la dimension, au contraire, épique et panoramique de la musique permettait de créer **une tension spatiale** que l'œil ne verra jamais mais que l'oreille pourra recréer.

Le didascaleute

Le quatrième acteur occupe **une place à part**. Dans la partition, il est nommé *didascaleute* (*did.*), mais, lorsqu'il se désignera lui-même et les membres de sa famille (voir plus loin), ce comédien devra recourir à son patronyme réel.

Le mot-valise *didascaleute* est un néologisme que j'ai forgé à partir de « didascalie » et du « -eute » de « choreute ». Cet acteur-là a donc pour première fonction de donner des indications scéniques. Ces indications, cependant, ne correspondent pas à ce qui se passe vraiment sur scène. Au fil de l'œuvre, on s'aperçoit peu à peu que le didascaleute, qui écoute avec nous le texte et la musique, voit se dérouler sous ses yeux une pièce à laquelle nous n'avons pas accès. Il est donc **le seul véritable personnage de fiction** de *Variations avunculaire*. C'est lui (et lui seul) qui prend en charge la narration.

Outre ses brèves interventions lors desquelles il décrit cette pièce que nous ne voyons pas, le didascaleute dispose de **trois monologues dans lesquels il nous raconte son histoire**. Cette dernière se confond avec celle de l'œuvre que nous sommes en train de suivre. La voici.

À la fin du XIXe siècle, un écrivain raté, par ailleurs médecin de campagne, entreprend, alors qu'il est déjà moribond, la rédaction d'une pièce de théâtre. Il en écrit le premier acte, mais, réalisant qu'il n'aura pas le temps d'achever son œuvre, il laisse, en guise de testament, des instructions concernant le contenu d'un deuxième acte à venir. Puisqu'il n'a pas eu d'enfant, c'est son neveu qui hérite de son manuscrit inachevé et des instructions pour le poursuivre. L'héritier reprend le flambeau : il écrit un deuxième acte et des instructions en vue de la rédaction d'un troisième. L'histoire se reproduit à la génération suivante, puis arrive jusqu'à nous, le didascaleute étant l'arrière petit neveu du fondateur de **cette lignée avunculaire**. C'est à lui, donc, que revient la rédaction de l'acte IV. Mais l'oncle de notre narrateur, hélas, ne lui a laissé pour toute indication qu'un algorithme permettant d'épuiser toutes les combinatoires des huit lettres de l'expression « happy end » - combinatoires qui sont au nombre de 20'160. Dans son dernier monologue, le didascaleute est contraint de nous avouer qu'il n'a pas écrit le quatrième acte. Ce dernier a pourtant bien lieu : la ritournelle désarticulée des répliques tchékhoviennes se poursuit et le thème de Maurice Jarre, déjà méconnaissable depuis un bon moment, achève de se déstructurer. Le dernier monologue n'en est d'ailleurs même pas un : il est éclaté en fragments qui, certes, demeurent compréhensibles, mais qui s'inscrivent dans la polyphonie que composent la musique et les réplique des trois autres acteurs.

La pièce s'achève en **symphonie des adieux** : m'appuyant sur les « je pars » et les « il est parti » qui figurent dans ma réduction, j'ai vidé peu à peu ma scène de ses occupants. Le *didascaleute* reste seul à dialoguer avec des répliques enregistrées avant de disparaître à son tour. Après son départ, la musique se poursuit un court instant sans que quiconque ne la joue avant de s'interrompre au milieu d'un cycle qui ne trouvera jamais sa conclusion.

Les musiciens

Les musiciens, je l'ai dit, sont au nombre de deux, mais j'ai mis en place un dispositif qui me permet de **démultiplier leurs voix**, ainsi, d'ailleurs, que celles des acteurs. Ce dispositif donne sa forme à la partition qui, de façon très classique, se construit en un déploiement de plus en plus complexe, puis dans une disparition progressive des voix entrecroisées.

Il est inutile d'entrer dans les détails; quelques indications suffiront.

En premier lieu, il faut noter que la partition est écrite pour un (ou une) pianiste et un pianiste-clarinettiste. Je m'en tiens au masculin pour désigner ce second instrumentiste, parce que c'est pour un musicien en particulier que j'ai écrit cette partie : Philippe Ehinger, qui excelle dans les deux instruments, avec qui j'ai déjà eu l'occasion de travailler pour *Xanax* et pour *Le centre du monde* et qui, ici, assurera également la direction musicale. Avoir recours à **un poly-instrumentiste** est une autre façon de jouer sur l'écart entre l'audible et le visible, le même individu s'exprimant dans deux timbres différents. De même, en usant de deux pianos, je peux, bien sûr, donner de l'ampleur à cet instrument, mais surtout semer le trouble sur la source sonore et faire un usage dramaturgique de l'interprétation musicale : le même accord sur le même instrument peut prendre des significations différentes selon la personne qui le joue.

On devine aisément quels **effets polyphoniques** peuvent produire les pédales de boucle ; il n'est pas nécessaire de s'y attarder. Sur le piano programmé, en revanche, il y a deux ou trois choses à dire.

Le piano programmé dans *Le centre du monde*

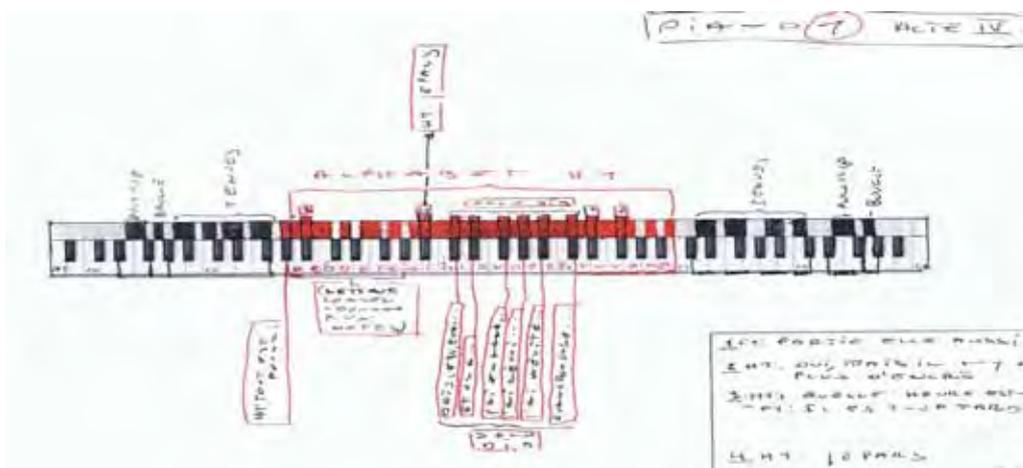
J'appelle « piano programmé » tout clavier de l'ambitus d'un piano (88 touches) auquel un sampler attribue pour chaque touche un son préenregistré et dont l'ensemble de ses sons produit un univers cohérent de manière à former **un nouvel instrument**. En somme, il s'agit d'une réinterprétation électroacoustique du piano préparé de John Cage.

Le festival FAR° de Nyon qui accueillera *Variations avunculaires* m'a donné l'occasion d'éprouver cet instrument lors de sa précédente édition. C'est à cette occasion que j'ai composé, déjà pour Philippe Ehinger, *Le centre du monde* qui a été créé à Nyon en août 2010. Cette pièce sera reprise au Centre Culturel Suisse de Paris dans le courant du mois de juin 2011.

Dans *Le centre du monde*, j'ai écrit quatre-vingt-huit répliques (la plus courte se réduit à une syllabe, la plus longue atteint la taille d'un monologue) qui ont d'abord été lues et enregistrées par Julien Basler et que j'ai ensuite attribué aux quatre-vingt-huit touches d'un clavier pour lequel j'ai écrit une partition musicale dans laquelle **chaque note ne réfère plus à une hauteur, mais à une réplique théâtrale**. La pièce se présente donc comme un récital de piano lors duquel on n'entend pas une seule note de piano, mais la voix d'un homme absent. La narration y est d'abord linéaire avant de devenir de plus en plus musicale parce que son énonciation est régie par des durées strictes (croches, noires, etc.), le doigté d'un pianiste et les possibilités polyphoniques d'un clavier.

Le piano programmé dans *Variations avunculaires*

Dans cette nouvelle pièce, je vais reprendre cet instrument, mais en élargissant le champ de ses possibilités. En premier lieu, je dispose cette fois non plus d'un mais de **deux pianos programmés**, ce qui accroît les possibilités polyphoniques et permet le dialogue et la spatialisation. Ensuite, les samples attribués aux touches ne proviendront plus d'une seule voix, mais de quatre auxquelles s'ajouteront des lignes de clarinette et de piano; l'instrument devient donc multi-timbral. J'ai décidé de circonscrire le champ des sons que je vais utiliser à ceux qui peuvent être produit en direct par mes interprètes : voix, clarinette, piano. Cela va me permettre de faire dialoguer le live et l'enregistrement et de renforcer l'ambiguïté de l'incarnation. Enfin, *Le centre du monde* était destiné à un clavier électroacoustique ; cette fois, je vais avoir recours à des pianos silent. Le piano silent est un vrai piano (dont le son est produit mécaniquement) auquel est ajouté un dispositif qui lui permet de se transformer instantanément en sampler. Le son et la souplesse de jeu du piano sont conservés et les possibilités électroacoustiques sont les mêmes que celles d'un clavier synthétique. J'ai, je crois, assez parlé de ma volonté de semer le trouble quant au lien qui unit le corps de l'interprète et le son qu'il produit pour n'avoir pas ici à insister sur les possibilités scéniques que m'offre un tel instrument.



La composition

Variations avunculaires se divise en quatre actes, séparés par les monologues du didascaleute. Son développement obéit à un mouvement de complexification qui élabore de plus en plus son double matériau et opère **une fusion progressive** de toutes ses composantes. Ce développement dévoile peu à peu l'histoire du didascaleute dont on ne doit comprendre que progressivement qu'elle constitue le cœur de la pièce.

J'ai essayé de déployer **la dialectique de l'héritage et de la disparition** de deux façon. Explicitement, en racontant l'histoire d'un homme qui s'éteint sous nos yeux sans avoir trouvé sa place dans une tradition familiale ; formellement (c'est-à-dire *sensuellement*) en travaillant un matériau hérité d'autres artistes dans une structure musicale qui part de l'énoncé brut de ce matériau et s'achève sur son évaporation, en passant par une série de variations qui donnent lieu à des développements inédits et personnels.

Variations avunculaires étant une pièce (aussi) musicale, je ne puis en livrer un descriptif plus précis sans avoir recours à un vocabulaire spécialisé. Pour donner cependant une idée du théâtre musical auquel je travaille, j'ai joint à ce dossier une **captation vidéo** du *Centre du monde*. Cette œuvre, plus courte que les *Variations avunculaires*, à l'orchestration plus simple et qui ne donne lieu à aucun développement scénique peut être considérée comme une étude préparatoire de la pièce que présente ce dossier.

INTERVIEW DANS LE PROGRAMME DU FAR°2011, pp. 25-27

Aimer le logos au point de le faire choir de son piédestal

Entretien avec Sébastien Grosset par Véronica Tracchia

« Aimer le logos au point de le faire choir de son piédestal, de le mettre à mal ; et l'aimer avec autant de sérieux que de fantaisie. »

Ces quelques mots de Christine Macel, curatrice, à propos du plasticien belge Eric Duyckaerts pourraient aisément être repris pour le compte de Sébastien Grosset, auteur et compositeur, qui a entrepris une oeuvre passionnante et obsessionnelle autour du langage et sa musicalité. L'Autre continent déploie des éléments déjà présents dans Le Centre du monde, sa précédente création présentée en 2010 au far, et réinvente avec brio le rapport complexe entre texte et musique.

DANS L'AUTRE CONTINENT, VOUS ASSUMEZ LA DOUBLE FONCTION DE COMPOSITEUR ET DE « LIBRETTISTE » : UNE POSTURE BIEN INHABITUELLE, NON ?

Inhabituelle peut-être, mais en tous cas pas unique. Voyez Wagner, par exemple. S'il y a quelque chose de particulier dans ma posture, c'est qu'elle tente d'abolir la frontière entre le livret et la partition. Je n'ai pas écrit un texte que j'ai par la suite *mis* en musique, mais j'ai essayé d'écrire une sorte de texte-musique qui ne ferait pas la différence entre les mots et les notes.

QUELLES POSSIBILITÉS ET ÉVENTUELLEMENT, QUELS PROBLÈMES GÉNÈRE CETTE ZONE DE CONTACT INÉDITE QUE VOUS CRÉEZ ENTRE TEXTE ET MUSIQUE ?

Je crois que ce qui me fascine le plus dans ce que vous appelez très justement une *zone de contact*, c'est la rencontre entre le temps musical et le temps théâtral qui sont presque incompatibles. L'écriture musicale permet de réguler très précisément le déroulement du temps et la rencontre de différentes voix dans ce déroulement. Il suffit (mais c'est indispensable) aux interprètes de laisser dans tout ça un léger flou pour que la noire arrive un poil avant ou un poil après la croche et que la musique devienne fluide, naturelle et procure toutes les émotions qu'on sait. Il n'en va pas de même pour le texte. On peut faire dire en même temps des paroles différentes et réguler leurs rencontres pour en faire de la poésie (j'ai travaillé sur ce genre de polyphonie dans *Les deux côtés du plâtre*), mais si on veut conserver l'émotion propre à la parole, on est obligé de ne pas intervenir sur la fluidité du débit, sous peine de basculer dans la scansion. C'est une possibilité, la scansion, mais moi, ça ne m'intéresse pas. Je préfère un texte qui s'adapte au débit naturel de chaque acteur plutôt que l'inverse : c'est là que la rencontre entre la musique et le texte devient, à mon sens, la plus riche. Si on respecte et le temps de la musique et celui de la parole, on se retrouve presque dans une situation de science fiction parce qu'il y a dans le même instant deux mondes dans lesquels le temps ne se déroule pas selon les mêmes règles. Moi j'explore le continent sur lequel ces deux mondes se touchent.

COMMENT S'ORGANISE VOTRE LABORATOIRE ?

Je travaille toujours à partir d'un matériau. Jamais un thème. Je ne sais jamais de quoi parle une pièce avant de l'avoir écrite. Du coup, je suis très lent. Je triture très longtemps un matériau textuel ou musical pour comprendre ce qu'il cherche à me dire. Ici, je suis parti d'un exercice dramaturgique qu'avait fait Julien Basler : une réduction d'Oncle Vania à ses répliques les plus dérisoires : « Quelle heure est-il ? », « Où est le docteur ? ». C'était cynique cette façon de traiter la « petite musique » de Tchekhov; il y avait quelque chose de destructeur par rapport à l'idée même de culture. Et puis, en même temps, la petite musique chantait quand même, conservait son charme. De plus, Julien avait gardé l'ordre d'apparition des répliques. Du coup, cette liste de notations du quotidien déroulait aussi toute une pièce en creux, tout un hors champ qui se déployait autour de ces phrases dérisoires. Bref : il y avait là un matériau magnifique qui méritait de devenir plus qu'un exercice de style. Pendant un ou deux ans, je me suis baladé avec ces répliques. J'étais sous leur influence, mais je ne pouvais rien en faire. Et puis un jour, tandis que je me les ressassais dans un café, la radio a diffusé la musique de Lawrence d'Arabie. Des dunes en technicolor autour du samovar, Ivan Petrovitch et les tribus arabes...Je ne sais pas : il y avait ce quotidien slave et répétitif d'un côté et une Arabie mythique fantasmée par des Anglais de l'autre. Il y avait suffisamment de coïncidences et de contradictions dans ces deux matériaux pour que leur interaction me donne une forme. J'ai fait une réduction pour piano du thème de Maurice Jarre et j'ai commencé à écrire.

L'AMPLITUDE DE VOS REFERENCES EST VASTE ET A PREMIERE VUE, LEUR ASSEMBLAGE NE DEVRAIT DONNER LIEU QU'A DES CHIMERES: POUVEZ-VOUS EVOQUER L'UNIVERS CULTUREL QUI EST LE VOTRE ?

Et bien justement, j'appartiens à l'une de ces générations dont l'univers culturel est essentiellement constitué de tensions, de références contradictoires. Alors la question des chimères, c'est une bonne question. C'est un peu le problème du postmoderne, de la création par collage. Il y a toujours un risque. Mais dans ce que vous nommez mon univers culturel, il y a aussi la culture moderniste que je vois comme cette attention particulière au matériau dont je viens de parler. Il y a cette belle idée d'Adorno qui veut que la forme soit la synthèse non-violente du matériau. C'est peut-être l'idée esthétique qui m'a le plus influencé et c'est vraiment une idée moderniste. Mais justement, à partir du moment où l'on accepte que tout peut être matériau, alors on commence à pouvoir faire vivre les chimères. Je crois qu'il y a une réconciliation possible entre le postmoderne et le moderne : le premier étend à l'infini le champ des matériaux dont l'artiste dispose et le second donne aujourd'hui encore les moyens de le façonner, ce matériau.

L'EFFONDREMENT EST UN TRAIT RECURRENT A TOUTES VOS PIECES ; CE DESARROI COHABITE NEANMOINS AVEC UN SENS DU COMIQUE EVIDENT...

Cette pièce (comme toutes celles que j'ai écrites d'ailleurs) est tous compte fait une comédie. D'abord, je ne crois pas qu'il y ait cohabitation entre comique et désarroi. Le comique, c'est un mode d'expression et je crois qu'il est à même de tout exprimer. Je dirais même que c'est un devoir, que rire de tout a un rapport avec la lutte contre la barbarie. Schelling dit que l'esprit tragique des Grecs est impossible dans la modernité. Il s'en plaint un moment, mais il finit par réaliser que le plus grave serait que la comédie disparaisse. Je suis complètement d'accord : si le comique disparaît, la civilisation disparaîtra avec lui. Il faut faire attention à ça, je crois. Au rire, à la légèreté. Ce sont de vrais enjeux.

VOUS OEUVREZ DEPUIS PRES DE DIX ANS AU SEIN D'UN COLLECTIF PLURIDISCIPLINAIRE, LE CLUB DES ARTS ; QUELLE PLACE OCCUPE LE DIPTYQUE LE CENTRE DU MONDE ET L'AUTRE CONTINENT DANS VOTRE PARCOURS COMMUN ?

Il faudrait plutôt parler de triptyque ; j'ajouterais Les deux côtés du plâtre, particulièrement dans la version que nous en avons donnée aux Urbaines en 2009. Ces trois pièces représentent ma veine propre. Elles ne participent pas aux recherches de Julien Basler sur l'improvisation, ni aux explorations d'un genre particulier de théâtre d'objet que mène Zoé Cadotsch. Il s'agit de trois œuvres qui envisagent le théâtre comme la rencontre entre musique et littérature, qui offrent un développement scénique minimal et dans lesquelles, sans que je sache trop pourquoi, la géographie joue un rôle prépondérant.

ALORS QUE NOUS ECHANGEONS CES QUELQUES PROPOS, A TROIS MOIS DE LA PREMIERE REPRESENTATION NYONNAISE, QUE POUVEZ-VOUS NOUS DIRE DES OPTIONS DE MISE EN SCENE PROPOSEES PAR JULIEN BASLER ET ZOE CADOTSCH POUR L'AUTRE CONTINENT?

Ce que je peux dire d'ores et déjà c'est qu'ils sont en train de travailler sur les codes scéniques du cinéma, du théâtre et du concert pour faire circuler visuellement les spectateurs dans le matériau sonore que j'ai développé. Le dispositif scénique sera vraisemblablement en forme de fer à cheval avec le public au milieu et la scène tout autour, ce qui permettra de passer du frontal à la stéréophonie. Il y aura très probablement une intervention vidéo. Peut-être quelques allusions à Lawrence d'Arabie ; et aussi des images originales que Julien a tournées à Ouagadougou en 2001 et l'an passé.

BIOGRAPHIE

SÉBASTIEN GROSSET
(1975)

Licencié en lettres (philosophie, musicologie et esthétique) de l'université de Lausanne et Master en esthétique de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, il a travaillé comme dramaturge pour Sandra Amodio, Andrea Novicov, Marcella San Pedro, Christian Gefroy-Schlittler. Il écrit la plupart de ses pièces pour le Club Des Arts, collectif dont il est cofondateur. En 2010, sa dernière pièce, Castor & Castor a été créée au Théâtre des Trois petits tours par la Cie Bande de Suresh et trois de ses textes ont été repris : Les deux côtés du plâtre, (par le Club Des Arts) au festival des Urbaines à Lausanne, Xanax (par L'avantage du doute) au Théâtre de la Bastille à Paris dans le cadre des vingt ans de tg STAN, Jennifer ou la rotation du personnel navigant, (performance de Sandra Amodio et Carré Rouge compagnie dont il a écrit le texte) au Théâtre National de Chaillot à Paris, au Quartz à Berst et aux Subsistances à Lyon.