

Débutant le piano dès l'âge de quatre ans, Jean-Philippe Guillo entre au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris (CNSM), dans la classe de Pierre Sancan puis celle de Jean-Claude Pennetier, et obtient rapidement deux prix à l'unanimité, en piano et en musique de chambre. Il se perfectionne auprès d'autres grands artistes tels que Dimitri Bashkïrov, Yevgueni Malinin, Jean-Bernard Pommier, François-René Duchâble. Lauréat de concours nationaux et internationaux, il est invité en tant que soliste-concertiste par des orchestres tels l'Orchestre philharmonique des Pays de Loire, l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre national Bordeaux-Aquitaine sous la direction de Marc Soustrot, Jean-François Heisser, Paul Daniel ou Cristian Orosanu. Ne se limitant à aucun répertoire précis, Jean-Philippe Guillo s'investit également dans la musique contemporaine en interprétant des compositeurs du XXe siècle dont Ligeti, mais également des musiques américaines dont le jazz et le ragtime (avec le saxophoniste Thomas Lachaize, en fondant en 2011 le Duo Novelty). Professeur au Conservatoire de Bordeaux depuis 1994, il donne régulièrement des master classes à l'Académie internationale de Biarritz, l'Académie musicale d'Amboise, le Conservatoire de Casablanca ou encore l'Académie supérieure de Musique de Tallin.

Formé au Théâtre du Conservatoire de Bordeaux, Gérard Laurent obtient en parallèle une maîtrise en Lettres modernes sous la direction de Roland Barthes. Il effectue très tôt des stages avec de grands metteurs en scène, dont Ariane Mnouchkine, Andréas Voutsinas ou encore Jacques Lecoq. Il joue et met en scène plusieurs créations dont *L'École des Maris*, *Le Tartuffe* et *Dom Juan* (Molière), *Woyzeck* (Büchner) et dans le répertoire contemporain *Les Bonnes* et *Haute Surveillance* (Genet) ou encore le monologue de Koltès *La Nuit juste avant les forêts*. Il adapte, monte et joue *Soie* de Baricco. Mélomane, il travaille comme assistant-metteur en scène au Chorégies d'Orange, sous la direction de l'italien Sandro Sequi dans la production du *Macbeth* de Verdi. Gérard Laurent écrit et met en scène des spectacles jeune public, dans le cadre de l'Atelier Théâtre de Bordeaux dirigé par Dominique Sandrel, joués en France et au Maroc. Il crée avec Carlotta Ikeda le spectacle *Dôjo-ji* d'après deux pièces du théâtre Nô. Il occupe la fonction de responsable pédagogique Théâtre au Conservatoire de Bordeaux puis, appelé par Dominique Pitoiset, il regagne l'École supérieure de théâtre Bordeaux Aquitaine (éstba) lors de sa création pour y remplir une fonction identique qu'il poursuit sous la direction de Catherine Marnas. Il intervient aussi à l'École nationale de la Magistrature (ENM), au Théâtre en Miettes et pour un atelier de théâtre développé à Cayenne.

Chevalier des arts et des lettres, danseur, chorégraphe et pédagogue, Pedro Pauwels crée sa propre compagnie de danse en 1990, après avoir travaillé auprès de grands noms de la danse contemporaine dont Dominique Bagouet, Peter Gross, Karine Saporta (*Prospero's Book* d'après Peter Greenaway) ou encore Odile Duboc. En parallèle à de nombreuses créations personnelles, il chorégraphie pour l'Opéra du Rhin le ballet *La Khovantchina* ainsi que *Roméo et Juliette* pour l'Opéra Théâtre de Massy et se verra chorégraphe invité du Jeune Ballet de France, au Conservatoire national supérieur de Danse (CNSMD) de Paris, à Tunis, mais également en Martinique. Adeptes de la transversalité des arts, œuvrant pour le cinéma, le théâtre, la musique improvisée, l'art circassien, il s'adonne également à la promotion de l'art photographique en fondant en 2013 la première Biennale de photographie exclusivement dévolue à l'univers de la danse. Après avoir écrit un livre sur la danse, Pedro Pauwels se consacre également à l'action pédagogique en enseignant à Limoges, à Paris, à Lyon (Centre national de la Danse), à Séville et à L'École des Sables de Dakar.

David Ortega étudie le solfège et le violoncelle à l'École de musique d'Albi puis au Conservatoire du VIIe arrondissement de Paris avant d'intégrer le Centre national d'insertion professionnelle des artistes lyriques (CNIPAL) de Marseille. Ses divers engagements et sa curiosité artistique l'ont poussé à aborder des registres lyriques très variés, du baroque au contemporain, du récital à la scène, de la Zarzuela et l'Opéra à l'Opérette dans lesquels ses talents de comédien sont reconnus. En parallèle, il interprète un grand nombre d'oratorios parmi les plus beaux et les plus reconnus : *Requiem* de Fauré, *Messe en La b* de Schubert (chœurs et orchestre dir. Éliane Lavail, Auditorium de Bordeaux), *Requiem* de Brahms et *Petite Messe solennelle* de Rossini (Ensemble Orchestral de Bordeaux dir. Lionel Gaudin-Villard), les requiem de Mozart, Duruflé, Saint-Saëns, Bruckner, Brahms, la *Missa di Gloria* de Puccini, *Stabat mater* de Dvorák. Membre du Chœur de l'Opéra de Bordeaux depuis 1998, il chante dans de nombreuses productions, tout en poursuivant sa carrière en soliste et en récital à l'Opéra national de Bordeaux.



La Belle Meunière

FRANZ SCHUBERT

JEAN-PHILIPPE GUILLO

GÉRARD LAURENT

DAVID ORTEGA

PEDRO PAUWELS

Conversation avec Gérard Laurent et Pedro Pauwels

JEREMY TRISTAN GADRAS : Dans ce projet autour de l'œuvre *La Belle Meunière* de Schubert, Gérard Laurent vous êtes le récitant, l'acteur qui conte les différents poèmes de Wilhelm Müller, mis en musique par le compositeur autrichien. Vous êtes également entouré du pianiste Jean-Philippe Guillo, du baryton David Ortega et de vous, Pedro Pauwels, qui êtes chorégraphe et danseur sur ce projet. Pourriez-vous nous présenter la genèse de ce projet assez singulier ?

GÉRARD LAURENT : Cela est tout d'abord parti d'une frustration de spectateurs, d'auditeurs que nous sommes et qui avons envie d'entendre et de comprendre ce que cette poésie allemande racontait. Au travers du chant lyrique, il est souvent difficile – et même parfois pour des germanistes – de bien comprendre tous les vers que prononcent les chanteurs. Nous retrouvons d'ailleurs ce même phénomène dans l'opéra ou le chant lyrique français. La technique lyrique et le chant transforment souvent le mot ; l'accès au sens du récit en devient difficile. Je me suis dit qu'il fallait proposer non pas une traduction littérale, mais une adaptation, afin de donner au spectateur la possibilité d'entendre les poèmes de cette histoire en français.

PEDRO PAUWELS : Ce qui fut intéressant – et à la fois très compliqué –, c'était de mettre ensemble et sur un même plateau de la danse, de la musique, du chant et du théâtre. C'est toujours assez compliqué, puisque nous ne sommes pas sur les mêmes rapports temporels et spatiaux. Nous avons forcément des conceptions artistiques assez différentes par rapport à l'esthétique de la discipline que l'on pratique. La première complexité fut donc de trouver un terrain d'entente et trouver quelque chose de commun qui pouvait faire écho à chacun d'entre nous, d'unir justement nos univers si différents. Ce qui s'est très bien passé d'ailleurs. Nous avons abouti à une forme singulière très intéressante, musicalement et scéniquement et avec seulement une équipe masculine sur le plateau. C'est également ce qui m'a intéressé dès la proposition de me joindre à ce projet : travailler sur Schubert et en même temps avec une équipe entièrement masculine qui parle de féminité, d'amour et d'un drame romantique. Il m'intéressait de savoir comment nous allions faire apparaître cette figure féminine de la meunière par le jeu de quatre hommes au plateau !

En une quinzaine d'années, Schubert compose 625 lieder pour voix et piano. Quant à *La Belle Meunière*, il s'agit d'un cycle de 20 lieds que Schubert adapte à partir des 24 poèmes originaux de Müller. Pour la rendre accessible, vous en proposez une adaptation et non une traduction. Pouvez-vous nous parler de ce travail ? Comment s'est pensée la transposition en danse et en phase chorégraphiées ?

GÉRARD LAURENT : L'idée de mettre en scène et d'adapter ces poèmes vient également de la genèse de cette œuvre singulière. Dans un premier temps, Müller écrit ce cycle dans la perspective d'en faire une sorte de théâtre qui serait interprété par lui-même et des amis au cœur d'un cercle littéraire. C'est comme un jeu de société où chacun interpréterait soit le meunier, soit le ruisseau, soit la meunière ou encore le chasseur.

Schubert connaissait Müller seulement de nom, mais ne connaissait pas la personne. Il découvre le volume des poèmes au cours de l'année 1823 et cela déclenche en lui un désir de musique. Un désir de musique d'ailleurs déjà présent chez Müller puisqu'il écrit lui-même dans son journal : « J'espère avec confiance qu'il pourra se trouver une âme semblable à la mienne, qui saisira les mélodies glissées sous les mots ».

Pour l'adaptation, mon souci était vraiment de réécrire des poèmes en français à part entière, semblables structurellement à ce que sont les poèmes de Müller en allemand. C'est-à-dire qu'il y a à la fois des poèmes en métrique classique (des octosyllabes, alexandrins, décasyllabes, pentasyllabes, tétrasyllabes) et des poèmes en vers libres, avec la spécificité du poème en rime. Lorsqu'il y a une rime en allemand, j'ai mis une rime en français, en travaillant aussi sur les assonances, sur le langage, tout en restant le plus fidèle aux poèmes d'origine.

PEDRO PAUWELS : Ce n'est pas la première fois que je travaillais à partir de lieder de Schubert. Il y a quelques années, j'ai travaillé avec Pascal Contet sur des lieder de Schubert orchestrés par Bernard Cavanna pour l'opéra de Limoges. J'avais pris conscience de la difficulté de l'exercice, à savoir traduire en geste de petits morceaux musicaux, les uns après les autres et d'en imaginer un visuel. On se pose souvent la question de savoir s'il faut travailler dans la continuité : en abordant le début, le déroulement et la fin d'une histoire. Pour la composition musicale, nous avons des fragments les uns à la suite des autres. J'ai choisi de travailler lieder après lieder et de m'accrocher à des mots, à des tournures de phrases qui ont forcément donné du sens à chacun des lieder – puisque nous avions la chance d'avoir une adaptation en français des textes allemands originaux. Je me suis attaché à la fois à la qualité et à la sensibilité musicales, et à ce que le lieder pouvait contenir de symbolique : ce sur quoi je pouvais m'accrocher et développer une forme. Pour le premier lieder par exemple, il est question d'une meule ; j'ai donc travaillé sur la notion de circulation et de cercle. Cela me semblait logique de partir de là et d'en symboliser l'objet qui tourne, du temps qui s'égrène.

Comment avez-vous matérialisé toute cette dimension romantique et dramatique ? Dans l'épuration du dispositif scénographique, y a-t-il une volonté esthétique, artistique ?

PEDRO PAUWELS : Dans ce projet, nous donnons une compréhension à l'œuvre écrite, à l'histoire et au sens que le poète en a donné. Le fait d'entendre ces lieder chantés à la fois en allemand et en français, dans cette traduction, est très singulier selon moi. Cela n'a pas été évident de trouver une forme qui ne soit pas monotone et ennuyeuse, trop didactique et pédagogique. Je pense que nous y sommes arrivés, et qu'il y a là une réelle mission de transmission. On transmet de l'émotion, certes, mais l'on transmet aussi un contenu, sous une forme "spectaculaire", dans le sens de la mise en scène et en espace d'un spectacle. Il y a un propos pédagogique transmis d'une manière artistique.

GÉRARD LAURENT : La question du dispositif scénographique s'est justement posée par rapport à la mise en espace de toutes ces idées. Naturaliste ? Pas naturaliste ? Nous avons très vite opté pour du non-naturalisme, en dépouillant totalement le plateau et en ne gardant qu'un piano, une chaise et un tapis de feuilles blanches qui représentent les feuilles du musicien et symbolisent le labeur. Le rôle des feuilles est assez essentiel dans l'histoire puisqu'il est aussi question de l'impossibilité d'être fort et bon dans son travail, du labeur de l'exercice : « Si j'étais suffisamment costaud, je pourrais dire mon amour et le monde dirait mon amour. Mais mon faible bras soulève, porte, coupe et bat ni plus ni moins qu'un apprenti ». L'impossibilité de dire les mots et d'écrire son amour y est également présente, la conscience d'une impuissance à l'écriture : « Mon cœur se tait, plus de murmure, je ne sais plus écrire de vers ». Il y a seulement le désir conceptuel, le désir fantasmé pour accéder à son amour, mais lorsqu'il est confronté à un désir concret et physique, le démissionne et cède la place au chasseur !

Dans cette espace vide, nous voulions construire un poème visuel. Pedro Pauwels retranscrit les poèmes en une série de mouvements qui racontent à leur tour le voyage, l'errance, le travail, l'amour. Pedro utilise les feuilles, les détruit, les brouille pour mieux symboliser cette impossibilité d'écriture, cette frustration de ne rien pouvoir écrire sur des feuilles qui resteront blanches...

Conception
David Ortega
Jean-Philippe Guillo
Gérard Laurent
Pedro Pauwels
Chorégraphie
& interprétation
Pedro Pauwels
Baryton
David Ortega
Piano
Jean-Philippe Guillo
Récitant
Gérard Laurent

Comédienne et metteuse en scène au sein de la Compagnie Pétrole qu'elle fonde en 2009 sous l'appellation Ex-citants, Clara Chabalier s'est formée à l'École régionale d'Acteurs de Cannes (ÉRAC) et enfin au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris (CNSAD). Elle a notamment joué aux côtés de grands metteurs en scène comme Jean-François Peyret, Roméo Castellucci ou encore Dieudonné Niangouna. Dès ses premières créations, Clara Chabalier s'attaque à d'autres champs artistiques et notamment à un langage poétique et littéraire érudit et poétique qui ne se laisse pas appréhender facilement : Pier Paolo Pasolini avec *Calderon*, l'auteur croate Asja Smec Todorovi avec *Effleurement* ou encore l'œuvre polémique mais non moins poétique et d'une ineffable beauté *BLASTED* (Anéantis) de Sarah Kane. Pour sa création *Autoportrait*, Clara Chabalier se base sur les démarches photographiques de l'artiste pluridisciplinaire et féministe Cindy Sherman, des photographes Robert Mapplethorpe et Francesca Woodman et de l'écrivain Edouard Levé. Dès lors, ses créations mêleront le langage théâtral à des médiums et expressions artistiques connexes tel que la musique, l'installation immersive, l'art plastique... Prenant à bras le corps la phrase de Pasolini : « Seule la représentation est réelle », Clara Chabalier et sa compagnie Pétrole cherchent à décrire de l'extérieur une réalité commune comprise de tous, mais en l'appréhendant par l'expérience du plateau et ce grâce au regard du spectateur. Elle place son désir de nouveauté dans la rencontre d'une époque contemporaine avec des temps passés, comme avec *Le Voyage d'Hiver*, pièce maîtresse du compositeur Schubert, décortiquée, adaptée et actualisée par la plume parfois incisive et percutante de l'autrice Jelinek. En s'emparant du texte de cette dernière, Clara Chabalier peint une fresque contemporaine déployant quelques nouvelles mythologies contemporaines d'héritage barthésien, enivrées des arrangements du compositeur et musicien Sébastien Gaxie.

Prochainement au T4S

MERCREDI 23 JANVIER À 15H

VARIATIONS, TEMPUS #3 | MUSIQUE

Aurélien Maisonneuve - Philippe Foch - Cie Athénor
Spectacle à voir en famille ! **Dés 9 mois**

VENDREDI 25 JANVIER À 20H15

UN DIEU UN ANIMAL | THÉÂTRE

Julien Fisera - Cie Espace Commun

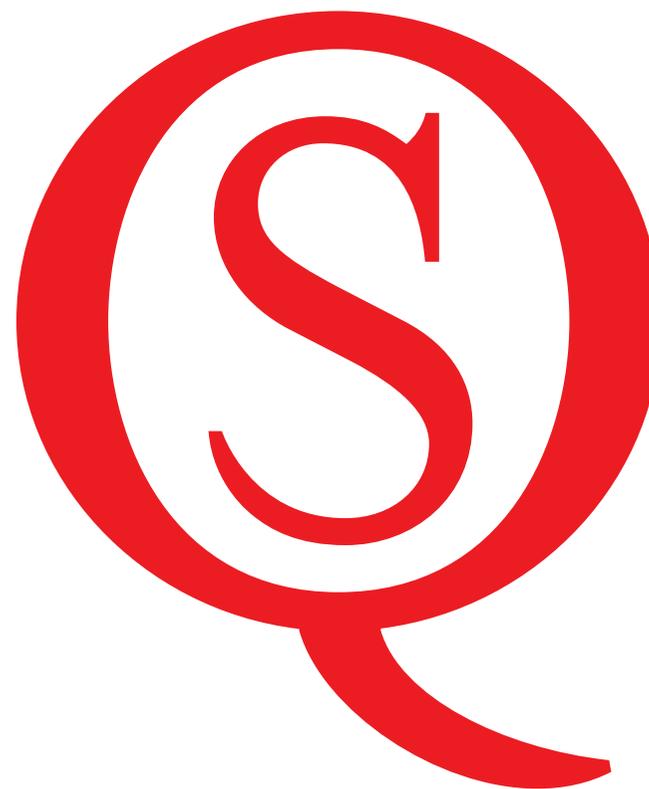
JEUDI 31 JANVIER À 20H15

TRENTE TRENTE | LES RENCONTRES DE LA FORME COURTE

Patricia Dallio - Mathieu Sanchez + Vanasay
Khanphomalla - Caritia Abell - Cie Lapsus Chevelu
+ Justin Taylor + Cyril Hernandez

Avant et après le spectacle

Les soirs de spectacle, l'équipe du théâtre vous propose une restauration légère cuisinée à base de produits frais (dans la limite des stocks disponibles). Elle vous accueille à partir de 19h, et après le spectacle. Au menu, vous trouverez des tartes salées, des soupes, des desserts, du thé, du café, des infusions et des boissons fraîches.



Voyage d'hiver

FRANZ SCHUBERT

SÉBASTIEN GAXIE - WILHELM MÜLLER

ELFRIEDE JELINEK - CLARA CHABALIER

COMPAGNIE PÉTROLE



ville de gradignan



Conversation avec Clara Chabalière

JEREMY TRISTAN GADRAS : Metteuse en scène et comédienne, vous êtes également à l'origine de la Compagnie Les ex-citants, qui devient en 2015 la Compagnie Pétrole. Vous y développez plusieurs projets scéniques alliant plusieurs médiums artistiques et mettez au cœur de vos créations la langue poétique : de Pasolini à Sarah Kane, de Todorovi à Jelinek. Pourriez-vous nous présenter la compagnie ? Nous parler de vos choix littéraires et dramaturgiques ?

CLARA CHABALIÈRE : La compagnie existe depuis 2009 et fonctionne à partir d'un même tronc commun : une équipe soudée avec laquelle j'ai l'habitude de travailler, même si nous invitons parfois des artistes issus d'autres disciplines. Nous essayons toujours de créer une espèce de dialogue entre tous les médiums de la représentation : le son, la lumière, le jeu des acteurs et le texte. Sur le plateau, nous tentons de mettre en lien – mettre en scène – tous ces éléments pour instaurer un dialogue, une conversation. Le texte est d'ailleurs rarement pris comme tel, il y a toujours une proposition issue de chaque membre de l'équipe, en passant de l'éclairagiste à l'acteur. Nous créons avant tout des dispositifs immersifs dans le but de plonger le spectateur dans un bain sonore et lumineux, tout en permettant une certaine distanciation pour se concentrer sur le texte lui-même. Le spectateur voit les acteurs jouer mais aussi les scènes qui se mettent en place. On est toujours conscient que l'on est face à une représentation, mais qui offre aussi la liberté au spectateur de s'immerger et de garder son propre regard sur ce qu'il désire voir.

Le point commun à tous nos choix littéraires et toutes nos créations, c'est avant tout la recherche d'une langue poétique : que ce soit celle du texte, comme pour Jelinek ou pour Pasolini, ou celle d'un médium artistique, comme pour la photographie, l'image... C'est toujours la recherche d'une langue poétique scénique. La langue en tant que telle peut être un vecteur très fort de poésie, mais les images scéniques et la musique peuvent l'être tout autant.

Pour cette création, *Voyage d'Hiver*, vous adaptez un texte de l'écrivaine autrichienne Elfriede Jelinek, lui-même inspiré du cycle de lieder de Schubert. Qu'est-ce qui vous a amené à mettre en scène cette pièce de Jelinek, dont la langue poétique dense ne se laisse pas si aisément adapter ou représenter ?

J'ai une très grande admiration pour le travail de Jelinek depuis très longtemps maintenant, pour son écriture, sa position en tant qu'écrivaine et artiste sur la scène théâtrale. Et pour son audace aussi. Selon moi, c'est l'un des écrivains majeurs du XXème siècle. Une artiste des plus importantes !

Si on ne connaît pas forcément Schubert, nous avons au moins tous écouté l'une de ses œuvres, une musique que l'on peut aisément reconnaître sans pour autant savoir de qui elle est. J'aime particulièrement solliciter un inconscient collectif, le travailler dans une mise en scène très actuelle. À l'inverse, j'aime aussi travailler sur des problématiques très actuelles, sur des faits divers par exemple, pour les considérer à leur tour comme des mythes. C'est justement ce que fait Jelinek dans son œuvre, elle considère le monde d'aujourd'hui avec une valeur mythologique.

Dans sa pièce *Winterreise* et ses huit tableaux, Jelinek nous parle bien plus de notre société contemporaine, de ses absurdités, de ses failles. Elle fait appel à des thématiques telles que l'exclusion, la solitude, le désespoir, un reportage sur Natascha Kampusch ou encore la maladie d'Alzheimer qu'elle rajoute aux thèmes des lieder.

Comment avez-vous pensé l'espace scénographique pour concilier tous ses sujets ?

Comme Jelinek, nous avons essayé de jouer sur un espace qui fait à la fois référence au *Voyage d'hiver* – ses espaces gelés, ses étendues enneigées, le froid, la figure du voyageur qui s'enfonce dans une forêt glaciale – et ce que sont devenues aujourd'hui toutes ces images : les faux sapins de Noël, la neige en plastique, les affiches publicitaires pour de nombreux séjours au ski...

Nous avons dessiné une maison qui rappelle le salon bourgeois de l'époque de Schubert mais qui aujourd'hui est devenu un salon IKEA dans une espèce de maison témoin où il y a seulement un piano. Il y a cette montagne, derrière la baie vitrée, à la fois très attirante et en même temps tellement fausse. C'est ce jeu sur l'imaginaire que nous voulons provoquer. C'est avec ces citations et références que l'on aborde la question essentielle du spectacle : à savoir s'il faut aller loin pour voyager ou si depuis son siège, sans bouger et avec une simple projection mentale et un imaginaire, on peut aller beaucoup plus loin ? Quelles sont nos différentes manières de voyager : en discutant avec une personne sur internet ? avec l'écriture ? Jelinek fait justement référence à l'affaire Natascha Kampusch, restée enfermée dans une cave pendant plus de huit ans. Natascha a réussi à tenir bon grâce à l'écriture, en s'évadant par les mots, à résister à la tyrannie et l'isolement en écrivant tout. Ce sont ces questions-là que nous essayons de poser par le biais d'un dispositif à la fois simple, mais qui se développe en plusieurs plans en fonction des différents tableaux du récit. Dans le texte, nous avons une construction qui rappelle celle des lieder de Schubert : chaque lieder succède à un précédent, ils sont liés et traversés par une même pensée mais ont chacun une particularité, une forte singularité. De la même manière dans le spectacle, le spectateur part de l'univers très concret de la ville et de l'histoire un peu naïve d'un personnage qui est quitté par sa fiancée et s'enfonce dans sa mélancolie jusqu'à devenir fou et mourir. Jelinek saisit cette trame et ce sujet partant de situations réelles et concrètes pour mieux se diriger vers l'oubli, la folie, quelque chose qui se délite, s'effondre.

Pour cette création, vous travaillez avec le pianiste et compositeur Sébastien Gaxie et la mezzo-soprano Élise Dabrowski. Pouvez-vous nous parler de ce choix de faire entendre les mots de Jelinek entremêlés à des fragments de lieder romantiques de Schubert ?

Comment se sont déroulés cette collaboration et ce travail pour concilier le langage musical de Schubert et le langage verbal de Jelinek ?

Ce fut une très forte et belle collaboration. Nous avons travaillé près de deux ans pour ce spectacle. Dans un premier temps, le travail consistait à reprendre toutes les citations libres d'accès de Schubert et du poète Müller, de les détricoter et de les mettre en exergue afin de se les réapproprier. Sébastien a effectué un long travail de composition et recomposition musicale. Pour chacun des 8 tableaux, nous avons cherché une proposition particulière d'alliance entre théâtre et musique. Nous avons un tableau proche du slam, avec certes une partition rythmique mais qui laisse l'intonation libre. Au contraire, nous avons aussi d'autres tableaux très composés musicalement et harmoniquement. Sébastien s'intéresse beaucoup aux voix et il cherche la musicalité des intonations. Il note très précisément tous les tons, les timbres et tonalités complexes de la voix pour enfin les orchestrer, les musicaliser.

Avec mes habitudes théâtrales, de mise en scène, il y a souvent un conflit entre ce qui est fixé, écrit à l'avance, et ce qui est vécu au présent, sur scène, et parfois en improvisation. Ce conflit est d'ailleurs au cœur de l'écriture de Jelinek, mais aussi présent dans les lieder et l'écoute du cycle de Schubert. Ce que l'on entend dans sa musique, c'est l'âme d'un compositeur en recherche permanente, qui tourne autour d'une chose qu'il ne connaît pas et dont il parvient à faire sortir un thème à la fois construit, extrêmement solide, et en même temps en se laissant dépasser par ce qu'il écrit...

Adaptation, mise en scène & jeu
Clara Chabalière
Composition et piano
Sébastien Gaxie
Chant
Élise Dabrowski
Scénographie
Franck Jamin
Création lumière
Gildas Goujet
Création vidéo
Jacques Hoepffner
Réalisation Informatique Musicale
Franck Berthoux
Régie Lumière
Jannis Japiot
Régie Son
Serge Lacourt

Partageant une histoire entre passion et fascination avec l'œuvre de Brahms, Geoffroy Couteau allie avec justesse sa jeunesse, sa connaissance du compositeur hambourgeois et une virtuosité certaine dans le style romantique. Reconnu dans les cénacles de la musique pour piano, Geoffroy Couteau a récemment accompli un exploit inégalé pour un jeune artiste soliste en enregistrant pour le Label Dolce Volta l'intégral des œuvres pour piano de Brahms, soit 40 années de production titanesque aussi prolifique que complexe du compositeur romantique. Ce projet d'une gageure monumentale, salué par la critique et par plusieurs prix prestigieux, confère désormais à Geoffroy Couteau un statut pour le moins exemplaire et particulier dans le monde des grands pianistes ayant voué une partie de leur carrière à traduire, retranscrire et interpréter les monstres tutélaires de la musique romantique. Parcourant le monde et interprète pour d'illustres ensembles, Geoffroy Couteau s'est produit dans des lieux aussi imposants que la Grande salle de la Cité interdite de Pékin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Hong Kong Concert Hall, le Théâtre National de Bangkok... À l'instar d'un Leslie Howard qui interpréta et enregistra l'intégrale pour piano de Liszt, Geoffroy Couteau ne se limite pas seulement aux œuvres pour piano, mais s'aventure depuis peu dans un nouveau tour de force en explorant tout le répertoire pour musique de chambre de Brahms.

Créé en 2008 par de jeunes musiciens du Conservatoire national supérieur de Musique de Lyon (CNSM), le Quatuor Hermès a depuis l'heure accédé à une réputation des plus élogieuses et poursuit une carrière florissante dans le domaine de la musique de chambre et musique pour cordes. Composé de l'altiste Yung-Hsin Lou Chang, des violonistes Omer Bouchez et Élise Liu et du violoncelliste Anthony Kondo, le Quatuor Hermès se produit régulièrement dans le monde entier, des États-Unis à l'Asie, en passant par l'Amérique du Sud, les Émirats Arabes Unis, le Maroc et l'Égypte. Après plusieurs rencontres déterminantes (dont les quatuors Ravel, Ysaÿe et Artémis ainsi que des personnalités telles que le violoniste et professeur Eberhard Feltz ou le pianiste virtuose Alfred Brendel), le Quatuor Hermès développe une pensée et un langage musical personnel qui depuis sa formation lui a permis de recevoir plusieurs prix prestigieux : Révélation Musicale de l'Année du Prix de la Critique 2014-15, le Nordmetall Ensemble Preis 2013 du Festival Mecklenburg-Vorpommern, le Premier Prix du Concours international de Genève en 2011, le Premier Prix du Concours international de Musique de Chambre de Lyon en 2009, et le Premier Prix aux YCA International Auditions à New York. Leurs divers enregistrements ont tous été récompensés par la critique française et internationale dont leur intégrale des quatuors de Schumann très remarquée ainsi qu'en janvier 2018 un enregistrement consacré aux quatuors de Ravel, Debussy et Dutilleul.

Prochainement au T4S

MERCREDI 23 JANVIER À 15H

VARIATIONS, TEMPUS #3 \ MUSIQUE

Aurélie Maisonneuve - Philippe Foch - Cie Athénor
Spectacle à voir en famille ! **Dés 9 mois**

VENDREDI 25 JANVIER À 20H15

UN DIEU UN ANIMAL \ THÉÂTRE

Julien Fisera - Cie Espace Commun

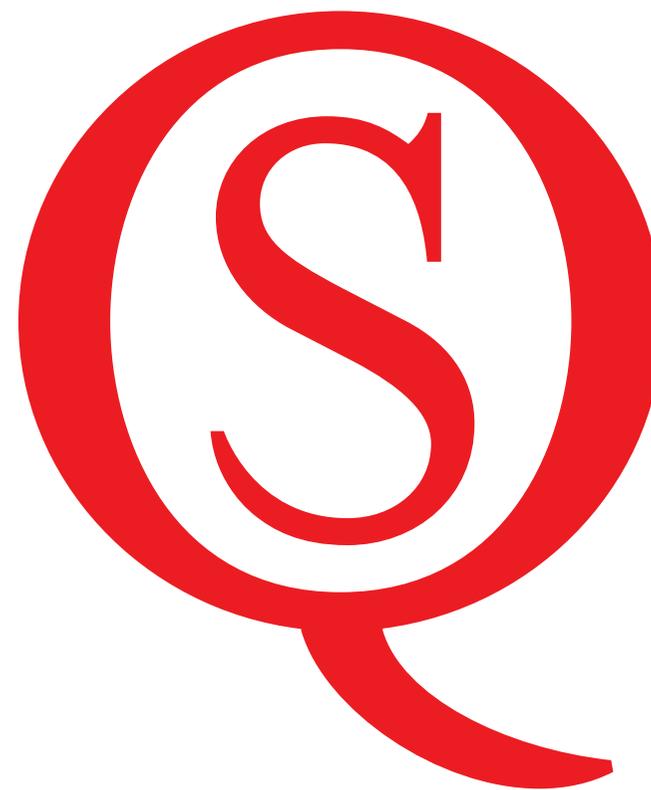
JEUDI 31 JANVIER À 20H15

TRENTE TRENTE \ LES RENCONTRES DE LA FORME COURTE

Patricia Dallio - Mathieu Sanchez + Vanasay
Khanphomalla - Caritia Abell - Cie Lapsus Chevelu
+ Justin Taylor + Cyril Hernandez



ville de **gradignan**



Geoffroy Couteau

Piano

Quatuor Hermès

Violons : Omer Bouchez, Elise Liu

Alto : Yung-Hsin Lou Chang

Violoncelle : Anthony Kondo

Conversation avec Geoffroy Couteau et Omer Bouchez

JEREMY TRISTAN GADRAS : Geoffroy Couteau, vous êtes pianiste et l'un des grands interprètes de Brahms, au point d'avoir enregistré l'intégrale de son œuvre pour piano pour le label La Dolce Volta. Dans un premier temps, pourriez-vous nous parler de votre fascination pour ce compositeur ?

GEOFFROY COUTEAU : J'ai beau parler de cette fascination, elle reste malgré tout un mystère pour moi, surtout lorsque j'essaie de savoir pour quelles raisons elle reste aussi forte et aussi présente encore aujourd'hui. J'ai l'impression que l'on pourrait assimiler ce rapport particulier aux rencontres que l'on fait dans la vie, avec des gens ou lorsqu'on aime vraiment quelqu'un ! Il y a un sentiment pérenne qui ne nous quitte jamais ! Il y a également dans l'écriture de Brahms une richesse et une source de découvertes qui m'émeuvent profondément. J'ai aussi une familiarité avec son écriture qui est antérieure à mon travail d'interprète. Depuis très longtemps sa musique me touche et cela bien avant que je ne joue l'intégrale de sa musique pour piano. Je ne dirais pas que je connais mieux Brahms depuis que j'ai enregistré cette intégrale, mais que je le comprends mieux. J'ai seulement un nouveau regard sur sa musique et une connaissance plus analytique. Seulement, la véritable connaissance ou connivence avec ce répertoire est de l'ordre de l'intuition. Et c'est justement cette intuition qui m'est difficile à expliquer.

Quant à vous Omer Bouchez, vous êtes violoniste au sein du Quatuor Hermès, aux côtés de l'altiste Yung-Hsin Lou Chang, de la violoniste Élise Liu et du violoncelliste Anthony Kondo. Depuis la création de cet ensemble, vous traversez le monde entier et cumulez quelques grands prix de musique. Pourriez-vous nous présenter ce Quatuor Hermès ?

OMER BOUCHEZ : Nous nous sommes rencontrés en 2008 et avons fêté notre dixième anniversaire l'année dernière. Nous avons commencé à jouer ensemble dans le cadre du conservatoire dans lequel nous étudions, le Conservatoire national supérieur de Musique de Lyon (CNSM). C'est pendant ce cursus que nous nous sommes dit qu'avec cette formation, nous touchions quelque chose de l'essence de la musique classique occidentale – au sens large de classique –, et que nous avions des chefs-d'œuvre "à portée de doigts" ! Tous les quatre, nous avions envie de travailler ce répertoire. Assez vite, nous avons passé des concours, toujours dans le but d'apprendre des grands quatuors sans pour autant choisir à ce moment-là de se spécialiser dans un répertoire particulier. Ces différentes expériences nous ont permis de nous rassurer sur le fait que nous avions une carte à jouer dans la musique de chambre et que nous avions une réelle identité en tant que groupe ! C'est de là qu'est née l'idée de poursuivre notre aventure et de vraiment appréhender un plus large répertoire : de Haydn – considéré comme le père de la formation du quatuor à cordes – jusqu'à des compositeurs contemporains ! Par ailleurs, nous avons beaucoup joué avec des pianistes spécialisés dans le répertoire romantique. Avec les années, je pense que nous sommes bien plus à l'aise dans ce répertoire romantique, mais pour autant nous suivons notre vœu d'origine et en ce moment nous travaillons les quatuors de Bartók qui nous fascinent beaucoup !

Le soir, vous interprétez le quatuor n°12 de Schubert, plus connu sous le nom de *Quartettssatz*, écrit en 1820 en même temps que sa symphonie n°8, inachevée elle aussi..

OMER BOUCHEZ : À la fin de 1820, Schubert reprend la forme du quatuor à corde et ce quatuor n°12 fait partie des derniers composés par le compositeur. Cependant, et contrairement aux derniers, celui-ci reste inachevé, mais nous n'en connaissons pas réellement les raisons, sûrement volontaires puisqu'occupé par d'autres projets comme la symphonie n°8 en effet. Il y eut seulement l'ébauche d'un deuxième mouvement pour ce quatuor qui est désormais joué en un seul mouvement. C'est pour cela qu'on l'appelle en allemand le *Quartettssatz*, c'est-à-dire le "mouvement de quatuor". Il ébauche le second mouvement en le commençant par une partition en *la* et le termine seulement par la partition du premier violon qui égraine des notes dans les aigus et s'arrête brutalement ! Le premier mouvement de ce quatuor est en *do mineur*, une tonalité souvent utilisée par les compositeurs pour représenter quelque chose de dramatique, un rapport à la mort ou à la mélancolie. Nous avons là une espèce de frémissement de notes assez rapides, qui va rester sous-jacent pendant toute la partition. Une sorte de cavalcade, mais dans le

pianissimo ou le triple piano et avec un premier violon qui joue une sorte d'envolée harmonique. C'est un morceau très virtuose et très rapide et qui se termine aussi très brutalement.

Ensemble, vous interprétez le Quintette de Brahms. Un quintette écrit à l'origine sans piano. Brahms, n'étant pas convaincu du premier résultat, il suit les conseils de Clara Schuman et finit par proposer une version avec deux pianos, puis enfin une version avec un seul piano. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur cette œuvre maîtresse de Brahms ?

GEOFFROY COUTEAU : Effectivement, cette espèce d'accouchement un peu long et compliqué de l'œuvre donne à ce quintette une place un peu à part dans le répertoire brahmsien. Je pense que ce quintette est souvent cité parce qu'on y trouve l'idée de ce qui prime avant tout chez Brahms : la musique et l'expression doivent s'allier à la structure. Il est vrai que souvent dans des pièces de musique de chambre chez d'autres compositeurs, il y a avant tout une recherche de l'effet, une volonté de lisibilité de la perception de l'œuvre. Chez Brahms, il en va différemment, car il veut que chacun des éléments s'agence de manière expressive au sein de cette structure et que seul cet agencement produise une force expressive. Cela veut dire qu'en tant qu'interprètes, nous devons faire extrêmement attention à la circulation, à l'équilibre des idées et des thématiques, des hymnes musicaux qui s'enchaînent. Il n'y a pas d'instrument dominant et c'est vraiment un partage de ce déroulé temporel de l'œuvre. Souvent, dans la forme des quintettes, il y a un groupe de cordes et le piano qui, certes, dialoguent, mais avec le piano qui est principalement mis en exergue. Brahms part de l'idée que chacun des instruments à cordes a vraiment un rôle tout aussi important que le piano. Il y a une circulation égalitaire dans les rôles de chaque instrument, ce qui donne à cette œuvre quelque chose de très particulier, voire de novateur.

OMER BOUCHEZ : On sent justement que ce n'est pas une œuvre écrite à l'origine pour piano et cordes. On joue vraiment à armes égales avec le piano et j'aime beaucoup cette idée.

C'est une œuvre extrêmement romantique, avec là aussi cette tonalité dramatique du *fa mineur*. C'est une pièce assez conséquente et assez longue avec un mouvement lent poignant, magnifique. Mais également une cavalcade au troisième mouvement qui est absolument dramatique et un final visionnaire. C'est une œuvre assez difficile à interpréter. Tout n'est pas clair : en tant qu'interprète, il faut réfléchir et se concentrer pour exécuter cette pièce, plus particulièrement pour le final qui mélange, comme souvent chez Brahms, les mélodies et rythmes populaires avec l'extrême sophistication d'une écriture savante.

À l'époque de Brahms, le chef d'orchestre Hermann Levi voyait dans ce Quintette un chef d'œuvre sans précédent depuis 1828. Avec cette date, il faisait référence à la mort de Schubert et affirme par là même que Brahms rend un hommage à son illustre aîné. Selon vous, l'ombre de Schubert plane-t-elle sur cette œuvre de Brahms ?

GEOFFROY COUTEAU : Sur cette œuvre particulière et sur le mouvement lent, je pense que oui. Moins peut-être dans les autres mouvements. Je suis content que vous disiez cela parce qu'on rapproche plus souvent Brahms de son maître Schuman : évidemment pour leur complicité et pour le rôle qu'a joué Schuman sur le jeune Brahms, mais on parle beaucoup moins de Schubert. Cependant, je trouve qu'ils sont comme des frères d'âmes. Je pense que la musique de Schubert a profondément marqué Brahms et que dans toutes ses lignes mélodiques on peut y voir une proximité avec la leçon de Schubert. On fait très peu ce rapprochement alors qu'en terme de contenu musical c'est beaucoup plus juste de parler de Schubert que de Schuman.

OMER BOUCHEZ : Dans plusieurs œuvres de Brahms, nous avons des références et des clins d'œil assez évidents à Schubert. Je ne saurais pas vraiment dire si ce Quintette laisse plus entrapercevoir l'ombre de Schubert qu'une autre œuvre. Personnellement, comme interprète, je ressens souvent l'influence lorsque je joue les deux. On apprend à reconnaître leur façon d'écrire de la musique. En revanche, je suis d'accord pour dire que Brahms et Schubert sont plus proches l'un de l'autre sur de nombreuses œuvres et d'un point de vue musical, que Schuman de Brahms ; même si pendant une période de sa vie, Brahms suivit l'héritage de Schuman.