Incubateur artistique et citoyen

IDÉES MUSICALES

DE MAXIME KURVERS

GRAND CONCERT
Pièce performative, création le vendredi 6 décembre à La Pop

IDÉES MUSICALES
Grand format, création le vendredi 17 janvier 2020 à 21h
au Théâtre de l'Aquarium

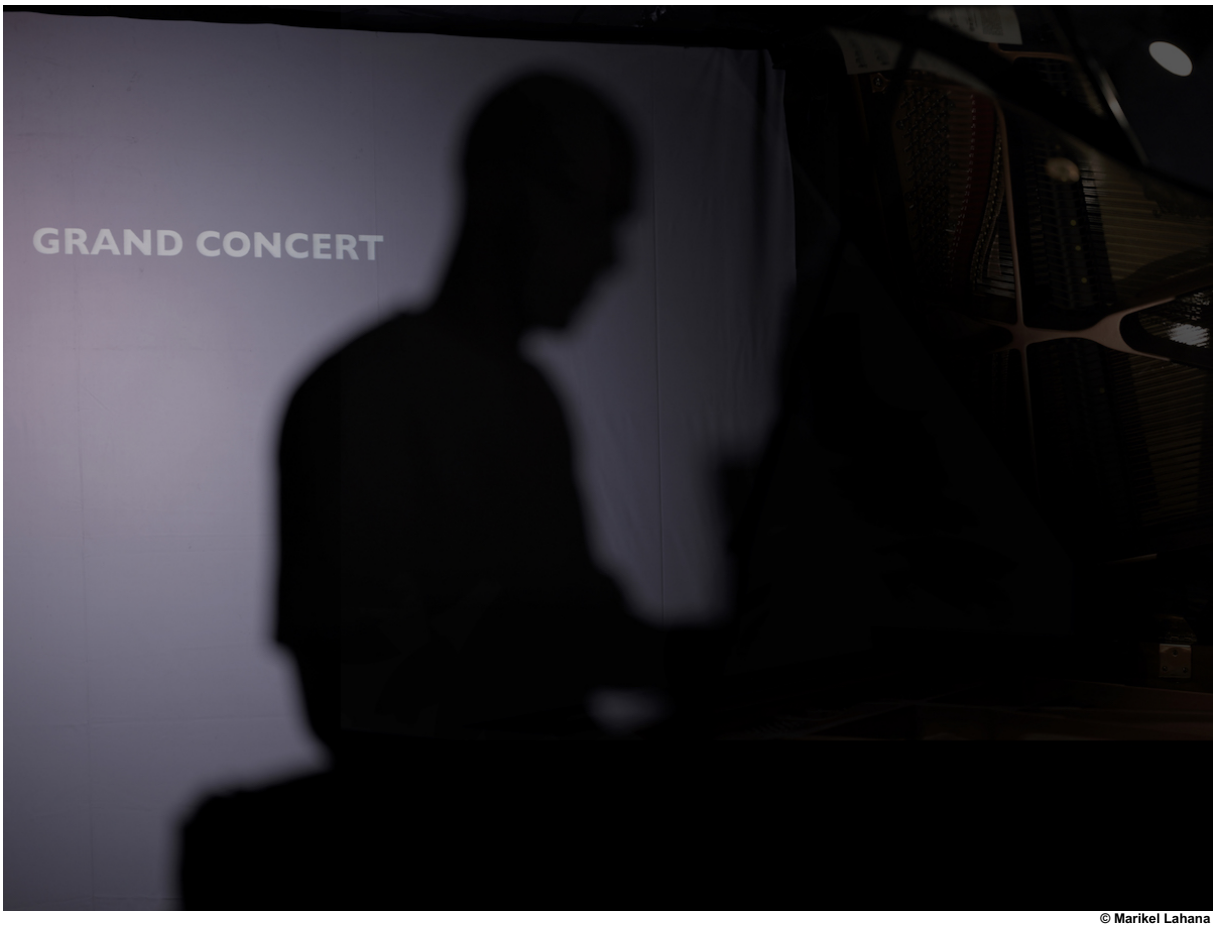
En tournée sur la saison 2019-2020 / 2020-2021

LA POP
Face au 61 quai de Seine 75019 Paris
www.lapop.fr

@penichelapop

CONTACT PRODUCTION
Olivier Michel | directionlapop@gmail.com | 06.78.89.36.12
Alice Merer | productionlapop@gmail.com | 01.53.35.07.77

Metteur en scène et scénographe, Maxime Kurvers poursuit sa recherche sur les fondements de l'œuvre théâtrale. Aux confins de l'histoire de la modernité musicale et du théâtre d'avant-garde, il transpose ici une série d'actions musicales au sein d'un espace théâtral. Un récital expérimental pour penser le théâtre ailleurs que dans l'illusion du spectacle, autant qu'une tentative de révéler la grammaire et les usages du théâtre via la musique de scène.



© Marikel Lahana

Durée : 1h15 environ

MAXIME KURVERS, *conception,* mise en scène et interprétation
MANON LAURIOL, *lumières*

Avec la participation *d'un groupe d'amateurs et musiciens-interprètes*

Avec des pièces ou extraits de pièces *de Pierre Corneille, Henry Cowell, Frédéric Chopin, Haruomi Hosono & Miharu Koshi, Keith Jarrett, Maxime Kurvers, La Monte Young, Hortense Michel, Sergei Rachmaninov, Franz Schubert, Karlheinz Stockhausen, Richard* Wagner

Production **LA POP, MDCCCLXXI**
Avec le soutien du **FESTIVAL MUSICA**, du **THÉÂTRE DE L'AQUARIUM** *et de la* **MENAGERIE DE VERRE** *dans le cadre de Studiolab*

NOTE D'INTENTION

Quelque chose de la grammaire et des usages du théâtre peut-il être révélé par un médium - musical - cousin ? La musique de scène, bien souvent ornement spectaculaire trop proche des effets de fascination, peut-elle au contraire imposer les conditions minimales pour penser le théâtre ailleurs que dans l'illusion du spectacle ? Qu'on ne s'y trompe : c'est bien pour le théâtre, et pour un théâtre d'art expérimental, que j'ai imaginé ces idées musicales.

Le projet est donc simple : il s'agirait de produire pour seul dispositif performatif un concert dans l'espace théâtral, au sein de ses coordonnées les plus strictes, et en n'appliquant aucun savoir harmonique ou musicologique a priori. Ce programme musical est en quelque sorte une manière de sortir de son propre champ (théâtral) pour ne pas avoir à traiter avec les limites (spectaculaires) de ses outils : opérer par conséquent, pour un temps, un suicide théâtral. Produire par ailleurs (et paradoxalement) des tentatives d'écritures musicales que le théâtre seul rendrait possible. Ces idées musicales ayant finalement à dépasser leur stade d'idée par le spectacle qu'elles contiennent en elles-mêmes et a minima. Et si le projet peut apparaître comme le négatif des expérimentations de Fluxus à la fin des années 50, c'est que je considère que quelque chose d'une histoire de la modernité et de sa suite (la modernité ayant été largement digérée par des artistes comme La Monte Young ou George Brecht) vient aujourd'hui à manquer dans le champ théâtral. Ce programme est une retrospective forcée : il comporte deux pièces issues du Dictionnaire de la musique *(spectacle créé en 2016 à la Commune d'Aubervilliers / Festival d'Automne à Paris), mais qu'il faudra envisager dans ce cadre-ci comme des entités strictement musicales ; c'est à ce titre qu'elles seront retravaillées. Les autres pièces sont des expérimentations en cours ou à venir, des pièces vidéos ou pour surtitrage aussi bien que de courtes propositions performatives, issues de mon répertoire personnel et plus généralement de l'histoire la musique moderne (Rachmaninov, Cowell, etc.).*

La mise en scène de ces idées se réduira aux situations imposées par les conditions de présentation de chacune des pièces. La dramaturgie sera celle d'un récital ou d'une pièce à programme. Il s'agit donc là aussi de réduire ces questions à leur aspect le plus élémentaire. Et d'observer là où le théâtre résiste. J'activerai donc chacune de ces pièces sur scène, seul ou avec l'aide d'un groupe d'amateurs et de musiciens-interprètes à qui j'aurai transmis (en un temps réduit) plusieurs de ces idées, introduisant parfois aux spectateurs les opérations (théoriques, esthétiques, relationnelles...) sous-jacentes à ces idées, commentant parfois l'écart entre l'idée et sa formalisation. Dès lors, le projet ne reposera pas sur la valeur ou la réussite (théâtrale comme musicale) de chacune des pièces présentées, mais apparaîtra dans le feuilletage d'une pièce à l'autre comme un témoignage vivant et critique (un autoportrait ?) du travail artistique en train de se faire.

Une épaisse moquette en guise de plateau permettra aux spectateurs (comme aux performeurs) de s'asseoir à même le sol et de s'y étendre, afin de pouvoir s'abandonner aux différentes expérimentations sonores et musicales ainsi qu'aux inflexions lumineuses (un cyclorama en fond de scène constituera la seule lumière, diffuse et englobante, potentiellement changeante).
A la suite des installations de la Dream House par La Monte Young et Marian Zazeela, la pièce place au même niveau son, espace et lumière : l'espace théâtral y est donc par conséquent non séparé. Et les interprètes ayant à se relayer au cours de ces quelques expérimentations, il n'est pas exclu qu'ils reçoivent l'aide de quelques spectateurs dans l'activation d'une au l'autre pièce, ce qui nous rapprocherait davantage de la définition de l'event, tel qu'il est envisagé par des artistes comme George Brecht, John Cage ou Robert Rauschnberg dès les années 50 : « des espèces de pièces de théâtre pour lesquelles on compose un décor où les gens participent spontanément » (dixit Rauschenberg).

Si l'opération principale s'adresse premièrement au médium théâtral, il est toutefois évident qu'il s'agira au final d'un transvasement continu d'une discipline à une autre, du champ théâtral et performatif (déjà abordé musicalement par Fluxus ou Cage) à musical (où une action théâtrale devient écriture musicale), du champ musical (où une action musicale est vue en tant que production théâtrale) à plastique (où un piano à queue, instrument de concert par excellence, devient à lui seul une opération scénographique, spatiale et visuelle). Il s'agit donc de travailler à la lisière de ces différentes disciplines, d'y circonscrire leurs conditions minimales d'existence, en s'interrogeant, toujours, sur ce qui a minima fait théâtre.

Si je parle de conditions minimales pour une production artistique, il me faut peut-être faire ici référence à quelques exemples de cette grande généalogie moderniste et avant-gardiste, qui compose l'histoire de l'art à laquelle je m'identifie.

Avec Hurlements en faveur de Sade *en 1952, un « antifilm » ne comportant aucun accompagnement ni bruitage, dépourvu d'images, alternant des écrans totalement blancs (et sonores) et des écrans silencieux noirs, Guy Debord ne gardait en fait du cinéma que sa substance pure. Avec* Outrage au public *en 1966, et ses autres « pièces parlées », Peter Handke prosaïsait la scène en affirmant ceci :« Ces planches ne sont pas un monde. Elles appartiennent au monde. Ces planches sont là pour qu'on s'y tienne. Ce n'est pas un autre monde que le vôtre. ». Avec sa* Composition suprématiste : Carré blanc sur fond blanc *en 1918, Kasimir Malevitch n'utilise que deux teintes de blanc sur sa toile, l'une froide et très légèrement bleutée, pour le carré, l'autre chaude et un peu ocre, pour le fond. On pourrait affirmer que ce sont là toutes ruptures nihilistes d'avec la beauté. Mais je ne le crois pas. Il y a plutôt ici l'espoir, politique comme esthétique, de retourner à son art par l'essentiel, et de rendre aux gens la possibilité de le voir de nouveau, autrement. C'est ce à quoi je crois.*

Et je crois aussi qu'il y a aujourd'hui encore beaucoup à prendre de l'avant-garde en matière de notation et de production des œuvres, mais aussi dans la façon dont nous pouvons envisager leur réception, moins frontale et peut-être davantage horizontale ; et plus spécifiquement de l'avant-garde américaine qui a peut-être su davantage ouvrir les possibilités de sa production à de nouvelles formes (Henry Cowell inventant par exemple le cluster et d'autres façon de jouer au piano) là où la modernité européenne - Schoenberg

en tête - fonctionnait au contraire par soustraction à un schéma préexistant (le dodécaphonisme est en cela exemplaire).

Il s'agit ainsi de réinterroger la question du dispositif spectaculaire, en travaillant à des formes aux durées hétérogènes, portées autant par une certaine histoire du théâtre (et de ses récitals, de Valeska Gert aux task performances de la Judson Church), que par les modes de production de la musique contemporaine (où un récital se constitue autour d'un ensemble de commandes) ou des arts visuels (par la présentation et curation des pièces en tant qu'œuvres distinctes comme dans un musée ou une galerie). Modes de production qu'il s'agit eux aussi de re-questionner.

C'est alors une nouvelle façon de penser notre rapport au spectacle vivant qui doit advenir, où la fonction première des éléments de la représentation est bouleversée, par une mise en relation originale au plateau entre son, objet, corps et actions : où le spectacle est un concert et où le théâtre produit un récital, le plateau de théâtre devenant un plateau de concert et inversement. Où le corps est un outil de jeu musical autant que théâtral (ce battement de l'un à l'autre produisant le spectacle). Où la machinerie de théâtre produit une cinétique sonore et musicale. Etc.

Ce sont les coordonnées que je me propose de suivre pour la création de ces idées, un cahier des charges tant conceptuel que plastique, qui en appelle à un minimalisme des actions et à leurs beautés simples.

MAXIME KURVERS

© Marikel Lahana

DES BAGATELLES

Œuvres et ordre des œuvres sont soumis au cadre et à la durée envisagés pour chaque représentation

« Il est autant nécessaire de plaider en faveur de la brièveté de ces pièces, que d'autre part cette brièveté même plaide en leur faveur. Imaginez quelle sobriété il faut pour être bref.
D'un regard on peut faire un poème, d'un soupir un roman.
Mais exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une respiration, une telle concentration n'est possible que si l'on exclut,
dans une mesure adéquate, la sentimentalité... »

Arnold Schoenberg, préface aux Bagatelles op.9 d'Anton Webern, *juin 1924.*

HAUT-PARLEUR (2016) - Solo pour haut-parleurs et console numérique
Durée 9 min

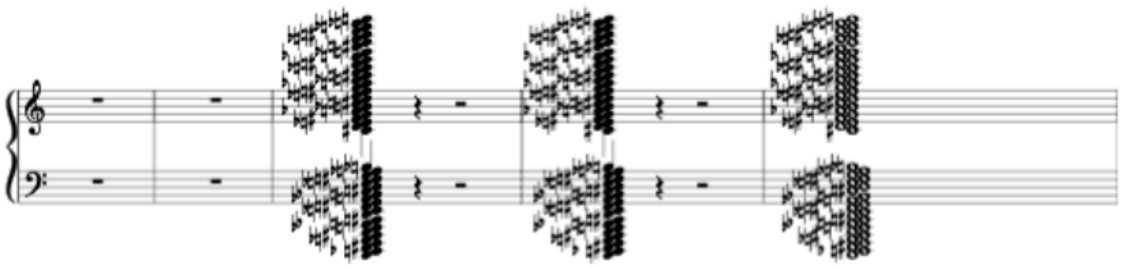
La pièce est une diffusion multi-enceintes d'un bruit rose à l'échelle du théâtre (scène et salle). Sa diffusion est ici un outil spatial pour faire voir le théâtre, rendre visible différemment l'architecture partagée entre les acteurs et les spectateurs. Transformer un dispositif normé en architecture plastique. Le bruit rose est un bruit normalisé de référence, un outil utilisé dans l'univers audible pour calculer la réponse fréquentielle des amplificateurs électroniques, des microphones ou encore des haut-parleurs. Il sert également dans l'étude acoustique des salles de spectacle. C'est un son caractérisé par un niveau de pression constant par bande d'octave, une abstraction qui pourrait pourtant évoquer le son naturel d'un torrent ou d'une cascade. Mais le bruit rose étant l'ensemble des fréquences sonores audibles par l'homme, sa diffusion agit avant tout comme une métaphore : à travers cet outil technique, sans qualité musicale apparente, on peut choisir d'entendre tous les sons du monde, voire toutes les musiques du monde.

AN DIE MUSIK (2019) - Pièce vidéo
Durée 3 min 04

La pièce est un montage vidéo de plusieurs versions (historiques à plus anecdotiques) de « An die Musik » de Schubert. Elle est une version contemporaine, donc globalisée, non romantique et pluri-média de l'ode à la musique originale. Le montage d'une séquence à l'autre à partir de ce matériel culturel préexistant et rendu disponible à tous par la culture de masse (Youtube en l'occurence) créé des sautes dans la ligne mélodique d'origine, bouleverse les hauteurs de chant entre les différentes voix et propose ainsi une mélodie presque neuve.

9 CLUSTERS (2019) - Pièce pour 9 participants musiciens et non-musiciens
Durée approximative 5 min

Le grand piano de concert est traditionnellement constitué de 88 touches. Il s'agit pour cette pièce d'activer le caractère essentiellement polyphonique de l'instrument, chaque interprète ayant à jouer huit à dix touches du clavier, de sorte que l'ensemble des cordes puissent être libérées. Demander aux interprètes d'agir ensemble sur la totalité du piano (et cette contrainte performative suffit à elle seule à faire théâtre) serait en quelque sorte une manière d'ouvrir les questions de l'harmonie vers une polyphonie illimitée. Georges Maciunas avait peut-être déjà eu cette intuition lorsqu'il demandait, dans ses douze compositions pour Nam June Paik, de jouer toutes les notes d'un piano à la fois, à l'aide d'une longue baguette de la longueur du clavier.
L'enjeu y serait de réduire la polyphonie de l'instrument à l'écriture monotone du drone, monotonie qui, comme le formulait Yves Klein, dans Le dépassement de la problématique de l'art, en 1959, serait l'équivalence conceptuelle et sonore de la monochromie picturale : « Je crée vers 1947- 1948 une symphonie « monoton » dont le thème est ce que je voulais que soit ma vie. Cette symphonie d'une durée de quarante minutes (mais cela n'a pas d'importance, on va voir pourquoi) est constituée d'un seul et unique « son » continu, étiré, privé de son attaque et de sa fin, ce qui crée une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps. Cette symphonie n'existe donc pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes : c'est du silence – présence audible. »



50 CLUSTERS (2019) - Pièce pour 9 participants musiciens et non-musiciens
Durée 5 min

Reprise de la pièce précédente, mais en silence (où seule la mécanique du piano est activée, mais les cordes jamais frappées). Les spectateurs sont invités à venir observer la mécanique du piano pendant toute la durée de la pièce.

3 ÉTUDES (2019) - 1. HARPE EOLIENNE (1832) - Pièce pour piano
Durée 2 min30

L'étude de Chopin du même nom (Op.25, N°1) par ***un pianiste faisant partie du groupe des participants. Cette idée de la harpe éolienne sera déclinée à travers les trois études ci-nommées, comme une trajectoire possible de l'histoire de la musique moderne (à post-moderne) et du geste pianistique (littéralement la manière d'approcher et de toucher le piano) qui l'accompagne.***

3 ÉTUDES (2019) - 2. HARPE EOLIENNE (1923) - Pièce pour piano
Durée 2 min30

Manière de placer la soirée sous la tutelle du compositeur américain Henry Cowell, pionnier de la musique moderne, cette pièce repose très simplement sur la diffusion de la voix du compositeur expliquant le processus d'écriture de sa célèbre pièce Aeolian Harp *(1923) suivie d'une interprétation live de cette pièce par un pianiste faisant partie du groupe des participants. La pièce renvoie enfin à cette très ancienne fonction du théâtre, qui serait de faire entendre des fantômes…*

3 ÉTUDES (2019) - 2. HARPE EOLIENNE (2019) - Pièce pour 9 participants musiciens et non-musiciens, piano et diffusion sonore
Durée 2 min30

L'étude de Chopin du même nom (Op.25, N°1) est diffusée dans les enceintes du public. L'ensemble du groupe de participants joue simultanément sur le piano une série de clusters rapides (en liaison avec la cadence de la pièce de Chopin) afin de masquer la mélodie de l'Opus 25. De ce magma sonore informe, pourtant, la ligne mélodique de Chopin surgit comme une hallucination, comme une possibilité lyrique issue de ce magma et nous renvoie à notre désir commun pour l'harmonie. Des trois études, c'est évidemment la version la plus conceptuelle, qui vient clore la question du geste pianistique par une solution très simple, ludique.

PIANO DUET (2019) - *montage vidéo*
Durée 3 min

Montage par l'image de deux approches pianistiques : Horowitz (jouant Chopin) et La Monte Young (jouant le Well Tuned Piano). Le montage déstructure Chopin, le renvoyant à une autre possibilité, minimale ; une nouvelle partition est écrite par la vidéo.

PAGLIACCI (2016) - *Pièce pour 2 enceintes, 1 technicien plateau et perche contre-balancée*
Durée 5 min

Cette pièce est un autre ready-made musical puisqu'il s'agit uniquement de diffuser un enregistrement existant de « Vesti la giubba » issu de l'opéra Pagliacci (1892) chanté par le ténor star Luciano Pavarotti. Cet air pathétique se retrouve transporté par les mouvements de perche sur laquelle sont accrochées les deux uniques enceintes qui le diffusent. Le rythme propre à ces machineries de théâtre actionnées par l'homme renforce une certaine idée du lyrisme dont la voix du chanteur mort en est le souvenir macabre.

CHOEUR I (2020) - *Pièce pour sur-titrage et spectateurs.*
Durée 5 min

Lire pour soi un extrait d'une pièce de Corneille sera la base rythmique de ce chœur, activé pour et par les spectateurs.

CHOEUR II (2020) - *Pièce pour sur-titrage et spectateurs.*
Durée 5 min

Lire à haute voix le même extrait que précédemment (Choeur 1) sera la base rythmique de ce chœur, activé pour et par les spectateurs.

REPETITIONS POUR GRUPPEN (POUR 3 ORCHESTRES) DE STOCKHAUSEN (2019) - *montage vidéo*
Durée 3 min 30

Bref montage vidéo à partir d'images de deux répétitions différentes de la pièce de Stockhausen : une répétition par les chefs sans l'orchestre et une répétition d'orchestre.

OPUS 1 (2019) - *pièce pour piano et interprétée par un enfant*
Durée 3 min

Renvoyer les gestes de la modernité musicale (Cowell inventant une autre manière de toucher le piano, les artistes de FLUXUS imaginant des jeux formels très simples avec l'instrument, etc.), la question de la virtuosité et du plaisir musical à hauteur d'enfant : la pièce est un solo au cours duquel un enfant fait ce qu'il veut avec le piano.

MON MORCEAU PREFERE (2019) - *pièce pour piano*
Durée 3 min

Interprétation par un pianiste d'un morceau (le prélude n°12, op. 32 de Rachmaninov) annoncé comme « préféré » (de qui ? pourquoi ?), cette pièce est une manière de mettre en scène les rapports (affectifs) simples que nous entretenons à la musique (et sa virtuosité), son sous-texte (biographique, social, relationnel) et ses effets (émotifs) les plus directs.

MOUVEMENT PERPETUEL (2019) - *pièce pour piano et un nombre illimité de participants*
Durée en fonction du nombre de participants

La pièce est une série de glissandos joués en canon sur la totalité du clavier du piano. L'effet sonore produit est celui du spectre global de l'instrument libéré sous la forme d'une vis sans fin, un mouvement perpétuel donc.

KEITH JARRETT (2019) - *pièce pour une enceinte dans un piano*

Ecouter « München, June 2, 1981: Heartland », le son provenant du piano lui-même. Comment renvoyer l'instrument-piano à son statut d'objet ? Comment renvoyer l'idée de virtuosité à celle des limitations de son interprète ?

TOMBEAU (2019) - *pièce pour enceinte, piano et un groupe de figurants*

Suite et fin de la pièce précédente.

BIOGRAPHIES

MAXIME KURVERS - conception, 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.
En 2015, il réalise avec *Pièces courtes 1-9* sa première mise en scène, sous la forme d'un programme théâtral qui interroge les conditions minimales de sa propre réalisation. Créé à l'automne 2016, *Dictionnaire de la musique* prolonge ce questionnement du théâtre et de ses ressources par la présence et l'histoire d'autres médiums. *La Naissance de la tragédie*, son dernier spectacle a été créé à l'automne 2018 et sera repris la saison prochaine, notamment dans des lieux non théâtraux (foyers de jeunes travailleurs, lycées, collèges, centre sociaux). En janvier 2020, il créera *Idées musicales*, pièce dans laquelle il travaille à partir d'un dispositif performatif qui cherche à produire une écriture musicale que le théâtre seul rendrait possible.
Il est artiste associé à la Ménagerie de verre (Paris) pour la saison 2016-17 et à la Commune - CDN d'Aubervilliers depuis septembre 2016.

MANON LAURIOL – créatrice lumière

Après une licence d'arts du spectacle à l'université d'Aix en Provence, Manon Lauriol 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) et Maxime Kurvers.

PRESSE

C'est le rapport au réel qui interpelle dans la proposition conceptuelle de Maxime Kurvers. Ces neuf pièces courtes confondent le temps présent et celui de la représentation, jouent avec l'espace vide, le public, l'univers sonore, les codes du théâtre et les repères de ceux qui y assistent. Les courts énoncés performatifs (« J'essaie d'avoir une idée » ; « Je décide de voir quelques arbres » ; « J'essaie d'accepter mes émotions »...) et leur proposition de résolution sur scène rythment la performance et meurent avec la puissance de la non-communicabilité des mots de Hölderlin et l'exutoire festif. Disparaître soit, mais sous la boule à facettes.

Marie Sorbier, i/o Gazette, à propos de Pièces courtes 1-9

Avec leur scénographie épurée, ces pièces courtes nous transportent dans des situations variées qui modifient autant l'expérience des interprètes que celle de celui qui regarde. Chacune, commence par un « Je » : « J'essaie d'avoir une idée », « Je décide de voir quelques arbres »... Et chaque proposition en entraîne une autre, dans un jeu de bascule. La question reste de savoir « comment », car Maxime Kurvers excelle dans son jeu avec l'imprévisible et sait créer, sur le plateau, une stimulante tension.

Dorothée Chapelain, Mouvement, à propos de Pièces courtes 1-9

Les Pièces courtes s'achèvent sur l'étiolement progressif du dispositif scénique : le texte défilant permet aux acteurs de s'effacer, le plateau de disparaître, le public de s'en émanciper. Le spectacle continue dans un hors-champ ouvert sur la vie vécue, ce grand théâtre dont Maxime Kurvers réussit habilement à rendre sensible le jeu.

Inferno, à propos de Pièces courtes 1-9

© Marikel Lahana

LA POP

Née en mars 2016, la péniche La Pop est un incubateur artistique et citoyen, un lieu de résidences, de recherches et d'expérimentations. Sa mission est d'accompagner – en accueillant des équipes artistiques en résidence – la fabrique de spectacles où le matériau sonore, l'objet musical sont au cœur du processus de création. Une cinquantaine d'équipes artistiques sont ainsi accueillies et accompagnées chaque année par La Pop. À travers les projets de créations qu'elles conçoivent à même la cale de la péniche, ces équipes interrogent les relations qu'entretiennent les individus et la société avec les sons et la musique.

Face au 61 quai de la Seine, 75019 Paris
www.lapop.fr

@penichelapop

CONTACT PRODUCTION

Olivier Michel | directionlapop@gmail.com | 01.53.35.07.77