

*\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation*

## « Chantier Woyzeck »

Opéra de chambre pour 10 musiciens, 10 chanteurs

Commande de la Péniche Opéra

Musique : Aurélien Dumont

Livret et dramaturgie : Dorian Astor, d'après Georg Büchner

Coproduction : Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, La Péniche Opéra, opéra de Calais, Conseil général de Seine et Marne, Fond de création lyrique

*Avec l'aide du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dans le cadre du programme doctoral « SACRe » de Paris Sciences & Lettres (PSL).  
En collaboration avec le Centre Social Balzac à Vitry.*

Les 16, 17, 18, 19 et 20 mai 2014 au théâtre Jean Vilar de Vitry \*  
Le 26 mai 2014 à l'opéra de Calais

Distribution

Andres

**Virgile Ancely**

Marie

**Estelle Béréau**

Le Capitaine

**Vincent Bouchot**

La Grand-Mère

**Caroline Chassany**

Le Docteur

**Christophe Crapez**

Margret

**Hélène Fauchère**

Woyzeck

**Rodrigo Ferreira**

Le Tambour-Major

**Guilhem Terrail**

Direction musicale

**Pierre Roullier**

Et l'ensemble 2e2m

Mise en scène

**Mireille Larroche**

Nous autres, spectateurs, acteurs, créateurs, sommes aujourd'hui sous l'emprise du double chef-d'œuvre que sont le *Woyzeck* de Büchner (1837) et le *Wozzeck* de Berg (1925). Le second a mis partiellement de l'ordre au premier, et marque de façon indélébile notre lecture de la pièce. Pourtant, il est essentiel de se poser à nouveau la question de la fascination exercée par Büchner, et du désordre de son *Woyzeck*.

C'est ainsi qu'est née l'idée d'une commande : revenir aux fragments de Büchner afin d'en faire émerger la musique et le livret d'un opéra pour notre temps. Remonter à un état du texte où les personnages ne pas encore constitués en caractères psychologiques, mais flottent dans un état intermédiaire, en marge. Je devrais dire, où les personnages ne sont plus – ou pas encore - des sujets, rejetés qu'ils sont de et par la normalité sociale et par elle, rejetés de leur propre corps, de leur propre identité, condamnés à errer dans des *no man's lands* à la fois physiques et psychiques, espaces invisibles suppurés par nos sociétés, et où les rapports de pouvoir et de désir toujours balbutient leur reconfiguration, quelque part entre poésie visionnaire et violence sauvage.

## Table des matières

« *Le cerveau de Wozzeck, siège du chaos humain et urbain* » par Mireille Larroche & Dorian Astor

« *Créer un opéra dans une cité* » par Mireille Larroche et Dorian Astor

« *De Wozzeck à Chantier Woyzeck* »

« *Chantier Woyzeck* » synopsis, par Dorian Astor

« *Chantier Woyzeck petites briques de temps et d'histoire* » par Aurélien Dumont

« *Les voix d'adolescents intégrées à la matière sonore, comme des flux de vitalité non-subjective dans l'action dramatique* » par Aurélien Dumont

« *Chantier Woyzeck dispositif électroacoustique* » par Aurélien Dumont

### Nomenclature

« *Mettre en chantier Woyzeck* » par Mireille Larroche

« *Woyzeck, pièce inachevée* » par Dorian Astor

« *Chantier Woyzeck* » au Théâtre Jean Vilar de Vitry

« *Le salut de l'ange* » par Mériam Korichi

« *Quand le monde se défait comme une toile d'araignée...* », par Dorian Astor

Note d'intention du scénographe, Thibaut Fack

« *Chanson de Woyzeck* » - *Chantier Woyzeck*, extrait

Interview d'Aurélien Dumont par Pierre Rigaudière

### Biographies

La Péniche Opéra

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

« *Le cerveau de Woyzeck, siège du chaos humain et urbain* »

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

Mireille Larroche & Dorian Astor

Quelle serait aujourd'hui la condition de Woyzeck, ce troufion humilié et misérable? Sans doute pas celle d'un soldat. Au lieu d'une caserne, un no man's land d'une grande ville contemporaine. Les violences sociales que notre vigilance policière a cru pouvoir expulser vers les périphéries, ont fait retour au cœur même de nos cités. Des « espaces invisibles » s'y sont créés, où se reconfigurent des hiérarchies barbares : celles qui distribuent la force brute et la faiblesse nue. Dans les interstices de nos démocraties fardées à grand renfort de médiatisation, s'insinue la nudité de l'aliénation du plus faible. Sous le costume de théâtre de la démocratie, grouille l'intolérable.

Dans ces lieux que personne ne veut voir, on ne se fixe pas, on ne fait que passer, le décor lui-même passe devant nos yeux en perpétuel destruction et construction.

De nos jours, en banlieue, une dalle devant des barres d'immeubles, cité que la municipalité a décidé de raser et de réhabiliter. Les destructions ont commencé. La plupart des habitants ont déjà été expulsés, sauf un groupe qui n'a pas pu ou voulu partir. Tous vivent plus ou moins ensemble, chacun essaie de se trouver son coin, son territoire, mais il est difficile de s'isoler. L'espace commun est surnommé « le Plateau », peut-être à cause du panorama.. Tous vivent là leur vie de passage. Leur nomadisme archaïque est cependant l'effet le plus contemporain des violences de notre société. Sans domicile fixe, c'est aussi sans identité fixe : on habite ici ou là, on pourrait être ceci ou cela. La précarité indétermine les gens.

Ici vit une communauté où chacun s'invente un rôle en fonction de la complaisance des autres. Les rapports de force se réarticulent sans cesse, au gré des exclusions. (On est frappé de cette plasticité des oppressions à la lecture des premiers manuscrits de Büchner, pour comprendre ce qu'est tout collectif, il fallait retrouver ces flux de pouvoir et y soumettre des personnages qui n'en sont que les réceptacles provisoires.)

D'où l'aspect forain de notre *Chantier Woyzeck*. Une énergie et une vitalité héritées du cabaret allemand, qu'il faut exalter jusqu'au paroxysme, quelque part entre folie et féerie. Car « le monde est fou ! Le monde est beau ! » s'égosille Woyzeck. Clameurs, rythmes, scansion, heurts sonores de ce texte inouï de révolte, d'impuissance, de mélancolie et de compassion : le cerveau de Woyzeck n'est plus que le siège sonore du chaos humain et urbain.

La souffrance de Woyzeck nous aveugle, et nous cache celle de Marie, incommensurable. Elle meurt, prise au piège au milieu de la horde mâle, asphyxiée sous le poids des vieilles images de la féminité : la mère, la putain, la sainte. Intenable trinité, toujours actuelle, sans cesse renouvelée malgré les luttes politiques. Woyzeck dévisage Marie comme le quartier qui l'entoure : une Babylone biblique, un monstre de luxure. Il en vient à des imprécations de prophète contre la ville femelle. Il défigure Marie comme une Marie-Madeleine (terreur christique de son cri à elle : « Ne me touche pas ! »). Il lui jettera la dernière pierre.

Les enfants/ados, celui de Marie et Woyzeck et les autres, sont là, tout le temps, pour dire ce tragique-là : ils disent le passé de la faute, ils sont le secret de la

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

vie qui juge le présent ; et ils sont l'avenir, incertain, pas encore joué. Interface, indéterminée et débordant de virtualités (les pires et les meilleures), no man's land dans les interstices du drame social, psychologique, individuel et collectif. Flux d'intensités, comme dit Deleuze qui coule et fuit partout dans la machine sociale, théâtrale, musicale.

Ces enfants, ces ados, c'est la question de ce que nous sommes, de ce que nous allons devenir. Question ouverte, précaire, effrayante. Mais c'est la seule question. Nous voudrions nos spectateurs comme ces enfants qui ne quittent pas notre scène : collés derrière l'objectif d'une boîte noire à la dimension du théâtre, ils voient tout le présent, et joue en silence leur avenir : « hop, hop, hop ... ».

### « Créer un opéra dans une cité »

Créer un opéra dans une cité. Où sommes-nous ? Dans un squat urbain ? Dans une salle des fêtes ou un théâtre abandonné ? Dans un parking en construction ? Dans les sous-sols d'une tour en démolition ? Dans un lieu qui réunit des exclus, des battants, des « normaux », des allumés, des paumés, au travers desquels circulent, la même violence, le même délire, la même solitude, la même désespérance, la même révolte. Des « gens » qui se sont perdus, qui ne sont plus au monde.

« *Qui es-tu toi en ce moment ? Avec qui est-ce que je parle ? Où est ce que tu es toi, enfouie sous cette saleté de vie ?* »

Autour de *Chantier Woyzeck* s'est instauré un dialogue avec le **Théâtre Jean-Vilar de Vitry**, grâce auquel nous pouvons inscrire notre dramaturgie dans la réalité sociale et humaine de la ville : dans la cité Balzac, démantelée par la politique urbanistique, les liens humains se distendent, se reforment, créent des identités collectives précaires et des glissements de territoires, y compris psychiques. Or, dans cette cité, en 2002, une jeune fille de 17 ans, Sohane Benziane a été immolée dans un local à poubelles par un caïd de 19 ans en mal de virilité. Ce meurtre épouvantable, dont le souvenir est encore vif à Vitry, donne en filigrane un autre visage à Marie, une autre épaisseur à sa mort.

**Créer un opéra au cœur de la cité**, à Vitry, tel est le projet de ce *Chantier Woyzeck*

Deux semaines de répétition au cœur de la cite Balzac qui nous accueille dans son centre culturel pour y partager au quotidien les répétitions des chanteurs et musiciens, du compositeur et du librettiste, du metteur en scène et du scénographe, la longue élaboration de la partition, de sa mise en voix, de sa mise en jeu.

Une résidence au collège Paul Valéry à Thiais où tout le long de l'année des ateliers avec le compositeur, le librettiste et les artistes du *Chantier Woyzeck*, se déroulent au rythme de la création. Des interventions dans trois établissements scolaires de Vitry et au conservatoire de musique. Au total 35 ateliers

« *De Wozzeck à Chantier Woyzeck* »

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

La commande à Aurélien Dumont d'un opéra sur le *Woyzeck* de Büchner s'inscrit dans une démarche qui a englobé aussi la mise en scène du *Wozzeck* de Berg par Mireille Larroche, créé en janvier 2013 à l'Opéra d'Avignon. Il s'agissait déjà d'une remise en chantier, de la volonté de refaire de ce chef d'œuvre du répertoire, un champ expérimental pour notre temps.

« Au lieu d'une caserne, un no man's land, au cœur même de la cité. Des « espaces invisibles » s'y sont créés, où se reconfigurent des hiérarchies violentes. Dans les interstices de nos démocraties fardées à grand renfort de médiatisation, s'insinue la nudité d'autres organisations sociales, qui ne reposent que sur l'aliénation du plus faible. Sous le costume de théâtre de la démocratie, grouille l'intolérable.

(...)

La poésie comme ultime acte de résistance mais aussi comme dernier espace de liberté. Une poésie de rue, de forains, une poésie qui s'accroche aux barbelés, aux grilles des échafaudages. Une poésie ou une folie (selon le point de vue qu'on adopte) qui se réinvente, malgré tout, malgré tous.

(...)

Rien à voir avec l'utopie. L'absence totale d'utopie dans *Wozzeck* est à peine soutenable. On a perdu tout ça. On a perdu les héros de l'opéra. Ici, c'est la musique qui sauve. Une énergie et une vitalité héritées du cabaret allemand, vitalité qu'il faut exalter jusqu'au paroxysme. « Le monde est fou ! Le monde est beau ! », s'égosille *Wozzeck*. Clameurs, rythmes, scansion, heurts sonores de cette musique inouïe de révolte, d'impuissance, de mélancolie et de compassion - et pourtant ouverte sur le futur... Le cerveau de *Wozzeck* n'est plus que le siège sonore du chaos humain et urbain. »

## *Chantier Woyzeck*

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

Synopsis, par Dorian Astor

*De nos jours, dans une banlieue urbaine, une dalle avec des barres d'immeubles, quartier que la ville a décidé de raser et de refaire à neuf. Les destructions ont commencé. La plupart des habitants ont déjà été expulsés, certains sont restés. Ceux-là vivent plus ou moins ensemble sur la dalle, chacun essaie de se trouver son coin, mais il est difficile de s'isoler. L'espace commun est surnommé « le Plateau », parce qu'on peut voir le panorama du quartier.*



### **TABLEAU 1 - SUR LE « PLATEAU »**

*Fin d'après-midi.*

#### **SCENE 1**

***Bonimenteur, Woyzeck, Tambour-major, Marie, Margreth, Grand-mère.***

Bruits de chantier. On entend émerger des rythmes de danse. Du monde est rassemblé sur le « Plateau », une fête a lieu. Le Bonimenteur a décidé de faire de l'animation en présentant l'évolution de l'humanité. Il montre un « animal », puis le Tambour-major et enfin Woyzeck.

#### **SCENE 2**

***Les mêmes, Docteur, Capitaine***

Le Docteur et le Capitaine se prennent au jeu et relaient le Bonimenteur : ils présentent eux-mêmes Woyzeck, se moquent de lui, font des allusions à l'infidélité de Marie et finissent par le frapper. Woyzeck ne se défend pas, on lui donne congé.

## TABLEAU 2 - LE COIN DE MARIE

*Le soir.*

### SCENE 3

*Marie, Margreth, Grand-Mère, Andres, les enfants, puis Woyzeck*

Le Tambour-major a offert un bijou à Marie, ce qui suscite les sarcasmes des adultes et éveille l'intérêt des enfants. Marie veut leur chanter une chanson, mais elle est interrompue par l'arrivée de Woyzeck. Il semble hagard. Il fixe Marie, torturé par la jalousie, essaye de lui parler, mais reste confus. Arrivée du tambour-Major, qui provoque le départ de Woyzeck.

### SCENE 4

*Tambour-Major, Marie, Margreth, Grand-Mère, Andres, les enfants.*

Le Tambour-major fait des avances à Marie, qui se défend d'abord puis finit par céder, sous les yeux des adultes et des enfants. L'acte sexuel est réabsorbé par le groupe.

## TABLEAU 3 - LE COIN DE WOYZECK

*Le lendemain dans la journée.*

### SCENE 5

*Woyzeck, Andres*

Bruits de chantier, poursuite des démolitions. Woyzeck subit l'influence de ces rythmes, préférant tous ses noms et regardant fébrilement sa montre. À Andres inquiet, Woyzeck fait de sombres allusions à un projet qu'il doit exécuter le surlendemain.

### SCENE 6

*Les mêmes, Capitaine, Docteur, les autres adultes*

Le capitaine et le docteur s'amuse à humilier Woyzeck, qui s'enferme dans son obsession des rythmes. Tous s'amuse à l'imiter (ou ne peuvent faire autrement que d'y être entraînés) et profèrent tous les noms de Woyzeck.

### SCENE 7

*Woyzeck, Andres*

Woyzeck est victime d'une hallucination : il voit un couteau entre ses yeux et entend une voix qui lui ordonne de tuer Marie. Puis silence. Andres essaie d'intervenir.

### SCENE 8

*Woyzeck, Marie*

Marie essaie de retenir Woyzeck, qui est pressé de partir. Il lui fait part allusivement de ses hallucinations.

*\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation*

**TABLEAU 4 - SUR LE « PLATEAU »**

*Le lendemain soir. Les démolitions sont presque terminées, le quartier ressemble de plus en plus à un terrain vague. Tout le monde est rassemblé pour faire la fête. On boit, on consomme peut-être des stupéfiants, on danse.*

**SCENE 9**

*Marie, Margreth, Grand-mère, Bonimenteur, Tambour-Major, Capitaine, Docteur, Woyzeck*

Le Tambour-major danse avec Marie sous les yeux de Woyzeck. Le Bonimenteur, ivre, devise sur le monde. Le Capitaine et le Docteur, ivres, se déclarent leurs sentiments avec ambiguïté. La grand-mère est préoccupée de l'état de Woyzeck mutique. Le tambour-major provoque Woyzeck et le frappe. On continue à danser.

**SCENE 10**

*Marie, Margreth, Grand-mère, Tambour-Major, Capitaine, Docteur, Woyzeck, Andres*

Sans un mot, Woyzeck se met à l'écart, rejoint par Andres qui lui fournit discrètement un couteau et se fait payer pour sa mission.

**TABLEAU 5 - LE COIN DE MARIE**

*Le lendemain soir.*

**SCENE 11**

*Marie, la Grand-mère, les enfants*

Marie est entourée d'enfants. Elle feuillette un livre qui lui perce le cœur. Les enfants réclament une chanson, Marie et la Grand-Mère leur chantent un conte.

**SCENE 12**

*Les mêmes, Woyzeck*

Woyzeck vient chercher Marie, elle ne veut d'abord pas le suivre, puis veut partir tandis qu'il la retient. Elle refuse qu'il la touche, il profère des menaces, et pris d'hallucinations, la poignarde et la tue. Les enfants chantent, puis entourent le corps de Marie qui disparaît parmi eux.

**TABLEAU 6 - LE COIN DE WOYZECK**

*Plus tard dans la soirée.*

**SCENE 13**

*Woyzeck*

Woyzeck est dans son coin, et cherche un moyen de cacher l'arme, toujours en proie à ses hallucinations. Puis il ne dit plus rien, et peu à peu ne bouge plus. On entend le spectre sonore de son corps, de son cerveau, de son cœur, de son ventre.

**SCENE 14**

*Woyzeck, Andres*

Woyzeck fait part de ses visions à Andres, qui essaie de le rassurer et l'invite à dormir. Mais on entend au loin les rythmes de la fête. Andres décide de quitter le Plateau.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

#### **TABLEAU 7 - SUR LE « PLATEAU »**

*À une heure avancée de la nuit*

##### **SCENE 15**

**Capitaine, Docteur, Bonimenteur, Tambour-major, Margreth, Grand-mère**

La fête bat encore son plein et chacun, ivre, refait le monde. Margreth et la grand-mère chantent une chanson. Woyzeck agresse Margreth, mi-entreprenant, mi-menaçant. Margreth et les autres remarquent du sang sur le bras de Woyzeck, qui devient très agressif.

##### **SCENE 16**

**Les mêmes, les enfants, voix de Marie**

Les enfants entrent, annonçant qu'on a découvert un cadavre de femme. Tous veulent aller voir. Mais une soudaine vision de Woyzeck les retient : celui-ci, halluciné, s'adresse à Marie, dont on entend la voix, et dont on voit peut-être le fantôme. Les enfants chantent avec elle. Woyzeck cherche peut-être quelque chose comme une rédemption offerte par la voix de Marie, et disparaît parmi les enfants.

#### **TABLEAU 8 - SUR LE « PLATEAU » (EPILOGUE)**

*Quelque temps plus tard, par un matin ensoleillé. Les travaux de construction sont en cours.*

##### **SCENE 17**

**Bonimenteur, Capitaine, Docteur, tambour-major, Magret, grand-mère.**

Chacun se souvient de Woyzeck. La grand-mère a le dernier mot.

## « Chantier Woyzeck » : petites briques de temps et d'histoire

Aurélien Dumont, compositeur

Travailler sur *Woyzeck* de Büchner est pour moi l'occasion rêvée d'approfondir certaines recherches musicales qui trouvent un écho très particulier et saisissant au sein de cette œuvre. Dans ma musique, l'objet musical est pensé comme une structure orchestrée naissant de combinaisons de timbres associées à des hauteurs et des durées fixes. Cette construction permet de mettre l'accent sur la qualité de l'objet, sur la trace qu'il laissera dans la mémoire de l'auditeur, sur sa capacité à provoquer en lui des images, des sensations ou des émotions. Il y a une démarche plastique dans l'élaboration du matériau musical, les objets n'évoluant pas dans le temps, ou très peu. Ils sont pour moi de petites briques de temps et d'histoire, souvent simples et impénétrables, à la temporalité propre et qui s'éclairent les unes les autres.

La musique ainsi dessinée met en regard des fragments (objets musicaux) hétérogènes au sein d'un discours qui interroge le lien existant (ou non) entre ces fragments. Les espaces esthétiques ainsi créés sont souvent teintés de fragilité, même si au sein de mes dernières pièces, les objets musicaux sont plus bruts, plus violents et immédiats. Ainsi, ce rapport entre fragilité et radicalité est une tension que je souhaite développer dans *Chantier Woyzeck* - le sujet s'y prêtant à merveille.

Le travail sur les fragments de Büchner trouve un miroir musical dans l'élaboration des objets musicaux expliquée ci-dessus. L'écriture musicale pour l'opéra sera donc fragmentée et oscillera entre fragilité et radicalité. La fragilité du matériau s'exprime par des techniques d'orchestration utilisant des modes de jeu particulier, des sonorités inattendues et complexes. Face à cette fragilité seront distillés des gestes violents, bruts et plus à nu.

Cette tension se décline également au sein de mes réflexions sur l'hétérogénéité musicale. Ainsi, l'instrumentation proposée s'inscrit dans cette idée : associer des instruments électriques (clavier midi, guitare électrique, basse fretless) avec des sources acoustiques. Cette nomenclature permet également de poser certaines tensions esthétiques – avec l'utilisation d'influences de musiques actuelles par exemple. L'hétérogénéité résultante est un moyen d'ancrer l'écriture instrumentale dans une contemporanéité assumée reflétant des problématiques politiques qui sont présentes dans l'œuvre de Büchner – par exemple la question du vivre ensemble ou encore le rapport entre l'homme et son territoire. En tentant de se frayer un chemin torturé dans l'esprit de *Woyzeck*, la temporalité de l'opéra sera hypnotique et construite sur une itération obsédante.

L'écriture vocale est complémentaire de l'écriture instrumentale et évoluera par moments en parfaite autonomie. Elle se caractérise à la fois par des lignes mélodiques simples, qui expriment une prosodie tout en fragilité et par une écriture polyphonique plus abstraite et intime. Le traitement vocal, introspectif, contraste avec l'environnement instrumental.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

***\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation***

L'écriture opératique doit quant à elle être remise en question, en lien étroit avec le librettiste et le metteur en scène. Se pose alors la question centrale de l'incarnation des personnages et du cadre formel de l'œuvre. Ainsi, dans la nomenclature vocale proposée, les indications de personnage sont volontairement absentes : aucun rôle n'est associé à un chanteur. Je souhaite retranscrire au sein du dispositif vocal l'idée du cas isolé par rapport à la société en questionnant l'incarnation des personnages. Elle devient une sorte de projection en ombres au sein du cadre abstrait de l'écriture vocale décrite précédemment. Ainsi, le concept même de personnage se retrouve dilué dans une indétermination progressive des identités ; le chœur ainsi formé incarnant le réceptacle d'une démence collective.

Formellement, le travail à partir des fragments originaux de Büchner est propice à la réflexion génétique de l'œuvre : en montrant à la fois les choix effectués dans le processus d'écriture, et la manière dont ces choix se sont opérés, à l'instar des deux côtés d'une tapisserie. L'échange permanent avec le dramaturge et le metteur en scène sont ici extrêmement précieux pour aboutir à une forme artistique singulière.

« *Les voix d'adolescents intégrées à la matière sonore, comme des flux de vitalité non-subjective dans l'action dramatique* »

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

L'idée de travailler sur un synopsis parallèle qui soit un synopsis de densités vocales est au centre de la démarche pour tenter de désobjectiver les personnages et de les faire entrer dans un rapport collectif/personnel singulier. Musicalement, il s'agira ici de travailler sur ce que j'appelle des objets "hybrides". (Ce sont des objets musicaux conçus avec des éléments hétérogènes, ou des objets qui associent plusieurs modes de productions différents - par exemple, lorsqu'un violoniste fait un pizzicato et qu'il chante bouche fermée sur la même hauteur, l'attaque du son formée est instrumentale, sa résonance vocale. L'objet résultant est un hybride.)

L'idée est de réaliser à partir de ce principe une orchestration assez singulière de l'ensemble orchestre+voix. Le mini-choeur d'adolescents, avec sa couleur particulière, sa fragilité et pour reprendre ce que disait Dorian d'un point de vue dramaturgie, la représentation d'un no man's land entre l'enfance et l'adulte est ici très intéressante à explorer musicalement, d'autant plus que l'effectif mêle des instruments de musiques actuelles avec des instruments classiques. On peut dès lors inventer et créer des passerelles entre des univers esthétiques différents par le "flux d'intensités" de ces voix.

Musicalement, ce mini-chœur sera donc un peu le mobile d'un réseau complexe (ou d'un rhizome pour reprendre Deleuze) entre voix soliste/choeur d'adultes/univers populaire/univers savant/musique instrumentale/musique vocale/sons concrets/mélodie instruments classiques/instruments amplifiés etc.



« *Chantier Woyzeck : dispositif électroacoustique* »

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

L'écriture de l'opéra Chantier Woyzeck, pour 12 instruments, 8 solistes et 6 voix d'adolescents nécessite pour moi un travail précis et particulier quant à l'élaboration d'un dispositif électroacoustique.

La nomenclature proposée mêle en effet instruments amplifiés - guitare électrique, guitare basse fretless et clavier midi, avec des instruments acoustiques - cordes, bois et cuivres. Cette nomenclature implique une amplification du dispositif instrumental afin d'homogénéiser les couleurs et d'affiner les équilibres le plus précisément possible.

La musique prend ici corps en grande partie à partir d'une réflexion sur l'hétérogénéité des matériaux et sur les possibles liens qui existent entre eux au sein de différents axes : dans un rapport musique actuelle/musique savante, instruments amplifiés/instruments acoustiques, écriture solistique/écriture par masses, voix d'adolescents/voix lyriques, sons concrets/musique référencée etc. Afin de tisser les passerelles entre ces différents pôles, un dispositif électroacoustique s'avère indispensable, tant d'un point de vue technique qu'esthétique.

A titre d'exemple, le début de l'opéra commencera par des bruits de chantier à partir desquels se dessineront une sorte de danse. Vient alors se greffer les instruments amplifiés, puis les instruments acoustiques.

Même si les sons diffusés auront un impact très important sur la musique et la dramaturgie, le dispositif est quant à lui relativement simple - pas de traitements en live ; il s'agit simplement d'une diffusion en 4 points, permettant une certaine immersion des spectateurs. En plus de l'élaboration de ces fichiers sons en studio s'ajoute la création d'un échantillonneur pour le clavier midi et peut-être l'utilisation d'un clic pour le chef - utilisé à dose homéopathique..

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

### *Nomenclature*

1 clarinette en sib (clarinette basse en sib)  
1 basson (contrebasson)  
1 trombone basse  
1 percussionniste (4 toms, 4 gongs, grosse caisse, 1 tabla, 1 waterphone, 2 timbales, 1 jeu de crotale, 3 cymbales suspendues, 1 cymbale chinoise, 1 bloc de polystyrène,...)  
1 guitare électrique  
1 guitare basse fretless  
2 violons  
1 alto  
1 violoncelle

Systeme d'amplification de l'ensemble et des solistes.

Dispositif électroacoustique (8 canaux – salle).

2 sopranos  
1 mezzo-soprano  
1 contre-ténor  
1 ténor  
1 baryton  
1 baryton/basse  
1 basse

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

## *Mettre en chantier Woyzeck,*

Mireille Larroche, metteur en scène

Nous autres, spectateurs, acteurs, créateurs, sommes aujourd'hui sous l'emprise du double chef-d'œuvre que sont le *Woyzeck* de Büchner (1837) et le *Wozzeck* de Berg (1925). Le second a mis partiellement de l'ordre au premier, et marque de façon indélébile notre lecture de la pièce. Pourtant, il est essentiel de se poser à nouveau la question de la fascination exercée par Büchner, et du désordre de son *Woyzeck*.

C'est ainsi qu'est née l'idée d'une commande : revenir aux fragments de Büchner afin d'en faire émerger la musique et le livret d'un opéra pour notre temps. Refaire le chemin inverse jusqu'à retrouver cette matière fulgurante, éclatée, dispersée, explosée où *Woyzeck* peut s'appeler Louis ou Franz mais aussi prendre la forme d'un fou, d'un singe ou d'un chien, où Marie peut s'appeler, Käthe Louise, ou Margret ou prendre la forme d'une grand-mère, d'une petite fille, de plusieurs petites filles, où le capitaine et le docteur sont aussi bonimenteurs, annonceurs ou barbiers... Remonter à un état du texte où les personnages ne pas encore constitués en caractères psychologiques, mais flottent dans un état intermédiaire, en marge. Je devrais dire, où les personnages ne sont plus – ou pas encore - des sujets, rejetés qu'ils sont de et par la normalité sociale et par elle, rejetés de leur propre corps, de leur propre identité, condamnés à errer dans des *no man's lands* à la fois physiques et psychiques, espaces invisibles supprimés par nos sociétés, et où les rapports de pouvoir et de désir toujours balbutient leur reconfiguration, quelque part entre poésie visionnaire et violence sauvage.

C'est cette proposition que j'ai faite, pour l'écriture d'un opéra, à Aurélien Dumont, jeune compositeur de grand talent, au langage musical particulièrement original et libre de toute obédience à une école, et au dramaturge Dorian Astor, germaniste et philosophe : remettre en chantier *Woyzeck*.



**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

« *Woyzeck, pièce inachevée* »

Dorian Astor, *philosophe, musicologue et librettiste*

*Woyzeck*, pièce inachevée. Mais il n'y manque rien, au contraire. C'est un trop-plein. Quatre états de manuscrit que Büchner, en achevant, était en train d'organiser. Sa mort a fauché l'organisme en formation. C'est pourquoi je voulais rebrousser chemin, contre l'achèvement potentiel du texte, et engager, à partir du point de la mort, une démarche régressive qui mette à nu l'excès fondamental de cette écriture du vivant pré-individué. Faire émerger un livret du matériau massif des manuscrits, démonter et remonter, décoller et recoller, réinitier des processus de déstabilisation et d'indétermination, rouvrir des potentialités, et pour le reste, laisser faire l'univers musical unique du compositeur Aurélien Dumont. Chaque mouvement d'individuation tente de dessiner ses contours et de s'agencer avec les autres, d'architecturer son territoire spatial et sonore et de l'articuler avec celui des autres. Mais en retour, chaque forme pourra être menacée d'être isolée, ou d'être à nouveau submergée, de retourner au chaos, c'est-à-dire au matériau sonore qui en est le plan d'immanence. C'est ce que j'appelle le chantier, le long d'une ligne de démolition et d'une ligne de construction, espace parcouru de mouvements aléatoires de subjectivations et de dés individuations. C'est un espace très concret - qu'il soit matériel ou psychique, visuel ou sonore, de langage ou de béton. Car nos vies ne cessent de s'inscrire ou de s'effacer dans des chantiers.



**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

## « Chantier Woyzeck » au théâtre Jean Vilar de Vitry

Gérard Astor, directeur du Théâtre Jean Vilar à Vitry

« Dès les années 80 j'ai tenu à investir le champ de l'opéra avec le premier opus de Gérard Pesson, *Beau soir*, créé au Festival Musica de Strasbourg, puis la coproduction et la création à Vitry de son opéra de chambre *Les amours de M. Vieux Bois*, écrit et mis en scène par Caroline Gautier. Il faudrait citer ensuite la production du *Romeo et Juliette* d'Antonio Arena d'après Shakespeare et Berlioz, l'accueil de *L'Empereur d'Atlantis* de Viktor Ullmann par 2e2m, de *Curlew river* de Britten et *Didon et Enée* de Purcell produits par le Festival d'Aix-en-Provence, de *Zoo Musiq* de Rebotier avec ses allures de théâtre musical jusqu'au *Chat perché* de Caroline Gautier et Jean-Marc Singier en passant par *La décision* de Brecht mise en scène par Jean-Claude Fall ou encore la coproduction de *La Vita humana* de Mrazzoli et l'accueil du *Bourgeois gentilhomme* de Vincent Dumestre et son Poème Harmonique. Il y a dans tout cela un fil conducteur, dont les *Chantiers Woyzeck* donnent une clé. Ce que je cherche en effet c'est bien de défaire ces noeuds qui ont séparé, dans l'histoire de la musique, l'art dit savant et l'art populaire, et, dans les rapports de la musique française avec le théâtre, sortir du "meurtre" de Molière par Lully. Avec les *Chantiers Woyzeck* Mireille Larroche prend un texte dont les personnages sont des personnages du peuple, *mais* dans une écriture de théâtre, celle de Buchner, qui fonde la modernité du théâtre contemporain ; elle a l'audace de mettre forcément en critique le premier opéra qui s'empare de ce texte, *mais* en le "réduisant" *tout* en ouvrant un nouvel espace à l'opéra, celui de Berg ; elle le fait enfin dans une démarche où elle demande au Théâtre de Vitry, fort de son expérience de *création*, de donner à l'aventure les racines populaires d'une implantation en banlieue parisienne. Fine dialectique que les fondements de ce projet... dont il va forcément se nourrir. »



**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

## *Le Salut de L'Ange*

Mérimam Korichi, *philosophe et dramaturge*

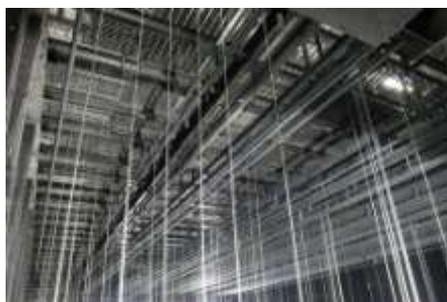
Georg Büchner est comme un ange annonciateur : il annonce le temps nouveau, le nôtre, moderne, décentré, désenchanté, sans fin, sans justice. Il n'a pu se détourner de la répugnante aliénation sociale, celle qui fait délirer le monde. Il est comme l'*Angelus Novus* de Paul Klee tel que le décrit Walter Benjamin, poussé « irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel ». Les yeux se figent, la pensée brise. Georg Büchner voit Woyzeck.

Georg Büchner, jeune étudiant, est révolté par les conditions de vie de la majeure partie des gens, misérables. Il a des idées très révolutionnaires et crée à Darmstadt, en 1834, une réplique de l'organisation de Blanqui, qui porte le nom de « Société des droits de l'homme ». Il ne caresse pourtant aucune illusion quant au succès de l'entreprise politique radicale. Il tourne en dérision toutes les « gamineries révolutionnaires » dictées par des convictions idéalistes. Il a appris « ces derniers temps que seul le besoin nécessaire de la grande masse peut entraîner des changements, que tous les mouvements et les cris des individus ne sont que vain ouvrage de fou. Ils écrivent, on ne les lit pas ; ils crient, on ne les entend pas ; ils agissent, on ne les aide pas ». Cependant, Büchner, bipolaire, écrit, écrit vite, aiguillonné par la nécessité et la vision de Woyzeck. En 1836, il est « en train de se faire s'occire ou s'épouser sur le papier quelques êtres humains, et je prie le bon Dieu de trouver un libraire simplet et un grand public avec aussi peu de goût que possible. » C'est la description de la comédie et du drame mis en miroir, travaillés de concert : *Léonce et Léna* et *Woyzeck*, qui se serait peut-être appelé : *Woyzeck et Marie*, si Büchner l'avait terminée – cette pièce dont Antonin Artaud soulignait « le son douloureusement humain », « les échos comme des cris dans un souterrain. » Les cris de l'aliénation qui ricochent sur les murs, qui poussent au dehors.

On raconte que par une nuit de printemps, solitaire parmi les rues désertes – qu'importe la ville –, Georg Büchner coiffé du bonnet phrygien, lançait comme un fou à la cantonade : « Salut citoyen ! ».

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

« *Quand le monde se défait comme une toile d'araignée...* »  
Dorian Astor, librettiste



Considérer que nous n'avons du *Woyzeck* de Büchner que des fragments n'est pas tout à fait juste. Cette idée généralement répandue vient d'abord de ce que le manuscrit définitif n'a pu être publié du vivant de l'auteur (mais il était sur le point de le porter à l'impression lorsqu'il est mort) et de ce qu'il présente des opacités qui ressortissent davantage à un principe d'écriture par séquences quasi cinématographiques qu'à un véritable inachèvement matériel. L'idée de fragment renvoie à du lacunaire : en réalité, nous avons pour *Woyzeck* trop de matière. Quatre états de manuscrit nous sont conservés, dont la genèse est assez précisément repérable. Le trop-plein et le trop-peu ont conduit les différents éditeurs (depuis la reconstitution d'Emil Franzos en 1878, qui a servi de base au livret d'Alban Berg, jusqu'à de remarquables travaux philologiques récents) à désirer rendre à l'œuvre de Büchner la plus grande cohérence organique possible.

Or, ce qui caractérise peut-être le plus profondément le *Woyzeck* de Büchner, c'est sans doute un principe de rupture de l'organicité, dramatique et narrative, sociale et psychologique ; une tendance profonde à court-circuiter toute unité préétablie, à revenir sans cesse à des états infra-personnels. Büchner travaille à fouiller des corps précaires soumis à des pressions et dépressions extraordinaires. Ce tragique sans unité est profondément *contemporain*. Il doit l'être pour nous.

C'est pourquoi mon idée de départ a consisté à rebrousser chemin sur la route du développement génétique de l'œuvre, à engager une démarche *régressive* qui mette à nu l'indétermination fondamentale du matériau originel de l'écriture de Büchner. La chronologie des manuscrits nous indique un effort toujours plus grand de cohérence, mais elle en dit précisément l'effort, et non le succès. Le drame de *Woyzeck* fou et de Marie assassinée tente désespérément de s'arracher à une matière collective où tout le monde est fou, poète et assassin.

Au fil des manuscrits, on voit *Woyzeck* se transformer peu à peu de schizophrène en paranoïaque, son délire originellement cosmique devenir obsession politique et morale ; on voit Marie acquérir peu à peu la conscience de sa liberté et sa grandeur tragique ; on voit le docteur et le capitaine revêtir peu à peu l'uniforme des suppôts des grandes machines totalitaires. Cette évolution est pertinente, criante d'enjeux essentiels, comme Berg l'a bien senti. Mais c'est au prix du refoulement du

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

matériau primordial : des variations infra- et supra-individuelles de la souffrance et du désir, un monde d'avant la subjectivation définitive et aliénante, où le collectif est encore un animal à mille têtes dans le corps duquel circulent les douleurs et les jouissances sans se fixer en un point précis, où la terre meuble grouille de voix, de visions et d'abîmes, et où, par conséquent, les identités sont inassignables. Lisant à reculons les manuscrits de Büchner, on découvre l'indécision des noms et des personnages, la pluralité des bouches qui ne profèrent jamais que provisoirement, l'échange constant des masques. Comme si les acteurs se trouvaient encore, littéralement, en-deçà d'une *prise de rôle*. Les individus ne cessent de tenter d'émerger pour être à nouveau engloutis dans ce collectif en ébullition.

Cette qualité très spéciale du matériau de *Woyzeck* implique, tant d'un point de vue dramaturgique que musical, une approche renouvelée. Il faut créer un grand jeu de relais permanent, passages incessamment mobiles de voix, de rôles, de gestes, de masques, où chacun vient se montrer pour le monstre, le fou ou l'enfant qu'il est en train de (re)devenir, comme ce bonimenteur qui exhibe *Woyzeck* au même titre qu'un singe ou un cheval, tant l'humanité de l'homme est encore précaire sur ce *theatrum mundi*.

Il faut se tenir sur cette ligne de crête où il sera encore possible de poser, en refusant fermement d'y répondre, la question suivante : *qui, parmi nous qui sommes un collectif à mi-chemin entre poètes visionnaires et fous assassins, finira par devenir l'individu Woyzeck ?*

Cette démarche volontairement régressive implique, concrètement, de faire émerger un livret du matériau des différents manuscrits, sans chercher d'unité organique, mais au contraire en expérimentant des devenirs infra-subjectifs (et donc, aussi bien, supra-personnels ou collectifs). Plus l'individualité dramatique, sociale et psychologique sera soumise à des processus de déstabilisation et d'indétermination, plus s'ouvriront les potentialités d'un univers musical pour lequel le compositeur Aurélien Dumont possède les meilleures qualités.

Chaque forme tente de dessiner ses contours et de l'agencer avec celui des autres, d'architecturer son territoire spatial et sonore et de l'articuler avec celui des autres. Mais en retour, chaque forme pourra être menacée d'être isolée, ou d'être à nouveau submergée, de retourner au chaos, c'est-à-dire au matériau sonore qui en est le plan d'immanence. C'est ce que j'appelle le *chantier*, le long d'une ligne de démolition et d'une ligne de construction, espace encore instable parcouru de mouvements aléatoires de subjectivations et de désindividuations. C'est un espace très concret - qu'il soit matériel ou psychique, visuel ou sonore, de langage ou de béton -, et c'est cet espace en chantier que j'aimerais voir pour *Woyzeck* sur une scène. Car nos vies ne cessent de s'inscrire ou de s'effacer dans des chantiers.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

## *Note d'intention du scénographe*

**Thibaut Fack**

La scénographie de Chantier Woyzeck donne à voir un véritable chantier. Cet espace peut être lu à la fois comme un lieu en cours de démolition et comme un chantier en construction.

C'est en tous les cas un no man's land dans lequel des individus tentent de vivre collectivement et de s'isoler individuellement.

Mais c'est aussi un théâtre en ruine, à l'abandon à moins que ce ne soit une rénovation de ce théâtre. L'ensemble du dispositif est une citation de l'architecture d'une cage de scène tout cela en matériaux de construction très bruts.

Le décor est constitué principalement d'un sol "troué", en pente légère évoquant un possible danger, un vertige.

Ce sol est fait de poutrelles métalliques qui sont praticables, à l'instar d'un plateau de théâtre que l'on aurait détrappé.

Dans les "trous" seront accueillis les musiciens qui hanteront ce lieu, les protagonistes restant eux au niveau des poutrelles métalliques.

L'ensemble de ce que l'on appelle habituellement la boîte noire est en réalité une série de bâches de chantier, telle une membrane à la fois industrielle et organique. Au lointain du plateau une ultime bâche translucide viendra clore l'espace, elle pourra fonctionner à la fois comme un mur mais aussi comme un horizon. Enfin à l'avant scène de ce dispositif se trouve un cadre de scène muni d'un rideau en bâche qui vient achever la double référence au chantier et au théâtre.



**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

*Chanson de Woyzeck (Chantier Woyzeck, extrait)*

L'était une fois un pauv' gamin,  
Y avait plus personne sur terre.  
Alors il a chialé, et puis il est parti.

Alors il s'est dit, j'vais aller sur la lune,  
Quand il est arrivé, c'était qu'du bois pourri.  
Alors il a chialé, et puis il est parti.

Alors il s'est dit, j'vais aller sur le soleil,  
Quand il est arrivé, c'était qu'un tournesol fané.  
Alors il a chialé, et puis il est parti.

Quand il est arrivé sur les étoiles,  
C'étaient qu'des mouches en train d'crever,  
Alors il a chialé, et puis il est parti.

Et quand il est r'venu sur terre,  
C'était qu'un pot renversé,  
Alors il a chialé, et puis s'est assis d'ssus.



**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.**

**Sur réservation**

## **Interview d'Aurélien Dumont**

**Propos recueillis par Pierre Rigaudière**

• *Vous côtoyez volontiers les dramaturges, les écrivains, les metteurs en scène : est-ce que votre approche de la musique passe essentiellement par une narrativité ou une dramaturgie sous-jacente ?*

Il y a une question à laquelle je suis très sensible, qui est celle de la mémoire de l'auditeur. J'aime que celui-ci ait des repères dans le temps, et je lui donne des marqueurs qui lui permettent de réfléchir sur la forme et sur l'écoulement du temps. De ce point de vue, il y a effectivement un rapport à la narration et la dramaturgie.

• *Même si votre approche du texte de Büchner se veut différente, vous sentez-vous intimidé par ce monument qu'est le Wozzeck de Berg ?*

Au début, c'est en effet extrêmement intimidant. J'avais une exigence par rapport à ce projet, c'est que livret soit en français ; l'allemand sur lequel a travaillé Berg est une très belle langue, et j'avais besoin du passage au français pour m'en distancier. Avec le librettiste Dorian Astor, nous avons en fait très vite évacué la question de Berg, parce qu'en repartant du texte de Büchner, très fragmentaire, nous avons voulu reconstruire une dramaturgie contemporaine.

• *Dorian Astor veut mettre en avant la rupture de l'organicité, qu'il estime être un des aspects fondamentaux des manuscrits de Büchner. Comment adhérer musicalement à cet aspect fragmentaire ?*

J'aime beaucoup parler, par rapport à mon langage, d'objets musicaux qui se répètent, qui évoluent, qui s'observent. Si on étend cette conception au niveau formel, on aboutit également à des fragments. Mais cette approche fragmentaire ne renonce pas à une certaine continuité, et relève en fait d'une conception cinématographique. Le cadre formel repose sur dix-sept scènes, plus une ouverture, un épilogue, des phases de transition, en quelque sorte une succession de courts tableaux. On rejoint là le concept de « narrats » qui m'intéresse tant chez l'écrivain Antoine Volodine. Il s'agit d'« instantanés romanesques », c'est à dire une succession de petites choses qui fixent un moment. Scène après scène, on va fixer une émotion, une idée, un paysage, une pensée ou un acte dramatique.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

• *Les rôles ne correspondent pas à une voix définitivement assignée, mais pourront au contraire être incarnés tour à tour par différentes voix. Est-ce un jeu sur l'ambiguïté psychologique des personnages ?*

Le projet initial comportait en effet ce principe de personnages représentés par plusieurs voix. L'idée vient d'une caractéristique très frappante des différents états du texte de Büchner, à savoir l'indécision de l'auteur sur les noms des personnages, et donc leur indétermination. L'idée est belle en soi, mais en élaborant la dramaturgie, on a réalisé que ce n'était pas évident pour les auditeurs, et qu'il était nécessaire que l'action, même si elle assez simple, reste compréhensible. On est donc revenus au principe de voix associées à des personnages, mais en recomposant les choses. Par exemple, on a considéré que Marie, Margret et la grand-mère, ce sont finalement trois Marie différentes : Margret serait Marie dans l'enfance et la grand-mère serait sa projection dans le futur, avec un rôle presque pythique. Concernant Woyzeck, je tenais à ce qu'il soit incarné par un contre-ténor. C'est cette voix qu'on a finalement choisie également pour le tambour-major, qui peut ainsi apparaître comme une projection, comme la façon dont Woyzeck se voit, se fantasme, de la même façon que Woyzeck pourrait être ressenti par le tambour-major comme son propre négatif. On va donc cultiver une certaine ambiguïté vocale, qui se reportera sur les personnages eux-mêmes.

• *Vous avez choisi un instrumentarium mêlant le monde acoustique et le monde électrique. Est-ce qu'on rejoint là votre intérêt pour l'hétérogénéité ?*

L'instrumentarium est peu banal puisqu'il intègre une sorte de groupe rock, avec une guitare électrique, une guitare basse et une batterie, et ce sera le tambour major qui assurera la partie de *steel drums* ! Il y aura vraisemblablement une vraie chanson rock, très « métal progressif », et ce côté urbain contribue à sortir de l'image de l'opéra classique. Tout le dispositif instrumental sera amplifié et augmenté d'une partie électronique qui reposera en grande partie sur du son concret, comme par exemple les bruits de chantier au début de l'ouverture. On part du bruit pour aller vers la musique, et le collectif instrumental rattrape progressivement toutes les individualités.

• *L'optique de Dorian Astor est manifestement une approche génétique de la pièce de Büchner, d'où probablement le terme « chantier » dans le titre. Votre musique sera-t-elle de même une musique qui dévoile le processus créateur qui la porte ?*

Je me sens plutôt loin du *work in progress* dans ce travail ! Il y aura bien des éléments qui se montrent en devenir, mais ils ne seront pas de l'ordre du discours. De façon générale, je travaille beaucoup dans la fixité, et mon matériau a besoin d'être très travaillé sans montrer d'où il vient. Ça me semble important, parce qu'on est justement dans l'opéra, qui pour moi implique une certaine magie du son. L'environnement sonore doit garder une part de mystère, stimuler l'imagination de l'auditeur plutôt que se dévoiler lui-même.

## BIOGRAPHIES

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

### Aurélien Dumont

Né à Marcq-en-Baroeul (France) en 1980, Aurélien Dumont est titulaire du diplôme universitaire d'art-thérapie de la faculté de médecine de Tours ainsi que d'un master en esthétique et pratique des arts à l'université de Lille. Après ce parcours universitaire, il étudie la composition au CNSM de Paris dans la classe de Gérard Pesson, où il obtient un premier prix de composition pour sa pièce *Himitsu no neya – version courte*, qui reçoit le prix Salabert 2012. Très impliqué dans les nouvelles technologies, il participe aux Coursus 1 et 2 d'informatique musicale de l'IRCAM ; il est lauréat de plusieurs concours internationaux et reçoit des commandes prestigieuses – de l'Etat Français, de Radio France, du festival Ars Musica en Belgique, du festival de Takefu au Japon, de la Péniche Opéra, de la Maison du film court de Paris etc.

A partir de 2012, Aurélien Dumont est doctorant contractuel en composition SACRe (Science Art Création Recherche), à l'université PSL (Paris Sciences et Lettres), où il approfondit ses recherches sur la transdisciplinarité et sur l'émergence de nouvelles formes artistiques.

Son spectacle de théâtre musical *Grands défilés* (texte et mise en scène de Frédéric Tentelier) a été créé à l'Opéra de Lille en 2011. Ses œuvres sont interprétées entre autre aux festivals Ars Musica à Bruxelles (compositeur « découverte » de l'édition 2012), Musica Strasbourg, Milano Musica, Ultraschall à Berlin (2013), Music Protocoll à Graz (2013), Biennale de Lyon (2014) et dans des salles telles que le Kioi Hall de Tokyo, la Cité de la Musique de Paris, le grand studio de Flagey à Bruxelles ou encore à l'Abbaye de Royaumont. En novembre 2012, un concert-portrait lui est consacré à Berlin par l'ensemble KNM.

En 2013 il reçoit le prix Pierre Cardin (de l'Académie des Beaux Arts de Paris) et le prix du concours international San Fedele de Milan.

La musique d'Aurélien Dumont est pensée comme une glissière temporelle, comme une cartographie constituée de petits paysages où se côtoient des objets musicaux surprenants. La culture Japonaise, la poésie contemporaine (longue collaboration avec Dominique Quélen) ainsi qu'une réflexion particulière sur la scénographie musicale sont au centre des préoccupations du compositeur.

Dorian Astor

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Dorian Astor est germaniste, philosophe et musicologue. Il a enseigné à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle, à l'Institut culturel français des Pays-Bas, et travaillé comme assistant d'édition chez Gallimard pour la littérature étrangère. Pour Flammarion, il traduit les écrits anthropologiques de Freud (*Le Malaise dans la culture*, 2010 ; *L'Avenir d'une illusion*, 2011 ; *Totem et tabou*, à paraître). Aux Éditions Gallimard, il est notamment l'auteur de *Lou Andreas-Salomé* (2008) et de *Friedrich Nietzsche* (2011), et co-auteur d'un ouvrage sur l'art lyrique, *Opéra-ci, Opéra-là* (2009). Il y a également publié diverses éditions critiques d'œuvres de Goethe, Hoffmann, Rilke, Kafka, et Nietzsche, et dirigé l'édition française des écrits sur l'art de Werner Spies, *L'inventaire du regard* (10 vol., 2011). Co-éditeur des œuvres de Nietzsche dans la Pléiade (vol. 2 et 3 à paraître), il travaille actuellement à un essai sur le philosophe. En 2012, il publie la première édition critique française de *Ma Vie* de Richard Wagner (Ed. Perrin). Titulaire d'un diplôme de chant classique du Conservatoire d'Amsterdam, Dorian Astor est conseiller artistique et intervenant pédagogique pour l'Académie des Heures Romantiques entre Loir et Loire, rédacteur et conférencier pour l'Opéra National de Paris, traducteur pour le Festival de Bayreuth et la Deutsche Oper de Berlin. En 2011, il a été invité par l'Académie musicale de Villecroze à enseigner, aux côtés d'Udo Reinemann et Maciej Pikulski, l'interprétation du Lied allemand. Dramaturge pour la Péniche Opéra depuis 2006, il est entré au conseil artistique de la compagnie en 2011, et assure la dramaturgie du *Wozzeck* d'Alban Berg, mis en scène par Mireille Larroche et créé à l'Opéra d'Avignon en janvier 2013. Il partage son temps entre Paris et Berlin.

Pierre Roullier direction

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

Pierre Roullier, après des études supérieures de mathématiques qui l'amènent aux portes des grandes écoles, décide de devenir musicien.

Il mène parallèlement des études de philosophie et de direction d'orchestre. Invité par les maisons d'opéra françaises (Nice, Bordeaux, Rouen, Avignon, Limoges), l'Orchestre de Sofia ou l'Orchestre Symphonique d'Osaka, il dirige l'Orchestre des Pays de la Loire, l'Orchestre National d'Ile-de-France et se produit à l'Opéra Comique de Paris, au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra Bastille, à Radio-France, au Festival d'Avignon, au Wiener Festwochen (Autriche), à la Kunsthalle de Bremen, au Konzerthaus Berlin.

Son répertoire, outre les œuvres majeures, contient plus de 120 premières et ses enregistrements couvrent un vaste champ allant de Jean- Sébastien Bach à Tôru Takemitsu et Paul Méfano, de Beethoven à Dusapin et Strasnoy. Ils sont salués par la critique et ont reçu des récompenses prestigieuses de l'Académie du Disque Français, de l'Académie Charles Cros et de l'Académie du Disque Lyrique.

Pierre Roullier est le directeur artistique et musical de l'Ensemble 2E2M depuis 2005.

L'Ensemble 2e2m, fondé en 1972 par le compositeur Paul Méfano, est l'un des plus anciens et des plus prestigieux ensembles français consacrés à la création musicale d'aujourd'hui. Le sigle qui le désigne et qui signifie « études et expressions des modes musicaux » est devenu un acronyme - mieux, une devise garante de pluralisme et d'ouverture. Manière de dire que l'Ensemble n'a rien ignoré de ce qui s'est pratiqué depuis plus de quatre décennies.

L'Ensemble a créé plus de six cents partitions. Plus important semble le fait que, bien avant d'autres, 2e2m révèle aux publics nombre de compositeurs considérés comme essentiels et crée un répertoire d'œuvres qui deviennent des jalons.

L'Ensemble est un interprète incontournable des scènes nationales et internationales. Sans omettre l'éventail de tous les styles - classique, moderne et récent - 2e2m se veut dorénavant aussi acteur des nouvelles mixités artistiques.

## Mireille Larroche

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.**

**Sur réservation**

Après des études de philosophie et une licence de français, elle achève sa formation aux côtés d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil.

Elle est pendant 7 ans metteur en scène de théâtre dans une compagnie dont elle assure la direction avec Jean-Paul Farré, elle y monte les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle, Beckett, Dubillard, Brecht...

En 1982, elle crée la Péniche Opéra, compagnie lyrique nationale depuis 1998.

Elle monte, dans le cadre de la Compagnie Nationale Péniche Opéra, des spectacles atypiques, originaux, inventifs, toujours différents. Prey, Dusapin, Aperghis, Finzi, Cavanna, Campo, Markéas, Jolas, Reverdy, Bouchot y seront créés ... mais aussi le répertoire de musique ancienne et baroque : Banchieri, Monteverdi, Campra, Boesset, Charpentier, Grétry..., le répertoire français du XIX<sup>e</sup> : Adam, Lecocq, Bizet, Hervé, Rossini, Berlioz, Donizetti, Gluck, et le répertoire du XX<sup>e</sup> : Arnold Schoenberg, Franck Martin, Kurt Weill, Benjamin Britten, Honegger, Chostakovitch, Hindemith, Kagel.

Elle a créé avec La péniche Opéra une institution incontournable dans le paysage musical français. Les créations contemporaines et les ouvrages rares du répertoire s'y alternent dans un dialogue permanent. Les créateurs de spectacles vivants, les scientifiques, et les interprètes, s'y interrogent autour des grandes thématiques actuelles. Les jeunes interprètes s'y initient aux arts de la scène, un large public s'y retrouve dans une atmosphère conviviale et chaleureuse.

Parallèlement à son travail à la Péniche Opéra, Mireille Larroche met en scène entre autre Mozart, Offenbach, Strauss, Hindemith, Poulenc, Cesti, Puccini, Donizetti, Massenet, Ravel dans de nombreux opéras : l'Opéra Comique, l'Opéra de Montpellier, de Liège, de Tours, de Marseille, d'Avignon, de Toulon, Avignon, Limoges, Reims, Le Théâtre des Champs Elysées et un peu partout en Europe.

En juillet 2008, elle réalise la production de *Madama Butterfly* pour le Festival des Chorégies d'Orange.

En 2013, elle mettra en scène *Wozzeck* de Berg à l'Opéra d'Avignon, de Rouen, de Limoges et de Reims et *Madama Butterfly* de Puccini à l'Opéra d'Avignon.

En 2014, elle mettra en scène *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss à l'Opéra de Toulon

Mireille Larroche s'est toujours intéressée à la pédagogie : elle est professeur au CNSM de la classe d'art lyrique de 1991 à 1993. Depuis 2000, elle est professeur d'art lyrique à l'Ecole Normale de Musique de Paris, salle Cortot. Elle anime des stages et master class, tant en France qu'à l'étranger.

### Vincent Bouchot (Le capitaine)

Né en 1966 à Toulouse, Vincent Bouchot est chanteur, compositeur, et, dans ces deux domaines, autodidacte. Après des études de littérature à l'École Normale Supérieure, il entreprend une carrière de chanteur professionnel. Après une formation approfondie en musique ancienne au Studio Versailles Opéra, il rejoint l'Ensemble Clément Janequin en 1994. Vincent Bouchot a composé une centaine d'œuvres, dont sept opéras et beaucoup de mélodies et de cantates.

### Hélène Fauchère (Marie-Margaret)

Soprano française, Hélène Fauchère étudie la flûte traversière avant de débiter le chant. Elle s'intéresse très tôt à la musique d'ensemble notamment à la musique de chambre. Depuis cinq ans, elle a travaillé régulièrement avec l'ensemble Solistes XXI que dirige Rachid Safir. En mars 2010, elle est la créatrice de l'un des deux rôles principaux de l'opéra *Wüstenbuch* de Beat Furrer, avec le Klangforum de Vienne. Au cours de l'actuelle saison, elle a été notamment Freia et Gutrune lors de la reprise de *Ring Saga* à Reggio Emilian et chantera Neither de Morton Feldman à l'opéra de Berne.

### Christophe Crapez (le docteur)

Le ténor Christophe Crapez commence par étudier le violon avant de se tourner vers le chant lyrique. Il intègre la classe de Mady Mesplé au CNR de St-Maur-des-Fossés, où il obtient une Médaille d'or et un premier prix de perfectionnement à l'unanimité. Passionné par la musique du XXe siècle, il crée en France l'intégrale des *Canticles* de Britten, et interprète des œuvres comme le *Journal d'un disparu* de Janacek. Il se produit régulièrement dans des récitals de mélodie française et participe à de nombreux enregistrements pour la maison de disque Maguelone dont il est le conseiller artistique.

### Rodrigo Ferreira (Woyzeck)

Né au Brésil, Rodrigo Ferreira travaille auprès de Christiane Patard après s'être formé en 2007 au Département Supérieur pour jeunes chanteurs de Paris créé par Laurence Equilbey. Il crée au printemps 2012 le rôle-titre de l'opéra *Re Orso* de Marco Stroppa à l'Opéra-Comique de Paris (dirigé par Susanna Mälkki, et mis en scène par Richard Brunel, Ensemble Intercontemporain) et repris au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles en 2015. En Avril 2013 il crée le rôle d'Albin dans *Claude* de Thierry Escaich et Robert Badinter à l'Opéra de Lyon (dirigé par Jérémie Rhorer et mis en scène par Olivier Py). En Théâtre-Danse il donne depuis 2006 de nombreux spectacles avec Éric Durand et sa compagnie Le Théâtre Décomposé, Tatiana Julien et sa compagnie C'Interscribo et plus récemment avec la chorégraphe Robyn Orlin.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

#### Estelle Béréau (Marie-Marie)

Estelle Béréau est diplômée du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Malcolm Walker en juin 2010. Elle réalise la première année de son master à la Royal Danish Academy de Copenhague dans la classe de Kirsten Buhl Moller. En novembre 2013 elle obtient le prix Sylvie Deschamps pour la meilleure interprétation d'opérette au concours de l'UPMCF et en mars 2012 le prix de l'opéra national de Bordeaux au concours international de chant des Châteaux en Médoc.

#### Caroline Chassany (Marie-Grand-mère)

Caroline Chassany intègre dès l'âge de 11 ans la maîtrise de Radio France et complète ses études au CNR de Boulogne et Versailles avec le piano et la contrebasse dont elle obtiendra un premier prix. Elle est admise à la Guildhall School de Londres dans la classe de Noëlle Barker puis suivra les cours et Master classes de Margaret Honig. Elle se perfectionne auprès d'Yves Sotin. Récemment, elle a participé à Alma Sola, opéra numérique de A. Bonardi et a organisé une performance, The Sik Opera pour le Palais de Tokyo lors d'une Exposition Monographique de Barthélemy Togo.

#### Virgile Ancely (Andres, le Bonimenteur)

Virgile Ancely aborde le chant au conservatoire de Roubaix et poursuit sa formation au CRR de Paris au sein du département pour Jeunes Chanteurs, où il obtient en 2008 son prix de perfectionnement à l'unanimité du jury. Lauréat en 2009 du concours international de chant de Clermont-Ferrand, il collabore en tant que soliste avec l'orchestre National d'Ile de France, ainsi que des ensembles baroques. Sur scène il se produit dans un large répertoire. Il participe également à la création d'opéras contemporains.

#### Guilhem Terrail (Le Tambour-Major)

Né en 1978, Guilhem Terrail est un contre-ténor français. Depuis 2002, il est membre de plusieurs formations chorales professionnelles comme *Sequenza 9.3* sous la direction de Catherine Simonpietri ou *Le Paranasse Français* sous la direction de Louis Castelain. Il est également soliste d'Oratorio avec diverses formations dont *Les Paladins* sous la direction de Jérôme Corréas. En 2012, il a été soliste dans le rôle d'Aymar dans l'opéra *Thanks to my eyes* d'Oscar Bianchi à la Filature de Mulhouse sous la baguette de Léo Warynski à la tête de l'ensemble Modern.

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

### Francesca Bonato (Chorégraphe)

***\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation***

Née à Bologne (Italie) elle y suit un cursus d'études littéraires et artistiques à l'Université des Arts, Musique et Spectacle. Elle est formée en danse classique, jazz et contemporaine à Florence. En France elle obtient le D.E en danse modern-jazz et contemporaine. À Paris depuis 1995, elle intègre la Compagnie Blanca Li et collabore avec les chorégraphes Brigitte Dumez, Kitsou Dubois, Pedro. Elle participe comme chorégraphe et interprète à des expériences de création contemporaine dans des lieux insolites, musées, églises...

Suite à la rencontre avec Mireille Larroche et la Péniche Opéra son travail de chorégraphe se dirige vers des collaborations dans le monde de l'opéra sur des pièces du répertoire et des créations contemporaines.

### Thibaut Fack (Scénographe)

Après avoir étudié les Arts Appliqués à l'Ecole Boule entre 1995 et 1999, il intègre l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg en section Scénographie/Création de costumes.

Depuis sa sortie de l'école il signe la scénographie et les costumes de Jean-François Peyret, Pierre Ascaride, Michel Cerda, Yves Beunesne, Clément Victor, Hillary Keegin, Yann-Joël Collin, Benoît Lambert, Jean Philippe Salério, Youlia Zimina, Nicolas Kerzsenbaum... Entre 2003 et 2008 il est de toutes les aventures d'Olivier Py en tant que régisseur plateau et assistant à la scénographie. Depuis 2008 il signe la scénographie des créations de Cecile Backès et de Julia Vidity.

## La Péniche Opéra

Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical

**\*Une navette aller-retour sera mise en place à partir de la place du Chatelet tous les jours de représentation sauf le dimanche.  
Sur réservation**

En 1982, Mireille Larroche, sous l'impulsion d'Ivan Matiakh, Béatrice Cramoix et Pierre Danais transforme la Péniche (consacrée au théâtre) en Péniche Opéra. La Péniche Opéra est, dans le paysage culturel, une sorte de terrain vague, voire de « terrain d'aventures »... Espace propice à la dérive, lieu d'errance, agile à passer d'un siècle à l'autre, d'une avant-garde à la prochaine, d'un lieu à l'autre, hors les murs mais au cœur du réel, toujours en terre foraine...

Comme les forains, comme les saltimbanques : parfois installée sur ces terrains réservés aux nomades, parfois à la cour du Roi Soleil, toujours ailleurs... la Péniche Opéra est un magnifique jouet où des chanteurs, des comédiens, des musiciens, des metteurs en scène peuvent ancrer leurs rêves de théâtre et de musique. La Péniche Opéra ne peut se réduire à une définition théorique. Elle est simplement toujours prête à larguer les amarres vers de nouveaux horizons. Elle se laisse porter par les innombrables courants de cette décennie, par toutes les formes de musique d'aujourd'hui, remontant parfois le cours du répertoire musical, pour en repérer les sources, tout en gardant sa sensibilité du XXI<sup>e</sup> siècle, sa culture, son intuition de l'avenir, son goût de l'héritage, non pas dans une attitude nostalgique, mais dans la perspective d'un théâtre lyrique contemporain.



La Péniche Opéra devient Compagnie Lyrique Nationale en 1998, elle a été en résidence à l'Opéra Comique de 1998 à 2007, de 2004 à 2008 elle est en résidence à l'opéra de Toulon. De 2009 à 2012, elle a été en résidence à Fontainebleau et dans le sud seine et Marne et depuis novembre 2012, elle est en résidence au théâtre Jean-Vilar de Vitry. Elle est subventionnée par la DRAC Ile-de-France, La Ville de Paris et la Région Ile-de-France. Elle bénéficie du soutien de la SPEDIDAM, de la SACD, de la SACEM, de Musique nouvelle en liberté et de la Fondation France Télécom.

*"Dans la vie musicale française, La Péniche Opéra occupe une place unique, conjuguant créations et redécouvertes, respect du répertoire et inventivité raffinée et audacieuse. Avec pour maître mot le plaisir, plaisir de travailler ensemble, plaisir du public. Chaque spectacle naît en effet du plaisir partagé, géré par l'imagination et la rigueur des artistes interprètes qui constituent cette équipe. Cette péniche à nulle autre pareille crée en 1982 par Mireille Larroche, Ivan Matiakh, Béatrice Cramoix et Pierre Danais, est en effet baignée dans une eau de jouvence qui met en lumière et ravive les trésors de notre histoire musicale. Des formes anciennes de musique aux formes contemporaines, des opéras bouffes et opéras comiques aux divertissements de cour, des opéras de chambre aux cantates, de la comédie musicale au théâtre musical, l'art ici refuse de se cantonner à un genre et se construit avec beaucoup d'amour et de passion, par une équipe imaginative et enthousiaste. Le secret du succès doit sans doute beaucoup au talent uni de cet équipage, qui travaille de concert pour aboutir au meilleur " (La Terrasse)*