



SANS TAMBOUR

ENTRETIEN AVEC SAMUEL ACHACHE

La musique est au cœur de votre pratique de la mise en scène. Comment l'abordez-vous dans *Sans Tambour* ?

Samuel Achache : Je me rends compte que le travail de la compagnie tend de plus en plus vers la composition. Nos premiers spectacles partaient d'une forme musicale narrative, à savoir l'opéra. Ensuite, avec *Fugues*, nous avons pris pour thématique une question musicologique, celle du tempérament, puis nous nous sommes tournés vers l'invention d'histoires où la musique venait se substituer aux mots pour exprimer ce qu'ils ne pouvaient plus dire. Aujourd'hui, nous allons plus loin, en essayant de trouver des principes d'écriture musicale intrinsèquement liés à l'action théâtrale. L'une ne peut exister sans l'autre : la musique n'est pas là pour soutenir une action, ou lui donner plus de profondeur ; elle vient lui faire dire autre chose, en faisant s'ouvrir la parole comme un gouffre de sens. Nous prenons donc aussi plus de liberté avec les partitions dont nous partons. Dans *Sans tambour*, nous nous sommes interrogés sur la manière de faire se déployer les lieder de Robert Schumann, pour leur faire raconter ce que nous y voyons quand nous les entendons. Que se passe-t-il si ces mélodies ne sont plus jouées par une voix et un piano, mais par tout un petit orchestre de fortune ? ou juste par un violoncelle ? Comment partons-nous d'un motif, pour le développer à notre manière ? C'est là qu'intervient notre travail de composition : il ne s'agit pas de réorchestrer, mais plutôt d'extraire des éléments cachés de la partition pour en faire le point de départ d'une nouvelle création. Le fait de réunir sur scène des acteurs, des chanteurs et des instrumentistes – certains interprètes pouvant exercer d'ailleurs plusieurs actions à la fois – y contribue pour beaucoup. C'est une écriture pensée, construite ensemble. Chacun développe dans le processus de travail un rapport singulier à la musique, y compris les non-musiciens qui, peut-être précisément parce qu'ils n'ont pas la conscience de l'écriture musicale, peuvent nous permettre de trouver des formes que nous n'avions pas prévues. Avec eux par exemple, nous nous interrogeons sur la prosodie, c'est-à-dire la musique que l'on fait quand on parle. Cela nous invite à ouvrir le langage quotidien, à le transformer pour lui donner une portée plus large jusqu'à ce que la musique vienne prendre le relais des mots. Et cette parole, qui d'abord pouvait sembler banale, s'élève alors jusqu'à une dimension lyrique et prend une autre ampleur, une nouvelle épaisseur : elle devient épique. Comme si l'on parvenait tout à coup, en ouvrant ce gouffre intérieur du langage, à faire entendre le chaos qui a permis à ces mots d'émerger, au-delà de leur signification.

Pourquoi le lieder ? Pourquoi Robert Schumann et les poètes romantiques ?

Nous avons déjà travaillé sur ce répertoire, pour le spectacle *La Chute de la maison*, avec Jeanne Candel ; mais nous avons le sentiment que nous n'avions fait que l'effleurer, sans aller au bout de ce que nous pouvions faire. Ce qui est intéressant avec les lieder, c'est qu'ils fonctionnent comme des précipités, des unités complètement closes sur elles-mêmes avec un début, un milieu et une fin. En cela ils représentent une notion importante pour les romantiques, celle de l'absolu, qu'ils considéraient ne pouvoir atteindre que par la petite forme, le morceau, le fragment. Le *Wanderer* (en français : le vagabond), qui est une figure récurrente dans cette littérature évoquant le poète maudit, n'est ni un contemplatif, ni un flâneur plaintif. Au contraire, il est quelqu'un d'agissant. Il ne sait peut-être pas où il va, mais il avance. Quant aux lieder, bien qu'ils ne soient pas narratifs, ils tendent vers quelque chose, ils indiquent un mouvement et donc une forme d'action. En regardant les choses de plus près, nous nous apercevons que les romantiques étaient bien plus conscients de ce qui se produisait autour d'eux que nous n'avons tendance à croire – ils n'étaient pas si focalisés que cela sur eux-mêmes. Ils observaient le monde avec un petit décalage, d'où l'ironie permanente que l'on retrouve dans les lieder. C'est bien plus drôle qu'il n'y paraît : le poète a une distance ironique avec ce qu'il est en train de produire, il n'est pas dupe ! L'écriture de Heinrich Heine, par exemple, est d'une folle vivacité d'esprit, il parvient dans une même phrase à nous faire rire de la chose la plus tragique du monde. Et c'est dans cette forme d'humour que nous pouvons trouver des points d'accroche. Je trouve d'ailleurs toujours plus d'échos entre le romantisme et notre manière de créer, notamment à travers le motif du collage, du fragment, ou dans cette manière qu'ils ont de frotter une chose à son contraire pour faire apparaître une nouvelle idée. D'une certaine façon, ce sont les ancêtres des surréalistes ! Et tout cela donne une profondeur particulière à leurs œuvres.

Quelle est la dramaturgie que cette musique vous a amenés à composer ?

Nous abordons ces lieder comme des fragments d'une histoire passée, que nous découvririons seulement au moment de l'épilogue. Comme si dès le départ tout était fini, que nous étions face à un effondrement, une ruine sans espoir où ne restait plus que la nostalgie de ce qui nous a amenés jusque-là. Mais que se passe-t-il si nous considérons ces pièces non pas comme un aboutissement, mais comme un début ? non comme une forme forclosée, figée, mais comme une ouverture active sur le monde ? Nous nous sommes interrogés sur les échos que cette musique pouvait trouver en nous, dans nos effondrements intimes – qu'il s'agisse d'une séparation, d'un deuil... Comment ces gouffres peuvent-ils ouvrir vers d'autres espaces ? Dans *Sans tambour*, la fiction, la scène et la musique explorent cette même question, chacune dans son langage, et évoluent toutes trois de la même manière. Sur scène, nous avons eu l'idée de créer un espace domestique, une maison, que nous voyons peu à peu se démanteler sous nos yeux jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'une ruine, un désert. Il en va de même pour la musique : nous la désossons jusqu'à ne plus en garder que la structure, jusqu'à enlever la chair même du son. Nous en arrivons ainsi à jouer les lieder sur un piano préparé, dont nous avons altéré le son en plaçant des objets dans ses cordes... c'est très étonnant ! Il s'agit toujours de la même musique, mais que nous n'entendons plus du tout de la même manière. Pour autant, cet effondrement n'est pas un anéantissement : au contraire, il ouvre des espaces imaginaires, fictionnels. Ce qui apparaît au début comme un désastre est en fait le début d'une ouverture à tout le champ des possibles. Et cela, en partant d'un tout petit fragment d'histoire intime...

Sans tambour est aussi une réflexion sur la mémoire. Comment se manifeste-t-elle dans le spectacle ?

Quand un espace ou une histoire n'existent plus, tout ce qu'il en reste c'est son souvenir. Entrer dans l'espace imaginaire des personnages, au moment où ils font l'expérience d'une telle perte, cela signifie donc aussi entrer dans leur mémoire. Comment faire pour visiter ces engrammes, c'est-à-dire les traces laissées en nous par nos souvenirs, afin de réinventer de nouvelles histoires ? Que recomposons-nous, à partir du souvenir que nous avons des choses ? Certains motifs nous constituent et sont inscrits en nous, quand bien même nous ne les avons pas forcément vécus. C'est ainsi que dans le spectacle, nous voyons tout à coup surgir les figures de Tristan et Yseult, une peinture romantique... ou encore, un lied. Car la musique permet précisément cela : rétablir un lien direct entre notre conscience et une image, vécue ou imaginaire. Dans ses *Nebenstück*, le compositeur Gérard Pesson recompose une pièce de Johannes Brahms qu'il avait beaucoup écoutée étant adolescent. Et vingt ans plus tard, il tente de la recomposer uniquement de mémoire. Bien sûr, il ne refait pas du Brahms ; mais en recomposant son souvenir, il donne à voir ce surgissement d'un motif hors du brouillard de sa mémoire... et c'est magnifique. Cet exemple est pour moi particulièrement inspirant. Comment, en tentant de se rappeler quelque chose, en vient-on à recomposer un lied ? Les mélodies peuvent surgir d'une autre musique, d'un son plus concret, ou même d'une histoire ; puis les acteurs s'en emparent et les incorporent jusque dans leurs paroles, même si elles ne sont pas musicales. Ils les tressent ensemble. Les lieder deviennent alors des générateurs d'histoires – mais pas celles auxquelles nous nous attendrions ! Il s'agit d'une musique si intime, elle touche si personnellement chaque individu qui l'écoute, que les imaginaires qu'elle évoque ne peuvent être que propres à chacun. Et pourtant, c'est toujours la même musique.

Propos recueillis par Marie Lobrichon