

Avril / septembre 2020

Pouvez-vous me parler brièvement de l'histoire de la compagnie et de son rapport au lieu de création La Quincaillerie situé en Bourgogne ?

Alexis : La Quincaillerie est un lieu de vie, d'accueil et de travail qui possède sa propre logique, indépendamment de la compagnie les endimanchés, tout en étant également un outil pour celle-ci (matériaux et construction des scénographies, recherche sonore, etc...) Le lieu a vocation tout au long de l'année à accueillir des moments collectifs, des groupes de travail et parfois des résidences (de création musicale, d'écriture ou de montage de films, etc.)

De 1985 à 1988, les endimanchés était un groupe de musique au cœur de la scène alternative punk, aux côtés de Bérurier Noir notamment. En 1992, après diverses formations musicales issues de cette première expérience, des études en ethnomusicologie à l'EHESS m'ont conduit à l'écriture d'un premier spectacle «Cabaret Voltaire», évocation de la naissance du mouvement dada à Zurich, d'après la Fuite hors du temps de Hugo Ball... cette pièce marque l'origine, en 1993, de la compagnie les endimanchés en tant qu'équipe de création théâtrale et musicale. La compagnie était implantée en région parisienne jusqu'en 2015, et conventionnée par la DRAC Ile de France depuis 2002. Depuis notre arrivée à la Quincaillerie nous avons peu à peu procédé au transfert de la compagnie qui est alors conventionnée aujourd'hui par la Drac Bourgogne-Franche-Comté depuis 2015. La Quincaillerie quand à elle est avant tout un lieu de proximité, d'accueil de concerts et de lien social, elle ne reçoit aucune aide financière spécifique et ne souhaite pas pour l'instant solliciter de quelconques financements publics ou autres. Il y a donc une différence de statut économique entre la compagnie et la Quincaillerie qui est un lieu indépendant en quelque sorte.

Sur la plan pratique, La Quincaillerie n'a pas de plateau, les concerts et les quelques spectacles qui y sont joués prennent place dans le grand volume d'atelier de cette ancienne forge, or celui-ci est encore principalement un atelier de restauration pour le lieu lui-même et un atelier de construction pour les projets de la compagnie ou pour d'autres usages. Il n'est pas équipé comme un plateau de théâtre, mais encore dans son état brut ; les projets qui y prennent place doivent s'adapter à cette précarité des conditions d'accueil technique. Il possède cependant une acoustique excellente du fait d'un plafond en bois sur toute la surface (de 150 m2) qui se trouve à une hauteur de 5 mètres 20. L'esthétique théâtrale de la compagnie, qui comporte depuis toujours une part technique et plastique importante ne peut s'adapter au lieu que lorsqu'il s'agit de forme légères («Changer la vie»

avec André Robillard y a été joué en 2014, des concerts « Volia Panic » préfiguration du spectacle créé en 2019 y ont été joués en 2015 et 2016.) Par ailleurs, indépendamment des activités de la compagnie, de nombreux concerts y sont accueillis tout au long de l'année en lien avec toute une scène expérimentale, indépendante et internationale. En commençant à occuper le lieu et ce territoire il y a 7 ans, nous avons souhaité créer un espace alternatif d'échange et de rencontres, ce qui est le cas aujourd'hui. Et sur un autre plan, la Quincaillerie est avant tout un atelier permanent : plusieurs chantiers y sont en cours pour restaurer, transformer et équiper le lieu (restauration et construction des vannages du moulin et autres opérations relatives à son fonctionnement, travaux de construction et serrurerie métallique, transformation des volumes, maçonnerie, menuiserie, charpente, couverture.)

Pour entrer un peu plus dans votre esthétique, j'aimerais que vous me parliez du lien que vous établissez entre musique et parole, voix et bruit dans votre dramaturgie : si la musique irradie toute la représentation jusqu'à des phénomènes de masquage sonore, noyant les voix, pour autant, vous ne semblez jamais renoncer à une certaine forme de discoursivité, à une volonté de déplier et d'expliquer des faits. S'il n'y a pas d'action linéaire ni de fable dans votre théâtre, on sent donc cependant un souci de se saisir d'une situation particulière, dans sa globalité, dans sa complexité et ses contradictions. Finalement, si la parole est fragilisée elle ne renonce jamais à énoncer ?

Alexis : Dans nos spectacles, il y a en effet de fréquentes confrontations entre la voix et le bruit, lesquelles proviennent parfois d'une volonté de fissurer l'ordre du discours, de créer certaines instabilités – d'écoute notamment – qui peuvent aller jusqu'au chaos. Ce que les corps ont à dire entre ainsi en collision avec les éléments scéniques – dont le son – mais la plupart du temps il s'agit tout de même de trouver un équilibre entre la parole et la texture musicale de telle sorte que le paysage sonore soit formé de ces deux composantes et de leur agencement réciproque. Quant aux citations et matériaux qui forme cette *image sonore* il y a d'une part un certain intérêt pour les musiques expérimentales, post punk et *noise* qui s'origine dans une expérience de la scène alternative punk des années 1980. La musique industrielle, la no wave, les expérimentations bruitistes, qu'il s'agisse ou non de mes propres expériences, forment un arrière-pays musical que je n'ai jamais vraiment quitté. Il y a également tout un apprentissage lié à la transmission orale et à la pratique d'un répertoire de musique traditionnelle roumaine qui a fortement imprégné le travail de composition ultérieur. Cependant à l'origine du travail de la compagnie les endimanchés - après cabaret Voltaire - il y a eu tout un temps de rupture ou d'éloignement vis à vis de ces différents mondes musicaux ; je voulais séparer pour un temps mon travail – qui nécessitait de forger un vocabulaire théâtral – avec ce passé musical. La création sonore, plus que la musique à proprement

parler, participait déjà de ces premières tentatives qui étaient à la recherche d'un certain relief (qui fasse contrepoint avec l'espace en tant que tel ou vienne le compléter) mais elle ne constituait pas une part aussi importante qu'aujourd'hui dans nos derniers spectacles. La musique est revenue peu à peu au premier plan sous la forme de textures et de motifs composés pour les spectacles *Fragments complets Woyzeck* de Georg Büchner (2001), *Une histoire vibrante* d'après les récits et fragments narratifs de Franz Kafka (2002) et Puis elle a pris une place de premier ordre avec *Faust ou la fête électrique* de Gertrude Stein (2003) qui a fait l'objet d'un long travail d'écriture d'une partition pour ce livret.

Est-ce qu'en introduisant ces musiques rock et expérimentales sur le plateau vous essayez de recréer une écoute musicale au théâtre, similaire à celle des concerts que vous avez bien connus ? Avec la noise, aussi, est-ce que vous cherchez à faire de la représentation une sorte de défouloir, d'exutoire émotionnel ?

Alexis : La musique peut avoir de multiples effets dont celui d'agir sur la perception et sur les corps. Certaines textures, certains répertoires ont cette capacité à bousculer ou perturber nos logiques de perception, à libérer parfois certaines inhibitions : au théâtre cela peut conduire à des états de sorties de la représentation, mettre les corps des spectateurs en état d'alerte et venir contrarier une forme de passivité. Il est tout de même enthousiasmant d'imaginer (et de construire) une scène où la musique vient briser le cadre, où les corps ne tiennent plus en «place», où la dimension du concert à l'intérieur de la salle parvient à bouleverser ou à changer absolument la nature de la représentation. Cette recherche d'un équilibre instable va aussi de pair avec une volonté de déplacer les automatismes de perception de telle sorte que le spectateur ne soit pas seulement en quête d'un sens figé ou rationnel. En juxtaposant et en articulant les trois supports que sont la musique, l'image et le texte, dans une logique polyphonique voire «polysonique», nous cherchons des agencements d'énonciation qui invitent à différentes manières de percevoir le sens de la représentation, à former une surface hétérogène de signes et de sens de telle sorte que chacun puisse créer son propre chemin.

*Cette irruption du concert dans vos spectacles et le déchainement qu'il provoque m'intéressent beaucoup, le fait que la musique ait cette capacité à faire imploser les conventions, à les nier de façon jubilatoire : je me rappelle de cette entracte annoncée dans *Modules dada à la Parole Errante Demain* (2018), qui n'a finalement pas lieu et qui se transforme en concert à la basse dans la cantine...*

Alexis : Nous avons cette volonté de ne pas enfermer le spectacle dans un moment clos et cherchons

au contraire à l'ouvrir le plus possible à ce qui forme les entours ou la périphérie (spatiale et temporelle) de la représentation. La musique participe de cette ouverture si elle permet de travailler les limites de la forme théâtrale, son commencement et sa fin, ses accidents, interruptions et ce qui se joue à l'intérieur et hors du cadre... j'étais le seul instrumentiste dans *Modules dada* et il y a une dimension autrement collective de la musique dans *Volia panic* qui permet de travailler et de creuser cette lisière entre le théâtre et le concert sur le plateau et hors du plateau.

Si nous avons déjà beaucoup parlé de ce passé musical noise / punk qui t'habite, tu convoques aussi sur scène un autre répertoire, germanophone. Je parle des chansons satiriques qu'on retrouve dans Modules dada, notamment celles de Walter Mehring. Ça m'a immédiatement fait penser au théâtre musical de Bertolt Brecht et aux compositeurs Hanns Eisler, Kurt Weill et Paul Dessau. Quel est ton lien avec cette tradition brechtienne de la musique sur scène ? Est-ce que, tout comme chez Brecht, Eisler ou Weill, la musique a dans ton théâtre une dimension politique, au sens où elle serait outil de distanciation et permettrait de rompre avec toute forme d'évidence ?

Alexis : La présence et la fonction du lied traversent en effet tous nos spectacles et ceci est apparu au fil du temps d'abord sous la forme de motifs s'inspirant de la forme du lied et composés pour certains spectacles. L'écriture et la pratique du chant étaient alors deux formes libres qui pouvaient s'articuler de manière intuitive en étant totalement imbriquées et reliées à la logique des textes. La *ritournelle* - en tant qu'elle délimite certains espaces de jeu et *territoires existentiels*, participe d'une articulation entre le son et les signes - fait son apparition dans nos spectacles comme une donnée spatiale essentielle qui peut accompagner certaines figures ou certains *lieux représentés*.

Dans *Sunday Clothes* c'est la présence du lied qui est interrogée à nouveau, « *le lied est à la fois le territoire, le territoire perdu* » et sa fonction dans *Sunday Clothes* est de former de micro-territoires à l'intérieur du plateau qui se trouvent sans cesse menacés par la représentation elle-même. Le lied est aussi le décollément, la saillie, l'étrangeté, il *est hanté par une voix solitaire* et il s'oppose en cela au moment choral, autre dimension essentielle de notre travail, qui permet une convergence des corps dans le chaos, un rassemblement des solitudes.

Nous abordons le théâtre musical de Bertolt Brecht en nous attaquant d'abord en 1998 à *L'Importance d'être d'accord* de Brecht et Hindemith ; nous procédons à un traitement de toute la partition de Paul Hindemith, à une réduction du matériel d'orchestre pour un seul clavier et toutes les parties chorales sont pré-enregistrées... ! seules les deux voix lied sont présentes sur scène. Puis la création de *L'Opéra de quat sous* en 2005 à la Clinique de la Borde est le moment culminant de toute cette approche du théâtre Brechtien ; la partition musicale à nouveau, était jouée dans son intégralité par les patients et soignants de la clinique.

Dans *Tuer la misère* (2008) et surtout *Changer la vie* (2011) le paysage sonore des endimanchés se déploie en face de celui de Robillard, comme s'il s'agissait de deux étrangetés irréductibles et fait alors le choix de donner une place importante aux lieder de Hans Eisler «Einheitsfront», « berceuses pour les mère de travailleurs», «Aux soldats allemands morts sur le front de l'est. »

Dans le mystère des mystères d'après l'oeuvre de EE Cummings Il y a un contrepoint brechtien curieux face au monde que décrit le poète, à l'aliénation dont il témoigne : c'est *Le chant des machines* : « cette petite chanson par-dessus la mer Atlantique, le grand hurlement fauve de notre travail de chaque jour...»

Enfin *Le dieu bonheur*, réponse tardive de Heiner Müller à Paul Dessau suite à sa proposition de reprendre et de poursuivre le texte inachevé de B. Brecht *Les voyages d'un dieu du bonheur*, marque un certain aboutissement de nos explorations de l'oeuvre de Bertolt Brecht par le prisme de ce texte qui, sous une forme fragmentaire, est une bataille que livre Müller avec le théâtre de Brecht ; la présence du lied y est sous-jacente ou détournée et sa fonction est à la fois éclaircissante et ténébreuse, dramatique et périlleuse à chaque tournant de la pièce.

Dans *Modules dada* les poèmes de Walter Mehring sont de purs bijoux de la poésie dadaïste, de son versant politique, ils sont pour ainsi dire méconnus en France, non traduits en tout cas ; Ils sont mis en musique très simplement sur une trame rythmique sauvage qui permet une sorte de *Sprechgesang* très brut, très rocailleux. Et pour finir c'est l'«Abc de la guerre» de Bertolt Brecht qui est également mis en musique et constitue le final de la première partie ; ce sont les deux fragments qui décrivent en quelques mots les figures de Noske et Ebert - les hommes qui ont provoqué et mené l'écrasement de la révolte spartakiste - qui sont chantés.

La présence du chant a toujours une fonction décisive et/ou de rupture, à fortiori dans une représentation qui cherche l'instabilité... tout ce travail autour de Bertolt Brecht et des compositeurs qui ont été ses complices s'origine pour une part dans un projet de recherche mené à l'EHESS en ethnomusicologie sur « l'utilisation d'un *genre populaire*, littéraire et musical, dans le théâtre de Bertolt Brecht.» Vaste projet abandonné dont l'irrésolution et les ramifications se sont poursuivis jusqu'à aujourd'hui à travers l'écriture et la mise en forme de ces différents spectacles

Oui, ce mélange entre ces deux types de musique avant-gardiste, épique et noise disons, semble constituer la matière sonore principale de ta dramaturgie. Je me demande si ces deux courants ne se rejoignent pas dans le refus d'une certaine uniformité sonore, d'une musique lisse, polie, standardisée, en privilégiant au contraire un son plus âpre, brut ?

Alexis : Il s'agit aussi de confrontations esthétiques entre des répertoires non ajustés ou qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer et tout ceci participe de cette forme d'étrangeté de la représentation qui ne se déploie pas sur un versant formel uniforme ou univoque en effet mais cherche au contraire dans ces effets de ruptures de sens et de tonalité, de textures, de timbres une hétérogénéité agissante qui soit en mesure d'interroger le spectateur et de mettre en mouvement toute une logique de déchiffrement, au risque bien sûr de perdre une partie du public hostile à tel ou tel penchant, plus ou moins prégnant, de la représentation... bref il s'agit de créer une forme d'intranquillité et d'éveil ou de curiosité permanente à l'égard de ce que peut le théâtre, de ses limites et de ce qui lui échappe en partie... !

