



2014 - 2015
UNE SAISON
DE THÉÂTRE MUSICAL
ET LYRIQUE
CONTEMPORAIN EN FRANCE



2014 - 2015
UNE SAISON
DE THÉÂTRE MUSICAL
ET LYRIQUE
CONTEMPORAIN EN FRANCE

P A R I S

SAISON 2014-2015



26 ET 27 SEPTEMBRE 2014

MITSOU, *Histoire d'un chat*
Strasbourg, Festival Musica



7 ET 8 OCTOBRE 2014

UN TEMPS BIS
Strasbourg, Festival Musica, TNS



21 ET 22 NOVEMBRE 2014

UN TEMPS BIS
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines



2, 3 ET 4 DÉCEMBRE 2014

UN TEMPS BIS
Comédie de Reims



23 JANVIER 2015

MITSOU, *Histoire d'un chat*
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines



5 ET 6 MARS 2015

ALIADOS, *Un opéra du temps réel*
Théâtre de Caen



13, 14, 15, 17 ET 18 MARS 2015

ALIADOS, *Un opéra du temps réel*
Nancy, Opéra National de Lorraine



19, 20, 21 ET 22 MARS 2015

KAFKA-FRAGMENTE
Paris, Athénée-Théâtre Louis-Jouvet



25 MARS 2015

ALIADOS, *Un opéra du temps réel*
Théâtre de Nîmes



12, 14, 15 ET 17 AVRIL 2015

MASSACRE
Toulouse, Théâtre du Capitole

Programme sous réserve de modifications.

Directeur de la publication : Antoine Gindt, **rédaction :** Antoine Gindt, Dominique Bouchot, **conception graphique et direction artistique :** Gérard Ségard - gerard@segard.pro, **réalisation :** Pierre Kandel, **impression :** Imprimerie Le Réveil de la Marne
Crédits photos : P 2 : © Jean-Charles Fitoussi. P 5 : © Olivier Roux. P 6 : © Philippe Stirnweiss. P 9 : © Suzanne Doppelt. P 12 : © Philippe Stirnweiss.
P 17 : © Jean-Luc Guérin. P 18 : © Pascal Victor/ArtComArt. P 21 : © Marco Borggreve. P 22 : © Joao Messias/Casa da Musica.
P 25 : © Guillaume Gellert. Autres photos : D.R.

Notre saison réunit cinq titres et convoque, sans exception, des compositeurs d'aujourd'hui et une manière de mettre en scène leurs œuvres qui complète et prolonge leur singularité. Une création (*Mitsou*) et quatre reprises de spectacles qui ont marqué nos saisons précédentes. Ce sont des histoires de cousinage et d'association : les touches électroniques de Wolfgang Mitterer et de Sebastian Rivas, la délicatesse instrumentale de György Kurtág et de Claire-Mélanie Sinnhuber, les mots de Kafka et de Beckett, le violon de Carolin Widmann ou l'alto de Geneviève Strosser, le cinéma de Philippe Béziat et celui de Jean-Charles Fitoussi... Aujourd'hui comme hier, l'art vaut toujours pour son expérience (celle qu'il retient du monde, la sienne propre, celle que le spectateur en tire) et les formes qu'il s'invente pour ne pas se répéter. Et ne pas oublier d'où il vient. Au long de la saison, on retrouve ces préoccupations diverses (politique, intime, esthétique) portées par des interprètes et des artistes qui d'un spectacle à l'autre insufflent un esprit de troupe. Ils créent ainsi un enchevêtrement prolifique.

Nous accueillent cette saison les Opéras nationaux de Nancy et Toulouse, le festival Musica et le Théâtre National de Strasbourg, les théâtres de Saint-Quentin-en-Yvelines, de Caen et de Nîmes, la Comédie de Reims et l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet ; on lira dans ce programme ce qui unit et réunit, au-delà des styles et des formats, ces cinq spectacles que T&M-Paris a, parmi d'autres, suscités, produits et accompagnés de 2007 à aujourd'hui.

Antoine Gindt

Cette saison serait impossible sans l'engagement très personnel des directeurs qui ont programmé ces spectacles et que je tiens à remercier ici.



mitsou

HISTOIRE D'UN CHAT

STRASBOURG, FESTIVAL MUSICA,

26 ET 27 SEPTEMBRE 2014

THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES,

23 JANVIER 2015

mitsou

HISTOIRE D'UN CHAT

OPÉRA-FILM (CRÉATION MONDIALE)

Musique : Claire-Mélanie Sinnhuber

Film et livret : Jean-Charles Fitoussi

librement inspiré de Balthus et Rilke

Direction musicale : Léo Warynski

Avec :

L'enfant Balthus (soprano) : Raquel Camarinha

L'ami Rilke (ténor) : Fabien Hyon

La mère (alto) : Eva Zaïcik

Le père (basse) : Luc Bertin-Hugault

Ensemble Multilatérale

Production T&M-Paris

Coproduction Festival Musica, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Avec le soutien du Fonds de Création Lyrique/SACD

Production déléguée du film : Aura été production

avec : Élias Kerzinet (Balthus), Pierre Silvestri (Rilke), Éloïse Decazes (Baladine Klossowska), Florian Caschera (Erich Klossowski), Sophie Millot (la Gouvernante), Lou Thiébaut (Pierre Klossowski), Galitzine (Mitsou)

Directeur de la photographie : Sébastien Buchmann,

Ingénieur du son : Erwan Kerzinet

« Fitoussi construit son œuvre comme une comédie humaine, par à-coups, latences, en faisant passer tel personnage au premier plan d'un film, en silhouette d'un autre, en raccrochant les épisodes au bonheur de ses synapses de créateur. »

Libération, Éric Loret, 23 janvier 2014

« La forme de l'opéra prend sa source dans la lettre de Rilke, la brèche du temps accessible entre chacun des douze coups de minuit. L'opéra est donc structuré en onze scènes, divisées par ces douze coups. Mais l'image ne se réfère pas tant aux dessins qu'à la réalité qui leur est sous-jacente : l'histoire très simple d'un enfant qui trouve un chat, l'adopte, le perd. Ce qui nous a plu, c'est l'espace laissé à notre imagination par ce matériau hétérogène. »

Programme Musica 2014, Claire-Mélanie Sinnhuber

LÉO WARYNSKI

TROUVER UNE COHÉRENCE ENTRE LES DRAMATURGIES MUSICALE ET SCÉNIQUE

T

u collabores avec T&M depuis plusieurs années, et tu as travaillé sur de nombreux projets. Selon toi, quelle serait leur particularité commune ?

La particularité, c'est qu'aucun projet ne ressemble au précédent. Et c'est la grande particularité de T&M. C'est à chaque fois un nouveau défi : pour *Medea*, le chef était sur scène avec l'orchestre au lointain ; pour *Massacre*, l'orchestre est dans la fosse ; pour *Aliados*, l'orchestre est au lointain mais le chef de profil ; pour *Thanks to my Eyes*, le chef était « enterré » dans la fosse... À chaque fois, c'est une configuration différente. Et les projets réinterrogent toujours la relation du théâtre et de la musique, mais aussi du texte et de la musique. Tous les aspects artistiques de ces projets travaillent sur un réel enjeu esthétique. C'est la capacité à créer un projet

À
CHAQUE FOIS,
C'EST UNE
CONFIGURATION
DIFFÉRENTE.

toujours un conseiller artistique, un partenaire. On s'interroge bien sûr sur la pertinence d'une voix, mais aussi sur le « théâtre » d'un chanteur. De manière traditionnelle à l'opéra, on sacrifie volontiers une pertinence scénique au profit

global. Le protocole scénique et de production est toujours réinterrogé.

Sur la plupart de ces projets, tu avais la fonction de conseiller musical. Comment définirais-tu cette fonction au regard de la particularité de ces projets ? Et quels en sont les enjeux ?

Ce sont de longs échanges avec Antoine [Gindt]. On écoute des chanteurs, on regarde la partition et finalement on débat ensemble d'idées musicales. C'est une chose qui m'enrichit. C'est une manière d'appréhender la musique et le spectacle qui est assez unique. Pour Antoine, un chef d'orchestre n'est jamais qu'un chef d'orchestre, c'est

d'une facilité vocale. Avec T&M, il faut donc collaborer avec des chanteurs qui ont compris que la voix n'était pas uniquement le cœur du projet, et qui sont prêts à travailler avec ce théâtre-là.

Et concernant la fonction de chef d'orchestre ?

Dans le cas d'une création, nous n'avons aucune idée a priori. C'est une partition vierge de tous préjugés ou habitudes. Il faut créer une alchimie et décoder ce que le compositeur a voulu dire.

Que t'a apporté cette relation étroite à la scène dans ton parcours de musicien ?

Les musiciens sont souvent dans un rapport très dégagé du corps, dans une forme de spéculation, la musique pure... Antoine m'a quelques fois fait des retours après une représentation sur la façon dont j'avais dirigé. Ce sont des remarques dégagées de toutes considérations techniques et musicales, mais qui se concentrent sur le geste, et la manière dont le corps communique. C'est très intéressant.

Cette relation à la scène modifie-t-elle ton travail de chef ?

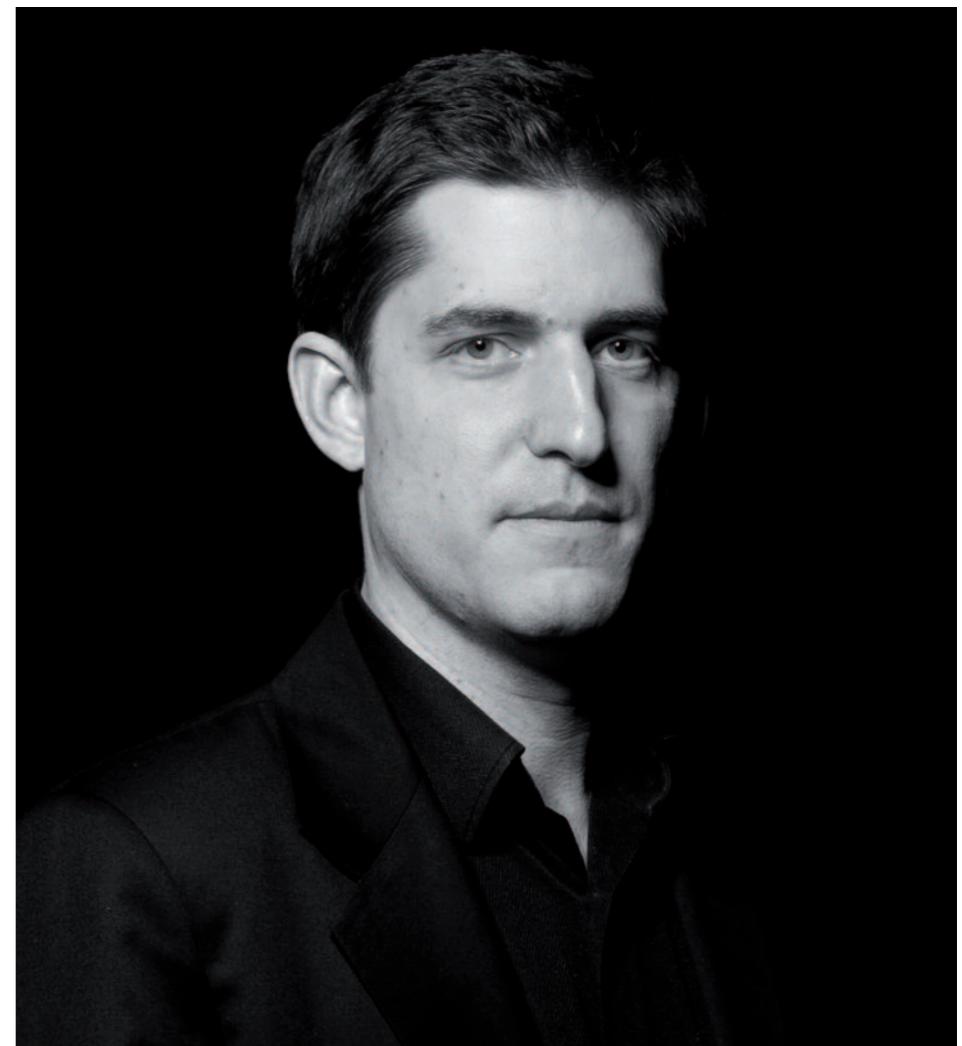
En tant que chef d'orchestre, l'enjeu est de trouver une cohérence. Avec le théâtre musical ou l'opéra, ce souci d'une forme cohérente est encore plus complexe, parce qu'elle implique à la fois la dramaturgie musicale et la dramaturgie scénique.

*Comment abordes-tu la prochaine création de T&M à laquelle tu participes, *Mitsou*, à la lumière de toutes ces expériences ?*

Malgré toute l'expérience que je peux avoir du théâtre musical, *Mitsou* représente encore une autre façon de travailler. Il s'agit d'un opéra-film. La musique est composée sur des images filmiques qui lui préexistent. Claire-Mélanie Sinnhuber compose une musique où la synchronisation avec le film de Jean-Charles Fitoussi est un des principaux enjeux. Sa musique repose sur une forme d'épure, une fragilité, une recherche de la précision ultime de cette articulation. Il faudra donc trouver une fluidité pour que les rapports entre l'image et le son soient le plus directs possible.

*Propos recueillis par Dominique Bouchot
à Paris, le 12 juin 2014*

Léo Warynski, Chef d'orchestre, il a fondé le chœur les Métaboles et est directeur musical de l'ensemble Multilatérale depuis 2014. Il collabore avec T&M en tant qu'assistant et conseiller musical depuis 2008, et a dirigé *Massacre* (Vilnius, 2010), *Thanks to my Eyes* (Mulhouse, 2012), *Ring Saga* (Reggio Emilia, 2012) et la création d'*Aliados* (2013).





O
C
T
-
N
O
V
—
D
É
C

STRASBOURG, FESTIVAL MUSICA, TNS,
7 ET 8 OCTOBRE 2014
THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES,
21 ET 22 NOVEMBRE 2014
COMÉDIE DE REIMS, 2, 3 ET 4 DÉCEMBRE 2014

UN TEMPS BIS

UN MOMENT COMPOSÉ PAR **GEORGES APERGHIS**

Textes de **Samuel Beckett** (*Immobile*, *Pour finir encore*, *Bing*, et quelques *Mirlitonades*)

Musiques pour alto de **Helmut Lachenmann** (*Toccatina*), **Franco Donatoni** (*Ali*) et **Georges Aperghis** (*Uhrwerk*, création)

Mise en scène : **Georges Aperghis**

Lumière : **Daniel Levy**

Assistante à la mise en scène : **Émilie Morin**

Avec :

Valérie Dréville, comédienne

Geneviève Strosser, alto

Production **T&M-Paris**

Coproduction **Ircam-Centre Pompidou**, **Comédie de Reims**,

Festival Musica, **Théâtre de Gennevilliers** / **CDNCC**

Spectacle créé le 12 juin 2014 au Théâtre de Gennevilliers

« Plus inclassable encore, le "moment composé par Georges Aperghis" autour de textes de Samuel Beckett a fait de la voix (de la comédienne Valérie Dréville et de l'altiste Geneviève Strosser) le vecteur idéal d'une plongée dans l'espace, physique ou poétique. Avec son recours intermittent au noir sur le plateau, son jeu d'ombres portées et ses projections instrumentales en mouvement, *Un temps bis* s'est imposé à la manière d'un numéro de funambule ayant pour seul repère fiable son oreille. Constat valable pour les artistes comme pour le public. »

Le Monde, *Pierre Gervasoni*, 2 juillet 2014

« Ces *Mirlitonades*, les deux interprètes aux pieds nus les disent comme le font les enfants, chacune un mot ou deux, dit avec gourmandise et la délectation de jouer avec leurs sons, leur souffle, leur matière où cognent les consonnes et filent les voyelles. »

Les Inrockuptibles, *Fabienne Arvers*, 11-17 juin 2014

« *Un temps bis* se veut un voyage au bout des possibles tout à fait surprenant. Expérience aussi bien musicale que théâtrale, cette trouvaille hybride met au centre de la scène deux femmes de talent, délicates et investies au maximum de leur capacité. »

Hierauthéâtre, 12 juin 2014

GEORGES APERGHIS C'EST LA CURIOSITÉ QUI ME FAIT COURIR

C'

est la première fois que, dans un spectacle, vous abordez d'autres musiques que la vôtre ?

Oui. La *Toccatina* d'Helmut Lachenmann, c'est une pièce très proche du silence, avec des sons imperceptibles, et donc proche de Beckett. Parce que, comme chez Beckett, les silences sont aussi importants que les sons. Et les sons sont détournés. Ce n'est pas le son traditionnel de l'alto, c'est plus

proche du bruit, du souffle, de la respiration. Cette pièce m'a beaucoup apporté pour le début du spectacle, pour commencer avec presque rien, trouver un niveau presque zéro de l'écoute, et du coup ouvrir bien ses oreilles et ses yeux pour recevoir. La musique de Franco Donatoni, c'est aussi une musique qui tourne, en spirale, avec les mêmes éléments qui reviennent tout le temps, comme *Bing* de Beckett, où finalement les choses s'usent à force d'être dites, répétées.

Était-ce plus simple d'aborder d'autres compositeurs que d'aborder les textes d'un auteur dramatique ?

SI ON
N'EXPÉRIMENTE PAS,
ON EST OBLIGÉ DE
RESTER
DANS LE MOULE DE
CE QUI A DÉJÀ
ÉTÉ FAIT.

Je ne veux pas classer. Même pour les formes musicales, la classification ne m'intéresse pas. Ce sont les pièces qui m'intéressent et chaque pièce a sa propre vie. On ne sait pas ce que c'est justement, il n'y a pas de définition. Pour moi, c'était un champ de liberté formidable, dans lequel on pouvait tout faire, inventer. Je veux me

La musique est déjà écrite. Les temps, les accents, les notes... Il suffit de la jouer. Tandis qu'avec Beckett, il faut faire la partition. Il donne le minimum exprès. Il faut sculpter le texte. Valérie [Dréville] a à sa disposition plusieurs couleurs par texte. Elle est libre de son parcours, qui peut être différent chaque soir, pour que ce soit véritablement organique. C'est ça la différence avec la musique. Pour les acteurs, il faut que ça vienne de l'intérieur.

Qu'est-ce que le « théâtre musical » ?

Le « théâtre musical », je ne sais pas ce que c'est. Ce terme est une béquille, inventé à Avignon dans les années soixante-dix, pour aller vite, par paresse. Théâtre et musique. Mais quel théâtre ? Quelle musique ? Je n'utilise pas ce terme pour mes pièces.

surprendre moi-même, voir des choses que je n'ai pas encore vues ou pas entendues. C'est la curiosité qui me fait courir. Et ce qui me rend très heureux c'est que le public soit libre et actif face au spectacle, qu'il se raconte ses propres histoires que je ne contrôle pas, que je ne connais pas.

Vous présentez-vous comme un metteur en scène ?

Non, il n'y a pas de mise en scène. C'est un tout. Les choses se prolongent, se répondent. C'est comme si tout était écrit dans la partition. Même si je prends beaucoup de liberté par rapport à ça.

Quelle est votre relation aux opéras « institutionnels » ?

J'ai décidé d'arrêter depuis 1996. Parce que je ne me sens pas libre. Il y a trop de contraintes qui appartiennent au xix^e siècle. Raconter une histoire avec des personnages et des situations dramatiques, qu'il faut

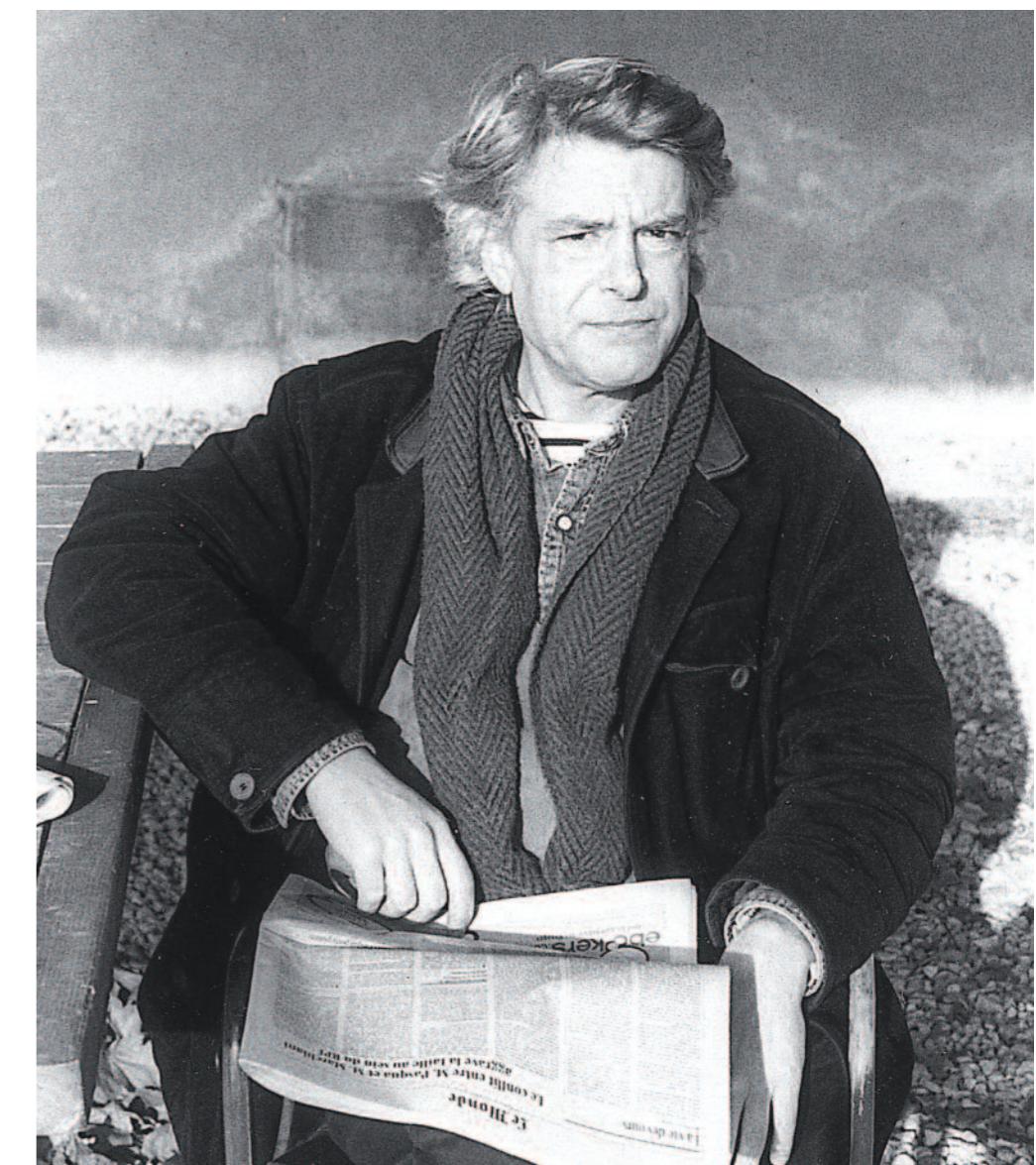
mettre en scène musicalement... le metteur en scène, le décor, l'orchestre dans la fosse, chanter fort pour passer l'orchestre... dans ce cadre-là, je ne peux rien faire. Et je n'ai pas une histoire à raconter, ce que j'aime c'est la polyphonie, pour raconter notre monde éclaté.

Faudrait-il un lieu de création dédié au « théâtre musical » ?

Pour les jeunes compositeurs, il faudrait que les maisons d'opéra aient une sorte d'« opéra studio ». Juste une salle avec les capacités techniques qu'il faut. Pour qu'ils puissent expérimenter. Si on n'expérimente pas, on est obligé de rester dans le moule de ce qui a déjà été fait. Si une institution s'occupe exclusivement de ça, le risque c'est encore une fois la sclérose. Forcément, on finira par chercher la liberté ailleurs.

*Propos recueillis par Dominique Bouchot
à Paris, le 14 juin 2014*

Georges Aperghis, Compositeur, fondateur et directeur de l'ATEM (1976-1997) avec lequel il a créé plus de 30 spectacles jusqu'à *Commentaires* (1996). Le théâtre musical est au centre de son travail qu'il poursuit désormais en indépendant. *Machinations* (2000) et *Luna Park* (2011) font parties de ses réalisations exemplaires créées récemment à l'Ircam.



VALÉRIE DRÉVILLE

CE QUI EST FORMIDABLE, C'EST QU'IL N'Y A AUCUNE FRONTIÈRE

A

avez-vous abordé ce projet de théâtre et de musique différemment de vos projets de théâtre ?

Non. Parce que la musique c'est aussi une parole. Et

la parole c'est de la musique. Tout ça s'en-tremble. J'écoute Geneviève [Strosser] tous les soirs comme j'écouterais mon partenaire parler. C'est une langue. Surtout cette musique-là. Georges [Aperghis] dit de sa musique qu'elle est très proche de la parole. C'est une musique plus proche de la parole parlée que de la parole chantée. Et Beckett aussi est une langue en soi.

Avez-vous travaillé cette langue de manière musicale ?

Oui, de manière musicale et rythmique. Je pense que les textes de Beckett ne sont pas des interprétations ad libitum. Il me

C'EST
UN PROCESSUS,
UN TRAVAIL EN
COURS. C'EST CE
QUI ME PASSIONNE
LE PLUS.

plutôt sur les situations que sur la parole. Mais les mots et leurs organisations, leurs rythmes requièrent malgré tout un travail.

Cette collaboration particulière avec le compositeur Georges Aperghis et l'altiste Geneviève Strosser a-t-elle modifié

semble qu'il y a un cadre très strict. Nous sommes en quelque sorte obligés de le respecter. Et c'est à l'intérieur de cette structure que nous pouvons trouver notre liberté. Mais il faut s'attacher au rythme de cette langue.

Travaillez-vous votre interprétation dramatique de manière musicale ?

En tant qu'actrice, le sentiment de la musique intérieure est toujours présent. Ça change en fonction des auteurs, mais si il n'y a pas de musique, il n'y a pas de vie. C'est différent si c'est un répertoire de la parole ou un répertoire de situations. Par exemple, je viens de travailler avec Thomas Ostermeier sur *Les Revenants* de Ibsen, et le jeu ici se situe

ce travail sur la musicalité de votre jeu d'interprète dramatique ?

Ce qui était formidable, c'est qu'il n'y avait aucune frontière. Comme s'il n'y avait pas de différence entre nous. Geneviève est autant actrice que moi dans le spectacle. Et Georges est autant compositeur que metteur en scène. C'est un poète en fait. C'est un homme de musique, un homme de théâtre. C'est avec ça qu'on travaille et c'est absolument magnifique. Parce que ça enlève ces barrières que l'on rencontre souvent entre les langages artistiques. Georges parle des moments musicaux dans le spectacle de la même manière qu'il parle du théâtre. C'est une seule et même chose. Il a une très grande délicatesse de pensée. Il n'assène rien, jamais. Et en ça je trouve qu'il est assez beckettien. Parce que Beckett ne dit jamais une chose seulement. Dès qu'il dit une chose, son contraire n'est pas loin. Et cette poésie me touche. Avec Beckett, et ces musiques, nous étions dans la poétique du presque rien, de la chose qui tourne, se répète, se modifie un peu. Et dans ce spectacle, il y a du théâtre, de la musique, mais aussi beaucoup de peinture. Beckett était très attaché à la peinture. Et nous avons donc beaucoup parlé de peinture, et notamment de Giacometti. Parce qu'on a trouvé chez lui ce même principe que chez Beckett

de création / destruction ou apparition / effacement. Et je reconnaissais ici une vérité qui touche l'art, et sûrement la vie, puisque si c'est dans l'art, c'est que c'est dans la vie.

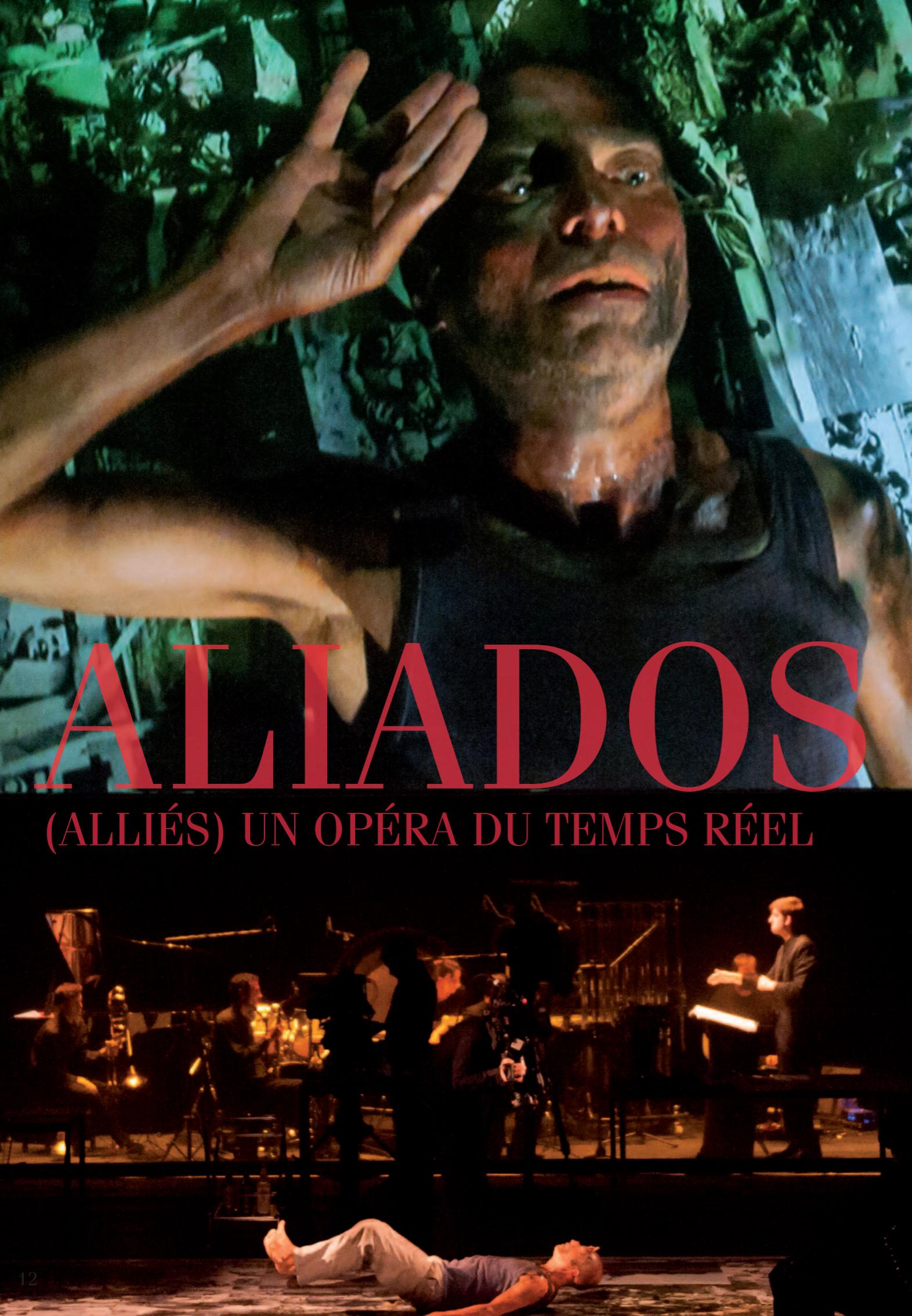
Est-ce que le fait de réunir le théâtre et la musique appellerait d'autres formes artistiques ?

Oui, peut-être. Comme tout est ouvert, tout peut venir. Ce n'était pas une pièce écrite, nous avons construit le spectacle ensemble, donc finalement tout était possible. Et nous le sentions encore pendant les représentations, ça pourrait encore évoluer. Nous pourrions inventer d'autres choses. C'est un processus, un travail en cours. C'est ce qui me passionne le plus. La recherche, l'expérimentation, le laboratoire. Et c'est merveilleux que ça puisse se faire dans ces conditions. Nous avons répété trois semaines, et l'objet de la création est la recherche. Tous les soirs, à Gennevilliers, nous avons dit un texte sur la situation des intermittents car un spectacle comme ça est menacé par ce qui se passe aujourd'hui. Donc plus que jamais, j'apprécie de faire ces projets, parce que je ne sais pas si ça va être possible dans les années qui viennent. J'espère.

*Propos recueillis par
Dominique Bouchot le 14 juin 2014*

Valérie Dréville, Révélée par Antoine Vitez (*Electre*, 1986), elle compte depuis parmi les plus importantes comédiennes en France. Avec Claude Régy, Anatoli Vassiliev ou récemment Thomas Ostermeier (*Les Revenants* d'Ibsen, avec lequel elle obtient le Molière de la comédienne en 2014) et Romeo Castellucci, elle poursuit des collaborations exigeantes et engagées.





ALIADOS

(ALLIÉS) UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL

THÉÂTRE DE CAEN, 5 ET 6 MARS 2015
NANCY, OPÉRA NATIONAL DE LORRAINE,
13, 14, 15, 17 ET 18 MARS 2015
THÉÂTRE DE NÎMES, 25 MARS 2015

ALIADOS

(ALLIÉS) UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL

Musique : **Sebastian Rivas**

Livret : **Esteban Buch**

Mise en scène : **Antoine Gindt**

Réalisation live : **Philippe Béziat**

Direction musicale: **Léo Warynski**

Collaboration à la mise en scène : **Élodie Brémaud**, scénographie : **Elise Capdenat**, lumière : **Daniel Levy**, costumes : **Fanny Brouste**, maquillage : **Corinne Blot**, chorégraphie : **Stéfany Ganachaud**, réalisation informatique musicale Ircam : **Robin Meier**, assistant réalisateur : **Julien Ravoux**

Avec :

Lady Margaret Thatcher (mezzo) : **Nora Petročenko**

Général Augusto Pinochet (baryton) : **Lionel Peintre**

L'Infirmière (soprano) : **Mélanie Boisvert**

L'Aide de camp (baryton) : **Thill Mantero**

Le Conscrit (acteur-musicien) : **Richard Dubelski**

Ensemble Multilatérale

Coproduction **T&M-Paris**, **Ircam-Centre Pompidou**, **Réseau Varèse**.

Avec le soutien du **Fonds de Création Lyrique / SACD**, du **Théâtre de Gennevilliers / CDNCC** et de **Ozango productions**

(Commande de l'État, Ministère de la Culture et de la Communication)

Spectacle créé le 14 juin 2013 au Théâtre de Gennevilliers

« Une heure et vingt minutes de très grand théâtre musical, grâce aux interprètes, aussi excellents l'un que l'autre, et à la mise en scène d'Antoine Gindt qui est sensationnelle. »

La Stampa, Alberto Mattioli, 22 juin 2013

« L'ensemble du projet artistique brille par son unité.

[...] L'écriture vocale extrêmement variée épouse la personnalité de chacun, la partition électronique créée par l'Ircam prolonge et sert l'écriture orchestrale virtuose sans jamais la parasiter. La réalisation vidéo de Philippe Béziat magnifie les détails de la mise en scène d'Antoine Gindt et multiplie les perspectives. Elle donne aussi à voir le jeu stupéfiant des chanteurs, à commencer par Lionel Peintre, saisissant Pinochet, et Nora Petročenko, Thatcher psychorigide, sous la direction musicale stimulante et fédératrice de Léo Warynski. »

Le Figaro, Christian Merlin, 25 juin 2013

« [...] Cela tient du miracle, aujourd'hui, qu'une nouvelle œuvre lyrique puisse voir le jour en s'imposant comme une réussite totale. »

Artpress, Stéphane Malfettes, Octobre 2013

SEBASTIAN RIVAS

UN GRAIN DE FOLIE, TOUJOURS GRĀCE AU CHANT

A

liados est ton premier opéra. Quelle a été la plus grande difficulté pour toi ?

Trouver les personnalités vocales. La voix est une chose complexe pour moi.

Souvent dans les comédies musicales ou les opéras, je ne comprends pas pourquoi ils chantent... Comme si le chant enlevait

du naturel, du théâtre. Et par ailleurs, le chant fait référence à des modèles socio-logiques. Il est donc difficile pour moi par exemple d'imaginer un conscrit de dix-huit ans, pendant la guerre des Malouines, chanter de manière lyrique, avec tout ce que ce que le chant lyrique suppose en terme d'appartenance historique et culturelle, alors que ce personnage n'est pas censé avoir d'idéologie politique ou de culture, puisqu'il a vécu toute sa vie sous une dictature.

Et pourtant, lorsqu'il y a un grain de folie, comme finalement il y en a toujours un à l'opéra, c'est le chant qui va permettre ce focus sur un état psychologique. Le théâtre

LA PUISSANCE DU CHANT : MONTRER LES CONTRADICTIONS, LES FISSURES MENTALES.

ou le cinéma ne peuvent pas trop s'attarder là-dessus, parce qu'ils travaillent sur un flux qui doit rester plausible. Alors que c'est justement la puissance du chant : montrer les contradictions, les fissures mentales... Le chant peut affaiblir un propos, mais il peut aussi devenir une grande force. Donc j'ai travaillé sur cette cohérence.

Est-ce que la mise en scène d'Aliados te l'a fait découvrir autrement ?

Certaines scènes ou certains personnages, oui, comme Margaret Thatcher. Mes intentions concernant Thatcher étaient bien plus manichéennes qu'elles ne le sont dans la mise en scène. Je ne voulais pas montrer quelqu'un qui pourrait avoir un regret. Je voulais au contraire dénoncer un certain nombre de propos. Pour moi, il n'y avait pas une ombre

d'humanité chez elle. Et pourtant, par la façon dont son monologue est mis en scène, le public est touché par cette femme qui peut-être regretterait ou se questionnerait sur ses décisions passées. Ce qui donne finalement une grande richesse et une épaisseur au personnage, même si je peux ne pas être d'accord politiquement. Ça prouve

que la musique peut être interprétée par la mise en scène. C'est d'ailleurs son objet : rendre humain un personnage. Qui peut-être ne l'était pas pour le compositeur et le librettiste, puisqu'ils travaillent avec un langage qui n'est pas aussi représentatif que le théâtre ou le cinéma, un langage plus « simpliste ». Le metteur en scène doit chercher le plausible et la réalité.

Comment définirais-tu la place d'un compositeur sur une création d'opéra ?

Je n'ai pas un rapport « religieux » à la partition écrite. C'est un support qui permet de s'approcher au plus près d'une intention, qui mérite d'être interprétée ou adaptée. J'ai cette flexibilité-là, et j'aime bien qu'on me fasse des suggestions. Parce qu'on peut être trop pris dans les détails d'une partition. Pour ça, la présence du compositeur sur une création, c'est très positif. Par contre, arrivé à un certain point, on est dans le théâtre. Si certaines choses sont « mal » apprises ou pas comme on le sou-

haiterait, en tant que compositeur, on sait que c'est trop tard. Parfois, il faut savoir céder, laisser faire.

Tu as le projet de composer un nouvel opéra. Ta manière d'aborder la composition a-t-elle évolué depuis Aliados ?

Mon imaginaire habite davantage le plateau, dès le début. Davantage que l'histoire en elle-même. Aujourd'hui, je travaille la partition en fonction de la dramaturgie, du potentiel théâtral d'une situation ou d'une action. J'ai immédiatement une vue sur le plateau. Par contre, certains choix se sont confirmés, avec une plus grande force de conviction : la contextualisation historique, donnée par certaines musiques concrètes, la façon de les traiter, les questions de niveaux de vocalité comme des niveaux de langage.

*Propos recueillis par Dominique Bouchot
à Paris, le 16 juin 2014*

Sebastian Rivas,
Compositeur franco-argentin, il a
étudié à Buenos Aires et en France
(à Strasbourg et à l'Ircam
notamment). En 2012, il obtient le
prix Italia pour *La Nuit hallucinée*,
opéra radiophonique d'après Arthur
Rimbaud. Il est pensionnaire de la
Villa Medicis à Rome depuis
septembre 2013.



ANTOINE GINDT

METTRE EN SCÈNE LA MUSIQUE, LE TEXTE MIS EN MUSIQUE

E

xiste-t-il des points communs entre les mises en scène de Kafka-Fragmente et d'Aliados, dont les œuvres sont si différentes ?

Avec Kafka-Fragmente, j'ai

travaillé sur l'idée d'un huis clos, duquel le public est a priori absent.

Cette idée venait du journal de Kafka dans lequel on trouve une description très précise d'un théâtre vu à l'envers, le rideau de scène est fermé, et les acteurs sont dos au public. Il est vrai qu'on retrouve cette idée de l'inversion dans *Aliados*. L'axe des caméras est fixé de la scène au public et l'orchestre, au loin-tain, figure la masse de gens qui observent Pinochet et Thatcher. Ce sont des points de tension pour la mise en scène assez comparables dans les deux projets. Je pourrais aussi les rapprocher du dispositif de *Medea* où l'orchestre et le chœur étaient derrière un tulle, ou à celui de *Rake's Progress* qui comprenait l'orchestre sur scène.

MON TRAVAIL DE MISE EN SCÈNE EST UN TRAVAIL DE FUSION AVEC D'AUTRES, ET NOTAMMENT AVEC LE COMPOSITEUR.

travailler. De manière générale, je trouve dommage que la mise en scène à l'opéra puisse moins à la musique qu'à la dramaturgie au sens large. Et je pense que je ne ferais pas de mises en scène si j'avais l'impression de répéter le geste que font très bien d'autres metteurs en scène, qui partent plus directement de la dramaturgie. Évidemment avant la musique, il y a un

Finalement, on s'aperçoit au fur et à mesure qu'il y a des gestes qui nous satisfont.

Ton parcours témoigne d'une grande proximité avec la musique. Comment cette dernière influe-t-elle ta façon d'aborder la mise en scène ?

Je travaille sur comment « mettre en scène la musique », en partant de la musique, davantage que du texte ou d'idées scénographiques par exemple. C'est intuitif parce que ma relation à la musique est à la fois personnelle et de toujours. J'ai acquis une sorte d'anticipation du geste musical dont je ne pourrais plus me défaire. C'était le cas même pour *Aliados* alors que la musique n'était pas encore écrite au moment où j'ai commencé à

livret, un sujet. Mais je mets en scène, non pas le texte, mais le texte mis en musique. Pour moi la mise en scène commence à partir du moment où je m'empare d'un projet. Avec T&M, j'ai le privilège assez rare de pouvoir décider de presque tous les maillons du projet : la distribution, les décisions de scénographie, le positionnement des musiciens par rapport aux chanteurs... Ce sont des décisions qui touchent à la mise en scène, parce qu'elles conditionnent ensuite l'acte de travail, de partage. Ces décisions diffèrent mon travail d'un travail de commande où le metteur en scène doit « se plier » à un certain nombre de contraintes. Souvent par exemple, l'orchestre dans la fosse est un postulat, et la scénographie ne peut pas décider autre chose. Pouvoir décider de tous ces paramètres est une chose essentielle pour moi.

Georges Aperghis réfute le terme de « théâtre musical ». Il explique son initiative dans les années 70 par une volonté de grande liberté, de pouvoir tout faire, tout réinventer... Je crois beaucoup à cette définition. On arrive ainsi à donner une idée de la musique chantée et mise en scène vraiment différente du canevas habituel. J'ai évidemment beaucoup appris de Georges. Mais contrairement à lui, n'étant pas

moi-même compositeur, mon travail de mise en scène est un travail de fusion avec d'autres, et notamment avec le compositeur. La collaboration avec Sebastian [Rivas], par exemple, était très fructueuse, parce que de nombreuses décisions ont été prises dans un dialogue permanent. Notre travail respectif a été nourri l'un de l'autre.

Au-delà d'une liberté avec les codes scéniques traditionnels (la disposition de l'orchestre par exemple), s'agit-il aussi d'une volonté de réinventer la manière de concevoir et « fabriquer » l'opéra ?

Nos manières de produire ne sont pas forcément très originales, nous faisons des répétitions au piano, des scène-orchestre... Mais elles sont envisagées légèrement de biais, toujours avec l'idée d'atelier. Un certain nombre de questions ont été réfléchies ici grâce à des artistes comme Georges Aperghis, Heiner Goebbels ou Pascal Dusapin (je pense notamment à *To be Sung*) qui permettent d'affirmer qu'il faut réfléchir à tous les segments d'une production, et pas uniquement à l'interprétation dramaturgique, qui fige le processus de création.

Propos recueillis par Dominique Bouchot à Paris, le 27 juin 2014.

Antoine Gindt, Directeur de T&M après avoir codirigé l'Atem avec Georges Aperghis de 1992 à 1997, il a notamment mis en scène *Medea* de Pascal Dusapin (Buenos Aires, 2005), *The Rake's Progress* d'Igor Stravinski (Ponte de Lima, 2007, Paris, 2009), *Ring Saga* de Richard Wagner (version Jonathan Dove, Porto, 2011).





ATHÉNÉE-THÉÂTRE LOUIS-JOUVET,
19, 20, 21 ET 22 MARS 2015

KAFKA-FRAGMENTE

Musique : **György Kurtág** (Opus 24 pour violon et voix)
Textes : **Franz Kafka** (extraits du *Journal* et de la correspondance)

Mise en scène : **Antoine Gindt**

Scénographie et lumière : **Klaus Grünberg**
Collaboration à la mise en scène : **Aurélia Guillet**
Costumes : **Gwendoline Bouget**

Avec :

Salome Kammer, soprano
Carolin Widmann, violon
Jacques Albert, **Maëlys Ricordeau**, comédiens
Figurants

Production **T&M-Paris**
Co-réalisation **Athénée-Théâtre Louis-Jouvet**

Spectacle créé le 13 décembre 2007 au Carré Saint-Vincent/Scène nationale d'Orléans

« Les *Kafka-Fragmente*, du compositeur György Kurtág, sont une de ces pièces tout à la fois rares et d'une audace extrême de part leur exigence. Ainsi l'attention ne peut se relâcher, il faut être à chaque instant en alerte pour ne rien perdre du texte qui s'affiche sur un prompteur, du jeu des deux interprètes, de l'apparition fantomatique de figurants en fond de scène, des subtiles modifications d'un décor blanc, jouant savamment des verticales et des horizontales, des rythmes de rayures.

[...] Un spectacle rare. »

L'Humanité, Maurice Ulrich, 5 janvier 2008

« Le temps fort du festival fut *Kafka-Fragmente* de Kurtág (...). Elle a fait l'objet de la plus somptueuse et envoûtante mise en scène au Hebbel Theater à Berlin. Salome Kammer et Carolin Widmann étaient de véritables interprètes dramatiques, accompagnées par un chœur qui commentait visuellement les textes ardus de Kafka et un écran vidéo qui présentait une scène subtilement inversée. Kammer chantait ses périlleux fragments – dont la troublante image de Kafka et de son amante comme deux serpents au clair de lune – même allongée ou agenouillée sur scène. »

Wire n° 304, Andy Hamilton, juin 2009

CAROLIN WIDMANN

COMME APPRENDRE UNE LANGUE ÉTRANGÈRE

T

ous avez choisi avec l'équipe de Kafka-Fragment de ne pas avoir la partition avec vous sur le plateau. Pouvez-vous parler de la très grande difficulté que représente l'apprentissage de cette partition particulièrement complexe ?

Pour être honnête, c'est la chose la plus difficile que j'ai eu à faire dans ma carrière d'interprète. C'est comme apprendre une langue étrangère. Je me souviens que la première fois que j'ai regardé la partition, j'ai pensé qu'elle était même quasiment impossible à lire ! Quelques fragments sont comme des pièces solistes, qui nécessitent de beaucoup répéter pour pouvoir comprendre ne serait-ce que le rythme et le ton, par exemple. C'était donc déjà très difficile de les jouer avec la partition. Lorsqu'il a fallu les apprendre par cœur, ce qui m'a aidé c'était de le faire avec Salome Kammer, une grande amie. Ce n'est possible de le faire qu'avec quelqu'un dont vous êtes proche, parce

qu'il faut passer de nombreuses heures ensemble ! Par ailleurs, finalement, la mise en scène m'a beaucoup aidée à mémoriser la partition, parce qu'elle m'a permis d'associer les fragments à des étapes du spectacle. La concentration est alors meilleure, et je pouvais réellement m'immerger dans cette musique.

Pour une musicienne, que change le fait d'être « mise en scène » ?

Ça change beaucoup de choses ! Par exemple lors de la dernière scène, lorsque nous jouons quasiment dans le noir, l'interprétation est beaucoup plus simple. Ça permet d'entrer plus facilement dans l'atmosphère du fragment. Habituellement, dans un concert, nous sommes uniquement concentrés sur notre interprétation musicale, et parfois nous le sommes tellement que ça affecte la qualité

musicale. Avec la mise en scène, je suis obligée de démultiplier ma concentration et ça m'aide à ne pas focaliser sur mes questions musicales, à jouer plus naturellement. Et c'est une chose que j'ai apprise avec ce spectacle, et dont je me ressers lors de mes concerts. Lorsqu'une partie complexe est sur le point d'arriver, je m'efforce

de ne pas focaliser mon attention dessus, mais au contraire de me concentrer sur autre chose.

Avant qu'Antoine Gindt ne vous propose de créer avec lui une version spectacle, vous avez joué les Kafka-Fragment en version concert avec Salome Kammer. Une fois passée à la mise en scène, votre relation sur scène avec Salome s'est-elle modifiée ?

Oui, nous avons grandi ensemble avec ce projet. Le fait de passer tant de temps ensemble pour la création était un privilège si précieux. Habituellement pour les concerts, nous ne répétons qu'une ou deux journées, nous jouons et nous quittons la scène. Mais cette fois-ci, partager tous ces moments de travail nous a permis de nouer une relation plus forte sur scène. C'est très rare dans la vie d'un musicien d'avoir la chance d'avoir du temps.

Ce temps de répétition vous a-t-il permis de vous sentir plus libre par rapport à la partition ?

Tellement ! Ce qui est passionnant maintenant que nous l'avons jouée tant de fois, c'est que

nous pouvons nous libérer de la partition. Nous savons ce qui est écrit, mais désormais, nous nous le sommes approprié, nous en avons fait notre propre interprétation. Et plus nous le faisons, plus nous nous sentons libres. Nous pouvons ainsi réagir l'une par rapport à l'autre.

Avez-vous été surprise par l'univers artistique que proposait la mise en scène ?

J'étais soulagée à vrai dire ! Parce que je pensais que c'était très risqué, que ça pourrait ne pas être juste. Si vous en faites trop, ou dans une mauvaise direction, ça pourrait vraiment détruire l'œuvre. Le seul moyen de mettre en scène cette pièce est de choisir une approche très simple. Antoine n'a pas essayé d'ajouter une histoire aux fragments, ou d'être en compétition avec la musique. Il l'a juste soulignée. Il nous a demandé des choses très naturelles, uniquement en relation avec la musique.

Propos recueillis par Dominique Bouchot le 25 juin 2014



Carolin Widmann, Elle compte parmi les plus marquantes violonistes de sa génération. Désignée meilleure artiste européenne par les « International Classical Music Awards » en 2013, elle obtient en 2014 le « Schneider-Schott-Musikpreis » de la ville de Mainz. Son engagement pour la musique d'aujourd'hui est exemplaire.



TOULOUSE, THÉÂTRE DU CAPITOLE,
12, 14, 15 ET 17 AVRIL 2015



MASSACRE

Opéra de **Wolfgang Mitterer**

Livret : **Stephan Müller** et **Wolfgang Mitterer**, d'après *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe

Mise en scène : **Ludovic Lagarde**

Direction musicale : **Peter Rundel**

Dramaturgie : **Marion Stoufflet**, scénographie : **Ludovic Lagarde** et **Sébastien Michaud**, lumière : **Sébastien Michaud**, création vidéo : **David Bichindaritz** et **Jonathan Michel**, costumes : **Fanny Brouste**, maquillage : **Corinne Blot**, chorégraphie : **Stéfany Ganachaud**, assistante à la mise en scène : **Élodie Brémaud**, chef assistant : **Léo Warynski**, réalisation électronique : **Wolfgang Mitterer**

Avec :

La Duchesse de Guise (soprano) : **Elizabeth Calleo**

Le Roi de Navarre (soprano) : **Valérie Philippin**

La Reine de Navarre et Catherine de Médicis (mezzo) : **Nora Petročenko**

Henri III (haute-contre) : **Jean-Paul Bonnevalle**

Le Duc de Guise (baryton) : **Lionel Peintre**

Danseuse : **Stéfany Ganachaud**

Remix Ensemble Casa da Música

Production **T&M-Paris**

Coproduction **Casa da Música, Festival Musica, Schauspiel Frankfurt**

Spectacle créé le 20 septembre 2008 au Teatro Nacional São João, Porto

« L'entêtant tourbillon de l'opéra de Mitterer, tout jonché de cadavres qu'il est, [...] est une gifle revigorante, un appel d'air fouettant. [...] Le chef Peter Rundel et les musiciens de l'ensemble Remix jouent cette partition ultra-exigeante avec une précision qui force l'admiration.

Le metteur en scène Ludovic Lagarde a effectué un travail scénique au cordeau, austère, mais d'une juste expression. [...] Le résultat, loin du toc high-tech redouté, est emballant : les captures de l'objectif, diffusées dans des "lucarnes-écrans", révèlent un intéressant travail sur l'image, ni redondant, ni décalé, une chose rare sur les scènes d'aujourd'hui. »

Le Monde, Renaud Machart, 3 octobre 2008

« L'œuvre [...] est de celles, rares, qui ne sont pas qu'un feu de paille. Le metteur en scène Ludovic Lagarde la reprend aujourd'hui dans la vision qui est la sienne, faite d'humanité et de lucidité, dans un geste artistique en prise sur la vérité du monde. On a senti – salles combles à deux reprises à la Cité de la Musique – le public bouleversé par cette réalisation appuyée sur le travail dramaturgique de Marion Stoufflet et en totale adéquation avec la musique de Mitterer, conduite [...] par Peter Rundel à la tête de l'inaffilable Remix Ensemble. »

Dernières Nouvelles d'Alsace, Christian Fruchart, 28 septembre 2008

LUDOVIC LAGARDE

QUELQUE CHOSE NOUS ÉCHAPPE GRÂCE À LA MUSIQUE

C

Comment qualifierais-tu les principales différences entre la mise en scène de théâtre et la mise en scène d'opéra, à la lumière

notamment de la création de Massacre ?

Il y a une différence sensorielle. La musique – bien que portée par un livret, et donc un propos à l'opéra – ouvre les sens. Quelque chose de l'ordre du raisonnable ne tient pas face à la musique. Quelque chose échappe. Il faut être à l'écoute de ses propres sensations, lâcher prise. Et plus particulièrement par rapport à *Massacre*, l'intelligence de la structuration du livret en regard de la composition m'a passionnée. Cette manière de saisir à la fois le déroulé de l'histoire de Christopher Marlowe (*Massacre à Paris*), et en même temps d'écrire un livret vertical. Chaque partie est

**DES MUSICIENS
QUI RESTENT
EXTRÊMEMENT
VIGILANTS SUR
 CETTE VOLONTÉ DE
 SORTIR L'OPÉRA DE
 SES CARCANS
 TRADITIONNELS.**

dans ces différentes pluralités. Et c'est devenu la matrice de la mise en scène.

Wolfgang Mitterer compose un nouvel opéra, dont tu signeras à nouveau la mise en scène. Comment le fait d'avoir déjà travaillé ensemble sur Massacre modifie votre collabo-

un paradigme et énonce des occurrences qui sont à la fois issues des situations de la pièce de Marlowe mais aussi polysémiques. Par exemple, la déploration, c'est à la fois la déploration des protestants après le massacre, mais aussi d'autres types de déplorations (référence à une cantate de Bach, déplorations contemporaines qui peuvent évoquer les guerres modernes et la Shoah...). Et comme la musique elle-même est polyphonique (effets baroques, références à des époques musicales diverses, avec l'orchestre mais aussi avec l'électronique), la musique et le livret se retrouvent finalement

ration sur cette nouvelle création ? Êtes-vous par exemple en dialogue sur la question du livret ?

Oui, il y a eu des conversations préliminaires, dès le début de l'élaboration du projet, et avant même l'idée du livret. Après, nous avons commencé à discuter à partir d'une première idée de livret que Gerhild Steinbuch lui a envoyé. C'est très intéressant, mais c'est aussi complexe parce qu'il ne faut pas faire trop tôt des projections scéniques, justement parce que Wolfgang a une sorte de prescience pour la scène. Il écrit pour la scène. C'est ce qui m'avait frappé sur *Massacre*. Passées les premières écoutes de l'œuvre, assez opaques et complexes, on se rend compte à quel point c'est une écriture pour la scène. Il a une réelle science du livret, et il faut donc que je n'intervienne qu'avec parcimonie. Je dois rester face à une énigme à résoudre.

Peux-tu nous parler de la façon dont s'est déroulée la création de Massacre, en regard de tes autres expériences de metteur en scène d'opéra ?

Ça a été un grand moment pour moi, très important. C'était magnifique, et avec l'ensemble de la production. La manière dont les choses ont débuté, la position d'Antoine [Gindt], la façon dont nous avons travaillé ensemble... C'était une création très harmonieuse et très passionnante. Et sur le plan artistique, j'ai été amené à m'interroger sur des questions de représentations qui m'ont passionné. Dans la mesure où les sujets abordés

dans l'œuvre relèvent de l'irreprésentable. Il existe d'une certaine manière des tabous, des interdictions de représenter certaines choses. La question de l'extermination par exemple. Il faut donc inventer un système de contrepoints, un vocabulaire scénique, pour essayer de toucher la réalité de cette extrême violence, sans avoir à la représenter. C'était donc un exercice et un travail très délicat. Le choix de la présence de Stéphanie Ganachaud, danseuse – comme contrepoint d'un corps, à la fois présent et représenté comme la possibilité d'un témoin – était un élément prépondérant de la création.

Et cette production a par ailleurs permis des rencontres passionnantes. Wolfgang a une grande liberté, il est à la fois un compositeur au sens strict, et en même temps il joue dans des boîtes de nuit, il fait des concerts d'orgues dans son village du Tyrol... Il est à la fois d'une grande rigueur et d'une grande humilité. Peter Rundel a ces mêmes qualités. C'est un chef moderne. Ce sont des musiciens qui en ont fini avec le folklore et le monde bourgeois de l'opéra. Et dans une société où on a déjà un peu oublié la révolution du théâtre musical, ils restent extrêmement vigilants sur cette volonté de sortir l'opéra de ses carcans traditionnels. Ils sont précieux pour cette raison.

*Propos recueillis par Dominique Bouchot,
le 25 juin 2014.*

Ludovic Lagarde, Metteur en scène, il est depuis 2009 directeur de la Comédie de Reims. Avec l'écrivain Olivier Cadiot et le comédien Laurent Poitrenaux il a inventé un art inédit du monologue polyphonique (*Le Colonel des Zouaves*, 1997, *Un mage en été*, 2010). Son travail original le mène tout aussi bien à l'opéra qu'au théâtre dramatique.





T & M - PARIS EST MEMBRE DU RÉSEAU VARÈSE



Réseau européen pour la création et la diffusion musicales

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 19 partenaires de 12 pays européens différents.

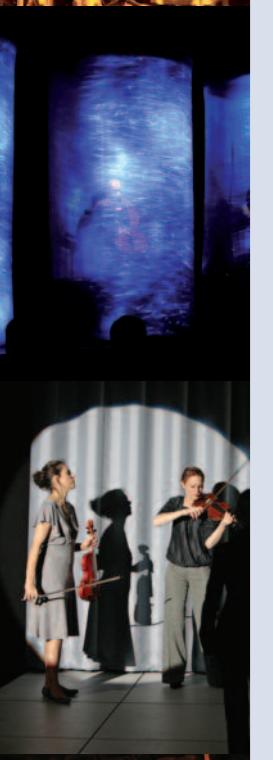
De 2000 à 2014, grâce aux Programmes Culture de la Commission Européenne, le Réseau Varèse a soutenu T&M-Paris pour les productions et/ou les représentations de :

Salvatore Sciarrino *Lohengrin* 2001
Heiner Goebbels *Hashirigaki* 2001
Pascal Dusapin *Momo* 2002
Steve Reich *Three Tales* 2002
Salvatore Sciarrino *MacBeth* 2002
Mario Lorenzo *Richter* 2003
Heiner Goebbels *Eraritjaritjaka* 2004
James Dillon *Philomela* 2005
Consequenza / A Tribute to Luciano Berio 2006
Pascal Dusapin *Medea* 2007
Wolfgang Mitterer *Massacre* 2008
György Kurtág *Kafka-Fragmente* 2010
Richard Wagner/Jonathan Dove *Ring Saga* 2011
Oscar Bianchi *Thanks to my Eyes* 2012
Sebastian Rivas *Aliados* 2013
Hans Zender *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* 2014

L'activité du Réseau Varèse (concerts, conférences, réunions...) est consultable sur le site www.reseau-varese.com


Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture de la Commission Européenne.

Une action unique pour la musique en Europe



ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE

UNIVERSITÉ POPULAIRE DU THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

Animée par **Antoine Gindt**

Moment d'échange et de connaissance, l'Université Populaire du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, en partenariat avec T&M-Paris, vous donne rendez-vous pour sa quatrième édition tout au long de la saison 2014-2015, afin d'aborder différents sujets en résonance avec la programmation du Théâtre.

Programme et information : www.theatresqy.org

PARCOURS MITSOU (en partenariat avec le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines)

Pour toute information, vous pouvez contacter : **Giulia Ricordi** (+33 1 47 70 95 66 / gricordi@theatre-musique.com)

PUBLICATIONS

Revue **théâtres&musiques**, n°2 (2005, *Philomela / Eraritjaritjaka*), n°3-4 (2007, *Kafka-Fragmente / Testimony*), n°5 (2008, *Massacre / Stifters Dinge*), n°6 (2011, *Ring Saga / Théâtre musical*), n°7 (2012, *Aliados*)
Programmes *Ring Saga* (2011), *Aliados* (2013)

CD **Wolfgang Mitterer Massacre** (© Col Legno, 2010), **James Dillon Philomela** (© Aeon, 2009)

CERCLE T&M-PARIS

En tant que particulier ou en tant qu'entreprise, vous pouvez participer activement à notre activité et au développement de nos projets. Vos dons sont déductibles de vos impôts (66% pour les particuliers, 60% pour les entreprises).

Pour toute information, vous pouvez contacter : **Géraldine Weiss** (+33 1 47 70 95 67 / gweiss@theatre-musique.com)

T&M-PARIS Structure de création dédiée aux nouvelles formes de théâtre musical et lyrique, T&M-Paris fait fructifier l'héritage de l'Atelier Théâtre et Musique (Atem) fondé par Georges Aperghis en 1976. Depuis 1998, plus d'une trentaine de spectacles (opéra, théâtre musical) ont été produits et présentés par T&M-Paris, selon des choix artistiques qui ont véritablement fondé un répertoire. Créer de nouvelles œuvres grâce à des commandes (Bianchi, Dillon, Donatoni, Dusapin, Goebbels, Lorenzo, Pesson, Rivas, Sarhan...), promouvoir des répertoires originaux grâce à des mises en scène singulières (Sciarrino, Kurtág, Mitterer, Janáček, Stravinsky, Wagner...), poursuivre une réflexion permanente sur les pratiques du théâtre et de la musique et leur inscription dans une réalité sociale et pédagogique, sont les principaux objectifs de T&M.

Président **Jean-Luc Poidevin**

Directeur **Antoine Gindt**, administratrice **Géraldine Weiss**, chargée de production **Giulia Ricordi**, direction technique **Gilles Séclin** (La Petite Fabrique)

T&M-Paris est associé au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines/Scène Nationale, et partenaire pour l'opéra du Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National de création contemporaine

T&M-Paris est membre fondateur du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionné par le Programme Culture de la Commission Européenne

T&M-Paris, association soutenue par la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication)

T&M-Paris

22 rue de l'Échiquier, 75010 Paris, tél +33 1 47 70 95 38

contact@theatre-musique.com / www.theatre-musique.com

