

LE CONCERT CHOPIN

SPECTACLE conçu par VOLODIA PIOTROVITCH D'ORLIK



C'est la musique seule de Chopin qui a mené au spectacle *Le concert Chopin*.

La demande que, soudain affligée de sa solitude,
elle adressa au théâtre :
– Que me peux-tu ?

Après un silence rempli de fatalité,
le théâtre dut se résoudre à répondre :
– Mais je ne te peux rien.

Ensuite, pourtant, il l'invita, et elle vint.

Ce fut, toutefois, après avoir accepté que, c'est terrible,
mais solitude, fatalité, séparations
sont aussi faites pour être respectées.

Surtout ne toucher à rien,
pensa le théâtre en regardant la musique déborder,
qui déjà prenait place en faisant plein de bruit.

Plus tard, attendant, un peu dépaycée, son tour dans les loges,
la musique restait méditative.

Elle savait son pouvoir.

Et aussi que parfois, malgré tout,
les hommes lui demeurent indifférents.

Il y a des miracles et il n'y a pas de miracles, pensa-t-elle.

Lui, l'observant par la porte de la scène, un peu à l'étroit là derrière,
le pensa en même temps.

C'est pour ça – les miracles, et leur absence –
que, bientôt, il gagnerait la salle, encadrant le concert.

LE SPECTACLE

LA COMMANDE

Le concert Chopin est né d'une commande.

Mathis Calzetta, chef d'orchestre et pianiste se produisant régulièrement avec l'Orchestre de Chambre de la Drôme, a proposé à Nicolas Mizen, qui en assure la direction artistique, de réaliser son désir le plus cher : faire un concert Chopin.

Cependant, la façon dont Nicolas conçoit la musique et la fonction de cet Orchestre n'inclut pas la possibilité d'un concert Chopin où on vient, on écoute, on part. À Chopin, Nicolas préfère de loin les contemporains, et aux formes classiques, les expérimentations.

Alors Nicolas a décliné la proposition de Mathis mais m'a proposé, à moi qui fais du théâtre, d'imaginer tout ce que je veux pour que les ressources de ce dernier permettent à ce concert Chopin de n'être pas tout à fait un concert Chopin.

Je ne savais pas ce que j'allais imaginer. Je savais seulement que je désirais concevoir une forme qui provienne spécifiquement de la nature de la commande : que peut le théâtre au concert et à la musique, et plus particulièrement à Chopin, et très précisément à ce concert Chopin ?

LE PROBLÈME AVEC LA MUSIQUE

Avant de faire du théâtre, j'ai fait beaucoup de musique, et je suis toujours heureux de pouvoir, à travers lui, continuer à être en lien avec elle. Mais je n'ai jamais trouvé

que cela aille de soi. Mon sentiment, à vrai dire, est que le théâtre, comme tous les autres arts, ne lui peut rien. La musique est un langage intraduisible, et elle me semble toujours beaucoup trop forte, ses effets, si directs et pourtant si abstraits, trop puissants. Or, j'ai vite réalisé que la musique de Chopin est l'incarnation à son summum de la musique comme pure autonomie. Elle va de son cœur au nôtre par le chemin le plus court, et c'est tout.

Alors c'est de là que je suis parti : du constat de l'impossibilité de mêler quoi que ce soit à un concert Chopin qui lui soit extérieur.

J'ai compris que ce concert Chopin, si on voulait lui faire honneur, devait nécessairement avoir lieu dans l'autonomie qui lui convient, n'en déplaise à Nicolas.

Mais que si le théâtre, alors, lui pouvait quelque chose, c'était par ses propriétés anthropologiques : un espace et un temps propres, un cadre d'attention différent, séparés de la vie sociale, où l'on vient regarder le réel en face et sentir ce que cet acte si rare produit en nous. Et que le théâtre ainsi conçu, le théâtre tel que je le comprends et le désire, pouvait accueillir dans son propre cadre ce concert Chopin et permettre d'accéder d'une façon nouvelle, plus puissante, à la musique, au concert, à Chopin.

Le spectacle repose ainsi sur une hypothèse assez simple : celle qu'une alliance entre musique et théâtre puisse se trouver dans leur séparation. Oui, c'est assez simple : *Le concert Chopin*, c'est la tentative de placer la musique, le concert, sans rien y toucher, dans le cadre du théâtre, dans le cadre d'un spectacle.

LE DISPOSITIF

Pour que le théâtre permette d'accéder autrement, dans son cadre à lui, à ce concert Chopin, j'ai imaginé qu'il devait d'abord le suspendre.

Que le concert aurait lieu, dans son autonomie, mais à la fin.

Qu'avant, le théâtre devait déployer tout ce qui est en ses pouvoirs pour qu'après, on accède le plus complètement possible au concert.

S'ENTRETENIR, DOCUMENTER, ÉCRIRE

Alors, maintenant que j'avais un dispositif en tête, j'ai commencé à écrire un texte.

Un texte qui serait une passerelle vers ce concert Chopin.

Ce concert Chopin, c'est-à-dire à la fois *la musique, le concert, le pianiste, Chopin, les spectateurs d'un concert*, dans leur dimension la plus large, et *cette musique, ce concert, ce pianiste, ces pièces de Chopin qui seront jouées, ces spectateurs*, dans leur dimension la plus spécifique, contingente, matérielle.

C'est pourquoi j'ai mené avec Mathis de longs entretiens.

Il m'a raconté son rapport à la musique – c'est-à-dire, bien souvent, l'enfance – et son rapport à Chopin. Il m'a raconté comment chaque jour il travaille et ce que c'est que cette solitude. Il m'a raconté ce que c'est pour lui d'assister à un concert et ce que c'est de jouer publiquement. Il m'a raconté comment il se prépare à ce concert-là et ce qu'il fait

dans les loges avant d'entrer sur scène.

J'ai fait de même avec Nicolas, qui bien qu'absent de la scène s'inscrit autant que Mathis dans le spectacle, Mathis dont il est l'ami et aussi comme l'antithèse.

J'ai enfin demandé à Mathis de documenter son travail de préparation, de m'en faire le récit au long des mois qu'il passait avec Chopin, de m'envoyer tout ce qu'il voulait.

LE COMMENCEMENT

Le spectacle commence absolument ainsi que commence un concert de musique classique, avec tous les signes que l'on connaît.

Les lumières s'éteignent lentement sur la salle, les spectateurs passent quelques instants dans le noir et le silence, puis elles s'allument sur l'espace du pianiste. Celui-ci entre par la coulisse, vient près du piano, salue le public, est applaudi et s'assoit face au clavier.

Sauf que ce n'est pas Mathis qui est là, mais moi, entré tel le pianiste qui va jouer Chopin. Assis face au piano, je ne joue pas de musique, j'interromps le concert. Je dis, comme Marguerite Duras, trop sensible à la musique pour ne pas la fuir : « Un jour, je me suis aperçue que je ne pouvais plus écouter de musique ». Comme Jean-Luc Godard : « La littérature et le cinéma sont sur terre, la musique est au-delà ».

Alors les lumières de la salle se rallument à demi et je m'avance tout près du public, laissant la scène du concert derrière moi. Et avec mes moyens à moi, ceux d'un acteur : la parole, la pensée sensible, j'entre en relation avec les spectateurs

et leur dis :

Ce qui vient de commencer, c'est un spectacle. Ce spectacle s'appelle *Le concert Chopin*. Mais ce n'est pas un concert, c'est un spectacle. Dans ce spectacle, c'est vrai, il y aura un concert. Un concert Chopin. Après ce qui le précèdera, dans une heure environ, nous y arriverons.

Voilà, c'est comme ça, à peu près – un contrat brisé, puis rétabli –, que ça commence.

VERS LE CONCERT

Durant l'heure qui suit, il ne s'agit que de cela : regarder et sentir, en prenant le temps nécessaire pour le faire avec attention, avec soin, ce qu'on attend de la musique, ce qu'elle nous fait : sa plus grande positivité – ce qu'elle bouleverse – comme sa plus grande négativité – ce qu'elle déchire. Et aussi, parfois, notre incapacité à accéder à elle, notre propension à l'insensibilité, notre malheureuse indifférence. En suspendant le concert avec ces mots de Marguerite Duras, le spectacle commence par son point le plus difficile, le trou noir sur lequel il repose. La musique produit en nous des choses si grandes que nous sommes la plupart du temps incapables de nous relier à elle, à son pouvoir réel, déflagrateur. C'est que, humains sur terre, nous n'en avons pas le pouvoir, ou bien, souvent, pas le courage. Nous oublions ce qu'est la musique. Le spectacle commence par le refus, par la violence, le scandale, une condamnation – indulgente, pas oppositionnelle, mais une condamnation – de la musique et des hommes.

Il faut aller regarder ça pour pouvoir revenir au concert.

C'est la première étape de la passerelle, qui dure une vingtaine de minutes.

Ensuite, le spectacle rejoint Chopin, rejoint Mathis, et tend de plus en plus vers le concert à venir.

Je suis toujours tout près des spectateurs, les lumières demeurent à demi allumées au-dessus d'eux, et je leur parle en les regardant. Jusqu'au concert, quasiment rien ne se modifiera de cette disposition. Les gestes sont rares, les mouvements forts, grands, mais internes. Parfois, des lumières s'allumeront, s'éteindront, mais seulement sur l'espace du concert : sur la scène, séparée de nous.

Durant une heure, avec les spectateurs nous arpentons cette passerelle, que j'essaie de constituer d'un bout à l'autre, en l'écrivant, de blocs de sensibilité, comme une transposition dans les pouvoirs du théâtre – modeste, sur terre – de ce que Chopin fait avec les pouvoirs de la musique.

Il s'agit de regarder sur la scène ce piano en attente, dans sa matérialité la plus brute, et d'accéder au fantôme du pianiste qui tout à l'heure sera assis là et jouera Chopin. Et, en même temps, d'accéder à ce piano et à ce pianiste fantomatique comme aux espaces de projection imaginaire qu'ils sont simultanément.

D'avancer dans un jeu d'écart entre documentaire, prosaïsme et imaginaire (et même un peu de fiction), entre les larmes de joie et les larmes de désespoir, vers le concert.

Sans jamais oublier qu'on est là, au théâtre, spectateurs, et que tout à l'heure on assistera à un concert.

De proposer aux spectateurs une expérience introspective, dans un constant aller-retour entre l'écoute du dehors et l'écoute de soi.

Que chacun, à travers les figures de projection que seront le piano en attente, Mathis dans les loges, Nicolas dans la salle, moi devant les spectateurs, tout ce que j'évoque, soit ramené à ce qu'il vient chercher ici, à son rapport à la musique, au concert, à Chopin.

Mais, en dernière instance, ce n'est pas tant à Chopin, Mathis ou la musique que les spectateurs accèdent, mais à ce dont ces derniers sont les vecteurs.

Car avec Chopin comme avec le reste, ce n'est pas seulement notre rapport à Chopin qui se joue et que l'on peut retrouver.

C'est à l'enfance, c'est à soi, c'est à sa vie que l'on est ramené.

Car c'est bien cela qu'est la musique pour nos vies : ce à quoi elle s'associe.

SE FAIRE DES IMAGES QUI NE TOMBENT PAS DU CIEL

Le spectacle annonce, petit à petit, ce qui va se passer lors du concert. Il faut qu'on se figure l'avenir, qu'on s'en fasse des images. Chacun, inévitablement, aura une image de Mathis avant de le voir apparaître en chair et en os. Mathis : un musicien qui ne tombera pas du ciel comme on en a l'habitude. On saura des choses sur lui. Car c'est lui qui jouera, pas un nuage. Et ça n'empêchera peut-être pas – ça rendra même peut-être cela d'autant plus fort – qu'en fin de compte Mathis soit céleste. Ce qui est intéressant c'est la réalité et, à vrai dire, même si le concert devait n'être pas

céleste, même s'il devait être source de déception, même si ça retombait, ce ne serait au fond pas grave, notre désir étant avant tout d'en proposer une expérience réelle intensément traversée, quand bien même ce réel contiendrait de la déception. Nous préférierions, à tout prendre, que le céleste et le réel s'allient, mais nous ne pouvons pas rester crédule quand, parmi les choses humaines, seul le premier demeure. C'est un leurre, et c'est ce contre quoi nous travaillons – assoiffés, toujours, d'absolu.

LE CONCERT

Puis, enfin, le concert commence.

Je gagne la salle.

Mathis sort des loges où on n'aura cessé de se le figurer, entre sur la scène, salue, s'assoit devant le piano, tout cela exactement comme je l'avais fait au début, avec les mêmes lumières qui s'éteignent et s'allument, les mêmes silences, les mêmes applaudissements.

Mais lui, il se met à jouer.

Avec ses moyens à lui, ses moyens de pianiste, de musicien, il dit Chopin.

Ce que nous espérons à ce moment-là, c'est que ce qui a précédé ait permis de décomplexer le rapport au concert, à la position de spectateurs, et surtout, de retrouver la fonction, le sens des rituels du concert, si souvent, pour de mauvaises raisons, séparants, si souvent morts, et ainsi redonner tout son sens à cette forme classique aux yeux de Nicolas.

Ce concert, nous espérons qu'il soit, on l'a dit, *ce concert-là*, et

en même temps, peut-être, *le concert*, essentialisé, céleste – qu’au moins, il s’en donne la chance. Qu’il soit un concert à l’image de la musique de Chopin, qui ne cherchait rien d’autre qu’à mettre tout de lui dans le langage, restreint mais infini, du piano, et des formes musicales minimalistes, comme des miniatures où tout de lui serait inscrit : que ce concert soit un concert condensé. C’est pourquoi son programme est court.

Un concert de quarante minutes. Sans bis. Dont on fait l’expérience pure. Et contingente.

La *Quatrième ballade*, d’abord : la plus belle pièce de Chopin à nos yeux, dans laquelle il semble avoir rassemblé tout son art.

Puis le *Deuxième concerto pour piano*. Et se trouve là, après le choix de sa courte durée, notre seconde et plus grosse entorse à notre principe d’importer le concert dans le cadre du théâtre sans rien y toucher : Mathis joue le concerto sans les musiciens qui devraient l’accompagner. Ou plutôt, avec leur absence, avec le silence, avec nous qui les imaginons, leurs gestes, les sons qu’ils produisent, avec Mathis qui les écoute dans sa tête, comme quand au quotidien il le travaille. Comme une image de Chopin, aussi : le pianiste, séparé, sa solitude.

Et puis, voilà, c’est fini, et on salue.

On se rejoint enfin.

Ce qui était séparé, ceux qui ont essayé séparément de faire ce qu’ils savent faire, les spectateurs recevoir, le musicien jouer de la musique, l’acteur activer le théâtre, ceux qui, chacun avec leurs pouvoirs pauvres, fragiles, immenses, ont traversé Chopin, se rejoignent.

Et puis on quitte la salle.

Un peu moins de deux heures sont passées.

On retrouve la vie sociale.

Peut-être un peu modifiés.

LE THÉÂTRE

Je vous ai décrit l’hypothèse sur laquelle le spectacle repose, son très simple dispositif, de quoi il se compose et ce qu’il cherche à produire. Mais je n’ai quasiment pas parlé de théâtre. Or, c’est d’abord dans sa façon de s’emparer de lui qu’il est, je crois, le plus singulier.

Le concert Chopin conçoit avant tout le théâtre comme un espace séparé, protégé, où l’on peut, comme dans très peu d’autres lieux et situations, regarder, penser et sentir le réel. Le réel envisagé de façon étendue : toujours à la fois matériel et imaginaire, présent et passé, sensible et réflexif, miraculeux et décevant, toutes ces dimensions toujours jointes. Comme, en ne faisant que cela, on se mettrait tout à fait en face d’une chose : en la regardant isolément, sous tous ses aspects, à travers toutes ses strates, toutes les interrelations qu’elle présente avec le monde et avec nous et tout ce qu’elle nous fait. Regarder ainsi, à la fois depuis le point de vue du cosmos le plus éloigné, celui qui suspend le jugement, s’étonne de l’existence de toute chose et ne considère rien en oubliant le reste, et le point de vue le plus rapproché, celui qui à force de voir clair en vient à ressentir si fort qu’il devient aveugle.

En termes de mise en scène, c’est avant tout affaire de cadre. De cadre d’attention. D’organiser une écoute spécifique, qui mène le spectateur vers le fond de son fauteuil, vers une forme

d'activité passive, à la fois tendu vers ce qui est dit et tourné en lui-même. De s'inscrire avec lui dans un rapport de cordialité, une forme de douceur, cette cordialité et cette douceur qui, instaurées dans notre rapport aux autres et au monde, permettent de pouvoir tout considérer, car tout du réel est regardable. De s'adresser à lui directement, de le regarder et de lui parler lentement, avec la plus grande économie de moyen et le plus de précision possibles : il s'agit d'aller à l'essentiel, que tout le réel condensé dans chaque petit bloc successif apparaisse.

Lorsque j'écris et lorsqu'ensuite je parle, je ne me fixe qu'une seule visée : nommer chaque chose complètement. La nommer, c'est-à-dire l'ouvrir en entier et la mettre en partage de sorte que chacun puisse la regarder, la penser et la sentir, trois actes jamais séparés, indissociablement liés et nécessaires l'un à l'autre pour s'approfondir tous. Pour atteindre cette profondeur sensible, se détacher du rapport conventionnel ou social liant l'acteur et le spectateur et donner de l'épaisseur à l'air et de l'espace à chacun, je suis équipé d'un micro HF.

Tout cela n'empêche pas de recourir au ludisme, à la spectacularité et à l'artificialité, qui sont aussi le propre du théâtre. Mais c'est à sa manière que *Le concert Chopin* le fait alors : d'une façon à la fois minimale et maximale.

Cette façon de faire usage du théâtre est très simple et nécessite peu de choses, sinon la possibilité concrète d'exister.

L'AQUARIUM, LA VIE BRÈVE ET LE 22 AVRIL

L'été dernier, *Le concert Chopin* a obtenu le soutien du Théâtre de l'Aquarium. En ce lieu dirigé par le collectif La vie brève, dont le projet est entièrement axé sur la production de spectacles mêlant le théâtre et la musique de façon originale, nous avons trouvé le partenaire idéal.

Au printemps, nous serons donc en résidence de création à l'Aquarium, durant deux semaines, pour achever le spectacle.

Le vendredi 21 avril à 17 heures aura lieu une sortie de résidence. Celle-ci prendra la forme d'une représentation ouverte aux professionnels.

LA DIFFUSION : SALLES DE CONCERT, PLATEAUX DE THÉÂTRE

Pour l'avenir, nous avons pensé doublement la diffusion du spectacle.

Il est important pour nous que le spectacle puisse vivre sa vie tant dans des lieux dédiés au théâtre que dans des lieux dédiés à la musique. Qu'il se situe dans l'un ou l'autre espace, le spectacle est le même, mais amener le concert dans le cadre du théâtre et amener le cadre du théâtre dans celui du concert ne revient pas au même acte, ni à la même expérience. Chacun des deux nous importe autant.

Volodia Piotrovitch d'Orlik

**LE TEXTE
DU SPECTACLE :
EXTRAITS**

UN PIANO TOMBE DU CIEL

Extrait de la première partie : L'INTERRUPTION

Comme Chopin mais un siècle plus tard, Simon Laks était un musicien et compositeur polonais. À la fin des années 1920, comme Chopin un siècle plus tôt, il s'installa à Paris. Il était juif et, en 1941, fut déporté. Il survécut à Auschwitz et Dachau. Lorsqu'il revint à Paris, il écrivit un livre, *Musiques d'un autre monde*.

Il raconte qu'en tant que musicien, on lui ordonna de diriger l'orchestre d'Auschwitz. Dans de nombreux camps de concentration nazis, il y avait un orchestre. Il a vu l'effet que la musique produisait sur les détenus partant travailler. Accompagnés par son rythme, ils marchaient mieux, avançaient à la manière d'automates privés de volonté.

Le 24 décembre 1943, Simon Laks dut faire jouer des chants de Noël à l'hôpital des femmes d'Auschwitz. Ils étaient destinés aux internes, pour qui les repères de la vie sociale perduraient. Ces chants de Noël furent recouverts par les pleurs et les cris des femmes détenues, malades, qui hurlaient qu'on les laisse au moins mourir en paix.

J'ai découvert cela en regardant un film, *Le silence avant Bach*. C'est un film expérimental, très étrange, qui essaye d'épuiser toutes les tentatives que les pouvoirs du cinéma lui permettent d'approcher la musique.

Après la séquence où un musicien, pour qui la musique délivre, découvre cette histoire, que la musique peut aussi aliéner, torturer, le réalisateur, Pere Portabella, a conçu ce plan.

On voit, filmée de très haut, qui occupe tout le cadre, la mer. D'abord, il ne se passe rien d'autre, et on ne perçoit pas que l'image est au ralenti. Puis, par le haut, un piano fait son apparition. Un piano tombe du ciel. Très lentement, au ralenti, il chute et s'écrase en morceaux dans la mer.

Puis le film continue, reprend sa route avec la musique. Il fallait la condamner pour rester en lien avec elle. Il fallait l'arracher de son au-delà et la tuer pour sauver la musique.



Pere Portabella, *Le silence avant Bach*, 2007

L'ENTRÉE DU PIANO

Extrait de la deuxième partie :
« CHOPIN »

Tout à l'heure, Mathis va jouer le *Deuxième concerto pour piano* de Chopin, qu'il avait d'emblée inscrit au programme. Je lui ai demandé comment il allait s'y préparer. Il m'a dit :

Longuement.

La partition est techniquement très difficile.

Je vais mettre du temps à m'y sentir libre.

Elle est si délicate que tu as beau l'avoir dans les doigts, tu es sur un fil de rasoir. Il faut accepter que, forcément, tu vas manquer des choses. Et qu'à tout moment ça peut se casser la figure.

Mais sinon en vérité avec Chopin tout ce qu'il faut c'est que ce soit beau et que le pianiste soit au bord des larmes. D'ailleurs, avant de jouer Chopin en concert, j'écoute le dernier acte de *Manon Lescaut* de Puccini.

Il sort son portable de sa poche et lance l'ouverture de l'acte IV de Manon Lescaut de Puccini.

Au bout de cinquante-neuf secondes, il l'interrompt.

Il remet le portable dans sa poche et reprend contact avec les spectateurs.

Quelque temps après s'être mis au travail, Mathis m'a envoyé une vidéo d'une minute.

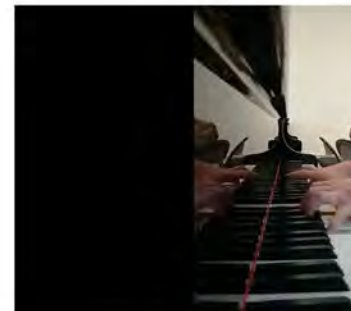
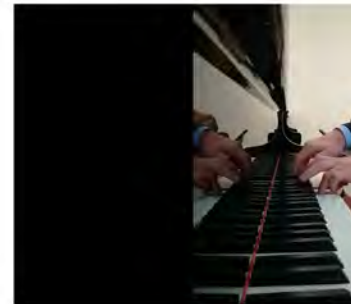
Il a posé son téléphone portable au bord de l'extrémité gauche du clavier, appuyé sur le bouton rouge et s'est lancé.

D'abord, on ne voit de Mathis que ses deux mains. En trois sursauts menés par les poignets, elles dévalent, de la droite à la gauche, toute l'étendue du clavier, avant de se poser quelques instants dans les graves. Elles sont d'abord rondes, souples, virevoltent au-dessus des touches ; puis saillantes, tranchantes, presque écrasant les touches. Et ce passage dans les graves est accompagné par l'apparition dans l'image du visage de Mathis. C'est tout son corps qui accompagne la pesanteur des doigts, et le visage, lui aussi, est lourd. Puis les doigts repartent vers les hauteurs, le corps de Mathis se redéploie vers l'arrière, son visage s'apaise et disparaît du champ, ses mains redeviennent légères.

Quinze secondes sont passées : c'est l'entrée du piano, au début du concerto.

Il sort son portable de sa poche et lance le son de la vidéo de Mathis jouant l'entrée du piano dans le Deuxième concerto de Chopin.

Il le laisse aller à son terme, qui s'interrompt tout seul en plein élan.



LE CONCERT – LE SILENCE

Extrait de la troisième partie : LA FÊTE

Lorsqu'elle dit vouloir montrer comment, de la première salle où il s'est élevé, *Le Sacre du printemps* se propage parmi l'humanité entière, Marguerite Duras ne parle pas seulement du fait qu'après, il fut joué à travers le monde, enregistré, gravé, et que de plus en plus d'êtres humains purent l'écouter, en connaître le nom, mais aussi du fait que les œuvres qui ont des effets réels sur les hommes, reconfigurent les rapports qu'ils entretiennent avec eux-mêmes, les autres, le monde, leur vie, irradiant dans leur cœur, leur inconscient, leur existence affective, que ces œuvres-là, il leur suffit, pour atteindre tous les hommes, de modifier la sensibilité d'un seul, qu'il leur suffit d'altérer réellement un spectateur pour, de lui, se propager parmi l'humanité entière.

Bon.

Mais être ce spectateur, c'est difficile.

Assister à un concert, j'ai toujours trouvé ça très frustrant.

Je ne sais pas comment écouter, me tenir, faire usage de mes yeux, je divague, loin de la musique, je m'ennuie, souvent je finis par m'endormir, je rêve que j'écoute la même chose chez moi, comme je veux, beaucoup mieux, puis je me réveille et le concert est achevé.

Et je m'en veux.

Car moi aussi je crois, comme Nicolas, comme Mathis, que le concert c'est ce moment où la musique se défait de son abstraction pour retrouver sa source humaine dans ces corps qui la jouent ici et maintenant, et que le spectacle du concert, ce à quoi on vient prendre part, c'est la tentative de ces corps imparfaits, soumis à la pesanteur, de s'en affranchir à travers la musique, le pari passé avec nous que cela, les hommes qui tout à coup gagnent l'au-delà, le royaume de la musique qui s'ouvre à la terre, ce qui était séparé qui se rejoint, que cela puisse se produire, même une seconde et c'est gagné.

Mais souvent, puisque je ne sais pas comment être disponible à la musique, c'est perdu, et je m'en veux.

Il y en a, quand tout se rejoint, quand c'est gagné, qui, comme Arnaud, le compositeur, pleurent, et d'autres, comme Marguerite Duras, comme Nicolas, qui fuient.

Nicolas (*il tend son bras vers la porte de sortie*), il quitte la salle. L'élan ne tolère aucun report. (*Il abaisse son bras.*)

Nicolas pense : c'est un réflexe dû aux limites humaines. L'homme ne peut pas recevoir ce qui advient quand c'est gagné. Il n'est pas fait pour coïncider enfin avec lui-même, ce qui l'environne, le cosmos. Quand bien même le sentiment en

semble vrai, c'est une chose inhumaine. C'est pas nous. Pas pour nous. Il n'y a rien à gagner. Il faut s'arracher à l'au-delà (*il tend son bras vers la porte de sortie*), retourner à la vie séparée (*il abaisse son bras*).

Et puis, dehors, il s'en veut. Il dit :

En fait, je ne supporte pas d'être bouleversé.

Mais, une fois, j'ai été bouleversé et je ne suis pas parti. C'est lorsque j'ai vu 4'33", la pièce silencieuse de John Cage. Au début, ça m'amusait. L'idée que ce qui se passe dans la salle fait partie de la musique, c'est drôle. À un moment, j'ai même fait exprès de tousser rien que pour avoir la joie de faire de la musique en toussant. Mais après un certain temps, j'ai remarqué que quelque chose avait changé. Mon attention n'était plus la même. Et ce qui m'a bouleversé, c'est que je n'avais jamais senti à ce point la présence corporelle des hommes et le temps qui passe.

Il se tait et, pendant un moment assez long, partage avec les spectateurs le silence, les bruits de la salle, la présence des corps, le temps qui passe.

Mathis, lui, déteste cette pièce de John Cage. Il dit :

C'est de l'épate-bourgeois, une vieille provocation transformée avec le temps par le rouleau compresseur abêtissant de la Culture légitime en truc que les gens

« écoutent », pleins d'autosatisfaction, comme un chef-d'œuvre, le front plissé d'intelligence et la larme à l'œil.

Comme si on pouvait pleurer intelligemment.

Comme vous le savez, Mathis et Nicolas sont très différents. Mais ça ne les empêche pas de fabriquer des concerts ensemble. Nicolas est surtout passionné par la musique contemporaine. Chopin, c'est à peine s'il le connaît. C'est pour ça qu'il n'avait rien à raconter au moment où nous, on a parlé de nos souvenirs avec Chopin. Oui, tout à l'heure, pour lui, ce sera vraiment la première fois avec Chopin, et Mathis en sera son premier interprète. Mathis espère que Nicolas ne quittera pas la salle en plein milieu du concert. Moi, s'il partait, je trouverais ça beau.



Nicolas de Staël, *Le concert*, 1955

Le concert silencieux, dépourvu de toute présence humaine, que Nicolas de Staël prit pour objet de son dernier tableau, commencé deux jours avant de se donner la mort et inachevé.

QUELQUES QUESTIONS
ADRESSÉES
À MATHIS CALZETTA

ÊTRE MUSICIEN. LA MUSIQUE ET SES EFFETS. SA JOIE ET SES DANGERS

Comment définis-tu la musique, personnellement ?
Qu'est-ce qui, à tes yeux, rend la musique spécifique vis-à-vis des autres arts ?
Quel est ton plus ancien souvenir lié à la musique ?
Les effets qu'elle produit sur toi, comment les qualifierais-tu ?
Comment conçois-tu le rapport – si tu en conçois un – entre la musique et la vie ?
Qu'est-ce que la musique t'apporte, dans ta vie ?
Y a-t-il des œuvres qui ont modifié des choses dans ta sensibilité, dans ta façon d'appréhender le monde, la vie, dans ta façon de conduire la tienne ?
Comment définis-tu ce que tu fais avec la musique ?
Pourquoi fais-tu de la musique ?
Penses-tu en faire toujours ?
Pourquoi fais-tu du piano ?
Qu'est-ce qu'il a en propre, selon toi ?
Comment travailles-tu au quotidien ?
En quoi consiste concrètement ton travail du moment où tu commences à travailler sur une pièce jusqu'au moment où tu la joues en concert ? Quelles sont tes méthodes ?
Comment t'y prends-tu ?
Où se place le doute dans ton travail ?
Comment le gères-tu ?
Qu'est-ce qui, dans ta pratique de musicien, t'aide à vivre pour le reste de la vie ?
Qu'est-ce qui ne t'aide pas à vivre ?
Connais-tu des gens qui ont un problème avec elle ? qui la haïssent ? s'en défendent ? y sont indifférents ?
Ton rapport à la musique est-il stable, continu ?
T'arrive-t-il d'avoir des sentiments ambivalents à son égard ?
De la haïr ?
D'en avoir peur ?
Trouves-tu qu'il y a des dangers dans la musique ?

LE CONCERT

Qu'est-ce qu'un concert, pour toi ?
À quoi servent les concerts depuis que le disque a été inventé ?
À quoi servent tous les rituels d'un concert ?
Quel sens leur trouves-tu ou ne leur trouves-tu pas quand tu es spectateur ? quand tu joues ?
Préfères-tu écouter de la musique chez toi, en concert ou encore autrement ?
Qu'est-ce qui change entre ces différentes façons d'écou-

ter de la musique ?
Assistes-tu souvent à des concerts ?
Est-ce naturel, est-ce un plaisir, est-ce un effort, est-ce une obligation, ... ?
Qu'y cherches-tu quand tu y vas ? qu'en attends-tu ?
Et qu'y trouves-tu ?
Être spectateur, ça se travaille ?
Dans quelle disposition physique et mentale te mets-tu pour écouter de la musique chez toi ? et pour assister à un concert ?
Comment te tiens-tu ? Fermes-tu les yeux ? Que regardent-ils ? Comment fais-tu pour être disponible à la musique ? Et à quoi penses-tu ?
Avant d'aller à un concert, te prépares-tu ?
Arrives-tu à être disponible à la musique comme tu voudrais l'être ?
Qu'est-ce qui manque ?
Es-tu ému quand tu écoutes de la musique ?
Es-tu ému quand tu joues ? Chez toi ? En concert ?
Quand tu es ému, d'où provient cette émotion, qu'est-ce qui la déclenche en toi ?
Y a-t-il une émotion du geste ? Est-ce que certains gestes que ton corps produit déclenchent une émotion chez toi ?
Lorsque tu es ému en écoutant de la musique, la provenance de ton émotion est-elle la même que quand tu joues ?
Comment organises-tu le rapport à l'émotion quand tu joues en concert ?
T'est-il déjà arrivé d'être emporté par les effets de la musique au point de perdre le fil ?
Qu'est-ce que tu attends du fait de jouer en concert ?
Est-ce que tu aimes jouer en concert ?
Est-ce que tu joues différemment en concert, en répétitions et chez toi ? En quoi ? Pourquoi ?
De quoi as-tu besoin avant de te mettre à jouer, et particulièrement avant un concert, et plus encore avant de jouer Chopin ? As-tu des rituels ? des gestes, des pensées, des actions, des tics, des tocs ?
Comment te concentres-tu ?
Comment qualifierais-tu la concentration dont tu as besoin pour jouer en concert ? En quoi est-elle ou non différente de celle dont tu as besoin quand tu travailles seul ?
Qu'est-ce que c'est ? Quel état physique et mental est-ce que ça produit ?
Es-tu toujours la même personne quand tu joues en concert ?
Parviens-tu à te concentrer comme tu voudrais ?
À quoi penses-tu quand tu rentres sur scène ?
Est-ce que tu penses quand tu joues ? ou préférerais-tu ne pas penser ?
Penses-tu aux aspects techniques ? ou essaies-tu de les oublier ?
Est-ce que, quand tu joues, tu t'oublies ?
Est-ce que, quand tu joues, tu écoutes ce que tu produis ?

Quel est ton rapport à l'expressivité de ton corps quand tu joues ?
De ton visage ? De ton instrument ?
Travailles-tu cela ou pas du tout ? la construis-tu ou pas du tout ? la limites-tu ou la laisses-tu être ?
Que choisis-tu de sacrifier aux yeux du public entre tes mains et ton visage ?
Comment gères-tu les moments où, en plein concert, tu te sens tout à coup absent, ou pas bien, ou que tu fais des erreurs ?
Quel rapport entretiens-tu aux spectateurs quand tu joues en concert ? Penses-tu à eux ? Les regardes-tu ?
Qu'attends-tu des spectateurs d'un concert où tu joues ?
Quel est ton spectateur idéal ?
Le rencontres-tu souvent ?
Après un concert, comment te sens-tu ?
En parles-tu ?
Parles-tu avec les spectateurs ?
En as-tu envie ?
Qu'aimerais-tu qu'ils te disent ?
Que te disent-ils ?

CHOPIN. CE CONCERT.

Chopin, c'est quoi pour toi ?
Te souviens-tu de la première fois de ta vie où tu as entendu Chopin, ou de la première fois où tu as pris conscience de l'existence de cette musique, où elle t'est parvenue, du premier souvenir que tu as avec elle, ou du second si le premier est trop enfoui ?
En avais-tu déjà joué ?
Ça te fait quoi de jouer Chopin ?
Et la *Quatrième ballade* ? Et le *Deuxième concerto* ?
Qu'est-ce que Chopin a apporté à la musique, selon toi ?
Qu'est-ce qui est unique, chez lui ?
Qu'est-ce qui te touche dans sa musique ?
Écoutes-tu souvent Chopin ?
Y a-t-il des pièces de Chopin que tu aimes particulièrement ?
Et des pièces que tu n'aimes pas ?
Qu'est-ce qui se passe dans le *Deuxième concerto* ? et dans la *Quatrième ballade* ?
Qu'est-ce qui te touche dans ces pièces ?
Qu'est-ce qui te terrorise ?
Comment fais-tu pour enlever les meubles ?
Et pour travailler sans ceux qui devraient pourtant être là à t'accompagner et compléter l'harmonie ?
Qu'est-ce qui se passe quand tu joues ces pièces ?
À quoi penses-tu quand tu les joues ?
Comment conçois-tu de les jouer ?
Y a-t-il des difficultés techniques particulières ?
Y a-t-il des interdits ? des choses que tu voudrais essayer mais dont tu te dis : oula, ça pourrait mal se passer pour moi ?
Comment aimerais-tu te vêtir pour *Le concert Chopin* ?

ÉQUIPE DE CRÉATION

ORCHESTRE
DE CHAMBRE
DE LA DRÔME



VOLODIA PIOTROVITCH D'ORLIK
CONCEPTEUR, AUTEUR, ACTEUR

Volodia Piotrovitch d'Orlik effectue l'ensemble de sa scolarité dans des classes à horaires aménagés pour la musique.

À 16 ans, il découvre le théâtre et arrête la musique. Il étudie le jeu d'acteur au Conservatoire de Grenoble et obtient une licence en Arts du spectacle.

Puis il arrête le théâtre pour se consacrer durant deux années à un master recherche en littérature contemporaine.

Mais le théâtre finit par manquer et il intègre l'ESAD, l'une des écoles nationales supérieures d'art dramatique, à Paris. Il y travaille avec de nombreux metteurs en scène : Marie-José Malis, Eddy D'aranjo, Émilie Rousset, Cédric Gourmelon, Kaori Ito, Éloi Recoing, Sara Llorca, Igor Mendjisky, Julie Bérès, ...

Depuis sa sortie de l'école en 2020, il travaille auprès du metteur en scène Eddy D'aranjo comme acteur et dramaturge : *Après Jean-Luc Godard. Je me laisse envahir par le Vietnam* (Théâtre National de Strasbourg, La Commune d'Aubervilliers, Théâtre de la Cité Internationale, Théâtre Olympia de Tours, 2022) ; *Pétrole*, d'après Pasolini, projet vidéo au long cours conçu et écrit à quatre mains ; *Suppliants*, d'après Elfriede Jelinek, qui verra le jour en 2024. Il l'assiste également lors d'un atelier donné à l'École du Théâtre National de Strasbourg en 2022, lors duquel il est convié en tant qu'auteur.

Il retrouve aussi la musique en collaborant avec Mathis Calzetta, en tant que récitant (*Egmont*, Beethoven – Goethe, Ensemble Thalie, 2017) et acteur (*L'Histoire du soldat*, Stravinsky – Ramuz, Orchestre de Chambre de la Drôme, 2020).

Le concert Chopin est le premier spectacle dont il signe la conception et l'écriture.



MATHIS CALZETTA
PIANISTE

Mathis Calzetta commence la musique à 14 ans et se passionne rapidement pour le piano, la direction d'orchestre et la composition. Son parcours atypique le conduit à une pratique musicale et un répertoire éclectiques. Il se produit en tant que chef d'orchestre et comme pianiste soliste, de chambre, de scène et accompagnateur.

Titulaire d'une licence en musicologie, il obtient au Conservatoire de Grenoble ses Diplômes d'étude musicales de piano et d'écriture avec les félicitations du jury. Il intègre ensuite la Haute École de Musique de Genève dans la classe de Dominique Weber, où il reçoit en 2018 son Bachelor d'interprétation.

En septembre 2021, il devient boursier de l'École Normale de Paris et suit l'enseignement d'Henri Barda durant une année.

Il reçoit également l'enseignement et les conseils de grands pianistes et pédagogues, parmi lesquels Denis Pascal, Michel Béroff, Pascal Rogé, François-René Duchable, Abdel Rahman El Bacha, Hortense Cartier-Bresson, Cédric Pesait.



EDITH BISCARO
CRÉATRICE LUMIÈRE ET SONORE, RÉGISSEUSE

Edith Biscaro s'est formée à l'école du Théâtre National de Strasbourg entre 2016 et 2019.

Avec Eddy D'aranjo, elle crée les lumières d'*eddy* (2017), est régisseuse générale, plateau et cadreuse pour *Après Jean-Luc Godard. Je me laisse envahir par le Vietnam* (2022) et *Suppliants* (2024).

Elle est créatrice lumières pour des spectacles de Marie Mahé (*Notre ADN*, Théâtre de la Tempête, 2023) et Camille Dagen (*Mutmassungen über Jakob*, Staatsschauspiel de Dresde, 2022).

Elle est également assistante et régisseuse lumières auprès de Kelig Le Bars, Yves Godin et Guillaume Tesson pour des spectacles de Pascal Rambert, Clément Poirée, Sarah Le Picard et Vincent Macaigne.



NICOLAS MIZEN
DIRECTEUR ARTISTIQUE
DE L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA DRÔME

Nicolas Mizen conjugue depuis longtemps ses engouements pour le saxophone, la performance musicale et l'entrepreneuriat culturel sur son territoire d'origine, la Drôme, ainsi qu'à l'étranger.

Musicien expérimentateur, il ne cesse de s'aventurer sur les terrains de la performance et de la création. Actuellement étudiant en pédagogie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, ses études supérieures l'ont mené à étudier jusqu'au Master en France, en Autriche et en Finlande.

Chambriste actif, il joue régulièrement avec le Duo Schizophrenia, le Trio Kern, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, l'Ensemble Orchestral Contemporain, l'Orchestre Les Métamorphoses et le Secession Orchestra.

Nicolas est soutenu par le Fonds de Tarrazi, la Société Générale, la Fondation Safran pour la musique ainsi que la Fondation de Tokyo.

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LA DRÔME

L'Orchestre de Chambre de la Drôme est la structure qui héberge la production du *Concert Chopin* après que Nicolas Mizen, son directeur artistique, en a passé commande à Volodia Piotrovitch d'Orlik.

Orchestre à géométrie variable unique en France, l'OCD voit le jour en septembre 2019 avec la ferme volonté de créer une synergie entre de jeunes musiciens venant de finir leurs études supérieures, les acteurs culturels et sociaux du territoire et les publics de tous horizons. Il œuvre en direction d'un projet musical d'excellence, à la hauteur des enjeux d'un orchestre professionnel en milieu rural.

Il est primordial pour l'Orchestre de faire du temps que lui confie le public une expérience hors du commun, capable de transformer tous ses acteurs. Il s'appuie pour cela sur la vitalité de ses membres et leur volonté d'expérimenter des propositions artistiques audacieuses. L'Orchestre ne dédaigne pas les concerts de forme classique et le répertoire, mais propose aussi des performances et des spectacles – s'inscrivant parfois dans l'espace public – pour renouveler l'expérience de la musique savante.

Sa saison 2022 « Écouter au présent » a ainsi proposé un parcours itinérant de spectacles explorant les avants-gardes artistiques du XXe et du XXIe siècles et la création contemporaine (15 œuvres nouvelles ont été créées).

Ayant à cœur de contribuer par la culture au dynamisme de la vie locale, l'Orchestre développe des partenariats en France et à l'étranger pour des projets variés – à l'exemple de son jumelage, grâce au concours de l'Institut Français et de l'Institut Finlandais, avec l'Orchestre de Chambre d'Helsinki.

Enfin, l'Orchestre se réjouit de la confiance qui lui est accordée de la part de :

**QUELQUE CHOSE ME MANQUE QUAND JE N'ENTENDS PAS DE MUSIQUE,
ET QUAND J'EN ENTENDS LE MANQUE EST ENCORE PLUS GRAND.
VOILÀ CE QUE JE PEUX DIRE DE MIEUX SUR LA MUSIQUE.**

ROBERT WALSER, « LA MUSIQUE »

LE CONCERT CHOPIN

Le concert Chopin est un spectacle avec un concert dedans.

Il repose sur le constat que le théâtre et la musique, et singulièrement celle de Chopin, vivent dans deux mondes séparés, injoignables.

Et sur l'hypothèse, alors, qu'une alliance entre eux puisse se trouver dans leur séparation.

Le concert Chopin importe le concert, sans rien y toucher, dans le cadre du théâtre.

Il suspend d'abord le concert – pour essayer de mieux, à la fin, lui rendre vie.

Le concert Chopin convoque toutes les larmes que la musique a fait couler, tous les cris qu'elle a fait pousser, toute l'indifférence dont elle a fait l'objet.

Le concert Chopin convoque le théâtre pour faire resurgir le passé, le passé historique et le nôtre, notre enfance, et accomplir des actes réels.

Le concert Chopin convoque ce qui est sur terre, ce qui est au ciel et ce qui en chute.

Le concert Chopin convoque les départs précipités, les entailles qu'on se fait dans les bras et la capacité de fusion.

Le concert Chopin convoque le silence, la présence des corps et le temps qui passe.

Le concert Chopin convoque la dureté de l'hiver, la solitude du pianiste et la fête.

Le concert Chopin convoque les images que l'on voit dans nos têtes, le labeur quotidien et nos plus beaux habits.

Le concert Chopin convoque les premières fois, la voix humaine la plus ancienne et un violon nommé « Chopin ».

Le concert Chopin convoque Puccini, Stravinsky et John Cage.

Le concert Chopin convoque un piano à queue, un pianiste et un acteur.

Le concert Chopin convoque la *Quatrième ballade* et le *Deuxième concerto pour piano* de Chopin.

REPRÉSENTATION OUVERTE AUX PROFESSIONNELS

LE VENDREDI 21 AVRIL À 17H AU THÉÂTRE DE L'AQUARIUM

(CARTOUCHERIE, BOIS DE VINCENNES, PARIS 12)

GÉNÉRIQUE

Concepteur, auteur, acteur

Volodia Piotrovitch d'Orlik

Pianiste

Mathis Calzetta

Créatrice lumière et sonore

Edith Biscaro

MENTIONS DE PRODUCTION

Production

Orchestre de Chambre de la Drôme

Coréalisation

Les Aires, scène conventionnée de Die et du Diois

Soutien en résidence de création

La vie brève – Théâtre de l'Aquarium

CONTACTS

Volodia Piotrovitch d'Orlik

vpdorlik@gmail.com / 06 48 06 14 97

Nicolas Mizen

(Orchestre de Chambre de la Drôme)

orchestredechambredeladrome@gmail.com

06 79 22 29 16

