

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

Tables d'opération

(Réalisation Artistique Personnelle)

Nom : Boiron
Prénom : Benjamin
Diplôme d'état
Professeur de musique
Spécialité : Violoncelle

Formation initiale
Promotion 2009-2011
Session Juin 2011

Table des matières

Introduction	2
Conception	2
x Origine du projet	2
x Un "feuilleton" en cinq parties	4
Elaboration	6
x Organisation des séances de travail	6
x Collaborations	8
x Enjeux de la proposition	9
Réalisation	11
x Fun17	11
x Bilan du spectacle	12
Projections	14
x La Compagnie Absalon	14
x <i>Sur le métier</i>	14
x Perspectives	15
Annexes	17

Introduction

La Réalisation Artistique Personnelle a été menée en collaboration avec deux de mes camarades du cefedem, Simon Delhommeau et Clémence Fulminet, respectivement percussionniste et danseuse.

Si nous n'avons jamais perdu de vue la dimension formative de ce travail dans le cadre de nos études, nous nous sommes très rapidement pris au jeu, au risque parfois de se faire déborder : en effet, l'élaboration de ce spectacle est devenue assez rapidement, et pour chacun de nous, un élément fondamental, un repère dans la profusion des sollicitations inhérentes à la formation, et nous a demandé un investissement total, en temps et en énergie. Malgré les nombreux écueils, tant humains que matériels, qu'il nous a fallu surmonter, cette expérience nous aura considérablement enrichis, et constitue, nous le souhaitons, le premier jalon d'une belle aventure à trois.

Conception

x Origine du projet

Le projet de *Tables d'opération* est le fruit de deux activités proposées par la formation : le projet musique/danse à l'école d'architecture en novembre 2009, et le stage MAO à Saint-Brieuc en avril 2010. Le premier est le cadre de ma première rencontre avec Clémence Fulminet. La volonté partagée de travailler ensemble après cette première expérience a mené à l'élaboration de deux projets, au cours de notre première année au cefedem. Le premier a trouvé sa place au sein d'un travail que je menais depuis dix ans aux côtés de la peintre Marie-Thérèse Lepage, avec laquelle je cherchais une manière de construire un lien, sur scène, entre peinture et musique ; entre la représentation picturale d'un violoncelliste, et, en écho, la présence du musicien-modèle sur scène (le répertoire étant en partie choisi en fonction du potentiel gestuel des oeuvres). Ce questionnement sur le mouvement autorisait donc un prolongement dansé, et le travail en trio a mené à une présentation publique de *Tentative d'effacement*, en juin 2010 à Rennes, qui peut être considérée comme une première approche scénique des questionnements qui furent par la suite au coeur de *Tables d'opération* (l'utilisation d'un objet quotidien inerte comme lien entre la musique et le geste -une banquette de piano pour *Tentative*

d'effacement, une table pour *Tables d'opération*-, un questionnement sur la présence en scène et le lien entre corps-musicien et corps-dansant, le potentiel dramatique du vêtement, etc.).

Le second projet en duo est le fruit d'une demande de Clémence, au printemps dernier, de la "chorégrapheur". N'ayant moi-même jamais pratiqué la danse, mais intéressé par le défi, j'ai alors imaginé une scène relevant plus de la performance, dans laquelle il était question d'interroger deux rapports au mouvement totalement différents dans un même espace physique et sonore, de chercher un lien entre deux énergies quasiment opposées. Mais cette proposition d'une dizaine de minutes (intitulée *La Voix des spaghettis* en référence à *La Voix des légumes* de Philippe Decouflé) mobilisant une logistique un peu complexe, elle est restée à l'état de fantasme, jusqu'à ce qu'on l'intègre en final de *Tables d'opération*.

La collaboration avec Simon Delhommeau a débuté à Saint-Brieuc, lors du stage MAO proposé par la formation. Face à un outil informatique qui nous était totalement étranger, nous avons choisi d'aller au plus simple, et de composer une sorte de feuillet sonore en six parties à partir de l'enregistrement par Denis Podalydès des *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke. Notre objectif était d'utiliser les sons les plus bruts possibles, de détourner le potentiel d'exploration (en particulier par les effets) du son proposé par le logiciel *Cubase*, qui nous paraissait trop complexe à maîtriser en trois jours, et de l'aborder comme un simple outil de montage, ou d'orchestration (nous avions à l'esprit les travaux de Jean-Luc Godard ou Michel Chion). Les sons convoqués pour notre entreprise provenaient d'enregistrements faits sur place à partir de nos instruments, mais aussi de diverses expérimentations percussives sur le piano et les murs de notre lieu d'accueil, et d'enregistrements de musiques qui nous touchaient particulièrement, liées à des souvenirs forts, ou des attirances profondes (l'allegretto de la Septième Symphonie de Beethoven, *Where is my mind* des Pixies, *Pléiades* de Xenakis ou encore la Sonate K.141 en ré mineur de Scarlatti). Notre volonté de poursuivre ce travail à deux a trouvé sa concrétisation dans *Tables d'opération*, de manière plus développée, plus approfondie, et sur un matériel nouveau (la quasi totalité de nos heures de perfectionnement ont été utilisées pour apprendre les rudiments de *FL Studio* avec Romuald Tual).

Une première tentative de prolonger le travail avec Simon avait donné lieu à la proposition d'un duo, dans le cadre du cours d'expression de Stéphane Anizon et Christopher Barnett, dans lequel nous avons cherché à explorer, à travers la lecture de

plusieurs textes soit enregistrés (et orchestrés "à la mode de Saint-Brieuc") soit lus en direct, un grand spectre d'effets sonores permis par la voix parlée (jeux sur le silence, sur l'unisson, sur l'alternance entre voix parlée et voix chuchotée, etc). Ce duo vocal a été la première étape du travail en trio, puisque Clémence Fulminet, bien que n'intervenant pas directement sur scène, a grandement participé à cette performance en nous servant de répétitrice et d'oeil extérieur. Elle nous a également accompagnés en mêlant sa voix aux nôtres sur les lectures enregistrées de la proposition.

Certains aspects de cette première collaboration à trois ont été repris et développés dans *Tables d'opération*. De cette ébauche, nous avons gardé le dispositif (une table comme lien et comme séparation entre les lecteurs, le travail de lecture comme point central de la proposition), quelques sons (l'enregistrement d'un texte de Jaccottet par Clémence, le début de la Passacaille pour orgue de Jean Sébastien Bach) et un texte que j'avais écrit pour le cours d'expression, dont l'objectif était de proposer un matériau sonore dénué de sens, mais permettant, selon la manière dont on le lit, d'en simuler un (Cf. Annexe). Le premier mot du texte, "Nioro" (en mémoire d'un texte de Blaise Cendrars que j'avais découvert enfant, dans lequel un oiseau répétait inlassablement « Ndiorô-ndiorô-ndiorô¹ ») a donné le nom de la séquence réinvestie dans *Tables d'opération*.

Lorsque nous avons, pour la première fois, envisagé de construire ensemble notre RAP, le dispositif de *Nioro* avait déjà été envisagé, *La Voix des spaghettis* était déjà claire dans nos esprits et nous avions déjà fait quelques gammes sur *Cubase* et *FL Studio* qui avaient établi notre méthode de composition à quatre mains (et une souris).

x Un "feuilleton" en cinq parties

Plusieurs problématiques se sont posées à nous lors de la conception du spectacle. La première était liée au fait que, dans le cadre de notre RAP, Simon et moi devions chacun prendre en charge une partie de la mise en scène. Cette conception du travail nous semblait très éloignée du mode de fonctionnement que nous avons employé lors de l'expérience de *Nioro*, basé sur des discussions spéculatives, et une synthèse des idées provenant des trois personnes (chaque décision étant prise avec l'assurance qu'elle convenait à tous). S'il nous paraissait possible que l'un de nous imagine une séquence,

1 *Possible-impossible*, in Blaise Cendrars, *Petits contes nègres pour les enfants des blancs* (1978), Paris, Folio Junior, 1982.

avant que celle-ci ne soit perfectionnée par les suggestions des deux autres, il était en revanche inconcevable d'imaginer un spectacle cohérent dans sa globalité, dont Simon aurait assumé une partie et moi l'autre. Dans notre démarche, il était également fondamental que Clémence ait le même rôle et le même investissement que Simon ou moi. Nous avons finalement opté pour un spectacle en cinq parties (et trois transitions), dont la table serait le fil rouge et le point de ralliement.

La nécessité de trouver du lien entre la danse et la musique sans nous cantonner au rôle de notre discipline d'origine nous est apparue d'emblée comme une évidence. Il était hors de question de composer un "tapis de danse" pour violoncelle et percussions. Nous devions trouver le moyen d'aborder nos trois rôles selon le même angle, d'être à la fois musiciens *et* danseurs. La proposition de Simon d'intégrer *Musique de tables* (de Thierry de Mey, musicien attiré d'Anna Teresa de Kersmaeker et de Wim Vandekeybus) dans le spectacle allait dans ce sens. En effet, la partition est à la fois musicale et chorégraphique : il s'agit d'un ballet à six mains, dont les circonvolutions produisent du son par frottements et impacts sur une table sonorisée.

Il en était de même de la proposition de Clémence de faire une réinterprétation d'une partie de *Iris* de Philippe Decouflé ; dans cette courte chorégraphie, très proche du mime, trois hommes, assis sur une table, se mettent des coups, comme des écoliers sur un banc public. Le fait d'intégrer une femme dans le trio changeait le propos, et nous a semblé convenir parfaitement à la réflexion sur l'identité sexuelle à laquelle nous commençons à réfléchir. Il nous a également paru évident, pour des questions de droits, mais aussi de par notre volonté d'adapter la danse à notre personnalité, que nous changerions quelques aspects de la chorégraphie, et que nous ferions une réinterprétation de la musique (l'idée était de garder tout le squelette rythmique, mais de changer les sons par d'autres de notre cru).

La cinquième partie, intitulée *Le Chant des dunes*, a été tout d'abord imaginée par Simon. L'idée de base était d'écrire une pièce mixte pour violoncelle, vibraphone (avec un retraitement du son en temps réel) et bande. C'est probablement cette partie qui a provoqué le plus de discussions, qui ont porté autant sur la cohérence de la proposition dans le spectacle que sur les questions logistiques (nous avons beaucoup débattu en particulier sur la possibilité d'avoir un ordinateur sur scène, avant, finalement, d'y renoncer). L'apparition de nos instruments rendait finalement plus difficile l'approche égalitaire de notre travail. Si la musique du *Chant des dunes* est la seule à avoir été intégralement composée par Simon (à partir de son créés à l'aide de nos instruments), la

mise en scène, en revanche, a été imaginée à trois, et en grande partie déterminée par l'ordre des séquences.

Le déroulé final aura donc été le suivant :

-*Musique de tables* 10'

-*Transition "Scarlatti"* 6'

-*Iris* 4'

-*Transition "Schubert"* 5'

-*Chant des dunes* 10'

-*Nioro* 15'

-*Transition "Beethoven"* 4'

-*La Voix des spaghettis* 6'

Elaboration

✕ Organisation des séances de travail

Nous avons commencé à travailler dès septembre sur l'interprétation de *Musique de tables* et de *Iris*, à raison d'une séance de travail par semaine (souvent le jeudi soir, de 19h à 22h30). En parallèle, Simon et moi avons commencé à prendre quelques cours de MAO avec Romuald Tual, afin de gagner en autonomie dans l'utilisation de *FL Studio*, qu'il nous avait présenté comme étant le logiciel le plus adapté à notre projet.

Cet apprentissage a donné lieu à plusieurs séances de trois heures, en général le vendredi. Simon et moi y ajoutions un temps de composition de trois heures environ par semaine, soit le vendredi matin, soit le mardi en fin d'après-midi, la plupart du temps chez Simon (du fait que l'ordinateur sur lequel nous avons réalisé la majeure partie du travail, ainsi que la carte son et le micro H2 avec lequel nous avons effectué toutes nos prises de sons lui appartenaient). Ce travail de composition a pris énormément de temps au départ, l'exploration du logiciel, souvent très ludique, menant souvent à un résultat inutilisable. Avec la pratique et dans l'urgence des derniers mois, notre efficacité s'est accrue. Notre organisation était assez simple : nous prenions alternativement le contrôle de l'ordinateur, chacun expérimentant directement sur l'écran ses intuitions, lesquelles étaient soit immédiatement adoptées, soit immédiatement éliminées, soit devenaient l'objet d'une discussion au cordeau sur la justesse ou non de telle ou telle proposition.

En repartant de l'idée que nous avons tenté de développer à Saint-Brieuc, nous avons ainsi composé à deux les transitions dites *Beethoven* et *Scarlatti* (les noms de compositeurs sont ceux dont un fragment de la musique a été samplé dans les transitions auxquelles ils ont donné, leur nom), avant que, à partir de janvier, Clémence ne vienne participer aux débats (la manipulation en tant que telle du logiciel se faisant toujours à quatre mains, avec Simon). C'est donc à trois que nous avons composé la transition *Schubert* et "l'habillage" de *Iris*.

Très rapidement, nous avons calé des rendez-vous, en plus des séances de travail, afin d'aller chercher les costumes et les accessoires dont nous avons besoin, explorant ainsi régulièrement une bonne partie des magasins de vêtements et de fêtes de Nantes (mais aussi de Rennes et de Poitiers). Toute la première partie du spectacle, de *Musique de tables* à *Iris* a finalement été montée assez rapidement, puisque nous avons pu faire un premier filage (avec la version originale de la musique de Decouflé) dès le mois de février. Le reste du spectacle a été plus compliqué à mettre en place, car, hormis *La Voix des spaghettis*, déjà imaginée mais impossible à répéter au cefedem pour des question de décors (une guinde, un guéridon, un gramophone et un panneau vertical de 4m de long sur 2m50 de large étaient nécessaires à cette performance) et de respect des locaux (du talc, des spaghettis et, comme nous l'envisagions à l'origine, de la peinture noire, n'auraient pas fait bon ménage avec les parquets des studios de danse), il nous restait deux parties à mettre en scène, dont nous n'avions pas encore choisi les musiques. Ces deux parties étaient par ailleurs les plus délicates à aborder puisqu'elles nous confrontaient directement à des domaines artistiques qui n'étaient pas les nôtres : il a donc fallu que Clémence expérimente le vibraphone (le temps nous a manqué pour en faire de même avec le violoncelle), nous mettre, Simon et moi, à la danse, et s'attaquer à un travail de lecture qui ne nous était pas familier, aucun de nous trois n'ayant fait de théâtre auparavant. Étant donné le peu de temps dont nous disposions pour nous confronter à ces nouvelles expériences, il a fallu consacrer un long moment à la recherche de l'endroit juste, la frontière fragile entre le possible (cet état auquel nous pouvions nous confronter sur scène sans être ridicules) et l'inenvisageable. Pour ne rien arranger, il a fallu se confronter à une quasi nudité, qui nous est apparue assez rapidement évidente dans le propos du spectacle. L'investissement complet en chaque action et une confiance totale en nos deux partenaires était fondamentale à la réussite de l'illusion.

Après des semaines de tâtonnements, nous nous sommes arrêtés sur un choix de

mise en scène, et nous avons commencé le travail de répétition. Pris par notre enthousiasme, nous n'avons réalisé qu'une semaine avant le spectacle que notre proposition durait une heure vingt, au lieu d'une heure imposée par les programmeurs du TU, où nous devons faire la création. Après un bref moment de découragement, il a fallu se remettre au travail, et réorganiser totalement ces deux parties afin de rentrer dans le cadre imposé. Si, à partir de février, le lundi soir (de 19h30 à 22h30) et un grand nombre de dimanches sont venus s'ajouter aux heures de travail du mardi, jeudi et vendredi, le dernier mois a donné lieu à des séances de travail quasi quotidiennes, en duo ou en trio, en semaine et le week-end. Nous avons également effectué des mini-résidences dans les locaux du cefedem pendant les vacances de Noël (trois jours, de 10h à 22h30) et de février (quatre jours, suivant les mêmes horaires), et libéré de nombreux créneaux, entre janvier et avril, pour trouver et préparer les costumes, réaliser l'affiche et faire la communication, écrire le programme du spectacle, acheter les éléments du décor, faire le plan lumière avec nos techniciens et réunir tous les accessoires nécessaires à la mise en scène.

x Collaborations

Il nous est bien vite apparu évident que nous ne pourrions pas mener seuls ce travail à son terme. La diffusion du son sur scène a été notre premier souci : comment manipuler une table de mixage en dansant ? Après avoir tourné le problème dans tous les sens, nous avons conclu que cette solution n'était pas envisageable. Dans le pire des cas, nous pouvions demander à l'un des techniciens de la salle d'assumer la conduite son le jour de la représentation, mais ça demandait une très longue préparation avec la personne, et rendait le résultat peu sécurisant. Nous avons donc rapidement conclu qu'il était nécessaire de trouver une personne capable d'occuper ce rôle, et de travailler avec nous en amont du spectacle. L'éventualité de confier ce rôle à Romual Tual a été rapidement abandonnée puisque, malgré son intérêt, il ne pouvait être à la fois juge et parti, acteur et évaluateur de notre travail.

C'est finalement en trouvant notre technicien lumière (Etienne Charles, un ami d'enfance de Simon, intermittent du spectacle et ancien étudiant de DMA au lycée Guist'hau de Nantes) que nous avons rencontré deux de ses collègues, Lola Etiève, technicienne son et Angèle Besson, technicienne lumière, toutes deux étudiantes en dernière année de DMA. Les trois étant eux-mêmes très pris par leurs propres

obligations, nous avons donc décidé de faire nous-même toute la préparation sonore (équilibrages et nettoyages des bandes, pre-découpages) et de se partager le travail sur la lumière : nous avons fait une série de propositions à Angèle et Etienne, ces derniers nous indiquant ce qui étaient envisageable ou non en fonction de la salle (nous savions, lorsque nous les avons rencontrés, que la création se ferait sur le grand plateau du TU-Nantes), de leurs disponibilités et des possibilités techniques. Eux-mêmes nous ont fait des suggestions en retour, qui ont enrichi notre proposition de départ. Lorsque nous avons appris qu'Etienne ne pourrait assister aux répétitions plateau le jour du spectacle, nous avons décidé qu'Angèle ferait la conduite lumière, Lola la conduite son et Etienne serait sur le plateau pour nous aider à la régie (en particulier pendant la transition entre *Nioro* et *La Voix des spaghettis*). Les décors (table et panneau central pour le final) ont été imaginés en concertation avec les trois techniciens et Franck Dobigeon, mon beau-frère, qui les a construits sur nos indications.

x Enjeux de la proposition

Les thématiques abordées dans ce spectacle ont été multiples et ne se sont pas nécessairement imposées dans la toute première phase du travail. Parmi celles-ci, le questionnement sur l'identité sexuée a été particulièrement présent. Dès les premières séances de travail, il nous est paru évident que, dans les situations de frontalité avec le public, Clémence devait être au centre. Il était pour nous indéniable que cette disposition faisait sens, en particulier dans la reprise de la chorégraphie de Decouflé, originellement conçue pour trois hommes. Si nous avons tenu à garder le côté potache de l'original, nous n'avons pas voulu faire abstraction d'un questionnement sur la violence faite aux femmes, sur la domination exercée par l'homme sur la femme dans de nombreuses civilisations ; un rapport de domination que l'on peut d'ailleurs interroger à l'envers, via une évocation sadomasochiste immédiatement suggérée par notre interprétation du trio ; la scène où Clémence nous tient, Simon et moi, la tête coincée sous les aisselles, avant de nous embrasser tous deux, de nous jeter en arrière et de nous remonter par les cheveux, établit très clairement une hiérarchie sexuée au profit de la femme. La constitution de notre trio nous a menés à explorer les rapports sexuels sous toutes ses formes, de la complicité à la défiance, de l'amour à la brutalité, de la confiance à la perversion. Le duo de *Nioro* témoigne de cette réflexion sur les rapports entre hommes et femmes (ici, dans une situation de couple), en détournant les codes

habituels de la danse classique (en particulier le rôle de porteur attribué à l'homme) pour y montrer toute l'incompréhension, voire l'indifférence qu'il peut y avoir entre deux personnes. Dans cette scène, en effet, la femme n'a de cesse de vouloir interrompre la marche de l'homme par des sauts qu'il ne retient jamais, l'abandonnant à une chute sans cesse répétée. Le clin d'oeil à Pina Bausch, grande exploratrice des torsions de l'âme humaine, et en particulier à sa pièce *Café Müller*, est ici clairement assumé.

La question du costume (et de la nudité) a, de fait, été très présente dans cette réflexion sur les rapports entre sexes, en y ajoutant une dimension corporelle. Outre le désir d'un contraste entre la chair et le noir, il y avait pour nous la volonté de montrer le corps, notre corps, tel qu'il est en tant que tel, mais aussi en comparaison des autres ; montrer la crispation des muscles dans l'effort (la transition *Scarlatti* pour Clémence, *Le Chant des dunes* pour Simon, ou *La Voix des spaghettis* pour moi), les plis et les tensions de la peau, la salissure de la cendre, du talc ou de la sueur, les ombres et les reflets, ou encore les différences morphologiques entre chacun de nous.

Ce spectacle a également été pour nous trois le fruit d'une réflexion sur nos rapports respectifs à la musique. Dans notre souci d'aborder le travail 'à égalité', il a fallu réfléchir à notre rapport à l'instrument, à la manière, peut-être, de le détourner pour rendre son accès moins difficile à Clémence. Nous sommes tous trois convaincus que l'instrument n'est pas une condition à la musique, et qu'il est possible d'y accéder dans n'importe quelles circonstances (avec le corps, avec la voix, avec des murs, ou encore avec une table). Il a donc fallu trouver le moyen de la rendre très présente, sans qu'elle paraisse 'discriminatoire', c'est à dire, en annihilant toute idée de virtuosité, qui aurait pu mener l'un de nous à tirer inconsciemment la couverture à soi (le choix de considérer le violoncelle et le vibraphone comme de simples accessoires n'avait donc rien à voir avec une quelconque volonté de notre part de renier nos instruments, comme on a pu l'entendre après la représentation) . Par ailleurs, il nous paraissait important de trouver un équilibre entre la musique interprétée sur scène et la musique diffusée par la régie, l'un ne devant pas prendre le pas sur l'autre. Le point névralgique de cette recherche étant l'enjeu du *Chant des dunes* : fondre totalement la musique jouée sur scène dans la composition diffusée dans la salle, en reproduisant, dans les mêmes dynamiques, les sons de violoncelle et de vibraphone que nous avions enregistrés au préalable. Notre idée était de créer un effet de trompe-l'oeil en jouant certains sons, et en mimant d'autres, de manière à ce que le public ne sache plus exactement la source réelle du son. Ce jeu a manifestement été un succès puisque plusieurs personnes du public sont venues

nous signaler que les micros du violoncelle et du vibraphone ne fonctionnaient pas (quand bien même nous aurions eu un doute sur le fait que, en effet, il ait pu y avoir un problème d'amplification, le public ne pouvait pas ne pas entendre le son venant directement de l'ampli du violoncelle, caché en bord de scène, ni les sons acoustiques extrêmement purs du vibraphone joué à l'archet).

Le dernier enjeu de notre travail a été de réfléchir à nos cultures, à nos références, à nos modes d'approches différents de la scène, de la musique ou encore du public. Il est évident que le résultat nous ressemble profondément, que l'on a intégré au coeur même du scénario et de la mise en scène des éléments culturels qui nous ont construits depuis notre enfance, et que c'est leur confrontation avec les références de nos partenaires qui ont donné la richesse au spectacle. Parmi les citations que j'ai moi-même proposées d'intégrer dans le spectacle, on peut répertorier, entre autres, plusieurs références cinématographiques et chorégraphiques : *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick) dans *Musique de tables* et la transition *Scarlatti, À bout de souffle* (Jean-Luc Godard) à la fin de *Iris, Café Müller* (Pina Bausch) dans le duo de *Niuro*, ou encore *Ce répondeur ne prend pas de messages* de Alain Cavalier dans *La Voix des spaghettis*. Quant au motif de trois notes "Muss es sein", tiré du quatuor opus 131 de Beethoven, que Simon et moi glissons, comme une signature, dans chacun des travaux que nous avons produit cette année pour le cefedem, il est disséminé au compte-goutte tout au long de la bande-son.

Réalisation

x Fun17

À partir du mois de janvier, nous avons entrepris de chercher une salle pour proposer la création du spectacle. Si l'idée d'un spectacle de 1h, 1h30 était acquise pour nous, nous étions prêts néanmoins à profiter de la nature de notre proposition (une succession de tableaux, liés entre eux mais pouvant être présentés indépendamment des autres moyennant quelques ajustements) pour envisager une présentation parcellaire de notre travail. Notre préférence allait évidemment vers une présentation du spectacle en entier, ce qui, pour des questions de lumière, d'espace (pour la danse) et de décors, nécessitait l'usage d'un plateau assez vaste. La programmation dans une saison chorégraphique étant inenvisageable à cette époque de l'année, nous nous sommes donc dirigés vers les festivals. Après avoir essayé un premier refus du festival *Le Souffle de l'équinoxe* à

Poitiers (au motif que notre spectacle ne rentrait pas dans leur thématique des 'arts visuels' proposée cette année), nous avons réussi à être programmés au TU-Nantes, dans le cadre du dix septième festival FUN, dédié aux créations d'étudiants, malgré une petite réserve : notre spectacle était jugé trop « professionnel » pour le festival.

Après discussion, Charles-Eric Besnier, le responsable des relations publiques au TU et programmateur du FUN17, nous a proposé de nous produire sur quatre soirées : trois parties d'un quart d'heure entre le lundi 18 et le mercredi 20, et la totalité de la proposition (déjà fortement réduite par rapport à nos prévisions de départ) sur trois quarts d'heure le jeudi 21 au soir. Quelques semaines plus tard, il nous a recontacté pour nous informer que, suite à des problèmes d'organisation, il ne pouvait plus nous programmer sur quatre soirs. En revanche, il nous proposait de nous offrir une heure, en soirée de clôture (le jeudi 21 avril à 20h30), sur le grand plateau du TU.

Nous avons également bénéficié de deux répétitions sur le plateau le dimanche 17 de 10h à 13h (qui a servi de repérage pour les lumières, mais aussi à monter les décors et à faire quelques essais de danse et de lecture) et le jeudi 21 au matin, de 10h à 13h) pour une 'répétition technique' (sans nos techniciens, pris par des obligations extérieures) partagée avec une autre compagnie. La répétition générale a eu lieu de 16h à 18h le jeudi après-midi, mais toute l'installation logistique et les mises au point obligatoires de dernière minute nous ayant pris beaucoup de temps, nous n'avons jamais pu filer le spectacle en entier. Nous l'avons donc joué pour la première fois avec les lumières et sur le plateau lors de la représentation, à 20h30.

x Bilan du spectacle

Le bilan du spectacle est bien évidemment positif pour nous, dans le sens où nous avons pu mener à bien un projet ambitieux, pas tout à fait adapté au rythme de notre formation au cefedem. Nous avons pu montrer, sur une grande scène, et devant un public conséquent (une centaine de personnes), une étape honorable (nous a-t-il semblé) de notre travail, et lancer ainsi une dynamique créative qui perdurera, je l'espère, après notre formation. Le fait de se confronter ainsi en public à des domaines que nous ne maîtrisions pas forcément (la danse, la lecture ou encore l'approche d'une pratique musicale qui n'était pas la nôtre) était un peu inquiétant, mais le résultat nous conforte dans cette voie d'expérimentation, et de recherche du langage adéquat pour transmettre à l'autre cette envie qui nous habite et nous guide au quotidien.

Je regrette cependant l'inadéquation entre le temps que l'on nous avait mis à disposition sur le plateau du TU et l'objet de notre proposition, qui ne nous a pas permis de répéter dans de bonnes conditions. L'effet a été radical puisqu'une grande partie des transitions (pourtant très minutieusement préparées) n'a pas fonctionné comme on l'avait imaginé, faute d'avoir pu les expérimenter avant le spectacle. Parmi les nombreuses mésaventures qui ont entravé la fluidité de *Tables d'opération*, on peut noter, dans le désordre, le masque de Clémence qui a glissé sur ses yeux au début de *Musique de table*, qui l'a contrainte à jouer toute cette partie par coeur ; la trop grande luminosité de la scène lorsqu'il a fallu sortir le violoncelle, qui a rendu mon action visible et bien peu esthétique ; le noir d'encre dans les coulisses, qui nous a fait perdre un masque (que Simon devait remettre sur toute la transition *Beethoven* ; le temps de le chercher, la scène est restée déserte pendant près d'une minute, de manière tout à fait imprévue) et empêché de nous recouvrir correctement de talc ; cette même obscurité n'a pas permis à Clémence de se mettre correctement de la laque dans les cheveux, ce qui a fait glisser la guinde dans *La Voix des spaghettis*. Théoriquement, les cheveux auraient dû rester tendus au-dessus de sa tête par le noeud coulant, de manière à y introduire un par un les spaghettis de couleurs, la transformant ainsi en une sorte de pelote d'épingles vivante.

Parmi les regrets, également, on peut noter le fait de ne pas avoir réalisé plus tôt, pris dans notre élan et notre enthousiasme, que notre spectacle durait vingt minutes de trop. Ce n'est qu'une semaine avant la représentation, en faisant le plan lumière, que l'on a compris que nous devions remodeler la fin du spectacle, de manière à garder un peu de fluidité, malgré des coupures importantes. L'urgence et le manque de recul ne nous a pas permis de montrer un travail abouti sur la fin du spectacle qui, selon nous, et d'après la majeure partie des retours que nous avons eu, était plus laborieux que le début. Nous savons néanmoins sur quoi travailler dans l'optique d'une reprise.

Enfin, nous aurions aimé pouvoir soigner la communication, que nous avons à charge pour *Tables d'opération*, la publicité pour le festival étant assurée par le TU. Pris par le temps, nous avons tardé à annoncer le spectacle par internet, et distribué un nombre limité d'affiches, dont une partie est restée inutilisée.

Projections

x La Compagnie Absalon

Notre programmation pour le festival FUN-17 nous a exposés à la nécessité d'être déclarés, c'est-à-dire de nous affilier à une organisation pouvant prendre en charge notre projet. Deux solutions se sont imposées à nous : soit nous déclarer en temps qu'étudiants du cefedem, soit créer une association. Si la première solution aurait pu nous éviter de nombreuses démarches administratives dans une période surchargée, nous avons préféré opter pour la seconde, qui marquait symboliquement notre désir de poursuivre le travail ensemble à l'issue de notre formation au cefedem.

Le nom de la compagnie (et de l'association) a été choisi par vote parmi une douzaine de propositions, dont la plupart étaient en lien avec la littérature ou la danse. C'est finalement le nom d'Absalon², personnage biblique mais aussi titre d'un roman de William Faulkner (*Absalon, Absalon*) qui a été retenu pour porter nos projets.

Notre volonté étant de construire une association sur des bases saines, et en accord avec le cadre légal, nous avons cherché les membres du bureau parmi des proches qui avaient envie de s'investir dans notre travail. L'objectif de la compagnie est, en s'appuyant sur les trois membres fondateurs, d'inviter des artistes venus de différentes disciplines pour élaborer des spectacles plus ou moins imposants, en fonction des salles, du contexte ou encore de nos disponibilités.

x *Sur le métier*³

La création de *Tables d'opération* nous a permis d'explorer en détail les contraintes du métier d'artiste. Nous avons tous les trois une petite expérience de la scène, mais essentiellement en lien avec notre discipline (même si certaines collaborations au sein de l'ensemble Chrysalide, dont je fais partie depuis dix ans, m'avaient menés à me froter épisodiquement au théâtre et à la performance ; de même, mon métier d'artificier

2 "Absalon, fils de David et de Maacha, était d'une grande beauté. Il assassina dans un festin son frère aîné Amnon, qui avait fait une insulte à leur soeur, et se révolta contre son père, quoiqu'il lui eut pardonné ce crime. Défait dans la forêt d'Éphraïm il fut arrêté dans sa fuite par les branches d'un arbre dans lequel s'embarrassèrent ses longs cheveux. Joab, général de David, l'ayant rencontré dans cet état, le perça d'un coup mortel, quoiqu'il eût reçu l'ordre de l'épargner. David pleura sa mort" . ([http://www.cosmovisions.com/\\$Absalon.htm](http://www.cosmovisions.com/$Absalon.htm))

3 Le titre de ce chapitre est un clin d'oeil en forme de remerciement au compositeur Mathieu Bonilla, qui nous a autorisé à utiliser sa pièce *4°C* dans *Nioro*, et dont l'une des dernières compositions, dont le thème est le métier à tisser s'appelle, justement, *Sur le métier*.

depuis dix ans m'a permis d'expérimenter un autre aspect du spectacle). Jamais, en revanche, nous n'avions été confrontés à la construction, de A à Z, d'un projet aussi imposant. Le choix de tout assumer à trois, et de se partager les tâches sans se cantonner tel ou tel à un rôle précis était particulièrement dangereux, car c'était prendre le risque, dans l'urgence et l'angoisse des derniers préparatifs, de se marcher sur les pieds, ou d'atteindre un seuil limite de tolérance vis à vis de la présence des autres. Même si certaines discussions ont été un peu houleuses, elles n'ont jamais brisé la complicité très forte que notre mobilisation autour de ce projet avait créée au fil des mois. Nous avons choisi ensemble de nous frotter à des domaines que nous ne connaissions pas ou mal, et c'est en nous solidarissant au maximum que nous sommes parvenus à assumer individuellement des situations particulièrement difficiles à affronter, avec le soutien des deux autres.

Outre la dimension créative du spectacle, l'aspect fondamental dont nous avons pris conscience, et qui sera une tâche quasi quotidienne dans la suite de cette aventure, est l'importance du versant logistique et administratif. Il est évident, par exemple, que la fiche technique sera à adapter à la configuration des salles que nous devons solliciter en vue d'une programmation. *La Voix des spaghettis*, par exemple, peut difficilement être jouée dans un espace confiné, avec un plafond bas. Par ailleurs, l'impossibilité d'obtenir une quasi obscurité pourrait altérer l'effet de *Musique de tables*, dans lequel les mains se doivent d'être le centre de l'attention. Nous envisageons, par conséquent, de proposer des versions plus légères des différentes parties du spectacle, jouables éventuellement en plein air ou dans de petits espaces. Outre l'aspect pratique, il s'agira pour nous d'interpréter notre travail en fonction des circonstances, de trouver le ton juste, quelles que soient les conditions de représentation.

x Perspectives

La poursuite de cette aventure se fera sous diverses formes, et dans des buts différents. D'un point de vue formatif, il est important pour nous de nous perfectionner, dans les mois et les années à venir, dans les disciplines auxquelles nous nous sommes frottés dans *Tables d'opération*. Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'envisager, pour Simon et moi, un avenir de danseur ou de comédien professionnel, mais il me paraît pertinent d'obtenir quelques clés sur ces disciplines dans la perspective de s'y confronter à nouveau sur scène. D'autre part, une initiation aux techniques liées à la scène (lumière,

costumes, décors), par le biais de stages, nous permettra d'envisager nos spectacles futurs avec un regard plus réaliste, et une efficacité accrue. D'autre part, nous envisageons de poursuivre le travail de création sonore entrepris pour cette occasion avec Romuald Tual, en poursuivant notre exploration du logiciel *FL Studio*, lequel est également un outil pédagogique très intéressant par sa simplicité d'accès.

D'un point de vue professionnel, il s'agit pour nous de nous établir à Nantes dans un avenir proche (en attendant, pourquoi pas, de nous délocaliser sous d'autres cieux), non que la ville soit plus attirante qu'une autre, mais parce que l'assurance de pouvoir enseigner sur place l'année prochaine nous permettra d'envisager un peu plus sereinement notre situation financière. Le fait que le siège de l'association et notre banque soient à Nantes est également déterminant dans ce choix.

L'étape suivante consiste pour nous à chercher une salle pouvant nous accueillir à l'année (si possible en échange de services : interventions pédagogiques, spectacles gratuits, etc), des lieux de résidence, des dates de représentation, et des subventions pour faire vivre la compagnie. Parmi les projets prévus, nous envisageons de proposer les différentes parties de *Tables d'opération* en plein air, de les filmer, et de les mettre sur un blog, lequel serait à la fois un outil de communication et un prolongement de nos projets de scène. Outre un archivage chronologique de nos travaux, ce blog sera également un outil de réflexion sur l'image et le mouvement, selon les contextes dans lesquels nous choisiront de les questionner.

Par ailleurs, d'autres spectacles, plus ou moins ambitieux, sont en projet, parmi lesquels un deuxième volet de *Tables d'opération*, dont l'objet sera de mettre en lumière tout ce qui, dans ce premier spectacle, se déployait dans la pénombre.

Annexes

I. Texte *Nioro*

Nioro fich, amorlesse etavré cheba du xilacé ?

Elle persero phrata te cedre tui, aine ji chesamed.

Ex ili avait tania éousqa, blar ix quelé.

Ëne aï trémagé, palati léminaire, perdu quès rablétrate.

Xovi netse nié melbé vo, batine ô de vue raga ti silène ovi ra.

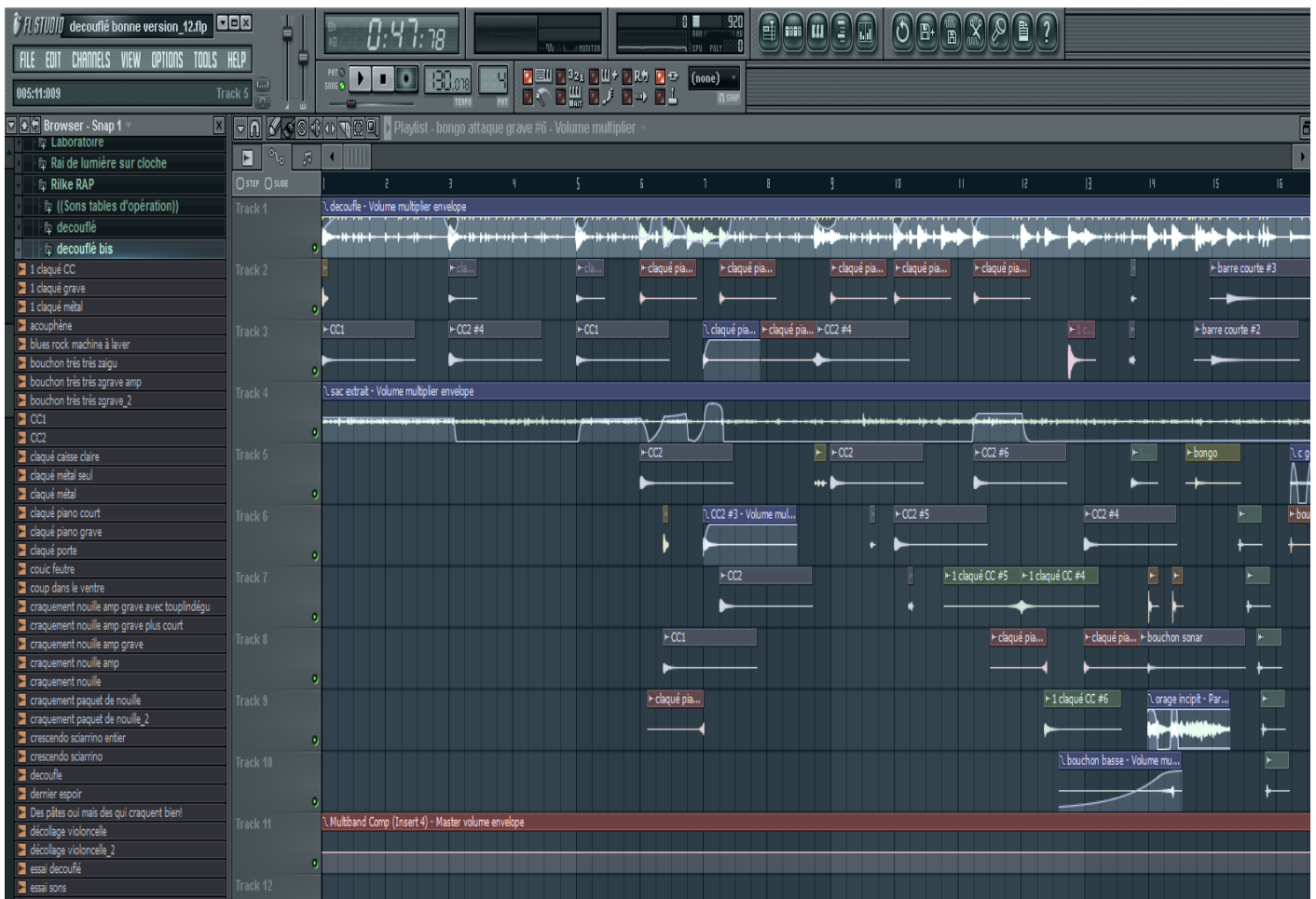
Le preléx cardew tati kom du cé.

Léra sti capitaine is raire héchesse tion tateur osti.

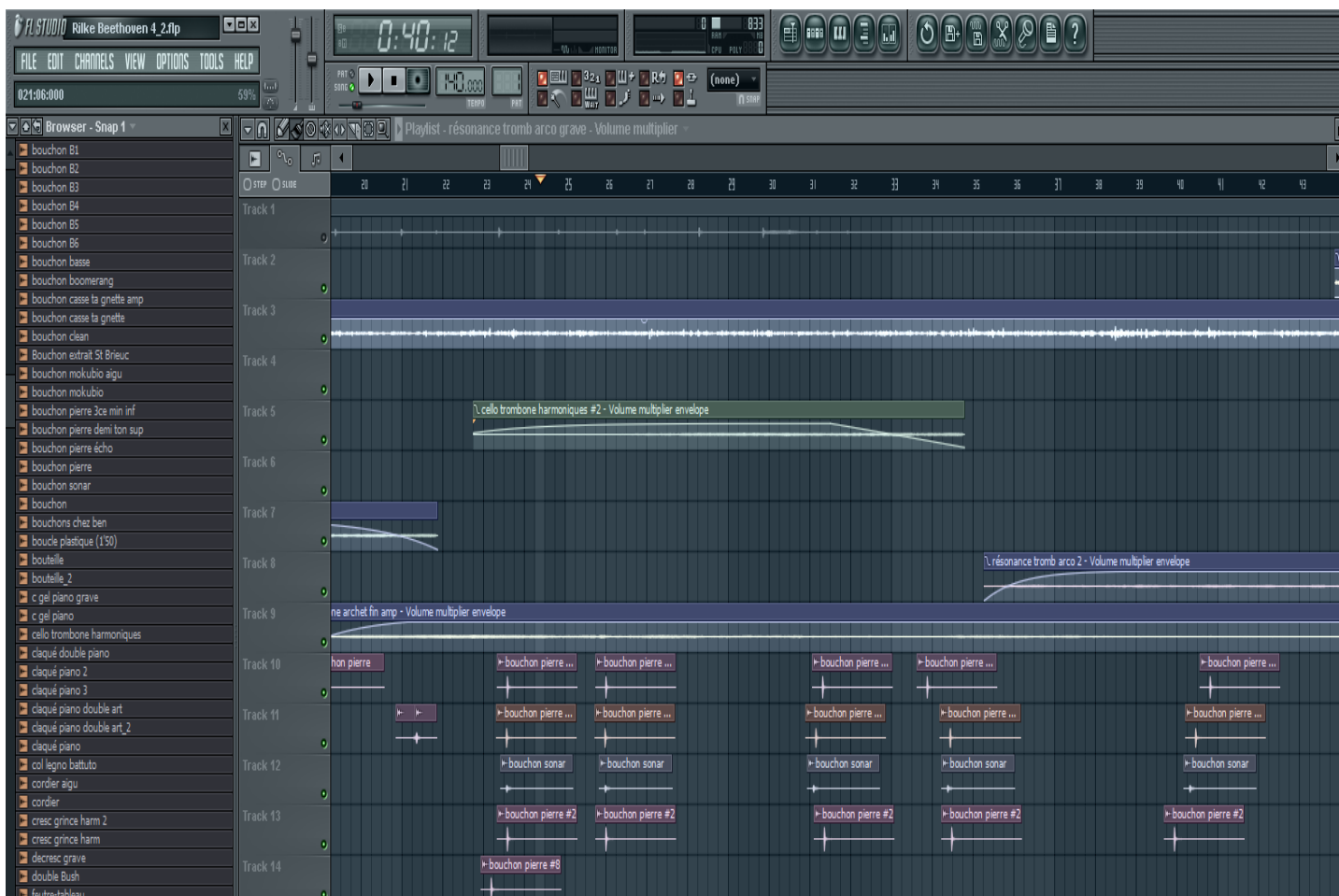
Mon evi rise é gamor qué.

Pé con roce, olivi kou starbi bitraire cou, la mon gu trosque et la mer.

II. Page de travail *FL Studio : Iris (Decouflé)*



III. Page de travail *FL Studio* : *Transition Beethoven*



IV. Affiche du spectacle au TU-Nantes

**- TU
NAN
TES**

Tables d'opération
Spectacle de la Compagnie Absalon

Jeudi 21 avril 2011 à 20h30

TU-Nantes (Grande salle)

TARIFS 4 €* / 6 €
Un premier billet acheté donne accès à l'ensemble des propositions de la soirée
gratuitement dans la limite des places disponibles

Dans le cadre du FUN 17 – Festival universitaire de Nantes
Info-Réservations au 02 40 14 55 14
www.tunantes.fr/iustepourlefun

* Le tarif réduit est attribué aux étudiants, personnels de l'université et du crous, abonnés du TU, Emistes et demandeurs d'emploi, titulaires de la Cart's

V. Programme du spectacles

TABLES D'OPERATION

Conception, réalisation, scénographie, création musicale, chorégraphie, interprétation :

Cie Absalon (Clémence Fulminet, Simon Delhommeau, Benjamin Boiron)

Création lumière : Angèle Besson, Etienne Charles

Décors : Franck Dobigeon

Régie lumière : Angèle Besson

Régie son : Lola Etieue

Régie plateau : Etienne Charles

Textes : R.M. Rilke, F. Pessoa, P. Jaccottet, G. Didi-Huberman

Musiques : T. De Mey, Pixies, D. Scarlatti, F. Schubert, J.S. Bach, M. Bonilla, L.V. Beethoven, Portishead

Nous remercions Romuald Tual, Pauline Cavanna, Marie-Thé Berthelin, Camille Berthelin, Aude Dobigeon, Christophe Fulminet, Anny Fulminet, Jean-Michel Boiron, Mathieu Bonilla, Pierre-Adrien Théo, le Cefedem Bretagne-Pays de Loire et l'association Croche-Patte pour leur aide et leur soutien lors de l'élaboration de ce spectacle.

En partenariat avec le TU-NANTES et le Cefedem Bretagne-Pays de Loire

- TU
NAN
TES

TU-NANTES
SCENE DE RECHERCHE ET CREATION CONTEMPORAINE

TABLES D'OPERATION

Cie Absalon



Judi 21 avril 2011 à 20h30 – AU TU-NANTES – DURÉE – 1H
Dans le cadre du FUN-FESTIVAL 17

TABLES D'OPERATION

Tables d'opération est né de la réunion de cinq brefs tableaux (interchangeables et ré-adaptables « hors-contexte »), par lesquels nous souhaitons interroger notre rapport à la scène et à l'objet que, en temps que musicien et/ou danseur, nous avons l'habitude de défendre. Comment trouver du lien et du sens entre l'interprétation d'une partition musicale (*Musique de Table*, de Thierry de Mey), la réécriture d'une chorégraphie (*Iris*, de Philippe Decoufflé), et des propositions tirées de notre propre imaginaire, dont certaines sont en partie improvisées sur scène ?

La table, théâtre quotidien de toute la complexité des relations humaines est ici détournée de sa fonction la plus courante (on n'y mangera pas ce soir) mais garde sa fonction symbolique d'objet autour duquel, selon nos humeurs, on s'étreint, on rit, on se déchire ou on s'abandonne.

Tables d'opération est le premier volet d'un diptyque dont la seconde partie devrait voir le jour en 2012. Si cette première partie est une tentative de sortir de la pénombre, la seconde reprendra l'essentiel de nos interrogations dans un univers blanc et lumineux.

COMPAGNIE ABSALON

La Compagnie Absalon a été créée en 2011 par une danseuse et deux musiciens, dont la volonté est d'enrichir leur rapport à la scène et à la création en se frottant à des disciplines qui ne leur sont pas familières. La compagnie est à géométrie variable et vise à proposer l'objet de ses différentes explorations sous les formes les plus variées possibles.

Tables d'opération est le premier spectacle de la compagnie.