

© Rémi Chapoteaublan

INTRODUCTION À L'ENTRETIEN AVEC JEAN-JACQUES LEMÊTRE

EDITO

HOMMAGE À JEAN-JACQUES LEMÊTRE

Au théâtre, les collaborations entre metteurs en scène et compositeurs de musique sont rares. Comme si aucun langage commun ne pouvait les réunir. Pourquoi la composition musicale ne trouve-t-elle pas toute sa place dans l'élaboration dramaturgique d'un spectacle ? La pureté du mot aurait-elle suppléé à la nécessité dionysiaque de la musique dont l'utilisation souvent décorative au théâtre est en droit de nous interroger ? Dans ce contexte, Jean-Jacques Lemêtre fait exception. Figure emblématique du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, il signe, depuis plus de 30 ans, les musiques de ses créations. En lui consacrant ce numéro spécial, *Le Cercle* a souhaité rendre hommage à l'un des plus grands artistes de notre époque. A ses côtés, des compagnons de route témoignent. Hélène Cixous, Patrick Curran, Josette Féral et Béatrice Picon-Vallin dressent le portrait de l'homme et de l'artiste au travail, révélant la spécificité d'un art dont il est l'un des rares maîtres.

C.L.

L'ESPRIT DE LA MUSIQUE

par Béatrice Picon-Vallin

Jean-Jacques Lemêtre est arrivé au Théâtre du Soleil il y a près de 33 ans (pour *Méphisto, le roman d'une carrière*, présenté en 1979). Il y est vite devenu irremplaçable, aussi indispensable que l'air : l'esprit même de la Musique. Comme il participe activement à toutes les longues répétitions de chaque création et qu'il est présent à chaque représentation, où il joue en *live*, à la Cartoucherie et en tournées, on pourrait penser que sa biographie artistique est entièrement liée au Soleil et aux enfants du Soleil. Il n'en est rien cependant : celle-ci est riche de compagnonnages divers (cirque, cabaret, cinéma, télévision, théâtre, danse, expositions) en France et ailleurs, d'activités pédagogiques et de créations personnelles. Il a, entre autres, signé la musique pour l'ouverture d'Albertville-Olympique, et il prépare pour juin 2011, à la Société des Arts technologiques de Montréal, la première de son « Babel-orchestra », sorte d'œuvre d'art totale où les instruments de l'orchestre symphonique seront remplacés par des enregistrements sonores de voix parlées, recueillis dans 1800 langues du monde, coupés, superposés, recomposés de façon à les faire chanter ensemble. Au lieu de notes, donc, des phonèmes ou des phrases. Mais la sphère sonore sera accompagnée d'une sphère visuelle et aussi d'odeurs et même de dégustations... Car ce musicien est aussi un fou de cuisine. Avec son imposante silhouette de personnage de légende, ce sage à la longue barbe blanche, aux yeux rieurs et au sens de l'humour très aiguisé, est un artiste aussi passionné que modeste, qui n'hésite pas à se mettre aux fourneaux et à mêler saveurs et épices pour concocter des délices destinés à de grandes tablées festives.

Musicien de haut niveau, interprète polyvalent, compositeur, Jean-Jacques Lemêtre est aussi un collectionneur savant d'instruments de musique des peuples du monde (il en aurait 2800...), et il en a « bricolé » près de 700 de son invention. Mais ce goût de la quantité rassemblée est au service de la musique de théâtre — on dit souvent musique de scène, comme s'intitule le Prix de la Critique qu'il a reçu en 1991.

Sa conception de la musique pour le théâtre doit être connue et transmise. Elle est radicale, donc essentielle. La musique ne doit jamais écraser l'acteur, mais elle n'est pas là non plus pour donner seulement une atmosphère ; c'est le « tapis volant » du comédien qui lui permet d'improviser et de créer. Plus encore, c'est un des poumons du spectacle. J.-J. Lemêtre travaille avec le texte *dit*, il s'accorde sur la voix parlée de l'acteur qui n'est pas différente pour lui d'une voix chantée. Dans le cas du dernier spectacle du Soleil *Les Naufragés du Fol espoir*, où nombre de scènes sont en jeu muet, il travaille avec la rythmique des corps. Son œil et son

écoute de musicien sont un détecteur infallible de la justesse de jeu.

La musique de théâtre doit, selon lui, être écrite, exécutée, modifiée, en même temps que se compose le spectacle. Sa musique, parce qu'elle est de la musique de théâtre, part du théâtre, du corps de l'acteur qui joue. Le résultat n'est pas du « théâtre musical », parce que cela impliquerait que la musique dirige le processus. Pour chaque création collective au Soleil s'établit une relation triangulaire entre les propositions du metteur en scène, des comédiens, du musicien, ainsi qu'entre les réponses des uns aux autres. « J'apprends, dit-il, en même temps que tout le monde. Il y a une évolution dans la musique qui passe d'abord par un travail simple — faire un rythme, de façon à ce que le tempo de l'acteur en scène ne devienne pas, soutenu par trop de lenteur, quotidien ou réaliste. Une certaine vitesse est nécessaire pour qu'on puisse commencer à travailler et qu'une scène ne s'écroule pas. Et petit à petit tout se forme, les personnages se réveillent et la musique se réveille avec les personnages, parce que la distribution se concrétise progressivement. On n'a pas besoin de théoriser d'abord. La création de la partition se fait au fur et à mesure. »

Il insiste également sur le fait que musique et sons relèvent, au Soleil, de la même responsabilité (ce qui n'est pas chose courante), dévoilant avec plaisir ses secrets d'« ouvrier musical » comme il aime à se nommer, tel celui du vent théâtral obtenu en gonflant les fréquences de vieux enregistrements classiques, ou en diffusant le souffle d'un vent réel, capté en Patagonie, celui dont il est justement question sur le plateau. « Parfois, Jean-Jacques est le ciel, il est la mer, les nuages... le destin », dit Ariane Mnouchkine avec qui il travaille en symbiose, depuis si longtemps.

Toujours présent sur les côtés du grand plateau du Soleil, il est aujourd'hui intégré dans le scénario de la création collective du *Fol espoir*, et « joue » Camille, pianiste de cinéma muet ; il y mixe en direct, magnifique DJ de théâtre, les trésors de sa banque de sons, aussi vaste que le sont sa curiosité et sa disponibilité.



Beatrice Picon-Vallin est directeur du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle au CNRS et professeur d'histoire du théâtre au CNSAD, enseignante, elle dirige aux éditions du CNRS et à l'Age d'Homme des collections consacrées aux arts du spectacle. Spécialiste de Vsevolod Meyerhold dont elle a traduit les oeuvres complètes, elle s'intéresse à la mise en scène et au jeu de l'acteur en Europe (tout spécialement en Russie), comme aux problèmes de formation, aux rapports entre la scène et les nouvelles technologies.

JEAN-JACQUES LEMÊTRE

POURQUOI LE THÉÂTRE AURAIT-IL BESOIN DE LA MUSIQUE ?

Claire Lintignat : Pourquoi le théâtre aurait-il besoin de musique ?

Jean-Jacques Lemêtre : Cette question doit appeler 300 réponses, mais il y en a une au moins qui me paraît évidente c'est qu'à l'origine du théâtre, il y a la musique. Quand un metteur en scène monte une tragédie et qu'il n'y a pas de musique, alors il faut ôter le mot tragédie. Car à l'origine de la tragédie, il y a du chant. Si l'on regarde du côté de l'Orient, bien avant l'Occident, on constate là encore, qu'aux origines du théâtre il y a la musique. C'est la notion de théâtre occidental qui a provoqué cette rupture. Petit à petit, la musique est tombée en désuétude. Le théâtre, la danse et la musique dans l'apprentissage des arts, se sont séparés. J'ai eu la chance d'appartenir à une génération qui pouvait encore voir figurer au fronton des conservatoires: musique, théâtre et danse. Ça n'existe plus. Du coup, je me retrouve comme musicien de théâtre, assez rare.

Est-ce que cette rencontre entre la musique et le théâtre n'est pas à retrouver aujourd'hui ? Ne seriez-vous pas un cas à part ?

Je revendique d'être musicien de théâtre. Je revendique vraiment un travail fondé sur la recherche. Une recherche que je continue d'ailleurs, car elle peut durer toute la vie. Très souvent, l'utilisation de la musique au théâtre s'apparente à l'usage qu'on en fait au cinéma quand on prend la musique pour un concept. Quand on m'annonce que je vais faire un Molière, par exemple, j'ai du mal à mettre du jazz. Je n'ai pas envie de faire de la musique une idée. Je crois également que pour être musicien de théâtre il faut être compositeur de théâtre. Le travail du compositeur est différent de celui du musicien. J'ai la chance d'être compositeur, musicien et improvisateur. Après, je suis aussi luthier... La musique, je la conçois, je la fabrique avec tous les moyens que je me suis donné et tous les moyens que le théâtre me donne.

La musique d'un spectacle, vous la concevez en amont ?

Jamais. Je travaille sur le moment et avec ce que le travail donne.

Vous inventez à ce moment là tout le trajet musical ?

Oui

Il y a une partition ?

Non

Une base d'improvisation, un canevas, à partir duquel vous élaborer votre musique ?

Non. A l'exception Des *Naufragés du Fol Espoir* (1) que nous jouons actuellement puisqu'il y a l'apparition d'une bande enregistrée. Pour ce spectacle, j'ai dû passer à l'écriture et au studio. Dans *Les Ephémères*

(2), le spectacle précédent, j'ai été le premier à connaître le thème : qu'est-ce qu'on va faire ? Je suis le premier qui donne mon accord sur la demande d'Ariane Mnouchkine (3). Dès qu'elle a une vision assez précise de ce qu'elle cherche, nous en discutons. A ce moment-là, nous ne savons pas encore ce que nous allons faire, mais elle a des images, des visions que je transpose en musique. Pour *Les Ephémères*, j'ai préparé 46h de musiques d'avance sur le thème mais avec ma propre fantaisie. J'avais une palette de disques qui me permettait de répondre aux demandes des acteurs, puisque chaque acteur avant de rentrer en scène au moment des répétitions, venait me trouver pour me dire quatre ou cinq mots sur son improvisation. Ensuite, j'ai deux à trois minutes pour chercher quoi faire. Ici, aucun acteur n'entre en scène sans musique. Jamais. Quand un acteur improvise, il cherche une image, l'image d'une scène. Nous avons tous des visions quand nous entendons parler d'un thème. Par exemple pour ce spectacle, *Les Naufragés du Fol Espoir*, le thème était : « début de siècle en France ». Pour des comédiens qui arrivent d'Inde, le sujet d'improvisation n'est pas évident. Il en ressort des choses parfois très justes ou complètement aberrantes. Pendant ces deux minutes d'improvisation, quelque chose opère à travers cette triangulaire, entre le metteur en scène, le plateau et la musique qui se trouve sur le côté de la scène. Parfois, quelque chose décolle, dans le moment venu. Tout d'un coup l'acteur se prend au jeu parce qu'il a saisi une phrase de musique ou que le metteur en scène a dit un mot qui fait que l'improvisation fonctionne.

Cette écriture musicale qui s'invente avec les répétitions, vous l'élaborez sur tout le temps des répétitions (12 mois de répétitions pour



Les Naufragés), ou est-ce qu'elle se fixe à un moment donné ?

Elle s'arrête, oui. Dans le sens où, depuis le temps que je travaille pour le théâtre, je me suis donné quelques petites lois qui marquent les différentes étapes de mon travail de la conception à la réalisation. La première, c'est que j'accorde mes instruments sur le timbre du comédien. Donc je joue avec des guitares totalement désaccordées puisqu'elles sont accordées sur les acteurs. Si un acteur perd sa hauteur de voix, qu'elle n'est pas bien placée, elle se replace automatiquement d'après mon accord. Je suis sa fondamentale. Ensuite, je passe par un travail de compositeur. C'est-à-dire : Qu'est ce que je fais ? À quoi je sers ? Qu'est-ce que je raconte ? La musique, c'est quoi ? C'est où ? C'est quand ? C'est comment ? Enfin toutes ces questions normales du choix de composition. Je n'arrive pas avec des idées préconçues, ni avec des concepts d'ailleurs. Par exemple, je ne participe pas aux lectures. Un texte lu ne m'intéresse pas, je veux un texte joué car je travaille à partir des intonations, du jeu physique. Une fois que j'ai accordé mes instruments, j'ai ma gamme, ma suite de notes. Je sais quelle est la note la plus basse et quelle est la note la plus haute. Maintenant, je dois encore chercher la musique qui correspond à ce que je vois et à ce qui se joue. Je travaille sur le jazz, le grégorien, la musique ancienne, le rock, le balinai... si je ne n'ai pas moi-même une vision claire de ce que je fais, alors cela devient un emboîtement ridicule. Il faut que je connaisse la place de la musique, ce qu'elle raconte. Pour autant, je n'écris pas de partition pour la bonne raison que si j'ai un trou de mémoire c'est que je ne sais pas à quoi sert la musique. Qu'est-ce que cela veut dire par rapport à la scène théâtrale, par rapport à la dramaturgie ?... Après, je n'ai plus qu'à me laisser porter par l'acteur et par ce que je reçois.

Il arrive souvent que les compositeurs et les metteurs en scène ne s'entendent pas sur un projet tout simplement parce qu'ils ne parlent pas le même langage. Vous pourriez transmettre un peu de votre expérience pour donner des codes d'accès et ouvrir ainsi la voie aux praticiens sur une nouvelle façon d'envisager le rapport « théâtre et musique ».

La musique de théâtre n'intéresse pas les gens. C'est une chose difficile et puis il faut la mentalité, l'esprit. La première chose qui doit être acquise par un musicien de théâtre, c'est d'aimer le théâtre, car il faut « bouffer théâtre ». Je suis musicien de théâtre parce

que je parle avec les mots du théâtre. Jamais tu ne m'entendras dire, « le problème avec l'accord de septième de dominante avec fondamentale »... Si le musicien parle de cette façon au metteur en scène et que le metteur en scène lui parle avec des images et des visions qui ne racontent rien au musicien, ils ne vont pas se comprendre. Et puis il y a aussi cette persuasion chez les musiciens que la musique est un art supérieur. Ça fait 33 ans que je suis là. Ariane Mnouchkine et moi, nous sommes comme un couple. Elle envoie des mots que je capte au passage, je les digère pour en sortir ma cuisine. De son côté, elle capte mes musiques et mes sons pour tout d'un coup réagir par rapport à la scène. Nous possédons le même langage. Nous employons des mots qui ont le même sens pour tout le monde, des mots dont la signification est commune à la scène, la mise en scène et la musique. Il n'y a aucun langage technique. Tu n'entendras jamais Ariane parler de technique, de même que tu ne m'entendras jamais parler de langage musical. C'est pareil pour l'acteur. Quand il n'y a pas de langage commun, il y a scission. Quand il y a scission, il y a conflit. Mais c'est drôle que tu me parles de formation car avant d'arriver là j'étais également professeur de musique auprès de 9 conservatoires. J'ai une bonne expérience de formateur. A l'époque, les gens me prenaient pour un fou car je jouais de plusieurs instruments. Ça ne se faisait pas, multi-instrumentiste. Dans ma classe de saxophone, j'avais 195 élèves, j'acceptais tous les adultes. Je continue de faire des stages de temps en temps mais à l'étranger. En France, on pense que je passe ma vie au Théâtre du Soleil, ce qui est faux. Mais je ne vois pas autant de personnes que tu le penses venir me demander de prendre des cours. De plus, les gens n'osent pas venir me voir car ils pensent que je ne parle pas français, ce qui est aberrant parce que j'accompagne une pièce en français. Alors ils me parlent en petit nègre : « What is the nom of the flûte ? ».

Pour faire évoluer la place de la musique au théâtre, ne faudrait-il pas passer par des écrits ?

Tu ne m'y pousseras pas. (Rire).

Comment êtes-vous arrivé au théâtre ?

Une erreur. J'ai la chance d'appartenir à cette génération qui a vu les débuts de la musique ancienne et du baroque, oubliés depuis plusieurs décennies. C'était le début du free jazz, du rhythm and blues, de la pop, de la musique contemporaine. J'ai

assisté à tous ces bouleversements musicaux. Je fais partie d'une génération vernie car j'ai été sensibilisé à toutes ces musiques que je pratique. Je faisais du free jazz dans des milieux non civilisés en Hollande, ce qu'on appelle les mouvements alternatifs. Un jour, un mec est venu me trouver au restaurant communautaire, nous avons parlé théâtre. Je ne connaissais rien au théâtre. Ce mec, c'est le comédien qui allait jouer le rôle principal dans *Méphisto* (4) au Théâtre du Soleil. C'était il y a 33 ans. Quand il est rentré, le Théâtre du Soleil cherchait quelqu'un pour la musique. Jusque là, ils n'avaient pas trouvé de musiciens avec qui s'entendre. Ce comédien leur a parlé de moi. Entre temps, j'étais parti à Christiana à Copenhague. Ils ont mis six mois pour me retrouver et puis j'ai eu Ariane Mnouchkine au téléphone qui m'a donné rendez-vous Place de l'Etoile. Elle avait besoin de quelqu'un pour former ses acteurs à la musique. Comme j'aimais l'enseignement, je lui ai proposé que chaque acteur apprenne à jouer d'un instrument. Ainsi, tous les matins, pendant huit mois, ils ont appris à jouer d'un instrument différent pour former un orchestre.

Toute pièce de théâtre peut-elle sous-entendre de la musique ?

On peut mettre de la musique partout. Même un vaudeville peut sous-entendre de la musique. Le problème principal, c'est l'entente avec le metteur en scène. J'ai travaillé avec des metteurs en scène qui haïssent la musique. Bernard Sobel (6), par exemple, déteste la musique. Je suis le seul musicien à pouvoir introduire un peu de musique dans ses mises en scène et j'en suis fier (rire). Ma musique trouve sa place car je ne suis ni en redondance, ni en pléonasme. Je suis le second poumon. J'invente une histoire à côté qui est complémentaire car la musique est un plus pour la pièce et pour les acteurs, c'est un plus de compréhension. Par exemple, pour ce spectacle, je travaille sur l'empathie. Les comédiens ne jouent pas l'empathie. Du coup, si quelque chose te fait rire dans la scène, la musique, elle, ne te fera pas rire. Il y a toujours cette dualité dans mon travail. La richesse vient de ce contraste.

Cela fait maintenant 33 ans que vous collaborez avec Ariane Mnouchkine mais vous avez travaillé avec Philippe Avron, Irina Brook, Niels Arestrup et beaucoup d'autres. Est-ce que vous appliquez les mêmes lois ?

Non pas du tout. Par exemple avec Philippe Avron (5), ce sont des bandes enregistrées

parce que je n'ai pas du tout le temps de jouer physiquement avec lui. C'est un monsieur qui raconte des pièces complètement différentes de celles du Soleil, c'est une autre écoute, un autre travail.

Entre un acteur seul en scène et toute une troupe d'acteurs, est-ce le même travail musical ?

C'est le même rapport, mais les images ne sont pas les mêmes. Même si tu as 31 protagonistes en scène, tout le monde n'occupe pas le centre. Et même s'il y a un centre, je ne joue pas forcément ce qui se joue au cœur de la pièce. L'acteur va raconter son histoire tandis que je raconterai son destin. Je suis du côté des dieux, des cieux, des enfers, de la souffrance. Je suis dans les sentiments, les états. Je ne colle pas à l'histoire telle qu'elle se raconte en direct. C'est plus difficile d'accompagner des acteurs comiques. Si le musicien s'amuse à faire rire par-dessus le rire que provoque l'acteur, alors le rire s'annule. De même que si le musicien joue à la même hauteur de voix que l'acteur, ils vont s'annuler tous les deux. Il faut laisser de la place à l'acteur et entendre sa voix qui est du chant.

donner une vitesse qui m'empêche de réfléchir. Si tu as une vraie image, elle sort automatiquement. Si tu as une fausse image, tu ralentis et tu commences à tergiverser, ce n'est plus de l'improvisation. Je donne une vitesse sur laquelle les corps vont marcher. Quand un comédien est juste, il parle à la même vitesse qu'il marche. Ils sont derrière un rideau, ils rentrent, on entend : allez-y ! Et ça démarre. C'est calé dès le premier pas.

Quelle est la base de votre formation...

Je suis parti avec de la chance ! Je suis à moitié tzigane et à moitié breton. Ça aide. Voyageur de terre et voyageur de mer. Quand je suis arrivé en France je devais avoir 10 ans. Ma mère qui était tzigane parlait très mal le français et comme les enfants devaient obligatoirement aller à l'école, elle m'a inscrit dans une école de musique. J'ai fait des bals, du folklore. Plus tard, j'ai joué chez Franck Zappa (7). J'arrivais au Théâtre du Soleil avec une certaine expérience mais je n'avais jamais mis les pieds dans un théâtre.

Comment avez-vous appris à jouer de tous ces instruments ?

« Ariane Mnouchkine et moi, nous sommes comme un couple. Elle envoie des mots que je capte au passage, je les digère pour en sortir ma cuisine. De son côté, elle capte mes musiques et mes sons pour tout d'un coup réagir par rapport à la scène. Nous possédons le même langage. Nous employons des mots qui ont le même sens pour tout le monde, des mots dont la signification est commune à la scène, la mise en scène et la musique. Il n'y a aucun langage technique ».

Jean-Jacques Lemètre

Avec tout ce bagage musical que vous avez accumulé avec le temps, comment fonctionne votre imaginaire musical ?

Les gens se demandent comment je vais pouvoir inventer quelque chose de nouveau. Ils pensent que je vais me répéter. Mais non ! Quand je commence un projet, j'ai avec moi 2800 instruments accumulés avec le temps. J'en ai construit et fait construire 800. Comme les acteurs, je commence toujours un spectacle à zéro. Je prends un petit tambour et je fais le rythme du cœur pour

Un instrument ça s'apprend vite. La première chose, c'est qu'il faut regarder comment est fait un instrument de musique pour comprendre comment il fonctionne, comment sort le son. Après, il y a le plaisir de jouer et puis aussi, comme je voyage beaucoup, j'ai regardé et écouté plein de gens.

On vous compare souvent à un chef d'orchestre. Quelle est votre place sur le plateau, par rapport aux comédiens ?



Il y a un moment où je deviens effectivement leur chef d'orchestre, à cause de tout ce travail sur la langue, sur la métrique de la langue et du corps, le rythme et la mélodie. Je suis le gardien de ça, dans le sens où je peux l'écrire. Ça ne se codifie pas avec des mots, ça s'écrit avec de la musique. Après, il s'agit de savoir si je suis devant, pendant, ou après eux. La plupart du temps, je suis juste derrière eux. Sauf si c'est du leitmotiv, c'est-à-dire, l'annonce d'un personnage. Comme j'ai pu le faire dans *La Nuit des rois* (8) de Shakespeare où tout d'un coup, tu joues quelque chose que le public reconnaît comme étant l'air qui accompagne un personnage qu'il affectionne. Tout le monde rit avant même qu'il soit rentré en scène, c'est le leitmotiv. Mais le plus intéressant c'est d'arriver derrière l'acteur car il y a un moment où tu ne sais plus qui dirige l'autre. Une partie de mon boulot consiste aussi dans les répétitions à chercher toutes les charnières dans le texte. Elle peut correspondre à un changement de lieu comme à un changement de destin. Un changement de charnière implique forcément pour moi un changement de son et d'instrument. C'est pourquoi j'ai toujours des assistantes qui m'apportent des instruments. Et puis il y a des moments où je me retrouve à jouer avec trois instruments en même temps.

Ce spectacle revit les heures du cinéma muet. Il y a très peu de parole. Sans la musique il n'y aurait pas de spectacle.

Pour ce spectacle, je me suis contenté tout bêtement de faire comme on faisait à l'époque. Je n'ai rien inventé, j'ai relu mes camarades et fait comme c'était à l'époque.

J'ai remarqué qu'il n'y avait pas de Molière musical dans les récompenses !

Si. Deux fois. J'en ai remporté un (9). Puis ça s'est arrêté ! (Rire)

Est-ce que la relation qui se fait au quotidien avec la musique vit de la même façon au théâtre ?

Si les gens ont leur propre environnement musical dans la vie, ici, nous avons la chance de pouvoir le partager. Tout le monde baigne dans un environnement musical international, de styles, de référents et d'époques toujours différents. C'est une école de vie qui nous donne une très grande ouverture. En dehors des spectacles qu'on joue, il y a des fêtes, des rencontres avec des artistes venus du monde entier.

Qu'est-ce que la musique orientale apporte de plus dans le travail de plateau ?

La musique occidentale est polyphonique, les voix se superposent les unes sur les autres, avec un empilage d'accords et de mélodies. La musique orientale ce n'est que de la mélodie mais développée à son maximum, avec des ornements, des fioritures, et

puis un bourdon ou un rythme. L'occident, notamment avec Wagner, a fait exploser le système tonal. Moi je suis resté tonal. Après, je joue avec la tête et le cœur...

Entretien réalisé par Claire Lintignat

1. Les Naufragés du Fol Espoir reprises à la Cartoucherie jusqu'au 31 décembre 2010, cette création collective reçoit le Prix du Syndicat de la critique 2009 : meilleure création d'une pièce en langue française. Mi-écrite par Hélène Cixous, elle est librement inspirée d'un mystérieux roman posthume de Jules Verne. Sur une proposition d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemètre. En tournée au théâtre des Célestins de Lyon du 29 janvier au 20 février 2011, à Nantes du 4 au 22 mai 2011.

2. Les Ephémères un spectacle du Théâtre du Soleil, sur une proposition d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemètre. Création à la Cartoucherie en 2006, puis en tournée en France et à l'étranger.

3. Ariane Mnouchkine née en 1939, elle est metteur en scène de théâtre et animatrice de la troupe qu'elle a fondée en 1964, le Théâtre du Soleil qui s'installe à La Cartoucherie de Vincennes en 1970. Elle est également scénariste et réalisatrice de films. Ses premiers grands succès sont *La Cuisine d'Arnold Wesker*, puis *1789* et *L'Âge d'or*, des créations collectives. Depuis, elle met en scène des classiques (Molière, Shakespeare, etc.) et des auteurs contemporains (Hélène Cixous, Arnold Wesker etc.) en s'inspirant des traditions orientales.

4. Méphisto création à la Cartoucherie en 1979, d'après Klaus Mann, adaptation et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemètre. Ce spectacle a réuni 160 000 spectateurs.

5. Philippe Avron nous a quittés dans la nuit du 30 au 31 juillet 2010 en donnant son ultime spectacle Montaigne, Shakespeare, mon père et moi ! en Avignon, pendant le festival. Il est le célèbre auteur interprète de *Je suis un saumon*, 1999, et *Le Fantôme de Shakespeare*, 2002.

6. Bernard Sobel metteur en scène et réalisateur français né en 1935. Il fait partie des fondateurs du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. En 1964, il fonde l'Ensemble théâtral de Gennevilliers (ETG) à partir d'un collectif amateur. Dès 1974, il crée une revue bimestrielle Théâtre/Public. Il adapte pour le petit écran plusieurs spectacles de Patrice

Chéreau, d'Ariane Mnouchkine: Mephisto et L'Indiade. Il a quitté le théâtre de Gennevilliers en 2006 après y avoir assuré la mise en scène d'une cinquantaine de spectacles.

7. Frank Vincent Zappa (1940 - 1993) est un musicien américain de rock, auteur, compositeur, guitariste, chanteur, réalisateur, producteur. Il est l'un des musiciens-compositeurs les plus prolifiques de son ère, en réalisant plus de 60 albums. Son travail a exploré tous les styles musicaux contemporains.

8. La Nuit des rois création en 1982 au Festival d'Avignon. La pièce fait partie d'un ensemble intitulé : Les Shakespeare constitué de : Richard II, La Nuit des rois, Henri IV, Peine d'amour perdues et Henry V. Traduction et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musiques de Jean-Jacques Lemètre. Tournées, 1982-1984, en France et à l'étranger.

9. Jean-Jacques Lemètre reçoit le Molière 2005 du meilleur créateur de musique de scène pour Le dernier Caravansérail (Odyssees)



© Rémi Chapeaublanc

POUR JEAN-JACQUES LEMÊTRE par Hélène Cixous

On rencontre dans les régions secrètes du Théâtre du Soleil un être fabuleux, naturellement fabuleux, qui semble avoir été jadis un enfant trouvé, ou bien être venu de la planète mythologique. Tout ce qui touche à lui et tout ce qu'il touche est hors de commune mesure. C'est le maître des musiques, on dit qu'il s'appelle Jean-Jacques Lemètre. Ce demi divin personnage se voile d'un nom

tout ce qu'il y a de plus français. Dans sa forge à musique, un peu au-dessus de la scène du théâtre, murmurent plus de trois mille instruments qu'il a rêvés et apprivoisés. Ces instruments sont faits à son image : ils sont androgynes, mélangés, pluriphoniques, ce sont des centaures, des harpes pianos, des violoncelles à cornes, des tambours survivants des milliers d'espèces de

tambours disparus. Lui, le maître, est assez surnaturel. Sous sa longue chevelure de tzigane qui lui vient de sa mère il déplace les légèretés d'un ours polaire, il est le résultat de croisements innombrables. L'Orient et l'Occident ont fait l'amour au bord d'une mer pour l'engendrer. Il est né extraordinaire, et atténué d'une chemise à carreaux, mondial article de travailleur, l'extravagance de son incarnation. Quelques bras et mains supplémentaires, dix peut-être, se tiennent à discrétion, invisibles mais agiles et toujours en action, pliés et dépliés, à ses épaules d'archange, car il est à lui seul, l'orchestre. Je n'invente rien. Quiconque le rencontre, se tait, les yeux écarquillés, croyant rêver.

Cet homme, cette homme, sept hommes, il lui faudrait son Homère pour lui rendre grandeur pour grandeurs. Alors, ailé convenablement, on le suivrait dans les courses qui le mènent depuis sa naissance à tous les confins des univers, depuis l'embarcation d'un petit garçon de Saint-Malo pour Terre-Neuve, jusqu'aux cercles polaires, depuis les premières tribus jusqu'aux ultimes, naviguant, les oreilles (une bonne centaine) dressées, pour écouter et recueillir toutes les langues et chants que Babel a semés sur la face de la terre. Il aura été commis à une tâche sublime : témoigner, garder de la disparition promise les milliers d'idiomes, trésor condamné, sauf par lui.

« Cet homme, cette homme, sept hommes, il lui faudrait son Homère pour lui rendre grandeur pour grandeurs. Alors, ailé convenablement, on le suivrait dans les courses qui le mènent depuis sa naissance à tous les confins des univers, depuis l'embarcation d'un petit garçon de Saint-Malo pour Terre-Neuve, jusqu'aux cercles polaires, depuis les premières tribus jusqu'aux ultimes, naviguant, les oreilles (une bonne centaine) dressées, pour écouter et recueillir toutes les langues et chants que Babel a semés sur la face de la terre ».

Hélène Cixous

L'être qu'il aime être, gardien de vies comme il fut gardien de chevaux, puis dans la suite des temps devenant indien parmi les Indiens qui d'instinct le reconnaissent comme l'un des leurs, élément voyageur, envoyé, est le pèlerin qui présente humblement sa stature de colosse aux rites d'initiation. Ne serait-il pas l'Indien Errant, se demandent les chanteuses mohawks, ou les chasseurs inuit ? Personne ne sait, tout le monde sent. Voyageur dans les temps, il aura entendu dans le jazz les échos des mélodies grégoriennes, comme s'il était la preuve qu'il y a une seule Musique qui chante en mille musiques.

Ça va couper. Alors filons à la cuisine où Jean-Jacques mijote avec ses complices un concerto pour papilles. Le géant est naturellement un artiste en saveurs. L'oreille se nourrit, la langue écoute. Si nous avons le temps, nous pourrions suivre le maître dans sa célébration musiculinaire d'un cerf roi, grand comme lui, bête divine sacrificielle

dont le brâme est si noble qu'à ses notes le monde entier se tait pour se mieux laisser enchanter. Mais nous n'avons pas le temps. C'est lui qui l'a.



Hélène Cixous romancière, essayiste et dramaturge française, elle s'est fait connaître en France avec *Dedans* (Grasset, 1969), un roman autobiographique qui obtint le Prix Médicis. Après sa participation aux mouvements de 1968, elle contribue à la création de l'université Paris VII où des philosophes comme Gilles Deleuze et Michel Foucault ont leur chaire. Influencée par le structuralisme et la psychanalyse, elle développe une réflexion sur la féminité, l'ambivalence sexuelle et le corps comme langage de l'inconscient. Plus récemment, elle collabore avec le théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine pour qui elle écrit des pièces comme *L'Indiade*, *Tambours sur la digue* ou *Les Naufragés du Fol Espoir*. Également poète, philosophe et critique littéraire, Hélène Cixous manie toutes les facettes de l'écriture tout en plaçant cette dernière sous le signe du féminisme.

UN ÊTRE SINGULIER

Josette Féral

Il est des êtres que l'on croise sans les remarquer. Il en est d'autres qui saisissent et qui entrent d'emblée dans le cercle étroit des amis. Malgré la distance ou le silence, ils sont là, toujours présents et deviennent partie intégrante de l'univers qui nous constitue. Ils nous aident à mieux penser et sentir. A chaque nouvelle rencontre, parfois fort espacée, on les retrouve comme si nous ne les avions jamais quittés. Jean-Jacques Lemêtre est de ceux-là. Notre première rencontre fut pour moi une surprise. Même si ce fut mon travail sur le Théâtre du Soleil qui fut à l'origine de ma rencontre, c'est la singularité de l'artiste qui m'a tout d'abord frappée. Jean-Jacques détone si je puis dire, physiquement d'abord, artistiquement ensuite. Il est autre, forcément différent et se distingue en tout. Ma première image est celle d'une chevelure, soigneusement coiffée comme celle de gourous lointains, qui inscrit déjà l'homme en face de soi hors du commun. Ensuite celle d'une délicatesse du geste, et du déplacement qui donne une démarche aérienne à l'artiste, lui permettant ainsi de se mouvoir dans tous les lieux et notamment sur la scène sans être entendu malgré sa taille imposante. Puis celle de phrases toujours un peu sibyllines, sérieuses et ironiques à la fois.

Puis il y a, au cœur de sa démarche, son rapport à la musique, un rapport incontournable, englobant et absolument unique dans le paysage théâtral d'aujourd'hui, un rapport de tous les instants, limpide, profondément ancré et d'une évidence aveuglante.

Jean-Jacques inscrit ainsi comme en filigrane le sentier aérien que l'acteur explore et suit de son corps; il aide ce dernier à dessiner l'espace, à inscrire le temps, le rythme du récit. Il contribue à la gestation, l'inspiration, la découverte, si bien qu'une fois la pièce créée, le spectacle est indissociable de sa musique. C'est ainsi que *Tambours sur la digue* fait toujours surgir dans mon esprit cet appel puissant des tambours alors que les musiciens, juchés sur les poutrelles, jouent jusqu'à épuisement le rassemblement des citoyens; avec *Les Atrides*, ce sont les entrées des chœurs au rythme de la musique qui surgissent alors que les danses laissent deviner, derrière les pas, le tragique des actions à venir; dans *Caravansérail*, c'est la variété des sons, des couleurs et des tons qui se répondent et s'enrichissent de la multiplicité des instruments d'origines culturelles diverses. Moments forts qui ancrent dans l'esprit des spectateurs le visible et l'invisible et font de l'univers de la musique, si vaste soit-il, si multiculturel, un seul champ d'écoute. Instants de grâce souvent renouvelés au Soleil.

Les origines, les pays, les projets petits et grands, Jean-Jacques fait tout dialoguer. Il

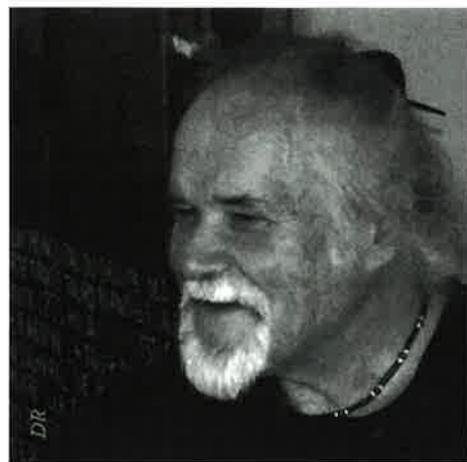
se sent à l'aise en tout. Interculturel par nature, son inspiration vient du monde. Tout lui est donné en partage. Je me souviens de son dernier projet, cet enregistrement des tonalités du monde entier. Un genre de dictionnaire mondial des sons. Il fallait y penser! Voulant décrire son art, Hélène Cixous a écrit: « La musique de Jean-Jacques Lemêtre est méridienne. La longueur du méridien terrestre est à peu près de 40000 km ». Que dire de plus?



Josette Féral professeur titulaire à L'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne depuis 1981. Elle a été présidente de la FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale) de

1999 à 2003. Elle a publié entre autres *Mise en scène et jeu de l'acteur en deux volumes (Canada/Belgique, 1997/1999, réimpression 2001)* qui aborde le travail de nombreux metteurs en scène européens et nord-améri-

cains, *Trajectoires du Soleil (Paris, 1999)* et *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine (Paris et Montréal, 1995, réimpression 2001)* centrés sur le travail du Théâtre du Soleil.



UNE CINQUIÈME SAISON AVEC JEAN-JACQUES LEMÊTRE *par Patrick Curran*

Que dire de plus juste sur l'ami sinon qu'il est unique et irremplaçable par sa générosité ouverte aux Mondes des autres

Que dire de mieux de l'ethnomusicien sinon que 33 années de sa fréquentation musicale ont façonné mon écoute transculturelle

Que dire de plus constant de l'artiste sinon que l'ensemble de ses créations avec les un(e)s et les autres sont toujours magnifiquement ajustées et interprétées, en synergie écosophique*

Que dire de plus actuel sur sa topo-interactivité* sinon que je la sollicite entre toutes pour inscrire avec lui une création en transmorphing tridimensionnel*

La **synergie écosophique** est la réunion de trois écologies.

La **topo-interactivité** est cette forme de synergie où deux personnes co-élaborent des représentations qu'elles n'auraient jamais imaginées seules, mais qui conservent leur double signature

La **transmorphing tridimensionnel** est la mutation continue de l'audiovisuel numérique en relief (HD). Pour en savoir plus: <http://www.ingeniusloci.ab2design.com>

Patrick Curran est maître de conférences en communication à l'Université Paris 8. Il a enseigné au Centre d'Etudes et de Recherches de l'image et du son (C.E.R.I.S) et à l'Institut de Formation pédagogique et Psychosociologique (IFPP). Il dirige le groupe de recherche E(X/S)O depuis 1993 sur, un dispositif immersif destiné à abriter des performances et des expositions virtuelles.

ABONNEMENT

Pour recevoir nos prochains numéros, contact@artieparole.com,
objet : abonnement
au journal *Le Cercle*.

ARTI E PAROLE

20 rue de l'Université 75007 PARIS
tél : +33 (0)1 42 60 49 61 / fax : +33 (0)1 42 60 64 01
contact@artieparole.com
www.artieparole.com

Présidente : Patrizia Buzzi Barone
Responsable du journal : Claire Lintignat
Conception graphique et maquette : Jules Le Barazer
Diffusion : Arti e parole

Association loi 1901 – Siret n°483 328 068 00018 – Licence entrepreneur de spectacle N°7501586

