



Aurélien Dumont est un compositeur français né en 1980.

Sa musique interroge la notion d'altérité telle que la définit le philosophe François Jullien, comme une manière possible d'appréhender la complexité de notre monde contemporain.

Il partage sa vie entre Paris et Tokyo et s'inspire notamment de la culture et de l'instrumentarium traditionnel japonais.

Aurélien Dumont, de quand date votre premier contact avec le théâtre nō ?

De mémoire, il y a eu un premier rendez-vous « officieux », car non-inscrit dans la tradition, avec un concert de Ryoko Aoki dans un temple bouddhiste près de mon habitation tokyoïte en 2010. Ryoko Aoki, chanteuse qui utilise les techniques vocales du chant nō débutait alors sa carrière et commençait à passer des commandes à des compositeurs de musique contemporaine pour lui construire un répertoire, l'art nō traditionnel étant réservé exclusivement aux hommes. Depuis, elle s'est constituée un magnifique catalogue, avec des œuvres écrites pour elle par des compositeur·rice·s comme Péter Eötvös, Toshio Hosokawa, Frédéric Durieux, Noriko Baba, Federico Gardella, Diana Rotaru, votre serviteur, etc.

Ma première rencontre « réelle » avec le théâtre nō remonte à juillet 2011. Je travaillais alors à ma pièce de prix de composition pour le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) de Paris, *Himitsu no neya* - 秘密の闇, opéra de chambre pour Ryoko Aoki justement, petit ensemble et électronique [<https://www.aurelien-dumont.com/himistu-no-neya>]. Cette œuvre était une sorte de mise en perspective du célèbre conte japonais *Adachigahara*, dont l'adaptation est un grand classique du théâtre nō connu également sous le nom de *Kurozuka* - 黒塚. Il se trouve que l'on donnait une représentation de cette œuvre au Théâtre National de Tokyo à laquelle j'ai eu la chance d'assister. Cette expérience fut déterminante pour l'écriture de ma pièce.

Quel a été alors votre ressenti ?

J'ai tout de suite pensé à la célèbre phrase de Paul Claudel : « Le drame, c'est quelque chose qui arrive. Le nō, c'est quelqu'un qui arrive. ». C'est une poésie scénique radicale et minimaliste, qui ouvre des espaces, des brèches infinies où l'imagination peut se déployer à loisir tout en procurant la sensation étrange d'être hors de la matérialité. J'ai par ailleurs été fasciné par le masque, j'avais

l'impression surnaturelle qu'il changeait d'expression en fonction du jeu et qu'en un simple mouvement de tête, le *Shite* (acteur principal) était capable de provoquer un climax dramatique saisissant. Les temporalités et les mondes s'entrechoquent dans le théâtre nō ...

Pouvez-vous nous parler de vos œuvres inspirées par le théâtre nō ?

À l'heure où je m'exprime, je dirais que j'ai finalisé deux œuvres entièrement liées au théâtre nō, qui sont intrinsèquement liées entre elles, puisque l'on pourrait considérer que *Yamabushi no inori* - 山伏の祈り (2012), pour clarinette et chant nō, est une sorte d'apostille à *Himitsu no neya* - 秘密の闇 (2012 - rév. 2016), opéra de chambre évoqué plus haut.

Himitsu no neya est, comme je le disais, une adaptation du conte *Adachigahara*, où seule une partie est mise en jeu dans la pièce de nō originelle : des moines en pèlerinage demandent le gîte dans une mystérieuse cabane en forêt où habite une vieille dame ; le plus jeune d'entre eux découvre pendant leur sommeil qu'il s'agit en fait d'une sorcière *Oni* - 鬼, qui dévore ses hôtes. Toute la première partie du conte, qui se concentre sur le passé de cette dernière, bien plus tragique, ne figure pas dans la pièce. J'ai alors proposé à Sachiko Oda, universitaire spécialiste du théâtre nō d'écrire un livret qui imaginerait le passé de la sorcière à la fois en montrant comment une jeune femme pouvait devenir un être démoniaque et en soulevant quelques questions sociétales liées au Japon de la seconde moitié de l'époque *Heian* (794-1185). C'était très intéressant de travailler avec elle ; elle m'a par exemple expliqué que la racine phonétique 穩 (*On*) qui veut dire « ce qui est caché » est commune avec 女 (*Onna*) qui veut dire « femme » et 鬼 (*Oni*) qui veut dire « démon ». *Himitsu no neya* démarre ainsi par une hésitation minimaliste et silencieuse entre ces trois sonorités.

Une première version de la pièce d'une durée de 45 minutes a été créée pour mon prix de composition au CNSMDP en septembre 2012 et a reçu le prix de la Fondation Salabert. Quatre ans plus tard, nous avons fait la création de la version finale dans le cadre de la Triennale d'art contemporain d'Aichi à Nagoya au Japon. Dans cette nouvelle version, j'ai ajouté 15 minutes de musique qui explore un écart entre le conte japonais et notre *Barbe bleue*, notamment via l'utilisation de citations que j'appelle des Objets Esthétiquement Modifiés (O.E.M.) issus d'*Ariane et Barbe bleue* de Paul Dukas.

Quant à *Yamabushi no inori* (« la prière du moine de la montagne »), elle met en musique un mantra bouddhiste utilisé dans *Himitsu no neya*. Cette pièce est pensée comme un fragment qui aurait pu s'inscrire dans l'opéra et qui illustre l'affrontement d'un jeune prêtre avec un esprit démoniaque.

Au niveau des œuvres non finalisées, j'ai travaillé en 2017 à l'adaptation d'un des *Cinq nō modernes* de Yukio Mishima (1925-1970), *Sotoba Komachi*, dans une petite forme opératique en français à partir de la magnifique traduction de Marguerite Yourcenar. Ce projet n'a pu voir le jour mais je ne désespère pas le reprendre en temps voulu. Je travaille enfin, pour une création en automne 2024, à une œuvre pour ensemble vocal (24 voix), percussions et chanteur nō avec l'Ensemble Aedes et Masato Matsuura, maître de nō, d'aïkido et de sabre qui enseigne à Paris et qui a également collaboré avec des compositeur·rice·s comme Sanae Ishida.

Plus généralement le contact avec les arts japonais et le Japon ont-ils changé votre manière de composer et/ou votre écoute ?

Oui, bien sûr. C'est une question qui m'est de plus en plus délicate car il reste difficile de dissocier ce qui est conscient de ce qui ne l'est pas. J'ai déjà écrit sur le sujet, que ce soit sous forme d'article, ou

d'entretiens ; mais je suis presque certain que cet exercice de formalisation – qui par ailleurs me stimule beaucoup – ne peut être exhaustif. Il l'est d'autant moins que je continue de partager ma vie entre les deux pays, entre deux quotidiens et deux manières d'être au monde qui sont totalement différents, même si le fait d'enseigner depuis quelques années me focalise davantage en France.

Aussi, le rapport à la culture japonaise est devenu un axe de recherche à part entière dans mon travail. Je cherche à éviter le cliché, l'exotisme et le métissage qui relèvent de mon point de vue d'une paresse mortifère et d'une mise en péril de ressources culturelles. Je cherche également à entrer plus en profondeur dans la matière, en tentant d'aller au-delà de la restitution d'une agréable et attirante « atmosphère » extrême-orientale. Pour cela, je me suis beaucoup appuyé sur les travaux du philosophe François Jullien, notamment à travers les concepts d'*écart* et d'*entre*, de *ressource* et de *décoïncidence*, que j'utilise comme des outils pratiques.

Pour le dire autrement, je tente, en maintenant en tension des ressources culturelles japonaises préalablement déterminées, de composer dans l'espace ou l'*écart* résultant. J'ajoute à cela que le choix de ces *ressources* passe souvent par le prisme d'une certaine abstraction, ou d'une mise à distance du sonore. À titre d'exemple et pour faire le lien avec ce qui précédait, une utilisation de ressources culturelles liées au théâtre *nō* pourrait se situer, au niveau de ma méthodologie de travail, dans ce rapport singulier entre geste minimal du corps et choc des temporalités, ou encore dans l'espace entre la représentation d'un monde où les corps et les voix sont très ancrés physiquement et le « monde invisible » des esprits et des défunts. Ces deux *écarts* sont devenus les fondements compositionnels d'*Himitsu no neya*.

Depuis 2010, j'ai écrit une dizaine d'œuvres qui dessinent cet axe de recherche autour de la culture japonaise, de la musique soliste avec électronique à l'opéra de chambre en passant par des œuvres pour grand ensemble avec instruments traditionnels japonais. Dans les projets à venir, quatre poursuivent cette exploration nippone dont une pièce pour quintette avec deux judokas et une sorte de cantate autour du *Genji monogatari*.

Quel(s) conseil(s) donneriez-vous à un-e compositeur-riche qui souhaiterait écrire une œuvre en rapport avec le théâtre *nō* ?

Rien ne peut remplacer l'expérience de vivre, en tant que spectateur, une pièce de théâtre *nō*. On aura à cœur de s'y préparer en amont, par la consultation par exemple du site très complet en anglais www.the-noh.com. On pourra aussi se référer au livre en français d'Akira Tamba, *La structure musicale du nō* paru aux éditions Klincksieck en 1974. Il existe beaucoup de captation de théâtre *nō* sur YouTube, mais cela reste à mon sens un pis-aller. Il existe à Paris des structures intéressantes, je pense par exemple et en complément de ce que peut enseigner Masato Matsuura, à l'Atelier OGA (<https://atelierogaparis.art.blog>), fondé par le grand maître Tadashi Ogasawara et qui se centre sur le *Kyōgen*, qui est la forme comique du théâtre *nō*.

Entretien réalisé en juillet 2023