

ven 22 sept 2023 - 21h
Maillon

Place

Ted Hearne

musica festival
strasbourg



MAILLON
THÉÂTRE DE STRASBOURG
SCÈNE EUROPÉENNE

***Is this the
promised land
or just
another cool
neighborhood?***

ven 22 sept 2023 – 21h
Maillon

présenté avec le Maillon, Théâtre de Strasbourg – Scène européenne
et Musica

Place Ted Hearne

création française

Ted Hearne *Place* (2018)

musique et direction | Ted Hearne

livret | Ted Hearne, Saul Williams

co-conception | Ted Hearne, Saul Williams and Patricia McGregor

voix | Eliza Bagg, Steven Bradshaw, Sophia Byrd, Josephine Lee,

Isaiah Robinson, Sol Ruiz, Krystle Warren

guitare | Taylor Levine

basse | Solomon Dorsey

synthé | RC Williams

batterie | Ron Wiltrout

électronique | Rohan Chander

réorchestration | Lucy McKnight et Milo Talwan

collectif lovemusic

alto | Emily Yabe

violoncelle | Lola Malique

flûte | Emiliano Gavito

clarinette | Adam Starkie

trombone | Gabrielle Rachel

percussion | Marin Lambert

vidéo | Tim Brown et Ted Hearne - extraits de *Place : Quarantine Version* (2020)

...a small world de Sanford Biggers et Jennifer Zackin, et des œuvres d'art visuel
de Sanford Biggers et Steven Bradshaw.

fin du concert vers 22h15

spectacle en anglais, surtitré en français

rencontre avec Ted Hearne ven 22 sept – 19h30 Hall du Maillon

après-concert et rencontre avec les artistes au QG du festival à partir de 22h30



enregistré par France Musique, ce concert
sera diffusé dans *Le Concert de 20h* le 18 octobre 2023,
présenté par Arnaud Merlin.

coréalisation Musica, Maillon **commande** Los Angeles Philharmonic, Barbican Center, Beth Morrison Projects

**Pour *Place*,
le compositeur
Ted Hearne se joint
au poète et rappeur
Saul Williams.
Ensemble, ils proposent
une fresque
contemporaine
sur la gentrification
urbaine. Première
française de cet
oratorio pour 6 voix
et 18 instruments.**

À partir de l'anglais *gentry* – la petite noblesse, celles et ceux qui sont bien nés – a été forgé dans les années 1960 le concept sociologique de «gentrification». Le terme désigne le processus d'installation de classes aisées dans des zones urbaines auparavant populaires, défavorisées et multiraciales. Tel est le sujet de *Place*, né dans le quartier de Fort Greene à Brooklyn.

Place, c'est l'histoire d'un lieu comme il en est d'innombrables dans le monde aujourd'hui. C'est aussi l'expérience personnelle de Ted Hearne, un compositeur témoin des mutations sociales de son lieu de vie, non sans conscience ni culpabilité d'être lui-même un maillon de la cartographie. Pour faire résonner le problème, il fait appel au poète, rappeur et activiste Saul Williams, lui aussi habitant de Fort Greene par le passé. En dialogue, ils écrivent le livret de cet oratorio contemporain qui porte les enjeux de justice sociale à la scène et fait de la *boboïsation* une question métaphysique. Comme le champ social qu'elle décrit, la musique de Ted Hearne fourmille d'idiomes et joue sur le collage et la fragmentation. Sa partition, à la croisée des influences du rap, du R'n'B, de la musique de chambre et des *chorals* luthériens de sa jeunesse trouve également, sous l'influence de Saul Williams, une perspective afro-futuriste inouïe.

Place : le son de la gentrification

Phénomène d'embourgeoisement des quartiers populaires, la «gentrification» affecte toutes les métropoles mondiales. De Paris à Berlin, de Mumbai à New-York, de Johannesburg à Buenos Aires, c'est un même processus dont sont victimes les classes populaires et/ou les populations racisées : celui d'une dépossession, à mesure que les classes plus aisées les remplacent en s'appropriant et en renchérissant un espace qui les avait attirées pour la mixité sociale et culturelle, celle-là même qu'elles sont précisément en train d'effacer.

«J'ai emménagé à Fort Greene, à Brooklyn, durant le troisième mandat du maire Bloomberg, relate Ted Hearne. Les loyers ne cessaient d'augmenter et l'épicerie du coin commençait à proposer du yaourt grec tandis que la quincaillerie fermait ses portes, remplacée par un bar à huîtres. Le *Times* qualifiait mon nouveau lieu de vie de quartier présentant la plus grande disparité de revenus de la ville. Le système "Stop-and-frisk" [arrêter et palper : doctrine qui permet à la police de fouiller n'importe qui sur simple présomption] fonctionnait à plein régime et il m'arrivait de voir des enfants soumis à une fouille anticonstitutionnelle devant ma fenêtre. L'année où j'ai déménagé, une star de cinéma a acheté une maison dans mon quartier.»

«Rumination sur la gentrification», le livret de *Place* a été élaboré conjointement par Ted Hearne et Saul Williams. Poète, écrivain, acteur et rappeur avec qui Hearne avait déjà collaboré pour *The Answer to the Question that Wings Ask* pour narrateur et quatuor à cordes (2016), celui-ci s'était fait connaître dès 2004 par le titre coup de poing *List Of Demands (Reparations)*.

Composé en trois parties pour 6 voix et 18 instruments, *Place* est construit comme un dialogue entre Hearne et Williams. Dans la première partie, Hearne, incarné dans l'oratorio par Steven Bradshaw, seul chanteur blanc du casting, confie sa culpabilité d'être complice de la gentrification et de la violence sociale et raciale qu'elle entraîne. La seconde partie est une double réponse acerbe de Saul Williams : réponse d'un homme racisé au phénomène de gentrification – «And the land is mine, And the land was mined» (Et cette terre m'appartient, Et cette terre a été exploitée) – et réponse au sentiment de culpabilité de Ted Hearne, qu'il lui renvoie à la figure comme une expression narcissique du privilège blanc : «The guilt I feel is freedom» (la culpabilité que j'éprouve est une liberté).

Certains morceaux de la première et la seconde partie fonctionnent ainsi en miroir. À «Balloons», ouvrant l'œuvre sur un air de berceuse qu'il chante à son fils, répond dans la seconde partie la répétition frénétique, chargée de colère, «What about my son?», dont Williams a noirci toute une page après avoir lu le texte écrit par Hearne. «Et mon fils, alors?», scandé par les autres interprètes, tous issus des minorités racisées, résonne des morts de George Floyd, Breonna Taylor et Rayshard Brooks, assassinés par la police. Si bien que la citation qui clôt le morceau, «This may come as some surprise, but I miss you», extraite de la chanson de Sade «Is It A Crime» (1985), devient, de chanson d'amour, lamentation funèbre. De même, à la description du sentiment de culpabilité qui ferme la première partie, «Guilt», répond l'ironie cinglante de Sol Ruiz, dont la voix ouvre la seconde partie de *Place*, avec son «Awww» qui feint la compassion : «Is it ok to say? Is it ok to say white supremacy in white spaces?» — «C'est bon? On peut parler de suprématie de la race blanche dans des espaces blancs? On peut dire que le genre de type comme toi n'est pas bienvenu? On peut montrer un peu de colère?»

Dans *Place*, l'auto-tune fait dérailler la voix pour donner à entendre son ambiguïté politique, en inscrivant celle-ci au cœur du son. Comme une ombre, la voix auto-tunée fait affleurer l'inconscient politique du compositeur qui s'interroge sur sa légitimité à dénoncer, dans un objet culturel destiné à un public spécifique, un phénomène social dont il est lui-même complice, que sa mise en musique contribue à esthétiser, et qui apparaît sourde au gouffre social, économique ou racial qui écartèle la musique entre sa forme et son contenu. Ainsi, «Interview», troisième numéro de la première partie, est composé d'extraits d'un entretien de Ted Hearne mené avec la metteuse en scène Patricia McGregor en préparation de la version multimédia de *Place*. Interrogé sur le sujet de l'œuvre, Hearne, sur scène, ne parvient qu'à marmonner, bégayer, digresser, sans jamais parvenir à exprimer clairement ce qu'il pense. «Interview», explique Hearne, traite de la sédimentation de la race – l'assimilation de la blancheur à la neutralité, jusque dans les relations quotidiennes les plus intimes et l'identité personnelle. Tellement incrusté qu'il échappe aux mots, le racisme systémique engendre l'auto-censure, surmontée (illusoirement) par un collage de morceaux de musique déterminants dans son enfance.

Se nourrissant des techniques de compositions expérimentées dans ses précédentes œuvres, les pratiques du collage, de l'échantillonnage, de la boucle, du métissage sont une fois encore essentielles dans *Place*. Le livret lui-même est, dans la première partie, parsemé de citations des philosophes Gilles Deleuze et Judith Butler, des écrivains James Baldwin, Zora Neale Hurston et Eula Biss, quand «New Faces», dans la seconde partie, fait pour sa part référence à Joan Didion. La musique, suivant l'esthétique de l'hybridation, regorge de citations de Feist, Nina Simone, Erykah Badu, ou encore d'éléments de langage hip-hop ou R'n'B.

Le collage artistique pose toutefois aussi le problème politique de l'appropriation des musiques des autres, où la dimension sociale et raciale n'est jamais absente. L'intégration du blues, de la soul et du hip-hop dans un oratorio par un compositeur blanc constitue une opération artistique qui est tout sauf politiquement neutre. Elle touche à la question de la gentrification de la musique et de ses effets d'appropriation et de dépossession que pose l'épisode «Hallelujah in White», dans lequel Isaiah Robinson chante, sur l'air de l'«Alleluia» final du *Messie* de Haendel, «Mind your business» (Occupe-toi de tes affaires). «Les hiérarchies et les modèles de société qui ont influencé la création ou la réception de la musique peuvent-ils être séparés de la musique elle-même? Les mêmes idéologies responsables des structures de racisme systémique sont-elles inextricablement ancrées dans un morceau comme *Le Messie* de Haendel?»

La troisième et dernière partie de *Place*, «Colonizing Space», enfin, se projette dans un avenir de la gentrification où les paysages ont changé sous le poids de processus socio-économiques et raciaux qui pour leur part n'ont pas changé. «They will call it an improvement and price you out» (Ils appelleront ça progrès et vous fixeront un prix), chante Isaiah Robinson. La seule issue possible au capitalisme sauvage est alors murmurée dans un souffle par Williams : «We need to talk» (Il faut qu'on se parle).

La croyance en la neutralité des matériaux de l'art et le mythe de la séparation de l'œuvre et de l'artiste procèdent d'un même privilège blanc et masculin. Hearne a conscience de ne pas faire exception à ce phénomène, dont *Place* réfléchit les tensions avec des moyens musicaux. La «conversation culturelle» qui travaille l'ensemble de son œuvre y trouve alors une portée véritablement politique : «We need to talk». Au refus de considérer la musique écrite comme une forme supérieure de langage musical qui prétendrait dialectiser les autres genres de musique réduits à l'état de matériaux, s'articule le refus du compositeur de toute position de surplomb et d'extériorité vis-à-vis des sujets que sa musique aborde, en tant que citoyen d'un État qui pratique le mensonge, institutionnalise le racisme, légalise la corruption. C'est à cette condition d'égalité que la musique dépasse le statut de simple divertissement pour devenir ce que Hearne dit du hip-hop : un «commentaire social».

Lambert Dousson

À lire en intégralité
sur festivalmusica.fr :



Conscious New Music

Création musicale consciente

/// entretien ///

Ted Hearne trace des lignes dans une nouvelle cartographie.
À chaque carrefour – coup d’œil à droite puis à gauche –,
les voix sociales se font issues musicales.

Quel est le point de départ ?

À l’âge de six ans, j’ai intégré un chœur à dimension sociale à Chicago, mêlant les communautés à l’échelle de la ville, le Chicago Children’s Choir aujourd’hui dénommé Uniting Voices Chicago. Je me suis formé dans ce contexte, et vers dix ou onze ans, j’ai intégré le chœur principal qui tournait en Amérique du Nord, en Europe, en Afrique du Sud, en Russie, au Mexique, etc. On chantait aussi bien Bach que toutes sortes de musiques folkloriques ou populaires du monde entier.

Comme toutes les villes aux États-Unis, Chicago est très ségrégative. J’ai eu la chance, pour ma part, à travers ce chœur puis le lycée que j’ai fréquenté, d’évoluer à l’intersection des communautés. Grâce à la force communicative du groupe, j’ai compris que la musique pouvait contredire les préjugés sociaux. Peut-être un peu naïvement, car je pensais que toutes les communautés musicales étaient ainsi, je voyais dans la musique un pouvoir transgressif face à la logique

de classes et au racisme.

Quand j’ai quitté le chœur pour intégrer la classe de composition de la Manhattan School of Music, je me suis bien vite rendu compte, à travers les enseignements et la vie musicale ambiante, que les choses étaient différentes ici et que ce milieu n’était pas fondamentalement préoccupé par la communication entre différents groupes de personnes ou différentes communautés.

C’est là mon point de départ. Plutôt que de me consterner, cette situation et son observation sont devenues un facteur de motivation pendant mes études. J’ai alors commencé à me demander quels types d’informations pouvaient être intégrées ou codées dans la musique, qu’il s’agisse de traditions populaires ou de la musique classique occidentale.

Quelles musiques as-tu croisé sur ton chemin à ce moment-là ?

J’ai découvert énormément de choses

dans un laps de temps très réduit. J'étais immergé dans la culture musicale occidentale, l'approche centrée sur la «note», l'analyse, l'orchestration, etc. Certains de mes amis appréciaient la musique de Pierre Boulez. Moi, jusque-là, je ne le connaissais que sous un aspect, celui du chef d'orchestre puisque je l'avais vu diriger le Chicago Symphony Orchestra. Je me suis alors intéressé à sa musique, et je dois dire qu'il a représenté quelque chose d'important pour moi à cette époque, même si ce n'est plus le cas aujourd'hui. Mais étrangement, à rebours, c'est dans ce contexte assez vertical que j'ai compris pourquoi le hip-hop m'avait tant fasciné durant mes années de lycée. J'ai compris qu'il s'agissait d'une musique de combinaison, de juxtaposition, d'une musique du commentaire social, non seulement dans le texte, mais aussi à travers le processus d'échantillonnage lui-même, la façon de faire des couches à partir de différents matériaux et le dialogue intergénérationnel que ces éléments juxtaposés produisent.

Qu'écoutais-tu ado ?

Je m'intéressais à ce qu'on appelle le «rap conscient», c'est-à-dire Mos Def, Common, A Tribe Called Quest, Lauryn Hill, etc. Un peu plus tard, Nas et Wu-Tang Clan sont devenus très importants pour moi.

Le moins qu'on puisse dire, c'est que le passage ou le tunnel entre ces deux univers musicaux n'est pas facile à pratiquer.

La «neutralité» du matériau musical

défendue par les avant-gardes européennes du xx^e siècle m'a permis de comprendre ce que l'«identité» musicale pouvait être. Au sein d'un groupe social centré sur lui-même ou d'une communauté peu versée dans l'observation et l'analyse de ses propres limites, certaines choses peuvent sembler n'avoir aucune identité ou être neutres – même si ce n'est évidemment jamais vrai *in fine*. Dans le champ de la musique contemporaine, par exemple, l'introduction dans une partition d'un beat, d'une pulsation régulière ou d'une batterie jouée par un musicien davantage aguerri au jazz ou au rock, ou de tout autre geste musical perçu comme extérieur peut aujourd'hui encore assez vite susciter des jugements. Autrement dit, quand vous travaillez avec un matériau développé au sein de la communauté, celui-ci est neutralisé, mais si vous intégrez un matériau en provenance de l'extérieur, vous courez le risque d'une perception «identitaire».

Ce phénomène dans l'environnement social et dans la musique elle-même n'a cessé de m'intéresser depuis mes années d'étude. J'aimerais préciser qu'en traçant cette distinction entre «neutralité» et «identité», je ne cherche pas à distinguer deux camps. Les choses sont bien plus complexes et intriquées en réalité. Si je devais préciser mon point de vue, je dirais que cette question de l'identité en musique est aussi liée, à mon sens, à la problématique plus globale de l'identité blanche. Je ne connais pas la situation en France, mais en tant que blanc aux États-Unis, j'ai grandi sans que jamais on m'incite à réfléchir à mon identité culturelle. On m'a bien sûr

appris à considérer tel ou tel personnage historique comme bon ou mauvais, à valoriser le mouvement des droits civiques et le multiculturalisme. C'est ainsi que sont écrits les livres d'histoire. Pourtant, on ne m'a jamais dit que ma blancheur faisait partie de moi. Qu'est-ce qu'une identité blanche? Qu'exprime-t-elle, que projette-t-elle? De suppositions en fausses certitudes, on a inculqué à des générations d'Américain·es une même perspective : l'homme blanc doit être considéré comme le point d'équilibre – le point blanc. Bien sûr, mes parents ne m'ont jamais assis à table pour me dire : « Ta perspective sera la neutralité. » Et même si les choses ont évolué depuis mon enfance aux États-Unis, je vois chez eux et chez nombre de personnes de leur génération une totale incapacité à réfléchir devant le miroir.

Enfant, le fait d'avoir des amis non blancs, dont l'identité était si différente de celle, blanche, qui est à la base du contrôle et de la domination sociaux, m'a ouvert les yeux. J'ai vu à quel point mes amis étaient obligés d'y penser en permanence et de s'adapter en fonction de normes insidieuses qui, à nous blancs, nous paraissent neutres. À leur contact, je me suis naturellement éveillé à ma propre identité, ce qui me semble être une bonne chose, en particulier dans une société qui n'a rien d'utopique.

Où va le compositeur dès lors ?

Ce qui m'intéresse le plus, c'est la façon dont un compositeur peut refléter ou diffracter en musique sa propre vie, ses propres choix et perspectives, ce qui semble être en lui et ce qui lui paraît extérieur, puis comment ces matériaux existentiels

peuvent être reliés, combinés, juxtaposés – c'est-à-dire « composés ». L'ensemble de mon travail est guidé par l'idée que toute sonorité a une source et une empreinte. Le moindre son est chargé d'une quantité massive de données culturelles liées à la vie sociale, collective ou personnelle, à des traditions, à des courants de pensée, etc. C'est l'endroit où j'essaie de me situer, comme l'illustre notamment *Place*.

Définirais-tu la musique comme l'art de composer les identités ?

Je dirais plutôt : tout art contient de l'identité et beaucoup d'informations à ce propos ; toute œuvre reflète une ou plusieurs identités, des constellations d'identités : la personne qui a fait l'œuvre, celles et ceux qui y sont représentés, celles et ceux qui l'interprètent, le lieu où elle a été montrée, celles et ceux qui l'ont vue, etc. L'identité est intéressante en art parce qu'elle est multidimensionnelle, en mutation constante. Tout le contraire d'une « bulle » ou d'un « en soi ». Bien sûr, on peut se mettre dans la bulle et ne pas voir les liens, mais c'est alors un choix qu'on aura fait. C'est aussi une décision politique que de produire une pièce pour divertir une salle où règne le consensus d'un groupe social plutôt aisé.

Entretien réalisé par
Stéphane Roth et Lambert Dousson

Ted Hearne

Ted Hearne est un compositeur et chanteur américain. Il travaille sur les liens entre texte et musique. Sa pièce *Sound From the Bench*, cantate pour chœur, guitare électrique et percussions, a été finaliste pour le Prix Pulitzer en 2018. Sa pièce *Place*, co-écrit avec Saul Williams, est une commande du Philharmonique de Los Angeles, du Barbican Centre et du Beth Morrison Projects. En 2014, il compose l'oratorio *The Source* qui sera donné en 2016 et 2017 à l'Opéra de Los Angeles et à l'Opéra de San Francisco. Sa pièce *Katrina Ballads* a été récompensée par le Prix Gaudeamus dans la catégorie «Composition» et a été nommée un des meilleurs albums de musique classique 2010 par le *Time Out Chicago* et le *Washington Post*. En 2014, il sort un album intitulé *Law of Mosaics*. Il est membre de la chaire de composition à l'Université de Californie du Sud. Il collabore souvent avec le musicien Erykah Badu, les poètes Dorothea Lasky et Jena Osman, les artistes visuels Sanford Biggers et Rachel Perry, les metteurs en scène Daniel Fish et Patricia McGregor et les réalisateurs Bill Morrison et Jonathan David Kane. Ses pièces ont été dirigées par Michael Tilson Thomas, John Adams et Gustavo Dudamel. Saul Williams est une poète, écrivain, acteur et rappeur américain.

Saul Williams

Son premier album, produit par Rick Rubin, sort en 2001 et rencontre un fort succès. Il se produit ensuite dans plus de trente pays et est invité à la Maison blanche, à l'Opéra de Sydney, au Lincoln Center, au Louvre, au Getty Center et au Queen Elizabeth Hall. Il a collaboré avec le groupe de métal Nine Inch Nails. Récemment, en 2019, Saul Williams a sorti un album intitulé *Encrypted & Vulnerable*, qui sert également de musique à son premier film *Neptune Frost*, sorti en 2021.

Collectif lovemusic

Lovemusic est un collectif de musiciens spécialisés dans la création basé à Strasbourg. Il est créé par Adam Starkie, clarinettiste d'origine britannique et emprunte le nom d'une pièce de Betsy Jolas. Il collabore avec des artistes activement impliqués dans le processus de création aux esthétiques et aux univers sonores très variés, comme l'américain David Bird, le français Raphaël Languillat, le britannique Cameron Graham, l'américaine Kelley Sheehan ou encore la norvégienne Tine Surel Lange. Il se démarque par un engagement physique, une esthétique visuelle soignée, une action active et consciente pour la visibilité des minorités et un souci de parité dans leur programmation. Il est actuellement composé de neuf musiciens d'origines et d'influences hétéroclites. Le collectif joue volontairement sans chef, ce qui crée non seulement des liens intimes entre les musiciens mais aussi une connexion active et passionnante avec le public.

Musica – prochainement

Concerts pour soi

du 16 au 30 sept
au domicile de l'interprète

Dorothea

Ted Hearne
sam 23 sept – 21h
salle Ponnelle

Queen of Hearts

sam 23 sept – 19h
Maillon
Jannik Giger, Leo Hofmann,
Benjamin van Bebber, Sarah Maria Sun, Jude
Ellison Sady Doyle

Maillon – prochainement

Mothers. A Song for Wartime

Marta Górnicka
théâtre choral / Pologne
mer 4 + je 5 + ven 6 oct – 20h30
Maillon
+ autour du spectacle

Atelier découverte chant par Marta Górnicka

sam 7 oct – 11h – 13h

Warm-up par Marta Górnicka

ven 6 oct – 19h15 – 19h45

Espresso avec Barbara Engelhardt

jeu 5 oct – 19h45

PREMIÈRES, la suite

Jeunes scènes européennes

10 — 18 novembre
Thymios Fountas, Karolis Kaupinis,
Antoine Hespel, caruso + avila, Maëva Longvert
Focus
spectacles, débats, tables rondes, DJ set...