

THÉÂTRES & MUSIQUES



N°5 | 08

T&M

théâtres & musiques

théâtres & musiques / Revue n°5, septembre 2008

© T&M, septembre 2008 ISSN 1965-2623

Publiée par T&M avec le soutien de la Sacem

directeur de la publication : Antoine Gindt, **rédaction** : Antoine Gindt assisté de Dominique Bouchot, **comité de rédaction** : Antoine Gindt, Anouck Avisse, Dominique Bouchot, Éric De Visscher, Stéphane Malfettes, Judith Michalet, **conception graphique** : Gérard Ségard - gg@idsland.com, **réalisation** : Pierre Kandel, **impression** : La Compo Photo, Rosny-sous-Bois
Crédits photos. Couverture : *Lohengrin* © Klaus Grünberg. Détail de *Massacre de la Saint-Barthé-
lémy*, tableau de François Dubois (1529-1584) (Musée du Louvre).
P. 5 : © Laurent Cauvain. P. 11 : portrait de Wolfgang Mitterer © Gert Mosettig. P. 14 : © Chad
Henning. P. 16 : *Vertical Silence* © Lukas Schaller. P. 21 *Roméo & Juliette* : © Elisabeth Carec-
chio. P. 23 : *Sœurs et frères* et p. 29 : *Trois Dramaticules* © Suzanne Nagy. PP. 23 et 29 : *Le Colo-
nel des Zouaves* et p. 24 : *Fairy queen* © Pascal Victor. P. 26 : *Retour définitif et durable de l'être
aimé* et p. 30 : *Le Cercle de craie caucasien* © Marthe Lemelle. P. 34 : *Looking at tazieh* : © Karim
Abraham, Académie Anderlecht. P. 37 : *Stifters Dinge* © Mario del Curto. P. 53, 56 et 58 : *Kafka-
Fragmente* © Pascal Victor/ArtcomArt.
P. 61 : dessin de Klaus Grünberg. P. 62 : *I went to the house but did not enter*. P. 64 : *Tristan et
Isolde* et portfolio pages 69 à 80 : © Klaus Grünberg.
Autres images : D. R.

SOMMAIRE

- 5 *Antoine Gindt*
Contours de représentations

Massacre

- 11 *Stéphane Roth*
Le *Massacre* de Wolfgang Mitterer :
une représentation du politique
- 21 *Dominique Bouchot*
Ludovic Lagarde / Olivier Cadiot :
le jeu des conventions
- 29 *Dominique Bouchot*
Entretien avec Ludovic Lagarde

Stifters Ding

- 37 *Thibaut de Ruyter*
Ainsi vont les choses d'Heiner Goebbels
- 45 *Elisabeth Schweeger*
Notes sur Adalbert Stifter

Chroniques

- 53 *François Polloli*
Figures de contrepoint
- 61 *Stéphane Roussel*
Entretien avec Klaus Grünberg

- 69 L'univers Grünberg
1997-2008
- 81 *Stéphane Malfettes*
Dialectique de l'Alienation
Musiques actuelles & musiques savantes
- 92 **Bibliographie / Discographie**



CONTOURS DE REPRÉSENTATIONS

ANTOINE GINDT

- *Il est mort, Monseigneur*

- *Alors jette-le dans la rue*

Christopher Marlowe, *Massacre à Paris*

Il y a dans ces deux répliques un condensé extraordinaire de la violence et de la radicalité historique du texte de Marlowe, « **une écriture forte et simple** » comme se plaît à la qualifier Wolfgang Mitterer, quand il explique pourquoi son choix s'est porté sur elle. Cette vitesse (en dix mots se succèdent le constat, l'interpellation, la conséquence et l'action à venir), on la retrouve dans son opéra composé en 2003. Œuvre forte et noire, elle trouve une forme singulièrement originale, dans sa temporalité, dans son propos comme dans sa facture vocale, instrumentale

*Une autre
musique peut
survenir, entretien
avec Wolfgang
Mitterer, in
programme
Festival Musica
2008.*

et jusque dans sa composition électronique, cette dernière occupant comme rarement une place de première importance. Dans la démarche de Mitterer, compositeur trop méconnu en France, existe une double polarité qui crée son originalité : un attrait certain pour une tradition qu'il ne nie pas, associée à un environnement personnel (musical, culturel et politique) qui atomise naturellement les conventions. Mettre en scène ce *Massacre* oblige à trouver un cadre approprié où l'histoire (ancienne) s'allie avec l'actualité politique et celle des moyens musicaux. C'est l'enjeu que Ludovic Lagarde qui signe cette nouvelle production relève cette saison avec T&M.

Dans le silence qui régnait dans le ciel et sur terre, [le son] nous parut étrange.

Adalbert Stifter, *Les Carnets de mon grand père*

L'étrangeté n'est pas la moindre qualité de *Stifters Dinge*, contemplation calme d'Heiner Goebbels, composée – à quatre mains avec Klaus Grünberg, génie de la scénographie et de la lumière –, pour une machine théâtrale (et musicale) inédite. Si les acteurs ont ici disparu, il subsiste des voix (celle de Lévi-Strauss, celle de Burroughs) et la prose d'Adalbert Stifter qui conduit cet étrange attelage : Heiner Goebbels interroge une fois encore les espaces scéniques et sonores à la limite des géographies du théâtre musical et des arts plastiques. S'il n'y a pas confusion, c'est bien que le temps de la représentation – et la construction narrative qui en découle – est clairement affirmé. Ce temps est précisément mesuré, dans la durée d'un lent

accomplissement, comme – soulignons-le ici – il se déroule également dans le projet suivant du compositeur : *I went to the house but did not enter*, avec le Hilliard Ensemble, reprend dans un tout autre imaginaire ce *down tempo* très particulier qui semble s'accorder à l'évocation d'un temps perdu.

Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.
György Kurtág, *Kafka-Fragmente*, Fragment III.9

Cette dualité a priori si dissemblable, que Kafka énonce de manière si inattendue, résume peut-être à elle seule l'équation que nous avons cherché à résoudre dans la mise en scène des *Kafka-Fragmente* de György Kurtág. Avec Klaus Grünberg, justement, la définition de l'espace de représentation constituait la réflexion initiale et cardinale de ce projet où la musique, si étroitement liée aux choix que Kurtág opère dans le journal et la correspondance de Kafka, prend des chemins secrets impossible à représenter. Que François Polloli revienne librement, en connaisseur de l'œuvre, sur sa perception du spectacle et que Stéphane Roussel interroge plus généralement Klaus Grünberg sur sa conception du métier de scénographe, voilà qui éclaire un peu sur nos intentions. Sur la nécessité qu'ont nos arts de renouveler toujours leurs modes d'écritures et de représentations, sous peine de s'effondrer sous le poids de leurs habitudes.

théâtres & musiques n°5 est donc parcourue, comme les précédents numéros, par des interrogations sur les influences, les croisements, les confrontations

Concert scénique en trois tableaux, conception, musique et mise en scène Heiner Goebbels, créé le 28 août 2008 au Festival d'Edimbourg puis, en France, le 3 octobre 2008 au Festival Musica à Strasbourg.

de mondes souvent épars, voire séparés. Cela est indissociable du pourquoi et du comment des répertoires sur lesquels nous travaillons, sur la constitution d'univers cohérents. Que la revue soit la première à consacrer une large place à Klaus Grünberg rend compte, au-delà de l'amitié qui nous lie à lui, de l'importance de la scène, lieu irréductible de toutes ces créations, tout autant que de la cohérence de son parcours personnel.

*

Le 27 novembre 2007, quelques semaines avant sa disparition, Christian Bourgois nous avait signifié simplement le plaisir qu'il avait eu à lire le n°3-4 de *théâtres & musiques*. Nous gardons en mémoire ce compliment magnifique.

MASSACRE



LE MASSACRE DE WOLFGANG MITTERER : UNE REPRÉSENTATION DU POLITIQUE

STÉPHANE ROTH

*Créé aux Wiener Festwochen en 2003, l'opéra de **Wolfgang Mitterer** Massacre est inspiré du Massacre à Paris de Christopher Marlowe, ne conservant ni l'intégralité ni la littérarité de la pièce élisabéthaine qui évoque la Saint-Barthélemy. Mitterer évacue les seconds rôles au bénéfice des principaux protagonistes, promoteurs fondamentaux de la lutte de pouvoir – le Duc et la Duchesse de Guise, la Reine Catherine de Médicis, Henri III et le Roi de Navarre (futur Henri IV).*

Les idoles disparues

Les personnages, contrairement à la pièce de Marlowe, n'apparaissent pas dans leur mesure historique. Mitterer est indifférent

Stéphane Roth. Il enseigne au département de musique de l'université Marc-Bloch de Strasbourg et rédige actuellement une thèse sur « L'oculo-centrisme dans la pensée musicale occidentale ». En parallèle, il poursuit des recherches en histoire de l'art portant sur la représentation de l'auditeur de la peinture classique à nos jours.

Wolfgang Mitterer (Lienz, Autriche, 1958). Compositeur et organiste. Il est d'abord organiste d'église avant de travailler l'électro-acoustique à Stockholm. Il partage son activité entre la composition et l'improvisation qu'il pratique avec de nombreux musiciens de jazz. Il a travaillé avec des groupes tels que Hirn mit Ei, Call Boys Inc., Pat Brothers, Dirty Tones, Matador et avec des musiciens comme Linda Sharrock, Gunter Schneider, Wolfgang Reisinger, Klaus Dickbauer, Hozan Yamamoto,

Tscho Theissing et Tom Cora. L'œuvre de Wolfgang Mitterer comprend plus de cent compositions : de *Crushrooms*, *String Quartet 1.3*, et *Brachial-sinfonie* en passant par *Und träumte seltsam, Ka und der Pavian*, *Net-Words 1-5*, jusqu'à *Fisis* et l'opéra *Massacre*. Ces dernières années, on a pu entendre notamment son opéra *White foam* au Festival Steirischer Herbst de Graz (avec La fura dels baus, Autriche, 2000), son *Concert pour piano, orchestre et électronique* à Donaueschingen (Allemagne, 2001), son opéra *Crushrooms* (Theater Basel, Bâle, Suisse, 2005) ainsi que *Coloured noise* au Festival Wien Modern en 2006.

Christopher Marlowe (1564-1593, Angleterre). Dramaturge élisabéthain, prédécesseur de Shakespeare, il est parfois considéré comme le père de la tragédie anglaise. Athée, accusé de meurtre et d'homosexualité, soupçonné d'avoir travaillé pour les services secrets de la reine Elisabeth, son personnage est mystérieux et attise la curiosité. Il a écrit six pièces : *Tamerlan*, *Edward II*, *Didon*, *Le Juif de Malte*, *La Tragique Histoire du docteur Faust* et *Massacre à Paris*.

quant à leur existence réelle. Expurgés de leur identité, ils deviennent les vecteurs des positions politiques du récit. Ils permettent la personification des enjeux de la guerre de religion, mais ne sauraient être considérés comme les idoles qu'en a fait l'histoire jusqu'à nos jours. Ils campent en quelque sorte des personnages génériques. D'ailleurs, au long du livret, à quelques exceptions près, ils ne sont pas nommés, mais désignés par leurs qualités (majesté, roi, reine, mère, fils, voire traître ou ennemi).

Ce caractère impersonnel est un des points d'entrée à la compréhension de l'atmosphère générale de l'opéra. En effet, pour Wolfgang Mitterer, ce qui importe se situe au niveau de la structure profonde que recèlent les luttes de pouvoir et non dans la psychologie des personnages ou dans la littérarité de la tragédie – pour lui, la pièce de **Marlowe** est un prétexte. De plus, l'éloquence est bannie. Alors, l'impersonnalité se double d'une intemporalité lorsque l'on saisit que c'est l'organisation des enjeux de pouvoir que pointe Mitterer. Cette structure se fait jour au travers d'un réseau de termes exprimés dans leur plus pure cruauté, parfois au moyen de la simulation d'une masse humaine : ordres, sentences et autres cris de guerre percutent la plupart des dix-huit séquences qui composent l'opéra : *Treason*, *Revenge*, *Fatal*, *Go Ahead*, *Charge*, *Let non escape*, *Throw down into the fire !*, *Ceteris paribus*. La pièce perd son ancrage historico-temporel

et semble se mouvoir de jadis à nos jours, comme un calque qui figurerait la structure élémentaire des luttes de pouvoir et des sommations qui préludent à toute violence.

L'Histoire est contemporaine

Dans le sens où *Massacre* traite des enjeux de pouvoir dans leur formulation élémentaire et en ce qu'ils fondent l'Histoire, Mitterer produit un opéra en tout point contemporain. De l'aveu même du compositeur, cet ancrage contemporain du thème de l'œuvre peut être rapproché de la coïncidence de la création viennoise de l'opéra et de l'invasion américaine de l'Irak. Le choix de la pièce de Marlowe se révèle dès lors particulièrement judicieux, cette pièce pouvant être considérée, selon Michel Corvin, comme « *peut-être le premier exemple [moderne] de tragédie politique relatant des faits d'histoire contemporaine* ». Dans le commentaire qui précède sa traduction récente de la pièce de Marlowe, Pascal Colin appuie cette analyse : « *C'est par son acuité formelle que la pièce nous concerne et nous renvoie à notre propre actualité. Par son extrême rapidité, par son absence de profondeur psychologique [...] Cette dramaturgie, concrète et visible, devient alors pour nous le canevas de tout conflit opposant des appétits politiques meurtriers, sur fond de religion. L'Histoire finit par s'absenter au profit de son dessin atemporel.* »

Dictionnaire encyclopédique du théâtre,
Larousse, 1999.

Préface à la
traduction de
Massacre à Paris, Solitaires
Interpestifs,
Traductions du
21^e Siècle, 2004.

Avec cet opéra, Mitterer participe d'une critique politique en s'attaquant ouvertement à l'idée d'une tolérance religieuse sans bornes (celle que préfigurerait l'Édit de Nantes, c'est-à-dire la morale à venir

– mais absente – de la pièce de Marlowe). Celle-ci n'est que de façade. En exposant une violence crue, il démontre l'inanité de la substantivation d'une lutte au nom de la religion. Au sujet du rapport de son opéra avec la guerre d'Irak, le compositeur déclare d'ailleurs : « *Ce qui m'a interpellé avant tout était que l'affrontement me semblait avoir lieu pour des questions d'argent, d'intérêt, de possession... sous d'apparentes raisons philosophiques d'opinion ou de croyance.* »

Une autre musique peut surgir, entretien avec Wolfgang Mitterer, propos recueillis par Antoine Gindt, in programme du Festival Musica, 2008.

L'édit de Nantes, signé le 30 avril 1598 par Henri IV, converti depuis peu au catholicisme (1593), accorde la liberté de culte aux protestants français. Il organise pour un siècle la coexistence forcée entre catholiques et réformés, après trente-six ans de guerre civile qui ont ruiné le royaume de France et fait vaciller la monarchie et l'État. Par les articles généraux, les protestants obtiennent la liberté de conscience, l'accès égal aux charges publiques et, surtout, la liberté de culte.

Au moment où l'idée de l'Édit de Nantes est convoquée en modèle et fait sens commun sous la forme de la liberté de culte des états modernes, que ceux-ci se réclament laïques ou non, le paradoxe subsiste, et ce sont sous les bannières religieuses que les politiques s'esquissent, toujours et encore. Les mots de George W. Bush au nom de l'Amérique lors d'un sommet israélo-palestinien en Égypte, quelques semaines après le début des hostilités de 2003 en Irak, et quelques jours seulement après la création de Massacre à Vienne, en sont emblématiques :



« *Je suis animé par une mission que m'a confiée Dieu. Dieu m'a dit, "George, va et combats ces terroristes en Afghanistan". Et je l'ai fait. Et puis Dieu m'a dit "George, va et mets fin à la tyrannie en Irak". Et je l'ai fait. Et aujourd'hui, de nouveau, je sens venir à moi les paroles de Dieu, "Va et obtiens pour les Palestiniens leur état et pour les Israéliens leur sécurité, et fais la paix au Proche-Orient". Et, au nom de Dieu, je vais le faire.* »

Publicité pour le périodique *Die Burger*.

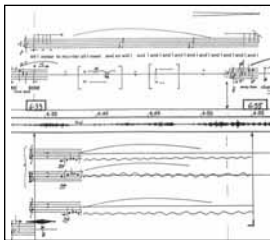
Cité par Ewen MacAskill, George Bush : « *God told me to end the tyranny in Iraq* », The Guardian, vendredi 7 octobre 2005.

Ce qu'exprime le président des États-Unis, face à Ariel Sharon et Mahmoud Abbas, n'est pas sans commune mesure avec l'absolutisme qu'attribuent Marlowe puis Mitterer à leurs personnages – sur scène, les rôles appellent leurs substituts hors-scène. C'est le même aveuglement, la même raideur que l'on retrouve par exemple dans la bouche du Duc de Guise à la quinzième séquence de l'opéra : « *I am serving our King. Loyal to the Crown. My deeds are always for the Gospel's sake.* » Mais l'on sait bien que la religion n'est que façade – que saurait-elle être d'autre ? – et que c'est son fanatisme assoiffé de pouvoir qui excite Guise ; ce fanatisme même qui empêchera à jamais le Duc de se voir comme une figure du mal : « *Why ?* », se demande-t-il au moment de son dernier souffle.

« Je suis au service de notre roi. Loyal à la couronne. Mes actions sont toujours au service de l'Évangile. »
Traduction
Élodie Brémaud
et Marion Stoufflet.

Une musique d'opposition(s)

Cette langue péremptoire, celle de Marlowe en son temps comme celle de *Massacre* aujourd'hui, est très habilement orchestrée par Mitterer. Dans un premier temps, c'est la physionomie générale de l'opéra qu'il faut avoir à l'oreille. Partagée entre cinq chanteurs, neuf instrumentistes, une partie électronique et un dispositif de spatialisation, l'œuvre est tissée de contrastes. *Les voix alternent entre style chanté, chœur et tutti tapageurs*, sur l'assise d'une partition orchestrale largement ouverte à l'improvisation ; le tout étant encadré par la diffusion d'une bande sonore qui, en couvrant l'ensemble de l'opéra, dévoile un paysage sonore



Massacre de
Wolfgang
Mitterer.

chargé des indices de notre temps. Encore une fois, c'est le contemporain que l'on voit se courber.

La cruauté de la langue du *Massacre* est mise en phase avec une réalité acoustique non moins crue, celle-là même qui fait sens commun pour tout un chacun aujourd'hui. Les sons concrets instillés par le compositeur exposent un réalisme qui parsème la partition, la scande en déplaçant le sens historique et chronologique de la narration. On y entend des animaux (mouche, cigale, poule à l'envol, chien, cochon gémissant, âne au braiement ralenti), des véhicules (sonnette de bicyclette, moto, automobile, hélicoptère), des machines (rasoir électrique, fraise de dentiste), différentes musiques (bribes d'orgue, musiques populaires, cuivres saturés, passages d'opéra), ainsi que des sirènes, klaxons et autres cloches (celles qui à Paris, depuis Saint-Germain-l'Auxerrois, auraient appelé au massacre de la Saint-Barthélemy). En somme, il s'agit là d'un florilège de sonorités en



Vertical silence,
Festival d'Erl.

marge. On se souvient que pour *Vertical silence*, créé au Festival d'Erl en 2000, dans le décor d'une carrière, Mitterrand avait carrément fait appel aux pompiers locaux, à des chasseurs, à une fanfare et à des machines (tronçonneuses, cyclomoteurs, camions et bulldozers). Tous ces objets sonores ne sont pas là à titre illustratif – la musique concrète, quoi qu'on en dise, n'est jamais gratuite –, leur rôle est d'ancrer une réalité. Ils forment une subjectivité contemporaine et, par le commun, s'expriment comme un *nous* en direction

de l'auditeur. Celui-ci, à leur travers, s'y retrouve et entend sa propre histoire en tant qu'elle est personifiée. Autrement dit : à leur travers, il s'entend.

D'autre part, entre le chant et la bande-son, une opposition se fait jour ; une opposition qui se souvient exactement de la manière dont le thème de l'opéra est traité en ce qu'il renvoie au contemporain. Le style vocal, d'un lyrisme brut, et le texte sur lequel il se déploie sont sans cesse contrepoinés par la bande-son, tantôt par un rythme *drum'n'bass*, tantôt par un lointain crissement de pneu. Le lyrisme, qui ne trouve dès lors plus de fin en soi, et dont la marque expressive, chargée d'histoire, est continuellement excédée, va jusqu'à se dissoudre en un tapage ou une litanie suraiguë. Le chant, cinglé de la sorte, confronté à l'*actualité* d'une bande-son qui projette un filtre acoustique sur le texte et sur l'histoire, est ramené au réel. Les sons quotidiens, sorte de Brueghel acoustique, rabattent ainsi tant les violences d'une lutte de pouvoir que la conformation d'un style vocal, en agissant comme une mémoire qui dicterait un point de vue ou, devrait-on dire, un point d'écoute.

Ce point d'écoute se manifeste d'une autre manière encore par le dispositif de spatialisation de l'œuvre. Entre la scène et le public, les haut-parleurs font entendre la bande-son, mais amplifient également les chanteurs et les instrumentistes. Aussi, la spatialisation est non seulement un moyen de faire pénétrer le réel de la bande-son dans l'œuvre, mais elle participe également d'une scénographie acoustique alors que

Thomas Tallis (1505-1585, Angleterre). Après avoir été l'organiste de l'abbaye de Waltham dans l'Essex, il devient celui de la chapelle royale en 1542, fonction qu'il partage avec William Byrd. En 1575, les deux hommes se voient conférer conjointement le privilège exclusif pendant vingt et un ans d'importer, imprimer, publier, vendre de la musique et d'imprimer du papier musical. Tallis participe à la publication en 1575 du premier livre des *Cantiones Sacrae* de Byrd, pour lequel il compose 16 des 36 pièces. Il compose sous le règne d'Édouard VI, Marie Tudor, et Élisabeth I^{re}. Son œuvre compte notamment de nombreuses messes et motets.

le public est enveloppé par la musique. En ce sens, un des éléments de l'opéra est exemplaire. Il s'agit, parmi d'autres œuvres du passé insérées par Mitterer, dont plusieurs cantates de Bach, de la citation du *Spem in alium* du compositeur anglais **Thomas Tallis**. Invoquée dans la cinquième (« *What times are these* ») et la douzième séquence (« *Lamentatio* »), l'œuvre vocale pour quarante voix, monumentale, composée aux alentours de 1570, soit à la veille de la Saint-Barthélemy, aurait été écrite, pense-t-on, pour être interprétée de manière à ce que le chœur encercle l'auditoire. Afin d'inscrire l'œuvre dans l'espace, son écriture polyphonique divisait l'effectif vocal en huit chœurs à cinq voix. Mitterer s'approprie cette inscription *in situ* de l'œuvre et la restitue au moyen de l'amplification et de la spatialisation de ses cinq voix sur scène, tout en contrôlant en *live* les mouvements du chœur au-dessus de l'auditoire. En ce sens, la musique agit comme si elle ceignait l'audience, comme si la spatialisation inscrivait l'auditeur à même l'œuvre pour qu'il s'entende en elle.

La partition orchestrale est pour sa part largement ouverte à l'improvisation, improvisation dont on sait combien Mitterer est féru. Il s'agit là d'une improvisation balisée : d'une part la bande-son sur laquelle elle se calque va jusqu'à engager un jeu d'imitation, d'autre part une écriture imagée délimite des orientations globales, tel un trait sinueux indiquant à la

clarinette ou au violon une amplitude et une durée. Mais l'improvisation peut également être entendue ici en tant qu'elle forme l'essence du contemporain – au sens fort – en musique. C'est alors en se jouant de la posture traditionnelle du compositeur que Mitterer touche au contemporain - posture traditionnelle ou, mieux dit, posture romantique car, on le sait très bien, c'est l'idéologie esthétique du XIX^e siècle qui exclut l'improvisation. Le terme « compositeur » semble d'ailleurs ne pas s'accorder avec lui. Peut-être compose-t-il justement en *oubliant* d'être compositeur, en oubliant d'être un compositeur au sens romantique, c'est-à-dire en oubliant être de ceux qui noient la création dans la posture de l'héritage : « *Je me détourne tout bonnement de cette tradition romantique : la prédétermination et l'idée que "l'art serait la seule vérité et la composition la chose la plus importante". Je n'écris pas non plus pour la postérité. J'écris pour les musiciens, j'écris maintenant et pour la situation actuelle.* »

Point de Salut

Mitterer s'inscrit dans une généalogie pour laquelle la musique ne *sait* plus le transcendant, ne connaît plus et ne cherche plus les au-delà prophétiques d'une jouissance éternelle. Sa musique se joue en deçà du céleste, au tout-venant, en résonnant depuis la gangue du monde, là où pour en finir avec le jugement de Dieu, avec Antonin Artaud, « *ça sent l'être* » (et quoi de mieux, dans le choix d'un thème, que celui de l'immonde d'une guerre de religion ?) C'est la situation et l'insistant qui priment, *hic et nunc* : la totalisation spéculaire d'un avenir enclos à même l'œuvre ne tient plus.

« Improvisation ist Nahrung für die Musik » : Wolfgang Mitterer im Gespräch, entretien avec Wolfgang Stryi, MusikTexte n° 86-87, novembre 2000.

Il s'agit des
séquences 16
et 17 avant
l'épilogue.

Assassinat du
duc de Guise,
Paul Delaroche
(1835,
musée Condé,
Chantilly).

Par une vision négative et sceptique de l'histoire humaine, une vision selon laquelle la série des désastres se répéterait indéfiniment et serait, de manière inaltérable, appelée à se reproduire, selon un schéma cruel, Mitterer montre qu'il n'y a pas d'issue envisageable – ni l'Histoire ni l'Œuvre n'aboutissent. Telle est la représentation du politique à laquelle il nous confronte, telle est la fin de son *Massacre*. En s'enchaînant, les deux dernières séquences de l'opéra exposent l'affliction pour l'avant-dernière (intitulée « *Sorrow* »), le désarroi pour la dernière (« *All goes to wreck* »). L'avant-dernière cite plusieurs cantates de Bach au moyen d'un collage, dont la cantate BWV 9



« *Es ist das Heil uns kommen her* » (*C'est le Salut qui nous vient*), la dernière voit la mort de Guise et la prise de pouvoir d'Henri de Navarre. L'avant-dernière voit s'éloigner l'horizon incertain

d'une solution, la dernière voit la spirale s'accomplir et une nouvelle vville se préfigurer. La fin de l'opéra, sans appel, sans voix, bouche bée, s'éteint lentement dans les résonances inquiétantes de notre histoire, interminable.



LUDOVIC LAGARDE / OLIVIER CADIOT : LE JEU DES CONVENTIONS

DOMINIQUE BOUCHOT

Dominique Bouchot. Après l'obtention d'un D.E.A d'Études Théâtrales et d'un master professionnel « Les métiers de la production théâtrale » à Paris III-La Sorbonne Nouvelle, elle est aujourd'hui chargée de production à T&M et assure le suivi du travail de communication.

Depuis le début des années 90, date à laquelle il débute sa carrière de metteur en scène à la Comédie de Reims, Ludovic Lagarde traverse des univers dramatiques divers et variés en travaillant sur des auteurs comme Beckett, Schwajda, Courteline, Tchekhov ou Bond. On le connaît aussi pour **ses mises en scène d'opéras**, puisqu'il aborde depuis plusieurs années et de manière régulière la question musicale (Desmarests, Charpentier, Gluck, Purcell, Lully et



Roméo & Juliette, Pascal Dusapin/Olivier Cadiot, mise en scène Ludovic Lagarde, Opéra Comique, mai 2008.

Olivier Cadiot (1956, Paris). Écrivain. Il a notamment publié chez P.O.L. : *L'art poétique* (1988), *Futur, ancien, fugitif* (1993), *Le Colonel des Zouaves* (1997), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002), *Fairy queen* (2002), 14.01.02. (2002), *Un nid pour quoi faire* (2007). Il est l'auteur du livret de l'opéra de Pascal Dusapin, *Roméo & Juliette* (1985-88) et collabore régulièrement avec le musicien Rodolphe Burger. Il est aussi traducteur et a participé à la nouvelle version de la bible éditée en 2001 (*Les Psaumes, Cantique des cantiques, Osée*, in *La Bible*, éditions Bayard, Paris, 2001).

récemment Dusapin). Si ce parcours témoigne d'une réelle volonté d'éclectisme dans le choix des œuvres abordées, il est un pilier dans le parcours artistique de Ludovic Lagarde qui est le signe de la poursuite d'une même recherche, sans cesse renouvelée : sa collaboration avec l'écrivain **Olivier Cadiot**, qui travaille sur la frontière entre roman, poésie et théâtre. Cinq de ses textes ont déjà été portés à la scène par Ludovic Lagarde, et ce, depuis 1993, année de leur première collaboration. Ce compagnonnage sur le long terme et la singularité de cette association fondée sur l'hybridité des genres, entre roman-poésie et représentation théâtrale, apparaît comme déterminante dans l'esthétique du metteur en scène. Confronté à des textes dans lesquels les codes de la représentation théâtrale sont mis à mal, la pensée scénique de Ludovic Lagarde s'est constituée autour d'une réflexion sur la tension que provoque l'immersion d'une langue *a priori* romanesque au cœur de l'espace *a priori* dramatique du plateau, et de manière plus générale, sur les questions d'*interdisciplinarité*.

L'aventure Lagarde / Cadiot débute à la fin des années quatre-vingt, au Cithéa, un bar parisien du quartier Oberkampf. Le jeune Ludovic Lagarde et Olivier Cadiot s'y croisent et échangent sur les questions artistiques. L'auteur se présente alors comme réfractaire à l'écriture théâtrale. Il va pourtant se laisser convaincre d'écrire une pièce pour

Ludovic Lagarde, *Sœurs et frères*.

Première expérience de collaboration, analysée avec le recul comme un semi échec pour Cadiot, qui juge probablement avoir cédé aux exigences du genre dramatique. La deuxième tentative leur permet de trouver



Sœurs et frères, mise en scène Ludovic Lagarde, créé au Théâtre Granit de Belfort, 1993.

la spécificité de leur duo : en résistant à la forme théâtrale avec *Le Colonel des Zouaves*, deuxième commande de Ludovic Lagarde, Olivier Cadiot oblige le metteur en scène à réinventer son plateau. Avec ce monologue qui n'est qu'« une promesse de théâtre », la représentation est mise à l'épreuve. Nous sommes en 1997 et un tournant s'opère dans le travail de Ludovic Lagarde. Comment « faire théâtre » avec la prose de Cadiot ? Sa langue est libre et ne s'encombre d'aucune convention, même si l'auteur sait que son texte finira sur les planches lorsqu'il l'écrit, il ne livre ni *lieu* ni *temps dramaturgiques*, mais plutôt les sensations du personnage-narrateur de son propre espace, de sa propre temporalité :



Le Colonel des Zouaves, mise en scène Ludovic Lagarde, créé au CDDB-Théâtre de Lorient, 1997.

« Si on recule un peu, on s'aperçoit que la pièce où nous nous trouvons donne par une immense verrière sur un paysage de jungle, palmiers géants, terrain de basket ? Avec des lignes jaune vif, publicité peinte, soleil énorme, on dirait le nouveau monde, très grand parc, central parc ? on dirait un autre endroit, aux antipodes ? semi-ville ?

*résidence dans avenue-palmiers, liquidambars ? azalées ? ifs géants ? Cette jungle, quand même, c'est nouveau, réfléchissons, je suis arrivée il y a très peu de temps, ce matin ? dans une cour en pierre, glycine XIX^e, déesse de marbre tenant une torchère dans le noir, province dans capitale, les choses ont changé, on dirait le nouveau monde, ou juste l'idée qu'on s'en fait, réfléchissons, société froide ? **société chaude ? histoire ? pas d'histoires ?** »*

*Fairy queen,
P.O.L., 2002.*

Voilà ce que dit par exemple le personnage de la Fée de l'appartement parisien de Gertrude Stein dans



Fairy queen. Par cette série de points d'interrogation, signe du refus de déterminer de manière définitive, un espace et un temps, Olivier Cadiot pose la contrainte : ses textes

ne livreront pas les indices d'une représentation, mais bien au contraire, ne cesseront de brouiller les cartes, de rendre le chemin du texte à la scène énigmatique et nécessairement complexe. Face à cette écriture qui défie le principe même de *représentation*, Ludovic Lagarde fait des choix qui définissent sa propre relation à la scène et à ses conventions.

Les espaces du *Colonel des Zouaves* et de *Retour définitif et durable de l'être aimé* sont vides, déterminés par une certaine neutralisation, par l'absence de toute tentative de représentation de lieux évoqués par les textes de Cadiot. Il choisit de faire du travail sur la lumière, en tant que procédé technique spécifique au principe de l'illusion théâtrale, le système par lequel le spectateur entre dans un espace mental, reflet de la perception exclusivement subjective qu'ont

*Fairy queen,
mise en scène
Ludovic
Lagarde, créé
au Festival
d'Avignon,
2004.*

les personnages de Cadiot du monde qui les entoure. Avec Sébastien Michaud, son créateur lumière, ils poursuivent une recherche où la lumière se révèle être moins un moyen qu'une présence pure, en soi et pour elle-même.

Quant au troisième terme de l'écriture dramatique, l'action, l'auteur là aussi complique la tâche. Son écriture développe une tension continue entre les agissements directs et incarnés de ses personnages et leur propre *récit* de ces actions. Le personnage-narrateur du *Colonel des Zouaves* ne cesse ainsi de commenter ses propres mouvements et déplacements, de manière obsessionnelle et perfectionniste :

« Je ne peux pas tout écouter, je sers. Je fais attention à ce que je fais. Je glisse le bras vers l'avant, demi-tour souple sur les genoux, tout le poids du corps vers l'aval de la table. Je sers, je fais attention. Je ferai disparaître les mauvais souvenirs. Je chantonne pour oublier que je dois oublier quelque chose, le grip de ma semelle de crêpe striée adhère au parquet glissant.

Je suis expérimenté, j'ai un moral d'acier, je fais un sans-faute, je ne ferai pas tomber le plat.

Travail pur sans frottement.

Je dis tout ce que je fais à la même vitesse que je le fais. »

Le Colonel des Zouaves, P.O.L., 1997.

Projetée dans la boîte noire du théâtre, cette littérature prend corps et le metteur en scène se doit de trouver la manière dont ce phrasé s'installe dans le corps de ses comédiens, la convention par laquelle ces actions commentées et rapportées s'engagent dans l'immédiateté de la scène, *ici et maintenant*. À la lumière

des différentes mises en scène de Ludovic Lagarde, on retrouve chaque fois ce travail précis et minutieux du geste, du déplacement, de la présence du comédien dans l'espace. Si Olivier Cadiot écrit la tension entre action et récit de l'action, Ludovic Lagarde dessine le mouvement de ses comédiens dans l'espace scénique et propose, par cette chorégraphie du geste, un rythme, une cadence, une mesure propre à elle-même. À partir de la spécificité de l'écriture



*Retour définitif
et durable de
l'être aimé,*
mise en scène
Ludovic
Lagarde, créé
au Théâtre de
la Manufacture
- Centre
Dramatique
National de
Nancy
Lorraine, 2002.

de Cadiot, Ludovic Lagarde invente son écriture de l'espace. Dans *Le Colonel des Zouaves*, comme dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, il concentre l'aire de jeu du ou des comédiens au centre du plateau. Ils engagent alors une chorégraphie du sur-place. Un bras tendu, une inclinaison de la tête, un doigt levé : chaque partie de leurs corps joue d'une manière autonome. Les gestes s'articulent les uns avec les autres pour créer un véritable langage

corporel qui se développe comme un écho au rythme de la langue de Cadiot. Ludovic Lagarde travaille non pas à l'incarnation des personnages proposés par les textes de Cadiot mais à l'incarnation de cette langue, de cette écriture. Alors que Cadiot crée un pur mouvement de langage, Lagarde crée un pur mouvement de théâtre, inventant une convention du geste, du déplacement. Il crée un système complexe et minutieux de la présence de ses comédiens sur le plateau en travaillant sur leur corps, leur « être là » en scène : « *Travailler avec un acteur consiste souvent principalement à placer sa densité, son énergie, son rapport à lui-même.* »

Le travail sur le son, toujours important dans les mises en scène de Ludovic Lagarde, est lui aussi le signe d'une réponse à cette écriture défiant la représentation. Plusieurs de ses mises en scène proposent un dispositif de traitement électronique des voix des comédiens. L'espace d'un instant, sans transition, celle-ci est retravaillée et modifiée par un échantillonneur et devient irréaliste, inhumaine, virtuelle. Elle se désolidarise alors du corps dont elle semble pourtant être issue et crée une deuxième présence, étrange et saisissante. Ce procédé marque souvent le passage du monologue intérieur du personnage-narrateur à son interaction avec les autres personnages et engendre alors la convention par laquelle le comédien équilibre son jeu entre le récit et le *drama*. En dissociant corps et voix, Ludovic Lagarde crée le signe d'une non incarnation et témoigne sur le plateau du jeu de bascule défini par Cadiot sur l'identité de ses personnages, entre leur moi intérieur et leur appartenance au monde.

Citons notamment la collaboration de Ludovic Lagarde avec le compositeur Gilles Grand sur *Le Colonel des Zouaves* et sur *Retour définitif et durable de l'être aimé*.

En choisissant de ne pas envisager le plateau comme un moyen de représenter ce que le texte ne nous rend pas immédiatement intelligible, il crée une tension entre deux formes de résistance : celle, littéraire, de Cadiot qui se détourne de ce que l'écrit théâtral appelle comme conventions, et la sienne, sur le plateau, qui ne cherche pas à matérialiser, à rendre tangibles, les images ou les lieux évoqués par Cadiot. D'un même élan, il poursuit la recherche de l'auteur d'une écriture qui ne cherche pas à déterminer, définir, affirmer, mais qui au contraire, se développe sur l'incessante progression du doute, la continuelle remise en question de toute chose et il propose un plateau qui laisse en suspens la question du temps, de l'espace.



ENTRETIEN AVEC
LUDOVIC LAGARDE
MARSEILLE,
21 JUIN 2008
DOMINIQUE BOUCHOT

Ludovic Lagarde (1962, Paris). Metteur en scène. Outre les textes d'Olivier Cadiot, il a notamment signé les mises en scène de *Platonov* et *Ivanov* d'Anton Tchekhov (*Platonov* : adaptation d'Olivier Cadiot, 1995), *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht (1998), *Maison d'arrêt* d'Edward Bond (2001), *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein, traduction d'Olivier Cadiot (Festival d'Avignon, 2004), *Richard III* de Peter Verhelst (2007). Pour l'opéra, il a mis en scène *Cadmus et Hermione* de Lully (2001), *The Fairy Queen* semi opéra d'Henry Purcell (2002), *Orphéo* de Christoph Willibald Gluck (2004), *Actéon* et *Les Arts Florissants* de Marc Antoine Charpentier (2004) *Vénus et Adonis* d'Henry Desmarests (2006), *Roméo & Juliette* de Pascal Dusapin (2008). En juin 2008, il est nommé directeur de la Comédie de Reims.

Vous avez réalisé plusieurs projets musicaux en tant que metteur en scène dont six mises en scène d'opéras (*Massacre est la septième*). Comment en êtes-vous venu à travailler sur la musique ?

Dans mon travail, il y a toujours eu quelque chose de très musical, avant même d'avoir abordé la musique. J'ai débuté la mise en scène par des petites pièces de Beckett dont *That Time*. C'est une pièce pour « trois haut-parleurs et une tête ». La question du rythme



Trois Dramaticules, de Samuel Beckett, mise en scène Ludovic Lagarde, créé au Théâtre Granit de Belfort, 1991.

Chef d'orchestre, avec qui Ludovic Lagarde travaillera régulièrement par la suite : *Cadmus et Hermione*, *Actéon et Les Arts florissants*, *Vénus et Adonis*.

Le Cercle de craie caucasien, mise en scène Ludovic Lagarde, créé à la Ferme du Buisson Marne la Vallée - scène nationale, 1998.

de la langue y tient une grande importance. Beckett y détaille aussi toute une géographie spatiale du son. J'étais donc déjà intéressé par les questions de l'installation et du son. Par ailleurs, c'est **Christophe Rousset** qui m'a donné l'opportunité de mettre en scène des opéras. Quand il est



venu voir ma mise en scène du *Cercle de craie caucasien* de Brecht en 1998, il y avait de la musique, un travail chorégraphique, quelque chose d'opératique finalement.

Vous évoquez le travail de rythme sur Beckett. Lorsqu'il s'agit d'un texte de théâtre qui suppose un certain rythme, vous sentez-vous plus libre que lorsqu'il s'agit d'une partition d'opéra ?

Oui, mais il y a quand même quelque chose de l'ordre de la partition, même lorsqu'il s'agit d'un texte de théâtre. Lorsque Olivier Cadiot écrit *Sœurs et frères* par exemple, il définit sa pièce comme un « quintet ». À l'époque, nous étions tous très marqués par un certain mouvement esthétique qui supposait que l'on envisage le texte de théâtre comme une partition. Ce qui produit notamment un style d'interprétation tout à fait particulier pour les acteurs. Ces questionnements-là m'ont donc beaucoup inspiré, même si j'ai ressenti plus tard le besoin de m'en éloigner. J'en ai gardé le goût de la précision et du rythme.

Pour la première fois en 2008, vous montez deux opéras contemporains (*Roméo & Juliette* de Pascal Dusapin et *Massacre* de Wolfgang Mitterer) alors que vous n'aviez jusque-là travaillé que sur du répertoire baroque. Comment abordez-vous ce répertoire contemporain ?

Quand j'ai commencé le théâtre, et grâce à Valérie Philippin qui était professeur de chant à l'école où j'étais élève, j'ai été sensibilisé au travail de Georges Aperghis, dont je voyais les spectacles qu'il faisait avec l'ATEM. Je croisais Pascal Dusapin. Donc, dans mon parcours, j'étais finalement plus lié à la musique contemporaine qu'à l'opéra classique. Il se trouve que c'est ma rencontre avec Christophe Rousset qui m'a conduit vers l'opéra baroque. Et ces expériences avec lui m'ont initié, bien sûr à la musique, mais aussi au milieu de l'opéra, son fonctionnement, sa production, l'art du planning etc. Elles m'ont formé. Quand je me suis retrouvé à travailler sur *Roméo & Juliette* de Pascal Dusapin, j'étais finalement davantage dans mon univers. C'était comme si je commençais enfin à faire ce pour quoi j'étais rentré dans ce milieu. Et pour *Massacre*, c'est pareil. C'est plus évident pour moi d'aborder le répertoire contemporain que le répertoire classique.

École de
Théâtre en
Actes, dirigé
par Lucien
Marchal, situé
rue Oberkampf,
accolé au café
Cithéa.

Et dans votre manière de travailler l'œuvre, qu'est-ce qui change lorsqu'il s'agit d'une œuvre contemporaine ?

Ce qui change, c'est avant tout la construction de l'œuvre. Qu'il s'agisse d'un texte ou d'un opéra. Pour ce qui est de *Massacre*, la question de la construction musicale, son aspect fragmentaire, sa verticalité, sa manière de raconter les histoires, l'électronique, la bande-son, le rapport au réel, tout cela est assez proche de ce que je fais au théâtre. Lorsqu'on est confronté à une œuvre du passé, on cherche à la renouveler en trouvant un nouveau traitement. Dans mon travail de metteur en scène, d'une manière générale, je cherche à l'intérieur de l'œuvre les éléments esthétiques qui me permettent de

la faire entendre, de la déployer. Je ne cherche pas à livrer « mon » interprétation. Et lorsqu'il s'agit d'une œuvre contemporaine, il s'agit de trouver comment on va la *transmettre* à un public. Parce que ce sont des œuvres qui ont besoin de metteur en scène, contrairement aux œuvres classiques qui ont fait leurs preuves et qui existent par elles-mêmes. Je considère que la nécessité première de la mise en scène, c'est de compléter le dispositif des œuvres. Et c'est pourquoi je travaille principalement sur des pièces contemporaines, parce que leur caractère plus abstrait, plus fragmentaire nécessite davantage l'intervention de la mise en scène. Une pièce de Molière ou un opéra de Verdi, ça tient tout seul. Les œuvres contemporaines, elles, ont besoin de metteur en scène parce qu'il faut inventer un langage qui les fasse entendre, qui les déploie.

Vous dites que vous partez de l'œuvre dans votre travail de metteur en scène. Dans l'opéra, il y a deux langages, le livret et la musique. Comment travaillez-vous sur ce double langage ?

Ça dépend des œuvres. Pour *Massacre*, il y a presque deux points de vue divergents entre le livret et la partition. J'aimerais en rendre compte dans la mise en scène. Il y a la ligne issue de Christopher Marlowe, de la Saint-Barthélemy, de l'Histoire, qui est relayée par les voix lyriques, par le livret et il y a un chemin plus contemporain relayé quant à lui par la bande-son et l'électronique. Ces dernières renvoient au réel du xx^e siècle et sont presque dissociées du livret en terme d'écriture. Mon travail consiste donc à rendre compte de cette dissociation. Faire en sorte que le plateau produise ce que Wolfgang Mitterer a voulu, c'est-à-dire à la fois une empreinte du

passé et un effet de réel. Les personnages historiques, représentés sur la scène par les chanteurs, cohabiteront donc avec une figure contemporaine, la danseuse Stéfany Ganachaud, filmée en direct. Ce travail de vidéo tentera d'interroger la contemporanéité des massacres, des guerres de religion, de la violence. On aura donc en permanence les deux plans sur scène. Il s'agit de rentrer en intelligence avec la construction musicale qui elle-même propose cette interaction entre le passé et le contemporain.

Comment votre travail de metteur en scène d'opéra nourrit votre travail de metteur en scène de théâtre ?

Les deux se rejoignent sur la question du sens. Évidemment, il y a les questions purement intuitives, de rythme et d'écoute. Mais c'est avant tout des questions de sens. Une chose qui m'a frappé à l'écoute de *Massacre*, c'est le son de gaz que Mitterer introduit à un moment et qui renvoie directement aux chambres à gaz. À partir du moment où l'on introduit ça dans une œuvre, ça questionne la représentation. Nous sommes dans le réel et pas dans la métaphore. En l'occurrence, c'est la musique, le son, qui ici nous plongent dans cette réalité. Il existe différents courants, différentes écoles sur cette question. Il me semble que chez les Allemands ou les Autrichiens, le fait d'avoir vécu cette expérience du nazisme a fortement influencé leurs modes de représentation. Chez eux, on peut tout représenter. Il *faut* tout représenter. Ils s'en efforcent pour dénoncer et évacuer. Je ne fais pas partie de cette école de la « sur-représentation ». Ma question est : comment fait-on pour représenter l'irreprésentable ? Nous sommes assaillis d'images de massacres par les médias. Et nous savons que ce type d'images médiatiques est inopérant.

Looking at
tazieh d'Abbas
Kiarostami.
Kunstenfestival
desarts, 2004.



Au théâtre, au contraire, il ne s'agit pas d'activer la fascination, de reproduire des images déjà vues et revues. Comment faire pour à la fois rendre compte du réel, dénoncer et faire acte esthétique ? Il s'agit d'inventer une forme. Une des questions essentielles pour la mise en scène de *Massacre*, c'est la question de la bande-son électronique qui est extrêmement imagée et évocatrice. Comment faire pour que ces images se déploient sans

les illustrer ou les surligner ?

J'ai vu l'automne dernier « Looking at tazieh » d'Abbas Kiarostami au Centre Georges Pompidou.

Un écran sur le plateau diffusait des images du rituel du tazieh et d'autres nous montraient les visages des spectateurs en gros plan. Cette forme m'a frappé et l'idée m'est venue pour *Massacre* de projeter cette figure spectatrice et contemporaine aux côtés des figures d'époque. Il s'agira de s'inspirer des images des massacres du xx^e siècle, entrées dans l'imaginaire collectif (comme les images des camps ou de la guerre du Viêt-nam). S'inspirer de ces expressions de douleur, de souffrance, de mort que tout le monde connaît et faire, non pas un travail d'imitation, mais de témoignage, à travers la présence de Stéfany Ganachaud que l'on filmiera chaque soir comme un témoin vivant actif, qui entrera en intelligence avec la représentation et agira en contrepoint. Ce travail introduit quelque chose de l'ordre de la performance, puisque la vidéo en direct sera différente chaque représentation. C'est ce que je cherche pour *Massacre* : quelque chose qui soit réellement vivant et sensible, qui nous oblige à rester vivants et en alerte.

STIFTERS DINGE



AINSI VONT LES CHOSES D'HEINER GOEBBELS

THIBAUT DE RUYTER

Thibaut de Ruyter est architecte, critique d'art et d'architecture à Berlin. Il contribue régulièrement aux magazines *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Art Press*, *Il Giornale dell'Architettura* et a publié de nombreux textes de catalogues (*Verstreute Momente der Konzentration*, *Atelier Berlin*, *Gastfreundschaft*, *Six Sites for Sound...*).

Avec son spectacle *Stifters Dinge*, **Heiner Goebbels** livre – en étroite collaboration avec son scénographe **Klaus Grünberg** – un étrange objet de réflexion sur les rapports entre art contemporain et musique actuelle, entre installation sonore et théâtre d'objets, entre narration poétique et collage textuel. Il est intéressant de l'interroger par le biais de l'art contemporain et de son rapport à l'espace de monstration.

L'envers du décor

Ce que la presse a le plus souvent relevé et commenté à propos de *Stifters Dinge* est un

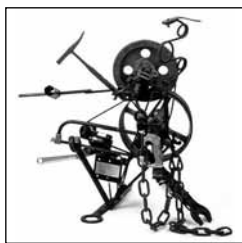
Stifters Dinge a déjà été précédemment étudié, sous son aspect musical, par Stéphane Malfettes dans le n°3-4 de *théâtres & musiques* (novembre 2007).

Heiner Goebbels (1952, Neustadt, Allemagne). Compositeur, musicien et metteur en scène allemand. Son travail se situe aux croisements de plusieurs pratiques artistiques et agitent des éléments issus de différents horizons culturels. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt, il participe à la « Fanfare qualifiée d'extrême gauche », est directeur musical au Schauspiel Frankfurt,

joue en duo avec le saxophoniste Alfred Harth, puis crée le groupe Cassiber. En étroite collaboration avec Heiner Müller, il réalise plusieurs Hörspiel (pièces radiophoniques) qui obtiennent de nombreux prix, et il crée *Der Mann im Fahrstuhl* (concert-spectacle, 1987). Avec Michael Simons, il co-signe deux pièces de théâtre musical avant de créer ses propres spectacles, affirmant un style très personnel. Aujourd'hui ses productions sont reconnues et diffusées dans le monde entier. Il collabore étroitement avec l'Ensemble Modern de Francfort, tant pour des pièces de concert que pour des spectacles (*Schwarz auf Weiss*, *Eislermaterial*, *Paysage avec parents éloignés*). En 2003, *From A Diary, short notes for orchestra* a été créé par Sir Simon Rattle à la tête du Philharmonique de Berlin. En 2008, *Stifters Dinge* a été présenté au Festival d'Avignon et *I went to the house but did not enter* créé au Festival d'Edimbourg. Depuis 1993, l'Atem/T&M a produit, coproduit ou présenté *Ou bien le débarquement désastreux* (1993-94), *La Reprise* (1997), *Max Black* (1998), *Hashirigaki* (2001), *Erantjantjaka* (2004), *Stifters Dinge* (2009) et, avec l'Ensemble Modern, *La Jalousie* et *Industry & Idleness* (2002).

simple fait avéré : voici une œuvre musicale que vous irez voir dans un théâtre mais pour laquelle aucun acteur, musicien ou chanteur ne montera sur scène... Seuls deux techniciens se montreront, au tout début, pour activer la machine avant d'aller se cacher en coulisses. Le reste du temps, ce sont les hommes de la régie qui contrôleront la bonne conduite des opérations. Tout cela se déroulera sans la moindre présence humaine visible et c'est la technologie qui se chargera d'animer des pianos « mécaniques », des tubes de plastique gris utilisés en guise de percussion, des écrans mobiles et projections vidéos diverses, des liquides, des éclairages, des pistons, rails, clapets et roulements à billes. Et il est évident que, rien que pour la haute technicité qui entre en jeu ici, rien que pour cette forme d'inversion qui s'opère puisque, plus d'une fois, nous avons l'impression d'être dans les coulisses de la représentation et de voir se mettre en branle le décor depuis son envers, *Stifters Dinge* est un spectacle unique et ambitieux.

Mais les machines qu'il nous arrive de rencontrer dans les musées, qu'elles soient sonores ou non (prenons par exemple les **sculptures déglinguées de Jean Tinguely**) sont elles aussi des automates qui attendent l'action de l'homme pour se mettre en route. Le plus souvent, un simple inter-



rupteur indiquera au visiteur qu'il lui suffit d'appuyer pour que quelque chose se passe et que l'œuvre d'art s'anime à nouveau. Si ceci est un fait accepté dans les musées, il en est tout autrement avec *Stifters Dinge* qui se déroule dans un espace dédié au spectacle vivant où la technicité est souvent bien supérieure à celle du musée mais, la plupart du temps, masquée et niée afin de favoriser l'illusion.

Chez Heiner Goebbels, afin de renforcer cet aspect technique, la scène est volontairement absente (l'ensemble de la machine est posée à même le sol) et, à Berlin, c'est avec un malin plaisir qu'il nous faisait entrer « par le derrière » du théâtre, traverser un espace de stockage afin d'arriver jusqu'au lieu de la représentation. L'inversion entre envers et devant du décor en devenait encore plus troublante. Et l'esthétique même de la machinerie joue de cet aspect un peu brut des structures sur lesquelles on viendrait poser des éclairages et des haut-parleurs.

spielzeit' europa,
Haus der
Berliner
Festspiele,
octobre 2007.

Personne sur scène et trop de monde dans la salle

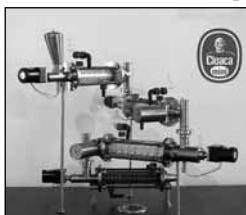
L'argument de l'absence de protagonistes sur scène n'est pourtant pas une nouveauté (Kraftwerk en fait autant depuis des dizaines d'années lorsque, à un moment donné de leurs concerts, ils sont remplacés par des automates censés actionner les touches de leurs synthétiseurs) et qui fréquente les lieux de l'art contemporain et s'intéresse un peu à l'art sonore connaît bien ce principe d'une machine plus ou moins savante, plus ou moins compliquée, qui s'active à intervalles plus ou moins réguliers afin de laisser

s'échapper un son. Mais les espaces d'exposition (et de démonstration) de l'art contemporain sont rarement à la hauteur en termes de moyens techniques et offrent de piètres qualités acoustiques qui ramènent le plus souvent les œuvres exposées dans ce cadre à un statut de sculpture faisant plus ou moins de bruit au milieu du brouhaha ambiant des visiteurs. Exposer les arts sonores est un véritable casse-tête qui demandera alors aux organisateurs de mettre en place des protocoles du genre : « pas plus de trois personnes dans la salle en même temps », « enlevez vos chaussures et enfiler des chaussons », « patientez cinq minutes dans le noir », etc. Dans l'espace du théâtre, les conditions optimales de démonstration sont réunies et l'on évite ainsi tous les problèmes et écueils qu'un musée ou un centre d'art lui poserait.

Machines d'exposition

Le meilleur exemple parfaitement « fonctionnel » d'une machine exposée dans un musée n'est pas sonore mais digestive. Elle est intitulée *Cloaca* et inventée par l'artiste belge Wim Delvoye. Soit une parfaite œuvre d'art où la machine – la machinerie – est à la fois l'objet d'art et la source de la création tout en jouant avec la durée de l'exposition. Chez Wim Delvoye, l'esthétique relève plus du laboratoire de chimie (jarres, tubes, tuyaux, chrome, caoutchouc) que des arts de la scène. Une longue table est occupée par des objets tout droit sortis d'un catalogue d'ustensiles pour

Cloaca, de Wim Delvoye, présentée pour la première fois en 2000, au Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHKA).



scientifiques. Chaque jour un assistant vient nourrir la machine à un bout pour que, quelques heures plus tard, elle ait digéré l'ensemble de la nourriture et livre un bel étron parfaitement artificiel mais chimiquement bien réel. Je passe, évidemment, l'odeur atroce que l'œuvre inflige à l'ensemble du musée dans lequel elle est exposée. S'il n'y a pas de lien conceptuel entre la machine à merde de **Wim Delvoye** et la machine à sons d'Heiner Goebbels, on est pourtant dans la même logique d'une machinerie mise en scène et qui, dans la durée, produit quelque chose. Et si la première induit la plupart du temps le dégoût des visiteurs et l'amusement des enfants (cette œuvre pourrait presque se trouver dans un Musée des sciences), la seconde déroule quatre-vingt minutes de spectacle musical poétique en apesanteur.

Wim Delvoye (1965, Wervik, Belgique). Artiste plasticien, il acquiert une notoriété internationale avec *Cloaca* en 2000. Parmi ses œuvres : *Shovels* (1989), *Mosaïques* (1990), *béton-neuses* (1990), *nichoirs* (1998), *Trophy* (1999), *Finale* (1999), *Marble floor* (1999), *9 muses* (2001), *Tim, l'homme tatoué* (2008).

En fait, la véritable nouveauté de *Stifters Dinge*, tient au moins en deux points. D'abord, Heiner Goebbels œuvre habituellement avec musiciens et chanteurs. Pour avoir collaboré avec Heiner Müller et André Wilms, c'est un homme de scène avant d'être une figure de l'art contemporain (même si ces domaines sont évidemment perméables, il est rare qu'un artiste arrive à courir les deux en même temps). Et Heiner Goebbels, malgré sa grande connaissance des possibilités du spectacle vivant, refuse ici la présence humaine sur scène tout en livrant une installation qui relève plus de

l'esthétique de la machinerie de théâtre que du minimalisme des arts sonores. Ce refus de la présence humaine sur scène est donc à interpréter comme un pas de côté dans la carrière d'Heiner Goebbels, comme l'envie de se frotter au monde et aux modes de l'art contemporain, mais avec une intelligence qui n'appartient qu'à lui. L'autre point est que *Stifters Dinge* est montré dans un contexte parfaitement adéquat, un lieu de frontalité où le son comme les éclairages peuvent être parfaitement contrôlés. On entre, on s'assoit, la lumière baisse et le spectacle commence. Là où les œuvres d'art sonores exposées dans les musées sont rarement à leur aise : on arrive au milieu de leur séquence, la salle est trop ou pas assez éclairée, le son mal réglé, etc. Bref : une fois sur deux, ça ne marche pas. En imposant un horaire, un moment d'entrée et de sortie pour les spectateurs, Heiner Goebbels résout avec facilité un problème majeur de toute machine exposée car il contrôle finalement le temps, le regard et la concentration, que les spectateurs / visiteurs vont lui consacrer.

Carsten Nicolai (1965, Karl-Marx-Stadt, Allemagne). Plasticien et musicien. Il collabore régulièrement avec des musiciens comme Ryoji Ikeda ou Mika Vainio de Pan Sonic. Sa musique se compose de sons digitaux retraités (bruits de fax et modems, accidents numériques, etc.).

C'est le drame de nombreuses œuvres de **Carsten Nicolai**, artiste sonore allemand actif à la fois dans le milieu de l'art contemporain mais aussi, sous le pseudonyme d'Alva Noto, en tant que musicien et compositeur de musique électronique minimaliste. Nicolai doit sa reconnaissance à l'art contemporain et

c'est donc le réseau qui, finalement, le montre le plus. Il se retrouve de musées en centres d'art, à installer ses machines sonores (à la complexité bien moindre mais à l'esthétique tout aussi assurée que celle d'Heiner Goebbels). Et il faut donc éviter de visiter ses installations les soirs de vernissage ou le dimanche après-midi afin de trouver un moment propice où elles se livrent entièrement à une seule personne. Mais c'est aussi sans doute pour cela qu'il prend un autre nom et part régulièrement en tournée pour interpréter sa musique dans des salles de spectacle. Reste que, là encore, il se retrouve plus souvent dans les auditoriums des musées et centres d'art que dans une salle d'opéra ou de concert. Heiner Goebbels a déjà participé à des expositions dans des musées (on a pu l'entendre en 2000 dans l'exposition *Le Temps, vite*, au Centre Georges Pompidou), mais les habitudes et intérêts des programmeurs de salles de spectacle et commissaires d'exposition sont souvent bien ancrés dans un territoire défini. Et il faudra du temps pour savoir réellement comment considérer *Stifters Dinge* : une œuvre d'art ? une installation poétique ? une machine à fabriquer du spectacle ?

Alors, peut-être, une prochaine piste envisageable afin de réunir machines d'art contemporain et de théâtre serait celle de l'interactivité. On l'a vu récemment avec **David Byrne** et son

David Byrne (1952, Dumbarton, Écosse). Musicien, compositeur, plasticien, réalisateur, scénariste, photographe, acteur. En tant que musicien : il a fondé le groupe Talking Heads en 1976. Il réalise l'album *My Life In The Bush of Ghosts* avec Brian Eno en 1981. Avec la chorégraphe Twyla Tharp, il crée le ballet *The Catherine Wheel* (1981). Il fonde le label Luaka Bop en 1988. Il participe à la musique du film *Le Dernier Empereur* de Bernardo Bertolucci (1987), ainsi que celle de ses propres films, *True Stories* (1986) et *Ilé Aiyé : The House of Life* (1989). Il collabore aussi à plusieurs reprises avec le metteur en scène Robert Wilson. Parmi ses installations : *Better Living Through Chemistry*, (1998), *I Love This Crowd!*, *Sonic Garden* (2002), *Voice of Julio / Voz de Julio* (Madrid, 2008).

*Playing the
Building* de
David Byrne.



œuvre *Playing the Building* montrée à Stockholm en 2005 puis à New York en 2008. Un orgue est modifié afin d'activer, là aussi, pistons, tuyaux, clapets, relais et autres mécanismes. Chaque touche du clavier actionne un petit système d'horlogerie différent, connecté au bâtiment lui-même, de préférence une grande halle industrielle désaffectée. Ici, c'est le public qui devient le musicien puisque chacun est invité à s'asseoir derrière le pupitre et à actionner ses touches. Celle-ci martèlera un poteau métallique, telle autre soufflera dans un des tuyaux du bâtiment pour le transformer en flûte, cette dernière fera vibrer toute la charpente... Le visiteur n'est ni dans un musée, ni dans un théâtre, mais dans un lieu qui devient, lui-même, la source des sons qu'il entendra. Il lui faudra juste faire la queue afin de pouvoir, à son tour, actionner la machine. Passant alors du statut d'auditeur passif (mais mobile dans l'espace) à celui d'interprète de sa propre composition. Heiner Goebbels a beaucoup joué de l'aléatoire, de l'accident, de l'improvisation et de l'imprévu dans certains de ses spectacles ; voudra-t-il, un jour, nous proposer d'y participer activement ? Avec ou sans machine sophistiquée.



NOTES SUR ADALBERT STIFTER

ELISABETH SCHWEEGER

*« À la mort de Stifter le chœur, pour ses obsèques,
fut dirigé par un homme d'une certaine manière
"sans histoire" tout comme lui :
Anton Bruckner, le grand compositeur moderne
alors titulaire de l'orgue de la cathédrale de Linz,
et qui ne pensait pas tellement être un Artiste,
mais bien plutôt accomplir un honnête travail
et un office religieux. »
Claudio Magris, Danube.*

Le court texte autobiographique d'**Adalbert Stifter** – *Mein Leben* – débute ainsi : « *Elle* [la vie] est un minuscule grain de sable, un miracle, que nous ne pouvons expliquer ». Les tentatives autobiographiques de Stifter répondent au pressentiment d'une disparition lancinante du « je », toutefois encore ancré dans le doute de soi, propre au romantisme du XIX^e siècle fuyant,

Elisabeth Schweeger.

Études de littérature et de philosophie à Vienne, à Innsbruck et à Paris. Docteur en Philosophie. Professeur à Vienne. Directrice artistique du Marstall à Munich (1993) puis chef dramaturge du Bayerischen Staatsschauspiel (1999). Commissaire d'exposition pour Ars Electronica, Documenta Kassel, OK Linz, Museumsquartier Vienne. Commissaire du Pavillon autrichien à la 49^{ème} Biennale de Venise. Intendante du schauspiel-frankfurt depuis 2001.

Adalbert Stifter (1805-1868, Oberplan, Bohême). Écrivain, peintre et pédagogue, il est l'une des figures littéraires les plus emblématiques du mouvement germanique Biedermeier. Bon vivant et buveur notoire, autant qu'esprit tourmenté, il se suicide en se tranchant la gorge. www.moncelon.com/stifter

Ma vie, inédit en français.

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929, Autriche). Écrivain. L'un des fondateurs du Festival de Salzbourg. Sa rencontre avec Richard Strauss le conduit à écrire parmi les plus célèbres livrets d'opéra du début du ^{xx}^e siècle : *Elektra* (1909), *Rosenkavalier* (*Le Chevalier à la rose*, 1910), *Ariane à Naxos* (1911-16) ou encore *Die Frau ohne Schatten* (*La Femme sans ombre*, 1919)...

et font écho à une forme de détresse que **Hugo von Hofmannsthal** résumera ainsi, quelques années plus tard, en 1902, dans sa *Lettre de Lord Chandos* : « *Il n'y a plus rien à dire.* » Le mutisme exprime ici l'incapacité à s'imprégner du nouveau monde. Un mutisme qui, au travers de la psychanalyse de Sigmund Freud, tentait de jeter un pont entre le monde intérieur et le monde extérieur.

Dans son autobiographie, Stifter prédit – et va bien au-delà de ce que Freud développera un siècle plus tard dans ses études psychoanalytiques –, qu'il faut trouver de nouvelles références, si on veut donner une chance au sujet d'exister, au moins lui trouver des explications et lui trouver un espace. Lorsque Stifter, dans la force de l'âge, utilise la dissection comme postulat de son écriture, et décrit avec une précision ciselée, ce qu'il mange et ce qu'il digère, il s'approche de l'exclusion du sujet comme catégorie souveraine.

Dans sa quête de compréhension de soi, Stifter fait référence à un « *en bas* », un « *en haut* », un « *rien* », un « *apaisement* », des « *sons* », des « *consonances* », des « *taches sombres* », « *la suspension dans l'immensité de l'espace* », des « *éclats et des couleurs* », la « *cohue* », l'« *extrinsèque* », l'« *espace* ». Le bâton résineux, la tige grandissante, le plus petit grain de sable constituent le vocable-clé, pour appréhender

le lieu du néant comme un espace qui se remplirait par le corps lui-même. Et lorsqu'il emploie le mot « conscription » pour « *les figures rouges dans la nappe clairsemée de la table* », il élargit l'image même dans sa dimension sociétale avec l'histoire de l'humanité dans toute son horreur : « *les joints de la planche épaisse, dont se composait la table... dressée sur des doubles cales... Chaque cale était composée d'un morceau de bois, et le bois était rouge, comme l'agneau pascal* ».

Il oppose la distanciation du « je » à la grandeur et aux possibilités de l'espace poétique rempli de vie, ce que quelques-uns de ses détracteurs ont totalement éludé. Il tente de se décrire lui-même comme biographe.

Les critiques les plus acerbes contre Stifter étaient portées par son contemporain **Friedrich Hebbel**, et, quelques années après sa mort, par Hugo von Hofmannsthal. Derrière ses descriptions pures de la nature, ils accusaient Stifter d'être porteur du conservatisme et de rétablir des tableaux de la morale. Acerbe, Hebbel fustigea **Nachsommer** : « *Il ne manque plus que la contemplation des mots avec lesquels on décrit, et la description de la main avec laquelle on a couché par écrit cette contemplation.* » Hugo von Hofmannsthal reproche lui aussi un manque de « passion et d'énergie », à cause duquel « *ce qui est représenté paraît démodé et étriqué* ». En revanche, Friedrich Nietzsche compte parmi

Friedrich Hebbel (1813-1863). Poète et dramaturge allemand, auteur notamment de *Judith* (1841), *Une tragédie en Sicile* (1845), *Michel Angelo* (1850) ou encore *Les Niebelungen*, trilogie (1862). Richard Wagner utilisa ses travaux pour créer son *Ring*.

Publié en 1857, *Nachsommer (L'Arrière-saison)*, Gallimard, 2000) est considéré comme le chef-d'œuvre de Stifter.

Karl Kraus (1874-1936). Écrivain autrichien, auteur d'une œuvre monumentale, fondateur et rédacteur pendant quarante ans de la revue satiriste *Die Fackel* où il dénonce notamment la corruption. Il est connu, entre autre, pour son ouvrage scénique *Les Derniers jours de l'Humanité* (trad. Jean-Louis Besson, Presse de l'Université de Rouen et du Havre, 1986).

Die Zonen d'Adalbert Stifter (1842).

les admirateurs de Stifter. Il place *Nachsommer* aux côtés d'œuvres de Goethe et Lichtenberg. Quant à **Karl Kraus**, il exhorte ses contemporains, autant qu'ils possèdent « *un soupçon de dignité humaine et de sens de l'honneur; à se rendre sur la tombe d'Adalbert Stifter, (...) pour demander pardon et commettre un suicide solidaire sur un tas de papiers sales en feu* ».

Chez Stifter, l'apparente nostalgie de l'harmonie révèle souvent la quête d'un sentiment de sécurité, mais elle dissimule aussi dans la précision de sa description littéraire et surtout



dans **son œuvre picturale**, une menace. La quête existentielle se dilue dans un excès de description des choses en même temps

qu'elle s'en arrache par sa surdimension, et comme Thomas Mann le décrit, « *derrière la précision calme et intérieure de cette contemplation de la nature se dissimule un penchant fondamental pour l'excessif, le catastrophique, le pathologique* ».

La nature est-elle chez Stifter une image de la moralité ? Autrement dit, le paysage de l'homme, c'est-à-dire son âme, dialogue-t-il avec celle de la nature et disparaît-elle en l'homme comme l'homme dans le paysage ? Sa moralité apparemment débarrassée de toute passion et avide d'harmonie et son art apparemment détaché de la politique, du moins de la société, de décrire la nature sont en tout cas

le point de départ de son œuvre. En tant que personne, Stifter ne correspond pas du tout à l'image idyllique d'un homme du Biedermeier. Le doute de lui-même, sa dépendance, ses déceptions amoureuses, ses souffrances corporelles et ses désirs inassouvis qui le conduisent finalement au suicide, laissent deviner d'autres failles. Là où il évite le pathos dans son style, surtout prédominant durant la Révolution, là où il décrit le monde et lui-même avec cette précision méticuleuse, il sonde les limites et s'approprie le temps en le ralentissant et le faisant entrer dans une nouvelle dimension, que seul le lecteur/contemplateur peut découvrir.

Traduit de l'allemand par Anne Gindt

CHRONIQUES



FIGURES DE CONTREPOINT

FRANÇOIS POLLOLI

*L'union parfaite de plusieurs voix empêche
somme toute le progrès de l'une vers l'autre.*

Ludwig van Beethoven,
Carnets intimes (1812)

Puisque T&M propose de porter à la scène les *Kafka-Fragmente*, comment vont se mêler les voix de Franz Kafka, de György Kurtág, d'Antoine Gindt, de Salome Kammer et de Carolin Widmann ? Plusieurs lectures de Franz Kafka vont se côtoyer. Comment la mise en scène d'Antoine Gindt entre-t-elle en résonance avec cette musique que György Kurtág a composée à partir d'extraits du journal intime de Franz Kafka ? Peut-être dans le même rapport qu'entretiennent les croquis du journal de l'écrivain avec le sens des mots qu'on peut y lire : à la manière d'un contrepoint. Salome Kammer, voix, et Carolin Widmann, violon, sont au

Les termes *sujet, contre-sujet, réponse, augmentation, diminution, voix, mouvement semblable, mouvement contraire*, etc. sont des termes de technique musicale employés en contrepoint, le contrepoint désignant la superposition de plusieurs mélodies plus ou moins indépendantes et progressant ensemble.

François Polloli. Musicologue, né en 1961, il étudie depuis une douzaine d'années les musiques de György Ligeti et de György Kurtág. Ses travaux tentent de faire émerger le sens des œuvres au moyen d'une méthode qui ne se contente pas de la technique de l'analyse musicale, et qui cherche aussi les aspects sensibles, culturels, sociaux ou politiques. Sa thèse d'esthétique, soutenue en 2004 à l'Université Paris 8 – Saint-Denis, porte sur la musique de chambre et les œuvres vocales des deux compositeurs.

cœur de ce subtil artisanat. Sensible dès le début du spectacle, le contrepoint montre que la mise en scène, sobre et variée à la fois, adopte peu les conventions de la narrativité littérale. Le sonore de la musique s'entrelace avec le visuel de la mise en espace : c'est cette relation qu'on interrogera ici.

Sujet

György Kurtág n'a pas composé ses *Kafka-Fragmente* pour qu'ils soient mis en scène. Cependant, cette œuvre contient déjà de nombreux éléments qui, lors d'une représentation en concert, en font déjà presque une œuvre scénique. Ces éléments de théâtre embryonnaire sont par exemple le **fragment III. 12 Scène dans le tramway**, ou certaines didascalies que la partition donne à l'attention des interprètes. Dès lors, plusieurs questions se posent, comme celle-ci : « Cette œuvre peut-elle faire l'objet d'une mise en scène ? » On serait tenté de répondre : « pourquoi pas ? » Mais – et ce n'est pas la seule difficulté à résoudre – l'attention du spectateur-auditeur, déjà mise à l'épreuve par la complexité de cette œuvre musicale longue de quarante fragments, ne risque-t-elle pas d'être dispersée ?

Se reporter au
texte des *Kafka-
Fragmente*
publié dans le
n°3-4 de la
revue *théâtres
& musiques*.

Tonalité

Ce qui frappe en premier dans ce spectacle, c'est la sensation de couleur qui donne une unité à cet ensemble fragmentaire. Elle est obtenue au moyen de la lumière conçue par Klaus Grünberg : le noir et blanc est majoritaire, avec des nuances bleutées, vertes, grises, argentées. Plus que les couleurs intrin-

sèques des objets, ce qui est perceptible, c'est la teinte que leur confère l'éclairage comme si la nature des choses était dans le regard subjectif. Tout apparaît dans des tons durs, froids et sombres. Seule exception remarquable : les visages et les corps des figurants anonymes et muets que le rideau de fond de scène dévoile par moments. Cette façon de montrer les carnations est une figuration de l'humanité, dans ce qu'elle comporte de fragile, de furtif et d'intime, dans ce qu'elle a de complexe et de riche, dans son rapport dialectique à l'hostilité du monde : nul doute, on est chez Kafka.

Contre-sujet

Le dispositif scénique, où le seul accessoire est une chaise, est organisé en trois éléments : au centre, un plateau sur (ou juste à côté duquel) sera jouée toute la musique ; en haut, un écran sur lequel le public pourra lire certains fragments (mais pas tous) et voir des images projetées ; et derrière, une sorte de boîte noire qu'un rideau en guillotine viendra ouvrir ou fermer. Aucun bruit parasite ne vient jamais perturber la musique, et les fragments de Kafka restent ainsi au centre du propos.

Sur la scène, le plateau est une sorte de plan incliné trapézoïdal assez petit ; il est revêtu d'un dallage clair. Il s'agit déjà d'un effet de mise en perspective avec une exagération ostensible de l'inclinaison traditionnelle du plateau de théâtre.

Derrière ce plateau se situe le rideau qui, lorsqu'il se lève, découvre les gradins d'une sorte de théâtre dans le théâtre. En réalité, il s'agit plutôt d'un reflet

de la salle puisque les figurants qui y sont assis sont muets et que les musiciennes-comédiennes, tournant le dos au public, s'adressent parfois à eux. Ainsi se réalise l'illusion que les spectateurs-auditeurs sont actifs dans l'énonciation.



*Kafka-
Fragmente
(III. 4), mise
en scène
Antoine Gindt.*

Pendant presque toute la troisième partie, **le rideau est remplacé par un décor tracé à main levée** sur une surface blanche. Il représente l'angle d'une pièce sur un des murs de laquelle il y a une ouverture ; on peut la considérer, au choix, comme un tableau ou une fenêtre, c'est-à-dire comme un lieu où le regard peut s'exercer dans les deux sens.

L'écran n'a pas seulement la fonction, somme toute accessoire, de projeter les surtitres. Il montre aussi des images fixes ou animées, métaphores du contenu sémantique du texte (par exemple dans les fragments IV. 1 ou IV. 4). Lorsque l'image à l'écran coïncide avec ce qui se passe sur scène, la vidéo devient alors un « écho visuel », réel si l'image est filmée en direct, virtuel si elle est enregistrée au préalable ; or on connaît toute l'importance de la dualité chez Kafka jusque dans la matérialité de son expression aphoristique qui, très souvent, donne les propositions par paires comparatives et opposées. Pendant les entractes, tandis que les deux musiciennes s'écartent du plateau, la vidéo les montre dans une pièce sobrement meublée : ce qui n'aurait pu être qu'un accessoire devient alors une représentation des coulisses, du hors-champ, et suggère donc aussi le monde extérieur.

Voix

Une question qui mérite un examen attentif est celle de la personne d'énonciation (au sens grammatical). En effet, lors d'une représentation scénique, elle acquiert une grande importance, plus encore peut-être que lors d'une représentation en concert.

Environ la moitié de tous ces textes sont énoncés à la troisième personne comme le fragment III. 6 (« *Le cercle limité est pur* ») ou de manière impersonnelle comme le fragment I. 19 (« *Rien de tel, rien de tel* »). Il s'agit de la pensée de Kafka qui nous est livrée brute, sans médiation, de l'intérieur pourrait-on dire. L'usage de la deuxième personne est plutôt rare comme dans le fragment III. 9 (« *Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde* »). Une petite moitié est donc énoncée à la première personne comme les trois fragments consécutifs de la première partie exprimant la fracture (I. 13, I. 14, et I. 15) ou le fragment III. 3 (« *Ma cellule de détention – ma forteresse* »).

Il s'agit d'une clé de construction pour la mise en scène. C'est, en tout cas, ce qui apparaît au début du spectacle puisque les textes des premiers fragments sont donnés avant que la moindre note de musique ne soit entendue ; pendant ce temps, un couple d'acteurs mime le geste d'écriture, tel qu'on le ferait au tableau noir. Les textes de ces premiers fragments ne sont pas des paroles prononcées par quelqu'un à l'attention de quelqu'un d'autre, mais les énoncés de pensées déposées dans l'intimité d'un journal. Comme pour souligner cela, les musiciennes restent à l'écart du plateau qui reste vide.

Puis, pendant le fragment I. 5, *Berceuse I*, énoncé à la deuxième personne (« *Dépose ton manteau, haut rêve, autour de l'enfant* »), tout se met en mouvement, la scène s'anime, le théâtre, jusque-là immobile, est le siège d'une profonde métamorphose. Ainsi, les changements d'éclairage ou les déplacements n'étant pas toujours simultanés avec les transitions musicales entre fragments, il en résulte une grande continuité.

« Je ne peux...
pas vraiment
raconter, et
même presque
pas parler ;
quand je
raconte, j'ai la
plupart du
temps un
sentiment
analogue à
celui que
pourraient
connaître de
petits enfants
qui font leurs
premiers pas. »

Le procédé mis en œuvre pour le fragment de la difficulté à dire IV. 6 *In memoriam Joannis Pilinszky* est également instructif. Plutôt que de donner en surtitre ce texte épistolaire écrit à la première personne, l'écran montre au public un plan fixe et douloureux sur le visage de la chanteuse dont la bouche fermée et presque trop maquillée de rouge apparaît comme une blessure muette.

Mouvements semblables

Le fragment de la deuxième partie *Le vrai chemin*, est l'objet d'un travail étonnant et très efficace. La violoniste se tenant juste à côté du plateau, celui-ci est seulement occupé par le corps de la chanteuse, étendue au sol qui s'inscrit exactement entre les lignes séparant les dalles. Avec difficulté, ses pieds et ses mains semblent rechercher d'hypothétiques prises sur les lignes noires pendant toute la durée de ce fragment. La vidéo donne un retour vertical de ses mouvements, et l'on finit par ne plus bien savoir si elle rampe au sol ou si elle s'accroche à une paroi... Parallèlement, sur un des gradins situés derrière le plateau, deux acteurs glissent de la gauche

Kafka-
Fragmente (II.),
mise en scène
Antoine Gindt.



vers la droite en ayant paradoxalement l'air immobile... Ces reptations coïncident exactement avec le matériau musical énoncé par le violon... Tous ces mouvements erratiques, mais finalement orientés, parviennent à donner l'image d'un temps capturé, d'une durée figée dans l'instant.

Mouvements contraires

Le fragment III. 12, *Scène dans le tramway*, apporte une conclusion à la troisième partie et se démarque des autres, par sa durée et par son contenu littéraire. C'est en effet un des rares fragments qui se revêt d'une réalité immédiate et temporelle due au fait qu'un nom propre y apparaît (je parle ici des textes de Kafka, car Kurtág a élargi cette galerie dans ses titres comme il en a l'habitude). La mention de la danseuse Eduardowa est une référence concrète à une tournée des ballets russes au théâtre allemand de Prague. La danseuse se donne en spectacle ; socialement, c'est sa raison d'être.

Toutefois, l'évocation qu'en fait Kafka est une évocation onirique, ce que rappelle Kurtág dans le titre : « *En rêve, je demandai à la danseuse Eduardowa si elle pouvait danser encore une fois la Csárdás.* » Ce texte est très développé chez Kafka, mais Kurtág n'en a sélectionné que la partie faisant mention des deux violonistes qui accompagnent la danseuse dans ses déplacements en tramway.

Le traitement du violon par Kurtág est très intéressant. En effet, les deux personnages schumanniens, Eusebius et Florestan, se voient ici convoqués au travers de deux formules musicales stylisées, l'une de valse,

et l'autre, au parfum de musique d'Europe centrale. Probablement des images musicales censées figurer les deux violonistes accompagnant la danseuse. Par ailleurs, l'usage du violon avec scordature indique que l'instrument est comme travesti, masqué.

La mise en scène vient encore souligner cette situation, puisque la chanteuse s'adresse à quelque figurants qui tournent le dos au public. Par conséquent, on ne distingue d'eux que leurs silhouettes, certainement un rappel de celles que Kafka a dessinées dans son journal. De plus, un projecteur de poursuite, unique cercle de ces éléments de lumières et de décors, vient auréoler les deux musiciennes, rappelant ainsi l'emblème symbolique du spectacle de music-hall.

Réponse

Au travers de ces quelques commentaires, le lecteur aura compris que ce travail de scénographie abonde de symboles et d'allégories elles-mêmes récurrentes chez Kafka. Non seulement elle laisse la musique s'exprimer, non seulement elle prolonge le propos de l'œuvre en n'ayant que rarement recours à la fonction illustrative, mais encore il y a une sorte de mimétisme asynchrone entre l'une et l'autre : elles parlent un même langage.



ENTRETIEN AVEC KLAUS GRÜNBERG HAMBURG, SEPTEMBRE 2007 - AVRIL 2008

STÉPHANE ROUSSEL

Comment appréhendez-vous la différence terminologique entre scénographie, décor et espace scénique ?

En tant que scénographe, je considère qu'il est d'abord important de se faire une idée, « se faire une image » de la scène, comme on dit en allemand, en me posant différentes questions. Quelle pourrait être la situation que nous connaissons tous ? Où peut-on la retrouver aujourd'hui dans notre vie ? Enfin, quelle combinaison parfois inattendue pourrait porter le spectacle ? L'image scénique n'est pas un fond décoratif dans lequel se déroule la représentation. C'est à travers cette image, indissociable de

Stéphane Roussel. Musicien et violoniste de formation, il se consacre depuis plusieurs années aux relations entre la musique et les arts visuels, en particulier dans les domaines théâtral et lyrique. Dramaturge, commissaire d'expositions et auteur de nombreux articles, il a récemment dirigé le colloque « Mettre en scène Wagner aujourd'hui » (La Manufacture de Lausanne, juin 2008) et l'ouvrage collectif *L'Opéra au xx^e siècle* (Paris, Textuel, 2007). Vivant à Berlin, il prépare actuellement un roman (Louis Mouton) et différents projets de créations théâtrales, notamment une pièce inspirée d'un tableau d'Otto Dix.

la lumière, que la pièce est racontée. Voilà comment j'envisage le terme « scénographie ». La suite – le « décor » – c'est surtout une question de style personnel et de paramètres techniques.

Une tendance actuelle explorée par de nombreux metteurs en scène et scénographes est d'ouvrir l'espace scénique jusqu'à le faire disparaître. Pourquoi semblez-vous au contraire insister sur sa présence et ses contours ?

Au risque de paraître un peu démodé, j'ai toujours été fasciné par la **boîte scénique** traditionnelle et par le rapport très frontal qu'elle engage. Je trouve assez

I went to the house but did not enter (2008).



exceptionnel d'imaginer que dans une salle, plusieurs centaines de personnes sont venues pour regarder dans la même direction, où un deuxième espace se dévoile finalement.

Le théâtre a plus à voir avec le fait de cacher que de montrer. Dans ce sens, la découpe du cadre permet de laisser s'éveiller un horizon et une forme de complexité dans l'imaginaire du spectateur. La frontière avec l'emplacement du public doit être réévaluée à chaque représentation. Certains projets comme *Stifters Dinge* ne pourraient pas fonctionner sans la présence du public ou derrière un cadre de scène. Dans ce spectacle, le déroulement temporel et l'absence d'êtres humains sur le plateau constituent les restrictions. Dans **Kafka-Fragmente**, la confrontation avec le public est carrément doublée. On voit l'arrière d'une scène, derrière laquelle

Kafka-Fragmente, de György Kurtág, mise en scène Antoine Gindt.

s'ouvre à nouveau un gradin. Ce cadre permet un transfert de la réalité dans l'artifice. La mise à distance qu'il provoque d'abord a finalement pour effet un retour de l'image et de l'objet montré, et donc une perception plus forte.

Ce rapport entre la réalité et l'artifice est au cœur de l'expérimentation scénographique. Il prend un sens différent dans le théâtre et l'opéra, de par l'impact du chant. Comment abordez-vous la scénographie dans ces deux domaines ?

Je ne les différencie pas et je pense d'ailleurs que l'opéra fonctionne mieux quand on le traite comme une pièce de théâtre. Face à cette machine énorme constituée d'éléments tellement disparates, on a tout intérêt dans le processus de travail, à revenir à la trame dramaturgique et à l'action de base. Lorsque la musique arrive ensuite, elle prend d'autant plus de force. D'un autre côté, sans vouloir me contredire, je n'ai jamais d'idées scénographiques pour une production d'opéra sans avoir d'abord entendu la musique, car les possibilités envisagées fonctionnent uniquement lorsqu'elles sont en dialogue avec l'univers sonore. La metteuse en scène allemande **Ruth Berghaus**, qui a été un véritable mentor pour moi, disait, qu'« *on ne chante pas dans l'opéra par dépassement émotionnel et donc parce que la simple parole ne suffit pas, mais car il s'agit d'une œuvre composée* ». Dans l'opéra, tout est raconté

Ruth Berghaus (1927-1996, Allemagne). Chorégraphe, metteuse en scène de théâtre et d'opéra. Elle étudie la danse et la chorégraphie à Dresde avec Gret Palucca, puis à la German Academy of Arts à Berlin, et avec Wolfgang Langhoff. De 1951 à 1964, elle travaille comme chorégraphe à Berlin, notamment au Deutsches Theater Berlin, au Deutsche Staatsoper Berlin et au Berliner Ensemble. Elle épouse le compositeur Paul Dessau en 1954. En 1964, elle crée la chorégraphie de *Coriolanus*, mis en scène par Bertolt Brecht, pour laquelle elle devient célèbre. Elle dirige le Berliner Ensemble de 1971 à 1977. Après cela, elle consacre la plupart de son temps à des mises en scène d'opéras parmi lesquelles, à l'Opéra de Francfort : *La Flûte enchantée* (1980) et *L'Enlèvement au sérail* (1981) de Wolfgang A. Mozart, *Les Troyens* d'Hector Berlioz (1982), *L'Affaire Makropoulos* de Leos Janáček (1982), *Parsifal* (1982) et *Der Ring des Nibelungen* (1985-1987) de Richard Wagner. En 1985, elle met en scène *Wozzeck* d'Alban Berg à Prague et *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* de Siegfried Matthus à Dresde.

par la musique, non pas à certains moments hautement dramatiques ou expressifs mais du début à la fin. Le chant en tant que tel n'est pas un signifié, il en va de même de la scénographie. Une toile peinte n'est pas pour autant un ciel.

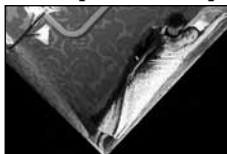
L'illusion joue-t-elle alors le rôle de charnière ?

À mon sens, une illusion devient fascinante lorsqu'elle est crédible et qu'en même temps, on voit comment elle est fabriquée. La mise en avant de cette mécanique participe activement à son efficacité. Il ne faut pas priver le public de ce processus de fabrication de l'image. Les différents éléments d'une représentation – musique, texte, image, mouvement – ne doivent prendre leur forme définitive que dans la tête du spectateur. Lorsque chacun d'entre eux construit le résultat dans son imaginaire en fonction de son expérience personnelle, l'impact est d'autant plus fort. Si un médium ne fait qu'illustrer ce qui est déjà raconté par l'autre, l'amplitude de la mise en scène est très réduite.

Comment avez-vous abordé des notions telles que la temporalité ou la mobilité dans *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, une œuvre qui interroge particulièrement ces données ?

L'opéra a sa propre temporalité. La musique, en particulier chez Wagner, appelle à un certain type de traitement. Dans *Tristan et Isolde*, j'ai cherché un contraste entre la dimension gigantesque et démesurée de l'œuvre

Tristan et Isolde, de Richard Wagner, mise en scène de Barrie Kosky (2006).



et l'isolement complet de ses deux protagonistes, en proposant pour chaque acte, un espace très réduit de trois mètres sur trois, qui, dans le deuxième acte, tourne très lentement comme une sorte de roue de hamster, entouré de noir complet. Face à cette réalité que subissent les deux amants, à la fois encerclés mais isolés d'un monde qui n'existe plus pour eux, je voulais laisser à la musique sa place. Dans un petit espace, les grands gestes traditionnels de l'opéra sont superflus, les personnages ne peuvent pas exagérer. Ce regard concentré donne lieu à une autre impression temporelle. L'œil ne s'évade pas librement mais l'oreille le peut. Au final, cette séparation mène à un contrepoint d'ensemble beaucoup plus intense et subtil.

Quel rôle joue l'utilisation de moyens techniques telles que la vidéo ou les projections dans cette recherche sur le jeu entre médium musical et médium optique ?

La vidéo et les projections constituent un médium assez déroutant. Ils surgissent souvent sur la scène à un moment où l'on souhaite sortir du déroulement temporel linéaire et où l'on ne fait plus confiance aux procédés théâtraux traditionnels. Pour les changements de perspectives, les changements de lieux, les sauts dans le temps, les coupures ou les zooms, le théâtre a pourtant ses moyens propres. Il faut faire attention de ne pas simplement les remplacer par des options qui laissent finalement croire qu'un véritable film eut été mieux. Dans *Eraritjaritjaka* (Heiner Goebbels, 2004),

lorsque la vidéo commence, on quitte le domaine de la représentation théâtrale. Sur la scène ne se déroule apparemment plus rien. Mais c'est un jeu assez ironique avec la réalité filmique au théâtre.

***Stifters Dinge* marque en quelque sorte une étape extrême dans le rôle accordé au visuel sur scène puisque la scénographie est l'unique protagoniste. Quelle est la genèse de cette pièce et comment s'opère la dynamique entre son et éléments visuels ?**

Le travail avec Heiner Goebbels est extrêmement intuitif. Tous les éléments constituant le spectacle naissent en même temps et sont issus l'un de l'autre. Aucun d'entre eux n'a un rôle principal suivi par les autres. Lors des répétitions, nous parlons très peu entre nous, ce qui paraît toujours assez étrange vu de l'extérieur. En fait, tout procède par des essais et des expérimentations partagées. Dans *Max Black* (Heiner Goebbels, 1998) et *Eraritjaritjaka*, nous avons déjà remarqué que les éléments sur scène développent leur propre existence. Travailler sans présence humaine n'a pas été simple, car les images et les objets ont une autre dimension temporelle. Nous avons donc cherché des choses dont la vie dure plus qu'un simple instant. Cela marche particulièrement bien, lorsque, arrivés à un certain stade, ces éléments évoluent de leur plein gré. Lorsque l'eau dilue le sel, des gouttes déforment le reflet, la glace carbonique envoie des bulles ou que des appareils émettent des bruits. Alors, la main du designer disparaît. De plus, il est toujours important que les éléments entrent en

dialogue et que le son et le visuel se soutiennent mutuellement. Un objet dont l'allure est intéressante doit également bien sonner, et inversement.

Pensez-vous que la prise de pouvoir de l'image sur la scène de théâtre et surtout à l'opéra participe d'un rééquilibrage des disciplines artistiques et des sens qui donne une nouvelle vie à « l'œuvre d'art totale » ?

Cela dépend vraiment des différents acteurs de la production et de leur ouverture d'esprit. C'est passionnant de travailler avec un chef d'orchestre qui ne s'intéresse pas uniquement à la musique mais se rend attentif au théâtre, ou avec un metteur en scène qui lit la partition et reconnaît l'importance de la lumière. De toute façon, l'œuvre n'existe pas en dehors de la scène. Je m'étonne d'ailleurs souvent de cette mystification de la partition par la plupart des personnes appartenant au domaine lyrique. Un opéra n'existe que lors de la représentation. La partition n'est qu'une description primordiale de sa trace sonore. Wagner se penchait sur le moindre détail visuel, Verdi s'est battu pour des nouveaux effets de lumière dans la scène des sorcières dans *Macbeth*. Il nous reste encore à parcourir un chemin similaire pour atteindre une telle modernité.

Entretien mené en allemand
et traduit par Stéphane Roussel

L'UNIVERS GRÜNBERG

1997-2008

2006 *Tristan et Isolde* (Richard Wagner, mise en scène de Barrie Kosky).



Après des études de scénographie auprès d'Erich Wonder à Vienne, il entame sa collaboration avec Heiner Goebbels en 1997, réalisant les décors et les lumières de tous ses spectacles jusqu'à aujourd'hui (*Stifters Dinge*, Théâtre Vidy Lausanne, et plus récemment encore, *I went to the house but did not enter*, créé en août 2008 au Festival d'Edimbourg). Par ailleurs, il travaille au théâtre et à l'opéra avec des metteurs en scène comme Tatjana Gürbaca, Barrie Kosky, Sebastian Baumgarten, André Wilms, Thilo Reinhardt, Antoine Gindt ou encore Christof Nel.

www.klausgruenberg.de

2008 | 2007

En haut : *I went to the house but did not enter* (Heiner Goebbels). En bas : *Kafka-Fragmente* (György Kurtág, mise en scène d'Antoine Gindt).



En haut : *Le Grand Macabre* (György Ligeti, mise en scène de Tatjana Gürbaca). En bas : *Stifters Dinge* (Heiner Goebbels).



En haut : *Rigoletto* (Giuseppe Verdi, mise en scène de Tatjana Gürbaca). En bas : *Iphigénie en Tauride* (Christoph Willibald Gluck, mise en scène de Barrie Kosky).



En haut : *Tristan et Isolde* (Richard Wagner, mise en scène de Barrie Kosky). En bas : *Le Moine noir* (Philippe Hersant, mise en scène de Tatjana Gürbaca).

2006 | 2005



En haut : *Lohengrin* (Richard Wagner, mise en scène de Barrie Kosky). En bas : *Medea* (Pascal Dusapin, mise en scène d'Antoine Gindt).



En haut : *Surrogate Cities* (Heiner Goebbels). En bas : *Les Noces de Figaro* (Wolfgang Amadeus Mozart, mise en scène de Barrie Kosky).



2004 | 2003

En haut : *Eraritjaritjaka* (Heiner Goebbels). En bas : *Dido and Aeneas - A day close to summer* (Henry Purcell, mise en scène de Tatjana Gürbaca).



En haut : *Orfeo* (Claudio Monteverdi, mise en scène de Barrie Kosky). En bas : *Melting The Ice* (Heiner Müller et Torben Betts, mise en scène de Sulayman Al-Bassam).



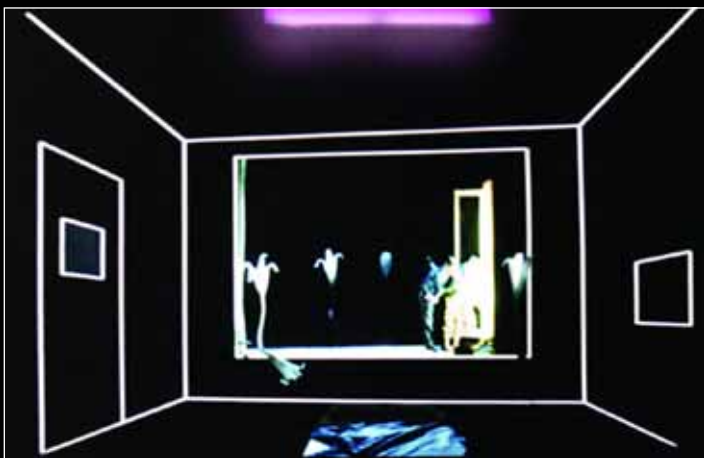
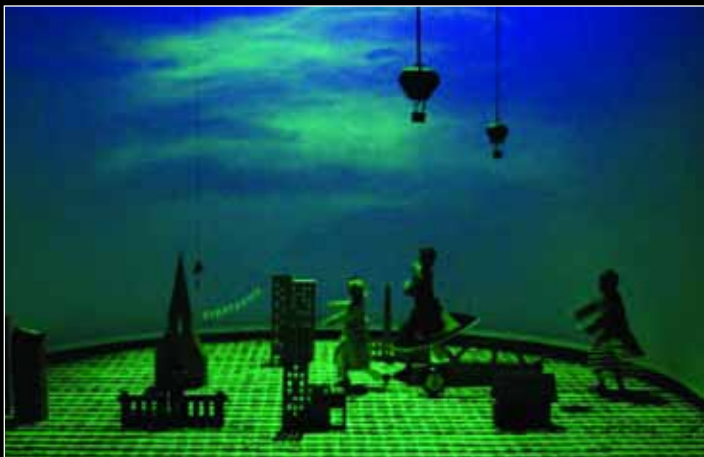
2002 | 2001

En haut : *Der Frosch ist König* (Peter Lund et Winfried Radeke, mise en scène de Henriette Sehmsdorf). En bas : *Paysage avec parents éloignés* (Heiner Goebbels).



En haut : *Hashirigaki* (Heiner Goebbels). En bas : *Pulsion* (Franz Xaver Kroetz, mise en scène d'André Wilms).

2000 | 1999



1998 | 1997

En haut : *Max Black* (Heiner Goebbels). En bas : *Landscape With Man Being Killed By A Snake* (Heiner Goebbels).





DIALECTIQUE DE L'ALIENATION MUSIQUES ACTUELLES & MUSIQUES SAVANTES STÉPHANE Malfettes

Stéphane Malfettes. Programmateur au musée du Louvre et auteur d'articles consacrés au spectacle vivant (notamment pour artpress), il a publié en 2000 un essai intitulé *Les Mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature* (éd.M. Seteun/IRMA).

Ripley: *What was it?*

Ash: *Return alien life form, all other priorities rescinded.*

Ripley: *How do we kill it?*

Ash: *You can't.*

Parker: *Bullshit!*

Ash: *You still don't know what you're dealing with do you? Perfect organism. Its structural perfection is matched only by its hostility.*

Lambert: *You admire it.*

Ash: *I admire its purity, its sense of survival; unclouded by conscience, remorse, or delusions of morality.*

Scène du film *Alien* (1979) de Ridley Scott

Les unes sont spontanées, proclament haut et fort leur analphabétisme musical et sont ancrées dans le présent ; les autres sont transmises de façon académique, sacralisent leur inscription dans l'histoire de l'art et considèrent avec sérieux leur caractère visionnaire. Les unes sont orales et débordent allègrement le périmètre

Comme l'a formulé Brian Eno dans son *Journal* : « Si c'était simplement de la musique, est-ce qu'on s'y intéresserait tant ? Le rock a toujours impliqué un mélange d'au moins tous les éléments qui suivent : mélodies, sons, langage, vêtements, mode, styles de vie, attitudes face à l'époque, l'autorité, les rapports sociaux, le corps, le sexe, la danse, l'imagerie visuelle, un réexamen des valeurs dans tous les domaines. » *Journal. Une année aux appendices gonflés*, Le Serpent à plumes, 1998.

Les citations de cet article sont tirées des entretiens réalisés, réunis et présentés par Éric Denut dans *Musiques actuelles, musique savante. Quelles interactions ?* L'Harmattan, 2001.

strictement musical (mode, attitudes face à l'époque, le corps, le sexe, la danse, l'imagerie visuelle...) ; les autres sont écrites, spéculatives et autosuffisantes. Les unes produisent une forme d'art à la portée de toutes les consciences ; les autres sont de moins en moins référencées sur la cartographie des pratiques culturelles. Les unes sont populaires ; les autres pas vraiment... Les différences entre musiques actuelles et musiques savantes semblent suffisamment patentes pour qu'il soit superflu de les commenter par le menu détail. On donne bien volontiers raison à Bruno Mantovani lorsqu'il déclare tout de go : « *Je ne suis pas persuadé que des gens comme Daft Punk, qui font par ailleurs une musique très intéressante, soient très proches de Stravinsky, Poulenc ou Rossini.* » Il serait pourtant désinvolte de laisser tourner court la réflexion car en dépit de leurs déphasages esthétiques substantiels il existe, entre les musiques actuelles et les musiques savantes, des attractions réciproques qui creusent des confluences souterraines très vives. Leur impact sur l'évolution récente de la musique dépasse d'ailleurs amplement le résultat artistique décevant – pour ne pas dire à côté de la plaque – de quelques exemples paradigmatiques trop souvent rebattus. La démarche de compositeurs comme Wolfgang Mitterer révèle en effet que les interactions les plus productives ne s'accomplissent pas à vue, là où on les attend, mais dans des zones de convergence troubles et instables.

Discordance des temps

Dans les premiers moments de son émergence, le rock était avant tout une affaire de libération d'énergies, un big-bang d'électricité, de décharges sonores, de révoltes adolescentes, de libidos en éruption, d'entertainment en quête de distinction. Dès la seconde moitié des années soixante, le rock s'est mis à lorgner vers des formes artistiques plus consacrées pour revoir à la hausse ses ambitions. Les musiciens s'ingénient alors à complexifier leur jeu et à tirer avantage de l'évolution des instruments ainsi que des technologies d'enregistrement et de diffusion du son. C'est l'époque héroïque des arabesques baroques de l'**acid rock**, des velléités opératiques encapsulées dans des concepts-albums, des extravagances polyphoniques de Brian Wilson, du style emberlificoté et horriblement virtuose des guitare héros du heavy metal, des intros quasi wagnériennes des disques de kosmische musik et des pas-si-fabuleuses orchestrations du rock progressif. Ceux qui n'ont peur de rien vont jusqu'à métamorphoser des œuvres du répertoire classique en tubes de pop music : Procol Harum avec une fugue de Bach (*Whiter Shade of Pale* en 1967), The Nice avec la *Suite Karelia* de Sibelius ou un *Concerto brandebourgeois* de Bach (*Ars Longa Vita Brevis* en 1968), les Ekseption avec la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (1970). Ces aliénations classicisantes passent également par des réappropriations de

Genre musical, plus connu en France sous la dénomination de « psychédélique », qui tire son inspiration des effets des drogues hallucinogènes et qui connut son heure de gloire sur la côte ouest des États-Unis, entre 1965 et 1968 avec des groupes comme Jefferson Airplane, Grateful Dead ou Love. Le terme « acid » est ainsi évoqué pour qualifier le son de guitare, fluide et gorgé de fuzz (pédale d'effet donnant à la guitare un son extrêmement saturé).

Deep Purple, The Royal
Philharmonic Orchestra
conducted by Malcolm
Arnold, label Harvest
Record (UK), 1969.



l'instrumentarium de la grande musique : Elvis Costello enregistre un album avec le quatuor à cordes Brodsky (*Juliet Letters* en 1992), **Deep Purple** se produit avec le Royal Philharmonic Orchestra de Londres (*Concerto for Group and Orchestra*, 1969). Le hard rock se révèle particuliè-

rement friand de ces hybridations plus ou moins respectueuses du bon goût. Le « live symphonique » est d'ailleurs devenu un genre discographique auquel sacrifie tout groupe métalloïde qui se respecte : Metallica avec l'Orchestre symphonique de San Francisco (*S&M*, 1999), Scorpions avec l'Orchestre philharmonique de Berlin (*Moment of glory*, 2000) ou encore Kiss avec l'Orchestre symphonique de Melbourne (*Alive IV*, 2003). Ces derniers exemples ont plusieurs mérites : a) faire ricaner ; b) témoigner de la médiocrité des défis esthétiques de ce genre d'opérations ; c) en dire long sur la perception sommaire, stéréotypée et très XIX^e que se fait souvent le rock de la musique classique ; d) rappeler a contrario qu'une musique comme le rock ne vaut que par son noyau dur d'énergie, d'urgence et de bruit.

Actes manqués

À ce stade de l'analyse, il est convenu d'abattre la carte **Frank Zappa** censée établir

Frank Vincent Zappa
(1940-1993, États-Unis).
Guitariste, auteur et compositeur de rock et de rock expérimental. Reconnu comme un guitariste de référence, il est aussi qualifié de musicien contestataire. Issu d'une famille d'origine gréco-sicilienne, Zappa grandit en Californie. Il fonde dans les années soixante, le groupe The Mothers Of Invention. Son œuvre compte plus de soixante albums parmi lesquels : *Freak Out !* (1966), *Burnt Weeny Sandwich* (1970), *200 Motels* (1971), *Zoot Allures* (1976), *Sheik Yerbouti* (1979), *You Can't Do That On Stage Anymore* (1988), *Yellow Shark*, qui fut présentée en septembre 1991 par l'Ensemble Modern à Francfort.

qu'il peut advenir quelque chose de convaincant à 100% au croisement des musiques actuelles et des musiques savantes. Il est en effet avéré que Frank Zappa a su forcer les moyens d'expression du rock en mêlant écriture majeure (sous influences Stravinsky, Berg et Varèse) et rhythm'n'blues, montage aléatoire et récitatif vocal, musique concrète et chorus verbal. Lorsque le 9 janvier 1984, **Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain** jouent trois de ses œuvres au Théâtre de la Ville à Paris, il n'est toutefois guère possible de soutenir que cette rencontre au sommet constitue une étape fondamentale dans l'histoire de la musique. Elle fait plutôt partie d'une longue série de rendez-vous ratés qui compte, entre autres, le concert techno *Hier, Aujourd'hui, Demain...* de René Koering avec Manu le Malin et Torgull, celui de Steve Reich avec DJ Spooky et les expériences de remix electro produites par des maisons de disques en mal d'opportunités « bankables » : *Reich remixed*, *Messe pour le temps présent (Metamorphose/Remix)*... Sous l'emprise d'un élitisme latent, les principaux acteurs des musiques électroniques populaires revendiquent à qui mieux mieux un large spectre d'influences savantes. Toutes les occasions sont bonnes pour prêter allégeance à Karlheinz Stockhausen, à Iannis Xenakis et surtout à **Pierre Henry**, son *Psyché rock* lui ayant ouvert les portes du star system.



Le programme de ce concert a été enregistré quelques jours plus tard à l'Ircam sous le titre *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger* label Rykodisc 1984.



Psyché rock, Pierre Henry et Michel Colombier, Label Fontana 1967.

Composé avec Michel Colombier pour le spectacle de Maurice Béjart (*Messe pour le temps présent*, 1968), ce pastiche de *pop music* ne serait, de l'aveu de son auteur, qu'une « *dérive marrante* ». Les compositeurs adoptent en effet souvent ce type de posture oblique, décalée voire deuxième degré quand ils confrontent leur écriture aux musiques actuelles. Philip Glass symphonise avec une pseudo naïveté et une vraie nostalgie des albums de David Bowie (*Low* en 1988 et *Heroes* en 1996). Heiner Goebbels déforme et théâtralise de façon ludique les entêtantes ritournelles de *Pet sounds* des Beach Boys (*Hashirigaki* en 2000). François Sarhan agence un hommage gentiment ironique à partir d'un bric-à-brac de reprises, de transcriptions et d'arrangements de pièces de Robert Wyatt, Frank Zappa et Soft Machine (*L'Nfer, un point de détail* en 2006).



L'Nfer, un point de détail, de François Sarhan.

Avec sa pièce *Délivrance* (1998), Andrea Cera se présente comme un apprenti laborantin qui, à l'aide de PachWork (logiciel de composition assistée par ordinateur), fait fusionner en un seul composé « When I come around » du groupe post-punk californien Green Day et « Xtal » du musicien electro Aphex Twin : « *Génétiquement le résultat est un hybride, un monstre dont la monstruosité est proportionnelle à la diversité des éléments qui le composent.* » Cette référence au monstre fait écho à une autre métaphore inspirée par Jean-Luc Plouvier, coordinateur artistique de l'ensemble Ictus, lors d'une récente conversation : « *Chez un compositeur comme Fausto Romitelli, le rock est un corps étranger que l'écriture intègre à sa propre substance, comme une sorte d'Alien.* »

Sur les traces d'*Alien*

Plus qu'une **saga hollywoodienne**, *Alien* a engendré un mythe moderne. Qu'on ait vu ou non le film de Ridley Scott, on se souvient de cette fameuse scène du repas à bord de ce vaisseau spatial un peu vieillot qui effectue son retour sur Terre. Pris de violentes convulsions, l'un des passagers se lève brusquement et voit **son abdomen perforé par un corps étranger vivant** qui s'échappe dans les entrailles de l'astronef. Panique à bord ! Il serait trop facile et partiellement inapproprié de comparer le sort de la musique contemporaine à celui de cette embarcation spatiale défraîchie et usée qui ne semble devoir sa survie qu'aux interventions répétées de ses techniciens. On se contentera de signaler que, à l'image du cargo interstellaire, la musique contemporaine n'est pas un sanctuaire à l'abri de toute contamination exogène. La portée allégorique de l'*Alien* est quant à elle beaucoup plus prometteuse en regard des musiques actuelles et de la façon dont elles infiltrent les musiques savantes. Prédateur qui opère comme un virus, l'*Alien* est doté d'effrayantes facultés de dissimulation, de déplacements et de métamorphoses. Écrites dans l'orbite des musiques savantes, toutes les œuvres notoires de **Fausto Romitelli** subissent l'obscur magnétisme des musiques actuelles. La rugosité spectrale des structures est ainsi



Alien de Ridley Scott (1979), *Aliens* de James Cameron (1986), *Alien³* de David Fincher (1992) et *Alien: Resurrection* de Jean-Pierre Jeunet (1997).

Alien, Ridley Scott (1979).

Fausto Romitelli (1963-2004, Italie). Compositeur. Il étudia tout d'abord avec Franco Donatoni à l'Accademia Chigiana de Sienne et à la Scuola Civica de Milan. Dans les années quatre-vingt-dix, il poursuivit ses recherches à l'Ircam et avec les musiciens de l'*Itinéraire* (Murail, Grisey, Lévinas, Dufourt). Il suit le *Cursus* de composition de l'Ircam et collabore de 1993 à 1995 avec l'équipe *Représentations musicales* en qualité de compositeur de recherche. Parmi ses œuvres : *Ganimede* (1986), *Kū* (1989), *Sabbia del Tempo* (1991), *Natura morta con fiamme* (1991), *Acid Dreams & Spanish Queens* (1994), *En l'rance* (1995), *Cupio Dissolvi* (1996), *An Index of Metals* (2003).

secouée de l'intérieur par des résonances lancinantes de guitare électrique qui enflent pour se transmuier en feulements métalliques anxiogènes. La soudaine accélération des valeurs rythmiques vient corrompre le ferment dynamique de la partition. L'auteur du cycle *Professor Bad Trip* (1998-2000) renouvelle l'usage de l'amplification, du filtre des machines et des pédales d'effets (distorsions, compressions, wah-wah) pour généraliser leur action aliénante à l'échelle de tout l'orchestre. Des spasmes harmoniques naissent de collisions inattendues entre des phrases descendantes et des motifs ascendants.

La conscience formelle qui préside au déploiement de l'écriture musicale de Wolfgang Mitterer absorbe également des composantes protéiformes issues des musiques actuelles. Dans son opéra *Massacre* (2003), il active les inputs binaires caractéristiques de la techno comme autant de raids délétères dans une trame musicale rythmiquement instable. La superposition de différentes strates sonores, à la fois enregistrées et produites sur le vif, érige un mur du son *phil spectroresque* vite démantelé par des vibrations hostiles. L'œuvre met en pièces *Massacre à Paris* de Chistopher Marlowe sans développement narratif de substitution. Cette dramatisation invertébrée charrie des supernovas vocales, des réminiscences lyriques, des agrégats de cris et des bribes de paroles stridentes. Le dispositif électronique vampirise et syncope l'ensemble. Une recherche obstinée et obsessionnelle du caractère imprévisible de la musique conduit Wolfgang Mitterer à des solutions de compositions qui interceptent de façon compulsive des organismes sonores radicalement difformes, comme les avatars

d'une version maléfique du sublime. La figure de l'Alien fait alors son retour : la « chose » inspirée par les dessins d'Hans Rudi Giger, revêt elle aussi dans sa laideur biomécanique (fusion de l'organique et de la technologie) et quasiment obscène (tête hyper phallique) une sorte de beauté étrange, sur-réelle. Incorporés à la musique contemporaine, le rock et la techno jouissent de cette puissance iconique ambivalente, encore faut-il que leur potentiel subversif ne soit pas oblitéré par leur changement d'univers culturel et leur montée en gamme. Des compositeurs comme Wolfgang Mitterer, Fausto Romitelli ou Heiner Goebbels distillent au sein de leur propre langage ces matériaux barbares sans chercher à égaliser les contraires, dépasser les contradictions ou neutraliser les aliénations. En faisant irruption dans leur écriture, le rock ne renonce pas à son caractère irréductible et irrémédiablement réfractaire à toute synthèse.



Dessin préparatoire de Giger pour le film *Alien*.

Compositeurs du troisième type

Ces compositeurs qui aujourd'hui soumettent leur art à l'épreuve des musiques actuelles ne franchissent pas un abyme séculaire. Les liens qui ont toujours uni musiques d'en haut et d'en bas ont été abondamment commentés, de l'influence des airs populaires sur l'écriture des messes au Moyen-Âge, à celle du jazz sur toute une génération de compositeurs (Ravel, Debussy, Berg, Stravinsky, Weill) en passant par le rôle des danses chez Bach, du folklore chez Beethoven ou de la musique traditionnelle

hongroise chez Bartók. La différence essentielle tient aux ressources de l'époque. L'expérience sonore du concert de musiques actuelles exerce par exemple de nos jours un pouvoir de fascination sur certains compositeurs, comme un phénomène auquel la musique savante n'a pas accès, tout comme la transe de la pulsation, la ferveur du public, l'énergie scénique, l'immanence de la performance. En agissant sur des paramètres qui leur sont propres, Fausto Romitelli, Wolfgang Mitterer, Bernhard Lang, Cédric Dambrain ou encore Raphaël Cendo donnent une sensibilité corporelle à la matière sonore en lui conférant des résonances tactiles et un poids tangible. Cette perception physique et immédiate du son est orchestrée par une surcharge d'impulsions sensorielles. D'aucuns transposent l'outillage technologique des musiques actuelles : processus d'amplification, de sampling, de mix. Loin des rengaines catastrophistes sur l'écroulement des hiérarchies entre les arts et le classique syllogisme de la décadence de la création, Fausto Romitelli déclare qu'« *un compositeur doit réagir aujourd'hui à l'ensemble du champ musical contemporain ; un compositeur qui ne le ferait pas serait pour moi inutile. La modernité n'est en ce sens pas une flèche qui monte de manière directe, mais un mouvement qui, pour avancer, doit savoir récupérer des choses en arrière, sur les côtés, etc, et continuer à avancer.* » Ces « côtés » sont actuellement occupés par des musiciens qui œuvrent au sein de communautés culturelles mouvantes comme les arts multimédias (Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai), l'électro (Pan Sonic, Autechre), le métal extrême (Stephen O'Malley, Mike Patton), la noise music

(Merzbow, Keiji Haino), le free jazz (John Zorn, Fred Frith), la pop (Portishead, Radiohead), le rap et le r'n'b (Dr Dre, Timbaland). Ce sont eux qui aujourd'hui redéfinissent incidemment notre perception du son. Moralité : il n'est pas rare que l'histoire de l'art prenne un malin plaisir à faire rimer « formes mineures » et « influences majeures ».

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Livres

Oliver Cadiot
Un nid pour quoi faire
P.O.L © 2007

Adalbert Stifter
- *Les Cartons de mon arrière-grand-père*, (Die Mappe meines Urgrossvaters), traduction Élisabeth de Francesca, Éditions Jacqueline Chambon © 1989
- *L'Arrière-saison*, (Der Nachsommer), Traduction Martine Keyser, Gallimard, collection Hors Série, © 2000

Stifters Dinge, Programme du spectacle édité par le Théâtre Vidy-Lausanne, © 2007

L'Opéra au XX^e siècle, Patrick Scemama, Stéphane Roussel, Textuel, © 2007

Disques

Wolfgang Mitterer
Coloured noise
Wolfgang Mitterer, Klangforum Wien, Peter Rundel
Kairos-music © 2006

Radio fractal beat music

Hatology © 2003

Im Sturm

Georg Nigl, Wolfgang Mitterer

Col-legno © 2004

Das tapfere Schneiderlein

Elisabeth Rombach, Theresa Dlouhy, Clemens Kölbl,

Gebhard Heegmann, Jürgen Maurer, Karl Sayer,

Michael Tiefenbacher, Florian Liewehr

Col-legno © 2006

DVD

Ludovic Lagarde

Fairy queen, un film de Christophe Derouet et Ludovic

Lagarde, La Huit – Cie Ludovic Lagarde © 2007

Heiner Goebbels

Ensemble Modern - Musica Viva : Heiner Goebbels

Ensemble Modern, Les percussions de Strasbourg

© 2008

T&M 2008-2009

MASSACRE (*création en France et au Portugal*)

opéra de Wolfgang Mitterer, d'après *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe

mise en scène : Ludovic Lagarde (nouvelle production) |

direction : Peter Rundel | *scénographie et lumière* : Ludovic Lagarde et Sébastien Michaud

20 et 21 septembre 2008 : **Porto, Casa da Musica/Teatro Nacional São João** | 26 et 27 septembre 2008 : **Strasbourg, Festival Musica** | 3 et 4 octobre 2008 : **Théâtre d'Orléans/Scène Nationale** | 9 octobre 2008 : **Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines** | 12 et 13 juin 2009 : **Madrid, Operadhoy**

STIFTERS DINGE

conception, musique et mise en scène d'Heiner Goebbels

scénographie, lumière et vidéo : Klaus Grünberg

9 au 17 janvier 2009 : **théâtre2gennevilliers CDNCC**

PAS SI (*création*)

musique de Stefano Gervasoni, texte de Samuel Beckett

mise en scène : Antoine Gindt

12 novembre 2008 : **Université Paris VIII – Saint-Denis**

KAFKA-FRAGMENTE

musique de György Kurtág

mise en scène : Antoine Gindt | *scénographie et lumière* : Klaus Grünberg

23 septembre 2008 : **Strasbourg, Festival Musica** | 21 et 22 mars 2009 : **Berlin, MaerzMusik**



T&M est subventionné par la DRAC Ile-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), T&M est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionné par le programme Culture 2000 de l'Union Européenne et soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC Alsace, DDAI)

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 21 partenaires de 18 pays européens différents. Grâce à l'aide du Programme Culture 2000 de l'Union Européenne, il s'emploie à favoriser des échanges européens et soutient ses membres dans leurs initiatives de création et de diffusion musicales.

De 2006 à 2009, le Réseau Varèse soutient les programmes :

Stefano Gervasoni, *Com que voz*

György Kurtág, *Kafka-Fragmente*

Wolfgang Mitterer, *Massacre*

Karlheinz Stockhausen, portrait-hommage

Emmanuel Nunes, portrait

Francisco Guerrero, portrait

Consequenza, un hommage à Luciano Berio

Pascal Dusapin, *Medea*

Yan Maresz, *Paris qui dort*

Klaus Huber, *Miserere Hominibus*

Magnus Lindberg, *Dos Coyotes*

Sylvano Bussotti, *Silvano, Sylvano*

Fausto Romitelli, *An Index of Metals*

Georges Aperghis, *Avis de tempête*

Chaya Czernowin, *Maim*

Hanspeter Kyburz / Emio Greco, *Double Point +*

Pan Sonic / Alter Ego, *Microwaves*

Salvatore Sciarrino, *Vento d'ombra*

James Dillon, *Philomela*

Pascal Dusapin, *Momo*

Réseau Varèse

T&M (Paris), Festival Musica (Strasbourg), Ircam (Paris), schauspiel Frankfurt, MaerzMusik (Berlin), Wien Modern (Vienne), Ars Musica (Bruxelles), Casa da Musica (Porto), Musicadhoy (Madrid), Romaeuropa (Rome), Rai Trade (Milan), Megaron Concerts Hall (Athènes), South Bank Centre (Londres), Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ultima (Oslo), Holland Festival (Amsterdam), Musica Nova (Helsinki), Festival d'Automne de Budapest, Festival Ljubljana, Gaida Festival (Vilnius), Arena Festival (Riga), Nyd Festival (Tallinn), Holland Festival (Amsterdam).

Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union Européenne et soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS, DRAC Alsace).

www.reseau-varese.com



Stéphane Roth | Dominique Bouchot
Ludovic Lagarde | Thibaut de Ruyter
Elisabeth Schweeger | François Polloli
Klaus Grünberg | Stéphane Roussel
Stéphane Malfettes | Antoine Gindt



ISSN 1965-2623

