

THÉÂTRES & MUSIQUES



N°6 | 11

THÉÂTRES & MUSIQUES

théâtres & musiques / Revue n°6, janvier 2011

© T&M-Paris, janvier 2011 - ISSN 1965-2623

directeur de la publication : Antoine Gindt, **rédaction** : Antoine Gindt et Dominique Bouchot,

conception graphique et direction artistique : Gérard Ségard - gerard@segard.pro

réalisation : Pierre Kandel, **impression** : Groupe Burlat

Crédits photos. Couverture : © A.G.

P. 5 : exposition Murakami au Château de Versailles. P. 26 à 32 : © A.G. P. 45 : partition
Récitations de Georges Aperghis. PP. 49 et 54 : *Machinations* © Nabil Boutros. PP. 50 et

53 : *Les Boulingrin* © Elisabeth Carecchio. P. 54 : *Commentaires* © Marthe Lemelle.

P. 57 : *Kafka-Fragmente*. P. 61 : *The Rake's Progress* © Volker-Parker. P. 62 : *Kafka-*

Fragmente © Pascal Victor/ArtComArt. P. 63 : *Consequenza* © Philippe Stirnweiss.

P. 67 : © Philippe Stirnweiss. P. 69 : *Sleeping Beauties* © Kurt Van der Elst. P. 70 : *Al gran*

sole carico d'amore © Stephen Cumiskey. P. 71 : *Richard III* © 2004-2005 Vlaamse

Opera. P. 71 : *Massacre* © João Messias/Casa da Música. P. 72 : *Romeo & Juliette*

© Elisabeth Carecchio. P. 74 : *La Confession impudique* © Sophie

Steinberger/Enguerand. P. 75 : *Le Grand Macabre* © Bernd Uhlig. P. 84 : *Armide*

© Amitava Sarkar. P. 85 : © Nan Goldin, pour le Théâtre de Gennevilliers.

P. 88 : *Philomela* © Pedro Magalhaes Casa da Música. P. 91 : *Stifters Dinge* © Mario Del

Curto. P. 96 : *Grâce à mes yeux* © Fred Kihn. P. 104 : *Wüstenbuch* © Theater Basel.

P. 105 : *Fama* © LIMIT Architects. P. 107 : *Winch Only* © Dorothea Wimmer.

Autres photos : D.R.

T&M-Paris, 22, rue de l'Échiquier - 75010 Paris.

Tél. +33 1 47 70 95 38 - contact@theatre-musique.com

SOMMAIRE

- 5 *Antoine Gindt*
Sommes-nous contemporains d'aujourd'hui ?

Ring Saga

- 11 *Alexandre Barrière*
L'opéra, un creuset européen ?
Rêverie d'après Wagner
- 26 *Antoine Gindt*
Ring Saga (2010), un storyboard
- 33 *Jacques Drillon*
Transcrire

Théâtre musical et opéra contemporains

- 45 *Evan Rothstein*
Georges Aperghis : « Tout mon travail de théâtre musical aboutit à ce que je considère comme l'opéra d'aujourd'hui »
- 57 *David Sanson*
Antoine Gindt : « T&M a vocation à amener des idées »

- 67 Opéra ou théâtre musical, un art d'aujourd'hui ?
Rencontre Musica / SACD, septembre 2009
avec Oscar Bianchi, Bernard Cavanna,
Kris Defoort, Ludovic Lagarde, Marc Cléméur,
animée par Antoine Gindt
- 84 *David Verdier*
Pascal Rambert : « Ce lieu ressemble
à une volonté de ne pas séparer les choses »
- 92 *Dominique Bouchot*
Joël Pommerat : « Comme si l'écriture
se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs »
- 104 *Stéphane Malfettes*
Helvètes Underground
- 108 **Bibliographie / Discographie**



SOMMES-NOUS CONTEMPORAINS D'AUJOURD'HUI ?

ANTOINE GINDT

Il y a d'innombrables possibilités d'inventer des histoires. Autant de moyens de les dire, de les montrer. Simplement, avec faste, en chantant ou en parlant. Avec ou sans musique, avec ou sans mots, dans leurs versions d'origine, transcrites, transposées, adaptées, traduites... Le *Ring* de Richard Wagner est peut-être la plus grande de ces histoires racontées en musique. Un mythe européen créé à partir de mythologies réorchestrées. Grâce à la version qu'en ont établie Jonathan Dove et Graham Vick en 1990, nous pouvons raconter cette histoire d'un seul trait ou presque, tenter en pratique une synthèse des genres théâtre musical et opéra. Cette version, misant sur une originale dimension « chambriste », remet ce monument

« À une époque de régression, où la modernité peut tout aussi bien s'identifier à la servitude, le recours au passé peut redevenir subversif. »

Guy Scarpetta, *Pour le plaisir* (Gallimard, 1998)

prémonitoire en jeu : des conditions de production jusqu'à l'itinérance d'un spectacle de près de dix heures, devenant festival. La pertinence d'un théâtre qui serait fondu avec la musique ou qui ne serait pas sans la musique, est posée, sa circulation aussi, son partage enfin.

Parallèlement, Oscar Bianchi et Joël Pommerat écrivent *Thanks to my eyes*, leur premier opéra. Il s'appuie sur l'association étroite de leur double expérience, de musique et de théâtre, mise à l'épreuve d'un objet neuf. Un prolongement de l'écriture dramatique, dit Pommerat, dont le texte original a été repris, recomposé, travaillé en atelier, traduit... avant d'être saisi par la musique de Bianchi. Avec elle, il doit conserver l'intégrité propre à l'œuvre nouvelle. Dans cette aventure, l'auteur est le metteur en scène, mais il n'est plus seul. Wagner était son propre auteur. Avec Aperghis par exemple, le compositeur est souvent, mais pas toujours, son propre metteur en scène.

Théâtre musical et opéra contemporains : soit un couple qui n'en est pas vraiment un, et qui débat, s'oppose, se complète, se brouille... Depuis vingt ans, s'est produite une extraordinaire migration des terminologies, des définitions, des ambitions artistiques... Ce qui semblait établi, associé à des répertoires, des auteurs, des institutions ou des initiatives singulières s'est modifié au gré des porosités et des influences, s'est quelquefois dilué dans la banalisation des propositions, des missions (ce terme affreux). Migration des artistes aussi : du théâtre ou de la danse vers l'opéra, de la compagnie vers la commande, de la galerie d'art ou

du concert à la scène... C'est, dit-on, la fin des avant-gardes et l'ouverture des répertoires qui ont inauguré l'ère actuelle. Doutons-en. Emergent, ici et là, de nouvelles tentatives pour définir les genres et les enjeux, dans des géographies souvent un peu trop étroites. Pour les créateurs, mais aussi pour le public, bien moins frileux qu'on ne le croit quand il peut s'appuyer sur quelques repères forts. La musique fut contemporaine (en relation avec son temps), elle est maintenant un style (compositeur de musique contemporaine). On le regrette sûrement.

Activité en mutation : de longue date, le spectacle vivant est un champ ouvert, désormais traversé par un désir compulsif d'associer des moyens, des expressions, des médias et des pratiques nouvelles. De fait, un double écueil surgit : celui de confondre toute création à une expérience où l'œuvre disparaît au profit de la performance, de l'instant, de l'éphémère, où la mémoire collective s'estompe ; celui, contraire, de ne plus faire confiance qu'à un art de la reproduction où le pompiérisme (classicisant comme modernisant, orthodoxe comme déviant) s'épuise dans un trop plein de mémoire. Le plaisir ou la nécessité de la formalisation, de l'essai théorique se sont un peu perdus, balayés par la revendication permanente du sensible et de l'émotion. Les formes s'inventent en direct, tentant de lutter avec la vitesse de l'image et du multimédia. *Temps réel*, cette belle expression du présent, en est la nouvelle formule magique, un talisman qui ouvre les portes de toute modernité dans un espace paradoxalement virtuel et potentiellement amnésique.

Dressons un très partiel état des lieux au moment où l'actualité, passé récent et proche avenir, est riche. Ce numéro 6 de *théâtres & musiques* réinterroge différents paradigmes. Et comme nous ne voulons dissocier les paroles des actes et de leurs contextes, c'est majoritairement - cette fois-ci - par le biais d'entretiens, de débats, de commentaires sur quelques projets en cours, que les choses se formulent. Il est utile de mettre en perspective les différents propos, recueillis indépendamment les uns des autres. Il faut les lire en correspondance avec les attentes diverses que cette activité protéiforme suscite et suggère. Qu'est-ce qui fonde aujourd'hui le vivant du théâtre lyrique et musical ? La composition, l'écriture, l'argument, la mise en scène, l'interprétation, la vocalité, les effectifs musicaux et théâtraux, les modes de production, l'engagement esthétique, politique ? Ou plus prosaïquement, une somme de propositions variées répondant à l'attrait du renouvellement ou à son envers, le plaisir de la répétition.

Où en est-on de ce fameux mythe de l'art total ? L'idée de fusion est au XXI^e siècle toujours omniprésente et la tentation d'un exercice qui réunit sans hiérarchie différents arts reste bien réelle. Quel est le sens de cette ambition si typiquement européenne où, on doit l'espérer, le partage des disciplines invite de nouveaux spectateurs dans ses interstices.

RING SAGA



L'OPÉRA, UN CREUSET EUROPÉEN ? RÊVERIE D'APRÈS WAGNER

ALEXANDRE BARRIÈRE

Alexandre Barrière. auteur, metteur en scène et dramaturge. Diplômé de l'université de Panthéon-Sorbonne en philosophie et étudiant de la Faculté de théâtre de Prague. Il signe le texte de *Écho !* (Kaija Saariaho, 2008), une mise en scène de *Wozzeck* d'Alban Berg (dir. Esa-Pekka Salonen, 2009) et de *Deux vies rêvées de femmes* (dir. Clément Mao-Takacs, 2010). Dramaturge dans l'équipe de *Ring Saga*.

Le 21 mars 1933, Goebbels organise à Potsdam¹, cœur de la Prusse historique, la première grande journée de propagande nazie, visant à introniser Hitler. Celui-ci avait formulé quelques années plus tôt, dans *Mein Kampf*, son ambition de se placer dans la filiation des « grands réformateurs » produits par l'Allemagne : « À côté de Frédéric le Grand se trouvent ici Martin Luther ainsi que Richard Wagner. » Il est donc de bon aloi, à son accession au pouvoir, d'enrichir la célébration nationale d'une représentation de gala des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* au



1. Assemblée de Potsdam, 1933.

Staatsoper de Berlin, cette œuvre s'achevant sur un hommage à la continuité de l'art allemand, gardien éternel de l'âme du peuple par-delà la disparition du Saint Empire Romain Germanique.

La nazification s'étend peu à peu aux autres opéras de Wagner, notamment à *L'Anneau du Nibelung*², et s'ins-

2. L'Anneau du Nibelung. Festival scénique en un prologue (*L'Or du Rhin*) et trois journées (*La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*) de Richard Wagner. D'une durée totale de quatorze heures, l'écriture de cette cosmogonie commence en 1848 et s'achève en 1874. Elle est créée en 1876 à Bayreuth, dans le théâtre imaginé par Wagner et destiné à sa représentation. Le poème, de Richard Wagner, puise aux mythologies nordiques et germaniques. Dans *L'Or du Rhin*, Alberich, nain issu des Nibelungen, dérobe aux Filles du Rhin leur trésor inestimable. Avec cet or, il forge un anneau qui soumet les êtres à sa volonté et un heaume qui permet toutes les métamorphoses. Mais Wotan, le plus puissant des dieux, puis Fafner, le géant, réussiront à s'emparer de ce butin, auquel est attachée une terrible malédiction. Les trois journées suivantes conduisent au crépuscule des dieux, lorsque les Filles du Rhin reprennent possession de l'anneau. Riche en symboles et en péripéties, *L'Anneau de Nibelung* illustre tous les principes du drame musical wagnérien : sources légendaires, leitmotive liés aux personnages et aux objets, mélodie continue, importance de l'orchestre.

talle au festival de Bayreuth, dirigé par Winifred Wagner³, l'épouse du fils du compositeur, dont la collusion personnelle, idéologique et financière, avec Hitler et son régime est légendaire. Se produit alors un extraordinaire phénomène de capillarité culturelle : cette musique devient l'emblème à la fois de l'État nazi, et d'une musique « classique » caractérisée par une lourdeur orchestrale, et Wagner la figure de proue du genre opéra, inséparable de cette lourdeur et d'une tradition scénique folklorique, plus ou moins nationaliste et élitiste. Cette césure a contribué à faire de l'opéra le dinosaure malfamé qu'il est aujourd'hui, réputé pour son conservatisme, monopolisé par son *star-system* et l'exploitation commerciale de quelques tubes. Redoutable responsabilité à

faire porter à un compositeur.

Ce jugement n'est équitable, ni pour Wagner, ni pour nous. On devrait pouvoir se pencher sur son œuvre géniale sans s'infliger la traversée d'un siècle de récupé-

rations et de malentendus. Sa déconstruction est pourtant une excellente manière de réfléchir sur l'opéra et ses possibilités. En effet, il n'est pas peu tentant de voir dans le projet du *Ring* et son rapport à la mythologie, une tentative, non pas de construction artificielle d'une « identité nationale », mais d'une vaste synthèse de la culture européenne destinée à un certain œcuménisme – et constituant, un siècle et demi plus tard, un terreau fertile pour une réflexion plus générale sur l'Europe et ses racines culturelles. Mais il serait aussi malhonnête intellectuellement de séparer strictement l'œuvre et sa récupération, en niant qu'elle s'y soit abondamment, généreusement prêtée, tant par sa nature que par les opinions de son créateur. Commençons à explorer cette question en cherchant à comprendre la spécificité de la vision que Wagner avait de l'opéra comme forme artistique, y compris dans ses implications politiques. Son activité et son rayonnement dans l'Europe musicale de son époque entrèrent alors naturellement en résonance avec les questions que nous sommes aujourd'hui en droit de nous poser sur l'avenir de la forme opéra, et de sa capacité à envisager les questions contemporaines, y compris en tant qu'art de synthèse, culturelle et politique.



3. Winifred Wagner.

Il est certain que Wagner a tendu une formidable perche à Hitler. D'abord, en assumant un antisémitisme notoire, auquel il a cherché à donner un cachet intellectuel en y consacrant un traité⁴, censé démontrer comment

4. *Das Judentum in der Musik*
(Le Judaïsme [ou la Judéité]
dans la musique).

la culture, et en premier lieu la musique, est minée par des créateurs tels Meyerbeer et Mendelssohn Bartholdy, supposément tributaires d'une tradition différente, et incapables, selon l'expression consacrée, de « s'intégrer ». Ce qui est ici embarrassant, ce n'est pas tant que Wagner ait été porteur de préjugés communs chez ses contemporains – qui ne l'ont de surcroît pas empêché de collaborer avec des juifs et de les avoir en haute es-

5. Hermann Levi (1839-1900). Chef d'orchestre allemand. Il dirigea la première de *Parsifal* à Bayreuth en 1882.

time, tel son chef de confiance à Bayreuth, Hermann Levi⁵, fils de rabbin –, mais qu'il ait cherché à leur donner une pertinence « scientifique », et qu'il les ait de manière

cohérente liés à sa vision du monde, ce qui caractérisera aussi l'antisémitisme nazi qui cherchera à se faire légitimer par la science. Pensons à la fascination pour la pureté de la race, au *Lebensborn*, aux expériences sordides de Joseph Mengele sur la jumeauté...



6. Litvine Félia en Walkyrie.

Que ce soient les héros sélectionnés par les Walkyries⁶ eugénistes et réunis au Walhalla en vue de constituer l'armée de Wotan, ou l'amour pur de deux jumeaux censé donner naissance au rédempteur de l'humanité, élevé dans la nature, loin d'une civilisation décadente et de ses valeurs, le *Ring* prête le flanc aux mises en scène les plus scabreuses, pour ne pas aller jusqu'à y deviner, en filigrane, une idéologie à part entière, et une sensibilité (sinon une pensée) nazie en puissance.

Même sans le tirer vers le nazisme, il n'est pas malaisé de faire passer Wagner pour le compositeur *allemand* par excellence, dans la continuité de Beethoven qu'il admirait tant. Wagner mène aussi une réflexion de

poète et de librettiste sur le génie de la langue allemande, qu'il est réputé avoir révélé le premier, et qu'il considère particulièrement appropriée au théâtre chanté dès son essai *Opéra et Drame*⁷ publié en 1851 : il y écrit que, des trois langues principales dans lesquelles l'opéra s'écrit, l'allemande est la seule « *qui entretienne dans l'usage ordinaire un rapport immédiat et reconnaissable avec ses racines* » de par sa structure en agglutinations qui lui permet de former intuitivement des mots sans recourir à des étymologies étrangères, et où les dérivés sont nombreux. Wagner librettiste réactive lui-même constamment ce caractère vivant de sa langue par les jeux de mots et les paronomases⁸ qu'appelle son écriture allitérée (*Stabreim*), héritée, tout comme une partie du vocabulaire qu'il emploie, de la littérature germanique médiévale, dans la continuité de laquelle il s'inscrit. Il donne ainsi, en accord avec la prophétie finale des *Maîtres chanteurs*, l'impression d'une continuité profonde d'une culture allemande millénaire. Ajoutons à cela la pompeuse *Marche impériale* (*Kaisermarsch*) en l'honneur de la victoire de 1871 contre la France, et l'on aura l'image d'Épinal du compositeur prussien par excellence. Ainsi, imaginer un Wagner européen semble à première vue un peu fort de café.

Mais les choses sont un peu plus compliquées, ne serait-ce qu'en raison de l'évolution de la pensée esthétique et politique de Wagner au fil de sa vie. Du point de vue biographique, l'évolution du jeune

7. Dans *Opéra et Drame*, Wagner présente ces deux concepts comme antinomiques : le premier définissant un genre constitué de morceaux successifs où la musique, en dictant le choix des structures, prévalait sur le texte et, selon Wagner, empêchait toute unité dramatique ; le second impliquant, au contraire, que le poème, expression de l'idée, impose ses lois à la musique, devenue commentaire et prolongement du texte, avec ses structures libres ou « ouvertes ».

8. Rapprochements de mots selon le critère de leurs sonorités semblables.

insurgé de Dresde, banni en 1849 à cause de son militantisme, en artiste grassement subventionné dans ses projets et dans sa vie privée par Louis II de Bavière, constitue un contraste saisissant. Dans un traité écrit pour son mécène il explique d'ailleurs son dessillement : on ne peut pas compter sur la lucidité des foules, il faut au contraire les manipuler. Quel écart entre ces vues machiavéliennes et les convictions du jeune « socialiste », auteur d'articles enflammés au moment du soulèvement de mai 1849, qui a conversé avec Bakounine et lu avec admiration Proudhon et Feuerbach.

Cette différence est en fait plutôt de degré que de nature : de même que le but ultime du soulèvement de



9. Révolution de Mars à Berlin. 1848

1848⁹ était la création d'une nation allemande unie, et que tout en réclamant la suppression de l'aristocratie et même de l'argent, Wagner prônait la conservation du modèle monarchique, le courtisan de 1869 propose, comme premier outil de manipulation des masses, « l'illusion patrio-

tique », l'amour prétendument instinctif de l'État permettant la préservation de celui-ci, avec l'aide de l'illusion religieuse. Il faut replacer dans son contexte la vague révolutionnaire de 1848, qui n'est pas tant un moment internationaliste qu'une crise des nations et de leur identité politique souvent mal définie et en voie de démocratisation – surtout en Allemagne et en Italie qui construisent leur unité à cette époque, définissant leur « individualité » sans laquelle une « fraternité européenne » n'est pas possible, pour reprendre les

termes par lesquels Victor Hugo appelle de ses vœux les « États-Unis d'Europe » en 1849 au Congrès international de la Paix. L'Europe est peut-être un idéal, mais la nation est la réalité à laquelle il faut travailler. C'est du moins l'opinion majoritaire – les communistes et surtout les anarchistes, refusant l'entité nationale, estiment l'effacement des frontières nécessaire à un épanouissement révolutionnaire véritable –, qui n'est pas réalisable par un peuple isolé. Il est étrange que Wagner ne se soit pas investi dans un tel idéal internationaliste. Peut-être ne faut-il pas voir là seulement la marque de son opportunisme, mais aussi l'influence de sa fascination réelle pour la question des origines et de l'identité ainsi que pour celle de l'errance. Ces thèmes sont l'objet d'un questionnement perpétuel, pour cet apatride qui, par ailleurs, écrit à Liszt le 13 septembre 1860, après onze ans d'exil : « [...] *fouler de nouveau le sol allemand n'a pas produit sur moi la plus petite impression, sauf à la rigueur l'étonnement que m'ont inspiré l'ineptie et la rudesse de la langue. Crois-moi, nous n'avons pas de patrie ! Et si je suis "Allemand", c'est assurément que je porte en moi mon Allemagne.* »

Il est impossible de réduire le projet de Wagner à l'adaptation d'éléments de folklore germanique, notamment le *Chant des Nibelungen* (*Nibelungenlied*)¹⁰. Le choix même de son sujet prédisposait le cycle de Wagner à la récupération. Pourtant, une lecture même cursive du texte montre qu'il n'a que peu inspiré le compositeur, et que celui-ci a puisé en premier lieu dans les

10. Le Chant des Nibelungen. Redécouverte par quelques érudits au début du XIX^e siècle, elle est proposée comme une épopée nationale qui fait défaut aux restes de l'empire démantelé par les conquêtes napoléoniennes.

sources scandinaves qui sont aussi celles du *Chant des Nibelungen* : les Eddas et sagas, en particulier celle des *Völsung* (*Völsunga saga*), qui deviendront les *Wälsungen* du *Ring*. Wagner y trouve notamment une structure mythologique cohérente, dont le Frêne du monde est le pivot, et qui permet à son œuvre d'atteindre une dimension cosmique, contrebalancée par son abondante documentation historique sur l'Allemagne médiévale. Wagner invente donc son monde, sa mythologie (radicalisant certains traits, par exemple Siegfried¹¹ né de l'adultère et de l'inceste), dans laquelle il déverse des éléments de toutes les mythologies qu'il connaît, notamment celle des auteurs grecs qui inspirent sa démarche. Sans parler des Filles du Rhin, créatures aquatiques séductrices qui existent dans toutes les my-



11. Peinture Siegfried.

thologies, ou des Nornes, équivalents des Moires grecques¹², il saute aux yeux que Wotan, roi des dieux coureur de jupons, a bien des points communs avec

12. Moires grecques (en grec *Moirai*). Divinités grecques du destin, identifiées avec les Parques des romains. Filles de la Nuit ou de Zeus et de Thémis, fileuses qui disposent le fil de la vie de chaque humain. Clotho tient la quenouille et file la destinée au moment de la naissance, Lachésis tourne le fuseau et enroule le fil de l'existence, Atropos coupe le fil et détermine la mort.

Zeus comme Siegfried, vulnérable seulement dans son dos, semble un décalque d'Achille et de son talon. Le cas le plus fascinant est sans doute celui de Brünnhilde, qui après avoir incarné la libre volonté et la désobéissance contre l'arbitraire telle une Antigone ger-

manique, partage le sort de la Belle au bois dormant, puis comme Déjanire, offrant la tunique de Nessos à Héraclès, trahit l'homme qu'elle aime par jalousie,

pour enfin s'immoler pour le suivre, à la manière de Didon. Il n'en fallait pas moins pour donner de la consistance à l'une des figures principales et emblématiques du cycle, et illustrer son évolution – la plupart des autres personnages, sauf Wotan, étant plutôt monolithiques.

Ces connexions ne sont pas seulement un bricolage de librettiste, mais mettent à jour des liens souterrains entre les mythes de différents pays, qui ne sont pas pures coïncidences mais connexions historiques réelles : le *Ring* peut donc être lu comme une démonstration de l'unité du fonds culturel européen, qui se ramifie de la Méditerranée à l'Islande, en passant par l'Europe centrale. On peut postuler que Wagner était conscient de la signification « européenne » de son geste, et même de lui donner une valeur de manifeste : Nietzsche, du moins, ne s'en prive pas, dans le très lyrique commentaire du projet qu'il fait dans le texte « Richard Wagner à Bayreuth », écrit à l'occasion du premier festival en 1876 et publié dans les *Considérations inactuelles*. Son résumé de la trame du *Ring*, sans presque citer aucun nom propre, en s'astreignant à la description de types et de situations, est révélateur : « Dans l'Anneau du Nibelung, le héros tragique est un dieu dont l'âme a soif de puissance et qui, en se lançant à sa conquête par monts et par vaux, se lie par des traités, aliène sa liberté et se trouve impliqué dans la malédiction qui pèse sur le pouvoir... ». Les éléments de folklore apparaissent alors comme les simples adjuvants d'un spectacle à portée universelle, dans laquelle le spectateur doit se reconnaître.

Wagner se positionne sur un plan philosophique, et construit ainsi le *Ring* tout entier autour des thématiques de la liberté (celle de Wotan, aliénée, que Brünnhilde tente de sauver, et celle de Siegfried, qui semble absolue mais qui se fêle) et de l'amour (celui que renie Alberich, celui d'un frère et d'une sœur qui s'unissent, et finalement celui de Brünnhilde qui conduit au sacrifice rédempteur), qu'il médite avec l'appui de la philosophie de Schopenhauer.

Comparer la pensée de Wagner à celles qu'on lui assimile, (le nazisme ou Nietzsche), permet donc d'en situer les nuances, notamment au sujet de la question de l'Europe : le continent rhizomique que prédit Nietzsche, sans centre, constitué d'échanges et de métissages, n'est pas le champ de bataille où une vérité s'impose. Ces grilles de lecture s'avèrent peut-être davantage pertinentes aujourd'hui qu'il y a un siècle, puisque la construction d'une Europe politique, transformée par les réalités historiques de l'économie mondialisée et de l'immigration, est à l'ordre du jour. Les différents discours qui structurent cette construction, trouvent leurs racines dans des prises de position qui, on le voit, ne sont pas récentes : une partie de la rhétorique antisémite, arguant de l'incapacité d'un peuple à s'intégrer à des nations supposément unies, est aujourd'hui réutilisée à l'encontre d'autres groupes de population, cette question faisant partie de celles qui minent le débat européen.

Il est intéressant de réfléchir sur ces thèmes avec Wagner car il ne crée pas une œuvre militante, mais propose un traitement de ces questions politiques et

morales à travers un prisme philosophique et surtout dramaturgique et esthétique. Les mythes, que nous avons évoqués, en sont la base (ce sont des histoires dont l'efficacité a été prouvée et éprouvée au fil des siècles), et l'aboutissement en est sa conception de l'opéra, forme héritée de la modernité européenne et nourrie par les échanges et conflits entre différentes cultures et nations : c'est ici que se révèlent le progressisme de Wagner, et son « europanéité ».

Revenons en effet aux *Maîtres chanteurs*, exercice de style dont le but avoué était de créer un pendant comique à *Tannhäuser*¹³, et une œuvre populaire (dans laquelle le pédant Beckmesser est d'ailleurs souvent associé à un stéréotype du Juif). Il faut aussi être sensible au trait essentiel qui perce ici, à savoir l'admiration pour le théâtre grec, qui lui inspire la dualité entre la tragédie et la satire, sur le modèle des festivals antiques. Car en tant que librettiste-compositeur, Wagner a le sentiment d'écrire du théâtre, et non simplement de la musique. À Hans von Bülow¹⁴, durant les répétitions des *Maîtres chanteurs* (25 juin 1868), il écrit : « *pour le succès, il suffira que mes interprètes cessent [...] d'être de véritables "chanteurs d'opéra"* ». Cette remarque résume avec fulgurance ce qui encore aujourd'hui rend ce genre insupportable à beaucoup de gens de théâtre.

Le *Festspielhaus* de Bayreuth, qui résulte de l'évolution de son projet, de son esthétique et de compromis variés,

13. *Tannhäuser*. Opéra de Richard Wagner, représenté en quatre versions successives (Dresde 1845 et 1847, Paris 1861, Vienne 1875, puis Bayreuth en 1954). Partagé entre la passion dévorante qu'il éprouve pour Vénus, la reine de volupté, et son amour désincarné pour la pure Elizabeth, Tannhäuser participe au tournoi des chanteurs de la Wartburg et espère en sortir vainqueur pour gagner le cœur de la vierge chaste. Mais dans l'ardeur du concours il trahit le secret de sa passion pour la déesse du Venusberg.

14. Hans von Bülow (1830-1894). Pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand. Conquis par l'art wagnérien dès 1849, il dirigea les premières de *Tristan et Isolde* (1865), et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868). Époux de Cosima de Flügely, fille de Liszt, qui le quitta pour devenir la compagne de Wagner.

offre trois contributions importantes au théâtre moderne, directement inspirées par le théâtre grec, ou du moins l'idée que Wagner s'en faisait¹⁵ : *primo*, l'idée de festival, organisation d'une plage de temps autour d'une série de spectacles liés par une unité, et arrachant momentanément le public à la



15. Festspielhaus, Bayreuth.

vie quotidienne, par opposition au théâtre de divertissement ; *secundo*, une architecture inspirée du modèle grec, opposée à la hiérarchisation spatiale propre au modèle italien en fer à cheval, et offrant une bonne visibilité et une bonne écoute, selon un idéal démocratique (permettant aussi, sur un plan artistique, la maîtrise de ce qui est perçu par le public) ; *tertio*, une ritualisation du spectacle, qui prend la signification d'une cérémonie, par opposition à l'événement mondain qu'était le théâtre et surtout l'opéra : le silence devient de mise, les lumières sont éteintes dans la salle, et la dissimulation de l'orchestre et des machines contribue à la création d'une atmosphère de mystère. Ces trois aspects, réalisés à Bayreuth, font prendre conscience de l'influence considérable de Wagner sur le théâtre en général.

Le mot même d'*opéra* hérisse Wagner. Il est donc haïssable en tant que conception esthétique, aussi bien qu'en tant qu'institution, deux facettes parfaitement indissociables, dans la cohérente pensée wagnérienne : le remède est donc par nécessité dans la création d'œuvres innovantes par leur forme dans un lieu qui leur soit consacré et leur corresponde. Le problème, dans son indissociable dualité, se pose à

Wagner à chaque fois qu'il s'agit de représenter une de ses œuvres. Lorsqu'il s'agit de faire jouer *Tristan*¹⁶, il écrit avec exaspération à Hans von Bülow : « *J'ai besoin d'un théâtre, tel que je pourrais seulement le fonder moi-même. [...] Je ne puis supporter dans mon voisinage l'opéra, là où doit être implanté mon drame musical.* »

(17 décembre 1861) – un lieu, qu'il imagine de taille réduite, et qu'il se propose d'ouvrir à d'autres compositeurs (allemands !) écrivant sur de bons livrets, et évitant les codes conventionnels de l'opéra, telles les répétitions du texte et les *arie*. La dramaturgie qu'il propose, plus intuitive pour le grand public car plus proche de celle du théâtre, a sans doute contribué à sa popularité, tout comme la structuration de la musique par *Leitmotive* qui la rend intelligible ne serait-ce qu'à un niveau subconscient.

Wagner a voulu attaquer l'opéra, mais l'opéra l'a emporté, transformant le rénovateur de Bayreuth en statue de sel ; il trône désormais sous les lustres et les lambris, dans la galerie glorieuse des « maîtres de l'opéra ». Il est ironiquement devenu le visage d'une institution. Wagner n'a rêvé que d'une Europe wagnérienne, consolidée de son vivant par la création de Sociétés Richard Wagner dans plusieurs grandes villes européennes et destinées à financer le premier festival de Bayreuth¹⁷, ainsi qu'à promouvoir son culte. L'Europe a reçu dans son ensemble l'influence de Wagner, et l'œuvre de Wagner a débordé des limites de la définition de la « musique allemande », comme celle

16. *Tristan et Isolde*, « action en trois actes » de Richard Wagner inspirée de la légende celtique de *Tristan et Iseut*. Composé de 1857 à 1859, l'opéra est créé le 10 juin 1865 à Munich, sous la direction de Hans von Bülow.

17. **Festival de Bayreuth.** Celui-ci accueillit d'ailleurs, malgré l'air du temps, des artistes français comme Camille Saint-Saëns et Camille Mendès.

des langues adaptées selon lui au drame musical : cette Europe-là verra fleurir les premiers opéras en langues vernaculaires dans des pays bientôt ou nouvellement indépendants, inspirés par le romantisme national. L'opéra, hommage à la musique spécifique de la langue dont il jaillit, devint un creuset identitaire à l'ère de l'éveil des nations, et dans ce sens Wagner ne fait que s'inscrire dans un mouvement. Mais, une fois ce cap franchi, il devient un creuset européen. Ce dont témoigne l'actuel regain d'intérêt pour cette forme tant de la part des auteurs et compositeurs (qui partagent pour certains la répugnance wagnérienne pour le mot opéra et ses connotations, préférant parler de théâtre musical ; beaucoup ayant d'ailleurs également en partage l'intérêt pour la mythologie, grecque et moderne, et ses grandes figures : Œdipe, Médée, Philomèle, le Minotaure, Faust...), que des metteurs en scène, qui peuvent jouer un rôle actif dans la création de nouvelles œuvres par l'apport de leur compétence scénique, et dans la revitalisation d'œuvres du répertoire, en trouvant de nouvelles manières de les illuminer de l'intérieur, de les faire vivre, de leur donner un sens. L'opéra a l'opportunité de devenir un médium véritablement ouvert et *européen*, à travers créations et classiques qui continuent à nous stimuler et habiter, de par notre histoire commune, le socle culturel d'un pays ne lui appartenant pas exclusivement.

Peut-être le sort posthume fait à Wagner – devenu lui-même partie d'un héritage, non pas national, mais européen et même mondial – est-il le prix à payer pour avoir en partie renoncé à ses rêves. Nul mieux que Wagner ne peut incarner l'opéra, non seulement

parce qu'il y a consacré sa vie, mais surtout parce qu'il illustre mieux que personne le problème *moral* de l'opéra, en son temps et aujourd'hui – lui qui reprochait à Meyerbeer de ne produire que des « effets sans causes » n'a-t-il pas penché, comme l'avance Nietzsche, du côté des effets, et du gigantisme ? Sa manière de résoudre le problème de l'institution est pure (et géniale) mégalomanie, mais ne constitue pas une solution généralisable. D'autres possibilités existent aujourd'hui, dont on souhaiterait qu'elles naissent non de la contrainte économique, mais du désir de créer un théâtre musical qui ne soit pas d'effets et de géants. On se prend à rêver à un Wagner qui aurait réalisé son premier projet pour *La Mort de Siegfried*¹⁸ : faire construire un théâtre en bois, y donner trois représentations gratuites de la pièce, puis démolir le théâtre et brûler la partition, en lançant à ceux qui auraient aimé : « *Eh bien, faites-en autant !*¹⁹ ».



18. Affiche du film *Les Nibelungen : La Mort de Siegfried*, 1924 (Fritz Lang s'est inspiré du récit wagnérien pour faire ce film).

19. Lettre à Theodor Uhlig, septembre 1850.

RING SAGA (2010), UN STORYBOARD

ANTOINE GINDT



Comment aborder la mise en scène de l'œuvre fleuve de Richard Wagner ? Avec les comédiens de Das Plateau* et l'équipe de mise en scène, deux séances de travail ont été consacrées à une écriture *flash*, une mise en scène sur le vif. Le dispositif est expérimental, toutes les scènes et situations sont créées de vive voix. Les plans, les effets, les entrées, sorties, relations entre les personnages se mettent en place au fur et à mesure...

Plus de 1000 photos en plan fixe ont été prises pendant ces deux séances. Un parcours de sprints, plus que de marathoniens, pendant lequel *L'Or du Rhin* et *Le Crépuscule des Dieux* sont passés à la loupe. Voici, en quelque sorte, une histoire du *Ring*, en quelques images muettes. AG.

* Das Plateau, collectif scénique transdisciplinaire : Jacques Albert, Céleste Germe, Maëlys Ricordeau, Jacob Stambach. Ont participé aux deux séances des 2 et 3 novembre 2010 au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines : Jacques Albert, Hadrien Bouvier, Céline Hilbich, Lara Marcou, Maëlys Ricordeau.

Filles du Rhin,
Alberich



Filles du Rhin,
Alberich



Filles du Rhin



Wotan, Fricka



Wotan, Fricka,
Freia, Donner



Fricka, Wotan,
Loge, Fafner,
Fasold, Freia,
Donner (rapt de
Freia)



Loge, Wotan,
Alberich



Capture
d'Alberich
(en crapeau)



Fuite de Fafner



Essai fumée



Brünnhilde,
Siegfried



Hagen, Gunther,
Gutrune



Hagen, Gunther,
Siegfried (le
pacte)



Brünnhilde
(rocher)



Viol de
Brünnhilde
(Siegfried)



Hagen, Alberich



Mort de
Siegfried



Mort de
Gunther





TRANSCRIRE

JACQUES DRILLON

Jacques Drillon. Auteur, entre autres ouvrages, de *Liszt Transcripteur* et *Schubert et l'infini* (Actes Sud), de *De la musique* (Gallimard), de *Propos sur l'imparfait* (Zulma et Points-Seuil) et de *Sur Leonhardt* (Gallimard).

1. Pour un musicien, la transcription est une activité.

1.1. La transcription, au XIX^e siècle, a constitué une source de revenus pour l'éditeur comme pour le compositeur. C'est ainsi que Schoenberg¹ a transcrit pour Universal l'intégralité du *Barbier de Séville* de Rossini, ou *Rosamonde* de Schubert. (Il faut noter, à ce propos, que la Sacem admet sans broncher tout compositeur qui demande son adhésion, mais qu'elle impose aux arrangeurs un examen *en loge*.)

1.2. Il s'agissait, pour l'amatteur, de s'approprier un répertoire qui lui était refusé : la musique symphonique, le quatuor à cordes, l'opéra... Répertoire qui lui était refusé aussi bien pour des raisons d'instrumentation que de difficulté technique :

1. Arnold Schoenberg. 1874-1951. Compositeur autrichien. « *Je suis un conservateur qu'on a forcé à devenir révolutionnaire* », ainsi se définissait Arnold Schoenberg, qui se considérait comme l'héritier authentique de la tradition classique et romantique allemande. La mission historique qu'il assumait consciemment consistait, après constat de l'épuisement du système tonal, à mettre fin à celui-ci, puis à bâtir à sa place un nouveau système.

on a ainsi transcrit pour piano à quatre mains aussi bien les symphonies de Beethoven que ses trente-deux sonates.

1.3. La transcription palliait donc des manques : peu de diffusion des œuvres, faute de disques, de concerts et de radios ; peu de technique (les enfants, encore aujourd'hui, jouent des adaptations simplifiées et écourtées de la *Marche funèbre* de Chopin ou de chœurs de Rameau) ; peu d'argent ou peu d'orchestres (*Le Lac des cygnes* joué par un pianiste dans une répétition de ballet). C'est le règne du « faute de mieux », du « on fait avec ce qu'on a ». C'est ainsi que ladite *Marche funèbre* de Chopin peut être adaptée pour l'orgue (à l'église), pour un orchestre d'harmonie (le 11 novembre), ou pour un duo de guitares (au conservatoire).

1.4. Cette intense activité d'arrangements, qui doit représenter quatre-vingt-quinze pour cent de l'activité totale de transcription, est sans grande signification.

2. Dietrich Fischer-Dieskau (1925). Baryton allemand. Il a mené une grande carrière lyrique tout en se consacrant au renouveau du lied allemand.

Elle n'a d'utilité qu'immédiate, et se rattache, de près ou de loin, à une transposition, et donc à ce que fait le baryton Fischer-Dieskau² lorsqu'il

chante en *mi* un lied de Schubert écrit en *sol* pour une voix de ténor – ce dont personne ne s'étonne.

Néanmoins, il ne faut pas mépriser ces adaptations. C'est grâce à elles que la musique a pénétré dans les foyers silencieux ou dans les lieux déshérités, grâce à elles que des petits enfants ont aimé leur instrument ; et, somme toute, on prendra toujours plus de plaisir à jouer à quatre mains un quatuor de Haydn qu'à l'entendre interprété par d'autres, si géniaux qu'ils fussent.

1.5.1. Lorsque Carlos Kleiber³ publia son dernier enregistrement de *Tristan* avec la très mozartienne Marga-

ret Price dans le rôle d'Isolde, la presse unanime souligna le caractère « *chambriste* » de sa vision. Sans doute parce qu'on entendait plus de parties intermédiaires que dans les versions traditionnelles, et qu'il s'était interdit le *fff* au profit d'un simple *ff*. Ce que fait Jonathan Dove⁴ dans sa réorchestration va dans la même direction, il vise le même but de clarté, mais il y va plus directement, et sans préjuger de ce qu'en fera le chef. Diviser par huit le pupitre de contrebasses, c'est aller fort et droit ! Mais il a une idée de génie : introduire un orgue dans l'instrumentarium, qui n'en comportait pas à l'origine. L'orgue lisse les tenues, enrichit les basses, récupère les voix négligées, donne de l'espace à l'environnement acoustique. Autrement dit, ce qu'il perd d'un côté, Dove le restitue de l'autre, autrement. Il rembourse en nature...

1.5.2. Pourquoi Dove a-t-il réalisé cette nouvelle orchestration ? Pour faire sonner autrement le *Ring* ? Un chef suffisait pour cette opération (cf. Kleiber). Non : il a remis ses pas dans ceux des éditeurs des XVIII^e et XIX^e siècles, qui ont publié par exemple des symphonies de Haydn pour trio avec piano, ou pour quatuor avec flûte. Dove a fait ce travail parce que monter le *Ring* original est hors de prix ; parce que les chanteurs wagnériens, capables de passer l'orchestre, sont rares et chers ; parce qu'il est devenu impossible, pour un chef normal, d'obtenir un nombre décent de répétitions d'orchestre ; parce que les

3. Carlos Kleiber (1930-2004). Chef d'orchestre autrichien, fils du chef d'orchestre Erich Kleiber. Perfectionniste et exigeant, il a limité sa carrière à un nombre restreint d'ouvrages et ne s'est jamais lié à aucun orchestre ou maison d'opéra. Son deuxième enregistrement de *Tritan et Isolde* est une référence absolue.

4. Jonathan Dove (1959). Compositeur anglais. Il a débuté sa carrière en répondant à des commandes du City of Birmingham Touring Opera de réductions orchestrales d'opéras comme *La Cenerentola* de Rossini, *La Petite Renarde Rusée* de Janáček, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Falstaff* de Verdi et surtout *L'Anneau du Nibelung* de Wagner. Par la suite, il devint compositeur, et signa notamment un grand nombre d'opéras de chambre (à cinquante ans, il en avait déjà signé une vingtaine).

maisons d'opéra modernes susceptibles de produire une œuvre pareille sont en réseau (chefs, chanteurs, agents, metteurs en scène, orchestres), et qu'il est impossible d'y entrer – il semble même qu'il faille en faire partie dès la naissance. Dans ces conditions, un metteur en scène, un chef ou un chanteur talentueux mais jeunes n'ont aucune chance de se coller avec cette œuvre-là. Et le public d'en jouir. Il faut donc opérer une coupe (sombre ou claire, comme on voudra) dans la vaste forêt instrumentale wagnérienne. Nul n'empêche le bûcheron d'avoir de l'imagination. Comme ont toujours fait les femmes face à l'adversité masculine, d'après Sollers (*« Elles ont appris à se débrouiller »*), on trouve des solutions intelligentes, commodes, économiques (l'orgue).

2. Pour l'intellectuel au sens large, la transcription est un phénomène. Différent selon qu'elle est pratiquée par un tiers ou par le compositeur lui-même.

2.1. Au niveau supérieur, on trouve des transcriptions qui sont le fait de compositeurs chevronnés.

2.1.1. La question qui se pose est : pourquoi transcrire la musique des autres, lorsqu'on s'appelle Mozart, Rachmaninov ? Pour la faire circuler, dit-on généralement. Richter le prétendait, et Brendel. C'est juste, mais un peu court : la musique de Bach circule toute seule, et plus aisément dans sa version originale pour clavier que dans la version de Mozart pour plusieurs cordes ; les lieder de Schubert occupent facilement les soirées d'une famille bourgeoise (madame chante, sa fille accompagne), tandis qu'ils découragent les amateurs, même chevronnés, dans les transcriptions qu'en

fit Liszt. Il ne fait aucun doute que le désir d'appropriation explique ce phénomène. Ou plus justement, le désir, et l'appropriation. C'est-à-dire : l'amour, et la possession. Liszt, qui fut plus don juan qu'abbé, ne peut voir de la beauté sans l'aimer, sans la désirer. Qu'il s'agisse d'un poème, qu'il met en musique, d'un paysage, d'un livre, d'une toile, d'une sculpture, il les prend, aux deux sens du mot, et les rend au monde, fécondés. Au fond le transcripteur pêche, s'il pêche, par excès d'enthousiasme. Ce n'est pas un mauvais excès.

2.1.2. Être un virtuose de son instrument incline évidemment à la transcription. « *Mon piano, écrivait Liszt, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie.* » Cette être veut tout être, cette parole veut tout dire, cette vie veut être la vie. La beauté doit donc passer par le piano – par *son* piano, et pas celui d'un autre. Je suis un pianiste virtuose ? Toute la musique, toute la poésie, toute l'architecture, deviendront piano, et c'est moi qui les ferai muter d'un état dans l'autre. Le transcripteur (et Liszt a toujours été le saint patron de la confrérie) veut bien donner, pourvu que ce soit en prenant, il veut tout donner, pourvu que ce soit en recevant. Si cela n'est pas « *concurrer Dieu* », comme dit Cioran, qu'est-ce donc ? « Réduire » toute la musique au piano, c'est limiter le monde à l'empan de ses mains, et le refaire à son image.

2.1.3. Il faut avoir transcrit soi-même pour avoir une idée du plaisir qu'on y prend. Du *genre* de plaisir. Non seulement on dispose d'une loupe plus épaisse que celle de tout le monde, hormis peut-être celle des très bons chefs d'orchestre, d'une loupe qui augmente la beauté à mesure qu'elle en grossit l'image (car le transcripteur va jusque au grain de pollen posé sur

l'extrême bord de l'étamine), non seulement on jouit du chef-d'œuvre à chaque mesure, mais on l'écrit soi-même ! On pose ses propres notes sur le papier, et ces notes sont géniales. On s'est transporté dans la peau d'un autre ; on lui vole son talent, c'est entendu, mais on y imprime sa griffe si profondément que, ce génie, on le fait sien. Relisons les lettres de Baudelaire : il était moins fier des *Fleurs du mal* que de ses traductions d'Edgar Poe. « *Mes Histoires extraordinaires* », écrivait-il souvent, comme un père porteur. Tel procède l'adolescent qui recopie les poèmes qui le font pleurer. Tel était le petit Arrau, décrit par sa sœur : « *Ma mère jouait le Rondo Capriccioso de Mendelssohn, qu'elle jouait merveilleusement. Claudio disait : j'aime tellement cela que je veux le copier ! Et il s'étalait sur le parquet, et copiait la musique, et gardait la copie dans sa chambre.* »

2.1.4. Même la douleur est délicieuse. Et de quelle douleur s'agit-il ? Du choix, du terrible choix. Parmi les verbes outils du transcripteur, « choisir » est celui dont il use le plus. Il ne peut tout conserver, et ce qu'il conserve, il ne le conserve jamais en l'état. Il est donc tenu, comme le traducteur, de faire des compromis – pour astucieux qu'il soit. De multiples solutions s'offrent à lui, entre lesquelles il doit opérer une sélection stricte.

2.2. Lorsque le compositeur se transcrit lui-même, on monte encore d'un barreau sur l'échelle de Jacob, et l'on s'approche de Dieu jusqu'à en sentir la chaleur.

2.2.1. Alors que mille tâches le requièrent, il décide de reprendre ce qui était fait déjà, ce qui semblait achevé. Mais rien n'est achevé, ni n'est inachevé. Les restaurateurs qui veulent rendre à son état primitif une église

romane transformée à la Renaissance et au XIX^e siècle, doivent-ils remonter à l'état antérieur, à l'état précédant l'état antérieur ? La musique existe-t-elle sans interprète, c'est-à-dire sans transformation ? Lorsque Bach réécrit son *Magnificat*, où est la version définitive ? C'est la dernière ? Mais en dirait-on autant des symphonies de Bruckner ? Un poème est-il plus achevé sans, ou avec sa musique ? Se souviendrait-on des sonnets de Pétrarque, sans Liszt, qui les mit en musique, et sans leur transcription pour piano seul ? Proust appelle sa servante Céleste : « *Regardez, Céleste, j'ai mis le mot fin.* » Mais lorsqu'on sait ce qu'il ajoutait au dernier moment, sur épreuves, lorsqu'on mesure la portée de ses repentirs sans fin, lorsqu'on constate que des années de travail sont nécessaires aux spécialistes pour mettre au point une édition cohérente de *La Prisonnière*, on comprend que le mot fin ne marque aucun achèvement. Pour lire *Les Fleurs du mal*, faut-il considérer la première version (1857, cent poèmes), la deuxième (1861, cent vingt-six) ou la troisième, « fabriquée » posthumément en 1868, et qui en contient cent cinquante et un ? Non, l'œuvre n'est jamais finie ; on ne connaît d'elle qu'un état. Mozart à deux mois, tétant sa mère, Mozart à dix ans, jouant au cerceau, Mozart à trente ans, planchant sur un concerto pour piano, ce n'est pas le même Mozart, et pourtant c'est toujours le même être. Telle est l'œuvre, identique et non-pareille – à jamais.

2.2.2. Si bien que l'auditeur non musicographe (il est nombreux) serait bien en peine de dire si l'original de cette suite en mi bémol est destiné aux cordes ou aux instruments à vent. Il faut comparer les années,

les numéros de Koechel, pour l'apprendre ; sérénade pour vents, K 388, 1782, transcrite pour quintette à cordes, K 406, 1787. Mais en somme, il s'agit de la même œuvre, vue sous deux éclairages différents, vivant sous des états différents, comme la vapeur, l'eau et la glace – c'est toujours H₂O. De même pour son concerto K 414 : Mozart ayant écrit des quatuors avec piano (qui pourraient très bien être, théoriquement, des transcriptions de concertos), il ne serait pas absurde de penser que ce concerto n'est qu'une élaboration plus complète d'un quintette avec piano... Alors que la réalité historique montre l'inverse.

2.2.3. Il est vrai que Beethoven se méfiait des autres. L'avenir lui a donné raison. Tout ce qui relevait de la tradition d'interprétation (appoggiatures avant la tonique dans les parties vocales, ralentis automatiques...), il l'écrit en toute note. On ne sait jamais. On ne prend jamais assez de précautions. C'est ainsi qu'il transcrit lui-même, refusant à l'autre le plaisir-douleur du choix obligé, sa deuxième symphonie (pour trio avec piano), son septuor (pour trio), son quintette avec piano et vents (pour quintette à cordes) sa sonate opus 14/1 (pour quatuor à cordes), sa *Grande fugue* opus 133 (pour piano à quatre mains)... Admirables réalisations, où l'on voit que le passage d'un état à un autre ne se réduit pas à une adaptation mécanique, mais à une transformation chimique d'un langage instrumental dans un autre. Voir son art de la variation.

2.2.4. Un jour, il faut bien dire qu'une œuvre est finie. L'éditeur réclame le bon à tirer, la commande suivante pousse la précédente, mille circonstances acculent l'auteur à se séparer de son œuvre, à s'en sevrer. Mais

comme on retrouve d'anciennes amours, et qu'on renoue avec un passé qui semblait révolu, le compositeur revoit des pièces anciennes. Liszt, rompant avec son ancien « *virtuosisme* », comme disait avec mépris le poète Herwegh⁵, réécrit ses études, la fin de sa sonate, et mille autres choses. Boulez fait de même. La réécriture est une alternative à la transcription. Elle peut s'y combiner, comme dans *Notations*, composé en 1945 pour piano, supprimé de son catalogue, et renaissant sous forme de *Notations*, pour orchestre, en 1980. Parfois c'est l'échec : le *Quatuor pour ondes Martenot* (1945-1946), est supprimé de son catalogue, réapparaît en tant que sonate pour deux pianos (1948) et se trouve finalement rayé du catalogue. Parfois, la réécriture ou la transcription suivent l'évolution organologique. Les compositeurs adaptent leurs pièces pour le nouveau piano à sept octaves, Boulez reprend *Répons* dès que l'informatique, toujours en progrès, lui permet d'avancer.

5. Georg Herwegh (1817-1875). Poète allemand. La poésie fut pour lui une arme politique, révolutionnaire, un appel à la liberté dont il chanta les héros (Winkelried, Hutten). Il est l'auteur des *Poésies d'un vivant* (1841-1844) et du *Chant de la Confédération générale des travailleurs* (1863) qui appelle les travailleurs à la grève générale.

3. Telle est la grande leçon offerte par cette pratique, ce phénomène, de la transcription. Il n'existe pas d'œuvre achevée tant que le créateur est vivant. Et lorsqu'il meurt, son œuvre entière est définitivement inachevée.

THÉÂTRE MUSICAL ET OPÉRA CONTEMPORAINS



GEORGES APERGHIS : “TOUT MON TRAVAIL DE THÉÂTRE MUSICAL ABOUTIT À CE QUE JE CONSIDÈRE COMME L’OPÉRA D’AUJOURD’HUI”

EVAN ROTHSTEIN

Evan Rothstein enseigne la musicologie à l’Université Paris 8 – Saint-Denis, depuis 2001. Ses cours et publications ont notamment exploré les liens entre la société et l’expression musicale dans la musique américaine. Il a travaillé sur le théâtre musical de Georges Aperghis, l’analyse schenkerienne et l’histoire de la musique de chambre instrumentale.

Une pièce récente comme *Avis de tempête* (2004) – multi-média, sans récit linéaire, avec un espace de jeu déterritorialisé – est classée dans ton catalogue comme un opéra. Mais elle ressemble par sa forme et par son contenu au genre qu’on appelait autrefois le *théâtre musical*.

Si tu veux... c’est une histoire compliquée. Dans théâtre musical, il y a théâtre, mais quel théâtre ? Chacun imagine un théâtre différent et à cause de ça, on ne peut pas avoir d’appellation générique. Pour la musique, c’est encore plus vaste, chacun fait sa musique... De quel

théâtre s'agit-il, et comment s'écrit-il ? Y a-t-il des personnages, pas de personnages ? *Avis de tempête*¹, c'était

1. *Avis de Tempête*. Opéra. Livret de Georges Aperghis et Peter Szendy. Créé le 17 novembre 2004 à l'Opéra de Lille.

porte-parole – trois chanteurs et une danseuse qui parle.

La mise en scène est dans la musique : il faut que les pro-

Georges Aperghis (1945). Compositeur grec. S'installe à Paris en 1963. Son travail lie étroitement la musique au texte et à la scène et poursuit une recherche de dramaturgie musicale originale. En 1976, il crée l'Atelier théâtre et musique, Atem, consacré au théâtre musical, qu'il dirige jusqu'en 1997, à Bagnolet puis à Nanterre. Plus de quarante œuvres de théâtre musical et d'opéra jalonnent son parcours.

tagonistes tournent comme les aiguilles d'une montre autour d'une espèce de paratonnerre qui est au centre. La seule chose que j'ai faite c'est calculer la vitesse à laquelle ils tournent pour qu'ils se présentent à la caméra quand ils parlent, afin qu'on les voit sur les écrans... c'était tout. C'était une boîte à image et à son qui était beaucoup plus mentale qu'un théâtre ordinaire, parce que le théâtre, c'est quand même un texte, des personnages, des situations... Après, est-ce que Bob Wilson, avec *Le Regard du sourd*² par exemple, c'est encore du théâtre ?

2. *Le Regard du sourd* (Deafman Glance). Créé au Festival de Nancy en 1971. Spectacle entièrement muet d'une durée de sept heures. Le spectacle se construit en imposant sa propre durée : lentement qui deviendra un style, une succession de tableaux composés d'images d'une beauté insolite, tour à tour oniriques, mentales ou obsessionnelles, qui bouleversent la perception de l'espace et du temps au théâtre.

Mais quelle est la différence du genre entre une pièce comme *Pay-sage sous surveillance*, désignée comme *théâtre musical*, et *Avis de tempête*, désignée comme *opéra* ?

3. *Paysage sous surveillance*. Théâtre musical. Livret d'après le texte d'Heiner Müller. Créé le 25 octobre 2002 au Kaaitheater (Bruxelles).

Il y a une grande différence : le texte. *Paysage sous surveillance*³,

c'est un texte qui a sa cohérence. Là, il y a théâtre. Même si les personnages sont fictifs, il y a des personnages, il y a un homme et une femme dans un univers qui change tout le temps, mais il y a quand même ces deux personnages. Dans *Avis de tempête*⁴, il n'y a pas de personnages. Il y a des interprètes qui portent des textes différents, des histoires différentes.



4. *Avis de tempête*.

Dans les années 70-90, tu as contribué à l'élaboration de beaucoup de textes sur le *théâtre musical* et sur ce qui pouvait le distinguer de l'opéra. Pendant cette période-là, c'était toujours l'opéra qui était porté par un scénario, un livret moteur de la pièce, avec des personnages, alors que ton théâtre musical pouvait être un genre plus éclaté et hybride, dont tu assurais toi-même la mise en scène. Désormais, ça semble être l'inverse...

C'était volontaire de dire : pour moi, l'opéra aujourd'hui c'est ça. Ça raconte des histoires autour d'un thème. Il n'y a pas de héros – on n'est pas dans une époque héroïque – donc, il n'y a pas de personnages. On est en même temps dans le théâtre musical parce que ce qu'on y voit vient de la musique, les déplacements des chanteurs, de la danseuse, etc., ça fait partie de l'écriture. Mais je me suis dit que, finalement, si on me demandait : « Qu'est-ce que c'est pour toi l'opéra d'aujourd'hui ? », ce serait ça.

Est-ce que ce changement était lié à un contexte ? Comme le fait que ce soit créé dans une maison d'opéra ?

Non, je ne crois pas. C'était une pièce précise qui essaie de répondre à une question précise, c'est-à-dire, plus de fosse d'orchestre, plus d'orchestre – plutôt un commando de musiciens, un petit groupe sur scène qui fait partie intégrante de la pièce. Et surtout, pas une seule histoire, mais plusieurs histoires. Je ne supporte plus maintenant qu'on me raconte une seule histoire à l'opéra. Ça m'ennuie. Je ne dis pas qu'il ne faut pas le faire. Mais moi, je ne peux pas faire autrement. D'une certaine manière, j'ai beaucoup dévié : je ne fais plus de *théâtre musical* depuis longtemps, enfin, ce qu'on appelait théâtre musical, je n'en fais plus depuis longtemps.

Est-ce que c'est parce que les objectifs de ce genre et les moyens qu'on y employait font partie désormais du vocabulaire d'expression scénique, donc de l'opéra ?

Oui. Il y a eu un glissement progressif, sans que je m'en rende compte moi-même. Ce n'était pas une décision de ma part. À partir de *Commentaires*⁵, qui était ma dernière pièce avec l'ATEM, il y a une chose importante – mais on ne voyait pas l'importance que ça avait – c'était la caméra. C'est-à-dire qu'il y avait une caméra dont les

5. *Commentaires*. Théâtre Musical. Textes de Philippe Minyana. Créé le 21 juillet 1996 au Festival d'Avignon. Musique créée le 22 mars 1996 à Nanterre, Maison de la Musique.

protagonistes se servaient. Pourquoi y avait-il la caméra ? Parce que c'était un commentaire supplémentaire : on pouvait voir le spectacle entier filmé. Cette caméra, ensuite, m'est restée, et en 2002, j'ai fait *Paysage sous surveillance*, où j'ai travaillé avec des vidéastes.

Entretemps, il y a eu aussi *Machinations*⁶...

Oui, il y avait des caméras, mais pour d'autres raisons.

Pour répondre précisément à la question – parce qu'il n'y a pas de réponse générale – c'est la pièce qui exige une certaine configura-

tion scénique. Pour *Machinations*

la caméra était là pour agrandir, pour changer les gestes des mains, ce que les chanteuses font avec

leurs mains, ce qu'elles manipulent sur les consoles devant elles : quatre filles, quatre consoles, quatre ca-

méras et quatre écrans. *Avis de tem-*

pête c'était différent : c'était le

tourbillon de la tempête. J'ai tra-

vaille avec le scénographe Peter

Missotten⁷ qui, lui, avait l'idée

d'une sphère qui aurait éclatée,

dont il restait des espèces de voiles de bateau (les

écrans)... Toute la pièce était basée ensuite sur une po-

lyphonie d'images, la marche des chanteurs, comment

les voir en vrai devant la caméra et comment les voir

filmés en direct... Ensuite il y a eu *Happy End* : une

vidéo du début à la fin qui, en fait, est un film. C'était

une expérience un peu à part. Maintenant il y a *Les*

*Boulingrin*⁸, c'est certainement une parenthèse. C'est

une pièce de théâtre avec quatre

personnages, d'une grande mé-

chanceté. Là, il y a des situations,

des personnages, ça va faire un

« vrai » opéra comique...



6. *Machinations*. Spectacle musical. Livret de François Regnault et Georges Aperghis. Créé le 6 mai 2000 au festival de Witten (Allemagne).

7. Peter Missotten. Scénographe, concepteur lumière et vidéo belge (1963). En 1983, il entame une longue collaboration avec le metteur en scène Guy Casiers. En 1994, il fonde la Filmfabriek avec Anne Quirynen et Anne Heyman, compagnie qui travaille à la croisée des arts du spectacle et des arts numériques.

8. *Les Boulingrin*. opéra-bouffe. Livret d'après le texte de Georges Courteline. Mise en scène Jérôme Deschamps. Créé le 12 mai 2010 à l'Opéra Comique, Paris.

Là on revient au *théâtre*...

C'est pour ça que je dis que c'est une parenthèse.

C'est un paradoxe. Il y a une seule histoire, et ça va s'appeler opéra ?

C'est un opéra comique. Il y a dix musiciens sur scène, il n'y a pas de fosse. Les musiciens parlent et chantent, exactement comme à l'opéra comique. C'est très méchant, immensément méchant. C'est un projet à deux, avec Jérôme Deschamps. C'est une façon de tirer vers

le comique, et de ne pas me poser le problème de la forme du spectacle moi-même. Là, c'est un travail avec un metteur en scène.



Les Boulingrins.

Donc la question du genre, l'opposition entre théâtre musical et l'opéra, ne se pose plus ? Il y au-

rait juste des projets et des outils appropriés aux projets, des critères spécifiques à chaque projet et des envies ?

Je crois qu'il faut être très libre avec ça. Et puis il y a des opportunités, les hasards de la vie... et sa propre envie. Je pense aux compositeurs du XVIII^e ou du XIX^e qu'on aime tant : ils écrivaient des chansons, des quatuors, des messes, des opéras. C'est le besoin de passer d'une chose à une autre, pour se ressourcer. Et ils le faisaient sans aucun souci de cohérence.

La question demeure : est-ce que les rôles attribués précédemment au théâtre musical (non narratif) et à

l'opéra (narratif) ont été renversés, ou est-ce qu'il y a eu tout simplement un effacement de catégories ?

Finalement, ce n'est pas à moi de le dire. C'est peut-être à toi, observant de l'extérieur. C'est certain, *Conversations*, *Énumérations*⁹ étaient des pièces emblématiques de théâtre musical. Puis il y a eu *Jojo*¹⁰, et c'était déjà autre chose ; il y a un texte, des personnages... À vrai dire, je ne pense jamais à ça.

9. *Conversations* (1985), *Énumérations* (1988). Deux spectacles emblématiques du théâtre musical de Georges Aperghis dans les années quatre-vingt.

10. *Jojo*. Théâtre musical. Livret de Philippe Minyana et Georges Aperghis. Créé le 12 septembre 1990 au Festival Musica.

Concernant la question d'écriture, comment harmoniser cette envie de travailler avec des fragments et des éléments éclatés et un certain besoin de créer des spectacles cohérents, où tout semble à sa place ?

C'est ça la difficulté. Par exemple, *Avis de tempête* n'est composé que de fragments. Ça va de fragments d'une ou de deux mesures à des séquences beaucoup plus longues. La composition, c'est comment ces fragments trouvent une façon organique de se comporter avec les autres et de faire en sorte que ça ne devienne pas seulement un patchwork. Je pense que je ne pourrais plus composer maintenant sans ces fragments, ça m'intéresse vraiment. Ça fait partie de moi. La seule chose que j'ai écrite sans fragments, c'est le dernier mouvement de *Wölfl-Kantate*¹¹, qui est complètement linéaire, parce que je le pensais en contraste avec les autres mouvements.

11. *Wölfl-Kantate*. Cantate. Livret d'après les textes d'Adolf Wölfl. Créée le 2 juillet 2006, au festival Eclats à Stuttgart.

Est-ce que ce travail à partir des fragments est lié à une conception du monde dans lequel nous vivons ?

Oui, complètement. Je n'ai pas d'idée d'harmonie universelle, ou de quelque chose qui tiendrait le monde. Je ne suis pas croyant. J'aime beaucoup les religions parce qu'elles racontent des histoires, mais je ne suis pas croyant. Je ne peux voir que des fragments plus ou moins bien faits. La cohérence vient du fait que c'est la personne elle-même qui ressent tout ça et qui vit tout ça, mais sinon, je ne vois pas de cohérence pour écrire... un mouvement de Bruckner ! J'admire ça, mais...

Est-ce une question d'esthétique ou de vérité ?

C'est très beau, mais je crois que c'est très beau parce que ça a été fait dans un temps où on pouvait penser comme ça. Ça a été composé quand on pouvait imaginer que les choses tenaient. Écrire ça aujourd'hui, ça me paraîtrait un contresens.

Mais d'où vient donc le sentiment de cohérence, le sentiment d'avoir compris quelque chose ?

De plus en plus, je me demande, es-tu capable de passer d'ici à là en cinq mesures ? Sans faire de « pont », peux-tu passer de ça à ça et que ça ait un sens, et quel sens ? Ce sont des exercices, j'aime beaucoup ces exercices : comment passer d'un fragment à l'autre, de différentes façons ?

Qu'est-ce qui fait que cette façon de voir le matériau, l'articulation et la forme – qui te préoccupait dans les années 70 et qui, même si cette vision était partagée par un certain nombre d'écrivains, de compositeurs

et de chorégraphes, était plutôt marginale – est devenue partie de notre langage scénique d'aujourd'hui ?

Il fallait créer un espace où s'exprimer. Pour moi, la question se posait ainsi, comme pour beaucoup de gens d'ailleurs. Comment faire pour s'exprimer ? Et comment raconter le monde ? Plutôt que de raconter des histoires. Au même moment, certains cinéastes ont pris des distances avec le « beau » cinéma. C'était vital, mais c'était plus innocent, parce que c'était une réaction un peu naïve. Après, ça s'est structuré. C'était une époque assez riche, nourrie des écrits de Barthes, Deleuze, des films de Godard...

Qu'est-ce qui a changé maintenant dans la conception et la production des spectacles ? Et ces changements ont-ils un impact sur le contenu ?

Forcément. Même d'une façon psychologique, inconsciente. Tant que j'avais l'ATEM, j'avais le temps pour expérimenter les choses. *Sextuor*, c'était un atelier qui a duré un an ; *Commentaires*, on a répété quatre mois, en deux phases. On pouvait expérimenter, changer d'avis. À

partir du moment où il n'y a plus ça, forcément, tu as un mode de production complètement différent.



Les Boulingrin.

Pourtant, d'après tous les écrits des années 70, le temps d'élaboration du spectacle faisait partie de la démarche artistique même. Ce changement date de quand ?

Après *Commentaires*. Pour *Machinations*¹² on a répété un mois et demi, ce qui n'était pas mal – deux fois trois semaines avec une pause. Le problème – et ce n'est pas un problème d'ailleurs, il faut changer... – c'est de pré-



12. *Machinations*.

parer les choses, tout doit être prêt pour la première répétition. Il faut avoir le maximum de choses prêtes pour profiter au maximum des trois semaines ou du mois de répétitions. Et puis ça va.

Cette situation renvoie à un autre débat d'il y a trente ans, qui était la question des modes de travail propres à l'opéra ou au théâtre musical. L'opéra était celui dont l'aspect productiviste ne per-

mettait pas le temps de l'expérimentation – celui du théâtre musical s'érigait en opposition à ce modèle. Mais est-ce que ce changement vient seulement du fait des contraintes des institutions ? Est-ce que les modes de travail ont pu s'accélérer grâce au fait qu'il y a maintenant un vocabulaire, une expérience, des interprètes qui permettent justement de mettre un spectacle en place plus rapidement ?



13. *Commentaires*.

Ça ne change pas tellement finalement. Par exemple, dans *Machinations* il y avait des matériaux, des textes, mais il n'y avait pas la partition continue, un peu comme dans

*Commentaires*¹³. La partition, on l'a écrite avec les quatre interprètes. On a pris le temps pour la faire. De

même avec *Paysage sous surveillance*¹⁴, il y avait des musiques différentes, mais on a ensuite construit le spectacle avec le texte. Bien qu'on avait moins de temps. Si tu as moins de temps, tu te mets à travailler autrement. *Avis de tempête* était écrit d'un bout à l'autre, donc il y avait moins de nécessité de répéter longtemps, les chanteurs connaissaient leur musique par cœur...



14. *Paysage sous surveillance.*

Mais comment expliquer le fait qu'à une époque ce temps de création était si nécessaire à la démarche artistique, alors que maintenant on ressent moins ce besoin. Est-ce juste une question d'expérience ?

C'est forcément une expérience accumulée. Je me connais un peu plus maintenant qu'il y a vingt ans. Je sais qu'il y a des choses que je ne ferai plus. Et je crois qu'il faut une équipe solide, où les gens comprennent bien le projet et sachent où ils vont. Et si on est bien accompagné par la maison qui produit, il n'y a pas tant de danger. On ressent toujours le danger quand on fait un spectacle : ça prend l'eau, on ne sait pas très bien ce qui se passe, pourquoi ce n'est pas ce qu'on a prévu. Mais à part ces angoisses, que j'avais aussi à l'ATEM, il y a moins de souci s'il y a une équipe solide.

Je travaille toujours à partir du corps de ceux qui sont là. Je crois qu'avec le temps, on devient plus malin. On sait jusqu'à quel point on peut perdre du temps, c'est-à-dire, expérimenter des choses, jusqu'à quel point on peut se permettre de ne pas savoir. Puis à un moment

donné, il faut dire « bon, on est arrivé là, on a engrangé ça et ça ; maintenant il faut faire un spectacle, parce qu'on joue dans une semaine ».

*Propos recueillis par Evan Rothstein avec Antoine Gindt,
le 2 septembre 2009 à Paris*



ANTOINE GINDT : “T&M A VOCATION, À AMENER DES IDÉES” DAVID SANSON

David Sanson. Après avoir été, de 1998 à 2002, co-rédacteur en chef du mensuel *Classica*, il anime, entre 2002 et 2005, une chronique hebdomadaire dans l'émission *Tapage Nocturne* sur France Musique. Parallèlement, il dirige la rubrique musicale de la revue *Mouvement*, dont il occupera de 2007 à 2010 la rédaction en chef. Auteur d'un essai biographique consacré à Maurice Ravel (*Actes Sud-Classica*, 2005), David Sanson a également participé aux dictionnaires *Tout Mozart* (2006) et *Tout Bach* (2009) parus dans la collection « Bouquins » chez Robert Laffont.

C'est pour promouvoir le théâtre musical que l'Atem, devenu ensuite T&M (Théâtre & Musique), a été créé. Quel regard portez-vous sur la manière dont le « genre », et avec lui la mission de T&M, ont évolué ?

T&M est une « troisième évolution » de l'Atem de Georges Aperghis, qui était en quelque sorte une compagnie, intimement liée à Georges, à sa manière très particulière de créer et d'écrire son théâtre musical. Puis, au fil des années, après que je l'ai rejoint en 1991, nous avons voulu faire en sorte que l'Atem élargisse son champ de recherche à d'autres compositeurs. Le départ de Georges a ensuite rouvert de nouveaux champs des possibles. Nous sommes donc partis d'une époque – vers 1976 – qui marquait vraiment l'avènement du

théâtre musical, autour de quelques compositeurs menant une recherche très particulière sur le genre, pour arriver à une formule aujourd'hui beaucoup plus ouverte, à la fois dans les choix de répertoire et les manières de travailler. Une formule qui, quelque part, fait un peu le constat d'une évolution difficile. Car finalement, les compositeurs qui ont fait du théâtre musical le cœur de leur travail sont peu nombreux. Deux noms viennent instantanément en tête ici : Georges Aperghis

1. Heiner Goebbels (1952). Compositeur et metteur en scène allemand. Ses œuvres hybrides travaillent sur la frontière entre opéra et théâtre. Ses premières créations s'inspirent de textes de Heiner Müller, dont il fut l'un des collaborateurs. En 1993, il crée *Ou bien le débarquement désastreux* à Nanterre avec l'Atem. Partenariat qui se poursuivra avec *La Reprise*, *Max Black*, *Hashirigaki*, *Eraritjiritjaka*, et *Stifters Dinge*.

et Heiner Goebbels¹ – j'omets volontairement des figures comme Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, etc. Mais on a l'impression que la descendance est difficile : on s'en inspire, mais en même temps, on ne peut pas reproduire un schéma... Le théâtre musical n'a généré que peu d'« ap-

prentissage » véritable, il est d'ailleurs rare que les pièces soient reprises par d'autres que leurs auteurs (c'est d'ailleurs un sujet intéressant : peut-on remonter certaines œuvres d'Aperghis ou de Goebbels ?). On en revient plutôt à des expériences que des compositeurs peuvent mener à certains moments de leur parcours, ou alors à des répertoires qui, tout à coup, peuvent donner des idées à des metteurs en scène pour créer un genre hybride, un peu nouveau...

De façon un peu utopiste, je dirais que la vocation de T&M est aujourd'hui d'amener des idées : de proposer des spectacles qu'on n'a pas ou peu vus ailleurs (parce que leurs auteurs sont pour certains rarement joués), ou des manières de faire autrement que ce que peut produire l'institution. T&M trouve aujourd'hui sa pertinence à la fois dans des associations de personnes

– interprètes, metteurs en scène, scénographes : notre histoire est parcourue d'amitiés artistiques, d'affinités avec des répertoires – et dans cette idée d'une singularité des spectacles.

Finalement, la notion de « théâtre musical » a-t-elle encore un sens aujourd'hui ? N'agit-elle pas comme un terme générique englobant toutes les pratiques qui essaient de mêler musique et scène, y compris l'opéra de chambre, voire l'opéra...

Ou du moins, une certaine manière de faire de l'opéra – ce qui est finalement plus important que l'opéra en tant que tel. L'opéra est un vaste continent, dont on connaît à peu près les contours, les limites, c'est d'ailleurs pour ça qu'il passionne tant les gens. La manière de le faire me semble être une chose tout aussi importante que le répertoire en lui-même, et conditionne la manière de « concerner l'époque » par l'opéra. Les institutions consacrées à un art ont toujours une manière finalement assez doctrinale de définir comment il faut faire cet art. Avoir les moyens de faire cet art-là d'une manière plus libre et un peu différente crée, presque mécaniquement, d'autres esthétiques. Notre projet *Ring Saga*² est selon moi un bel exemple : dans un contexte où aucun metteur en scène ne peut avoir l'idée de monter le *Ring* si on ne lui en fait pas la commande, tout à coup, T&M offre une plate-forme de discussion tout à fait passionnante – on est là proche du « grand répertoire », mais avec de vraies questions de théâtre musical... Je n'ai jamais pensé que le théâtre musical était

2. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de l'*Anneau du Nibelung* de Wagner, pour 18 musiciens (un orchestre de chambre finalement assez proche de *Siegfried-Idyll* de Wagner) et ramené à environ 9 heures.

un genre exclusif, une nouvelle manière d'écrire de la musique, ni une alternative à l'opéra : il est nourri par les artistes qui ont envie d'y aller, et c'est à eux, qu'ils soient compositeurs ou metteurs en scène, de choisir là où ils ont envie d'être pertinents. Je pense simplement que le théâtre musical a une capacité assez forte à vivifier le domaine lyrique, y compris dans les questions de mise en scène. L'opéra part du principe qu'il faut presque toujours utiliser les mêmes moyens (l'orchestre, le chœur, les voix) suivant une mécanique assez bien rodée. L'avantage du théâtre musical, même s'il s'aventure parfois du côté de l'opéra, est de dire : « On peut faire autrement. »

En tant que directeur de T&M comme en tant que metteur en scène, vous n'avez pas hésité à aborder l'opéra, et même le répertoire de l'opéra, avec *The Rake's Progress*³ de Stravinsky ?

Je crois que c'est une question de confiance. Si l'on fait confiance à la musique, et en même temps au théâtre – non pas au sens du décor ou de l'« appareil », mais

3. *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky a été mis en scène par Antoine Gindt à Ponte de Lima, au Portugal, en juillet 2007 (direction musicale : Franck Ollu). La production a été reprise en novembre-décembre 2009 à Paris, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, et au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines.

de ce que ça met en jeu en termes humains –, à ce que l'une et l'autre apportent, je pense que l'on peut proposer une formule pertinente. Cela dit, le *Rake's Progress* n'est certainement pas une œuvre que nous aurions eu l'idée de monter ici, et nous n'aurions pas eu l'idée de la reprendre si on ne me l'avait demandé. À partir de cette demande, la question était : comment faire le *Rake's Progress* ? Cette œuvre tient une place très particulière dans le répertoire du XX^e siècle : c'est

une espèce d'opéra totalement anachronique, un opéra à la sauce mozartienne écrit en pleine ébullition des avant-gardes musicales, et c'est en premier lieu cette incroyable liberté de Stravinsky que je trouve extraordinaire. Mais en même temps, ce qui est intéressant, c'est que d'un chef-œuvre comme celui-ci, qui peut motiver une débauche de décors, de costumes, d'interprétations, on peut faire une espèce de théâtre musical à la fois très économe d'effets et de moyens et – je l'espère – très pertinent. On n'est plus dans les grands codes de l'opéra, mais dans l'idée du théâtre – sauf que ce théâtre est soutenu en permanence par la musique de Stravinsky, et par un livret, il faut le souligner, fantastique, et d'une grande modernité. Un livret qui convoque, d'une manière assez jubilatoire, toute l'histoire de l'opéra. Et qui passe constamment de la superficialité – de choses complètement futiles ou invraisemblables, comme le personnage de la Femme à barbe – à la gravité, et à une vraie profondeur.

Ma mise en scène⁴ va jusqu'au bout de l'œuvre – on ne la planque pas, on l'attaque de front –, mais elle reste très sobre. J'avais de toute façon le souci de ne pas représenter cet ouvrage de manière trop accentuée, de ne pas figurer cet opéra dans un lieu trop repérable : ici, un lieu plutôt plastique, abstrait, neutre, grâce auquel j'essaie de faire ressortir l'ensemble des relations. Car à partir du moment où les gens sont mis en scène, des énergies sont créées dans leurs relations, entre eux ou avec



4. *The Rake's Progress*.

un tiers, et c'est là ce qui m'intéresse avant tout, comme dans *Kafka-Fragmente* : la question des regards, par exemple, est fondamentale dans mon travail. D'ailleurs, on y voit toujours tout : les musiciens,

5. *Medea*, opéra de Pascal Dusapin (1992) sur le texte de Heiner Müller, *Medeamaterial*, mise en scène Antoine Gindt (Buenos Aires, 2005. Reprises à Orléans, Saint-Quentin-en-Yvelines, Porto, Bourges, Reims, Vilnius et Gennevilliers, 2007, 2008).



6. *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, mise en scène Antoine Gindt, avec Salome Kammer et Carolin Widmann (création à Orléans en 2007. Reprises à Saint-Quentin-en-Yvelines, Strasbourg, Berlin, Gennevilliers, Oslo et à Salzbourg).

les coulisses... Parce que je pense que cela simplifie les choses. Dans *Rake's Progress*, comme d'une autre manière dans *Medea*⁵, le fait d'avoir l'orchestre sur le plateau – même si on l'oublie assez rapidement – est une manière d'affirmer clairement où se situe le moteur de l'opéra : dans ces ouvrages, l'activité de la musique crée aussi le théâtre. J'aime la magie du théâtre : dans *Kafka-Fragmente*, c'est ce théâtre inversé – avec ce rideau qui s'ouvre et découvre des choses très fugitives sans pour autant rien cacher de l'action générale – qui crée – du moins je l'espère – une certaine limpidité dans le regard, et donc dans l'écoute. Car étant un metteur en scène qui vient de la musique, je suis très conditionné par l'écoute. Dans *Kafka-Fragmente*⁶, l'enjeu était ainsi de faire en sorte que la machinerie ne fasse jamais aucun bruit, et que toutes les images découvertes le soient dans un parfait silence,

afin de ménager la surprise, de ne jamais troubler l'écoute.

***Kafka-Fragmente* est une partition pour violon et soprano qui, au départ, n'est pas destinée à être mise en scène...**

L'idée de ce projet m'avait été soufflée il y a plus de dix ans par le compositeur Bernard Cavanna. Elle était alors restée en l'air, et j'y suis revenu après la *Medea* de Dusapin, quand j'ai eu envie de faire quelque chose de beaucoup plus intime, et de reparcourir cette œuvre. Cela dit, je ne fais pas une obsession du fait de transférer des pièces du concert vers la scène. Depuis 20 ans, on a beaucoup parlé de ce que la scène pouvait apporter à la musique, et aujourd'hui, on a pour ça tous les moyens à disposition (vidéo, lumière, etc.). J'ai fait du concert mis en scène (*Consequenza*⁷ en est un autre exemple), mais je reste assez vigilant sur l'idée que la scène puisse véritablement solutionner des problèmes de la musique.



7. *Consequenza*, un hommage à Luciano Berio. Mise en scène Antoine Gindt, spectacle créé le 24 septembre 2006 au Festival Musica.

Aujourd'hui, les frontières entre les esthétiques (entre musiques actuelles et « savantes », par exemple) comme entre les disciplines sont de plus en plus poreuses : une nouvelle fois dans l'histoire de l'art, l'interdisciplinarité est à la mode. Quel regard portez-vous sur ces interactions, vous qui écriviez, dans votre avant-propos au numéro 5 de la revue *théâtres&musiques*, que les arts doivent nécessairement évoluer ?

Les musiques populaires ont toujours traversé les musiques savantes, d'une manière plus ou moins affirmée – pensez à Mahler ou, plus près de nous, Berio. Nous sommes aujourd'hui à un endroit très intéressant, parce que la porosité peut se faire de plusieurs

manières, et que l'on dispose notamment d'outils complètement nouveaux pour recycler une certaine mémoire musicale. Je pense par exemple au sampling : là où la citation implique de réécrire la chose, et donc de la modifier plus ou moins, le sampling permet au contraire de la reproduire de manière rigoureusement identique, et donc de convoquer une mémoire qui n'est pas seulement une mémoire de la

8. Wolfgang Mitterer (1958). Compositeur autrichien. Virtuose des claviers et des tableaux de bord, Wolfgang Mitterer peut être considéré comme l'un des représentants de la musique expérimentale électronique les plus importants d'Autriche. Son œuvre, de plus de deux cents compositions, comprend des pièces pour orgue et pour orchestre, et des opéras comme *Massacre* dont T&M assure une nouvelle production en 2008, mise en scène par Ludovic Lagarde et dirigée par Peter Rundel. Sa composition est aussi l'occasion de rencontres et de croisements sonores surprenants : bruits de scierie et d'orgue d'églises, milliers de choristes et d'orchestres d'harmonie, D.J., pompiers et pelleteuses...

mélodie, du rythme ou de la note, mais aussi une mémoire du son. Ces pratiques ouvrent une nouvelle époque, et à cet égard, un opéra comme *Massacre* est vraiment un manifeste de ce que l'on pourrait imaginer aujourd'hui. Car chez Wolfgang Mitterer⁸, la mémoire de la musique réside aussi dans sa faculté à créer, par un effet de montage, des mémoires sonores qui existent chez chacun d'entre nous – même si bien évidemment, nous

n'allons pas tous y faire toujours la même référence. Si je fais de tels choix, en tant que directeur de T&M comme en tant que metteur en scène, c'est que je pense que même sur des répertoires extrêmement exigeants, il est possible de trouver une relation très simplifiée avec le public – et ce, justement parce que la forme est sophistiquée. C'est une question qui m'intéresse : comment, par ajout de « pertinence », la mise en scène peut-elle aider à libérer les questions dont nous parlons ? Comment un auditoire peut-il être confronté à des répertoires qu'il n'irait pas spontanément écouter ? Un projet comme *Kafka-Frag-*

mente est avant tout motivé par un choix intime, je ne cherche pas à faire œuvre sociale, à convertir les foules à la musique de Kurtág⁹. Mais parmi toutes les questions que me pose cette œuvre, il y a celle du champ de représentation : comment représenter cette musique qui *a priori* n'est pas destinée au théâtre, cette œuvre qui, s'adresse en général à un public de mélomanes plus ou moins instruit selon l'institution qui le présente ? (Car il ne faut pas se faire d'illusions : le rôle des institutions est extrêmement puissant dans la convocation des publics.) Je ne pose donc pas simplement la question en termes de répertoires ; si nous présentons cette pièce au Théâtre de Gennevilliers, si Pascal Rambert lui trouve une pertinence pour son public à lui, c'est que la partition et sa représentation vont ici ensemble. Au-delà de mon ambition naturelle de faire des spectacles qui se singularisent d'autres productions, il y a aussi celle de voir la manière dont ce répertoire peut être porteur d'esthétiques du théâtre musical différentes et nouvelles, et contribuer à rouvrir complètement les champs esthétiques.

T&M est là pour ça, aujourd'hui. Partie d'un compositeur qui a quasiment fondé le théâtre musical, l'association est devenue une plate-forme s'interrogeant sur la manière dont, aujourd'hui, on peut faire un théâtre musical qui ne soit ni passéiste, ni trop marqué par des effets de mode. L'interdisciplinarité soulève certes des questions tout à fait passionnantes, mais ce n'est pas parce qu'on réunit plusieurs disciplines qu'on crée

9. György Kurtág (1926). Compositeur hongrois. L'essentiel des œuvres de Kurtág est dévolu à la petite forme. Il compose en particulier de courtes pièces pour la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Ces pièces sont souvent réunies en cycles : *Messages de feu*, *Demoiselle Troussova*, *Les Propos de Peter Bornemisza*, opus 7. La sémantique est au centre des préoccupations du compositeur.

10. Xavier Le Roy (1963). Chorégraphe français. Dans le domaine du théâtre musical, il met en scène *Le Théâtre des répétitions* de Bernard Lang (2003). Sur invitation des Berliner Philharmoniker, il chorégraphie *Ionisation* d'Edgard Varèse avec quarante enfants. Il conçoit et met en scène *Mouvements für Lachenmann* (2005) et *Le Sacre du Printemps* (2007), deux œuvres qui travaillent sur le potentiel chorégraphique des gestes propres aux musiciens.

quelque chose de pertinent. Il y a des pistes nouvelles, ouvertes ailleurs par des gens comme le chorégraphe Xavier Le Roy¹⁰, par exemple, ou quelqu'un comme Christoph Marthaler : voilà un formidable concepteur de théâtre musical ! La porosité entre les arts est aussi, avant tout, le fait des artistes. »

Propos recueillis le 24 août 2009 à Paris



RENCONTRE MUSICA / SACD, SEPTEMBRE 2009 OPÉRA OU THÉÂTRE MUSICAL, UN ART D'AUJOURD'HUI ?

En collaboration avec la SACD, le festival Musica accueillait le samedi 26 septembre 2009, dans le cadre de ses « café-rencontres », un débat sur l'opéra et le théâtre musical. Autour d'Antoine Gindt, étaient réunis les compositeurs Oscar Bianchi, Bernard Cavananna et Kris Defoort, le metteur en scène Ludovic Lagarde et le directeur de l'Opéra national du Rhin, Marc Clémeur.

Antoine Gindt : Comment va t-on vers l'opéra ? Il est rare, en tant qu'artiste, qu'on puisse avoir l'initiative d'écrire un opéra s'il n'y a pas un relais immédiat de l'institution. Est-ce que cela conditionne avant même l'écriture, des réflexions, des recherches, des orientations qui sont lourdes de sens et de perspectives ?

1. Oscar Bianchi (1975). Compositeur suisse et italien. Il finalise sa formation à l'Ircam, aux Ferienkurse de Darmstadt, à la Stockholm International Composition Course et lors de master classes avec Peter Eötvös. Il achève actuellement un doctorat en composition à la Columbia University of New York et est résident du DAAD à Berlin. Énergie, virtuosité et recours fréquent à la pulsation caractérisent la musique d'Oscar Bianchi, ainsi qu'un habile maniement du timbre sonore, un sens aigu de la dramaturgie musicale et une grande familiarité avec l'électronique. Musica lui consacre un portrait en 2010 et il y présente la création de sa première partition d'orchestre, *Ajna Concerto*.

2. Matra. Créé le 12 octobre 2007 au Festival Musica, Strasbourg.

3. Thanks to my eyes, commande de T&M-Paris/Réseau Varèse et du Festival d'Aix-en-Provence. Livret et mise en scène Joël Pommerat. Création au Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2011.

Oscar Bianchi¹ : La chose la plus importante est la vision du projet. Comprendre quels types de forces vont être mis en place. C'est ce qui va affecter directement la nature du projet d'un point de vue compositionnel. Quand j'ai composé ma cantate *Matra*², je savais que c'était une forme qui allait se développer sur environ cinquante minutes. Je me suis posé toute une série de questions par rapport à ce format. Et particulièrement quelles

forces allaient soutenir le projet et comment elles affecteraient la création de l'œuvre. Il est important pour moi de rester à la fois dans un espace assez abstrait pour nourrir l'imagination et de faire marcher cet espace avec des questions plus objectives, comme la distribution, les rôles, les personnages, tout ce qui touche à la dimension du projet. Je ne veux pas seulement mettre des sons sur un texte, sur un livret. Avec Joël Pommerat³, nous sommes en train

de réfléchir sur la nature du texte et la façon dont nous allons le traiter.

AG : La collaboration avec le metteur en scène est une chose sans doute essentielle. Elle peut être initiée très tôt, pour fonder une œuvre commune. C'est le cas, Kris Defoort, de votre collaboration avec Guy Cassiers, qui est l'un des metteurs en scène les plus renommés aujourd'hui en Europe. Quelle fut la genèse de vos deux spectacles⁴ et quel est le

bénéfice, pour toi compositeur, de cette association ?

4. *The Woman Who Walked into Doors* (2001), *Sleeping beauties* (2009)

Kris Defoort⁵ : Pour moi, cela a été un peu particulier. Je suis lié à une maison de production à Gand, LOD, qui suit mon travail dans le domaine de la musique et du théâtre. J'ai la chance d'être à l'initiative de mes projets. Ce qui donne la direction à mon travail, c'est le texte. Avec Guy Cassiers⁶, nous construisons un livret ensemble, ce qui peut prendre environ un, voire même deux ans... J'ai eu la totale liberté du choix du metteur en scène. Aujourd'hui Guy Cassiers est très connu, mais à l'époque, ce n'était pas encore le cas. J'avais vu un petit spectacle de lui, et j'ai su que c'était lui que je voulais et personne d'autre. Ma relation avec Cassiers s'est construite comme cela. Nous avons construit ensemble les livrets et nous étions très clairs sur les codes que nous souhaitions utiliser - ce qui va être chanté, parlé. Nous faisons des choix extrêmes, mais parfois nous abandonnons l'un au profit de l'autre. Nous sommes en dialogue constant, en osmose. C'est la force des deux spectacles que nous avons faits ensemble.

5. **Kris Defoort** (1959). Compositeur belge. Son écriture harmonique emprunte au jazz et à la musique contemporaine, et laisse place à l'improvisation. En résidence depuis 1998 à LOD, maison de production de théâtre musical, il réalise dans ce cadre plusieurs grands projets dont le ballet *Passage* de la chorégraphe Fatou Traoré (1998), *ConVerSations/ConSerVations* (2003), et surtout ses deux spectacles avec le metteur en scène Guy Cassiers.

6. **Guy Cassiers** (1960). Metteur en scène belge. L'emploi de caméras, d'images vidéo, de paroles projetées et de musique interprétée en direct est un élément essentiel de son mode d'expression. À partir de 2006, il prend la direction du Het Toneelhuis à Anvers avec un collectif d'artistes dont Sidi Larbi Cherkaoui et Wayne Traub. En 2010, il débute la mise en scène du *Ring* à la Scala de Milan.



Sleeping Beauties, mise en scène Guy Cassiers.

7. Giorgio Battistelli (1953). Compositeur italien, s'est formé notamment auprès de Karlheinz Stockhausen et de Mauricio Kagel, puis à Paris, où il suit en 1978-79 les cours de Jean-Pierre Drouet et Gaston Sylvestre relatifs au théâtre musical. La théâtralité est pour lui essentielle, y compris dans ses pièces purement instrumentales, caractérisées par une forte dramaturgie du son. Il est co-fondateur du Groupe de Recherche et d'expérimentation Edgar Varèse et du groupe Beat 72 à Rome. La Scala de Milan lui a commandé un opéra pour 2013.

8. *Richard III*. Créé à l'Opéra de Flandres, Anvers, janvier 2005.

9. Marc Clémeur (1952). Directeur de l'Opéra national du Rhin depuis septembre 2009.

AG : Marc Clémeur, vous avez passé commande à Giorgio Battistelli⁷ de *Richard III*⁸, et sollicité Robert Carsen pour la mise en scène ? Pouvez-vous vous reconnaître dans ces propos ? Ou le projet s'inscrit-il dans une dimension plus classiquement institutionnelle de commande et de convergence des artistes vers votre institution ?

Marc Clémeur⁹ : Depuis le début du projet, Robert Carsen était très concerné. J'ai demandé à Ian Bur-

ton, dramaturge de Carsen, d'écrire le texte d'après le drame de William Shakespeare. Dès le début, j'ai donc réuni le compositeur, le librettiste et le metteur en scène. De ce point de vue, c'est très comparable. Mais je voudrais tout de même faire une différence entre théâtre musical et opéra. Ce n'est pas uniquement la domination de la musique qui fait d'une pièce de théâtre un opéra. Si c'était le cas, alors *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky serait un opéra. Ce qui justifie de nom-

mer une pièce un opéra, c'est que la majorité du temps, on y chante. Mais la définition n'est pas encore exacte. Dans le *Messie* de Händel, on chante aussi tout le temps. Inversement, j'ai vu cet été à Salzbourg *Al gran sole carico d'amore*¹⁰ pièce phare du XX^e siècle de Luigi Nono, qu'il appelle une action scén-

rique. On y chante tout le temps, mais on y cite des



10. *Al gran sole carico d'amore*, mise en scène Katie Mitchell.

textes de révolution. C'est plutôt un oratorio mis en scène. Le premier facteur à mon sens, pour définir un opéra, doit donc être que la majorité du temps on y chante, et deuxièmement qu'il y ait un dialogue sur scène et pas seulement une citation de textes.

Ces deux facteurs m'ont conduit à solliciter Giorgio Battistelli, Ian Burton et Robert Carsen. Par ailleurs, j'ai à ma disposition un important dispositif de production. Je l'avais à Anvers, je l'ai aujourd'hui à Strasbourg. Cela signifie un grand orchestre symphonique, un grand chœur, et même dans *Richard III*¹¹, un chœur d'enfants. Il y a plus de deux cents personnes qui collaborent à cette production. Ma commande était de créer, d'après la pièce de Shakespeare, un vrai opéra qui utilise tous les moyens qui sont ceux d'un opéra du XXI^e siècle.



11. *Richard III*, mise en scène Robert Carsen.

AG : Ludovic Lagarde, est-ce que cette définition du vrai grand opéra, avec son grand orchestre, son chœur, voire son chœur d'enfants et sa mise en scène, ne peut être complétée par un autre type de répertoire ? Dans *Massacre*¹² de Wolfgang Mitterer que tu as mis en scène, la collaboration n'était pas donnée dès le départ. Cet ouvrage avait été créé cinq ans auparavant dans une autre production à Vienne. Il réunit un effectif beaucoup plus modeste et s'impose pourtant comme un véritable opéra.



12. *Massacre* (2003), opéra de Wolfgang Mitterer d'après *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe. Mise en scène Ludovic Lagarde (nouvelle production T&M-Paris, 2008).

13. Ludovic Lagarde (1962). Metteur en scène français. Depuis 1993, il poursuit une collaboration régulière avec l'écrivain Olivier Cadiot, dont il adapte les textes à la scène. Il met en scène Beckett, Brecht, Tchekov, Courtenline... des opéras baroques dont *Cadmus* et *Hermione* de Lully (2001) ou *Venus et Adonis* de Henry Desmarest (2006) et contemporains comme *Romeo & Juliette* de Pascal Dusapin et *Massacre* de Wolfgang Mitterer (2008). Il est directeur de la Comédie de Reims depuis 2009.



14. *Romeo & Juliette* (1989), opéra de Pascal Dusapin, livret d'Olivier Cadiot. Ludovic Lagarde en a réalisé une nouvelle mise en scène à l'Opéra Comique à Paris, en 2008.

Ludovic Lagarde¹³ : En tant que metteur en scène, la chose la plus importante, c'est de pouvoir, à travers l'opéra, poursuivre mon cheminement artistique. Je ne fais pas de distinction entre les genres. J'ai besoin de retrouver une identification à mon propre idéal de travail, à la qualité du travail avec les interprètes, à

l'esthétique de la production. Partager du début jusqu'à la fin d'un projet de véritables enjeux intellectuels, esthétiques, moraux quelquefois... J'ai eu la chance de travailler avec de jeunes interprètes, dans des dispositifs

de production qui me permettaient plus d'expérimentation, et de pouvoir nourrir mon travail comme je le fais au théâtre. En même temps, j'aime parfois la dimension plus institutionnelle qui m'apprend aussi. Comment l'opéra, ou le théâtre musical, ou les entreprises de musique que je mène nourrissent mon travail de théâtre et comment mon aventure de théâtre nourrit mon travail lié à la musique, voilà ce qui m'importe avant tout. Ce qui me passionne, c'est créer les œuvres, c'est le lien avec les auteurs et les compositeurs. À travers mon parcours, avec Olivier Cadiot et d'autres auteurs contemporains, j'en suis arrivé à *Romeo & Juliette*¹⁴ puis à

Massacre où j'ai la sensation pour la première fois à l'opéra, d'être en accord total avec ma pratique, avec mon environnement esthétique, avec ma recherche. Je ne vois plus de distinction entre mes deux pratiques.

AG : Dans le domaine de la musique, la grande institution est souvent confrontée à la gestion de ses forces – orchestre, chœur, etc. et les petites formes n’y apparaissent que rarement, aussi parce que contrairement aux théâtres dramatiques, les maisons d’opéras - dont le Théâtre municipal à Strasbourg est un exemple -, ne possède pas de deuxième salle. Marc Clément, n’y a-t-il pas là quelque chose à imaginer ?

MC : Nous faisons aussi des petites formes. Par exemple, nous créons en France un opéra pour enfants, *Aladin et la lampe merveilleuse* de Nino Rota¹⁵. C’est un opéra pour enfants avec six rôles que nous confions à des chanteurs de notre studio et un orchestre de seize musiciens issus de l’orchestre du Conservatoire de Strasbourg. Évidemment, nous ne jouons pas cette production sur la grande scène, mais à Illkirch, à Colmar et à Mulhouse au Théâtre de la Sinne. Ce n’est pas la grandeur de la forme qui détermine si c’est un opéra. J’aurais aimé inviter l’opéra de Kris De-foort ici à Strasbourg. Mais, pour monter *Richard III*, nous avons besoin de disposer du plateau pendant un mois. Il y a une autre raison encore beaucoup plus importante. Pour faire le grand répertoire d’opéra -et souvent les petites institutions culturelles ne le comprennent pas- nous avons deux cent cinquante employés permanents, en dehors des deux orchestres, et cinq cents intermittents par an. Cela coûte énormément d’argent, alors que nous avons un budget de moins en moins important.



15. *Aladin et la lampe merveilleuse* (1963-65) conte lyrique en trois actes de Nino Rota. Mise en scène Waut Koeken. Première française à Colmar en décembre 2009.

J'ai besoin de chaque centime pour produire moi-même avec les forces qui sont là et je n'ai plus de budget pour faire de l'accueil. C'est un réel problème. Si je veux inviter l'opéra de Kris Defoort par exemple, je dois prendre l'orchestre qui accompagne son spectacle en



16. *La Confession impudique*. Opéra de Bernard Cavanna, créé le 26 septembre 1992 au Festival Musica, Strasbourg. Production Atem, Opéra du Rhin, Festival Musica.

tournée. C'est impensable, moi j'ai déjà un orchestre. Je n'ai pas de budget pour cela. Mais il y a quand même à Strasbourg Le Maillon, Pole Sud, d'autres institutions qui ont cette vocation d'accueil.

qualités mises à part - semble largement tourné vers le passé et répondent du coup beaucoup moins à ce qu'en attendent les compositeurs. Bernard Cavanna, quand tu écrivais par exemple *La Confession impudique*¹⁶, la

AG : Justement, n'est-ce pas la critique que l'on peut émettre envers les institutions ? Elles sont concentrées sur un répertoire qui - toutes grande institution ne répondait-elle pas à ton idée ?...

17. Bernard Cavanna (1951). Compositeur français. Il a construit une œuvre originale autour de ses instruments de prédilection dont témoignent le *Concerto pour violon* (1998-99), le *Double concerto pour violon et violoncelle* (2007) et le *Karl Koop Konzert* (2008) pour accordéon. Deux partitions sont par ailleurs importantes : *Messe un jour ordinaire* (1995) et son opéra *La Confession impudique* (1992), deux fois mis en scène (par Daniel Martin en 1992 et Gustavo Frigerio en 2000). Il a entre autre travaillé avec les chorégraphes Angelin Preljocaj et Caroline Marcadé.

Bernard Cavanna¹⁷ : L'institution aurait pu y répondre. Car finalement, *La Confession impudique* était un opéra tel que Marc Clément l'a défini, assez classique, avec un orchestre dans la fosse, la plus grande partie et même quasiment

l'intégralité de la narration était chantée. Donc cela pouvait répondre à l'idée d'un spectacle pris en charge par la grande institution, du fait même de l'orchestre.

C'est vrai -en tant que compositeur- au départ, on pense « opéra », mais il faudrait savoir choisir ses lieux selon ses projets... Actuellement j'ai pour projet de travailler sur un scénario de la Révolution Culturelle en Chine - là, forcément, j'aurais besoin d'une grande institution -, et simultanément de travailler sur *L'Agité du bocal* de Céline, pour trois ténors et un ensemble instrumental, que je situe plutôt dans un contexte de concert. Dans mon travail, il y a très peu de différences entre l'opéra et la pièce de concert. Lorsque je vois Brendel jouer une sonate de Schubert, pour moi, c'est de l'opéra aussi, même si cela ne chante pas. Il y a une telle crédibilité chez ce personnage, que cela devient du plus grand théâtre...

AG : C'est là peut-être qu'on se heurte à la définition... Me viennent deux exemples pour éclairer notre propos :

- La Monnaie à Bruxelles a signé depuis de nombreuses années des collaborations avec différents partenaires. C'est instructif d'observer comment les partenariats s'établissent selon les projets. *Sleeping Beauties* a été créé à La Monnaie dans le cadre du KunstenFestivaldesArts, qui est un festival de théâtre d'avant-garde, alors que la nouvelle production du *Grand Macabre*¹⁸ de Ligeti, deux mois avant, était partagée avec le Festival de musique contemporaine Ars Musica.

- De son côté, dans une récente interview¹⁹, Steve Reich²⁰ indique qu'il répondrait à la commande



18. *Le Grand Macabre*, mise en scène La Fura dels Baus, 2009.

19. Entretien avec Franck Mallet, Art Press (septembre 2009)

20. Steve Reich (1936). Compositeur américain. Avec Philip Glass et Terry Riley, il est un des principaux représentants de la musique répétitive américaine.

d'une institution comme l'Opéra de Paris à la condition qu'il ait l'entière liberté du projet.

Ludovic Lagarde, en tant que nouveau directeur, l'un de ses premiers gestes a été de créer autour de la Comédie de Reims, une réflexion avec les acteurs de la musique rémoise.

LL : C'est vrai, j'arrive à Reims avec le désir de poser la question de la musique avec l'ensemble des partenaires de la ville, avec le Grand Théâtre²¹ - un des opé-

21. Rebaptisé en 2010 Opéra de Reims.

22. Chorégraphe et directrice du Manège / Scène Nationale de Reims.

23. Directeur de l'Opéra de Reims.

ras les moins dotés en France, qui a peu de moyens de production –, et par ailleurs avec la Scène Nationale et la scène électronique, très active, avec des jeunes musiciens formidables. Fort heureusement, nous nous entendons extrêmement bien avec Stéphanie Aubin²², Serge Gaymard²³, et l'ensemble des partenaires, ce qui nous permet, dès cette année, de nous fédérer, de nous rassembler, non seulement pour pouvoir accueillir et produire *Massacre* à Reims, mais aussi de le faire dans les meilleures conditions pour le public, et d'en faire un succès. Il y a tout un travail de persuasion à faire avec le public. *Massacre* m'a semblé être la bonne idée. Réunir l'ensemble des disciplines du spectacle vivant (le théâtre, la danse, la vidéo, l'électro...) autour d'un projet d'opéra contemporain, c'est cela que nous essayons de faire. Je ne fais pas un spectacle pour un public en particulier. Je veux faire un spectacle pour le public en général que je considère toujours comme étant le relais de l'opinion publique. Je n'ai pas envie de faire un opéra pour un public d'opéra et du théâtre pour un public de théâtre. Mon art, j'essaie de le pratiquer pour tous en même temps.

C'est très important car je crois que nous sommes tous un peu pressés de diviser, de fragmenter les publics. Aujourd'hui, on parle des publics, et je ne suis pas sûr que ce soit une très bonne idée, cette spécialisation.

AG : Marc Clément, pouvez-vous nous éclairer un peu sur cette remarque de Steve Reich. Comment une institution pourrait-elle répondre à cette idée qu'un artiste accepte une invitation, à la condition qu'il ait « les mains libres » ?

MC : C'est très idéaliste de parler comme cela. Mais je crois que c'est irréaliste aussi. Si on obtient une commande d'une maison de production, je crois que celle-ci attend que soient utilisés les moyens de production qui sont là, parce qu'ils coûtent chers ! Et je voudrais quand même contredire Steve Reich, car même avec son type de musique, ce n'est pas impossible ! Son collègue John Adams qui compose tout à fait dans le même idiome a composé un opéra *Nixon in China*²⁴ que je considère comme un chef d'œuvre du XX^e siècle, même si je sais qu'il y a des écoles qui ne l'aiment pas. Un des problèmes de la musique contemporaine est qu'il y a trop de divisions dans les écoles, mais c'est un autre débat. Qu'on aime ou pas la musique répétitive, John Adams a quand même utilisé les moyens de l'opéra de Houston pour créer son opéra. Donc ce n'est pas impossible.

²⁴. *Nixon in China*, opéra de John Adams, livret d'Alice Goodman, créé le 22 octobre 1987 au Houston Grand Opera.

AG : Oscar, est-ce que cela te fait réagir ? Comment se situe-t-on en tant que compositeur ? Il y a trente ans, très peu de compositeurs allaient vers les maisons

d'opéra, aujourd'hui on a l'impression que tout compositeur a un projet pour ces maisons. Est-ce que cette mutation vient d'un désir artistique ou est-ce une pression sociale qui est redevenue d'actualité ?

OB : Cela me rappelle Francis Bacon. Il disait : « C'est à l'artiste d'explorer le mystère ». Ce qui me fascine moi dans un festival comme Musica, c'est qu'il y a souvent une grande pluralité d'idées, d'artistes et de visions. Parfois on peut explorer le mystère avec un effectif gigantesque comme celui de l'opéra, ou comme Nono avec *Al gran sole carico d'amore* ou même comme Steve Reich. Il y a des compositeurs dont le travail est directement lié au choix de l'effectif, au choix de l'instrumentation. Je crois qu'on ne peut pas simplement faire une distinction de genre sans prendre en compte le choix de l'artiste et de l'expérience du son qu'il veut faire. Je trouve formidable qu'existent ces différents moyens de production. Ce n'était pas le cas au temps de Mozart. Dans l'histoire de la musique, on voit qu'il n'y a pas eu souvent autant d'opportunités de pouvoir explorer le son assez librement.

LL : Après une grande ouverture, nous sortons d'un moment où les choses se sont à nouveau scindées, séparées, sans doute pour mieux s'affirmer. Le théâtre s'est beaucoup replié sur lui-même, la danse a eu besoin d'affirmer son identité et de faire sa révolution culturelle, le théâtre musical a eu ses heures très fortes et très affirmées, avec entre autres Georges Aperghis et l'Atem... Aujourd'hui, nous vivons au contraire une réouverture assez importante, un échange entre les disciplines. On a un choix beaucoup plus important

parmi les expressions artistiques, du projet expérimental jusqu'à la grande forme d'opéra. C'est très heureux pour nous. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de metteurs en scène d'opéra sont aujourd'hui aussi des metteurs en scène de théâtre qui font ce double parcours et qui se nourrissent de tous les arts.

BC : Elle devient un désir à partir du moment où on prend l'opéra comme un objet qu'on a envie de déformer. Si on a envie d'imiter les opéras du début du XX^e et même d'avant – car l'opéra est quand même l'expression phare du XVIII^e, XIX^e et début du XX^e siècle – alors il faut s'en accaparer comme un vieil objet que l'on déforme, comme des montages de Max Ernst, par exemple ! On ne peut pas rester simplement dans le même sillage. C'est beaucoup plus souple de travailler comme le font par exemple Georges Aperghis ou Jacques Rebotier²⁵. En trouvant une adéquation avec les préoccupations du moment, on n'a pas l'impression d'adhérer à un vieil objet.

Mais la maison même d'opéra m'intéresse beaucoup, non pas par pression sociale, mais en cherchant une manière de détourner un peu le sens de l'opéra – comme dans mon projet d'histoires chinoises avec la Bande des Quatre -, quand la musique va à l'encontre du texte et ne va pas simplement le soutenir.

AG : La semaine dernière, eut lieu un débat animé²⁶ entre les tenants d'une certaine tradition classique moderne, dont Michael Jarrell et Frédéric Durieux se

25. Jacques Rebotier (1950). Ecrivain, compositeur et metteur en scène français. Fondateur de la compagnie voQue – voix, invocation, équivoque aussi. Le théâtre de Jacques Rebotier est fortement inspiré du quotidien. Jeux de langage, formes, glissements du son et du sens, son travail est centré sur la langue elle-même.

26. Musica, Café-rencontre du festival, samedi 19 septembre 2009, *La Jeune création*.

faisaient les défenseurs, et ceux qui pariaient sur l'apport de nouveaux moyens de production sonore, de nouveaux médias, comme Raphaël Cendo ou Jean-Luc Plouvier. La question de l'opéra se pose à ces deux endroits. L'utilisation de moyens actuels, en terme d'image par exemple, est courante, y compris dans les productions de répertoire. Comment arrive-t-on à mêler cela dans une institution ?

MC : J'ouvre la saison avec une grande œuvre contemporaine. La musique électronique fait partie de *Richard III*. Il y a une grande bande sonore avec des effets vocaux et des montages électroniques qui se superposent au son de l'orchestre symphonique. Donc oui, le mélange de tous ces genres est parfaitement possible. Pas de problème !

KD : Dans *Sleeping Beauties*, l'orchestre est dans la fosse. Et je ne me suis pas demandé si je devais essayer de casser cette tradition. Si l'on revient à Bacon, on peut dire qu'il a été très dérangeant, et pourtant, il est dans la grande lignée de la tradition en utilisant la peinture. Il y a souvent des clichés. On dit que l'opéra concerne la bourgeoisie, ceux qui sont riches... Moi, ma préoccupation est de suivre mon chemin artistique et que je puisse toucher des gens, le plus largement possible.

27. Quartier central et populaire de Bruxelles. La population d'origine marocaine y était par endroit supérieure à 25% en 2005 (source Didier Willaert et Patrick Deboosere, cité par Manière de voir 114, Le Monde diplomatique, décembre-janvier 2011)

Cela vient peut-être aussi du fait que je suis un musicien de jazz. Je suis très content de pouvoir toucher des gens qui vont à l'opéra autant que le public d'une petite maison à Schaerbeek²⁷ où

il y a beaucoup d'arabes et où je tape dans le piano. Je crois que pour une grande institution, c'est une obliga-

tion de faire une création. Mais d'un point de vue artistique, vouloir casser la tradition n'est pas quelque chose à considérer comme primordial.

MC : Je ne comprends pas cette phrase : « On ne peut pas continuer comme on le faisait aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, parce qu'on est au XXI^e siècle ». Pourquoi ne pourrait-on pas continuer ? Le fait que l'orchestre soit dans la fosse, a des raisons « biologiques », physiques, parce que l'on veut se concentrer sur une action théâtrale. Voir l'orchestre, cela gêne plutôt si l'on veut se fixer sur l'action théâtrale. En plus, le fait que l'orchestre soit dans la fosse fait passer beaucoup plus facilement les voix que si l'orchestre était sur scène. Quand vous voyez le décor de *Richard III*, c'est une reprise moderne du théâtre élisabéthain de Shakespeare, qui est lui-même une reprise de l'hémicycle des Grecs. On ne parle pas de siècles, on parle de millénaires. Donc pourquoi ne pourrait-on pas continuer ainsi, si on le fait depuis les Grecs, depuis trois millénaires ? L'être humain a deux yeux, deux oreilles, et il est toujours construit comme il y a trois mille ans ! Il y a certaines lois à respecter.

OB : Mais cela dépend du projet artistique que l'on a envie de faire. Si on a besoin de mettre les musiciens sur scène parce que le projet artistique le demande, il n'y a aucun problème.

AG : La question est peut-être plus simplement de savoir, puisque l'institution lyrique est souvent centrale dans une ville, comment peut-elle, d'une certaine manière s'interroger, et s'inquiéter des formes qui ne

sont pas rigoureusement dans sa tradition – parce qu’il en existe de nombreuses aujourd’hui, comme l’illustre Musica²⁸ ? Est-ce que le format du festival suf-

28. Festival Musica. Depuis 1983, le festival présente, à Strasbourg, pendant deux à trois semaines chaque automne à travers une trentaine de manifestations, les œuvres les plus significatives du XX^e siècle et les nouvelles générations d’artistes, compositeurs et interprètes.

fit ? A Strasbourg, on vit certes dans un certain paradis. L’opéra remplit sa mission de créations d’œuvres chaque année, le festival Musica relaie, développe et amplifie ces initiatives depuis 25 ans, le TNS est

chaque année ou presque partenaire du festival Musica, etc...

BC : Pour moi, ce n’est absolument pas une attaque en règle contre l’opéra, mais c’est savoir que c’est une ancienne forme, comme la composition pour orchestre symphonique est une ancienne forme. L’orchestre de Malher est une amplification de l’orchestre de Haydn. Comment travaillons-nous avec cela ? Dans les années 60-70 Xenakis, Lutoslawski, Ligeti, ont bouleversé cet ordre. Maintenant on est un peu plus fri-

29. L’orchestre sous le plateau. La principale innovation du Théâtre de Bayreuth, conçu par Wagner, est sa fosse d’orchestre qui s’enfonce sous la scène et est couverte par une large plaque de bois, débordant l’orchestre au regard des spectateurs tout en laissant les chanteurs voir le chef. En créant ainsi « l’orchestre invisible », Wagner a voulu éviter au public d’être distrait par les mouvements du chef et lui permettre de se concentrer sur le drame.

leux, on est obligé de respecter cela. Objet ancien, cela ne veut pas dire qu’il est mauvais, mais comment nous débrouillons-nous avec lui ? Et M. Richard Wagner n’était pas fou, à son époque, quand il a mis l’orchestre sous le plateau²⁹. C’est vrai qu’avec des spectacles de plus petite forme instrumentale ou vocale,

plus modeste aussi dans les moyens de production, on se sent un peu plus libre.

LL : Quand je voyage entre l’opéra baroque et l’opéra contemporain, on a en fait les mêmes interrogations. Un

chef baroque qui va vouloir régler la hauteur de sa fosse, et le réglage chez les modernes : ce sont les mêmes choses qui tournent et se recyclent. Bien sûr, ces questions sont éminemment justes. Les choses reviennent, changent, se modifient et se contestent de l'intérieur. Il faut faire avec les contraintes de l'opéra mais c'est intéressant aussi de réfléchir à comment l'artiste s'empare, détourne, réinvente et interroge le passé. Il n'en demeure pas moins, j'en suis intimement persuadé, qu'il faut de la musique et de la création contemporaine à l'opéra. C'est une très bonne manière d'aller chercher de nouveaux publics, de séduire et d'amener les jeunes à l'opéra. Avec Pascal Dusapin, Wolfgang Mitterer, Bernard Cavanna, Georges Aperghis... nous sommes beaucoup plus proche de la culture des jeunes gens d'aujourd'hui qu'avec le grand répertoire. C'est donc le cheminement inverse qui s'effectue. On peut aussi amener au grand répertoire par la création contemporaine.

Transcription de l'enregistrement de la rencontre : Anne Gindt



PASCAL RAMBERT : “CE LIEU RESSEMBLE À UNE VOLONTÉ DE NE PAS SÉPARER LES CHOSES”

DAVID VERDIER

David Verdier. Enseignant (Paris XII), docteur en lettres modernes et études musicales (violon alto, analyse). Auteur de notices de concerts (festival d'Aix, La Roque d'Anthéron, Prades, Montpellier-radio France, etc.). Rédacteur régulier auprès de la revue *Dissonance*, *Scènes Magazine* (Genève).

Quand on regarde la programmation de ta quatrième saison à la tête du Théâtre de Gennevilliers, on y trouve des choix affirmés, très différents de ton pré-

Pascal Rambert (1962). Auteur et metteur en scène de théâtre français. Il met en scène principalement ses propres textes (notamment *Toute la vie*, 2007 ; *De mes propres mains*, 2007 ; *After/Before*, 2005). Il signe les mises en scène de trois opéras (*Philomela* de James Dillon, 2004 ; *Pan* de Marc Monnet, 2005 et *Armide* de Lully, 2009). En 2007, il est nommé directeur du Centre Dramatique National de Gennevilliers (CDNCC). Son projet de programmation est pluridisciplinaire. Il invite notamment T&M-Paris à présenter une pièce de théâtre musical ou un opéra une fois par saison.

décesseur... Dirais-tu que ta programmation est spécifique à la configuration sociale et urbaine du lieu ? En quoi le lieu interagit sur ton travail ?

Ici, on est dans un rapport historique et géographique, sociologique particulier. Pourtant, ça ne m'empêche pas de présenter des œuvres exigeantes et surtout des œuvres contemporaines –

même si ça s'apparente parfois à un pari sévère. J'insiste sur cette proposition qui tient à la fois de l'oxymore et de la porosité entre les dimensions locales et internationales.

Je prends l'exemple des répétitions ouvertes¹ et tout ce travail accompli depuis quatre ans autour des ateliers d'écriture hebdomadaires. Il y a environ trois cents personnes inscrites, ce qui représente parfaitement cette immersion à l'intérieur du terrain... Ma volonté, c'est d'impliquer des gens de la ville dans leur participation à des aventures humaines. Que ce soit à travers des films ou le travail plastique d'artistes comme Valérie Jouve ou Nan Goldin², photographiant dans la ville de Gennevilliers... Je maintiens ce coefficient d'exigence qui fait qu'on ne propose pas pour autant d'art au rabais.

Par rapport à l'influence du lieu sur mon travail, je dirais que sur le plan matériel, cela me procure plus de moyens. Sur le plan esthétique, je dirais qu'avant d'arriver ici, j'avais déjà pris l'habitude de mêler à des professionnels des gens du quotidien. Quand on monte Shakespeare, il faut des professionnels... moi je travaille sur ce que j'appelle la présence brute des gens sur un plateau. Tout mon travail consiste à mélanger lumières, mise en scène, chorégraphie...

Pour l'avoir expérimenté aux États-Unis, au Moyen-Orient... je tiens à une forme hybride entre ce qu'on appelle la « haute » et la « basse » culture. Ici, je n'ai fait que démultiplier ce que je faisais auparavant,

1. Répétitions ouvertes. Chaque année, plusieurs spectacles sont créés et répétés au Théâtre de Gennevilliers. Les répétitions de ces spectacles sont ouvertes à tous. Le public est invité à découvrir gratuitement, selon le calendrier, la création en train de se faire. Près de 500 personnes sont accueillies chaque saison sur les répétitions ouvertes.



2. Nan Goldin, *Abdel and his family*, Gennevilliers, 2010.

c'est-à-dire mettre en place des dispositifs qui font se rencontrer des choses qui a priori ne se rencontrent pas.

Tu parles quelque part de « contrainte »... Selon toi, doit-on contraindre le public ?

Oui bien sûr. Produire *Armide*³ au Théâtre de Gennevilliers, ce n'est pas comme le produire au Théâtre des Champs-Élysées. Pour autant, je ne suis pas du genre

3. *Armide*. Opéra de Lully. Pascal Rambert a été invité par le Mercury Baroque Theater de Houston (Texas) à revisiter l'opéra *Armide*. Créé les 15 et 16 mai 2009 au Cullen Theater, Wortham Center, à Houston, puis repris au Théâtre de Gennevilliers du 18 au 25 septembre 2010.

à adapter mes spectacles à une réception supposée du public d'ici. Contrairement à d'autres metteurs en scène, je n'ai pas d'idée préétablie sur le goût supposé de mon public. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt

la notion philosophique que les idées se mettent en marche dans un mouvement de flux contradictoires. Mon travail concerne le rapport de la rencontre qui met en place un déplacement.

J'ai lu de toi que tu te définissais comme un « objecteur de sens ». Sur ce plan, je trouve que ton approche du théâtre est très « musicale », en tant qu'elle fuit la logique narrative...

En fait, je suis comme tout un chacun... Il y a des gens qui « savent » mais moi, je ne « sais » pas (*rires*). J'ai une manière de travailler qui m'amène à poser sur des plateaux des zones d'incertitude relativement à des choses simples, par exemple « qu'est-ce que c'est que du théâtre ? » ou bien « pourquoi s'arrêter à la définition traditionnelle que nous en connaissons ? » Comme je viens de la philosophie, cela me donne une approche curieuse, qui remet en question ce qu'on tient pour ac-

quis. À partir de là, on peut se poser une série de questions : qu'est-ce qu'une pièce de théâtre, de danse ? Comment ça devrait être écrit ? Comment raconter une histoire aujourd'hui ? Doit-on encore le faire ? Je suis sur un rapport de vrai doute par rapport à cela.

On est dans un rapport au temps qui a complètement évolué, de par la post-ère industrielle, un rapport rhizomique. C'est pour cette raison que je ne propose pas de théâtre de répertoire ; ça se fait ailleurs et tant mieux. Comment définir le sens ? « *Ne pas peindre la chose mais l'effet qu'elle produit* », cette citation de Mallarmé définit très bien mon travail. Je suis dans un rapport post-Duchampien qui consiste à penser que le spectateur est actif. En même temps, je suis anti-platonicien dans ce rapport, puisque je considère que le spectateur n'est pas abusé par ce qu'il regarde et a sa propre imagination. C'est Claude Régy qui m'a fait comprendre ça. Je suis post Sartrien dans la notion de responsabilité. Le public est responsable de son propre imaginaire. Je crée des objets, des sortes de « trous » dans lesquels les gens peuvent s'immiscer. Cette approche correspond également à une façon de comprendre les gens, de savoir à quel niveau ils regardent les choses. Les niveaux d'entrées sont très intéressants.

J'appartiens en cela à la génération qui s'est détachée du rapport brechtien au théâtre qui consistait à vouloir maîtriser le sens absolu des pièces et enseigner au spectateur ce qu'il faut penser du spectacle dans un message didactique. Je suis d'un courant littéral, littéraliste : montrer un objet tel qu'il est a une force d'expression supérieure au commentaire qu'on peut en faire. J'invite ici des gens qui sont dans un rapport

objectiviste, assez peu romantique à l'objet scénique, souvent assez froid, assez peu « théâtral » (au sens de « joué », « incarné » etc.). La mauvaise pente serait de surjouer pour prendre en charge une partie des émotions du spectateur. Le théâtre est au contraire une façon de disparaître à l'intérieur de l'œuvre et non pas d'être devant l'œuvre. Je suis très attaché au fait de produire de la beauté.



4. *Philomela*. Créé le 16 septembre 2004 au Teatro Rivoli, Porto (production T&M-Paris)

5. **Céleste Boursier-Mougenot** (1961). Compositeur, plasticien français. Après avoir été compositeur pour la compagnie de théâtre Pascal Rambert de 1985 à 1994, il se tourne vers les arts plastiques, dans le champ de l'installation sonore, travaillant à extraire le potentiel acoustique des objets les plus divers.

On a l'impression que le rapport entre théâtre et philosophie, entre théâtre et chorégraphie, etc. s'établit plus facilement que le rapport entre théâtre et musique...

Sur le plan professionnel, j'y travaille depuis longtemps, en 2003 avec Antoine Gindt et

*Philomela*⁴ de James Dillon, puis avec Marc Monnet à l'Opéra du Rhin. Ma femme m'a fait connaître le chant lyrique et bien sûr Céleste Boursier Mougenot⁵ puis Alexandre Meyer, qui se sont occupés de toute la partie musicale de mes spectacles. Avec Céleste, on a beaucoup travaillé comme Cage et Cunningham. Toute ma réflexion

sonore ne se fait pas sur un mode classique mais sur un mode sonore ; en cela, je peux dire que j'ai un rapport à la musique plus « sonore » que « musical », à strictement parler. Je n'ai jamais eu de goût pour une forme opératique classique et pourtant j'adore l'opéra, le rapport aux chanteurs, travailler avec eux, etc.

Pourquoi ne pas organiser de concert ?

J'ai abordé la question lors d'une rencontre avec Marco Stroppa⁶ et Pierre-Laurent Aimard. Pour l'instant, je dirais que ce n'est pas mon domaine, je préfère laisser ça à d'autres personnes, comme le compositeur Bernard Cavanna au conservatoire de Gennevilliers.

On parle beaucoup de théâtre contemporain, d'art contemporain... mais pourquoi ce rapport conflictuel du théâtre avec la musique contemporaine ?

Mes goûts personnels me portent vers la musique contemporaine. À une époque, j'ai beaucoup fréquenté le festival Présence à Radio-France. Je pense que c'est une question de métier. La musique contemporaine passe souvent par des institutions comme l'IR-CAM. À l'époque où je travaillais à Nanterre avec Jean-Pierre Vincent, j'ai découvert l'ATEM avec Georges Aperghis et Antoine Gindt, ce fut une expérience inoubliable. Le travail de Patrice Chéreau m'a beaucoup inspiré également, je me souviens de son travail sur Lucio Silla, le cinéma, les pièces de danse, etc. À Gennevilliers, c'est différent, je ne saurais pas monter de concerts de musique ici, j'aurais besoin d'un vrai partenaire pour cela. De plus, je suis prisonnier du cahier des charges des centres dramatiques nationaux... on doit s'en tenir à un certain pourcentage d'art dramatique...

6. Marco Stroppa (1959), Compositeur italien. Il enseigne régulièrement à l'Ircam ainsi qu'aux CNSMD de Paris et Lyon. Selon lui, l'informatique et la spatialisation sont deux moyens « d'explorer le phénomène musical tout entier avec une rigueur et une lucidité sans précédent », d'entrer dans l'intimité de la matière sonore. Sa musique fait une large place à la voix et à la théâtralité. Son opéra *Re Orso* sera créé le 9 juin 2011 à Paris, Opéra Comique.

Pour sortir de ce rapport « administratif », la notion de théâtre musical, c'est quoi pour toi : une antinomie, une évidence ?

Les « purs » musiciens ont pour habitude de railler ce rapport « impur » entre théâtre et musique. Personnellement, je considère que ma pratique repose sur une totale confusion des genres : être un jour sur une mise en scène, le lendemain sur un spectacle de danse, le soir sur un opéra, etc.

Ce lieu ressemble à une volonté de ne pas séparer les choses. La musique et les beaux-arts ont été séparés au XIX^e siècle quand on fonctionnait sur un modèle artistique très « *Napoléon III* ». Aujourd'hui, les gestes viennent du quotidien et deviennent des artefacts artistiques. On voit ça chez Pina Bausch par exemple. Il y a une nouvelle tendance artistique qui met à bas tous ces anciens modèles. Je m'inscris parfaitement dans cette démarche en transformant la musique en mouvements. J'adore cette transformation d'une matière en une autre.

À ton avis, le théâtre musical est-il à ce jour une forme qui peut encore proliférer ?

J'ai invité Antoine Gindt à venir voir le Festival des Très Jeunes Créateurs Contemporains à Gennevilliers en 2010. Dans une des propositions, il a vu clairement une forme de continuation du théâtre musical et cela m'a réjoui. Je suis tout à fait favorable à ce que le théâtre musical aille plus loin et abandonne les oripeaux du théâtre classique, comme le travail de Kagel ou Aperghis sur les formes éclatées du langage par exemple.

J'ai parfois l'impression que le théâtre musical fonctionne par chapelles, qu'il n'y a pas de possibilités de le faire progresser en dehors de ses sources...

En fait, l'éclatement des genres va se poursuivre. Le théâtre musical ne doit pas devenir une antichambre pour des compositeurs en mal de forme opératique. Il y a des choses étonnantes en ce moment, comme le travail du Wooster Group par exemple... J'aimerais beaucoup refaire quelque chose avec James Dillon ou Marc Monnet. J'aime beaucoup prendre un projet dès l'origine avec des compositeurs.

La musique permet-elle de saisir le réel, le spectacle ordinaire de la vie ?

Ça dépend des productions, c'est le cas avec *Armide*. Je n'ai fait que déplacer visuellement les enjeux stratégiques. Quand on présente *Stifters Dinge*⁷, on est dans un rapport très objectal, objectiviste.

Aujourd'hui, au vu de la difficulté de monter des productions, j'ignore dans quelle mesure les compositeurs peuvent avoir le courage de monter un opéra. Il faut bien prendre conscience qu'une structure comme T&M, c'est unique en France. Nous avons commencé notre partenariat en 2007 avec la reprise de *Medea* de Dusapin, puis *Stifters Dinge* d'Heiner Goebbels, les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág. Après *Armide* de Lully et la reprise de *Momo*, l'« opéra » pour enfants de Dusapin, nous coproduisons avec Antoine Gindt et T&M le premier opéra d'Oscar Bianchi sur un livret de Joël Pomerat. Il sera créé à Aix en 2011 et repris ici par la suite. Écrire une saison, c'est écrire... il y a une grande logique dans tout ça, un rapport d'écriture.



7. *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, 2007.

Propos recueillis le 13 novembre 2010 à Gennevilliers



JOËL POMMERAT : “COMME SI L'ÉCRITURE SE PROLONGEAIT, POUR ALLER PLUS LOIN OU AILLEURS”

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 chargée de production à T&M-Paris et assure le suivi du travail de communication.

Quel regard portez-vous sur les propositions artistiques de l'opéra et comment vous positionnez-vous par rapport à cet univers ?

Joël Pommerat : En fait, je suis un peu enfermé dans ma bulle de théâtre, de mon travail d'écriture, de recherche, de mise en scène. Je ne suis pas très spectateur du lyrique en général. Je n'ai vu que très peu de choses. Je n'ai donc que des images volées et peut-être quelques clichés ou stéréotypes sur cet univers-là. Donc je viens dans ce projet dans un état de presque virginité, et j'ai envie d'avancer humblement, avec beaucoup d'humilité, de précaution.

Vous n'aviez jamais fait d'opéra avant. Pourquoi avez-vous accepté cette proposition¹ aujourd'hui ?

¹ *Thanks to my eyes*, cf note 3, page 68.

Je m'étais dit que je ne ferais pas d'opéra classique. A priori, c'est une chose qui ne m'attire pas. Au théâtre non plus d'ailleurs. Je ne monterai jamais de « répertoire ». Ce n'est pas mon entrée dans le théâtre, qui est vraiment liée à la notion de création, d'imagination, de recherche de formes. Il était évident que je ne serais pas devenu un « metteur en scène d'opéra ». Tout comme devenir un « metteur en scène de théâtre » ne m'intéresse pas. Antoine m'a abordé sur un projet de création. Et surtout, sur un projet qui pouvait inclure le théâtre. Les premières discussions avec Antoine portaient sur la possibilité qu'il y ait vraiment une théâtralité, telle que moi je la pratique. Par ailleurs, les quelques réticences que j'avais concernant l'opéra venaient du fait que j'ai une compagnie, des gens avec qui je travaille, et qu'a priori, je n'ai pas envie de me disperser. Or, le travail avec ma troupe était proposé ici. Je suis donc rentré dans la proposition d'Antoine pour toutes ces raisons. Et puis il y a eu assez rapidement l'idée que je travaillerai sur mon écriture. On ne l'a pas abordé tout de suite avec Antoine, mais je m'étais dit que si un jour j'abordais l'opéra, ce serait parce que je pourrais l'aborder comme j'aborde le théâtre, c'est-à-dire en tant qu'auteur. Et bien sûr, avec la collaboration essentielle d'un autre

Joël Pommerat (1963). Auteur-metteur en scène français. Il fonde en 1990 la Compagnie Louis Brouillard avec laquelle il crée tous ses textes dont *Pôles*, *Treize étroites têtes*, *Mon ami*, *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, *Le Petit Chaperon rouge*, *D'une seule main*, *Les Marchands*. L'activité et la notoriété de la Compagnie Louis Brouillard se sont considérablement accrues depuis le succès d'*Au monde* créé au Théâtre National de Strasbourg en 2004. En 2008, il crée *Je tremble (1 et 2)* au Festival d'Avignon. De 2006 à 2010, il est en résidence au Théâtre des Bouffes du Nord, où il crée notamment *Cercles/Fictions* en janvier 2010. Depuis 2010, il est artiste associé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

partenaire, le compositeur, qui n'existe pas au théâtre.

Vous aviez proposé trois de vos textes pour le livret, *Au monde*², *Pôles*, et *Grâce à mes yeux*³. Pourquoi ces trois textes ?

Parce que c'étaient ceux qui me motivaient le plus encore, ceux qui étaient les plus frais, les plus vivants en moi. Et puis parce que, sans doute, en les écrivant,

2. *Au monde*. Actes Sud Papiers, 2005. Dans un appartement luxueux, des hommes âgés dominent le monde tandis que leurs femmes, leurs soeurs, leurs filles, les accompagnent d'une admiration bienveillante.

3. *Pôles*, suivi de *Grâce à mes yeux*. Actes Sud Papiers, 2003. *Pôles* : Malade, Elda Older, perd la mémoire. Elle demande au modèle de son frère sculpteur de lui raconter son histoire. *Grâce à mes yeux* : Fils du plus grand artiste comique du monde qui voudrait lui transmettre son art, Aymar aime une femme qui lui prend tout son temps.

j'avais le sentiment intuitif qu'ils avaient une forme théâtrale qui pouvait facilement devenir autre chose que du théâtre. Mais je ne sais pas si cette intuition était fondée, nous verrons... C'est vraiment Oscar qui a choisi. J'ai proposé ces trois textes et c'est ensuite la parole, la sensibilité d'Oscar qui ont fait le reste. C'est donc probablement plus facile aujourd'hui pour lui de s'approprier

ce texte. La condition de départ n'était pas qu'il devait absolument travailler à partir de l'un de mes textes. Il fallait qu'il en sente le désir. Il aurait pu rejeter ces trois textes.

Il a été ensuite décidé de traduire le livret en anglais.

C'est aussi le choix d'Oscar. Je n'aurais pas été naturellement vers ce choix. Mais j'ai écouté les sensations d'Oscar. Il avait un certain problème avec la musicalité de la langue française. Il se sentait moins libre, plus encombré d'écrire avec cette langue. Une fois que j'ai compris que c'était profond, je ne m'y suis pas opposé, j'ai évidemment été consentant.

Est-ce que ce choix vous nourrit, d'une manière ou d'une autre, en tant que metteur en scène ?

Non, ça ne me nourrit pas spécialement parce que je ne parle pas cette langue, donc je n'ai pas de sensibilité particulière avec elle. Mais, étant donnée la musique d'Oscar, la façon dont elle crée une nouvelle oralité, dont elle modifie totalement le parler, que ce texte soit en français ou en anglais, j'ai pris conscience que ce n'était pas essentiel. Ce qu'il y avait d'essentiel, c'était ce qu'il véhiculait, pas simplement les mots, mais l'imaginaire, la fiction qu'il amène. C'est-à-dire la fable, les personnages, l'histoire, l'atmosphère. Et ça, c'est évidemment préservé. J'ai compris que c'était là-dessus que je devais travailler. Donc, passée ma première résistance, aujourd'hui, ça ne me pose pas de problème.

Vous dites que vous n'écrivez pas des pièces mais des spectacles. Vous prolongez d'ailleurs souvent l'élaboration de l'écriture pendant les répétitions. Or, la question du livret impose qu'il soit arrêté et finalisé avant de passer à l'écriture musicale. Comment cette contrainte a-t-elle modifié votre travail d'écriture ?

Ce qui était plus simple, là, c'est que j'abordais un texte déjà existant. Mais c'est vrai que j'ai dû me faire violence pour être dans un rapport strictement textuel, un rapport de moi à l'ordinateur, sans passer par le biais du plateau, ce qui est ma façon de pratiquer l'écriture. Cela étant dit, nous avons quand même pu nous rapprocher de ma manière habituelle de procéder puisque nous avons organisé des sortes de mises en espace, avec des comédiens, à des étapes intermédiaires de

l'écriture du livret. Ce qui a permis de se rendre compte de la temporalité de cette écriture. Et pour moi, de retoucher, réajuster les choses. C'était un moment très important pour Oscar aussi, pour entendre et comprendre certaines choses de ce texte.

Et relativement à cette façon de travailler – de ne pas écrire des pièces mais des spectacles – comment se passent le travail et la relation avec Oscar Bianchi, qui devient coauteur du spectacle ?

C'est une façon nouvelle d'aborder le travail. Qui n'est pas solitaire, individualiste. Qui est autrement. Elle est à la fois déstabilisante et agréable. J'ai du plaisir à l'aborder parce que, ayant plus d'expérience aujourd'hui, j'ai plus d'assise, de certitudes sur certains points, qui me permettent d'envisager sereinement la rencontre avec un autre. Il y a quelques années, je pense que ça aurait été probablement plus compliqué pour moi. Mais là, au contraire, c'est agréable. Ça me fait plaisir aussi de lâcher ce côté totalitaire de l'auteur-metteur en scène, et de devoir partager l'invention et la création. C'est une expérience forte.



4. *Grâce à mes yeux*, créé au Théâtre Paris-Villette, 2002.

***Grâce à mes yeux*⁴ a déjà été monté. Comment sont intervenus les souvenirs de ce spectacle dans l'écriture du livret et maintenant dans la préparation de la mise en scène ?**

Il y a un lien qui reste fort. J'ai toujours revendiqué le fait de remonter mes pièces et mes spectacles. Il y a des spectacles que j'ai retravaillés jusqu'à trois reprises,

dans des mises en scène, non pas différentes, mais réactualisées, avec parfois des différences importantes, et parfois un prolongement. Selon moi, un spectacle, c'est comme une photographie à un moment donné d'un travail. Et ce n'est en aucun cas la finalité d'une écriture. Pour cet opéra, je ne me positionne pas dans un autre temps que le temps de cette première mise en scène. C'est une continuité. Bien sûr, je ne suis plus tout à fait le même, et bien sûr, il y a l'apport primordial d'Oscar, mais je ne mets pas de rupture entre ces deux temps. C'est comme si l'écriture se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs. Ça veut dire très concrètement que je n'ai pas remis à plat les grands partis pris de travail de cette première mise en scène. Parce que quand j'ai écrit *Grâce à mes yeux*, j'ai écrit avec cet espace-là, avec cette scénographie-là, avec la relation de ces corps à cet espace-là, avec des images particulières ; et je ne pourrais pas renverser tout et partir dans un autre sens. Je suis dans la prolongation de ces images, des premières fondations de cette écriture.

Si le livret devait être finalisé pour passer à l'écriture musicale, il devait aussi être plus court que la pièce. Quels ont été vos choix pour condenser cette écriture ?

Cet aspect était la grande gageure de l'écriture. Avec Oscar, dès le début, on voulait une œuvre dense et courte, d'une durée d'1h – 1h10. C'est la limite qu'on s'était fixée. Ça voulait dire qu'il fallait beaucoup moins de mots, de développements. Mais le travail ne pouvait en aucun cas consister à opérer des coupes, parce que réduire cinquante pour cent, voire plus, ça veut dire toucher à des équilibres, à des partis pris

de l'écriture. Ça veut dire qu'il faut mettre le texte tel qu'il existe de côté et se remettre dans la position de départ. Puisque ce texte est une fable, il fallait donc reposer les bases de cette narration autrement. Nous sommes passés de quatre-vingts à douze pages ! Avec des étapes intermédiaires bien sûr. Parce que je n'ai jamais pensé qu'on en arriverait là. Mais en discutant longuement avec Oscar, on en est arrivé là parce que c'était nécessaire à son travail.

Il y a donc eu une première étape pendant laquelle j'ai reconsidéré cette écriture, j'ai rebâti, j'ai transformé les choses que je ne voyais plus de la même manière. Je n'ai pas changé les personnages, mais j'ai conduis autrement les lignes narratives de cette histoire. Cette étape a été assez longue, puisque c'était une reconception de l'écriture, mais elle était assez libre. Et j'en suis arrivé à un premier état du texte qui devait faire trente pages. Donc déjà un grand resserrement ! Et puis, à partir de ces trente pages, qui était le premier jet de la réécriture, oui, là, j'ai opéré des coupes, une condensation extrême de l'action. Je n'ai été guidé que par cet objectif : faire tenir le projet que j'avais développé, en ne détruisant rien, et en arrivant à une sorte d'épure, d'économie très grande. Faire dire en une phrase et avec le moins de mots possibles, ce que je faisais dire en cinq voire dix.

Oscar et Antoine, je pense, s'inquiétaient du fait que, pendant un certain temps, le texte restait riche et long. Parfois, j'ai pu être un peu agacé de ce que j'ai pu prendre pour de l'impatience, même s'ils me l'exprimaient avec beaucoup de précautions. Mais je savais qu'il me fallait beaucoup de temps pour faire cet élagage, sans

couper l'arbre. J'ai souvent employé cette comparaison avec eux : tailler les feuilles mais sans atteindre le tronc. Il fallait que ça continue à se tenir droit. C'était un travail très minutieux, qui m'a demandé beaucoup d'énergie, plus que je ne l'aurais imaginé. Mais, finalement, je pense que j'ai appris, que j'ai progressé. Quelque part, ce travail a été formateur pour moi, riche d'une expérience particulière et intéressante, pour mon travail d'écriture en général.

La musique elle aussi exprime une forme de narrativité, elle raconte aussi quelque chose de ce qui va se passer sur le plateau. Comment s'organise la question de ce que la musique va raconter entre Oscar Bianchi et vous ?

On est parfois amené à l'évoquer, mais, finalement, les choses vont s'exprimer au moment où ça va s'opérer. C'est à ce moment-là qu'il faudra être à l'écoute. Je crois que je n'ai jamais dit à Oscar comment je voudrais qu'il écrive par rapport à tel et tel aspect de mon écriture. Je sais qu'il s'approprie cette chose, qu'il doit se l'approprier. Je fais confiance dans le fait que je sais et que je ressens, parce qu'on en a beaucoup parlé, combien il comprend de l'intérieur cette écriture, ce texte. Comment il se l'est approprié et comment il va le transformer, forcément. Mais ça, c'est le jeu du départ, donc c'est plutôt positif. Je pense que j'aurais un problème si je sentais un regard sur ce texte, sur ce livret, sur ces personnages, qui serait sans passion et sans compréhension sensible. Mais j'ai eu la preuve qu'il y a une relation à ce texte de compréhension et de passion. Donc, à partir de là, je suis même prêt à la surprise,

et à devoir m'adapter, parce que je pense que je vais devoir bouger, me mettre à l'écoute. Après, ça ne veut pas dire que je n'ai pas ma vision et que je ne vais pas la préserver. Mais cette vision je vais essayer de la rendre compatible, et surtout de la mettre à l'écoute de ce qu'Oscar me propose, pour en faire quelque chose de cohérent, à nous deux. Je pense que si c'est réussi, c'est parce qu'une association aura lieu. L'association existe déjà entre Oscar et moi sur le plan humain, intellectuel et sensible. Après, il faut que cette association se concrétise dans cette pièce. Et je pense que ça sera le cas, mais ce serait vraiment présomptueux de l'affirmer par avance. On va y travailler.

Je reviens à l'écriture du livret. Avez-vous imaginé que la musique pouvait prendre en charge certains éléments de l'histoire ?

On m'a souvent dit : « Imagine bien que la musique va prendre en charge telle et telle chose ». Mais c'est très abstrait. Parce que la musique d'Oscar, c'est lui qui l'écrit, ce n'est pas moi. Donc je ne vois pas comment je pourrais travailler en projetant ce que la musique va apporter à tel et tel endroit, parce que ça ne sort pas de ma tête, ça ne m'appartient pas. Donc cette idée de laisser la place à la musique, je la conçois en terme d'économie, comme nous disions tout à l'heure, c'est-à-dire faire en sorte que les choses soient les plus resserrées possibles, donc plus ouvertes à l'espace musical. Pas aussi précises, pas aussi détaillées, donc plus ouvertes qu'une écriture théâtrale. Mais en aucun cas je ne peux écrire en projetant ce que la musique pourrait apporter à tel endroit, et que je n'aurais pas à

apporter avec mon écriture. C'est une chose que je peux comprendre dans l'absolu, mais que je ne peux pas très précisément organiser.

On pourrait dire de votre travail qu'il explore une tension entre la reconstruction d'une réalité, partagée entre les spectateurs et le plateau, et l'apparition d'un « trouble », ainsi qu'il est identifié dans l'ouvrage qui vous est consacré, paru récemment⁵. Comment la dimension musicale et lyrique pourrait-elle influencer cette tension selon vous ?

5. *Troubles*, de Joëlle Gayot et Joël Pommerat, Actes Sud, 2009.

D'abord, pour préciser, je pense que le « trouble » dans mon travail – il a été défini comme ça, mais il pourrait être défini d'une autre manière – vient d'une accumulation de réalité par rapport au théâtre. Il ne vient pas du fait qu'il y aurait des éléments qui n'appartiendraient pas à la réalité, qui seraient une forme d'abstraction fantastique. Mais il provient d'une reconstitution de la réalité, d'une recherche qui serait de rendre du réel au théâtre, qui lui-même se définit par un espace extrêmement artificiel. Par rapport à la musique qu'Oscar va produire, et que je commence à saisir, je vois aujourd'hui les choses de cette manière : je vais m'efforcer, davantage encore, de travailler sur une très forte relation au réel, dans mon travail avec les acteurs-chanteurs et dans le traitement des personnages.

Il y a aussi dans votre écriture et vos mises en scène, une recherche sur la représentation de l'intériorité des personnages. Comment envisagez-vous cette incarnation par le chant ?

Je vois que le chant et la musique prendront ça en charge largement. Alors, serait-il ridicule de dire que je vais m'occuper du corps et qu'Oscar va s'occuper de l'âme ? Et puisqu'on dit, et je le crois, que les deux sont liés, que la séparation est artificielle, on va donc s'occuper de la même chose. En m'occupant des corps, je vais m'occuper des âmes. Et Oscar, en s'occupant des âmes, va s'occuper des corps. Mon travail de mise en scène consistera à faire en sorte que ces deux choses soient profondément reliées entre elles. Étant matérialiste, je pense qu'il n'existe pas de séparation entre l'esprit et le corps.

Il a été décidé de conserver dans le livret un rôle parlé, le personnage de la mère, qui sera interprété par une comédienne.

C'est bien sûr le choix d'Oscar. Et j'en suis très heureux. Je n'aurais pas pu lui imposer. On est arrivé là ensemble. Mais c'est lui qui a fait le chemin pour proposer cette option. Ce personnage est une femme très très très âgée. C'est même un âge quasiment au-delà du réalisme. En tout cas, c'est un état de vieillesse très grand. Comme une flamme au bord de s'éteindre à chaque instant. Évidemment, si on veut travailler sur la réalité d'une présence comme celle-là, ça veut dire qu'il va falloir incarner cette extrême vieillesse. Et ce n'est pas forcément compatible avec un chant déployé. C'est le respect de cette spécificité qui a conduit Oscar à proposer de travailler sur une parole. Une parole qui sera dans une qualité de fragilité, permise par l'amplification de la voix, puisque c'est un des partis pris voulus par Oscar.

Vous avez fait une session de travail à Aix-en-Provence cet été 2010, avec Oscar Bianchi et trois chanteurs. Que vous a apporté cette première approche du travail scénique et musical ?

Ce que ça m'a apporté, c'est que j'ai pu commencer, enfin, à mettre des formes réelles sur ce que la musique allait apporter au livret. Ça a permis de déclencher chez moi une pensée sur la mise en scène à venir d'une tout autre nature. C'était très important de pouvoir bénéficier de ce temps-là. Et ça a renforcé mes partis pris sur la dimension concrète et réelle du travail que je voulais apporter.

Propos recueillis le 27 novembre 2010 à Paris



HELVÈTES UNDERGROUND

STÉPHANE Malfettes

Stéphane Malfettes. Program-mateur 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).

À propos de *Wüstenbuch*¹, ou comment le temps, entre musique et théâtre, se déploie dans les détails et les vides de la scène.

Avant d'être le metteur en scène de renommée internationale que l'on connaît aujourd'hui, Christoph Mar-

1. *Wüstenbuch*, pièce de théâtre musical de Beat Furrer (musique) et Christoph Marthaler (mise en scène) d'après des textes de Händl Klaus, Ingeborg Bachmann et d'autres auteurs. Créé le 14 mars 2010 au Théâtre de Bâle.

thaler² a été musicien de rue. Au début des années 1980, il monte ses premiers spectacles à Bâle dans des vieux bistrotts, des cafés de gare à l'abandon et des salles d'attente désaffectées. Ces scènes primitives ont durablement ancré son attachement pour les lieux de passage où la vie tourne au ralenti. À l'image du décor de *Wüstenbuch* qui représente

un hôtel en déshérence ou une auberge de jeunesse hors d'âge, les univers visuels de Marthaler produisent de puissants effets de réel sans tomber dans la reconstitution de type naturaliste. Les éléments scénographiques restent toujours lacunaires ; ils n'actualisent jamais tout à fait les situations des livrets d'opéra ou des textes dramatiques. Les particularités de la déco semblent néanmoins refléter les propres tournures d'esprit des personnages. Un lambeau de tapisserie, un poster défraîchi, un pan de mur délabré, un canapé en moleskine deviennent les révélateurs des bas-fonds de leur psyché. Un décalage temporel emprunt d'« ostalgie » (nostalgie des ex-pays de l'est) ménage une atmosphère de ressouvenir et de mise à distance. Cet aspect délicatement rétro déjoue le cliché de la modernisation à tout-va en conférant une forte cohérence scénique à l'œuvre musicale de Beat Furrer³.

Wüstenbuch est la troisième collaboration de Christoph Marthaler avec le compositeur autrichien d'origine suisse. Ensemble ils ont créé *Invocation* (2003), sur la trame narrative de *Moderato cantabile* de Marguerite Duras, et *Fama*⁴ (2005) où *Mademoiselle Else* d'Arthur Schnitzler était mis en musique avec un dispositif acoustique et scénique inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans ses pièces de théâtre musical, Beat Furrer assemble des

2. Christoph Marthaler (1951). Metteur en scène suisse. La particularité de son œuvre réside dans sa capacité à mêler avec succès partition verbale et partition musicale, mots et notes, parole et chant. Il signe les spectacles *Indeed, Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab !, tægeli uf, Stägeli ab, juheel, Groundings, wich Only*. De 2000 à 2004, il dirige le Schauspielhaus de Zurich. En 2010, il est artiste associé du Festival d'Avignon et y présente *Papperlapapp*.

3. Beat Furrer (1954). Compositeur autrichien d'origine suisse. En 1985, il crée l'ensemble Klangforum Wien. Il en est le directeur artistique jusqu'en juillet 1992. Parmi son répertoire : *Retour an dich*, trio (1986), *Streichquartett n°1* (1984), *Die Blinden* (1989), *Begehren* (2001) et *Fama* (2005).



4. Fama. Créé au Festival de Donaueschingen, 2005.

niveaux temporels différents en reliant des sujets mythologiques à des récits modernes. Pour *Wüstenbuch*, il a collecté les fragments d'un papyrus traduit par l'éminent égyptologue Jan Assmann, auteur notamment d'*Images et rites de la mort dans l'Égypte ancienne*. Ces paroles immémoriales entrent en résonance avec des textes écrits pour l'occasion par Händl Klaus mais aussi des vers de Lucrèce, des rêveries mélancoliques du poète espagnol Antonio Machados et des passages de *Wüstenbuch-Fragmente* d'Ingeborg Bachmann – ouvrage qui donne son titre au spectacle (« Livre du désert » en VF). Au-delà de leurs différences linguistiques et civilisationnelles, ces séquences littéraires évoquent toutes l'angoisse et la fascination qu'a toujours éprouvées l'être humain face à la mort, cet ultime voyage aux confins du désert. La partition rend palpable ce sentiment de l'infini. Les enchevêtrements musicaux et littéraires provoquent de subtils dérèglements des sens. Des effets de répétitions, de superposition, d'infimes différenciations troublent la mémoire, éclipsent le temps et transfigurent l'espace. L'orchestre, les chanteurs et les comédiens multiplient les échanges insolites entre les voix, les bruissements de la langue et les sonorités instrumentales. Les musiciens du Klangforum occupent d'ailleurs le devant de la scène. Beat Furrer⁴ est convaincu que « c'est toujours le geste qui nous rend perceptible un son, c'est sa présence physique qui nous permet de le saisir ; il y a toujours une part extra-musicale même dans la musique purement instrumentale ». La direction d'acteur de Marthaler accorde également un soin scrupuleux aux variations minimales des détails, fussent-ils prosaïques. Il s'attache à rendre visi-

ble les souterrains de la conscience, cette part de chacun où se dissimulent les impulsions monomaniaques, les accès de folie ordinaire, les courts-circuits affectifs. Les corps portent les marques de l'ébriété, ils sont secoués par des tics grotesques. Les effusions de joie sont dérisoires, surgissent tout à trac avec un emportement surjoué et retombent à plat. Chanteurs et comédiens donnent l'impression d'être empêtrés d'eux-mêmes dans leurs costumes étriqués qui exhalent la naphthaline et l'ennui. Comme s'ils évoluaient avec une quasi-inconscience du drame qu'ils sont sensés vivre. Accaparés par des actions aussi excentriques qu'inutiles, la petite communauté de *Wüstenbuch* tente de conjurer la banalité nue et foudroyante du quotidien. Même désespéré, l'humour finit toujours par transcender le désert existentiel des personnages. Selon une formule entendue dans un autre spectacle de Marthaler, *Winch Only*⁵ (2006), finalement « les vivants ne sont que des morts en vacances ».



5. *Winch Only*. Représentation au Théâtre National de Chaillot, 2006.

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Livres

Alain Badiou

Cinq leçons sur le « cas » Wagner

Nous, 2010

Bruno Lussato, Marina Niggli

Voyage au cœur du Ring

Fayard, 2005

Jacques Drillon

De la musique

Gallimard, 1998

Giordano Ferrari (sous la direction de)

Pour une scène actuelle

L'Harmattan, collection Arts 8, 2009

Pascal Rambert

Gennevilliers

Les Solitaires Intempestifs, 2007

Joëlle Gayot et Joël Pommerat

Troubles

Éditions Actes Sud, 2009

Joël Pommerat

Pôles suivi de Grâce à mes yeux

Actes Sud-Papiers, 2003

Disques

Wolfgang Mitterer

Massacre

Col Legno, 2010, production T&M 2008

James Dillon

Philomela

Aeon, 2009, production T&M 2006

Georges Aperghis

Tingel tangel – Jactations

Vand'Oeuvre, 2004

Avis de Tempête

Cyprès, 2006

Works for piano

Neos, 2010

Oscar Bianchi

Matra

Cyprès (iTunes, Amazon), janvier 2011

Kris Defoort

The Woman Who Walked into Doors

Etienne Siebens (dir.)

Fuga Libera, 2010

Bernard Cavanna

Karl Koop konzert - Shanghai concerto - Trois strophes

Peter Rundel, Grant Llewellyn (dir.)

Aeon, janvier 2011

En tant que particulier ou en tant qu'entreprise, vous pouvez participer activement à notre activité et au développement de nos projets.

En devenant mécène de T&M-Paris, vous accompagnerez concrètement la création et la diffusion d'œuvres inédites en France et en Europe, aiderez à la sensibilisation du public, contribuerez à la découverte de jeunes interprètes et à leur insertion professionnelle, participerez à l'édition de revue, CD ou DVD.

Vous pourrez avec nous porter des valeurs de créativité, d'innovation et de partage.

Vous serez associé étroitement à nos programmes et à nos rendez-vous.

Vos dons sont déductibles de vos impôts (66% pour les particuliers, 60% pour les entreprises).

• **Particulier :**

soutien	donateur	bienfaiteur
< 500 €	1 000 €	> 2 000 €

• **Entreprise mécène**

Contact : Anouck Avisse
+33 1 47 70 95 67
anouck.avisse@theatre-musique.com

T&M remercie Alain Casari & Thierry Mercier, architectes urbanistes associés, mécènes de T&M-Paris et ses mécènes particuliers.



SOCIÉTÉ
DES AUTEURS
ET
COMPOSITEURS
DRAMATIQUES

SACD
11 bis, rue ballu
75009 Paris
tél. 01 40 23 44 44

www.sacd.fr

Théâtre | Musique |
Opéra | Danse |
Mise en scène | Humour |
Arts du cirque | Arts de la rue |
Cinéma | Télévision |
Animation | Radio |
Création interactive |

SACD



DERRIÈRE CHAQUE OEUVRE IL Y A DES AUTEURS

La SACD accompagne
les auteurs tout au long
de leur vie professionnelle

SACD : UN COMBAT POUR LES AUTEURS

Oscar Bianchi

Ajna Concerto
Anahata Concerto
Vishuddha Concerto
Mezzogiorno
Trasparente II
Primordia rerum
Crepuscolo
Zaffiro

photo: © Philippe Stirnweiss - conception graphique: didascalie-musique.fr



Informations et partitions disponibles sur:
www.durand-salabert-eschig.com
www.universalmusicpublishingclassical.com
contact: promotion.umpc@umusic.com



CASA RICORDI | EMB | RICORDI LONDON | RICORDI MUNICH

T&M 2010-2011

RING SAGA Saison #1

ateliers, scènes ouvertes, conférences

L'Anneau du Nibelung

Festival scénique de : Richard Wagner

Version établie en 1990 par : Jonathan Dove et Graham Vick

Direction musicale : Peter Rundel

Mise en scène : Antoine Gindt

6 novembre, 7 décembre, 8, 25 janvier, 5 mars, 5 avril :

Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

KAFKA-FRAGMENTE

Opus 24 pour voix et violon : György Kurtág

Mise en scène : Antoine Gindt

Scénographie et lumière : Klaus Grünberg

15 septembre : **Oslo - Opéra - Festival Ultima**

17 mars : **Salzbourg - Biennale, Landestheater**

MASSACRE

Opéra de : Wolfgang Mitterer

Mise en scène : Ludovic Lagarde

Direction musicale : Léo Warynski

27 octobre : **Théâtre Dramatique National - Gaida Festival**

MOMO

Spectacle musical jeune public

Musique : Pascal Dusapin

Mise en scène : André Wilms

4 février au 10 février : **Théâtre de Gennevilliers**

T&M-Paris / Antoine Gindt, artiste associé au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

T&M-Paris, partenaire pour l'opéra du Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National de Création Contemporaine



Association subventionnée par la DRAC Ile-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), T&M-Paris est membre du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales, subventionné par le Programme Culture de la Commission Européenne et soutenu par le Ministère de la Culture (Service des coordination des politiques culturelles et de l'innovation, DRAC Alsace)

T & M - PARIS EST MEMBRE DU RÉSEAU VARÈSE

RÉSEAU EUROPEAN NETWORK FOR THE CREATION AND PROMOTION OF A NEW MUSIC VARÈSE

Réseau européen pour la création et la diffusion musicales

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 23 partenaires de 16 pays européens différents.

En 2010-2011, grâce au Programme Culture de la Commission Européenne, le Réseau Varèse soutient les programmes suivants :

Iannis Xenakis, *Portrait*

Rebecca Saunders, *Chroma*

György Kurtág/Antoine Gindt, *Kafka-Fragmente*

Michael Jarrell/André Wilms, *Le Père*

Wolfgang Mitterer/Ludovic Lagarde, *Massacre*

Juste Janulyte, *Sandglasses*

Wolfgang Rihm, *Versushung, concerto pour violoncelle*

Perttu Haapanen, Lotta Wennäkoski, *Two Monodramas*

Martin Matalon, *Metropolis*

Richard Wagner-Jonathan Dove/Antoine Gindt, *Ring Saga*

Bernhard Lang, Philip Jeck, *Tables are turned*

Enno Poppe, *Tiere sitzen nicht*

L'activité du Réseau Varèse est consultable sur le site
www.reseau-varèse.com

Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture de la Commission Européenne et reçoit une aide du Ministère français de la Culture et de la Communication (Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, DRAC Alsace).

Une action unique pour la musique en Europe



Une banque aux côtés
des associations
et entreprises culturelles
c'est un choix.

BythéwoyCreactcom - Getty Images / Andreama Scymie - Crédit Coopératif, SA coopérative de Banque Populaire à capital variable, BP 211, 92 Nanterre - RCS Nanterre B348974831.


**CREDIT
COOPÉRATIF**

www.credit-cooperatif.coop

Alexandre Barrière,
Jacques Drillon,
Evan Rothstein,
Georges Aperghis,
David Sanson,
Antoine Gindt,
Oscar Bianchi,
Bernard Cavanna,
Kris Defoort,
Ludovic Lagarde,
Marc Clément,
David Verdier,
Pascal Rambert,
Dominique Bouchot,
Joël Pommerat,
Stéphane Malfettes



www.theatre-musique.com

ISSN 1965-2623