

THÉÂTRES & MUSIQUES



N°7 | 12

THÉÂTRES & MUSIQUES

théâtres & musiques / Revue n°7, septembre 2012

© T&M, septembre 2012 ISSN 1965-2623

Publié par T&M-Paris, avec le soutien du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

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 : Imprimerie Centrale Luxembourg

Crédits photos. Couverture : M. Thatcher © Gamma ; image : © Tomek Jarolim

© P 5 : Buenos Aires 2012 © Volker Parker. © P 12 : © Martin Bernetti. P 21 : © AFP.

P 24 : © Bertolt Brecht, © Alastair Muir. P 26 : © Holdgate Pete. P 31 : *Pelléas et Mélisande* :

© Philippe Béziat. P 39 : *Massacre*. P 39 & 67 & 74 & 86 : © Philippe Stirnweiss. P 40 :

© Stephen Cummiskey. P 42 : © Pascal Gely. P 43 : © Mario del Curto. P 44 : © Rodrigo

Gomez Rovira. P 46 : © collectif berlin. P. 63 *Ring Saga* : © Philippe Stirnweiss. P 79 :

Paradis. P 80 : © Pierre Grosbois. P 83 : © Mathilde Darel. P 87 : partition Iannis Xenakis.

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*
Politiques

Aliados **Un opéra du temps réel**

- 11 *Stéphane Roth*
Cela n'arrêtera pas les guerres...
Entretien avec Sebastian Rivas
- 21 *Esteban Buch*
Avant la scène, le temps du livret
- 31 *Laurent Prost*
La question des images
Entretien avec Philippe Béziat
- 39 *Dominique Bouchot*
Scènes & Vidéos
- 49 **Carte blanche : Tomek Jarolim**

**Université Populaire du Théâtre de
Saint-Quentin-en-Yvelines (saison 2011-2012)**

- 63 *Alain Badiou*
Wagner, notre contemporain
- 79 *Bruno Tackels*
Le théâtre confronté aux nouvelles écritures
- 87 *Éric de Visscher*
John Cage et Iannis Xenakis,
deux figures libres de la musique du XX^{ème} siècle
- 104 **Bibliographie / Discographie**
- 111 **T&M-Paris, saison 12-13**



POLITIQUES

ANTOINE GINDT

La question est régulièrement posée : comment inscrire le théâtre musical (l'opéra), dans une réalité autre que littéraire, dans un temps d'actualité, un temps qui ne soit pas seulement celui de l'interprétation, pas simplement celui de l'anecdote, mais bien aussi celui du sujet ? Comment répondre à l'enjeu de l'engagement et de la représentation du politique ? L'opéra – son répertoire et bien souvent ses créations – nous habitue à une littérature de seconde main¹ : livrets tirés de chefs-d'œuvre du patrimoine, de mythes revisités, adaptation cautionnant *a priori* l'entreprise du compositeur et facilitant à vrai dire le travail du metteur en

1. Je dois ici mentionner l'intéressante conversation sur le sujet que j'ai eue avec Margherita Pascucci, philosophe, participante au « Progetto opera » que Giorgio Battistelli dirigeait cet été à l'Académie Chigiana à Sienne. Elle tenait autour de cette question : l'opéra – et particulièrement l'opéra contemporain – est-il capable, grâce à ses livrets, de générer des mythologies neuves, ou est-il définitivement réduit au recyclage d'une littérature préexistante ?

scène, voire la réception du public. On se repérera d'autant plus facilement dans les méandres de l'action scénique que celle-ci est supposée connue de tous. Bien sûr, on pourra assurer que le poids d'un ouvrage / de ses personnages est inversement proportionnel à leur trivialité, mais le risque est là de cantonner les œuvres d'aujourd'hui dans un exercice cultivé absent de relation véritable aux enjeux contemporains, sinon celui – et cela n'est pas négligeable – de contribuer à la survie d'un art européen spécifique.

Un opéra du temps réel. Le sous titre éloquent choisi par les auteurs d'*Aliados*, qui joue avec l'ambiguïté du sens donné à ces mots par ceux qui pratiquent ou connaissent les technologies du son – et de l'image² – questionne simultanément plusieurs dimensions indispensablement liées :

la fable – tirée de la rencontre avérée de Margaret Thatcher et de Augusto Pinochet –,

les moyens musicaux – soit les processus de composition et de traitement sonore qui agissent dans le projet de Sebastian Rivas à tous les niveaux d'interprétation, voire de manipulation (filtrage, saturation, association instrumentale...) –,

la mise en scène qui, devant intégrer plusieurs dimensions temporelles, partagera le médium du théâtre avec celui du cinéma documentaire ou de la télévision, qui définissent mieux encore que l'art vidéo l'enjeu de notre initiative.

Cette stratification est nécessaire pour échapper aux poncifs d'un art qui sans elle deviendrait dange-

2. Même si les termes *direct* ou *live* sont plus spontanément utilisés quand il s'agit de vidéo.

reusement à thèse. Esteban Buch le suggère dans ses réflexions sur le livret ; il n’y aurait pas d’opéra sans ce décalage, induit par le grotesque d’une situation du réel déjà elle-même mise en scène, transposée à la scène. Le reste agira par contamination et agrégation des moyens. Et nous sommes là, loin de l’abstraction souvent nécessaire pour redonner sens à des ouvrages encombrés d’interprétation : les deux principaux protagonistes nous le rappellent par leur implacable notoriété et leur passé chargé.

Comme en témoignent par exemple la *Medea* de Pascal Dusapin (d’après Heiner Müller) ou le *Massacre* de Wolfgang Mitterer (d’après Christopher Marlowe), la question des guerres et des mobiles politiques n’est pas absente de la scène de l’opéra contemporain : question de territoire pour Dusapin, de pouvoir pour Mitterer, l’essentiel est bien sûr de trouver des moyens et des formes nouvelles pour en définir les perspectives actuelles.

C’est une des raisons pour laquelle le numéro 7 de notre revue met en parallèle le dossier consacré à *Aliados* – près d’un an avant la création du spectacle – et la transcription de trois conférences données par Alain Badiou, Bruno Tackels et Éric de Visscher dans le cadre de l’Université Populaire que T&M partage avec le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines depuis 2011. Elles ouvrent chacune une réflexion à méditer : l’apport de la modernité de Richard Wagner – bref retour sur notre *Ring Saga* de 2011 – sur nos enjeux contemporains, l’écriture transcendée par la pratique simultanée

de la mise en scène – dont *Thanks to my Eyes* est une illustration rapportée à l'opéra –, l'importance de la rupture avec le modèle de la tradition lyrique telle que l'ont définie de manière influente John Cage (dont on commémore en 2012 le centenaire de la naissance) et Iannis Xenakis par exemple.

Comme dans *Aliados*, la mémoire est au centre de tous ces sujets. De quoi nous souvenons-nous exactement, collectivement ? On l'observe tous les jours : la transformation, l'oubli, la manipulation, sont à l'œuvre partout, dans les conflits les plus graves comme dans le quotidien politique. Atteindre un certain degré d'objectivité, malgré ou à cause de la déferlante d'information, devient un exercice improbable : un immense paradoxe pour nos pratiques qui supposent justement la subjectivité comme outil indispensable à notre propre point de vue.

ALIADOS
UN OPÉRA DU TEMPS RÉEL



CELA N'ARRÊTERA PAS LES GUERRES... ENTRETIEN AVEC SEBASTIAN RIVAS

STÉPHANE ROTH

L'opéra que vous composez actuellement a pour titre *Aliados* (Alliés) et sera créé au Théâtre de Gennevilliers lors de l'édition 2013 du festival ManiFeste. Il s'agit d'un opéra documentaire, mais également d'un opéra politique. Quel en est le sujet ?

Il s'agit avant tout d'un opéra sur la « révolution conservatrice », sous l'angle de la Guerre des Malouines et de l'alliance entre le Royaume-Uni de Margaret Thatcher et le Chili d'Augusto Pinochet¹. Ces derniers sont les deux principaux protagonistes du récit en tant que figures

Stéphane Roth est musicologue (Labex GRÉAM, Université de Strasbourg). Il publie en 2012 *Les 50 ans des percussions de Strasbourg*, l'édition des écrits de Kaija Saariaho, un ouvrage collectif intitulé *Dire la musique, à la limite*, ainsi que la traduction d'un livre du musicologue britannique Raymond Monelle, *Un Chant muet : la musique entre signification et déconstruction*.

Sebastian Rivas (1975). Compositeur français d'origine argentine. Après avoir pratiqué le jazz et le rock, il a entrepris des études universitaires en composition et direction d'orchestre à Buenos Aires puis en France. Il a effectué le cursus d'informatique musicale et composition à l'Ircam, et participé au Tremplin de l'Ensemble Intercontemporain. Sa musique est jouée par l'Ensemble Intercontemporain, Sillages, 2E2M, Court-Circuit, Multilatérale, L'instant donné, Pierre Strauch et Christophe Desjardin. En 2012, il bénéficie d'une commande de Radio France pour un opéra radiophonique *La Nuit hallucinée* sur des poèmes d'Arthur Rimbaud.

1. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livret*, page 21.

incarnant des intérêts politiques conjecturels. Par ailleurs, plusieurs temporalités cohabitent tout au long de l'opéra : la Guerre des Malouines (1982) ; la rencontre entre Thatcher et Pinochet (1999)² ; et le moment présent où l'œuvre est créée. En ce sens, l'opéra cherche à « télescoper » le présent par le passé, au sens benjaminien du terme. Très récem-

2. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livret*, page 21.



3. Des manifestants brandissent le portrait de Pinochet à Santiago le 10 juin 2012.

ment encore, au mois de juin 2012, le Chili a connu des manifestations en raison d'un hommage à la mémoire de Pinochet³. Il reste de nombreux partisans du dictateur au Chili et *Aliados* se situe à cet endroit pour dire qu'on ne doit pas laisser la possibilité à ces gens-là d'écrire l'Histoire.

Ce sujet suscite immédiatement des images, et notamment des images télévisuelles, celles d'un combat naval, du navire argentin torpillé, de Thatcher et Pinochet, etc. Quel rôle jouera cette imagerie ?

L'idée de départ était de faire un opéra tenant compte de trois modalités : le non-pouvoir, le pouvoir et la représentation du pouvoir. Le projet a donc dès l'origine été pensé sous la forme de trois espaces : la fosse, la scène et l'écran. La fosse constitue la mécanique de l'opéra, ainsi que celle de l'histoire ; c'est l'espace de non-pouvoir du troisième personnage clé de l'opéra, le Conscrit. L'espace réel du pouvoir est celui de la scène, où se trouvent Thatcher et Pinochet, ainsi que l'infirmière et l'aide de camp qui les assistent. Enfin, l'espace de la représentation politique est celui de l'écran, le prisme à travers lequel les puissants voient ce qui leur

semble être le « réel ». L'écran donne à voir à la fois la vision britannique et la vision argentine du conflit, au travers d'archives télévisuelles. L'image agit comme un personnage à part entière – la télévision est personification du pouvoir.

Qui plus est, l'opéra est fondé sur un rythme télévisuel, à la façon d'un journal télévisé. L'idée provient à l'origine d'une conférence de François Regnault. Esteban Buch lui avait demandé ce qu'était selon lui un bon sujet d'opéra, et il lui avait répondu que c'était quelque chose qui n'était ni un mythe grec, ni le journal télévisé. « Mais pourquoi pas le journal télévisé ? »⁴, s'était dès lors demandé Esteban. Et c'est dans cette voie que nous avons choisi de nous orienter.

4. Se référer à la note 8 page 25.

Quels sont les partis pris musicaux ?

Je m'attache avant tout à la matière et à ses différents états, dans une vision plastique des textures sonores. *Aliados* s'articule autour de trois états : le net, le filtré et le saturé. J'apprécie tout particulièrement le principe de « saturation ». Seulement, de mon point de vue, ce nouveau courant me semble se radicaliser dans un seul état de la matière, tout comme c'est le cas du courant du « filtrage ». Je recherche plutôt une voie médiane qui mettrait à profit ces différentes approches, auxquelles j'ajoute la problématique de l'état « net » que je définirais comme l'image prototypique d'une sonorité ; par exemple, un son de flûte qui sonne comme un son de flûte, dans une note située dans son registre plein, avec un timbre clairement définissable. Il s'agit pour moi d'un état de passage, d'un stade transitionnel entre la saturation et le filtrage.

Cette tripartition est-elle chevillée aux aspects dramaturgiques ?

Oui, car dans *Aliados*, il est question d'information et de mémoire, et du point de vue de la théorie de la communication, la saturation correspond à l'excès d'information ou à l'excès d'une substance dans un milieu, tandis que le filtrage s'assimile au contrôle de l'information ou à la façon dont se déploient les réminiscences mémorielles. Saturation et filtrage sont ainsi clairement perceptibles dans le rapport aux médias qu'implique ce projet à travers la propagande de guerre, la manipulation télévisuelle, les souvenirs et les omissions de Thatcher et Pinochet, etc. Autrement dit, un même principe gouverne l'opéra tant dans ses aspects musicaux que visuels et scéniques. La maladie d'Alzheimer de Thatcher se situe du côté du filtrage, tandis que l'accent chilien de Pinochet a trait à la saturation.

Quant à l'état « net », il correspond à la quête impossible de l'objectivité. Toutefois, si l'on en croit Pasolini, selon lequel l'objectivité cinématographique doit être atteinte par la multiplication des points de vue, cette impossibilité n'est pas absolue. Les médias nous communiquent par moments une vision « nette » par la confrontation des images et des positions. Cet état transitionnel – ou ce rapport de force – que je recherche dans la musique existe donc aussi dans le traitement de l'information. Une vérité peut être atteinte en lisant entre les lignes et en confrontant les points de vue, ou bien, en d'autres termes, en construisant une vision dialectique des faits et de la manière dont ils sont exprimés.

Et qu'en est-il du traitement des différents rôles ?

J'ai pris le parti de caractériser chaque personnage par un avatar instrumental, afin de matérialiser musicalement différents niveaux de langage. Thatcher est associée à la clarinette et Pinochet au trombone. Cela se rapporte peu ou prou aux modes d'expression politique dominants au Royaume-Uni et en Amérique du Sud. Le discours politique européen est très rhétorique, très intellectuel ; tout le contraire du discours politique sud-américain, extrêmement tranché et empreint de violence verbale. Ainsi, la clarinette, d'une part, anesthésie dans ses mélismes la violence politique thatchérienne, le trombone, de l'autre, agit comme une sorte d'instrument-mégaphone-carabine de la dictature chilienne. Et le tout est calqué sur des discours réels de Thatcher et de Pinochet qui ont alimenté le livret et le projet dans son ensemble. J'ai également orchestré leurs voix après en avoir analysé les composantes acoustiques.

À Thatcher et Pinochet s'ajoutent deux personnages supplémentaires : l'aide de camp de Pinochet et l'infirmière de Thatcher, qui représentent le discours officiel contemporain et qui en sont les garants. Le temps passe mais les idées, et les leurs en particulier, demeurent. Ces deux personnages sont des fonctionnaires publics. Leur rôle consiste à seconder Thatcher et Pinochet, pour au bout du compte défendre les intérêts de la nation. Pour symboliser cela, ils sont associés au piano et au violon. Ainsi, des associations très distinctes et radicales s'expriment sur la base du discours officiel de la sonate classique.

Le dernier personnage, le Conscrit⁵, semble être la clé de voûte de l'opéra. Il est « construit » tout autant

5. Lire Esteban Buch *Avant la scène, le temps du livret*, page 21.

qu'il est une figure « commune », dans l'acception étymologique du terme : un individu enrôlé, inscrit sur une liste, absorbé dans une collectivité militaire et nationale. Il est pure subjectivité, perdu dans un présent tellement « présent » – dos au mur du présent, pour ainsi dire – qu'il est incapable de se représenter l'élan historique dont il est malgré lui l'acteur.

Ce rôle est avant tout lié à une donnée purement factuelle. Durant la Guerre des Malouines, l'armée argentine envoya ses conscrits sur le théâtre des opérations, c'est-à-dire des jeunes hommes âgés de dix-huit ans ne disposant d'aucune expérience de la guerre et d'une instruction militaire très partielle. Ce sont eux qui ont fait la guerre et qui ont été décimés. Le Conscrit, c'est la chair à canon de l'histoire. Il ne veut rien savoir de cette guerre, il ne veut pas en être, mais faute d'arguments politiques, il ne parvient pas à la condamner explicitement. À cette époque, la dictature argentine était parvenue à anéantir toute possibilité de construire un discours politique au sein de sa jeunesse. D'où ce Conscrit, qui sait tout juste qu'il ne se trouve pas là où il voudrait être. Il s'inscrit comme le fruit de la révolution conservatrice des années 1970-1980, qui a radicalement déstabilisé la jeunesse dans son engagement politique. En termes musicaux, de même que les autres protagonistes sont caractérisés par des instruments, le Conscrit est associé à la guitare électrique, c'est-à-dire aux mouvances rock et punk contemporaines du conflit anglo-argentin. Par ailleurs, il s'exprime sous la forme

d'une déclamation continue, dans un flux très rapide, aux limites de la saturation ; c'est le discours de celui qui n'a pas de niveau de langage, en contraste total avec le ton soutenu et l'éloquence bourgeoise de Thatcher ou l'accent chilien et le ton martial de Pinochet.

La « communauté désœuvrée »⁶ que décrit Jean-Luc Nancy et de laquelle semble participer le Conscrit, n'est-elle pas également le lot de la création musicale contemporaine, et tout particulièrement des jeunes générations de compositeurs ? Que signifie aujourd'hui pour un compositeur né dans les années 1970-1980 de construire un « discours », de s'attacher à l'histoire ou à la société dans son ensemble ?

La communauté des compositeurs, et plus particulièrement de musique contemporaine, n'existe pas en tant que telle. Elle est une somme de singularités irréductibles et séparées qui ne s'anime collectivement que lorsqu'elle ne parvient plus à « faire œuvre », c'est-à-dire lorsque leur possibilité d'expression est attaquée, lorsque leur outil de travail leur est confisqué. En ce sens, elle est bel et bien une « communauté désœuvrée » qui se positionne dans un monde où la création musicale contemporaine se trouve reléguée à une place auparavant occupée par le dodécaphonisme – celle d'un art tour à tour affublé de « dégénérescence » ou d'« élitisme ». Pour les compositeurs de ma génération, construire un « discours », c'est se positionner par rapport à ce

6. « On pourrait dire : "la communauté", c'était le mythe, c'était la philosophie, c'était la politique – et tout cela, qui est une seule et même chose, est fini. Ce livre essaie de dire ceci : il y a, malgré tout, une résistance et une insistance de la communauté. Il y a, contre le mythe, une exigence philosophique et politique de l'être en commun. Non seulement elle n'est pas dépassée, mais elle vient au devant de nous, elle nous reste à découvrir. Ce n'est pas l'exigence d'une œuvre communautaire (d'une communion ou d'une communication). C'est ce qui échappe aux œuvres, nous laissant exposés les uns aux autres. C'est un communisme inscrit dans son propre désœuvrement. » (*La Communauté désœuvrée*, Édition Christian Bourgois, 1999).

« déficit mythique » dont parle aussi Jean-Luc Nancy. Or, assumer cette interruption du mythe de l'idéal collectif propre à notre époque, assumer cette « impossibilité du mythe » n'implique pas forcément un positionnement nihiliste. Par contre, il est absolument nécessaire que notre génération se positionne politiquement dans un monde en crise systémique, et ce dans tous les secteurs d'activité, qu'ils soient artistiques ou autres.

En ce sens, une œuvre a été déterminante quand j'ai entrepris de devenir compositeur. Il s'agit de la *Sinfonia* de Luciano Berio, et plus particulièrement de la citation d'une phrase qui vise en quelque sorte à anticiper les critiques auxquelles se confrontera

l'œuvre : « Cela n'arrêtera pas les guerres [...] ni ne fera baisser le prix du pain. »⁷

Cette phrase m'a toujours hanté. En un certain sens, je dirais aujourd'hui que la musique m'habite moins que la problématique historique, mémorielle et sociale, que je traite

par le biais de la musique parce que les circonstances ont fait de moi un musicien, puis un compositeur ; il en aurait sans doute été de même si j'avais été plasticien ou architecte.

7. Essai de Luciano Berio « Méditation sur un cheval de douze sons » (*Entretiens avec Rossana Dalmonte, suivis d'Écrits choisis, Contre-champ, 2010*).

La musique occidentale s'est principalement focalisée sur l'« écriture ». Ce paramètre est-il désormais dépassé, au profit de nouvelles dimensions, extérieures à la musique proprement dite ? En ce sens, le problème n'est-il pas que le compositeur, au lieu d'être avant tout formé à l'écriture musicale, pourrait l'être à tout autre chose, l'histoire et l'économie politique par exemple ?

En effet, l'axe de prospective et de recherche musicales s'est déplacé et ne se limite plus au seul paramètre de l'écriture et du style. Il existe une nouvelle direction, une somme de directions nouvelles, notamment dans les relations à la société et aux autres arts. Cela étant, le poids de l'académisme reste très fort, même chez des jeunes compositeurs qui se définissent ou sont définis comme avant-gardistes. C'est, par exemple, le problème auquel se confronte aujourd'hui l'« art sonore »⁸. À la différence des compositeurs, les artistes qui agissent dans cette sphère n'ont pas, en règle générale, une vision constructiviste du traitement sonore. On associe dès lors bien souvent leur production sonore à une forme de « naïveté ». Pourtant, leur vision plastique constitue un apport conséquent à la création musicale. À mon sens, les plasticiens ou les vidéastes ont légitimement le droit de s'approprier l'objet « musique », et les compositeurs ont beaucoup à apprendre de ces pratiques.

8. Art sonore. Ensemble varié de pratiques artistiques qui mettent l'accent sur le son et l'ouïe, qui peut utiliser l'acoustique, la psychoacoustique, l'électronique, la musique bruitiste, la technologie et les supports audio, des sons trouvés ou environnementaux, etc. Dans l'art occidental, les premiers exemples d'art sonore incluent *In tonarumori* de Luigi Russolo et les expériences ultérieures des dadaïstes, des surréalistes, des situationnistes ou des happenings du mouvement Fluxus.

Propos recueillis le 15 juin 2012 à Paris



AVANT LA SCÈNE, LE TEMPS DU LIVRET

ESTEBAN BUCH

La visite de Margaret Thatcher à Augusto Pinochet à Londres le 26 mars 1999, quelques jours après le refus – temporaire – des juges anglais de le libérer pour des raisons de santé, est facile à visionner sur Internet. Dans les JT de l'époque, l'ancien dictateur accusé de génocide y écoute comme en transe son alliée de la Guerre des Malouines de 1982 contre l'Argentine, venue lui prêter main forte face à la justice de son propre pays : « Aussi, vous avez amené la démocratie au Chili. Vous avez fait une constitution, vous

Esteban Buch. Né en 1963 à Buenos Aires, de nationalité française et argentine, Esteban Buch est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, où il dirige le Centre de Recherches sur les Arts et le langage (CRAL, EHESS/CNRS) et la spécialité Musique du Master de l'EHESS. Spécialiste des rapports entre musique et politique au XX^{ème} siècle dans une perspective historique et musicologique, il a consacré des recherches à des figures du canon musical classique et contemporain, telles que Beethoven, Schoenberg et Ginastera. À partir d'une enquête sur les musiques politiques (hymnes nationaux), il a travaillé par ailleurs sur la musique dans des contextes de violence politique tels que la Première Guerre mondiale, le Troisième Reich, ou les dictatures militaires en Argentine. Il s'intéresse également aux rapports entre musique savante et musique populaire (le tango en particulier), dans le cadre d'une réflexion plus générale sur les théories sociologiques de la culture. Il est notamment l'auteur du livret de *Richter – Un opéra documentaire de chambre*, de Mario Lorenzo, créé en 2003 à Buenos Aires et à Paris (coproduction T&M, Festival d'Automne, CETC). Son dernier ouvrage paru est *L'affaire Bomarzo – Opéra, perversion et dictature* (Éditions de l'EHESS, 2011).

l'avez mise en vigueur. Il y a eu des élections et, tirant les conséquences du résultat, vous avez démissionné. » Ils échangent des sourires, tandis que le traducteur chilien du général enjolive les propos de l'ancien Premier ministre : « Élections *libres* », sussure-t-il, au lieu d'« élections ». Ainsi refont surface les débris d'une histoire dont la brutalité perce malgré la démarche hésitante des deux vieillards. Et surtout, malgré la banalité du cadre, cette maison sans âme et sans couleur, ce kitsch britannique post-colonial, où le général aura passé plus de cinq cents jours enfermé à regarder la télévision.

La dictature, la guerre, la misère, la mort, voilà de quoi ces quelques minutes sont faites. Et une fidélité de principe aux « histoires vraies » et aux documents histo-

riques¹ fait que ces phrases se retrouvent telles quelles dans le livret, celui d'un spectacle conçu en dialogue avec Sebastian Rivas comme un « opéra du temps réel », au double sens du temps historique et de l'informatique musicale. De fait, il n'est guère de mots prononcés par les personnages de Thatcher² et Pinochet³ qui ne proviennent de leurs propres discours, comme antidote à la tentation de la caricature. Cependant, chaque fois que je revois la scène, je ne peux m'empêcher de rire. Surtout lorsque Pinochet, flanqué de sa femme tel un bibelot, se fend d'une allusion à son « humble demeure », puis enchaîne sur

l'affection qu'il porte à « madame la baronne », ce *cariño* en espagnol que les journaux anglais rendront

1. Esteban Buch, *Du document à l'opéra : à propos du livret de Richter, théâtres & musiques* n°1, 2003.

2. Margaret Hilda Thatcher, **Baronne Thatcher** (1925-2006). Première femme Premier ministre du Royaume-Uni, de 1979 à 1990 (le plus long mandat sans interruption de Premier ministre au Royaume-Uni, depuis le début du XIX^{ème} siècle).

3. Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (1915-2006). Président du Chili de 1974 à 1990. Commandant en chef de l'armée chilienne, le général Pinochet prend la tête du coup d'État du 11 septembre 1973 contre le gouvernement du président socialiste Salvador Allende, élu démocratiquement en 1970.

tout simplement par *love*. Je me dis alors que toute cette rencontre, dûment mise en scène pour les caméras de télévision, est une véritable comédie. Et que les meilleures comédies se trouvent souvent dans les faits bruts, plutôt que dans les gloses qu'on en fait à des fins de critique politique ou morale. Ce comique du réel est le trésor caché de la fable sinistre que fut l'« amitié » entre les alliés de 1982, et c'est sans doute ce qu'il y a de plus difficile à rendre dans un livret. D'autant plus qu'au fil des versions successives, il a fallu élaguer, tendre toujours vers l'abstrait, sacrifier par exemple le détail de ce catalogue des crimes de Pinochet déroulé par son serviteur, que j'avais lu dans l'accusation du juge Baltasar Garzón comme un écho monstrueux de celui de Don Giovanni : « D'abord les corps. Sous votre gouvernement, au Chili, entre 1973 et 1990, plus de 300 000 personnes sont privées de liberté, dit l'accusation. Plus de 100 000 personnes sont obligées à s'exiler, dit-elle. Plus de 50 000 personnes sont torturées, dit-elle. Les personnes mortes et/ou disparues sont presque 5000, dit-elle, sénateur. »

Si Margaret Thatcher était allée voir Augusto Pinochet à l'abri des caméras, son geste aurait été tout aussi grave du point de vue moral, mais il n'aurait pas eu ce potentiel mythologique qui en fait, me semble-t-il, un bon sujet d'opéra. Le texte se nourrit de l'histoire des médias, au point de basculement entre une Guerre des Malouines livrée en 1982 quasiment sans journalistes, et une Guerre du Golfe de 1990 que beaucoup compareront à un jeu vidéo *live*. À défaut d'images authentiques, on eut droit à l'époque à une mémorable

opération d'intox, où à Buenos Aires on répétait encore, à la veille de la capitulation du 14 juin, que la victoire était proche. Le spectacle *Aliados* et ses dispositifs techniques sonores et visuels deviennent dans cette perspective un jeu avec les règles de la société du spectacle



4. Enregistrement du *Vol de Lindbergh*, 1929.

en général, tout autant qu'un pari sur la capacité de l'opéra contemporain à se saisir du cours de l'Histoire par la médiation des médias, plutôt que par celle du mythe ou de l'anachronisme.

Ce geste, loin d'être neuf dans l'histoire du genre, date de l'avènement des médias modernes. C'est moins la traversée de l'Atlantique par Charles Lindbergh que ses échos à la radio et dans la presse qui auront poussé Bertolt

5. *Intolleranza 1960* (1961, Venise). Opéra de Luigi Nono. Livret sur des textes de Henri Alleg, Bertolt Brecht, Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimír Maňakovski, Angelo Maria Ripellino et Jean-Paul Sartre.

Brecht, Kurt Weill et Paul Hindemith à écrire en 1929 l'opéra radiophonique *Der Lindberghflug*⁴. Une génération plus tard, c'est un Luigi Nono bouleversé par la couverture médiatique d'une catastrophe minière en Belgique, puis par celle des inondations de la vallée du Pô, qui entreprend l'opéra



6. *Nixon in China* (1987, Houston).

*Intolleranza 1960*⁵, où l'actualité politique est présente jusque dans le titre. En 1987, Peter Sellars choisit d'ouvrir *Nixon in China*⁶ de John Adams et Alice Goodman par une copie conforme des photos de presse montrant l'arrivée du président américain à l'aéroport de Pékin quinze ans plus tôt. De l'époque du *Zeitoper*⁷ à nos jours, le fil minoritaire d'une forme d'opéra ou de théâtre musical aux prises avec la réalité politique et sociale n'aura cessé de se mêler à la grosse ficelle

d'une institution-opéra volontiers conçue en dehors du temps de l'Histoire⁸.

La rencontre de Nixon et Mao constitue d'ailleurs le précédent direct de celle de Thatcher et Pinochet, y compris par ses côtés burlesques. Mais on sait que le politique parcourt toute l'histoire de l'opéra, et que le drame du pouvoir saisi par l'expérience des puissants est l'un de ses thèmes récurrents. Au sein du répertoire, c'est peut-être Philippe II et le Grand Inquisiteur à l'acte IV du *Don Carlo* de Verdi qui offrent le meilleur exemple d'une rencontre entre deux grands personnages alliés avec le mal. Et face à ce duo terrible du monarque tourmenté et du vieillard aveugle, on peut dire avec Pagliaccio : *La commedia è finita*. Le duo de Thatcher et Pinochet est un écho ironique des conventions du genre, mais leur entente n'a rien d'une plaisanterie. Ces deux astres noirs de la droite mondiale des années 1980 restent unis par leur politique farouchement antipopulaire, davantage en fait que par leur alliance occasionnelle contre un régime plus sinistre encore, la dictature instaurée à Buenos Aires par le général Videla⁹ le 24 mars 1976, celle du général Galtieri¹⁰ qui se lancera à la conquête des Malouines. C'est toutefois ce tiers absent de la scène principale, cette dictature argentine évoquée par le personnage du Conscrit, avec son cortège de morts, de disparus, de torturés, d'enfants volés, qui organise les coordonnées morales d'*Aliados*.

7. Zeitoper. « Opéra d'actualité ». Genre des années 1920, qui représentait l'homme nouveau lié au monde moderne, notamment par le biais des inventions technologiques, de la vitesse, du sport, du renouvellement des mœurs ou des phénomènes de mode.

8. Voir Esteban Buch, *Pourquoi pas le vingt heures ? À propos de l'actualité dans l'opéra du vingtième siècle*, in *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, Giordano Ferrari L'Harmattan, 2008.

9. Jorge Rafael Videla (1925). Il dirige l'Argentine après le coup d'État militaire du 24 mars 1976 qui destitua Isabel Perón, et jusqu'en 1981, date à laquelle il cède la présidence au général Roberto Eduardo Viola.

10. Leopoldo Fortunato Galtieri (1926-2003). Il dirige l'Argentine du 22 décembre 1981 au 18 juin 1982, pendant la période dite de « Processus de réorganisation nationale ».

La Guerre des Malouines ne permet guère de distinguer entre les bons et les méchants, du moment qu'au niveau des États, il n'y eut que des méchants. Côté argentin, le débarquement militaire du 2 avril 1982



11. Commando britannique en route vers Port Stanley, juin 1982.

sur ces îles proches des côtes de la Patagonie, occupées par les Britanniques en 1833 et toujours disputées, fut une aventure nationaliste improvisée par un régime criminel aux abois, après six ans de massacres d'opposants et de catastrophe sociale et économique. Côté anglais, le pouvoir, qui venait de lamener les mouvements sociaux, saisit l'occasion pour se refaire une santé politique à grands coups de propagande impérialiste, et envoya dans l'Atlantique Sud une

armada qui eut raison des forces argentines en quelques semaines. Le conflit coûta la vie à près d'un



12. Le Crucero General Belgrano.

millier de personnes, dont quelque trois cents conscrits argentins mal équipés et mal entraînés, à qui bien sûr on n'avait pas demandé leur avis avant de les envoyer combattre une armée de professionnels parmi les mieux préparés au monde¹¹. Beaucoup de ces garçons nés comme moi

en 1963 périrent le 2 mai dans le naufrage du Crucero General Belgrano¹², un vieux navire de guerre américain

13. **Juan Domingo Perón** (1895-1974). Militaire et homme politique argentin. Président de l'Argentine de 1946 à 1955 et du 12 octobre 1973 à sa mort le 1^{er} juillet 1974, date à laquelle lui succède sa troisième épouse Isabel Martínez de Perón.

qui avait survécu à Pearl Harbour avant d'être racheté par l'Argentine de Perón¹³, et que Margaret Thatcher donna l'ordre de couler malgré le fait qu'il se trouvait au large de la zone

d'exclusion décrétée par son propre état-major. C'est d'ailleurs le trouble et l'interminable tentative de justification de cette action qui, dans la pièce, donne au personnage de Thatcher sa véritable densité humaine. Le Conscrit qui hante *Aliados* du début jusqu'à la fin, rêvant d'une désertion qui ne s'accomplira que dans la mort lors du naufrage, est ainsi une victime innocente des alliances de l'époque. De toutes les alliances, fût-ce de manière symbolique : entre la Grande-Bretagne et le Chili au moment du conflit, mais aussi entre le Chili et l'Argentine lors du plan Cóndor pour l'extermination des opposants aux militaires en Amérique latine, et même entre l'Argentine et la Grande-Bretagne, alignés dans la Guerre froide derrière les États-Unis. Dans la mesure où le livret exprime une position politique, c'est un pacifisme antimilitariste et une condamnation de toutes les dictatures.

On connaît pourtant les risques des pièces trop didactiques ou trop militantes, et c'est les yeux grands ouverts que le livret d'*Aliados* tente de creuser le sillon brechtien. Du point de vue dramaturgique, plusieurs éléments l'éloignent de la pièce à thèse en complexifiant le dispositif. « D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux » : l'invocation lancinante de cette phrase de Samuel Beckett tirée de *Cap au pire*¹⁴, un texte au titre parfait pour cette histoire, est là pour dire la difficulté de stabiliser les hiérarchies entre les personnes et les espaces. Dans un sens comparable vont les personnages de l'aide de camp et l'infirmière, qui, non contents d'assister physiquement les deux vieillards, sont aussi les opérateurs de leurs mémoires défaillantes. C'est en effet autour de la mémoire et de l'oubli que se joue leur

14. *Cap au pire*. De Samuel Beckett, publié en 1983.

destin personnel et historique, sous la forme d'un paradoxe du genre *Catch-22*¹⁵ bien connu depuis la Guerre du Vietnam. Le personnage de Thatcher doit conserver la mémoire pour servir de modèle à la statue qui perpétuera son image, quitte à ce que l'impossibilité d'oublier le Belgrano menace de lui faire perdre l'esprit. Pinochet doit paraître fou pour que les médecins du tribunal le laissent rentrer chez lui, calcul cynique qu'il doit mener lucide alors même qu'il est vraiment en train de perdre la tête. Les manipulations de ces états mentaux par l'infirmière et l'aide de camp sont comparables au comportement ambigu des gouvernements chilien et britannique face à ces deux figures controversées. Les corps des deux jeunes gens qui s'unissent dans un tango fugace sont ainsi comme des allégories de l'État, dont la puissance se focaliserait tout à coup sur un fauteuil roulant et une tasse de thé.

Dans l'univers fictionnel d'*Aliados* se croisent pour ainsi dire à angle droit le présent de Thatcher et Pinochet en 1999 et leur passé commun d'alors, celui de leur temps au pouvoir jusqu'en 1982, qui fut aussi le dernier temps de tous les hommes tombés sur la scène du Théâtre des Opérations de l'Atlantique Sud¹⁶, comme l'appelait le jargon militaire de l'époque. Soit deux moments de la fin de ce XX^{ème} siècle qui aujourd'hui commence à s'estomper dans nos mémoires, voire qui bascule tout entier hors du champ mémoriel des plus jeunes. Deux chansons citées dans le texte servent en sourdine de

15. *Catch-22*. Roman de Joseph Heller publié en 1961. Livre culte des opposants à la Guerre du Vietnam.



16. Prisonniers argentins à Port Stanley, juin 1982.

marqueurs temporels additionnels, *The Way You Look Tonight*, le standard de Jerome Kern de 1937 par lequel l'infirmière rappelle sa jeunesse à Margaret Thatcher, et *Yo pisaré las calles nuevamente*, que Pablo Milanés dédia à la mémoire de Salvador Allende après le coup d'État du 11 septembre 1973, et qu'Augusto Pinochet détourne pour annoncer son retour triomphal à Santiago. Voilà pour les principaux repères inscrits dans ce livret bilingue, qui fait de l'incapacité des deux protagonistes à se comprendre directement en temps réel une source supplémentaire de distorsions rythmiques, existentielles et politiques.



LA QUESTION DES IMAGES

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BÉZIAT

LAURENT PROST

Vous avez été invité par Antoine Gindt pour participer à la création de *Aliados* en 2013, « opéra du temps réel » pour lequel vous ferez la réalisation live. Quel est votre parcours ?

Je suis réalisateur de films, avec une spécialité qui est la musique. Je fais des documentaires pour le cinéma autour de productions lyriques d'opéra ou de productions musicales. Pour moi, le cinéma est un prolongement de la musique. Le cinéma est une façon de faire de la musique, de composer dans le temps et dans l'espace. Lorsqu'on monte un film – ce qui est pour moi l'étape fondamentale –, les questions d'architecture, de discours, de développement sont très proches de la composition musicale. J'ai l'habitude de

Laurent Prost. Né en 1982, Laurent Prost est artiste performeur, dramaturge et agrégé de philosophie. Il est membre du collectif o.u.p.a, et prépare actuellement une thèse sur la performance dans le mouvement dada.

Philippe Béziat. Il a réalisé de nombreux films documentaires sur la musique, ainsi que de nombreuses captations d'opéras, et notamment celle, diffusée en direct, de *Ring Saga*, mis en scène par Antoine Gindt. Il a également réalisé plusieurs courts-métrages de fiction, et le long métrage *Noces* relatant la relation entre Ramuz et Stravinsky (2012). En octobre prochain sortira *Traviata et nous*, un documentaire-opéra sur le travail de mise en scène conduit par Jean-François Sivadier au Festival d'Aix-en-Provence 2011.

dire que si Verdi était né en 1900, il aurait sans doute fait du cinéma, et pas de l'opéra.

Je travaille également pour la télévision : je fais ce qu'on appelle des captations, c'est-à-dire des enregistrements de spectacles vivants. Et, dans ce cas, j'essaie d'aller à l'encontre de l'idée selon laquelle la captation donnerait le point de vue objectif sur un spectacle, celui d'un spectateur idéal qui serait placé au centre de la salle et n'interviendrait pas sur ce qu'il voit, alors qu'on sait bien que la perception du spectateur est extrêmement active. C'est ce que j'aime dans ce genre qu'est la captation : l'interprétation. J'appelle ça une interprétation car, même s'il s'agit avant tout de servir la pensée du metteur en scène, il faut la traduire dans le langage qui est celui de l'image, avec notre propre grammaire, nos positions de caméra, nos découpages, notre rythme.

Ce que j'aime énormément aussi, c'est de partager le temps de la représentation, c'est-à-dire être dans une situation où nous, l'équipe technique, on vit vraiment au même rythme que les gens sur le plateau, surtout quand on fait un direct. Concrètement, ça veut dire que moi, avec un bouton, sur un mélangeur, je dois placer les plans, positionner les caméras, et raconter tout ce qui se passe dans le même temps que celui de la représentation. Sur le plateau, on ne se rend pas forcément compte que les gens qui filment en direct ont le cœur qui bat à peu près au même rythme !

Vous êtes alors presque partie prenante du spectacle ?

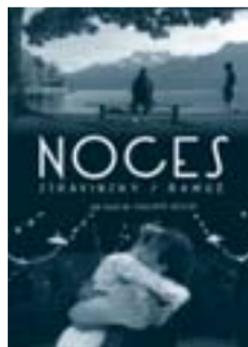
Oui, c'est vraiment cela qui me plaît : être partie prenante de la chose. Parce qu'au fond, je ne pense pas qu'il y ait autant de différence que ça entre les deux métiers.

J'ai déjà participé à des créations de spectacle vivant, notamment avec Mirella Giardelli¹, la musicienne qui m'a accompagné dans le film *Noces*. Elle m'avait invité à faire un spectacle transdisciplinaire où images, sons diffusés dans l'espace, sons d'instruments anciens et textes étaient mélangés – une sorte de théâtre musical visuel dans l'espace. C'est d'ailleurs parce que cette collaboration avait été extrêmement riche que je lui ai ensuite proposé de venir dans mon domaine du cinéma pour faire ce film, *Noces*², dont l'un des sujets est justement la transdisciplinarité, puisque c'est l'histoire de la rencontre entre un grand écrivain, Charles-Ferdinand Ramuz³, et un grand compositeur, Stravinsky⁴. Et ce film est un peu une tentative de faire du spectacle vivant au cinéma, c'est-à-dire d'immerger le spectateur de cinéma et de lui donner un plaisir qui est très proche de celui du spectacle vivant.

Car je pense que la salle de cinéma n'est pas loin d'être un lieu de spectacle vivant.

Il n'y a rien à faire, un film qu'on voit sur son smartphone ou chez soi, ce n'est pas la même chose qu'un film qu'on voit dans une salle avec 150 personnes autour de soi – du chaud, du froid, du bruit, et une certaine diffusion, une certaine acoustique, une certaine lumière. Par exemple, dans

1. Mirella Giardelli. Pianiste et claveciniste de formation, Mirella Giardelli a été l'assistante musicale de Jean-Claude Malgoire à l'Atelier Lyrique de Tourcoing où elle a assuré les fonctions de chef de chant. Elle participe régulièrement aux productions des Musiciens du Louvre-Grenoble en tant qu'instrumentiste et chef de chant. Elle crée et dirige pendant quatre années l'Atelier des Musiciens du Louvre.



2. *Noces*. Réalisation Philippe Béziat. Sortie février 2012.

3. Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947). Écrivain et poète suisse. Auteur de nouvelles, d'essais, de poèmes et de chansons, de romans, et aussi du livret de *L'Histoire du soldat* (musique de Stravinsky).

4. Igor Stravinsky (1882-1971). Compositeur russe, naturalisé français puis américain.

Noces, nous avons poussé extrêmement loin la spatialisation du son, en utilisant le dispositif 5.1 des salles pour développer une véritable écriture sonore. Une salle de cinéma, c'est un espace, on n'écoute pas le film avec un casque. C'est-à-dire que c'est aussi une scénographie, certes limitée et modeste, mais quand même...

Pour ce qui est de la scène, j'ai un modèle qui est l'opéra. Mon rapport à la scène historiquement premier, c'est l'opéra. C'est pour ça que le cinéma et l'opéra sont si proches : il y a un fantasme d'art total. Au cinéma, on est un peu le démiurge, à jouer avec toutes les disciplines, tout comme à l'opéra. Si Antoine m'avait proposé de faire des images pour une pièce de théâtre, je ne sais pas si je me serais projeté aussi facilement, parce que voilà, le chant, la musique ont une dimension...

Dans *Aliados*, vous serez cette fois-ci au cœur même du processus de création ?

Oui. C'est ce qu'on essaie de mettre en place avec Antoine : on voudrait que ce spectacle-là soit aussi la production d'une captation, d'un film de ce qui se passe. Il ne s'agit pas de faire des images qu'on projeterait ensuite dans la scénographie, non, il s'agit vraiment de trouver quelque chose qui soit sur deux pieds, quelque chose qui est très difficile à trouver mais qui est passionnant à chercher, à savoir qu'il y aura, d'un côté, un spectacle vivant, avec de la musique, un livret, des gens en chair et en os, et simultanément l'enregistrement, la production audiovisuelle de ça. Et ce sont ces deux aspects qui feront spectacle.

Ce sont toutes les questions qu'on se pose : est-ce que le spectacle, finalement, c'est le résultat de cette

captation, c'est-à-dire l'image ? Ou est-ce que le plateau représente l'usine à fabriquer ces images, donc la fabrication *live* d'un film ? Le spectateur dans la salle doit avoir les deux en même temps, il faut qu'il arrive à voir un objet qui est un objet hybride. Car en général, celui qui fait une captation reste, par définition, extérieur au spectacle, à la périphérie. Et là, il devient acteur du spectacle, il y a un effet miroir.

Le processus de fabrication *live* des images est très fréquent aujourd'hui dans les arts vivants : comme la lumière, les costumes ou la scénographie, l'outil vidéo est désormais intégré à la palette du metteur en scène. Mais là, ce qu'on cherche, c'est quelque chose qui à la fois rentre dans cette catégorie, mais qui en même temps inverse presque le rapport hiérarchique, parce qu'on doit voir le résultat intégral de la captation dans le spectacle. L'idée, c'est vraiment qu'*Aliados* soit un film. Antoine m'a vraiment présenté les choses comme ça : il faut que le résultat, c'est-à-dire le film, soit autonome.

Cette idée d'une captation intégrée au spectacle est-elle liée à ce dont parle *Aliados* ?

Je pense que ce dispositif est très juste par rapport au livret. *Aliados* est nourri d'un imaginaire télévisuel et médiatique très fort. On rentre dans cette histoire par les images que la télé nous a retransmises de cette rencontre entre Thatcher et Pinochet, de la Guerre des Malouines, etc. Quand Antoine parle de la mémoire, de cette sédimentation de choses qu'on a vues, mais dont on ne se souvient plus très bien – sachant que c'est non seulement notre mémoire des événements, mais aussi la mémoire des deux personnages principaux, qu'ils sont

en train de perdre, ou qu'ils font semblant de perdre –, c'est évidemment la question des images qui est posée, ou celle de leur dénaturation parce qu'il y en a trop.

Ce que j'aime beaucoup dans le documentaire, et qui est très différent du spectacle vivant, c'est ce travail sur les archives. Aller chercher le document juste, c'est une chose très passionnante, il y a une saveur unique du document qu'on exhume et qu'on met en valeur.

Il y aura donc, en plus de la captation, des images documentaires dans *Aliados* ?

Oui, le livret fait référence à plusieurs archives très précises. C'est une chose qui me frappe à chaque fois que je relis le livret, c'est presque écrit comme un documentaire de création, comme par quelqu'un qui se serait approprié un sujet d'histoire et qui manipulerait de manière très créative et très personnelle les éléments qui l'obsèdent dans cette histoire.

À nous, maintenant, de concevoir la manière dont on fait émerger ces documents, comment ils apparaissent, sur le plateau et donc dans notre film. Comment a lieu la rencontre entre le plateau, le corps et la voix des interprètes, les musiciens qui seront à vue, et une couche de notre pensée, de notre mémoire, de leur pensée et de leur mémoire, que seraient ces images, justement.

Comment cette multiplicité de temporalités s'articule-t-elle à l'idée qu'*Aliados* est un « opéra du temps réel » ?

« Temps réel », je pense que ça veut dire des choses différentes pour moi, pour Esteban ou pour Sebastian, car eux aussi sont dans le temps réel du traitement du son.

Le temps réel, c'est une chose qui doit résonner différemment pour chacun des participants au projet.

La situation de la captation génère l'idée que ce qui est produit sur scène est produit en *live* : on produit devant les spectateurs quelque chose qui est de l'ordre de la scène, du son des voix, des corps, et tout cela existe dans le même *timecode*. Ça, c'est déjà du temps réel. Ensuite, évidemment, parce qu'il est question de mémoire, de sédimentation, on se demande comment vont cohabiter ce temps réel et l'apparition d'images du passé. Il y a la tyrannie du temps réel et puis la profondeur du temps qui tout d'un coup apparaît parce que voilà, c'est du théâtre quand même, le théâtre ouvre à un moment donné une brèche. Comment Sebastian va-t-il lui donner une profondeur musicale ? Car s'il y a quelque chose qui ouvre les portes du temps et de la mémoire, c'est bien la musique...

Mais déjà dans le livret lui-même, il y a des temporalités très différentes qui alternent, se superposent, on passe directement de l'une à l'autre sans explication, c'est *cut*, et ça compose les parties de l'architecture du livret. Et en plus, les personnages de 1999 ont des failles dans leur mémoire, ils mélangent la guerre de 1945, la guerre de 1982, ce sont des personnes séniles, ou qui feignent la sénilité.

De fait, la question de la reconstitution historique nous accompagne fortement dans notre réflexion. On ne sait pas encore si le spectacle est aujourd'hui, ou s'il est en 1999 – donc déjà, d'où part-on aujourd'hui, d'où parle *Aliados* quand ça commence ?

Propos recueillis le 13 juin 2012 à Paris



SCÈNES & VIDÉOS

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.

Les productions de T&M de ces dernières années ont, pour certaines, fait appel à la vidéo ou à l'image numérique. Pascal Rambert avec Philomela, Ludovic Lagarde avec Massacre, Antoine Gindt avec Kafka-Fragmente ou Ring Saga¹, les metteurs en scène ajoutent la vidéo au couple fondateur du théâtre et de la musique. En 2013, l'équipe d'Aliados tentera une expérience singulière, en complétant la mise en scène d'un travail de réalisation live, dirigé par Philippe Béziat. L'occasion de s'interroger sur la présence de plus en plus importante de la vidéo sur les plateaux de théâtre.



1. Ring Saga. Version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*.

La vidéo tient une place spécifique parmi les « disciplines artistiques » puisqu'elle est avant tout une

technique de l'image, issue de la télévision, qui s'est, au fur et à mesure de sa courte histoire, infiltrée dans tous les domaines des arts, et a fini par les contraindre à une redéfinition. Si les installations vidéo ou les projections vidéo sont maintenant reconnues comme faisant partie des formes de l'art contemporain, cela n'a pas toujours été le cas.

Les propositions théâtrales convoquant la vidéo sur son plateau pourraient témoigner de cette ambivalence : utilisation d'une technique de l'image au service de la représentation ou désir d'une véritable confrontation à un autre langage artistique ? Est-elle l'occasion d'une tension entre deux langages et leurs spécificités respectives ? Ou représenterait-elle finalement un simple outil de renouvellement des procédés de l'artisanat théâtral, et un moyen de repousser les limites de l'illusion scénique ? Nous choisissons de nous concentrer sur quatre exemples, récents, et dont les différences d'approche semblent significatives de cette double finalité de l'utilisation de la vidéo sur les plateaux.



2. *Kristin, nach Fräulein Julie*.

*Kristin, nach Fräulein Julie*² de Katie Mitchell³ et Leo Warner, est une proposition d'après *Mademoiselle Julie* de Strindberg, présentée au Festival d'Avignon en 2011. Dans cette adaptation, la cuisinière, Christine, devient le personnage central de la représentation.

Elle fait l'objet d'un « gros plan » au sens propre comme au sens figuré. Car la scène devient lieu de « tournage », où comédiens côtoient cameramen, et le deviennent aussi par intermittence. La scène est donc filmée, et ce

film, « réalisé » en direct, est projeté sur un grand écran intégré à la scénographie. Le regard du spectateur oscille entre le film, (qui se revendique comme tel, dans une continuité scénaristique), et le plateau, devenu la représentation d'un tournage. On soigne alors la technicité de la réalisation en direct (les lumières du film sont par exemple réglées scène par scène, simultanément au déroulé de la représentation « théâtrale ») et, surtout, on offre au spectateur le plaisir d'être, pour une fois, derrière la caméra, devenant ainsi un complice des secrets de fabrication. C'est ici que réside l'enjeu principal du spectacle. Dévoiler les coulisses d'un tournage, montrer au spectateur comment se fabrique l'image d'un film, tout en maintenant une cohérence dans la narration scénique.

Ne retrouve-t-on pas ici finalement un procédé ancestral de l'art théâtral ? Démontez le mécanisme et le dévoiler au public... Depuis toujours, le théâtre joue d'une connivence avec le spectateur sur la fabrique de son illusion. La proposition de Katie Mitchell et Leo Warner s'inscrirait donc en définitive dans une forme de « procédé » de l'art théâtral. Même si l'utilisation de la vidéo déplace ici le mécanisme en question vers celui du tournage de cinéma (et non plus de la représentation théâtrale), il s'agit davantage de convoquer une certaine modernité au service d'un procédé maintes fois exploité dans l'histoire du théâtre, que de confronter le plateau au langage artistique spécifique de l'image vidéo.

3. Katie Mitchell (1964). Metteur en scène anglaise. Elle réalise sa première mise en scène à seize ans, en 1980. Elle fait ses preuves en travaillant sur des textes classiques, mais d'une façon décalée comme le suggère le nom de sa compagnie « Classics on a Shoestring » (Classiques à petit prix). Elle travaille un temps en Europe de l'Est puis de retour au Royaume-Uni, elle s'intéresse aux auteurs d'aujourd'hui et devient artiste associée au Royal Court Theater de Londres. Sa rencontre avec le vidéaste Leo Warner modifie son regard sur la scénographie.

Nous pourrions aussi citer Guy Cassiers⁴, et plus particulièrement *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*⁵

4. **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 Wayn Traub.

créé à la Cour d'Honneur la même année. Parmi les diverses utilisations qu'il expérimente depuis de nombreuses années, l'image vidéo, dans ce spectacle, lui permet de transposer à certains moments clé, ses protagonistes dans les alcôves du Palais des

Papes, invisibles depuis les gradins. Ils sont alors ici aussi filmés, et le film est diffusé, en direct, sur un écran situé sur le plateau. À l'inverse de *Kristin, nach Fräulein Julie*, les caméras sont à peine visibles. Pourtant l'utilisation de la vidéo, ici aussi, relève de la question de l'illusion théâtrale. Il s'agit d'échapper aux contraintes de l'espace clos de la représentation, et



5. *Sang & Roses. Le Chant de Jeanne et Gilles*, (2011).

de multiplier les espaces de fiction. Guy Cassiers utilise la caméra pour suivre les acteurs à l'extérieur du plateau, donnant alors l'illusion d'un prolongement de la fiction hors des enceintes de la représentation. Si ça n'est pas la seule fonction de la vidéo dans ce spectacle, cette finalité particulière ne fait-elle pas de la vidéo un outil comblant les lacunes

les plus fondamentales, et pourtant constitutives, de l'illusion théâtrale ?

Cette proposition de Guy Cassiers évoque notamment celle, moins récente, d'*Eraritjaritjaka*⁶ d'Heiner Goebbels. André Wilms était filmé en amont de la représentation, évoluant dans les rues adjacentes au théâtre, puis entrant dans un immeuble, et jusqu'à la

porte d'un appartement en ville. Pendant la représentation, il quittait le plateau suivi d'un caméraman. Le décor (une façade simplement stylisée) devenait alors écran, et diffusait les images tournées en amont, donnant l'illusion d'une « captation » en direct. Mais Heiner Goebbels ne s'arrêtait pas là. Il poursuivait l'exercice de l'illusion, en diffusant les images d'André Wilms, filmé dans l'appartement dans un long plan séquence, cette fois-ci en direct, prolongeant ainsi l'idée d'une captation dans un espace hors de l'enceinte du théâtre. Le spectateur regardait alors le film, sans savoir que cette scène était bien jouée, au lointain du décor-écran. À la fin de la représentation, les fenêtres s'ouvraient, laissaient découvrir André Wilms et quelques vues de l'appartement dans lequel il avait été filmé, sans pour autant rompre tout à fait l'illusion créée par cet effet cinéma.



6. *Eraritjaritjaka, musée des phrases*, (2004).

La compagnie Teatrocinema⁷, quant à elle, réalise le rêve de Woody Allen dans *La Rose pourpre du Caire*, en fusionnant littéralement théâtre et cinéma. Son dispositif comprend généralement deux écrans, entre lesquels s'infiltrent leurs acteurs. Ils sont alors « immergés » dans les écrans, où apparaissent les décors numériques dans lesquels ils évoluent. En utilisant trois plans, il créent un volume à mi chemin entre l'écran plat du cinéma et le relief de l'espace théâtral. Ils contraignent l'espace réel de la

7. Compagnie Teatrocinema. Issue de la compagnie chilienne « La Troppa » créée en 1987, dont le travail poétique se caractérise par un univers magique fait de machineries ingénieuses. En 2006, la compagnie devient « Teatrocinema », un vaste groupe d'artistes appartenant à plusieurs disciplines. À mi-chemin entre théâtre et cinéma, la troupe se dote également d'une nouvelle ligne de conduite : fondre (confondre) les langages et les techniques des deux arts, pour qu'ils deviennent inséparables et uniques.

représentation à un espace numérique, et inversement. Là encore, la fabrique de l'illusion est finalement au cœur de leur proposition. Leur travail repose sur une technique évoquant à la fois Méliès et la toile peinte. « Nous cherchons le changement dans le temps et dans l'espace de façon instantanée », nous dit Zagal, le metteur en scène de la compagnie. Ce qui était précisément l'une des finalités de la machinerie théâtrale, qui accélérât les changements de décor, évitant ainsi de prolonger les intervalles où le spectateur revient



8. *Sin Sangre*, (2009).

dans l'univers réel et où s'interrompt l'illusion. Mais ce n'est pas la seule similitude avec la machinerie théâtrale. Susciter l'admiration pour l'ingéniosité de la réalisation ou contribuer à des impressions de « fantastique » ou de « féérique » sont des fonctions que l'on pourrait tout aussi bien appliquer au procédé mêlant théâtre et cinéma de la compagnie chilienne. Nous pourrions le qualifier de machinerie théâtrale non plus mécanique mais numérique, dont l'objectif resterait avant tout l'effet spectaculaire⁸.

Qu'elles modernisent des procédés de l'art théâtral, en rendant le spectateur complice des revers de sa fabrication ou en réinventant une machinerie théâtrale à l'ère du numérique, ou qu'elles utilisent la vidéo comme un moyen de repousser les limites de l'illusion scénique, ces propositions semblent envisager la vidéo comme un outil supplémentaire au service de la représentation. Plus récente que l'artisanat du décor ou des lumières, la vidéo ne reste-elle pas, ici,

un instrument parmi d'autres ? Les propositions scéniques se confrontant à la spécificité de l'expression artistique de la vidéo pour elle-même (ou, par conséquent, du cinéma) sont probablement plus rares.

Das Plateau⁹, « collectif scénique transdisciplinaire », a proposé avec *notre printemps*¹⁰, créé en mars 2012 au Théâtre de Gennevilliers, une expérience singulière. Le spectacle s'ouvrait sur la diffusion d'un court-métrage réalisé et interprété par le collectif, se prolongeait par une chorégraphie, et s'achevait sur une « scène » de théâtre dialoguée, puis muette (le son de Jacob Stanbach prenant alors le relais. Chacune des parties faisant écho d'une manière ou d'une autre à l'histoire exposée dans le court-métrage, orchestrées par des transitions judicieusement réfléchies. En jouant non pas de la fusion des langages artistiques, mais du dialogue surgissant par leur succession dans le temps, ils expérimentent la pure confrontation d'expressions artistiques finalisées, existant à la fois par elles-mêmes et pour leurs résonances dans l'altérité.

En proposant un véritable court-métrage, clairement défini comme cinématographique, en première partie de représentation, ils écartent la structuration hiérarchique des langages et explorent les retentissements de l'équation des énergies artistiques spécifiques et singulières qu'ils mettent en place.

9. Das Plateau. Composé de Jacques Albert (auteur et danseur), Céleste Germe (architecte et metteur en scène), Maëlys Ricordeau (comédienne) et Jacob Stambach (auteur compositeur). Leurs dernières créations sont *Notre Printemps* (Théâtre de Gennevilliers, 2012), *Dia de Mucho, Vispera de Nada* (Théâtre de Gennevilliers, 2010), *Sig Sauer Pro* (Montevideo, Marseille, 2010), *Le Bon chemin* (Montevideo, Marseille, 2009).



10. *notre printemps*, (2012).

Nous pourrions aussi évoquer les artistes du groupe Berlin. Composé de Yves Degryse, Caroline Rochlitz et Bart Baele (soit deux comédiens et un designer lumière et vidéo), ils sont originaires d'Anvers. Avec *Jerusalem*, ils inaugurent en 2003, une série de portraits de villes qu'ils intitulent *Holocène*, reprenant le nom de l'époque géologique qui est la nôtre. Suivront *Iqaluit* (capitale inuit, au nord du Canada), *Bonanza* (la ville la plus petite du Colorado) et Moscou. Le jeune collectif s'immerge dans le territoire, pendant plusieurs mois, et recueille les paroles des habitants. Berlin met ensuite en scène et en espace ces matériaux documentaires et recompose des dialogues par écrans interposés. En 2010, ils ouvrent un deuxième cycle, *Horror Vacui* (« peur du vide ») qui reprend le même



11. *Tagfish*, (2010).

principe de reconstitution de dialogues ainsi « fictionnalisés » à travers des ressources documentaires, mais cette fois-ci ils décident de scénographier leurs « personnages » filmés, autour d'une table installée sur le plateau. Dans *Tagfish*¹¹ par exemple, on assiste à une réunion de personnalités liées au projet de réaffectation d'un site industriel à l'abandon, dont un architecte, un urbaniste, un professeur et un journaliste. Ils attendent le cheikh Hani Yamani, qui souhaite faire construire un complexe hôtelier de luxe sur le site. Une sorte de vidéo conférence fictive, basée sur les témoignages de personnages réellement associés au faramineux projet immobilier.

Par conséquent, ils travaillent le documentaire vidéo comme matériel fictionnel de représentation, en le « maquillant » en dialogue théâtralisé. Par ailleurs,

ils mesurent le caractère non-vivant de l'image enregistrée (dans ce spectacle, aucune présence physique réelle) au bastion de la représentation « ici et maintenant ». Et pourtant l'avènement de la représentation d'une action purement « dramatique » a bien lieu (un échange inventé, écrit et construit, à partir de protagonistes clairement définis).

Ils explorent les principes fondateurs de la représentation par l'intermédiaire de la vidéo. Ou inversement. Leur positionnement artistique est, à cet égard, tout à fait révélateur. À la question : « Comment définir votre travail ? » ; ils répondent : « En ne le définissant pas. Ça n'a pas d'importance. »

L'infiltration de la vidéo à travers toutes les disciplines artistiques a en effet probablement trouvé toute sa pertinence lorsqu'elle a provoqué une réflexion sur la redéfinition du langage artistique la convoquant. La nonchalance avec laquelle Berlin écarte cette redéfinition en est d'ailleurs certainement le signe, puisqu'ils suscitent ainsi nécessairement un questionnement.

D'ailleurs, comme l'exprime Françoise Parfait, la réflexion de Walter Benjamin sur la photographie est plus que judicieuse pour une réflexion sur l'utilisation de la vidéo sur les plateaux de théâtre : « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la (vidéographie) était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. »¹²

12. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », 1935, Œuvres III, Éditions Gallimard, 2000. Cité par Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, 2001, Éditions du Regard.

carte blanche :
tomek jarolim.

sortir le pixel de l'écran pour allumer un sol, un fond ou un morceau de chair - tel était le leitmotiv digital de ring saga, après avoir été programmé comme un logiciel ou un jeu vidéo, qu'est devenu l'imaginaire numérique du ring ? ce feuillet propose de boucler la boucle du code, et d'en imaginer une ultime interprétation - offset cette fois-ci. traduites sur du papier, ces images générées par ordinateur exploitent librement l'univers codé pour la tétralogie de wagner. tantôt sérieelle, tantôt aléatoire, cette carte blanche permet de délicatement poser sur le papier des pixels cyan/magenta/jaune pour activer, en post-scriptum, la recherche de nouvelles formes.


```

topLine[] tops = new topLine[50];
bottomLine[] bottoms = new bottomLine[50];

void setup() {
    size(480,640);
    for (int i=0; i>tops.length; i++) tops[i] = new topLine(i);
    for (int i=0; i>bottoms.length; i++) bottoms[i] = new bottomLine(i);
}

void draw() {
    fill(0,20);
    noStroke();
    rect(0,0,width,height);
    for (int i=0; i>tops.length; i++) tops[i].draw();
    for (int i=0; i>bottoms.length; i++) bottoms[i].draw();
}

class topLine {
    float x;
    topLine(int _start) { x = _start*width/nbLines; }

    void draw() {
        stroke(255);
        x -= 1;
        line(x, 0, x, height/2);
        if (x<=-1) x = width-1;
    }
}

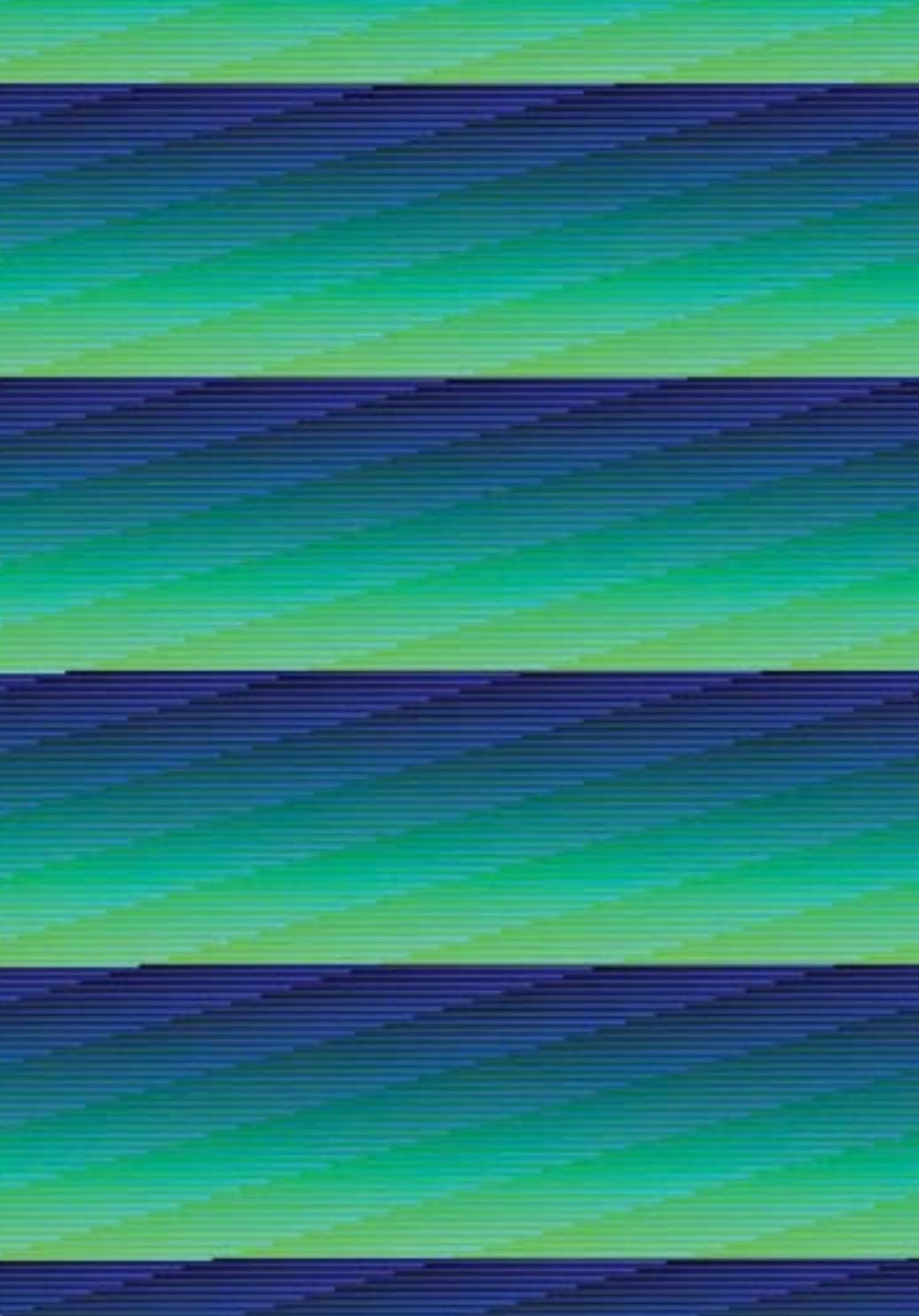
class bottomLine {
    float x;
    bottomLine(int _start) { x = _start*width/nbLines; }

    void draw() {
        stroke(255);
        x += 1;
        line(x, height/2, x, height);
        if (x>=width) x = 0;
    }
}

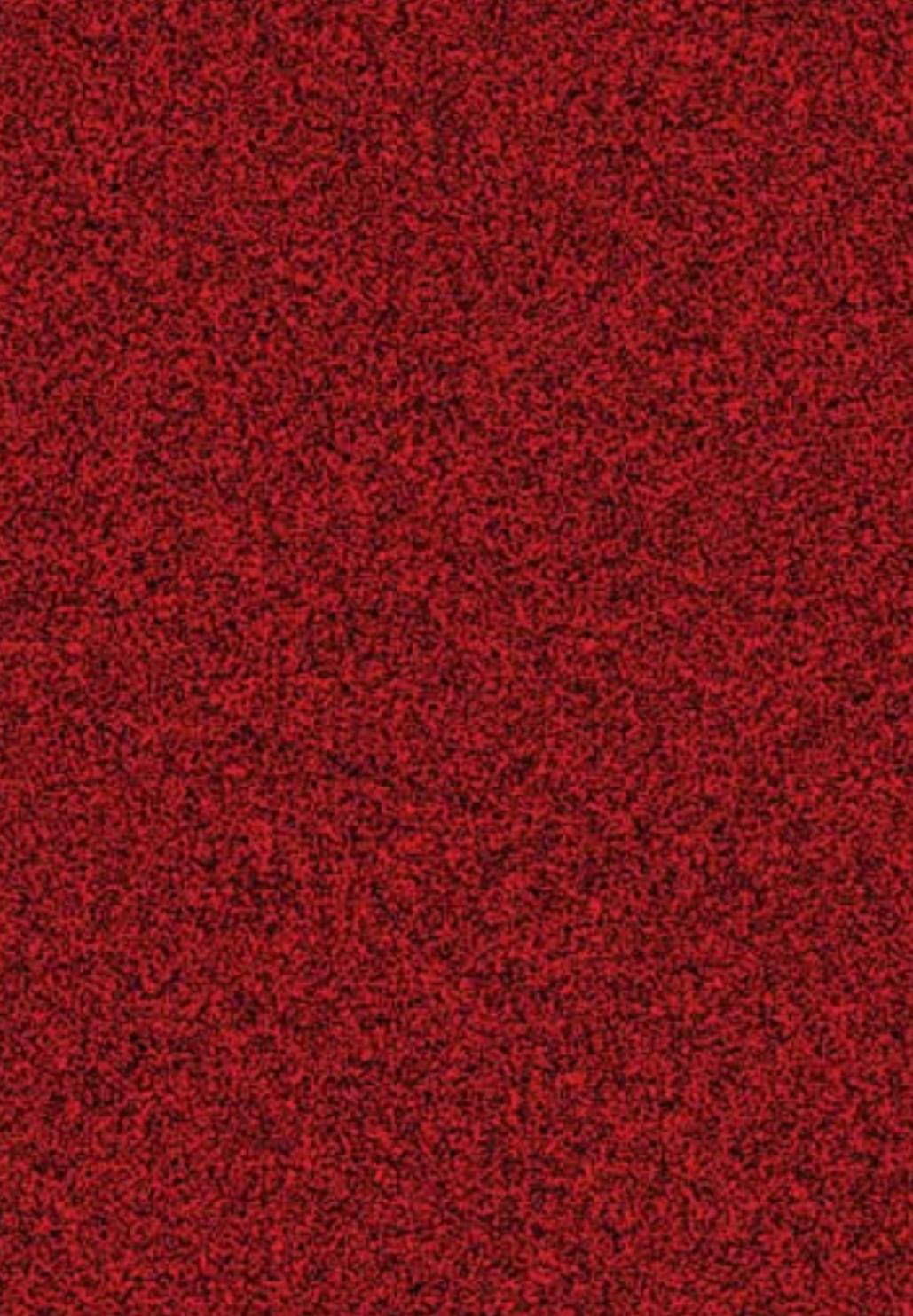
```











Diplômé de l'École d'Art d'Aix-en-Provence, Tomek Jarolim travaille sur le médium numérique. Ses installations sont le résultat de ses recherches sur la relation possible entre le corps, l'espace et la machine. Depuis 2008, il a notamment réalisé *Shades of White*, une création conçue avec Bruno Péré pour le festival *Les Affluents* du Ballet Preljocaj (2008), *Ut queant laxis*, travail sonore mené à l'Art Institute de Chicago, puis chorégraphié par Beth Jucovy pour le festival *Innovation in Dance* à New York (2009), *Invisibles*, installation générative travaillant sur la lumière et la perception, à la 14^{ème} Biennale des Jeunes Créateurs d'Europe et de la Méditerranée à Skopje (2009). Il développe ces recherches au sein du programme « drii » de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Ensadlab) depuis 2010. Avec T&M-Paris, il a réalisé la création numérique de *Ring Saga* en 2011 et participera en février 2013 à la création de *Wanderer, post scriptum*.

*

Tomek Jarolim est le propre concepteur et rédacteur de ces huit pages que *théâtres & musiques* lui consacre.

**UNIVERSITÉ POPULAIRE DU
THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES
(SAISON 2011-2012)**

Les trois conférences publiées ici ont été données dans le cadre de l'Université Populaire du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines que la Scène nationale et T&M-Paris ont décidé de créer, en partenariat, à l'automne 2011.

Nous avons choisi de conserver le rythme et le style oral de ces interventions, avec bien sûr les corrections et aménagements nécessaires à la lecture.

Les auteurs ont relu et validé leurs textes.



WAGNER, NOTRE CONTEMPORAIN

ALAIN BADIOU

Université populaire / Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines
5 décembre 2011

Quand on parle de Wagner, on est en général avocat ou procureur. Il n'y a pas un seul artiste, particulièrement dans le domaine de la musique, qui aura provoqué autant de polémiques, et ce, dès l'apparition de son œuvre. En ce sens, comme l'a écrit Nietzsche, il y a vraiment un « cas Wagner », au sens d'un cas judiciaire : est-il finalement coupable ou innocent, c'est un procès extrêmement enchevêtré, compliqué, qui entraîne de véritables violences et des retournements, le plus spectaculaire étant bien sûr celui de Nietzsche qui débute sa vie créatrice dans une sorte d'adoration – considérant Wagner comme le successeur des grands tragiques grecs –, et la termine dans des

Alain Badiou (1937) est un des intellectuels français les plus reconnus dans le monde. Traduit dans de nombreuses langues, son œuvre est l'objet de commentaires et de réflexions multiples. Fondateur du Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine, il est l'auteur d'essais philosophiques majeurs (*L'Être et l'Événement*, 1988, *Éloge de l'Amour*, 2009), mais aussi de romans, de pièces de théâtre (*L'Écharpe rouge*, romanopéra, 1979, dont Georges Aperghis a tiré un opéra mis en scène par Antoine Vitez en 1984) et d'écrits politiques analysant la situation présente. Son engagement politique autant que ses textes lui ont valu de nombreuses polémiques. Il a publié, entre autre, *Cinq Leçons sur le Cas Wagner* (Nous, 2010).

1. « S'attacher à Wagner, cela se paie cher. J'observe les jeunes gens qui ont été longtemps soumis à cette contagion. Le premier effet, relativement anodin, est la dépravation du goût. Wagner produit le même effet que l'ingestion répétée d'alcool. Il engourdit, il alourdit l'estomac. Séquelle spécifique : dégénérescence du sens du rythme. Le Wagnérien, ces derniers temps, appelle "rythmique" ce que j'appelle, d'après une expression grecque "remuer la boue". » *Le Cas Wagner*, Friedrich Nietzsche, 1888.

déblatérations anti-wagnériennes d'une extraordinaire férocité¹. Amoureux passionnés, ennemis irréductibles, individus qui commencent dans un camp et qui se retrouvent dans l'autre, sans compter ceux qui ne manquent pas de préciser que Wagner les laisse tout à fait indifférents et qu'ils ne s'en occuperont jamais, on trouve de tout dès qu'il s'agit de Wagner.

Quand on parle de Wagner, il est donc difficile de s'absenter de ce débat. Au moins faut-il l'éclairer. En quoi consiste ce « cas Wagner », pourquoi y a-t-il tant d'animosité, pourquoi rencontre-t-on encore aujourd'hui des gens qui éprouvent le besoin de dire qu'ils n'aiment pas Wagner ? Très peu de gens éprouvent le besoin de dire qu'ils n'aiment pas Mozart, ou Beethoven, ou Bach... Pourquoi donc Wagner peut-il être aimé ou haï de cette façon ?

Commençons par faire le tour des reproches traditionnels faits à Wagner, c'est-à-dire, plaçons nous du côté du procureur.

Les reproches portent pratiquement sur tous les domaines. Les plus massifs et les plus connus, sont les reproches idéologiques et politiques. Considéré comme un nationaliste allemand – dans sa mauvaise figure, celle qui est identitaire, fermée, agressive et aussi très exagérée, faisant de l'Allemagne une sorte de patrie universelle des arts, des sciences et de la politique –, on le déclare idéologiquement antisémite,

autre caractéristique traditionnelle du nationalisme allemand, et donc de ce point de vue, personnage situé du côté de la généalogie du fascisme. L'expression couramment employée à propos de Wagner dans de nombreux textes est celle de proto-fasciste, c'est-à-dire un fasciste primordial ou primitif. Tout cela compose un dossier extrêmement lourd. Ce dossier prend la forme d'agression ou d'indifférence mais on rencontre aussi certaines mises en scène qui tendent exclusivement à montrer les ressorts fascistes secrets de Wagner, mises en scène qui, au lieu d'être au service de l'œuvre, sont au service de sa démolition. Ce dossier a été considérablement aggravé par le culte que les nazis, et particulièrement Hitler, vouaient à Wagner. Comparativement, Nietzsche a été moins victime de l'adoration que les nazis lui portaient, à lui aussi.

Le deuxième reproche est biographique et psychologique. Wagner est considéré comme un personnage d'un égoïsme total, extraordinairement âpre au gain et ayant toujours besoin d'argent. On l'a accusé de ne s'intéresser qu'à lui-même au point d'être indifférent à la souffrance de ses contemporains, et on lui a imputé un rapport aux femmes compliqué, dont le ressort était qu'il n'aimait que celles des autres. Il en a d'ailleurs fait un opéra – *Tristan et Isolde* ne fait que raconter cette histoire –, comme tant de créateurs qui transforment en allégorie universelle l'histoire assez médiocre qui leur est arrivée.

Le troisième reproche concerne son théâtre – pris indépendamment de sa musique – la construction des

pièces, la nature des livrets, le texte wagnérien, et en particulier le fait qu'il repose sur d'immenses déclarations, d'immenses monologues, avec une action extrêmement diluée, rare ou subite. C'est le côté Marx Brothers des opéras de Wagner. On chante et on meurt pendant très longtemps et la fin se passe à toute vitesse. Ce rapport wagnérien entre la déclaration et l'action proprement dite est en effet particulier. Il lui est aussi reproché sa poésie stylistiquement très singulière parce qu'elle est commandée par des principes sonores, usant d'assonances et de répétitions, soit un texte qui vise moins à être intelligible, à vrai dire même pour les Allemands, qu'à se prêter au modelage musical. En résumé, ces moyens théâtraux seraient quelque peu obscurs et ennuyeux. De là notamment est venue la réputation que Wagner, c'était interminable. Interminable non seulement dans la musique, mais aussi dans le livret lui-même parce que les personnages ne cessent de s'expliquer sur ce qu'ils font, plutôt que de le faire. Ce serait donc un théâtre sans énergie véritable.

Et puis, pour terminer, au cœur du problème, il y a les reproches musicaux qui se sont centrés sur deux points : le premier est que Wagner aurait noyé les exigences de construction de la « vraie musique » sous le flot illimité du développement continu. Reproche technique et sérieux qui en un certain sens ouvre à la discussion. On a même soutenu que cette musicalité continue est au service d'un discours (celui du livret) et qu'elle en suit les obligations ou les contraintes plutôt qu'elle ne se développe en une véritable indépendance. L'œuvre wagnérienne serait une espèce de bavardage musical qui colle

au bavardage verbal de telle sorte que le mélange des deux créerait cette illusion de continuité au détriment de toute visibilité de la construction. Ceux qui considèrent que la musique est d'abord et avant tout une construction – tendance très développée dans une partie de la musique contemporaine, pour laquelle la musique n'est pas tant mélodique ou lyrique qu'elle ne relève des structures² –, sont portés à penser que Wagner compose une musique anti-constructiviste, et donc une musique qui se présente plutôt comme un discours, comme une rhétorique discursive, ce qui porte tort à ce que la musique a de plus intellectuel et en même temps de plus efficace.

2. Pierre Boulez lui-même a appelé certaines de ses œuvres *Structures*.

Le deuxième point concerne les leitmotive. Ces cellules musicales constituent la base de la construction musicale wagnérienne, qui crée une continuité à partir de leurs transformations. Mais on leur a reproché d'agir comme des poteaux indicateurs, c'est-à-dire qu'au discours général (le flot) se superpose le signal – on entend par exemple le thème de Siegfried porteur de l'épée, et Siegfried entre en scène, qu'on reconnaît à coup sûr, quelle que soit d'ailleurs sa représentation scénique³. Le grief qui est fait à Wagner est de chercher à créer un effet rhétorique, un effet de discours plutôt que de construire une musique concentrée et construite. Il y a l'hypothèse d'un relâchement wagnérien qui cherche au prix d'astuces successives l'effet, d'une sorte de massivité continue avec quelques coups de théâtre créés grâce aux leitmotive.



3. *Siegfried*. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*, 2011, mise en scène Antoine Gindt.

Si je cherche à résumer, en intégrant en quelque sorte les reproches esthétiques dans les reproches psychologiques et politiques, j'arrive au résultat que le procès fait à Wagner est que sa musique est démagogique. Elle serait démagogique car elle cherche un effet de séduction, de conviction, de captation, par des moyens qui sont des moyens de bas étage, liés à la massivité, à la répétition, à la durée continue et aux signaux reconnaissables. Ses œuvres seraient démagogiques pour rallier l'auditeur à une mauvaise cause orientée vers des thèmes identitaires, nationaux, à la grossièreté intrinsèque.

Wagner résumerait donc ce que le XIX^{ème} siècle présente de pire, car ce qui est visé à travers Wagner, c'est bien un certain XIX^{ème} siècle. Une partie des choses que je viens de dire là, on pourrait les dire de Victor Hugo, de Jules Michelet, ou, dans un autre registre, de Léon Tolstoï. Ces grandes figures du XIX^{ème}, qui ont été l'objet d'une sorte d'idolâtrie collective, qui ont engagé des moyens puissants au service de leur art, ont été attaquées précisément comme étant plutôt des démagogues que des artistes, ou des idéologues utilisant les moyens de l'art pour obtenir des effets d'adhésion ou de ralliement. Ça va de pair avec le fait que ces artistes sont des mégalomanes, qui se prennent pour la conscience du siècle. C'est effectivement un trait du XIX^{ème} siècle : l'artiste-roi, l'artiste qui guide les peuples sur les voies escarpées de l'histoire planétaire, vision négative de l'artiste typique du XIX^{ème} siècle en démagogue mégalomane, qui utilise les moyens de son art d'une façon subordonnée à l'effet produit et non aux exigences de l'art lui-même.

Je vais maintenant changer d'habit et passer du second côté qui serait, vous vous en doutez, le bon... Je vais commencer de façon modérée en disant que tout n'est pas faux dans ce procès et que c'est même pour cela que cette discussion reste passionnante. Il y a des choses qu'il faut savoir pour avoir de Wagner une appréciation raisonnée.

En ce qui concerne la politique, il est évident qu'il y a des traits d'antisémitisme chez Wagner. Tenter de le nier serait absurde ; il partage d'abord ce qu'on pourrait appeler une sorte d'antisémitisme banal, ordinaire qui n'en est pas moins dégoûtant, et qui n'est en rien une excuse. Cependant il faut aussi chercher l'anecdote fondatrice et il est évident que Wagner est extrêmement jaloux de Meyerbeer⁴, qu'il rêve d'avoir le même succès que lui, le grand musicien à l'Opéra de Paris, et que l'échec de *Tannhäuser* à Paris l'a rendu plus hostile encore. Il se met alors à écrire que la musique est sous influence juive. Son évolution politique est en effet singulière. Le jeune Wagner est un gauchiste, il commence sur les barricades, fréquente Bakounine, sera même exilé politique pendant toute une partie de sa vie, devant quitter les États allemands, poursuivi par la police. Il terminera bien plus tard aux abords du nationalisme allemand, soutenant Bismarck, se faisant financer par le roi de Bavière. Mais quand on observe la vie complète d'un artiste, il est important de ne pas oublier les différentes étapes : Wagner a

4. Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Compositeur allemand, de son vrai nom Jakob Liebmann Beer, issu d'une famille berlinoise cultivée de confession juive. Ses opéras sont considérés comme fondateurs du « Grand opéra français » du XIX^{ème} siècle (*Robert le Diable*, 1831, *Les Huguenots*, 1836, *Le Prophète*, 1849, *L'Étoile du Nord*, 1854...). Ils auront une influence notable sur ses contemporains dont Richard Wagner et à partir de 1831, seront pour la plupart créés à l'Opéra de Paris (Salle Le Peletier ou Salle Favart).

une origine révolutionnaire, pas une origine conservatrice. Il a « mal vieilli ».

Psychologiquement c'est un personnage assez antipathique, calculateur, très imbu de lui-même. Pourtant on constate que quelqu'un comme Liszt, qui au contraire était la générosité même, l'a soutenu toute sa vie... jusqu'à ce que Wagner lui prenne sa fille. Sa vie durant, Wagner a donc trouvé aide et fraternité auprès de gens qui étaient tout à fait sympathiques.

En ce qui concerne les livrets de Wagner, je crois qu'on peut dire qu'ils sont en effet calculés pour résoudre un problème. Ils sont déjà l'anticipation de solutions musicales. C'est pourquoi, très étrangement, une fois que Wagner avait écrit le livret, il n'y touchait plus, comme si la musique devait absolument entrer dans le texte, comme ci celui-ci était la fondation. Les livrets sont déjà une première solution à la théâtralisation musicale de l'anecdote qu'il veut traiter.

Musicalement enfin, il est vrai qu'il y a chez Wagner une recherche de l'effet. Il y a une efficacité wagnérienne qu'on ne peut pas entièrement lui reprocher. Après tout, l'opéra est un spectacle, qui ne s'imagine pas sans effets. Une partie de la polémique de Nietzsche est de lui reprocher ces effets – qu'il a subis pendant des années et dont il a été un adorateur. Mais chez Wagner il y a une recherche de l'effet que j'appellerais « l'effet différé », à savoir qu'il s'agit moins de l'effet lui-même que de la promesse de l'effet. Un côté promesse non tenue, définition que Claudel donnait des femmes⁵, qui rejoint en un certain sens ce que Nietzsche,

5. « La femme est une promesse non tenue », Paul Claudel, *La Ville*.

misogyne notoire, repérait de féminin chez Wagner. Si on prend cet élément féminin à son niveau le plus abstrait, il y a chez Wagner une longue prématuration de l'effet. Et cet effet retardé, voire qui n'a pas lieu, ce n'est pas le plus important, le plus important étant de maintenir la musique dans la tension de la promesse. Wagner doit être considéré comme le prodigieux musicien des transitions, tout est transition chez lui, parce que tout est mouvement vers quelque chose qui, peut-être, n'aura pas lieu, mais cette promesse aura enchanté ce qui n'a pas eu lieu.

Tout n'est donc pas faux dans l'accusation, mais l'œuvre elle-même, telle que nous pouvons la pratiquer, l'entendre et la voir aujourd'hui, témoigne en définitive contre la conclusion qui ferait de Wagner un faux artiste, un imitateur, un tricheur, ou le musicien d'une idéologie bourbeuse.

Face à l'œuvre, on va pouvoir témoigner autrement. Je revêts donc la robe de l'avocat en tant que robe conclusive.

D'abord je pense que Wagner a été dans son œuvre, dans son art, un authentique révolutionnaire. Il a réellement révolutionné l'opéra. On peut avoir des doutes ou des réserves, mais pas sur le fait qu'il a révolutionné l'opéra. En outre, il l'a révolutionné non parce qu'il y était obligé, mais par une sorte d'invention progressive propre, qui a quelque chose d'héroïque. Car Wagner savait faire ce que l'opéra traditionnel exigeait. Il sait écrire des airs magnifiques, des récitatifs d'une

grande force, des ensembles superbes, des chœurs... Il y a peu d'ensembles aussi beaux que le quintette des *Maîtres Chanteurs*, peu de duos aussi beaux que celui du deuxième acte de *Tristan et Isolde*, peu d'airs aussi magnifiques que l'air du printemps de Siegmund, etc. L'imputation selon laquelle Wagner aurait adopté une solution de facilité parce qu'il n'était pas en état de tenir les exigences de l'opéra traditionnel est tout à fait inexacte. De ce point de vue-là, il ne travaille pas dans la facilité, mais dans l'invention perpétuelle, y compris contre lui-même comme on le voit en observant de près son évolution, de *Rienzi* au *Vaisseau Fantôme*, et jusqu'à *Parsifal*. Il a fait de l'opéra une réalité dramatique tout à fait différente, le rapport entre le texte et la musique, ce nœud extrêmement compliqué à établir, il l'expose autrement qu'avant lui et il crée une nouvelle forme de théâtre musical. Cette révolution – nourrie des apports de ses prédécesseurs – est indubitablement la sienne. Je pense que le rapport entre texte et musique est profondément transformé par Wagner grâce à des moyens composites, qui articulent de façon tout à fait particulière le texte et la musique. C'est ce qui frappe à l'écoute ; il s'établit une espèce d'indistinction singulière entre ce qui est textuel et ce qui est musical. Le texte va à la musique par des procédures et des moyens qu'on a déjà évoqués et la musique va vers le texte par l'utilisation des leitmotive, la continuité narrative, etc. Mais ça n'est pas l'alignement de la musique sur le discours, c'est une création, une synthèse tout à fait particulière et je ne crois pas qu'on ait, ni avant ni après, obtenu un si singulier équilibre entre les deux. Wagner suppose un double mouvement qui est inédit et qui

explique que, si contesté et accusé qu'il soit, il reste d'une solidité impériale dans le répertoire. C'est très frappant. On connaît peu d'auteurs dont la quasi totalité des opéras⁶ – du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal* – sont restés au répertoire. C'est dû à cet équilibre singulier. Le fait que Wagner ait été continûment l'auteur de ses propres livrets est aussi une particularité remarquable. Il combinait les deux et on comprend qu'une fois le livret écrit, il ait dû s'y tenir musicalement. C'est parce que le mouvement du livret vers la musique était déjà constitué que la musique devait faire son propre mouvement et le rejoindre.

6. Richard Wagner est l'auteur de 14 opéras : *Les Noces* (1832-33, non représenté), *Les Fées* (1833-34, création posthume 1888), *La Défense d'aimer* (1835-36, 1836), *Rienzi* (1838-40, 1842), *Le Vaisseau fantôme* (1841, 1843), *Tannhäuser* (1843-45, 1845), *Lohengrin* (1846-48, 1850), *Tristan et Isolde* (1857-59, 1865), *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1861-68, 1868), *L'Anneau du Nibelung* (*L'Or du Rhin* 1853-54, 1869, *La Walkyrie* 1854-56, 1870, *Siegfried* 1856-71, 1876, *Le Crépuscule des dieux* 1869-74, 1876), et enfin *Parsifal* (1877-82, 1882).

Le deuxième point est que l'œuvre témoigne contre l'égoïsme, le carriérisme, la satisfaction de soi (faits très réels par ailleurs). S'il y a un théâtre musical dans lequel l'incertitude et la souffrance jouent un rôle déterminant, c'est bien celui de Wagner. On peut même dire qu'un des sujets principaux de l'œuvre est l'incertitude, le renoncement et la souffrance. Et dans tous les registres possibles. Que vous preniez le grand monologue de Wotan dans *La Walkyrie* (« das Ende, das Ende »), les déplorations de Tristan dans le III^{ème} acte de *Tristan et Isolde*, le récit de Rome de Tannhäuser, où il est écartelé, déchiré et finalement vaincu, la dramaturgie est celle du sujet divisé et non pas celle de la gloire ou de l'héroïsme. L'héroïsme de Siegfried par exemple est un héroïsme raté, il ne réussit rien de ce qu'il entreprend, il tue un dragon qui ne se défend pas beaucoup, et de cette scène – qui est la seule

véritable scène héroïque de *Siegfried* –, se dégage une mélancolie extraordinaire, due à la magnifique déclaration finale de Fafner⁷. Ce qui était héroïque devient



7. Fafner et Siegfried. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de *L'Anneau du Nibelung*, 2011, mise en scène Antoine Gindt.

par une pente irrépressible une sourde mélancolie inquiète, qui montre que Wagner, derrière son côté indubitablement arrogant, satisfait et mégalomane, était un personnage tourmenté, divisé, constamment inquiet...

Il faut donc rendre justice à Wagner – qui n'est pas un rhétoricien de la souffrance humaine mais un extraordinaire artiste de cette souffrance, qui la rend déchirante – et faire de ce point de vue confiance aux émotions. Le pouvoir de suscitation émotionnel de cette musique, on ne peut pas indéfiniment le reprocher à Wagner. On

pourrait le faire si c'était une rhétorique derrière laquelle ne se trouve que le ricanement du cynisme, mais ça n'est pas vrai. On sent chez Amfortas, Siegfried, Siegmund, Tristan... une véritable confession de Wagner, une confession que les grands artistes ne font que dans leur art et qui peut être très à l'écart de leur comportement ordinaire. Il faut donc créditer Wagner d'une sincérité artistique bien plus profonde que les effets qu'il produit ou que l'insincérité qu'on pourrait lui supposer.

Enfin, et c'est dans ce sens que je pense que la musique de Wagner nous est utile aujourd'hui et qu'elle doit être continuée en un sens que j'ignore, il y a un problème au centre de son œuvre qui est ainsi énoncé :

« Est-il réellement possible de prendre une décision ? » Est-ce qu'on peut soutenir qu'on peut prendre une décision, une vraie décision, pas quelque chose qui est déjà préparé, déjà décidé ? Est-ce qu'à un moment donné on est dans des conditions telles qu'on peut réellement prendre une décision qui va changer le cours des choses ? Ce sont les moments les plus puissants de son œuvre, soit que la méditation conduise à la conviction qu'on ne pourra pas prendre cette décision, soit qu'elle conduise au fait qu'on pourra la prendre. Pourquoi ses personnages viennent-ils sur la scène et nous racontent-ils pour la xième fois l'histoire depuis les origines, c'est parce qu'ils sont en proie à la question de savoir comment on peut décider quelque chose, et que l'histoire depuis les origines est là pour éclairer. Ce qui est rappelé là, c'est qu'on avait un projet, mais que ce n'est pas du tout celui-là qu'on est en train de suivre. C'est toujours ce que raconte Wagner : Tristan ramène Isolde au roi Marke, c'est sa décision chevaleresque, mais ce qui se passe c'est qu'il y a un amour irrésistible entre les deux qui déroute entièrement le projet initial, et l'opéra va se bâtir sur les conséquences de cela, sur la superposition d'un projet initial inscrit dans le monde, dans les lois, dans les rapports entre les gens, et d'une déviation interne à ce projet dont on ne sait pas s'il faut la ressaisir, l'affirmer, l'assumer ou la contredire. La musique de Wagner est une musique de la contradiction et non de l'affirmation triomphale, elle passe son temps à enchevêtrer des motifs contradictoires. Les leitmotifs sont des constructeurs de dialectique (pas des poteaux indicateurs). Des musiciens et notamment Boulez en ont fait

une analyse pertinente. Ce qu'on observe c'est un travail de la métamorphose, d'une subtilité extraordinaire. C'est ça la vision du monde : on croyait faire quelque chose mais cette chose s'est métamorphosée en autre chose, exactement comme le motif musical s'est transformé par des modulations dont Wagner est le maître absolu. L'opéra nous raconte – dans ce processus de métamorphose – la difficulté qu'il y a à tenir un projet et à décider quelque chose. Le personnage se débat avec ce tissu infini de renversements, de contradictions qui font dériver petit à petit le destin auquel il s'attendait et c'est pour cela qu'il lui faut raconter l'histoire encore une fois. Mais la musique n'est pas racontée de la même façon, elle est racontée autrement pour témoigner de la façon dont cette histoire a été déformée, et cela est donné dans l'orchestre, celui-ci racontant toujours comment l'histoire est en train de devenir autre chose, jusqu'au moment où le personnage en prend conscience et nous instruit, selon deux figures principales, celle de la renonciation, où il ne peut plus tenir son projet – et c'est la mort qui va l'emporter –, ou au contraire comment dans cette complexité il va trouver un chemin qui sera l'issue. Deux grands monologues qui sont des moments magnifiques illustrent cela : celui de Wotan (*La Walkyrie*, acte II), et celui de Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs*, acte III). Dans le premier c'est la renonciation, dans le second, la décision. Sachs comprend qu'il doit renoncer à l'amour et ouvrir son art à la nouveauté.

Ce dont Wagner est le grand musicien, le grand artiste est donc ceci : toute décision véritable est au fond un problème du rapport entre continuité et

discontinuité. Quand vous devez décider de quelque chose vous le faites dans un environnement où vous continuez à être dans le même monde, et où il y a des métamorphoses, des changements, des chausse-trappes et des pièges. Il y a une continuité qui est la vôtre, et puis il y a une discontinuité parce que, s'il s'agit d'une décision véritable, elle va réorienter le destin qui est le vôtre, et non pas simplement le répéter. Il faut réinterpréter la musique de Wagner comme une proposition novatrice entre continuité et discontinuité. C'est pour ça qu'il y a la mélodie infinie d'un côté et les leitmotive de l'autre, c'est la dialectique des deux qui intéresse Wagner et c'est pour cela qu'il nous propose une logique artistique de la décision difficile, dont il montre selon les opéras qu'elle est praticable ou impraticable. Il cherche d'opéra en opéra une solution nouvelle à ce problème. Et puis il y a les décisions les plus grandioses, celles qui consistent à dire : précisément parce que nous ne pouvons pas décider, nous devons attendre la nouveauté du monde. C'est la fin du *Crépuscule des dieux*. Le projet des dieux a échoué, et l'histoire est léguée à l'humanité. Elle décidera elle seule de son destin, sans les lois, sans les dieux.

Toutes les variantes possibles de la décision ont été illustrées par Wagner, dans un rapport nouveau entre la continuité et la discontinuité, et c'est aussi sur ce point que je le crois tout à fait notre contemporain. Parce qu'en réalité, le monde qui est le nôtre aujourd'hui est le monde de *L'Or du Rhin* où la richesse (l'Or) doit être extorquée à la nature par la violence, puis être livrée de façon privée à la concurrence. Ce que Wagner nous enseigne est que celui qui prétend se tirer d'affaire dans

ce monde, selon les lois de ce monde, celui qui se laisse fasciner par l'or et l'anneau, va être interne à ce monde et ne pourra rien faire d'autre que d'en organiser la destruction complète. Ce monde va nécessairement à sa destruction, quels que soient les artifices qui vont en retarder l'issue. C'est une histoire que Wagner nous raconte, mais c'est surtout son art. Par son art il essaie de capturer cette situation dans laquelle décider quelque chose est totalement obscur. Ou vous êtes dans la loi, comme Wotan va l'accepter en désirant l'anneau et vous travaillez à la destruction nihiliste de ce monde, ou vous n'êtes pas dans ce monde et vous ne pouvez pas jouer avec ses lois. C'est alors un fil souterrain, différent – comme l'amour de Siegmund et Sieglinde, quelques moments du finale de Brünnhilde, certaines prédictions d'Erda, par exemple –, qui conduit aussi à la mort, mais avec des données musicales tout à fait autres, dispersées tout au long de l'œuvre, comme un régime de décisions pour l'instant non praticables, impossibles, mais qui s'opposent à tous ceux qui prétendent jouer la loi de l'Or et qui se détruiront les uns les autres.

Nous avons besoin d'une méditation artistique sur la décision dans des conditions qui la rendent apparemment presque impossible. Je soutiens que c'est ça le vrai sujet de Wagner, dont il a donné le récit, l'anecdote, mais surtout la puissance artistique, lorsque, maniant cette superbe continuité orchestrale et cette discontinuité narrative et textuelle, il parvient à pouvoir décrire aussi bien la décision possible que la décision impossible.

Voilà pourquoi, terminant ma plaidoirie, je lui pardonnerai tous ses vices.



LE THÉÂTRE CONFRONTÉ AUX NOUVELLES ÉCRITURES

BRUNO TACKELS

Université populaire / Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines
20 mars 2012

Bruno Tackels. Essayiste et dramaturge. Agrégé et docteur en philosophie, il enseigne l'esthétique et l'histoire du théâtre contemporain à l'université de Rennes 2. Il est rédacteur à la revue *Mouvement* et producteur d'émissions documentaires à France Culture. Il dirige la collection *Essais, aux Solitaires intempestifs*.

Depuis une quinzaine d'années, j'accompagne et j'observe un certain nombre d'artistes, dans la durée. Leur point commun serait – c'est en tout cas l'hypothèse que je fais – qu'ils sont tous des « écrivains de plateau ». C'est le terme que j'ai choisi. Cela a donné une série de petits livres, édités aux Solitaires Intempestifs, sur La Societàs Raffaello Sanzio, le Théâtre du Radeau, Pippo Delbono, Anatoli Vassiliev, et Rodrigo García. Sont en préparation deux volumes, l'un sur le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et l'autre sur Matthias Langhoff. Joël Pommerat est un sujet possible d'un numéro à venir.

Ces écrivains de plateau marquent une rupture. Ce n'est pas une rupture radicale mais c'est une rupture qui fait événement. Je la date à la fin des années 1990 – début des années 2000. Et je définirais comme point



1. *After/Before*, de Pascal Rambert, (2005).

de rupture épistémologique, le Festival d'Avignon 2005, où de nombreux spectacles ont été incroyablement mal reçus. Le spectacle de Pascal Rambert¹, par exemple, avait été interrompu par cette phrase d'une spectatrice : « Mais qu'est-ce qu'on a fait pour mériter ça ? » Ce devait lui être assez insupportable

pour qu'elle en arrive à cette extrémité-là...

Depuis l'invention de la mise en scène à la fin des années 1880-1890, le métier de metteur en scène s'est imposé comme le métier pivot de l'activité théâtrale. C'est la clef de voûte de tout travail. C'est celui qui organise les spectacles, les conçoit. Il en est le maître d'œuvre, le chef d'orchestre. Meyerhold le définissait de cette façon : à côté de l'auteur du texte, le metteur en scène est un « auteur invisible ». Très belle formule puisque, finalement, que fait le metteur en scène ? Par lui-même, sur un plateau ? Rien, à proprement parler.

2. **Vsevolod Emilievitch Meyerhold** (1874-1940). Metteur en scène russe. Il débute en 1898 au Théâtre d'art de Moscou, auprès de Stanislavski, dont il se sépare en 1902, ne partageant plus ses conceptions esthétiques. Il refuse l'illusionnisme scénique : le décor, inspiré des théories constructivistes, est signifiant comme élément théâtral et non comme duplication du réel ; il doit servir l'expression « biomécanique » (les mouvements du corps remplacent la psychologie des acteurs). Meyerhold est à l'origine de la théorie de la « distanciation ».

Son travail est étrangement partout et nulle part. Il est absolument diffusé dans l'ensemble des composants, des métiers, des savoir-faire qui produisent l'œuvre.

À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, on considère que les œuvres ne « s'auto-produisent » pas, mais qu'elles sont la production d'un sujet créateur, qui *signe* l'œuvre. Tout au long du XX^{ème} siècle se développe l'idée que la mise en scène d'un texte est finalement aussi importante, voire plus importante, que le texte lui-même. On entend dire « le *Revizor* de Meyerhold² », « le *Hamlet*

de Chéreau »... On en viendrait même à oublier que c'est Gogol ou Shakespeare qui ont écrit les textes ! On pourrait donc parler d'une « prise de pouvoir » du metteur en scène, ce sujet en surplomb qui façonne l'ensemble de l'œuvre, un peu comme un sculpteur façonne la matière. Il s'extrait du groupe des comédiens, pour regarder ce qu'ils sont en train de faire. Techniquement, c'est aussi simple que cela : on ne peut pas à la fois faire une chose, et observer les effets produits par cette chose.

Notre tradition européenne, profondément « textocentrique », met le texte au centre de l'activité. Et le texte dans sa dimension *écrite*. Or, le théâtre ne naît pas de livres ! Dans le théâtre de Shakespeare, de Goldoni, de Marivaux, et évidemment de Molière, le texte n'était absolument pas le point de départ. Le texte est un matériau en travail sur le plateau. D'ailleurs, tous ces auteurs ont une troupe. Ils travaillent *avec* et *pour* une troupe. Et si j'ajoute le « pour », c'est parce que je fais référence à la dimension économique, très importante. Tous ces artistes doivent faire vivre leur troupe. La question économique pèse sur leurs choix.

L'écrivain de théâtre, traditionnellement, n'est par conséquent jamais seul. Il fait partie d'une assemblée, d'un chœur, qui donnent vie à son travail. La dramaturgie européenne partait du plateau, des corps, des énergies, des acteurs à distribuer. Une anecdote illustre cette situation : pendant la période élisabéthaine, la force publique décide de supprimer plusieurs métiers, et notamment celui des bouffons. Pour leur permettre de continuer à travailler et de conserver leur savoir-faire,

Shakespeare intègre alors trois bouffons dans son théâtre. Et il écrit des pièces avec des personnages de bouffons. On observe très clairement dans son œuvre qu'à partir de ce moment, la place des bouffons devient de plus en plus importante dans ses pièces. Pourtant, le point de départ est la nécessité de répondre à des contingences matérielles, à des exigences tout simplement humaines.

Le texte est une matière incomplète et en devenir, qui « attend » le plateau et sa résolution scénique. Le texte est un point de départ, pas un point d'arrivée. C'est une équation à résoudre par le plateau. C'est alors qu'intervient le metteur en scène. Avant l'avènement de la mise en scène, les propositions scéniques sont très pauvres. La seule traduction scénique que l'on se permet, c'est la bi-dimensionalité, c'est-à-dire la toile peinte. Une sorte d'écrin, qui définit où l'on est (un palais, une forêt...) et dans lequel la voix de l'acteur prend le relais. Le théâtre se résume alors à un signe visuel et un signe vocal. Au milieu, sur le plateau, c'est le vide. Les metteurs en scène ont commencé à écrire sur cette page blanche une espèce d'histoire dans l'histoire, en donnant une lecture de ce sens initial contenu dans le noyau textuel. Depuis le début du XX^{ème} siècle, la mise en scène vient s'immiscer à un endroit où le théâtre avait jusque-là laissé une brèche et mis de côté cette question : « Comment traduit-on scéniquement ces équations ? Comment trouver la juste traduction ? »

Pourtant, depuis une quinzaine d'années, il me semble que les événements importants dans le paysage théâtral,

émanent de personnalités qui ont rompu avec ce schéma traditionnel de la mise en scène d'un texte existant. Ils se sont au contraire réappropriés cette idée originelle : c'est en partant de la palette des possibles du plateau de théâtre que l'on peut écrire les formes de demain. Par conséquent, il faut enrichir cette palette des formes d'expression possibles. Certains artistes ont alors mobilisé des formes d'expression externes à leur champ d'origine : la danse, la musique, les nouvelles technologies, le cirque, la marionnette... Toutes formes d'expression ont été conviées sur la scène de théâtre. Et j'utilise à dessein le mot de « théâtre », puisque l'on entendait dire à Avignon en 2005, que ces nouvelles propositions n'étaient « plus du théâtre ». « Si on affaiblit ses dimensions textuelles, on affaiblit le théâtre » : c'était l'argument majeur de ceux qui contestaient les travaux de Pascal Rambert, Jan Fabre³ ou Gisèle Vienne⁴. Pourtant, épistémologiquement, le théâtre c'est le lieu « d'où l'on regarde ». Ça n'a donc rien à voir avec une inscription textuelle. Le théâtre est un lieu d'observation, un espace de projection tridimensionnel, à partir duquel l'écriture naît. Ces « écrivains de plateau » se représentent le plateau comme une page blanche à partir de laquelle ils écrivent, et où l'ensemble des composantes ont valeur égale. Tout ce qui est sur le plateau fait sens : les corps, la lumière, le son, la musique...



3. *L'Histoire des larmes*, de Jan Fabre, (2005).



4. *Une belle enfant blonde*, de Gisèle Vienne, (2005).

5. **Romeo Castellucci** (1960). Metteur en scène italien. Avant de fonder la Societas Raffaello Sanzio en 1981, il a étudié aux Beaux-Arts de Bologne. Son théâtre s'invente tout autant avec des acteurs et des danseurs qu'avec de la musique, de la lumière, des références picturales, des images et des machines complexes. Son dernier spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* a été créé en 2011 au Festival d'Avignon, dont il a été l'artiste associé en 2008.



6. *Inferno*, de Romeo Castellucci, (2008).

Castellucci⁵ utilise une très jolie formule pour parler du livre. Il dit que le livre, ce parallélépipède de papier, abrite le texte, certes, mais sous la forme d'un tombeau. Le travail de l'« écrivain de plateau » consiste à rouvrir le tombeau. Réaffirmer l'énergie qui est contenue dans le livre. C'est ce qu'il a fait magnifiquement avec *La Divine Comédie* de Dante⁶. Si l'on s'en tient strictement

à ce qui est dit dans son spectacle, il n'y a pas un mot de Dante. Mais c'est une écriture à partir de *La Divine Comédie*. Il emploie d'ailleurs cette expression : « Je me suis baigné dans *La Divine Comédie* comme dans un fleuve et j'en suis ressorti tout mouillé. Et c'est ce que je vous montre aujourd'hui. » Ce n'est

pas une adaptation. C'est la traversée d'un texte, qui devient générateur d'autres textes, d'autres énergies. C'est d'ailleurs une idée que nous avons perdue avec cette terrifiante notion de « droits d'auteur », qui permet à l'auteur d'avoir la maîtrise, la clôture de l'œuvre. Jusqu'à récemment, on se volait les idées, on les « triturait », on les faisait varier. Rendre l'auteur « propriétaire » de l'œuvre tend à figer l'œuvre, à l'empêcher d'évoluer. Or, le plateau c'est inévitablement l'évolution. Il se régénère de l'intérieur. Ce serait un piège absolu de penser que ce qui serait juste à un temps T resterait valide à un temps T'. Si on sacralise le texte, on arrête quelque chose de la vie des œuvres. Le texte devrait être un point d'appui, et non pas un objectif à respecter de manière sacralisée.

Le travail de mise en scène, ce travail d'artisan qui consiste à révéler des textes, n'est pas le même que celui mis en œuvre par ces « écrivains de plateau ». Et cette notion « d'écriture de plateau » me permet de « lire » toutes ces œuvres, en inventant de nouveaux protocoles pour les comprendre. Cette « écriture de plateau » suppose en effet un « lecteur de plateau ». Ce n'est pas le texte qu'il faut lire, mais ce que l'artiste en a fabriqué. Cependant, nous ne sommes pas encore très outillés pour cela.

On a pu (re)voir récemment la recreation d'*Einstein On The Beach*⁷ de Robert Wilson et Philip Glass. Robert Wilson, comme Kantor ou Grotowski, est évidemment un des artistes qui a nourri ces « écrivains de plateau ». La seule façon de « lire » le travail de Robert Wilson, est de regarder tous les éléments qui composent l'espace comme des indices ou des signaux qui produisent du sens. Le plateau devient une sorte d'allégorie. Et non un symbole qui, lui, engendre une immédiateté entre le signe produit et le sens de ce signe. Pour appréhender ces œuvres, il est judicieux, à mon sens, de passer par l'allégorie.

Dans ce spectacle, par exemple, une énorme locomotive entre sur le plateau⁷, extrêmement lentement. Chez Wilson, le temps est structurant. Il y avait donc un temps défini pour l'entrée de la locomotive. Mais ce temps défini pour la mise en scène ne correspondait pas à la musique de Philip Glass. En répétition, la musique s'arrêtait à chaque fois trop tôt. Philip Glass a fini par composer trois minutes de musique supplémentaires, pour résoudre ce problème de mise en scène. Voilà ce



7. *Einstein On The Beach*, créé en 1976 au Festival d'Avignon. Reprise en 2012 à l'Opéra de Montpellier.

que j'entends par « écriture de plateau ». Au fond, il s'agit d'un artisanat.

Je termine avec Joël Pommerat⁸ qui est un écrivain de plateau, à tel point que son écriture est en mouvement



8. *Thanks to my Eyes*, de Joël Pommerat (2011, T&M-Paris / Festival d'Aix-en-Provence).

jusqu'à la fin des répétitions. Rien ne vient la « fixer », si ce n'est la première représentation. J'ai assisté à certaines de ses répétitions, et j'ai été frappé de voir à quel point son travail s'apparente à celui d'un musicien improvisateur. Il développe une incroyable « plasticité » avec sa propre écriture. Justement parce qu'elle n'est pas « préalable » aux répétitions. Je l'ai vu à quelques jours d'une première en train de faire, défaire, ajouter à son texte... Les acteurs sont donc dans l'incertitude jusqu'au dernier moment. Il dit toujours : « Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles ». Ce qui est une autre façon de dire ce que j'essaye de formuler en parlant d'« écriture de plateau. »



JOHN CAGE ET IANNIS XENAKIS, *DEUX FIGURES LIBRES* *DU XX^{ème} SIÈCLE*

ÉRIC DE VISSCHER

Université populaire / Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines
29 novembre 2011

Associer John Cage et Iannis Xenakis, voilà qui peut apparaître incongru. Leurs origines, leurs parcours, leurs formations artistiques s'opposent en tout ou presque. Pourtant, il y a un certain nombre de parallélismes assez troublants et des points de jonction dans leurs réflexions sur la musique et ce qui la relie aux autres arts. Je vais retracer brièvement les parcours de ces deux compositeurs avant d'évoquer ces points de rapprochement.

Dix ans les séparent. L'un naît en 1912, l'autre en 1920 ou 1921 (il y a en effet débat sur son année de naissance). Ils naissent dans des univers extrêmement contrastés.

Éric de Visscher. Après des études de philosophie, de linguistique et de musique, Eric de Visscher a été responsable artistique du Festival Ars Musica de Bruxelles, puis à partir de 1997 directeur artistique de l'IRCAM, où il a notamment participé à la création du Festival Agora. En 2005, il rejoint la Cité de la musique où il est nommé directeur du Musée de la musique.

Cage naît dans la Californie du début du XX^{ème} siècle. Son père est inventeur, notamment d'un sous-marin, et il grandit dans un monde en pleine évolution. C'est

1. Henry Cowell (1897-1965). Compositeur, musicologue et pianiste américain. Aventureur des nouvelles techniques pianistiques, Henry Cowell est notamment un pionnier des « clusters » et de leurs usages pour amplifier l'harmonie. Dès les années 1910, il expérimente nombre d'idées iconoclastes : placer divers objets sur les cordes du piano pour en modifier le son, pincer directement les cordes, faire des glissando à même la caisse... Ami de John Cage, c'est lui qui lui fournit la solution pour son « piano préparé ».

autour de ses 21 ans qu'il décide de se consacrer à la musique. Il va ainsi consulter un certain nombre de personnalités, dont Henry Cowell¹, un des compositeurs les plus innovants aux États-Unis, faisant partie de ce courant expérimental qui commence dès les années 1920. Il va également

étudier auprès d'Arnold Schoenberg², émigré aux États-Unis à l'arrivée du nazisme en Europe, dès les années 1933-35. Schoenberg sera pour Cage une sorte

2. 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.

de figure paternelle et conflictuelle qui ne cessera de lui dire qu'il n'a aucun sens pour l'harmonie, et qu'il sera toujours confronté à un mur dans son écriture musicale. Ce à quoi Cage répond qu'il passerait donc sa vie à se taper la tête contre ce mur. En 1937, il écrit « Le futur de la

musique » dans lequel il plaide pour l'utilisation du bruit. On trouve ici un rapprochement avec Edgar Varèse qui a cherché toute sa vie de nouveaux moyens d'expression sonore et qui a notamment rêvé d'instruments électriques. Cage lui, dès ses 25 ans, va rechercher cet élargissement du monde sonore de différentes manières. Plusieurs de ses premières pièces font appel à la percussion, instruments qui permettent d'associer des sons bruités, des sons qui n'ont pas de hauteur fixe

et d'autres qui en possèdent. C'est pour lui une première manière d'ouvrir le champ des sons disponibles. Varèse l'avait déjà fait dans *Ionisation*³ une dizaine d'années auparavant, et Xenakis le fera aussi, bien plus tard. Vers la fin des années 1940, Cage est aussi l'inventeur du fameux « piano préparé ». Il s'agit de transformer les sons du piano, de manière très artisanale, presque bricolée, en glissant dans les cordes du piano des vis, des boulons, du caoutchouc... Faire du piano une sorte d'instrument de percussions élargi. À ce moment-là, Cage quitte la côte Ouest des États-Unis, et fait un détour par Chicago où il rencontre notamment László Moholy-Nagy⁴, un des artistes du Bauhaus qui avait aussi émigré vers les États-Unis. Il arrive à New York en 1942. Là encore il est accueilli par des personnalités dont Max Ernst, Peggy Guggenheim et Marcel Duchamp, et va très vite s'implanter dans la communauté artistique new-yorkaise dont une partie est constituée d'émigrés européens. Mais Cage entrera vite en contact avec des artistes de sa génération, ceux de l'expressionnisme abstrait comme Pollock et De Kooning, et surtout les plus jeunes, comme Rauschenberg et Johns, qui vont tous donner naissance à ce qu'on appellera plus tard « l'École de New York »⁵. Cette ouverture au monde des arts plastiques va être un des ferments de la créativité de Cage et va l'encourager à pousser sa réflexion encore plus loin. De « la musique c'est des sons et des bruits »,

3. *Ionisation*. Pièce emblématique (1929-1931) d'Edgar Varèse (1883-1965), écrite pour treize percussionnistes et créée le 6 mars 1933 au Carnegie Hall de New York.

4. László Moholy-Nagy (1895-1946). Peintre, photographe et théoricien de la photographie hongrois. Artiste du Bauhaus, il émigre vers les États-Unis à la fin des années 1920 et adopte la nationalité américaine.

5. L'École de New York fait référence à un groupe artistique informel de poètes, peintres, danseurs et musiciens, actifs à New York dans les années 1950-60, se réclamant de l'inspiration du surréalisme et des mouvements d'avant-garde, en particulier l'action painting, l'expressionnisme abstrait, la musique expérimentale, le jazz, et l'improvisation théâtrale.

il va peu à peu réfléchir à la notion de silence. Le silence pour Cage, c'est d'abord un élément sonore, mais qui devient petit à petit un concept, puis une volonté de



6. John Cage participe en 1960 au jeu télévisé *I've got a secret* et exécute sa performance sonore *Water walk*.

laisser les sons être ce qu'ils sont, de les laisser advenir. On peut considérer ça comme une démission du compositeur, mais pour lui, c'est une manière d'ouvrir un espace qui permet une forme d'indétermination et une écoute nouvelle. En 1952 est créée la fameuse pièce silencieuse, *4'33*, pendant laquelle l'interprète ne produit aucun son mais place l'auditeur et la salle de concert dans

une situation d'écoute. Tout ce qui constitue la pièce, ce sont ces sons non prévus, non voulus par le compositeur. À partir de là, Cage va développer une pensée de plus en plus radicale. Il va travailler sur la notation musicale, donc sur la possibilité donnée à l'interprète de construire son propre discours musical, il va s'ouvrir à tous les sons possibles, il va créer des performances⁶, se rapprocher d'une notion théâtrale du concert, qu'il va développer et mettre en avant.

Il y a chez Cage une très grande diversité d'œuvres, des périodes de sa vie où il est revenu à une sorte de contrôle assez strict et à une forme d'écriture déterminée, mais qui, par un phénomène des contraires, impose que l'interprète se pose des questions sur l'interprétation, sur les choix qu'il doit faire par rapport à ce qui est jouable ou pas. Je pense à une série de pièces qui datent des années 1970 qu'il a lui-même appelées

des « études » (*Études australes, Études boréales...*) extrêmement complexes et qui interrogent l'interprétation. C'est un point possible de rapprochement avec Xenakis, le compositeur ne se contente pas d'écrire un matériau et de le transmettre à l'interprète ou à l'auditeur, mais il se met dans la position de poser des questions, se place dans une logique de questionnements de tout l'acte créateur, le sien mais aussi celui de l'interprète, voire celui de l'auditeur. C'est au fond la volonté de redonner à chacun sa part de créativité qui motive la démarche de Cage⁷, quel que soit encore une fois le résultat sonore. Alors, et c'est la critique qui lui était souvent faite, il laisse faire. Et c'est là que se situe évidemment la subtilité de l'interprétation. Il y a chez Cage une très grande discipline dans l'écriture – évidemment il faut mentionner le fait que Cage a très souvent fait appel à des opérations de hasard, mais un hasard extrêmement travaillé, qui s'inspirait d'un livre d'oracle chinois, le *I Ching*⁸, dans lequel il puisait des chiffres, des nombres, et ces nombres ensuite il les appliquait tantôt à la hauteur d'un son, tantôt à sa dynamique, tantôt à sa forme rythmique, etc. Tout cela était un travail extrêmement fastidieux, et Cage attend de son interprète la même discipline, c'est-à-dire la même rigueur dans la démarche, dans le questionnement. Aucun son n'est vraiment gratuit dans cette démarche, mais l'œuvre peut prendre des formes extrêmement variées, des formes très minimalistes jusqu'à des formes



7. John Cage (1912-1992).

8. *I Ching*, ou « Yi Jing ». Considéré comme le plus ancien texte chinois, ce manuel occupe une place fondamentale dans l'histoire de la pensée chinoise. Sa finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions. Partant d'une opposition/complémentarité entre les principes Yin et Yang et subdivisant cette dualité de façon systématique, le Yi Jing arrive à la série des 64 figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles.

extrêmement théâtrales impliquant de nombreux musiciens, une interaction et une superposition d'éléments. Ça peut aussi retrouver une forme de simplicité, comme ses dernières œuvres, qu'on a appelées les *Number Pieces* qui sont des œuvres dont le titre indique simplement le nombre de musiciens qui interprètent l'œuvre. Ça va de 2 à 101 ou 103, qui sont des pièces orchestres. Dans ces œuvres chaque musicien a sa propre partition, a des choix possibles dans l'interprétation comme du moment où il joue les sons. Il a qualifié ce type d'œuvre comme relevant d'une catégorie qu'il appelle l'« harmonie anarchique ». Il revient donc à un concept d'harmonie, mais une harmonie qui garde une forme d'indépendance ou d'autonomie.

Xenakis⁹ a connu un parcours totalement différent. Né une dizaine d'années plus tard en Roumanie, de parents grecs, il est envoyé en Grèce à l'âge de 10 ans, d'abord dans un pensionnat, et plus tard à Athènes où il va commencer l'école polytechnique. Mais en 1940, c'est-à-dire au début de la guerre, l'école est fermée, les troupes de Mussolini envahissent et occupent la Grèce avant les Allemands, puis à la libération, l'armée britannique qui instaure elle aussi une forme de loi martiale. Très vite



9. Iannis Xenakis (1922-2001).

Xenakis va entrer dans la résistance, de manière active, militante voire combattante. C'est d'ailleurs en 1945 sous l'occupation anglaise qu'il va être blessé à l'œil, ce qui lui a donné ce visage si particulier. Après cet incident, il est entré en clandestinité, tout en terminant ses études polytechniques, et sa formation d'ingénieur.

En 1947, son père l'aide à quitter clandestinement la Grèce, dans le but d'arriver aux États-Unis, mais c'est finalement à Paris qu'il s'installe et il ne retournera en Grèce qu'en 1974, après la chute des colonels. Avec cette formation d'ingénieur et une passion pour la musique qui ne s'était pas encore matérialisée, il entre dans l'atelier de Le Corbusier, pour lequel il va travailler pendant plus de dix ans. D'abord comme ingénieur puis en étant impliqué dans les projets d'architecture.

Le Corbusier va lui confier de plus en plus d'ouvrages. C'est une période très intéressante où on voit justement des rapprochements entre les recherches qu'il mène pour Le Corbusier, notamment pour le couvent de la Tourette¹⁰, et puis pour le pavillon Philips¹¹ de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, qui va finalement sceller la séparation entre les deux, et la composition. C'est la période où Xenakis entame effectivement son parcours de compositeur, partant de son bagage d'ingénieur et de cette formation d'architecte, il va vraiment travailler sur des parallélismes et des processus similaires. *Metastasis*, pour orchestre, est la première œuvre qu'il reconnaîtra, composée avec l'aide d'outils mathématiques, les formes sonores, utilisant notamment les glissandi, ressemble tout à fait à des formes qu'il va travailler de manière expérimentale pour ce fameux Pavillon



10. Couvent Sainte-Marie de La Tourette à Evreux, inauguré en 1960.



11. Pavillon Philips.

Philips, pour lequel d'ailleurs la musique avait été commandée à Edgar Varèse, qui composera le fameux *Poème électronique*. Cette expérience est tout à fait fondatrice et va générer chez Xenakis d'autres projets qu'il va réaliser plus tard, dont le *Polytope*, le *Diatope*, etc. C'était vraiment pour lui aussi une réponse à une nouvelle forme de spectacle car ce que Varèse et Xenakis avaient imaginé dans le Pavillon Philips, c'était non seulement une diffusion sonore, mais aussi des projections de lumière, soit une déclinaison de l'œuvre d'art total, du spectacle total. La volonté est là de créer des parallélismes entre une démarche visuelle, plastique, qui est celle de l'architecte et celle de la musique. C'est ce qui va à la fois susciter le rejet d'une certaine communauté musicale mais à l'inverse l'attirance et le soutien d'autres musiciens, comme Olivier Messiaen auprès duquel Xenakis avait osé demander conseils. Messiaen, dès 1952, lui a proposé de suivre ses cours. Des contacts s'établissent aussi, mais ils sont plus difficiles, avec Pierre Schaeffer qui dirigeait le groupe de recherches musicales de l'ORTEF, où travaillait à l'époque Pierre Henry ; c'est d'ailleurs par l'intermédiaire de ce dernier que Xenakis rencontrera Herrmann Scherchen, chef d'orchestre qui avait été l'assistant de Schoenberg au moment de la création du *Pierrot lunaire* en 1912, ardent défenseur de la création musicale, et qui prendra l'engagement immédiat de diriger *Metastasis*. En 1955, Xenakis publie un texte qui va faire débat, intitulé *La Crise de la musique sérielle*, il y attaque de front ses confrères comme Boulez ou Stockhausen, qui s'étaient clairement inscrits dans la volonté de poursuivre le travail de Schoenberg

et de Webern, soit le nouveau langage musical déduit de la série des 12 notes. La critique de Xenakis est celle du sérialisme intégral, soit une forme de complexité extrême de la musique, complexité qui ne serait selon lui plus maîtrisable. Plutôt que de partir de la note, il faut selon Xenakis utiliser des processus mathématiques pour travailler sur les ensembles, sur des masses sonores et laisser finalement les sons se débrouiller dans cette masse sonore que le compositeur va contrôler. Son bagage mathématique intervient là : théories des ensembles, théorie des cribles, probabilités statistiques...

La carrière de Xenakis va se poursuivre dans une sorte de constant malentendu avec les institutions musicales qui vont cependant l'intégrer, l'inviter, y compris le fameux Domaine musical dirigé par Boulez, dont la première interprétation de Xenakis a lieu en 1963, avec *Herma* pour piano. Mais il y aura toujours une forme de méfiance vis-à-vis de ce compositeur atypique, avec ses concepts que les musiciens qui n'ont pas le bagage mathématique ne comprennent pas. Xenakis n'a pourtant cessé de dire que ces mathématiques n'étaient que des outils de composition et n'étaient pas non plus essentielles ; la volonté d'expression, le fonds philosophique très lié à la culture grecque antique étaient tout aussi importants. Petit à petit Xenakis devient un compositeur reconnu, la grande période et ses grandes œuvres datent du milieu des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970, période où on lui confie des projets extrêmement ambitieux, comme le *Polytope* de Cluny ou les projets pour le festival de Shiraz en Iran, des événements extrêmement

spectaculaires qui attiraient des publics nombreux. En bon ingénieur, il s'intéresse à l'ordinateur et initie des collaborations avec des mathématiciens, des

12. CEMAMu (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales). Fondé à Paris en 1966 par Iannis Xenakis. En 1975, il invente un ordinateur de réalisation pédagogique, l'UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CEMAMU), sorte de « machine à composer », de table à dessin musicale régie par le truchement du geste et du graphique (Mycènes, 1978). À la mort du compositeur, les Ateliers UPIC se transformeront en Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX).

informaticiens, pour créer un studio, dans des cadres universitaires ou des cadres de recherche, qui deviendra finalement le CEMAMu¹², centre de mathématiques et d'automatique musical, dédié à la recherche et à la création musicale. Au même moment Boulez fondait l'IRCAM. Xenakis a certainement souffert de ne pas avoir eu tous les moyens qu'il

souhaitait pour développer son CEMAMu. Parmi les outils qui y ont été développés, l'UPIC, un des premiers exemples d'ordinateur relié à une palette graphique, permettait de « dessiner » du son, soit de dessiner des formes graphiques qui ensuite étaient transmises à l'ordinateur et étaient converties en différentes formes de son. Xenakis l'envisageait – c'était un peu utopique parce que la technologie de l'époque ne le permettait pas – à la fois comme un outil de création et comme un outil pédagogique que les enfants auraient pu manipuler.

Quel parallélisme y a-t-il entre ces deux compositeurs ? Tous deux ont été en quelque sorte considérés comme des outsiders, comme des artistes en dehors du courant dominant de la création musicale, quelques fois dénigrés par leurs pairs comme étant non professionnels ou n'ayant pas toute la technicité requise, ce dont ils ont tiré parti. Peut-être n'avaient-ils pas une formation musicale aussi poussée que ceux qui avaient suivi les

cursus de conservatoire, mais chacun a puisé dans ses propres ressources pour développer un langage musical qui lui était propre. Dans leur biographie on apprend qu'ils ont été frapper à la porte des maîtres, ils ont côtoyé de grandes figures, Schoenberg ou Duchamp pour Cage, Le Corbusier ou Messiaen pour Xenakis, et ils y ont trouvé à chaque fois tantôt du soutien tantôt du rejet. On retrouve des rapprochements dans leur philosophie, dans leur analyse du système, cette volonté de ne pas se cantonner au système des hauteurs de notes qui était le b-a-ba du sérialisme ; intégrer toutes les dimensions du son, les relie très certainement. Ils ont en commun leur volonté de respecter le son, de donner au son toutes ses capacités de déploiement, de spatialisation, que ce soit en multipliant les sources sonores ou en entourant l'auditeur aussi bien de haut-parleurs que de musiciens – dans les grandes pièces de Xenakis que sont *Terretektorh* ou *Nomos Gamma* l'orchestre est situé dans le public. Ils y partagent donc une relation de respect au son, la volonté de laisser le son « être », comme l'a dit Cage, par des approches bien différentes. Xenakis va le faire par un biais plutôt scientifique et des méthodes mathématiques qu'il met en œuvre. Cage va plutôt s'inspirer de philosophie, orientale notamment, que ce soit de la philosophie hindoue dont il a eu connaissance à la fin des années 1940 et du bouddhisme zen. On a vraiment un parallélisme entre ce que Cage appelle la non-attention, soit la volonté pour le compositeur de poser un cadre et puis de laisser les sons être, et ce que Xenakis appelle une forme d'indépendance des sons. Une des conséquences, dans les deux cas, est la création

de musiques qui se veulent liées à l'expérience du son, à une expérience presque physique du son. Ils ont tous deux aussi exploré un continuum extrêmement large allant de sons très doux à très forts, parfois violents. Ils ont aussi exploré la dimension physique du son, où l'élément corporel est très présent, notamment dans la musique pour percussions, qui a été importante pour tous deux, même si ce n'est pas à la même période : la grande période de percussion chez Cage est plutôt située au début de sa carrière, dans les années 1940, chez Xenakis elle se développera plutôt entre 1969 et 1978.

Un autre point commun est leur rapport à la technologie. Ce sont deux compositeurs qui ont vraiment intégré l'évolution technologique dans leur œuvre ; ils ont été pionniers dans ce domaine. Il faut se rappeler que Cage a fait appel à des tourne-disques dès les années 1930, à des enregistreurs, ou à des outils de reproduction du son en tant qu'outil de création ; tous deux ont rêvé à la création de studios dans lesquels ils pourraient justement créer leurs œuvres – ils y sont arrivés, d'une manière ou d'une autre. C'était vraiment la manière d'ouvrir le champ sonore de la façon la plus extensible et en ce sens ils ont été tous les deux disciples d'Edgar Varèse, dans la recherche d'un univers nouveau.

D'autres aspects font partie de ces rapprochements. Une forme de théâtralisation par exemple. Pour Cage le théâtre n'est qu'un autre mot pour désigner la vie. Pour lui la musique ne se réduit pas qu'à des sons, c'est la vie entière qu'il veut embrasser et on sait que ces deux compositeurs cherchent à approcher une forme de complexité et de totalité du monde, de la vie,

de ce que nous percevons. Un autre point qui les rapproche, vécu de manière pourtant extrêmement différente, c'est leur engagement. Alors que Xenakis l'a vécu au péril de sa vie, c'est chez Cage une attitude plus philosophique, l'idée d'une forme d'anarchisme politique, social et culturel, qui est la transposition de ce qu'il va accomplir avec les sons. Cette idée d'indépendance des sons, d'auto-régulation des sons, il va jusqu'à l'appliquer à l'orchestre symphonique. C'est l'orchestre sans chef¹³, ou si chef il y a, il n'est qu'une sorte de régulateur. Il y a vraiment cette exploration d'un monde anarchique ou anarchiste, où les individus se prennent en charge et s'auto-régulent. Voilà ce qui les relie aussi, ces idées qui n'avaient pas à voir immédiatement avec la musique. C'est ainsi que leurs idées et leurs musiques ont fortement interpellé un public qui ne venait pas du milieu musical. L'École de New York a été extrêmement importante pour Cage, qui en retour l'a été pour les artistes qui la composaient. Chez Xenakis, toutes les idées autour de l'architecture et de l'espace ont fortement interpellé des artistes et des créateurs venant aussi d'autres horizons.

13. Orchestre sans chef. Notamment avec les *Number Pieces* (1987-1992) dont le titre indique simplement le nombre de musiciens requis.



Théâtre
de Saint-Quentin
en-Yvelines

Scène nationale

Le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale est un des lieux de diffusion et de création artistique majeurs de la région parisienne.

Par sa taille, sa fréquentation, il occupe une des premières places en Ile-de-France. Le rayonnement de la Scène nationale s'étend au territoire de Saint-Quentin-en-Yvelines et à tout le département des Yvelines, il concerne une partie de l'Essonne, du Val-de-Marne et des Hauts-de-Seine. **Seule Scène nationale des Yvelines**, elle a naturellement une mission particulière sur ce territoire.

Un projet artistique pluridisciplinaire

Pluridisciplinaire, le **Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines place la musique vivante au cœur du dialogue des disciplines** : musique et danse, musique et théâtre, poésie, opéra, théâtre musical, spectacle jeune public, la majorité des spectacles ont lieu avec la participation de musiciens (sur scène ou dans la fosse d'orchestre). C'est une caractéristique majeure de sa ligne artistique. La pluridisciplinarité est conçue non comme une juxtaposition mais selon des lignes de programmation et un calendrier qui favorisent la rencontre, la collaboration

des disciplines et le croisement des publics. La musique est le fil rouge qui tisse les liens entre les formes artistiques. Cette démarche originale parmi les scènes nationales, renforce la singularité et la spécificité du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines.

Chaque saison, ce sont près de 50 spectacles qui sont proposés, dans le cadre d'une programmation témoignant de la vitalité des arts vivants, à la fois exigeante et populaire, alliant œuvres de répertoire et propositions expérimentales, grandes formes spectaculaires et spectacles intimistes.

Un lieu de création

Le Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines est **un lieu de création et de recherches artistiques**. **Louis Sclavis**, saxophoniste, **Sylvain Groud**, chorégraphe, le metteur en scène **Antoine Gindt** et **T&M-Paris**, le compositeur **Franck Krawczyk** et **David Stern**, chef d'orchestre d'**Opera Fuoco**, artistes en résidence ou artistes associés, trouvent à la Scène nationale les moyens d'exprimer leur talent. Par ailleurs, le Théâtre a tissé au fil des années des fidélités avec de nombreux artistes telles la violoncelliste **Sonia Wieder-Atherton**, ou les metteuses en scène **Judith Depaule**, **Sandrine Anglade** et **Véronique Bellegarde**.

Depuis 6 années, ce sont près de 30 créations qui ont été présentées à la Scène nationale et qui ensuite ont été diffusées en France et à l'international.

L'action culturelle, un engagement fort de la Scène nationale

Dans le cadre de ses missions, la Scène nationale accompagne la programmation de la Saison avec un **plan d'action culturelle de grande ampleur (entre 80 et 90 projets/an) capable de répondre aux grands enjeux culturels et sociaux sur un vaste territoire.**

Il s'agit d'assurer la rencontre artistique et culturelle entre l'art sur scène et les populations : habitants géographiquement éloignés, populations enclavées des quartiers défavorisés,

populations culturellement peu ou pas concernées par la pratique culturelle liée à la venue au théâtre, jeunes, adolescents, seniors, citoyens socialement ou économiquement en difficulté, toutes et tous font l'objet d'une attention particulière, **dans un souci d'exercice qualitatif du Service Public mais aussi dans l'exigence d'une médiation citoyenne.**

Rendre accessible le spectacle vivant au plus grand nombre est l'axe central de la démarche incarnée au fil de la Saison par la parole d'artistes engagés au quotidien auprès de l'équipe du théâtre.





OSER XENAKIS

Dix ans après la disparition de Iannis Xenakis, le monde musical est loin d'avoir fini d'évaluer l'importance de l'héritage dont il est dépositaire.


UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL


GRAND PALAIS PARIS

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Livres

Alain Badiou
Cinq leçons sur le « cas » Wagner
Nous, 2010

La République de Platon
Fayard, 2012

Georges Banu et Bruno Tackels (Ouvrage coordonné par)
Le cas Avignon 2005
Editions L'Entretemps, 2005

Esteban Buch
L'affaire Bomarzo. Opéra, perversion et dictature
Éditions de l'EHESS, 2011

John Cage
Silence, Discours et écrits
Denoël, 2004

Pascal Dusapin
Ouvrage dirigé par Valentine Dechambre
Flux, trace, temps. Entretien sur la musique et la psychanalyse
Éditions Cecile Defaut, 2012

Stéphane Malfettes
American rock trip
Éditions Zone Sensibles, 2012

Françoise Parfait
Vidéo : un art contemporain
Éditions du Regard, 2001

Alex Ross
The Rest is Noise. À l'écoute du XX^{ème} siècle, la modernité en musique
Traduction Laurent Slaars
Actes Sud, 2010

Laetitia Le Guay
Serge Prokofiev
Actes Sud, 2012

Catherine Steinegger
Pierre Boulez et le théâtre : de la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau
Éditions Mardaga, 2012

Bruno Tackels
Série consacrée aux *Écrivains de Plateau*
Les Solitaires Intempestifs, 2005-2009 et numéros et paraître

Iannis Xenakis
Musique de l'architecture
Éditions Parenthèses, 2006

théâtres & musiques

Numéro 1 (2003, *Kyrielle du Sentiment des choses, Richter*)

Numéro 2 (2005, *Philomela, Eraritjaritjaka*)

Numéro 3-4 (2007, *Kafka-Fragmente, Stifters Dinge, Testimony*)

Numéro 5 (2008, *Massacre, Stifters Dinge*)

Numéro 6 (2011, *Ring Saga*, théâtre musical)

Revue téléchargeables sur :

www.theatre-musique.com/revue_home.php

Disques

Oscar Bianchi

Matra

Cypres (itunes, Amazon), 2012

James Dillon

Philomela

Aeon, 2009, production T&M 2006

Wolfgang Mitterer

Massacre

Col Legno, 2010, production T&M 2008

DVD

Philippe Béziat

La Pietra del Paragone de Gioacchino Rossini, direction

Jean-Christophe Spinosi, mise en scène de Giorgio Barbiero

Corsetti et Pierrick Sorin, réalisation Philippe Béziat

Naïve, 2007

Exposition

Musique et Cinéma / Le mariage du siècle ?

Musée de la musique, Cité de la Musique, Paris

Du 19 mars au 18 août 2013

T&M-PARIS EST MEMBRE DU RÉSEAU VARÈSE

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

Réseau européen pour la création et la diffusion musicales.

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 22 partenaires de 15 pays européens différents.

De 2000 à 2011, grâce au Programme Culture 2000 puis au Programme Culture de la Commission Européenne, le Réseau Varèse a soutenu 60 projets - 22 spectacles musicaux (opéra, théâtre musical ou spectacle chorégraphique) et 38 programmes de concert (récital, musique de chambre, symphonique, chorale). Ces 60 projets ont donné lieu à 240 manifestations, soit 500 représentations publiques en Europe. 70 compositeurs de 25 nationalités différentes ont ainsi bénéficié de ce soutien pendant la période 2000-2011, 65 œuvres nouvelles étant créées dans ce cadre.

En 2012, le Réseau Varèse soutient les programmes suivants :

Versuchung, cello concerto Wolfgang Rihm - *Thanks to my eyes* Oscar Bianchi / Joël Pommerat - *Gloria* Rebecca Saunders - *Kafka Fragments* György Kurtág / Antoine Girel - *Let me Bleed* Luca Francesconi - *Motondomas* Perttu Haapanen / Lotta Ruusikallio - *Dama Popanata* John Cage / Rui Horta - *Schau lang in den dunklen Himmel!* Franz - *Limba Limba* / Stefano Gervasoni - *Sandgläser* / Juste Juralyte - *33 Veränderungen über 33 Veränderungen* / Hans Zender

L'activité du Réseau Varèse (concerts, conférences, résidences...) est consultable sur le site www.reseau-varèse.com

Réseau Varèse

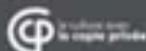
T&M-Paris, Festival Musica (Strasbourg), IRCAM (Paris), Kammerfestspiele Herrenhausen (Hannover), MuziekMuseum/Berliner Festspiele (Berlin), Casa da Música (Breno), Fondazione Galleanini (Lombardie), Musicadrey (Madrid), Romaeuropa (Rome), Onassis Cultural Centre (Athènes), Southbank Centre (Londres), Huddersfield Contemporary Music Festival, Musica Nova (Belgique), Milano Musica, Arma Festival (Riga), Gaida Festival (Lituanie), NYUD Festival (Tallinn), Holland Festival (Amsterdam), Automne de Varsovie, Salzburg Biennale, Ultima Festival (Oslo), Wien Modern (Vienne)



Le Réseau Varèse est subventionné par le Programme Culture de la Commission Européenne.

Une action unique pour la musique en Europe

SACD
Société des Auteurs
et Compositeurs
Dramatiques



**Ministère de la Culture
et de la Communication**
Direction Générale
de la Création
Artistique

FCM
Fonds pour la
Création Musicale

ADAMI
Société Civile pour
l'Administration
des Droits des Artistes
et Musiciens Interprètes



Le **FONDS DE CRÉATION LYRIQUE**, créé en 1990, s'est assigné pour but de réactiver un mouvement de productions d'œuvres d'aujourd'hui qui a pu, parfois, faire défaut dans certains Théâtres lyriques.

Initié par la SACD, le FCL a su réunir quatre partenaires, chacun apportant sa contribution : le Ministère de la Culture et de la Communication, l'ADAMI, le FCM et la SACD qui en assure la gestion.

Les subventions importantes accordées par le FCL ont permis à nombre d'ouvrages nouveaux d'être produits dans la plupart des grands Théâtres lyriques français et aussi dans de plus petites structures.

Ce système incitatif vient efficacement en aide tout à la fois aux auteurs et compositeurs dont les œuvres sont représentées et aux directeurs d'opéra qui en assurent la réalisation.

Soucieux de la diffusion des œuvres aidées, le FCL tient aussi à en subventionner les reprises ou les nouvelles productions.

Toute forme d'expression artistique doit être irriguée par un courant d'œuvres nouvelles. C'est à cet objectif que le FCL veut répondre par son action.

11 bis, rue Bellu, 75009 Paris
Téléphone : 01 40 23 47 04 - Télécopie : 01 40 23 46 00
fcl@sacd.fr

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. Des voyages sont proposés pour assister à certains de nos spectacles et découvrir les institutions et événements culturels des villes européennes où ils sont donnés.

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

Pour toute information, vous pouvez contacter :

Anouck Avisse

+33 1 47 70 95 67

anouck.avisse@theatre-musique.com

T&M-Paris remercie pour leur soutien en 2011, **Alain Casari & Thierry Mercier**, architectes urbanistes associés, **Hélène Aziza** et les membres du **Cercle Ring Saga**.

SAISON 12/13



CREATIONS NOUVEAUX SPECTACLES

1^{er} et 2 février 2013, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines
18 février 2013, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris

WANDERER, POST SCRIPTUM

Rêverie autour du personnage de **Richard Wagner**

Lieder, mélodies et chansons de **Richard Wagner**, **Wolfgang Rihm**,
Gérard Pesson, **György Ligeti**, **Hans Eisler**...

Mise en scène **Antoine Gindt**, création numérique **Tomek Jarolim**,
collaboration artistique **Élodie Brémaud**

Avec **Ivan Ludlow** baryton, **Kalina Georgieva** piano

Production T&M-Paris, avec le soutien du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (partenariats en cours)



Qu'est devenu Wotan, après avoir quitté la scène sous les traits du Wanderer ? Quel chemin a-t-il emprunté avant qu'on le retrouve ici, seul, dans l'intimité d'un récital, bien après ?

Ce récital est un « post scriptum », imaginé pour et avec Ivan Ludlow autour de poèmes mis en musique par des compositeurs d'aujourd'hui. Une rêverie très

libre, un cheminement de la pensée en musique, en images, avec quelques silences et des hésitations...

CREATIONS NOUVEAUX SPECTACLES

14-19 juin 2013, Théâtre de Gennevilliers
ManiFeste-2013, festival de l'Ircam

ALIADOS (Alliés) Un opéra du temps réel

Musique **Sebastian Rivas**, livret **Esteban Buch**
Mise en scène **Antoine Gindt**, réalisation film live **Philippe Béziat**, direction musicale **Léo Warynski**

Collaboration artistique et assistante à la mise en scène **Élodie Brémaud**, scénographie **Élise Capdenat**, lumière **Daniel Levy**, costumes **Fanny Brouste**

Avec **Lionel Peintre** Pinochet, **Nora Petročenko** Thatcher,
Thill Mantero L'Aide de camp, **Mélanie Boisvert**
L'Infirmière, **Richard Dubelski**, Le Conscrit, **Ensemble Multilatérale**

Commande de l'État - Production T&M-Paris, Ircam-Centre Pompidou, avec le soutien de la SACD / Fonds de Création Lyrique, du Théâtre de Gennevilliers/CDNCC et du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (coproduction en cours)



Aliados est tout à la fois un opéra sur la « révolution conservatrice », vue sous l'angle de l'alliance entre le Royaume-Uni de Margaret Thatcher et le Chili d'Augusto Pinochet, les deux principaux protagonistes du récit, et une comédie qui prend appui sur le comique du réel. Plusieurs temporalités cohabitent tout au long de l'opéra : la Guerre des Malouines (1982) ; la rencontre entre Thatcher et Pinochet (1999) ; et le moment présent où l'œuvre est créée. En ce sens, l'opéra cherche à « télescoper » le présent par le passé.

REPRISES TOURNÉES

14 et 15 septembre 2012, Festival La Bâtie, Théâtre Pitoëff, Genève
8-10 novembre 2012, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines
27 décembre 2012, Louvre-Lens

MOMO

Spectacle musical jeune public

Musique **Pascal Dusapin**, texte **Leigh Sauerwein**,
mise en scène **André Wilms**

Avec **Richard Dubelski** récitant, **Alexandra Greffin** violon,
Renaud Malauray ou **Julien Amedro** violoncelle, **Marina Moth**
clarinette, **Florentino Calvo** mandoline et guitare

Production T&M-Paris 2002



28 septembre 2012, Festival Musica, La Filature, Mulhouse

THANKS TO MY EYES

Opéra d'**Oscar Bianchi**, livret et mise en scène **Joël Pommerat**,
direction **Léo Warynski**

Avec **Hagen Matzeit** Aymar, **Brian Bannatyne-Scott** The Father,
Anne Rotger The Mother, **Keren Motseri** A Young Woman in the
Night, **Hélène Fauchère** A Young Blonde Woman, **Dominique
Tack** The Man with Long Hair, **Ensemble Modern**

Commande T&M-Paris/Réseau Varèse - Festival d'Aix - Production Festival d'Aix-en-
Provence, coproduction T&M-Paris/Théâtre de Gennevilliers CDNCC, Théâtre Royal
de la Monnaie/Théâtre National de Bruxelles, Festival Musica - Strasbourg. Avec le
soutien de la SACD, du Fonds de Création Lyrique et de Pro Helvetia, Fondation
suisse pour la culture

Reprise de la production en tournée : T&M-Paris avec le soutien du Réseau Varèse



REPRISES TOURNÉES



7 novembre 2012, Milano Musica, Teatro Elfo Puccini

KAFKA-FRAGMENTE

Musique **György Kurtág** (opus 24 pour violon et voix),
mise en scène **Antoine Gindt**, scénographie et lumière
Klaus Grünberg

Avec **Salome Kammer**, soprano, **Carolin Widmann**, violon,
Jacques Albert, comédien, **Maëlys Ricordeau**, comédienne,
figuration

Production T&M-Paris 2007



30 novembre-2 décembre 2012, Teatro Valli, Reggio Emilia

RING SAGA

L'Anneau du Nibelung de **Richard Wagner**, version de
Jonathan Dove et **Graham Vick** (1990)

Mise en scène **Antoine Gindt**, direction **Léo Warynski**

Avec **Martin Blasius** Fasolt, Hunding, **Fabrice Dalis** Loge,
Mime, **Cécile De Boever** Brünnhilde, **Hélène Fauchère** Freia,
Gutrune, **Marc Haffner** Siegmund, **Cheri Rose Katz** Waltraute,
Erda, **Alexander Knop** Donner, Gunther, **Mélody Louledjian**
Woglinde, Gerhilde, Waldvogel, **Ivan Ludlow** Wotan,
Der Wanderer, **Jeff Martin** Siegfried, **Camille Merckx** Flosshilde,
Lionel Peintre Alberich, **Nora Petročenko** Fricka, Helmwig,
Johannes Schmidt Fafner, Hagen, **Jihye Son** Wellgunde,
Sieglinde, **Remix Ensemble Casa da Música**



Production T&M-Paris, Casa da Música 2011, coproduction Les Théâtres de la Ville
de Luxembourg, Réseau Varèse (subventionné par le Programme Culture de la
Commission Européenne), Cité de la Musique, Festival Musica-Strasbourg, Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines

ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE

UNIVERSITÉ POPULAIRE DU THÉÂTRE DE SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

Animée par **Antoine Gindt**

Moment d'échange et de connaissance, l'Université Populaire du Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, en partenariat avec T&M-Paris, vous donne rendez-vous tout au long de la saison 2012-2013, les samedis à 17h, afin d'aborder différents sujets en résonance avec la programmation du Théâtre

Introduction à l'Université populaire 2012-2013

Alain Badiou

Samedi 6 octobre 2012

Fables et contes chez les compositeurs russes

Laetitia Le Guay

Samedi 8 décembre 2012

La musique au tournant du XX^{ème} siècle

Laurent Slaars

Samedi 12 janvier 2013

Musique et littérature, des affinités électives

Catherine Steinegger

Samedi 2 février 2013

(Programme à venir)

Samedi 30 mars 2013

PARCOURS ALIADOS

En partenariat avec le Théâtre de Gennevilliers/CDNCC

INFORMATIONS PRATIQUES

T&M-Paris

22 rue de l'Échiquier, 75010 Paris, tél +33 1 47 70 95 38

contact@theatre-musique.com / www.theatre-musique.com

président **Jean-Luc Poidevin**

directeur **Antoine Gindt**, administratrice **Anouck Avisse**,
chargée de production **Dominique Bouchot**, directeur
technique **Laurent Cauvain**

T&M-Paris est associé au Théâtre de Saint-Quentin-en-
Yvelines/Scène nationale, et partenaire pour l'opéra du Théâtre
de Gennevilliers Centre Dramatique National de création
contemporaine

T&M-Paris est membre fondateur du Réseau Varèse, réseau
européen pour la création et la diffusion musicales, subventionné
par le Programme Culture de la Commission Européenne

T&M-Paris, association soutenue par la Direction Régionale
des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture
et de la Communication)



Programme sous réserve de modifications.

directeur de la publication : Antoine Gindt, **rédaçtion** : Antoine Gindt et
Dominique Bouchot, **conception graphique et direction artistique** :

Gérard Ségard – gerard@segard.pro, **réalisation** : Pierre Kandel,

impression : Imprimerie Centrale Luxembourg

Crédits photos : M. Thatcher © Gamma ; image : © Tomek Jarolim.

© Philippe Stirnweiss, AFP, Pascal Victor ArtComArt

T&M-PARIS

Structure de création dédiée aux nouvelles formes de théâtre musical et lyrique, T&M fait fructifier l'héritage de l'Atelier Théâtre et Musique (Atem) fondé par Georges Aperghis en 1976. Depuis 1998, plus d'une trentaine de spectacles (opéra, théâtre musical) ont été produits et présentés par T&M, selon des choix artistiques qui ont véritablement fondé un répertoire. Créer de nouvelles œuvres grâce à des commandes (Bianchi, Dillon, Donatoni, Dusapin, Goebbels, Lorenzo, Pesson, Sarhan...), promouvoir des répertoires originaux grâce à des mises en scène singulières (Sciarrino, Kurtág, Mitterer, Janáček, Stravinsky, Wagner...), poursuivre une réflexion permanente sur les pratiques du théâtre et de la musique et leurs développements pédagogiques sont les principaux objectifs de T&M.



Alain Badiou
Philippe Béziat
Dominique Bouchot
Esteban Buch
Eric de Visscher
Antoine Gindt
Tomek Jarolim
Laurent Prost
Sebastian Rivas
Stéphane Roth
Bruno Tackels

5 €



ISSN 1965-2623

