

THÉÂTRES & MUSIQUES



N°34 | 07

T&M

théâtres & musiques

Théâtres & Musiques / Revue n°3-4, novembre 2007 © T&M, novembre 2007

est publiée par T&M avec le soutien de la Sacem

directeur de la publication : Antoine Gindt, **coordination éditoriale** : Judith Michalet,
secrétariat de rédaction : Dominique Bouchot, **conception graphique** : GG gg@idsland.com,
réalisation : Pierre Kandel, **impression** : La Compo Photo, Rosny-sous-Bois

Crédits photos. Couverture, p. 39 : *Stifters Dinge* © Mario Del Curto. P. 5 : © Olivier Place.
P. 42 : *Max Black* © Pascal Victor. P. 42 : *Eraritjaritjaka* © Mario Del Curto. P. 58 : *Kyrielle du sentiment des choses* © Pascal Victor. P. 62 : *Testimony* © Philippe Stirnweiss. P. 75 : *Medea* © Teatro San Martin. P. 76 : *Medeamaterial* © Pascal Victor. P. 81 à 90 : *The Rake's Progress* © Antoine Gindt.
Autres images : D.R.

SOMMAIRE

- 5 *Antoine Gindt*
Sans tapage

Kafka-Fragmente

- 11 Fragments du Journal et de la Correspondance
de Franz Kafka, choisis et pourvus d'un titre
par György Kurtág
- 19 *François Polloli*
À la surface du labyrinthe ou à l'intérieur du terrier ?
- 28 *Judith Michalet*
Le combat de Kafka avec le monde

Stifters Ding

- 39 *Stéphane Malfettes*
La machine à fabriquer du spectacle d'Heiner Goebbels

Testimony

- 53 *Jacques Roubaud*
Note sur *Testimony* de Charles Reznikoff
- 56 *Stéphane Roth*
Testimony de François Sarhan : un témoignage
- 62 *Judith Michalet*
Entretien avec François Sarhan

Chroniques

73 *Judith Michalet*

Instinct de mort et « mouvements forcés » dans
Medeamaterial de Pascal Dusapin

81 *Gérard Ségard / Antoine Gindt*

The Rake's Progress

Dessins et mise en scène

91 *Evan Rothstein*

La comédie musicale et l'invention de l'identité
nationale américaine

107 **Bibliographie / Discographie**



SANS TAPAGE

ANTOINE GINDT

Il est question de recherche de chemins intérieurs, de paysages gelés en montage, de relation d'une Amérique pauvre au tournant du xx^e siècle. Ou, selon, de fragments issus de Kafka, d'une machine à théâtre, d'une pièce de concert à la narration diffractée... Au-delà, en d'autres correspondances, des extensions sur une actualité plus ou moins immédiate, récemment passée ou à venir. La livraison 3-4 de la revue de T&M réunit un corpus de textes originaux qui dépassent le commentaire pour donner d'autres perspectives aux réunions multiples de théâtres et de musiques. Des points de vue et analyses pour aiguïser l'écoute, le regard et, plus généralement, notre perception des inventions scéniques que nous accompagnons, initions, produisons, réalisons.

Dans les pages qui suivent, il n'y a donc pas souci de programme, mais plus exactement une circulation libre d'idées sur les œuvres ou sur les productions. On en jugera par confrontation ou par association : les poèmes de Reznikoff, saisis par François Sarhan, face à l'identité américaine construite par la comédie musicale – genre qui, en passant, redevient en France d'actualité en tant que symbole du spectacle divertissement – ou, par exemple, la reconstruction d'univers cohérent par le fragment – chez Heiner Goebbels dans ses *Stifters Dinge*, chez György Kurtág dans la partition de ses fameux *Kafka-Fragmente*.

Malgré la multiplicité des formes (quel lien entre une « machine-théâtre » sans actant et le génie néo-classique du *Rake's Progress* ?), j'oserais formuler un point commun aux sources de ces œuvres et de ces choix : une même qualité de description et d'affrontement, de transcription du réel. Dans les pages romantiques d'Adalbert Stifter, dans les gravures classiques d'Hogarth, dans l'objectivisme de Reznikoff, dans la réécriture acérée du mythe par Heiner Müller comme dans la restitution puissamment sincère et introspective de Kafka, se trouvent des matériaux aptes à être captés par un théâtre qui sait devoir, dès son origine, négocier avec d'autres composantes que le seul texte. Ce commerce, à quelque niveau qu'il se situe – de l'écriture du livret d'Auden à la composition scénique de Heiner Goebbels, des décalages de *Testimony* à la « mise en théâtre » des *Kafka-Fragmente* – oblige à brouiller les marges entre sens et perception, appelle à réactiver la part irraisonnable de notre exercice, des mémoires secrètes.

À lire (et relire) le Journal de Franz Kafka, on constate, avec étonnement peut-être, combien le théâtre est en permanence convoqué : celui qui traîne au cabaret ou dans des zones louches de la représentation, qui se fait sans tapage, mais avec de profondes énigmes, sans mondanité, mais avec de grandes interrogations. Un théâtre (un théâtre musical) sans asservissement. Le 3 novembre 2007, nous n'avons pas encore commencé les répétitions de ce spectacle *Kafka-Fragmente*, où les choix et l'économie concertante de Kurtág se superposent à l'étrange de Kafka. Je m'abstiens de toute intention et note, au hasard de ma lecture, cette phrase : « *Elle s'est tournée vers le mur du fond dans un mouvement d'émotion violente qui, précisément, ne correspondait pas du tout à ses paroles.* » Elle, cette même comédienne à laquelle Kafka prêtait quelques jours plus tôt ces mots : « *Et dire que nous voulons, sur scène, prêcher la morale au public...* » Parions pour un théâtre musical sans tapage et sans morale aussi.

Franz Kafka,
Journal, 28
octobre 1911,
traduction
Marthe Robert.

KAFKA-FRAGMENTE



KAFKA-FRAGMENTE

FRAGMENTS DU JOURNAL
ET DE LA CORRESPONDANCE
DE FRANZ KAFKA,
CHOISIS ET POURVUS
D'UN TITRE PAR GYÖRGY KURTÁG

I.

1. Die Guten gehen im gleichen Schritt

Die Guten gehen im gleichen Schritt.

Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andere um sie die Tänze der Zeit.

2. Wie ein Weg im Herbst

Wie ein Weg im Herbst :
Kaum ist er reingekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.

3. Verstecke

Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke.

1. Les bons vont du même pas

Les bons vont du même pas.
Sans rien savoir d'eux, les autres dansent autour d'eux les danses du temps.

2. Comme un chemin en automne

Comme un chemin en automne : à peine l'a-t-on balayé, qu'il se recouvre de feuilles mortes.

3. Cachettes

Les cachettes sont innombrables. De salut, il n'y en a qu'un, mais les possibilités de salut sont aussi nombreuses que les cachettes.

4. Ruhelos

5. Berceuse I

Schlage deinen Mantel, hohe Traum, um das Kind.

6. Nimmermehr

[Excommunicatio]

Nimmermehr, nimmermehr
kehrst du wieder in die Städte,
nimmermehr tönt die große
Glocke über dir.

7. « Wenn er mich immer fragt »

«Wenn er mich immer fragt.»
Das ä, losgelöst vom Satz, flog
dahin wie ein Ball auf der
Wiese.

8. Es zupfte mich jemand am Kleid

Es zupfte mich jemand am
Kleid, aber ich schüttelte ihn
ab.

9. Die Weissnäherinnen

Die Weissnäherinnen in den
Regengüssen.

10. Szene am Bahnhof

Die Zuschauer erstarren, wenn
der Zug vorbeifährt.

11. Sonntag, den 19 Juli 1910 (Berceuse II)

[Hommage à Jeney]

Geschlafen, aufgewacht,
geschlafen, aufgewacht,
elendes Leben.

4. Sans répit

5. Berceuse I

Dépose ton manteau, haut
rêve, autour de l'enfant.

6. Plus jamais

[Excommunicatio]

Plus jamais, plus jamais tu ne
reviendras dans les villes, plus
jamais la grosse cloche ne
sonnera au-dessus de toi.

7. « À chaque fois qu'il me demande »

« Wenn er mich immer fragt. »
Le ä, séparé de la phrase, s'en
allait comme une balle sur un
pré.

8. Quelqu'un m'a pris par le vêtement

Quelqu'un m'a pris par le
vêtement, mais je l'en ai
décroché.

9. Les lingères

Les lingères sous l'averse.

10. Scène dans la gare

Les spectateurs se figent
quand le train passe devant
eux.

11. Dimanche 19 juillet 1910 (Berceuse II)

[Hommage à Jeney]

Endormi, réveillé, endormi,
réveillé, misérable existence.

12. Meine Ohrmuschel...

Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch, rauch, kühl, saftig an wie ein Blatt.

13. Einmal brach ich mir das Bein

Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens

14. Unpanzert

Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.

15. Zwei Spazierstöcke

[Authentisch - plagal]
Auf Balzacs Spazierstockgriff :
Ich breche alle Hindernisse.
Auf meinem : Mich brechen alle Hindernisse.
Gemeinsam ist das «alle».

16. Keine Rückkehr

Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.

17. Stolz (1910, 15. November; zehn Uhr)

Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.

18. Träumend hing die Blume

[Hommage à Schumann]
Träumend hing die Blume am hohen Stengel.
Abenddämmerung umzog sie.

12. Mon pavillon de l'oreille...

Mon pavillon de l'oreille était frais au toucher, rugueux, frais, savoureux comme une feuille.

13. Un jour, je me suis cassé la jambe

Un jour, je me suis cassé la jambe, ce fut la plus belle expérience de ma vie.

14. Cuirassé

Un instant, je me suis senti cuirassé.

15. Deux cannes

[Authente - plagal]
Sur la canne de Balzac : je brise tous les obstacles. Sur la mienne : tous les obstacles me brisent. Le point commun, c'est le « tous ».

16. Pas de retour

À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre.

17. Fier (1910, 15 novembre, dix heures)

Je ne me laisserai pas lasser. Je vais sauter dans ma nouvelle, même si cela doit me déchirer le visage.

18. La fleur pendait, rêveuse

[Hommage à Schumann]
La fleur, rêveuse, pendait sur sa haute tige. Le crépuscule l'entourait.

19. Nichts dergleichen

Nichts dergleichen, nichts dergleichen.

II.

Der wahre Weg

[Hommage à Pierre Boulez]
Der wahre Weg geht über ein
Seil, das nicht in der Höhe
gespannt ist, sondern knapp
über den Boden.

Es scheint mehr bestimmt,
stolpern zu machen, als
begangen zu werden.

III.

1. Haben ? Sein ?

Es gibt kein Haben, nur ein
Sein, nur ein nach letztem
Atem, nach Ersticken
verlangendes Sein.

2. Der Coitus als Bestrafung

[Canticulum Mariae Magdalenae]
Der Coitus als Bestrafung des
Glückes des Beisammenseins.

3. Meine Festung

Meine Gefängniszelle – meine
Festung.

19. Rien de tel

Rien de tel, rien de tel.

Le vrai chemin

[Hommage à Pierre Boulez]
Le vrai chemin passe sur une
corde qui n'est pas tendue en
hauteur, mais juste au-dessus
du sol. Elle semble plus
destinée à faire trébucher qu'à
être foulée.

1. Avoir ? Être ?

Il n'existe pas d'Avoir, juste un
Être, qui aspire au dernier
souffle, à l'étouffement.

2. Le coït comme punition

[Canticulum Mariae Magdalenae]
Le coït comme punition du
bonheur d'être ensemble.

3. Ma forteresse

Ma cellule de détention – ma
forteresse.

4. Schmutzig bin ich, Milena...

Schmutzig bin ich, Milena,
endlos schmutzig, darum
mache ich ein solches Geschrei
mit der Reinheit. Niemand
singt so rein als die, welche in
der tiefsten Hölle sind ; was
wir für den Gesang der Engel
halten, ist ihr Gesang.

5. Elendes Leben

[Double]

Geschlafen, aufgewacht,
geschlafen, aufgewacht,
elendes Leben.

6. Der begrenzte Kreis

Der begrenzte Kreis ist rein.

7. Ziel, Weg, Zögern

Es gibt ein Ziel, aber keinen
Weg ; was wir Weg nennen, ist
Zögern.

8. So fest

So fest wie die Hand den Stein
hält. Sie hält ihn aber fest, nur
um ihn desto weiter zu
verwerfen. Aber auch in jene
Weite führt das Weg.

9. Penetrant jüdisch

Im Kampf zwischen dir und der
Welt sekundiere der Welt.

10. Verstecke

[Double]

Verstecke sind unzählige,
Rettung nur eine, aber
Möglichkeiten der Rettung
wieder so viele wie Verstecke.

4. Je suis sale, Milena...

Je suis sale, Milena, infiniment
sale, c'est pour cela que je fais
grand bruit autour de la pureté.
Personne ne chante de manière
aussi pure que ceux qui se
trouvent dans le plus profond
des enfers ; ce que nous
prenons pour le chant des
anges, c'est leur chant à eux.

5. Misérable existence

[Double]

Endormi, réveillé, endormi,
réveillé, misérable existence.

6. Le cercle limité

Le cercle limité est pur.

7. But, chemin, hésitation

Il existe un but, mais pas de
chemin. Ce que nous appelons
chemin, c'est l'hésitation.

8. Aussi fermement

Aussi fermement que la main
tient la pierre. Or, elle ne la
tient fermement que pour la
lancer d'autant plus loin. Mais
le chemin mène aussi dans ce
lointain.

9. D'un judaïsme pénétrant

Dans le combat entre toi et le
monde, seconde le monde.

10. Cachettes

[Double]

Les cachettes sont
innombrables. De salut, il n'y
en a qu'un, mais les
possibilités de salut sont aussi
nombreuses que les cachettes.

11. Staunend sahen wir das grosse Pferd

Staunend sahen wir das grosse Pferd. Es durchbrach das Dach unserer Stube. Der bewölkte Himmel zog sich schwach entlang des gewaltigen Umrisses, und rauschend flog die Mähne im Wind.

12. Szene in der Elektrischen

[1910 : «Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen...»] Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin der Musik, fährt wie überall so auch in der Elektrischen in Begleitung zweier Violonisten, die sie häufig spielen läßt. Denn es besteht kein Verbot, warum in der Elektrischen nicht gespielt werden dürfte, wenn das Spiel gut, den Mitfahrenden angenehm ist und nichts kostet, das heißt, wenn nachher nicht eingesammelt wird. Es ist allerdings im Anfang ein wenig überraschend, und ein Weilchen lang findet jeder, es sei unpassend. Aber bei voller Fahrt, starkem Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.

11. Étonnés, nous vîmes le grand cheval

Étonnés, nous vîmes le grand cheval. Il perça le toit de notre chambre. Le ciel nuageux s'étirait faiblement le long du tracé vigoureux, et sa crinière volait au vent en bruissant.

12. Scène dans le tramway

[1910 : « En rêve, je demandai à la danseuse Eduardowa si elle pouvait danser encore une fois la Csárdás... »] La danseuse Eduardowa, amateur de musique, voyage en tramway comme partout ailleurs en compagnie de deux violonistes qu'elle fait fréquemment jouer. Car il n'existe aucune interdiction de jouer dans le tramway pourvu que l'interprétation soit bonne, qu'elle soit agréable aux voyageurs et qu'elle ne coûte rien, c'est-à-dire qu'on ne fasse pas de collecte après. C'est, il est vrai, un peu surprenant au début, et, pendant un bref instant, chacun trouve que ce n'est pas convenable. Mais lorsque le tramway roule, dans un grand courant d'air et dans une ruelle tranquille, cela sonne joliment.

IV.

1. Zu spät (22. Oktober 1913)

[Hommage à Krapp]

Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer und der Liebe. Von ihr angelächelt werden im Boot. Das war das Allerschönste. Immer nur das Verlangen, zu sterben und das Sich-noch-Halten, das allein ist Liebe.

2. Eine lange Geschichte

Ich sehe einem Mädchen in die Augen, und es war eine lange Liebesgeschichte mit Donner und Küssen und Blitz. Ich lebe rasch.

3. In memoriam Robert Klein

Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

4. Aus einem alten Notizbuch

Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr früh an gelernt habe, bemerke ich, wie meine linke Hand die Rechte schon ein Weilchen lang aus Mitleid bei den Fingern umfaßt hielt.

5. Leoparden

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer das wiederholt sich immer wieder : schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie.

1. Trop tard (22 octobre 1913)

[Hommage à Krapp]

Trop tard. La douceur de la tristesse et de l'amour. La voir me sourire dans le bateau. C'était le plus beau de tout. Toujours, seulement, la volonté de mourir et le se-maintenir-encore qui seul, constitue l'amour

2. Une longue histoire

Je regarde une jeune fille dans les yeux, et ce fut une très longue histoire d'amour, avec tonnerre, baisers et éclairs. Je vis rapidement.

3. In memoriam Robert Klein

Les chiens jouent encore dans la cour, mais le gibier ne leur échappe pas, tant il court déjà à travers les forêts.

4. Extrait d'un vieux livre de notes

À présent, le soir, après que j'ai étudié depuis six heures du matin, je vois ma main gauche tenir un petit instant, par pitié, la main droite par les doigts.

5. Les léopards

Les léopards font irruption dans le temple et vident la coupe du sacrifice ; cela se répète toujours ; au bout du compte, on peut le prévoir, et cela devient une partie de la cérémonie.

**6. In memoriam Johannis
Pilinszky**

Ich kann... nicht eigentlich
erzählen, ja fast nicht einmal
reden ; wenn ich erzähle, habe
ich meistens ein Gefühl, wie es
kleine Kinder haben könnten,
die die ersten Gehversuche
machen.

7. Wiederum, wiederum

Wiederum, wiederum, weit
verbannt, weit verbannt. Berge,
Wüste, weites Land gilt es zu
durchwandern.

**8. Es blendete uns die
Mondnacht**

Es blendete uns die
Mondnacht. Vögel schrien von
Baum zu Baum. In den Feldern
sauste es. Wir krochen durch
den Staub, ein Schlangenpaar.

**6. In memoriam Johannis
Pilinszky**

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

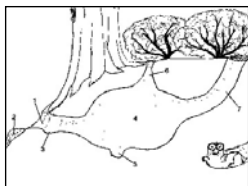
7. De nouveau, de nouveau

De nouveau, de nouveau, banni
au loin, banni au loin.
Montagnes, déserts, il faut
marcher à travers un grand
espace.

**8. La pleine lune nous
aveuglait**

La pleine lune nous aveuglait.
Des oiseaux criaient d'arbre en
arbre. Un bourdonnement
parcourait les champs. Nous
rampâmes dans la poussière :
un couple de serpents.

*Traduction française d'Olivier
Mannoni, légèrement modifiée à
la demande du compositeur (in
Festival d'Automne à Paris,
1990).*



À LA SURFACE DU LABYRINTHE OU A L'INTERIEUR DU TERRIER ?

FRANÇOIS POLLOLI

*Dire sans tout dire,
effleurer mais ne pas rompre,
pénétrer mais ne pas trahir.
Chaque ligne est un jeu – un jeu qui ne s'achève pas.
Chaque ligne est un soupir.
Et dans ce soupir, il y a la vie.*

Rimma Dalos

Pour qui voulait devenir compositeur en Hongrie après 1945, il y avait plusieurs ombres à affronter : la première, c'était celle, bienveillante, du géant Bartók, le génie national qui venait de disparaître ; il y eut aussi l'ombre hostile et lugubre qui a plané sur ce pays à quatre reprises depuis les années trente, celle des dictatures à peine suspendues par quelques trop brèves éclaircies ; il y eut enfin l'ombre déchirante de la révolution de 1956... C'est dans ce contexte que Kurtág fit ses études et qu'il débuta sa carrière ; mais les suites de

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

Rimma Dalos. Poète russe vivant en Hongrie, née en 1944. Rimma Dalos a écrit de courts poèmes en langue russe mis en musique par György Kurtág dans quatre de ses œuvres.

Char soviétique capturé
et gardé par des soldats
hongrois ayant rejoint
la résistance.
*Budapest. Insurrection
Octobre 1956.*



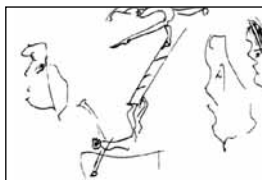
l'insurrection de 1956
furent pour lui une cata-
strophe. Lors d'un séjour
à Paris, il est parvenu à
surmonter cette crise

grâce aux conseils de Marianne Stein qui lui suggéra d'oser travailler avec un nombre toujours plus réduit de notes. En 1959, c'est à elle qu'il a dédié son opus 1, véritable prélude à l'ensemble de son œuvre, et non pas pièce de jeunesse. Au cours des années quatre-vingt, tandis qu'il atteignait la maturité, c'est elle, de nouveau, qui fut la dédicataire de ses *Kafka-Fragmente*, opus 24, sans doute le cycle le plus abondant qu'il ait jamais écrit.

György Kurtág. Né en 1926 à Lugoj dans la minorité hongroise de la Roumanie d'alors, il reçoit sa première formation musicale de sa mère, avant d'étudier le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. En 1946, il s'installe à Budapest, où il rencontre sa femme, Marta, pianiste, et où il a pour condisciple György Ligeti. En 1957-1958, il travaille à Paris avec Marianne Stein, s'initie aux techniques sérielles et suit les cours de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. Plus tard il est nommé professeur à l'École Béla Bartók de Budapest (1958-1963). Répétiteur à la Philharmonie hongroise de 1960 à 1968, il enseigne ensuite à l'Académie Franz Liszt (1967-1986), le piano puis la musique de chambre, se refusant à enseigner la composition. Son œuvre reçoit la consécration au tournant des années quatre-vingt après la création à Paris de *Message de feu Mademoiselle Troussova*.

Aborder l'art de **Kurtág** par ces *Kafka-Fragmente*, est certainement une tâche ardue car cette œuvre combine à la fois l'expression aphoristique – une constante chez lui – et un maniement très particulier et très sûr de la grande forme. On y trouve en effet quarante fragments organisés en quatre parties qui totalisent environ une heure de musique. Une heure en compagnie d'un couple voix / violon qui donne à entendre des maximes, des anecdotes, des évocations figurées, des histoires, des cris... Nul doute que ce voyage (car c'en est un), auquel est convié l'auditeur-spectateur, lui demandera des efforts, tant le texte de Franz Kafka apparaît parfois étrange, tant la musique de Kurtág est dense, tant l'alliage des deux est serré, tant l'une féconde l'autre.

Tous les mots chantés dans cet opus 24 sont de Kafka. Toutefois, Kurtág n'a puisé ni dans ses romans ni dans ses nouvelles ; les sources littéraires qu'il a utilisées sont, pour l'essentiel, des extraits du *Journal intime de l'écrivain*, de ses aphorismes numérotés, et de sa correspondance. Il s'agit donc (si l'on excepte les aphorismes, une dizaine de textes) d'écrits privés, d'écrits de l'intimité, bref, d'écrits que Kafka ne destinait pas à la publication. Ici – comme ailleurs – Kurtág utilise le texte original de l'auteur, dont il parle couramment la langue.



Franz Kafka, *Journal intime*, [Détail]
(Bodleian Library, Oxford)

L'intention d'énonciation par un sujet est manifeste (*dits* ou *messages* accompagnent d'autres titres du catalogue de Kurtág), mais cela n'est pas aussi simple... Car la langue de Kafka est une langue difficile, déterritorialisée, dont la réception n'est pas immédiate. Certains commentateurs (Max Brod, Marthe Robert, Gilles Deleuze...) ont relevé ce qu'on a coutume d'appeler le cercle des impossibilités, qui décrit les maints obstacles qu'il rencontrait dans son travail d'écriture. Cela fait partie des points communs entre Kurtág et Kafka, et cette difficulté à écrire confère certainement à leurs productions respectives leur état fragmentaire, leur aspect jamais abouti et leurs formes labyrinthiques. Il existe bien d'autres points communs entre ces deux créateurs : judaïté bien sûr, mais aussi,

expérience lucide et douloureuse de l'absurdité du monde, sensation de la réclusion dans le travail, conscience aiguë du déracinement (même si, contrairement à Ligeti, Kurtág n'a pas choisi l'exil après les événements tragiques de 1956). Il n'est pas étonnant, dès lors, que Kurtág ait composé cette œuvre sur des mots de Kafka évoquant ces problématiques.

Pour ordonner ses quarante *Kafka-Fragmente*, Kurtág a reçu l'aide du musicologue hongrois András Wilhelm, et ce, après que la composition fut achevée, composition dont l'essentiel s'est échelonné de l'été à l'automne 1985. Il est significatif que l'ultime fragment à avoir été composé (le 11 novembre 1986) soit *Der begrenzte Kreis* [Le cercle limité]. Il y eut toutefois quelques révisions ultérieures, avant la première donnée par Adrienne Csengery et András Keller au printemps 1987. Toutes ces dates, que Kurtág indique scrupuleusement à la fin de chaque fragment, donnent à cette œuvre l'apparence d'un curieux journal intime dont on aurait arrangé les feuillets autrement que dans l'ordre chronologique habituel.

Les dimensions tentaculaires de l'opus 24 de Kurtág suffisent à le rendre exceptionnellement difficile étant données les proportions moindres de ses autres opus. Les parties en sont très hétérogènes (dix-neuf fragments pour la première partie contre un seul pour la deuxième) ainsi que les durées des fragments (tandis que deux fragments durent plusieurs minutes, une dizaine durent moins de trente secondes). Pour ces raisons, et avant même qu'on ne pénètre dans l'œuvre, cette accumulation d'aphorismes entre d'ores

et déjà en résonance avec un labyrinthe kafkaïen. Il faut préciser ici que la composition fonctionne comme un processus pour Kurtág, un peu comme si chaque nouvel opus était le résultat des conquêtes des précédents, et il semble bien qu'il existe, chez lui, une généalogie des œuvres. Ainsi, chaque partie des grands cycles vocaux (comme les *Kafka-Fragmente*) est élaborée à partir du plan d'œuvres antérieures plus brèves. Sa musique est mémoire, mémoire à l'égard d'elle-même, mais aussi mémoire à l'égard de toute la tradition.

Les titres sont souvent le seul texte dont le public ait connaissance ; par ailleurs, aucun titre chez Kurtág n'est indifférent (en réalité, aucune note, aucun signe, aucun geste chez ce compositeur, ne l'est jamais). Par conséquent, les titres choisis par Kurtág pour ces fragments constituent, avec les éléments qui leur sont associés (sous-titres, épigraphes, dédicaces, messages...), un ensemble en soi. Ils se répartissent en deux groupes selon qu'ils proviennent des textes de l'écrivain ou qu'ils émergent de l'univers du compositeur. Parmi les éléments du premier groupe, on relève : les incipit des textes chantés (I, 19) ; de simples descriptifs synthétiques (III, 7 ou III, 12) ; ou, à la manière d'une référence, la date notée par Kafka dans son Journal (I, 11). Quant au second groupe, on y rencontre des allusions aux affinités propres au compositeur, tant musicales que littéraires, voire même privées. Kurtág place très souvent ces éléments entre parenthèses et il fait alors usage de différentes langues selon la sphère de référence :

l'allemand pour la musicologie (I, 15) ; le hongrois pour l'évocation codée d'un personnage de Beckett (IV, 1) ; le français pour un hommage (I, 18) ; ou encore le latin pour une allusion humoristique aux Évangiles (III, 2). Ce second groupe est le lieu privilégié pour les messages personnels, comme cette promesse faite à son ami Zoltán Kocsis ; par le titre de ce fragment (I, 17), Kurtág s'approprie les propos de Kafka revendiquant sa détermination à écrire avec une fière violence.

Cette complexité du corpus des titres, suffit à suggérer que Kurtág s'est glissé dans le labyrinthe de Kafka. Les relations qui existent entre ces fragments de texte – qu'il s'agisse du texte chanté ou des titres – fournissent une méthode exploratoire. En effet, chez Kurtág, la grande forme s'organise volontiers à partir de paires de fragments qui *riment* entre eux. Cet emprunt à la **taxinomie** de la versification semble adéquat puisque la rime est en effet, dans un poème, ce qui contribue à la réalisation de la forme par le retour périodique de sonorités semblables, mais non nécessairement identiques. Différentes relations, littéraires ou musicales, peuvent légitimer la constitution de ces paires : gémiation d'un titre, identité du texte chanté, proximité des sources littéraires, similitude du propos, parenté de matériau musical, durées exceptionnelles. Au moyen de ces relations, de ces rimes, il est possible

La taxinomie est la science qui a pour objet de décrire les organismes vivants et de les regrouper en entités appelées taxons (familles, genres, espèces, etc.) afin de pouvoir les nommer et les classer. C'est aussi la science des lois et règles qui déterminent l'établissement des méthodes et systèmes de classement (systématique).

d'apparier les fragments deux à deux (la combinatoire enseigne qu'avec quarante objets, on peut fabriquer sept cents quatre-vingt paires distinctes) ; puis de proche en proche, on assiste à la formation de véritables chaînes. Et plutôt qu'un labyrinthe, on découvre alors un terrier, dont chaque pièce musicale serait une niche communiquant avec d'autres par l'intermédiaire d'un réseau de galeries. Toutes les pièces de ce terrier communiquent de diverses manières, tantôt obliques, rarement directes, souvent multiples, parfois paradoxales. Cette topologie complexe, déjà présente dans la littérature de Kafka, est véritablement prolongée par la musique de Kurtág.

Qu'est-ce qui différencie les formes complexes que sont un labyrinthe ou un terrier ?... **Un labyrinthe est par définition une structure plane, à ciel ouvert, et qui présuppose une énigme à résoudre** (il faut en sortir...). Un terrier, quant à lui, est une construction souterraine, secrète et en volume, dans laquelle un animal se réfugie (il y trouve la sécurité...) ; à l'intérieur, la bête peut bouger, circuler, se faufiler, glisser. Le mimétisme de Kurtág envers Kafka le pousse d'ailleurs à faire entrer quelques animaux dans le dernier quart de son opus 24 (un cheval, des chiens, des léopards, des oiseaux, des serpents)... Mais s'il ne fallait retenir qu'une seule thématique littéraire, ce serait sans doute celle du *mouvement* qui semble bien être le propos essentiel, dès le fragment initial, avec la stylisation plastique et figurée de la *marche des bons*

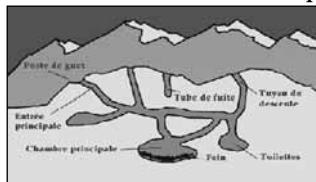


Jardin
labyrinthe
château
de
Chenonceau.

(régulière et mesurée), et de la *danse des autres* (folle et désordonnée). Il importe de savoir ici que la langue hongroise exprime toujours le mouvement d'une manière extrêmement raffinée ; ainsi s'expliquent probablement les choix que Kurtág a opérés chez Kafka, car une majorité de ces textes portent explicitement cette empreinte du mouvement.

Un terrier disposant de plusieurs entrées, il est possible d'en commencer l'exploration à partir de plusieurs

Les quatre entrées d'un terrier de marmotte. (schéma en coupe)



pièces. Deux textes, sélectionnés par Kurtág, constituent déjà des débuts, des portes d'entrée chez Kafka. Ce sont d'une part, le premier aphorisme numéroté

de Kafka, dont Kurtág a fait le fragment unique de la deuxième partie, et d'autre part, le texte inaugural du Journal de Kafka choisi par Kurtág pour être le dixième fragment de la première partie.

Un autre exemple de fragments jumeaux sera celui dont les textes expriment la condamnation par le bannissement. Ces textes de Kafka évoquent l'exclusion hors d'une communauté ou d'un territoire, abandonnant à l'errance celui qui en est frappé. Non seulement ces deux fragments manifestent cette similitude de propos, mais encore il existe entre eux une relation de proximité physique des sources littéraires (quelques paragraphes seulement les séparent chez Kafka). Fait marquant, cette relation de proximité est évacuée puisqu'ils sont repoussés aux confins de l'œuvre, l'un étant presque au début (sixième position)

et l'autre proche de l'extrême fin (avant-dernière position). Mais en réalité, au regard de la forme musicale, et puisqu'ils sont tous deux proches de ses frontières, ces fragments se trouvent de fait *au même endroit*. Et ce sont bien des frontières dont les tracés contribuent à fonder les identités : cette question fut cruciale, en Europe centrale au début du xx^e siècle, pour les contemporains de Kafka ; elle l'était aussi lorsque Kurtág écrivit ses *Kafka-Fragmente*, *tandis que le mur de Berlin démarquait encore l'Est et l'Ouest* ; et actuelle, elle l'est encore, là ou ailleurs de par le monde, pour des millions d'individus. La localisation de ces fragments aux extrémités de ce vaste ensemble en dessine les limites formelles ; ainsi elle contribue à la désigner comme une œuvre musicale d'actualité tant cette question des frontières suscite, encore et toujours, conflits et souffrances.



Construction du mur de Berlin.

Peu importe, finalement, qu'on ait ou non résolu les nombreuses questions que cette œuvre pose, car ce que qu'elle nous offre est certainement davantage du ressort du chemin, du parcours. L'exploration, à peine esquissée ici, est loin d'être achevée ; elle mérite d'être poursuivie, comme on conduirait une expérience. En ce sens, cette œuvre d'art n'est pas *vérité*, mais *devenir*.

Judith Michalet. Docteurante en philosophie à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, elle prépare une thèse sous la direction de Renaud Barbaras, intitulée *Vie et création chez Gilles Deleuze*. Elle a récemment écrit un article, à paraître en 2008 : *La synthèse passive organique dans l'ontologie deleuzienne de la vie*. Parallèlement à son activité de chercheur en philosophie, elle a été conseillère artistique pour la Scène Nationale d'Orléans, dirigée par Claude Malric.



LE COMBAT DE KAFKA AVEC LE MONDE

JUDITH MICHALET

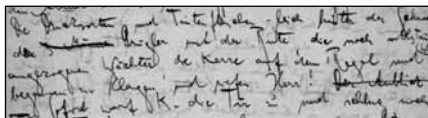
Diverses obsessions et préoccupations de Franz Kafka alimentant sa production littéraire sont données à entendre dans cette œuvre de **György Kurtág** composée à partir de courts extraits d'écrits intimes de l'écrivain : des aphorismes, des paraboles, des épanchements désespérés, des ritournelles apaisantes, des cris d'angoisse ou des expressions de sentiments fugaces et intenses de type « tropismes ». *Kafka-Fragmente* renvoie l'image diffractée d'un être fragile qui exprime sa

György Kurtág.



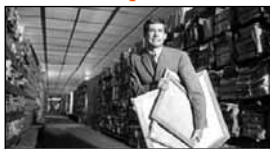
difficulté de vivre, se plaint de l'imprévisibilité de son inspiration littéraire, relate ses moments d'abattement ou d'accès d'enthousiasme. Ces « fragments » sélectionnés par Kurtág sont des facettes hétérogènes d'une totalité pourtant indissoluble. Cette construction kaléidoscopique dresse implicitement un portrait du compositeur lui-même. La singularité de l'écriture musicale de Kurtág est de chercher à composer des pièces les plus courtes possibles, des « microludes », selon son expression, dans lesquels un très petit nombre de sonorités peut mettre en mouvement tout un mécanisme d'imagination. Ces microludes composés ici à partir de l'écriture littéraire fragmentaire de Kafka « vibrent » pour eux-mêmes, en quelque sorte, tout en « raisonnant » aussi les uns avec les autres par rapport à une grande forme. Ils peuvent alors nous inviter à entrer dans le « mécanisme d'imagination » plus vaste de Kafka, qui lui permet de faire face à un monde qui l'oppressa, au travers de sa création littéraire.

Dans toute l'œuvre de Kafka, le « procès » est toujours double. Il renvoie aux deux sens du mot en français aussi bien qu'en allemand : la procédure judiciaire et l'évolution processuelle. Le premier correspond au procès objectif et aux structures rigides d'aliénation, tandis que le second vaut pour le procès subjectif et les contournements souples des tentatives de libération. Il y a ainsi un processus existentiel, onirique, désirant,



Manuscrit
du Procès
de Franz Kafka.

Le Procès
film d'Orson
Welles (1963).



postural, cognitif que le *sujet* développe *contre* la mécanique *objective* sociale dans ce qu'elle a d'oppressif. Où se situe le « sujet » de l'œuvre littéraire, qui ne coïncide ni avec le héros, ni avec le narrateur ? Précisément à la jonction du « procès procédural objectif » et du « procès processuel subjectif ». Mais cela n'empêche pas que **le comportement du héros prenne lui-même un caractère procédural**, et la machine bureaucratique,

une dimension processuelle. La découverte par Joseph K. d'une « gravure obscène » au sein d'un recueil de lois, dans *Le Procès*, est une mise à jour d'un processus libidinal inhérent à la machine judiciaire elle-même. Quant aux démarches du héros, elles sont rapportées de façon neutre, sans introspection. Le « sujet », qui lutte de maintes façons contre ce qui tente de le broyer, est en fait présent partout, y compris dans le relevé des faits objectifs. *Il n'y a pas de réalité en soi dans l'œuvre de Kafka, il n'y a qu'une réalité pour soi*. Le condamné de *La colonie pénitentiaire* déchiffre la sentence avec ses plaies. De la même façon, le lecteur de Kafka déchiffre la réalité en soi à travers l'expérience d'une ubiquité du combat dans un univers subjectivé.

L'acte de résistance inhérent à l'écriture vient doubler l'obstination du héros des romans. La manière dont la machine bureaucratique est décrite peut provoquer un dynamitage de ses rouages, par les procédés métamorphiques inclus dans la description même. La déformation propre à l'écriture kafkaïenne

est en elle-même un acte subversif, ou une feinte thérapeutique. Et elle est extrêmement complexe et polymorphe. Parfois, la liberté fantasmée transparaît au travers d'une image assez limpide d'affranchissement absolu : « *Étonnés, nous vîmes le grand cheval. Il perça le toit de notre chambre. Le ciel nuageux s'étirait faiblement le long du tracé vigoureux, et sa crinière volait au vent en bruissant.* » (*Kafka-Fragmente*, III, 11). Le narrateur de *Description d'un combat*, un des premiers récits de Kafka, transforme tranquillement le monde selon ses désirs : « *Insoucieux, je poursuivis à pied. Mais, redoutant la fatigue de la montée, j'aplanis de plus en plus la route jusqu'à l'abaisser là-bas en pente douce vers la plaine. Sur mon ordre, les pierres disparurent, le vent tomba.* » Dans les textes postérieurs, le combat mené par le sujet contre un monde extérieur hostile sera plus loyal, l'environnement ne pourra se « plier » aussi facilement au désir du personnage principal, le monde extérieur se « dressera » au contraire dans toute son écrasante autorité, incompréhensible et tétanisante, forçant l'élaboration de stratégies d'évitements complexes. La victoire immanente du sujet sera alors d'autant plus grande, même si, toujours traqué, l'individu sait qu'il risque de se faire rattraper sur son chemin détourné : « *Les chiens de chasse jouent encore dans la cour, mais le gibier ne leur échappe pas, quelque hâte qu'il mette à filer aussitôt à travers bois.* » (IV, 3, traduction Bernard Pautrat).

Description d'un combat, in La muraille de Chine et autres récits, Folio, traduction Alexandre Vialatte, p 27 (Pléiade, Œuvres complètes, tome II, traduction Claude David, p 17).

Il n'y a pas de processus (processuel) sans procès (procédural). Décrire son combat, c'est aussi donner une forme et un contenu à l'élément oppressif contre lequel on lutte : « *Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.* » (III, 9). Le monde extérieur ainsi restitué n'est composé que des éléments nocifs au sujet kafkaïen. Une structure d'aliénation coexiste toujours et nécessairement avec la stratégie d'émancipation. L'œuvre de Kafka est critique, mais aussi clinique, par sa capacité à nous aider à habiter le monde, en mettant « cap au pire », tout en nous immergeant dans un espace mental de défense infiniment riche. Il n'y a donc ni objectivisme (compte rendu non arbitraire), ni subjectivisme (expression de sentiments personnels), mais une réalité métamorphosée par un prisme subjectif. C'est le contraire de la sécheresse descriptive ou de l'évasion facile. Le souci d'objectivité a déserté la littérature, tandis qu'un scrupuleux *réalisme subjectif* l'a envahie. Même si le héros kafkaïen donne l'impression de faire un rapport scrupuleux de ses déboires et des comportements des personnes rencontrées, ces comptes-rendus ne sont que les tableaux d'un monde transfiguré, d'un monde tel qu'il est ressenti par un sujet qui le combat incessamment. Le lecteur est amené à déduire les « motivations » du héros à partir des « symptômes » dépeints. Il est mis en position d'« expérimentateur », ainsi que l'ont montré Gilles Deleuze et Félix Guattari. « *C'est par le corps du lecteur que se fait le "sens"* », comme le suggère Georges-Arthur Goldschmidt, dans son *ouvrage récent sur Kafka*. Le lecteur a beau porter un regard *distancié* sur la situation insolite dans laquelle se trouve K., il s'y trouve

Georges-Arthur
Goldschmidt,
*Celui qu'on
cherche habite
juste à côté*,
Verdier, 2007,
p 53.

par ailleurs complètement *impliqué*, y compris corporellement, en tant que tous les événements narrés font partie intégrante d'une logique subjective, d'une stratégie fantasmatique de survie ou de mise en danger qui le concerne. *Tout est symbole et symptôme d'un combat intérieur et souterrain dans l'œuvre de Kafka.*

Il n'existe « aucune représentation de la liberté », écrit Kafka dans un aphorisme. Mais un processus de libération est *vécu* à travers les événements narrés, et corrélativement, tous les procédés latents d'aliénation sont *présentis* dans ses écrits. Comment un mouvement de libération pourrait-il s'enclencher, si l'œuvre de fiction dans laquelle il se déploie ne montrait pas (et ne « montait » pas) tous les rouages possibles et imaginables d'oppression qui peuvent venir mettre en échec le mouvement libre, obligeant ainsi l'individu à inventer sans cesse de nouvelles parades, faufileges, forages obstinés, pour maintenir le processus ? Ce qu'il faut, c'est arriver à enclencher ce processus de libération immanent, de façon à ce qu'il puisse se poursuivre de manière ininterrompue, sans retour à la situation bloquée : « À partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. » (I, 16). Cela suppose une hésitation et un repositionnement incessant : « Il existe un but, mais pas de chemin. Ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation. » (III, 7). La voie à prendre est donc l'acceptation

Journal, « Aphorismes pour la série il », in *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*, traduction Bernard Pautrat, Rivages Poche, 2001, p. 84.

de l'impossibilité d'aller en ligne droite. Tout processus subjectif de libération suppose le tracé d'une ligne fractale bifurquant à l'infini.

*Op. cit., p. 100-101 :
« Il a deux adversaires ; le
premier le presse par-der-
rière, depuis l'origine. Le
deuxième lui barre la
route vers l'avant. Il se
bat contre les deux. (...)
De toute façon, son rêve
c'est, une fois, dans un
instant sans surveillance,
de sortir d'un bond de la
ligne de front et d'être
érigé, en raison de son
expérience du combat, en
juge-arbitre du combat
entre ses adversaires. »*

Le sujet lutte à la fois contre lui-même et contre le monde, contre une culpabilité enfouie qui le ronge, et contre une Loi inconnaissable qui l'inhibe. Comme Kafka l'exprime dans un **aphorisme**, l'individu se trouve « pressé » par ces deux adversaires. Il est contraint de se battre sur deux fronts. Cette situation reflète la contradiction insurmontable qui tourmente l'écrivain au plus haut point. Elle est également une allégorie de la manière dont la création littéraire s'impose à lui : *décrire* son combat et *s'en sortir*, par cette description même, en devenant l'observateur passif de sa propre lutte active. L'individu est toujours écartelé entre deux injonctions antinomiques, qui le brutalisent : « *Endormi, réveillé, endormi, réveillé, misérable existence.* » (I, 11). Souvent culpabilisantes, elles le mortifient et tendent à le paralyser, bien qu'il existe aussi, dans cette pétrification, un étrange état d'étouffement, une tentation suicidaire paradoxalement salvatrice en tant qu'elle aide à reprendre possession de son « Être » : « *Il n'existe pas d'Avoir, juste un Être, qui aspire au dernier souffle, à l'étouffement.* » (III, 1). Le premier adversaire, qui le presse par derrière, pourrait être celui qui l'incite à rentrer dans le rang, à se marier, à marcher résolument comme tout le monde, autrement dit, à danser « *les danses du*

temps » (I, 1). On peut y voir, entre autres, la figure du père, quand celui-ci enjoint à son fils, à mots couverts, de se montrer opportuniste, ou celle de sa première fiancée, Felice Bauer, quand elle trahit dans ses lettres son aspiration à une vie conjugale qui ne peut que rebuter l'écrivain solitaire. Kafka est alors rongé par la culpabilité de ne disposer que d'un « *fantôme de judaïsme* », comme il l'écrit dans *Lettre au père*, de vivre sans ferveur profonde, dans l'inauthenticité, alors qu'il est sans doute fait pour marcher comme « *les bons* » qui « *vont du même pas* » (I, 1). Le second adversaire pourrait l'accuser au contraire de ne pas suivre la voie qui assurerait son salut, de ne pas adopter la conduite édictée par l'Autorité Suprême. Mais la Loi étant impénétrable, aussi inaccessible que le Château, il est impossible de savoir quel chemin prendre. L'individu est donc condamné à l'errance. « *De nouveau, de nouveau, banni au loin, banni au loin. Montagnes, déserts, il faut marcher à travers un grand espace.* » (IV, 7)

Lettre au père, Pléiade, Œuvres complètes, tome IV, traduction Marthe Robert, p 861 : « *Enfant, j'étais d'accord avec toi pour me reprocher de ne pas aller assez souvent à la synagogue (...) Plus tard, adolescent, je ne comprenais pas que toi, avec le fantôme de judaïsme dont tu disposais, tu pusses me reprocher de ne pas faire d'efforts.* »

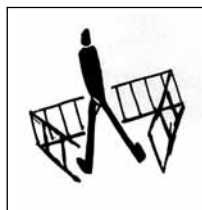
Cependant, ce désert ne saurait correspondre à un état d'apaisement définitif. Kafka ne souhaite pas se réfugier dans une « tour d'ivoire », ni dans la consolation.

Il ne veut pas de consolation, non qu'il n'en veuille pas – qui n'en voudrait, mais parce que chercher consolation veut dire : vouer sa vie à ce travail, vivre toujours au bord de sa propre existence, presque en dehors d'elle, ne plus guère savoir pour qui l'on

cherche consolation, et du coup n'être même pas en état de trouver de consolation efficace, efficace, sans parler de vraie, il n'y en a pas.

Journal, « *Aphorismes pour la série il* »,
traduction Bernard Pautrat.

Kafka ne se sent fort et inexpugnable qu'en tant qu'il lutte, enfermé dans sa prison. « *Ma cellule de détention – ma forteresse* » (III, 3)



Dessin de
Franz Kafka.

écrit-il dans un fragment de son Journal que Kurtág avait originairement choisi pour titre de *Kafka-Fragmente*. Dans *Le Château*, lorsque K. est autorisé à se promener où il veut, celui-ci ne s'en trouve pas

satisfait : « *On le gâtait par là et on l'affaiblissait, on lui enlevait toute possibilité de combat et on le reléguait dans l'exil d'une existence monotone en dehors de toute vie officielle* ». Kafka cherche une issue qui ne serait pas un désert de monotonie. Il ne se met pas à l'écart du monde, il combat, non pas unilatéralement *contre* le monde, mais à tous les niveaux *avec* le monde.

Le Château,
Pléiade, *Œuvres complètes*,
tome I,
traduction
Alexandre
Vialatte, p 551.

STIFTERS DINGE



LA MACHINE À FABRIQUER DU SPECTACLE D'HEINER GOEBBELS

STÉPHANE Malfettes

Au cours du xx^e siècle, l'histoire de la musique savante a plusieurs fois failli finir dans un cul-de-sac. Ceux qui suivent avec intérêt l'évolution de la création musicale sont redevables à des *outsiders* comme Heiner Goebbels de leur avoir permis de franchir le cap du troisième millénaire avec des perspectives renouvelées. S'il n'est pas nécessaire d'égrainer ici les détails de sa biographie, on peut tout au moins rappeler que sa vocation musicale est née d'une rencontre décisive avec l'œuvre et la personnalité d'**Hanns Eisler**. Ce qui force l'admiration du jeune Goebbels, alors étudiant en

Stéphane Malfettes.

Délégué de production à T&M au Théâtre Nanterre-Amandiers (jusqu'en 2001), secrétaire général à la Maison de la Culture de Grenoble (2002) et à l'Opéra de Lille (de 2003 à 2006), il est depuis janvier 2007, programmateur à l'Auditorium du musée du Louvre et notamment chargé de la préfiguration de « la Scène » du Louvre-Lens (ouverture en 2010). Il est l'auteur d'articles consacrés au spectacle vivant (notamment pour *artpress*), et a publié en 2000 un essai intitulé *Les Mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature* (éd. M. Seteun/IRMA).

Hanns Eisler. Théoricien musical et compositeur germano-autrichien né en 1898 et mort en 1962.

Il étudie à Vienne auprès d'Arnold Schoenberg. Très vite, il reproche à celui-ci son mépris à l'égard des masses et lui tient rigueur de ce que la révolution dodécaphonique ne dépasse pas la question musicale. En 1924, il gagne Berlin, où il rencontre le jeune Bertold Brecht, avec lequel il ne cessera de collaborer. Il s'exile aux États-Unis en 1933, puis rejoint définitivement l'Allemagne de l'Est en 1948. La modernité de Hanns Eisler réside dans son utopie d'un nouveau langage musical, au service de la résistance politique, et dans son utilisation de nouveaux moyens de masse (radio, disque, film sonore) qui modifient la hiérarchie et la fonction des arts après la Première Guerre mondiale.

sociologie, c'est sa capacité à appréhender d'un seul souffle musique et politique, en pratiquant un réjouissant mélange des genres. Aussi fait-il sienne la conviction que « *celui qui ne connaît que la musique ne sait rien d'elle* ». La formation musicale d'Heiner Goebbels se constitue au contact d'expressions artistiques volontairement différentes. Ses premières expériences dans les domaines du rock, du jazz et de la fanfare agit-prop lui sont aussi précieuses que son commerce avec les classiques de la grande musique. Rien n'est plus à son goût que les collaborations avec le cinéma (Helke Sander), le théâtre (Claus Peyman, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus) et la danse (Ballet de Francfort, Mathilde Monnier). La littérature occupe également une place consistante dans sa production musicale ; son corpus personnel réunit des auteurs comme Edgar Allan Poe, Thomas Pynchon, Alain Robbe-Grillet, Francis Ponge, Gertrude Stein et surtout Heiner Müller.

L'œuvre protéiforme qu'il élabore depuis la fin des années soixante-dix ne s'est ainsi jamais laissée inféoder à une école ou un style et encore moins à une forme. Il a écrit des drames radiophoniques, de la musique vocale, des pièces pour grand orchestre, de la musique de chambre pour ensemble, notamment pour l'Ensemble Modern avec lequel il a développé un processus de création collectif propre à désarticuler le paradigme composition/interprétation.

Ce compagnonnage exemplaire lui a permis de pousser à plein régime ses inventives combinaisons musicales en intensifiant la présence scénique des instrumentistes. Dans *Schwarz auf Weiß* (1996), *Eislermaterial* (1998) et *Paysage avec parents éloignés* (2002), les registres d'intervention des musiciens s'apparentent à ceux de véritables performers, leur gestuelle et leurs déplacements esquissent des actions scéniques qui viennent s'enchevêtrer avec les sons acoustiques et électroniques qu'ils produisent. La *praxis* musicale d'Heiner Goebbels s'est pleinement accomplie en allant résolument à la conquête de la scène.



Eislermaterial
Heiner Goebbels.

Scène primitive

« Lorsque je mets en scène cela ressemble davantage à de la composition, et lorsque je compose, cela s'apparente à de la mise en scène ». Comme il l'a lui-même expliqué, Heiner Goebbels se consacre à l'art des interconnexions, des chiasmes et des entrelacs entre théâtre et musique. Au fil des années, le centre de gravité de son œuvre est d'ailleurs devenu éminemment lié à la scène. *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La Reprise* (1995), *Max Black* (1998), *Hashirigaki* (2002), *Paysage avec parents éloignés* (2002), *Eraritjaritjaka* (2004) constituent les principaux jalons d'une actualisation méticuleuse et passionnante des potentialités scéniques de sa démarche. L'un des principaux ressorts dramaturgiques qui parcourt ses spectacles, qui devraient désormais tous figurer dans n'importe quelle histoire

du spectacle vivant pour que celle-ci soit crédible, est précisément lié à l'exploration des multiples ressources de l'espace théâtral. D'une certaine manière, Heiner Goebbels s'emploie à représenter l'émerveillement incomparable que renferme pour lui le plateau de théâtre. Son savoir-faire n'a pas érodé une certaine innocence : chaque nouvelle expérience est nourrie par une fascination quasi enfantine devant les effets de la machinerie. Les personnages qu'il fait exister donnent toujours l'impression d'être les arpenteurs de territoires inconnus. **Le savant fou de**

André Wilms
dans *Max Black*
(1998).



Max Black incarné par André Wilms est ainsi à la fois l'expérimentateur solitaire d'étranges rituels et le rêveur enfantin qui s'ébahit devant les sons et les

images qu'il provoque en manipulant d'étranges dispositifs scéniques et pyrotechniques. La scène devient un laboratoire de multiples effets au risque de prendre le caractère d'une mécanique à impressionner le public. Les trois personnages féminins d'*Hashirigaki* s'amuse des possibilités de leurs instruments de musique en réinterprétant les chansons de l'album *Pet Sounds* des Beach Boys. Elles s'étonnent également elles-mêmes des costumes lumineux qu'elles endossent et jouent avec la magie

Eraritjaritjaka
vidéo
projetée (2004).



de leur rayonnement. **Avec Eraritjaritjaka, Heiner Goebbels utilise la vidéo** pour transcender les limites physiques de la scène et étendre son exploration au monde qui entoure la

salle de spectacle, en veillant à ménager un surprenant « coup de théâtre ».

Dans la lignée de ses précédents spectacles, le projet *Stifters Dinge*, qu'Heiner Goebbels vient de créer, apparaît comme une étape ultime, un aboutissement jusqu'au-boutiste. Le spectacle cultive les signes extérieurs de radicalité en se passant notamment de comédiens et de musiciens. Il s'intéresse de façon exclusive au fonctionnement de la scène et à ses propres lois. L'intention initiale d'Heiner Goebbels est de « *rendre un hommage particulier à tous les éléments qui font du théâtre ce qu'il peut être, et dérouler le tapis rouge pour toutes ces machineries et ces instruments fantastiques qui n'ont habituellement qu'un rôle utilitaire au théâtre et qui sont responsables de la lumière, du son, des images* ». Exit la densité humaine d'André Wilms ou la vivacité musicale du Mondriaan Quartet, il s'agit désormais de ne conserver que la machinerie théâtrale, de la considérer pour elle-même et de la mettre en scène sans autre actant. Ce pari risqué a donné lieu à la réalisation d'une machine musico-théâtrale constituée de deux pianos droits Midi et de trois pianos désossés et motorisés. À ces instruments installés sur la tranche dans une composition strictement frontale sont adjoints d'autres artefacts sonores, des haut-parleurs et divers éléments scénographiques. Une soixantaine de modules automatisés fournissent la matière musicale du spectacle avec une précision d'horlogerie grâce à un système de pilotage à distance conçu par Thierry Kaltenrieder, ingénieur en robotique. Cette machine complexe est installée sur trois ponts roulants qui permettent de

constituer plusieurs plans dans la profondeur de l'espace avec des mouvements de travellings avant et arrière. Le tout est enfin intégré dans un environnement scénographique impeccable constitué de projections vidéo picturalisantes, de dispositifs lumineux chatoyants et de puissants effets de matière (surfaces miroitantes, sols aquatiques, machines à fumée et autres atmosphères à l'état gazeux). L'installation performative d'Heiner Goebbels dispose surtout d'un répertoire d'effets, de péripéties mécaniques et de voix enregistrées qui permet d'assurer le spectacle pendant soixante-quinze minutes en régaland le spectateur de surprises musicales et visuelles.

Paysage sous surveillance

Heiner Goebbels a toujours défendu un principe d'égalité entre les différentes composantes de ses spectacles. Sa posture est animée par le désir d'inventer « *un théâtre où la lumière peut jouer un rôle si fort qu'on ne regarde plus que la lumière et qu'on en oublie le texte, où un costume raconte sa propre histoire ou bien où il y a une distance entre celui qui parle et son texte, une tension entre la musique et le texte* ». Depuis une dizaine d'années, il fait équipe avec **Klaus Grünberg**, talentueux créateur d'univers scéniques dont les trouvailles président fortement au destin des spectacles auxquels il collabore. Avec *Stifters Dinge*, ils expérimentent la montée en puissance de l'instance scénographique.

Klaus Grünberg. Après des études de scénographie auprès d'Erich Wonder à Vienne, il entame sa collaboration avec Heiner Goebbels en 1997, réalisant les décors et les lumières de tous ses spectacles jusqu'à aujourd'hui (*Stifters Dinge*, Théâtre Vidy Lausanne). Par ailleurs, il travaille au théâtre avec André Wilms et Christof Nel... et à l'opéra avec Tatjana Gürbaca et Barrie Kosky. Après *Medea* (Pascal Dusapin, Heiner Müller, Buenos Aires 2005), il collabore avec Antoine Gindt pour les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág (Orléans, décembre 2007).

Chaque élément conserve sa propre irréductibilité et ses propres forces. La lumière, les textes enregistrés, la musique, la vidéo agissent ensemble comme des blocs juxtaposés qui travaillent les uns avec les autres. Ils se rencontrent sans pour autant abandonner leur domaine respectif ni confondre leur moyen. Le spectateur est face à une scénographie-événement, des lumières-événements, une musique-événement, des mouvements-événements. Dans cette perspective, la musique ne bénéficie pas de traitement de faveur. Loin d'être hégémonique, elle se coule et se répand dans la durée disponible en n'existant que par rapport aux autres éléments du spectacle. Elle accueille de multiples sources qui se télescopent et se métamorphosent au contact les unes des autres. La partition charrie des réminiscences exotiques comme des musiques vernaculaires et des chants traditionnels enregistrés par des ethnologues. Ces captations vocales sont agencées avec des *spoken words* de William Burroughs, des interviews de Claude Lévi-Strauss et de Malcolm X, le mouvement d'un concerto de Bach et les embryons mélodiques produits par les machines sonores. « *Je n'ai pas le sentiment qu'il faille constamment que j'écrive ma propre musique* », déclare-t-il sans détour.

Les fragments littéraires qu'il met en relation n'ont pas non plus la prétention d'ordonner la représentation ou de lui donner un sens. Les paroles émises refusent toute linéarité narrative. Récit et discours sont incorporés au spectacle sans volonté de marquer un commencement ou une fin ; différentes pistes sont toujours à suivre simultanément. On comprend

Heiner Müller,
Gertrude Stein.



la prédilection d'Heiner Goebbels pour les « textes-matériaux » d'Heiner Müller et les « landscape plays » de Gertrude Stein dont la caractéristique commune est de tenter de sublimer la successivité qu'exige

le déroulement de l'écrit en jouant sur les répétitions et les ellipses, les structures rythmes, les effets de densification. Comme son titre l'indique, *Stifters Dinge* (« Les choses de Stifter ») s'appuie sur l'autorité de l'écrivain romantique autrichien Adalbert Stifter, champion des descriptions paysagères. Avec des procédés de ralentissement et de répétition ritualisée, sa prose fait exister les éléments de la nature comme des organismes vivants autonomes. Une promenade champêtre devient une épiphanie d'événements sonores et visuels dont la machine musico-théâtrale d'Heiner Goebbels accompagne le surgissement de façon kaléidoscopique. Celle-ci se colore de multiples chatoiements psychédéliques pour faire apparaître la mélancolie rêveuse d'une vue de marais peinte par Jacob van Ruisdael (1628/29-1682). Des graffitis forestiers se métamorphosent ensuite en une impression de peinture aérographiée qui reproduit la *Chasse nocturne* de Paolo Uccello (1397-1475). Un rectangle lumineux parcourt l'œuvre dans tous ses recoins pour isoler et révéler quelques saisissants détails. Cette confusion dans le figuratif confirme que le centre et le sens de lecture d'une œuvre ne sont

Adalbert Stifter. Né dans le village d'Oberplan-Horni Plana, en Bohême du Suden 1805, il part étudier en Autriche. Il passe quelque temps à Vienne pour s'installer finalement à Linz, en tant qu'Inspecteur des écoles primaires de Haute-Autriche. Ses activités sont multiples : écrivain, nouvelliste, poète, peintre, pédagogue et chercheur. Il n'oublie pas sa patrie tchèque où il se rend régulièrement et qui est pour lui une source d'inspiration. C'est en Bohême de l'Ouest, au Château de Kynzvalt, résidence du chancelier Metternich, qu'il écrit *Der Nachsommer* (*L'Arrière-saison*), son chef-d'œuvre. Chez ce romantique impénitent, bien que raisonnablement séduit par les convenances bourgeoises, les paysages sont souvent les acteurs de sa prose, qu'il s'agisse de roman de formation ou de récit fantastique. Il meurt à Linz en 1868, après s'être tranché la gorge.

pas déterminés d'avance ; il revient au spectateur de faire son propre montage. Eisenstein n'affirmait-il pas que la vertu du montage consiste en ce que « *la raison du spectateur s'insère dans le processus de création* » ? Heiner Goebbels est l'architecte d'une construction qui doit ensuite être habitée par autrui.

Une théâtralité à la limite d'elle-même

Les développements récents des arts plastiques et de la musique nous ont habitués aux productions hybrides livrées sous la forme d'installations. Heiner Goebbels a lui-même déjà eu l'occasion d'exercer ses talents dans ce domaine lorsqu'il a, par exemple, conçu les parcours sonores de l'exposition « **Le temps vite** » au Centre Pompidou (2000). Mais le contrat générique que *Stifters Dinge* établit d'emblée avec le public n'est pas de cet ordre. Sa création revendique sans réserve le statut de « spectacle vivant » et en adopte les codes constitutifs, jusqu'aux applaudissements conclusifs arrachés aux spectateurs par une ultime progression, lente et triomphante, de la machine après que les lumières se sont rallumées. *Stifters Dinge* ne s'inscrit pas non plus dans la tradition constructiviste d'Oskar Schlemmer, ni dans celle **des concerts-mannequins de Kraftwerk**, ni des performances de machines musicales,

On se souvient aussi récemment de *Fields of Fire* (2005) installation de Michal Rovner à laquelle Heiner Goebbels a collaboré pour la création sonore (Festival d'Automne à Paris / Jeu de Paume).



Manequins
du groupe
Kraftwerk.

ni des spectacles de marionnettes, ni du théâtre d'objets. La machine musico-théâtrale d'Heiner Goebbels invente ses propres modalités d'existence. Elle a l'ambition démiurgique de produire du spectacle sans chercher à créer l'illusion d'une consistance organique. Elle ne s'efforce pas non plus de singer le vivant. Inutile de traquer d'hypothétiques « effets de l'âme » de la machine.

Le spectacle d'Heiner Goebbels ne congédie pas pour autant la notion de théâtralité. Il l'aborde à la limite d'elle-même en tant que résultat d'une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant. Ce qu'il met en scène, c'est précisément la relation entre ces deux pôles distincts, hors de toute coordonnée théâtrale habituelle, avec un système ouvert, non mimétique et totalement immanent. Dans son ouvrage *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (1998), Denis Guénoun rappelle que le théâtre est littéralement le lieu d'où l'on regarde (du grec *theatron*) : « *il met devant le regard, là, sous les yeux, la chose elle-même dans sa phénoménalité, l'apparaître de son être-là, le là de son être-là, ce qu'on pourrait appeler son apparaître-là. L'apparaître-là de la chose, c'est sa théâtralité* ». « *Vorstellung* », « *Darstellung* », « *Aufführung* » : les termes allemands qui correspondent à la formule française de « mise en scène » utilisent d'ailleurs fortement l'image spatiale qui consiste à poser devant, à poser là. La machine performative qu'Heiner Goebbels a imaginée avec son équipe se pose là, révèle avec insistance ses propres agencements et en offre le diagramme complet. Une dialectique latente de statique et de

dynamique est à l'œuvre, qui produit dans l'espace scénique un effet de dramatisation sourde. L'apparaître-là de la chose dans toute son immédiateté exige du spectateur des ajustements de pensée pour s'accorder à des perceptions inédites. C'est bien le sens de cet agencement mécanique aux fonctions troubles : nous inviter, de façon obstinée et paradoxale, à voir et à entendre différemment.

TESTIMONY



NOTE SUR *TESTIMONY* DE CHARLES REZNIKOFF

JACQUES ROUBAUD

1 J'ai découvert l'œuvre de Charles Reznikoff à la suite de ma lecture d'Ezra Pound. Il était en effet l'un des représentants d'un groupe de disciples Usa-iens de Pound, les Objectivistes (comprenant, poètes de premier ordre, Louis Zukofsky, George Oppen, Carl Rakosi, Lorine Niedecker et l'anglais Basil Bunting).

2 Les Objectivistes avaient adopté le mot d'ordre de William Carlos Williams : « *No ideas but in things* » (« Pas les idées, mais les choses »).

Jacques Roubaud. Mathématicien et écrivain français, membre de l'Oulipo, né en 1932. Curieux d'expérimentations et de contraintes formelles, il croise volontiers jeux de langage et structures abstraites sous le signe de la relation d'appartenance (Σ , 1967). Il réinterprète ainsi la littérature (*Graal théâtre*, avec Florence Delay, 1977 ; *Graal fiction*, 1978 ; *Le Chevalier silence*, 1997), s'inspire aussi bien des troubadours (*La Fleur inverse*, 1986) que de la poésie japonaise (*Mono no aware*, 1970 ; *Trente et un au cube*, 1974), et mêle aventures poétiques (*Dors*, 1981), explorations romanesques (*La Belle Hortense*, 1985, *La Dernière Balle Perdue*, 1997) et prospection autobiographique (*Le Grand Incendie de Londres*, 1989 ; *La Bibliothèque de Warburg*, 2002).

Pour le premier opéra de François Sarhan, il a écrit le poème *La Grande Kyrielle du Sentiment des Choses* (2003, commande de T&M et du festival d'Aix, créé dans une mise en scène de Frédéric Fisbach).

Ezra Pound. Poète, musicien et critique américain, il est né à Hailey aux États-Unis en 1885 et mort à Venise en 1972. Il fait partie du mouvement moderniste du début des années vingt. Souvent rattaché à la « Génération perdue », il est le chef de file de plusieurs mouvements littéraires et artistiques comme l'imagisme et le vorticisme. Son engagement aux côtés de Mussolini lui vaut d'être condamné en 1945. Il est reconnu malade et interné jusqu'en 1958.

3 Les Objectivistes, à la différence de leur maître **Pound**, n'étaient pas fascistes (Zukofsky était un admirateur de la Révolution d'Octobre et de l'URSS, Reznikoff était socialiste).

4 J'ai traduit plusieurs poèmes du livre de Reznikoff, *By the Waters of Manhattan*, où l'idéal objectiviste est représenté de la manière la plus pure (comme dans les *Discrete Series* d'Oppen).

5 Poursuivant ma lecture, j'ai ouvert un des volumes de *Testimony* et j'ai été tout de suite fasciné par ces poèmes.

6 Ce qui m'a conduit à en traduire une partie.

7 Deux aspects de cette œuvre m'ont semblé particulièrement importants :

a) Un portrait sans concession des USA à la fin du XIX^e siècle, loin des bavardages baveux d'admiration de Tocqueville et de ses disciples « néo-libéraux » contemporains sur ce modèle de « démocratie » qui excluait de ses bienfaits et maltraitait les Indiens, les Noirs, les Femmes, les Immigrés, les Travailleurs manuels, les Artistes, les Enfants et plus généralement les Pauvres.

b) La valeur exemplaire de la stratégie poétique employée par Reznikoff, tout à fait dans la ligne objectiviste la plus pure, la plus stricte :

1- Ne rien inventer de ce qu'il extrayait des registres de procès et des témoignages qu'il avait recherchés dans des archives officielles.

2- Faire porter l'essentiel de son intervention

propre de poète sur la mise en page des voix qui s'exprimaient dans ces témoignages, et surtout sur la « mise en vers », magnifiquement inventive.

8 La voix propre du poète **Reznikoff**, dans *Testimony*, joue en contrepoint des différentes voix qu'il a entendues dans ces sources, celle des Noirs, des Indiens, des Femmes, des Travailleurs, des Immigrants, des Artistes, des Enfants, de tous les Pauvres essayant de maintenir leur humanité au sein d'une société violente et par bien des aspects barbare, de faire entendre leur message d'amour et d'espoir d'un futur meilleur, personnel ou collectif, en dépit de tout.

9 S'il y a leçon universalisable de l'œuvre elle est double :

1- Si la poésie s'efforce de dire, elle doit dire la vérité sur le monde, sans dissimulation.

2- Mais la poésie ne doit jamais renoncer à ses exigences propres, elle doit inventer la forme qui convient, fuir comme la peste la rhétorique creuse de la poésie dite « engagée ».

10 C'est parce que Reznikoff n'a jamais oublié cette double exigence, que son œuvre a une valeur exemplaire, parle aujourd'hui aussi fort qu'au moment où il l'a composée.

11 *Testimony* est un grand poème épique, dont la dimension orale, rythmique est évidente. L'auteur en était conscient, qui a désigné son œuvre comme un récitatif.

12 Ce qu'a très bien compris François Sarhan.

Né dans un ghetto juif à Brooklyn en 1894, de parents immigrants venus de Russie, **Charles Reznikoff** meurt en 1976. Il est considéré, avec Georges Oppen, Carl Rakosi et Louis Zukovsky comme un membre du groupe des poètes « objectivistes », terminologie inventée par Zukovsky. D'autres personnalités, Ezra Pound, William Carlos Williams, les ont côtoyés dans les années trente, sans partager leurs orientations, et chacun a par la suite choisi son destin particulier. Ils font partie du grand mouvement qui a secoué la poésie et la littérature au début du xx^e siècle, autant en Europe qu'en Amérique. Pour ce qui est des objectivistes, un de leurs points communs réside dans la nature spécifique de leur rapport au réel. C'est la forme du poème qui permet, pour eux, avec précision « l'objectivation » du réel. Paul Auster revendique une lointaine filiation avec eux.

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



TESTIMONY DE FRANÇOIS SARHAN : UN TÉMOIGNAGE STÉPHANE ROTH

L'Ensemble entre en scène. Au sein de l'effectif instrumental, un set qui pourrait ne pas – ou ne plus – paraître incongru à l'auditoire de la musique contemporaine, l'agencement rock par excellence : guitare, basse, batterie ; non loin, piano et synthétiseur, puis, en fond, cuivres ; aussi, plus réguliers ici, cordes, bois. Le compositeur accompagne l'Ensemble. Une place lui est réservée. Il s'installe face à un texte. D'emblée, on ressent quelque chose d'inhabituel. Le compositeur, sur scène, récite. Les enchaînements des moments musicaux font référence au rock : quelques clichés connotés, mais pas de citations, semble-t-il. On reconnaît sans reconnaître. Tout d'abord, la guitare électrique. Puis, sur l'assise binaire de la batterie, un riff de basse estampillé années soixante-dix. Mais déjà, alors que résonnent les cuivres, on ne sait plus y déceler les sources.

François Sarhan, qu'on croit bon parfois de qualifier d'« iconoclaste » de la scène musicale contemporaine, porte un vif intérêt aux musiques (soi-disant) populaires, notamment le rock progressif des années soixante-dix. À cela s'ajoutent une remise en question des habitudes d'écoute, une volonté de transgresser le conformisme de la (soi-disant) musique savante et une ironie qui participe bien plus d'une critique idéologique et politique que d'une quelconque drôlerie.

En jouant sur les codes des musiques savantes et populaires, Sarhan entremêle les écritures. Sa musique – qui, contre toute attente, n'est en rien improvisée – apparaît comme morcelée, comme si elle relevait d'un assemblage. Dans *Testimony*, il confronte l'auditeur à des citations qui ne citent pas, qui auraient comme perdu leurs notes de bas de page. En effet, si dans *L'Nfer* les références se révèlent d'elles-mêmes (Mahavishnu Orchestra, Yes, Frank Zappa, etc.), ici on peine à en trouver les sources. En recyclant des *images* du rock – sortes d'instantanés photographiques –, le compositeur, sans aucune nostalgie pour cette époque qu'il n'a pas vécu, propose un tissage de souvenirs. Il joue sur des lieux communs qui ont marqué nos mémoires ; de véritables *topoi* qui, tel que pour le style classique, entretiennent l'intersubjectivité (ce que les avant-gardes du xx^e siècle s'étaient empressées d'éradiquer). Ainsi, il réveille un *imaginaire*. Dans cet agencement inextricable, dans ces fragmentations et ces détournements, un certain objectivisme – ou devrait-on parler d'un *brutalisme* ? – enjoint Sarhan à conserver et à consigner jus-

L'Nfer, un point de détail, de François Sarhan, extrait du cycle Von der Wiege bis zum G, pour récitant et petit ensemble instrumental.

qu'aux aspérités des musiques qu'il travestit. Mais c'est aussi dans le texte qu'agit ce potentiel.

D'une récitation qui tout d'abord ne surprenait pas, on comprend qu'elle est le cœur de l'œuvre. Il s'agit d'une lettre, destinée à un certain Frank, mais elle est bien vite entrecoupée par des textes proférés aux différents pupitres de l'orchestre. Parfois, la diction est finement suivie par un instrument, leurs lignes se calquent et l'on se rend compte que tous les détails de la profération sont strictement consignés (ce jeu de mime entre voix et instrument rappelle les premiers vers du Voodoo Child...). Alors, de bout en bout, alternent la diction de Sarhan et celle des musiciens : sur scène, la prise de parole se partage.

Kyrielle
du sentiment
des choses
de François
Sarhan, mise en
scène Frédéric
Fisbach.



Pour *Kyrielle du sentiment des choses*, son opéra composé en 2003, Sarhan parlait d'un « *principe de nomination* », de « *noms qui se contenteraient de décrire de manière générale un monde partiel* » et que les chanteurs se contenteraient de prononcer « *comme font les enfants qui apprennent à parler.* » De même, dans *Testimony*, un certain caractère *brut* du texte et de son énonciation prévaut. Deux strates principales le composent et se relaient successivement : d'une part les textes poétiques de Charles Reznikoff, scandés par les instrumentistes, d'autre part une lettre signée du poète et romancier américain, récitée par le compositeur lui-même. Dans cet agencement intégral de citations, les textes de Reznikoff qu'utilise Sarhan et qui émanent de la compilation d'heures de procès, ces textes que l'auteur qualifiait lui-même d'« objectifs », perdent leur nature poétique. Cependant le texte n'en est pas pour

autant insipide. Il s'agit là du parti pris même du compositeur qui emploie ces bribes de texte comme des bouteilles à la mer, à la recherche de l'auditeur. Le texte et son objectivité s'apparenteraient dès lors quasiment au *ready-made* duchampien selon lequel « c'est le regardeur [l'auditeur] qui fait l'œuvre ».

Si la *Beat generation* nous donne les sources littéraires de cette objectivité, de ces *ready-made* textuels, elle trouve aussi des occurrences dans la musique du ^{xx}e siècle. Pensons peut-être au réalisme d'un Hanns Eisler, mais surtout à des artistes conceptuels tels que Tom Johnson ou encore les expériences musicales d'*Art & Language*. C'est un même réalisme qui est à l'œuvre dans la musique de Frank Zappa, auquel Sarhan s'attache tout particulièrement. Un des exemples les plus marquants se trouve dans une de ses dernières pièces, une partie du concert *The Yellow Shark* interprété par l'Ensemble Modern, peu de temps avant sa mort en 1993, et qui s'intitulait « Welcome to the United States ». De manière caustique, Zappa (ré)citait littéralement un formulaire de demande de visa américain.



The Yellow Shark de Frank Zappa, Rykodisc, 1996.

Mais, au travers de ce partage des voix sur scène, ne faudrait-il pas lire ici une prise de position politique ? Quelque chose passerait, semble-t-il, de la musique et de l'instrument à la voix, de l'esthétique au politique, et vice versa, jusqu'à ne faire qu'un...

On le sait, le rapport entre texte et musique est problématique, notamment depuis l'avènement de la musique instrumentale au XIX^e siècle et de son *absolution*. Quand la métaphysique romantique du sublime commande à la musique d'exprimer l'ineffable alors une scission opère, scission qui est aujourd'hui encore à l'œuvre, qui s'exprime au travers du rapport entre le dire et la musique, entre le chanté et l'instrumental. Mais aussi, par exemple, dans les délimitations qu'impose l'architecture d'une salle de concert. Les tentatives de Sarhan visent à décontenancer cette tradition, ses obligations et ses oppositions. Il le fait ostensiblement au travers d'une critique de la dialectique « musique savante / musique populaire », mais pas seulement. Il s'attaque également à l'idée d'une musique en soi, d'une musique qui aurait une existence propre, détachée du monde, d'une musique qui ne serait que « sons en mouvement » – d'une musique qui serait la propriété des académies et des traditions, la propriété de certaines institutions, de certains lieux de représentations. À cet endroit, comme **Eisler** en son temps, Sarhan touche au politique. Pour Sarhan, le radicalisme marxiste en moins, la musique contemporaine tend à ne plus « rayonner dans le monde » ; de l'un à l'autre, une même animosité à l'égard de la musique absolue, « sans voix ». Mais Sarhan, bien sûr, ne suit en rien Eisler quand celui-ci revendique « *un nouveau style moderne, qui aura un caractère universellement contraignant et sera utile à la*

« *Quelques mots sur la condition du compositeur moderne* » (1935-1936), Hanns Eisler dans *Musique et société*, essais choisis et présentés par Albrecht Betz, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.

société ». Chez Sarhan, c'est au niveau de la critique de l'organisation de la vie musicale et de ses institutions que la question rejaillit, et c'est à même l'œuvre qu'il émet son interrogation. La remise en question du statut du compositeur, de celui de l'orchestre, mais aussi de celui de l'auditoire et de l'auditorium tout entier s'agit ici sans mouvement fictionnel, sans stratagème pyroclastique, sans la lanterne magique. Tous ces aspects condensent l'importance qu'accorde Sarhan à ce qu'il appelle la « *vie publique* » de la musique : c'est-à-dire une volonté de *contacter* l'auditeur.

À la fin, l'auditoire semble avoir été déplacé par l'étrange collage auquel il a été confronté, mais aussi par la posture du compositeur, là, sur scène. Au sortir de la salle, une musicologie de l'ordinaire fait ses comptes. Comme toujours, avatar affadi de ceux qui ne savent qu'en penser, un mot résonne plus haut que les autres : « postmoderne ! »

Sarhan contamine ou, mieux, gâte la musique contemporaine. Il lui rappelle qu'elle s'inscrit dans une société, cette société et ses lieux communs que lui-même inscrit dans sa musique. Il ne se met pas en position marginale, il n'est pas non plus « révolutionnaire ». À l'image de sa *Pirouette*, il introduit du bougé, du jeu dans la création musicale. Sarhan – lui, au moins – tâte la limite et l'ouvre...

François Sarhan. Né en 1972 à Rouen, il obtient un 1^{er} prix de composition (2000) et un 1^{er} prix d'analyse (1999) au CNSM de Paris, et se forme auprès de Brian Ferneyhough, Jonathan Harvey, ou encore Magnus Lindberg. Parmi ses partitions, notons *Nuit sans date* pour voix et électronique, sur un poème de Jacques Roubaud, créé en 1998 à l'IRCAM, *Il Strophes : Jours et Nuits* (2000, pour baryton et piano), *Hell, a small detail* (2001, pour clarinette basse, guitare et violon amplifiés), *The Face in Ashes* (Esquisse n°5) pour orchestre, créé en 2002 au Konzerthaus de Vienne, *Bobok* pour le quatuor à cordes Rosamonde créé au festival Octobre en Normandie 2002. Par ailleurs, il travaille régulièrement avec le collectif crWth sur des projets associant plusieurs disciplines (*Les Articulations de la Reine*, 2005). En 2003, T&M et le Festival d'Aix-en-Provence lui ont commandé *Kyrielle du Sentiment des Choses*, opéra de chambre sur un poème de Jacques Roubaud, présenté ultérieurement au Théâtre National de la Colline.



**ENTRETIEN AVEC
FRANÇOIS SARHAN
STRASBOURG,
7 OCTOBRE 2007
JUDITH MICHALET**

***Testimony* et *L'Nfer*, un point de détail, qui sera également présenté à Musica, font partie d'un même cycle, que vous avez intitulé *Von der Wiege bis zum G* (« Du berceau à la T »). Peut-on dire que ce cycle se caractérise globalement par une démarche iconoclaste et par tout un art du montage et de la citation ?**

Il est surtout fondé sur l'idée que la musique n'a de sens que dans la mesure où on l'a déjà en mémoire. La musique, telle que moi je la pratique, fonctionne dans un jeu d'aller et retour entre la mémoire et le nouveau. De la même manière qu'il y a **des codes pour les**

affects dans la musique baroque, il y a des éléments connus que l'on reconnaît dans ma musique, des références. Il y a des « citations » de ces références-là, en quelque sorte, mais ce ne sont pas des citations au sens d'une citation textuelle d'une œuvre préexistante. Comment ces références-là s'articulent et quel poids elles ont, c'est cela qui est délicat et intéressant. Elles pourraient facilement « s'écraser » les unes les autres. Le premier choix, c'est donc : quel genre de musique doit aller avec quel genre de texte, et quelle dramaturgie cela crée. Après il faut voir comment les choses peuvent s'assembler, éventuellement se superposer, se rencontrer, interagir, etc. Dans le cas de *Testimony*, j'aurais pu aussi prendre le parti d'avoir une succession de séquences qui n'aient pas de lien entre elles, des pièces séparées, comme fait Reznikoff, permutable. Mais contrairement à la lecture qui peut s'interrompre, reprendre, la musique est une séquence « autoritaire » sur l'auditeur. J'ai donc joué sur l'intérêt de l'accumulation, de la fabrication d'un début et d'une fin. Une chose énoncée n'a de sens ici qu'en fonction de ce qui a été dit avant. Dans *Testimony*, si les passages étaient pris isolément, cela ne fonctionnerait pas. Et dans *L'Nfer*, que j'ai fait avec Ictus, c'est encore plus évident : si l'on isole les éléments cela ne fait pas sens. Tous les éléments sont des facettes d'un objet complexe et elles renvoient les unes aux autres. Tout doit être entendu dans l'enchaînement.

« Pour un homme du xvii^e siècle, la rhétorique était l'art de choisir et d'ordonner les mots, les phrases, ce qu'on appelait les figures, de manière à en faire un discours, qui puisse entraîner l'adhésion sensible, émotionnelle, de l'auditeur. Or à cette époque, tous ceux qui parlent de musique ne cessent de l'identifier à un discours. Pour eux, la musique n'est pas autre chose. »
Philippe Beaussant,
Vous avez dit baroque ?
Actes Sud, 1988.

L'objectivisme désigne un courant littéraire de la recherche poétique contemporaine. L'objectivisme poétique est une langue qui se développe en effaçant tout rapport au jugement subjectif de l'auteur. Cette poésie, américaine en ses origines, se démarque totalement du lyrisme romantique par lequel l'auteur incarnait son jugement. L'esthétique de ce courant se fonde sur un effacement du poète derrière des créations qui doivent donner accès directement au réel. *Testimony – The United States 1885-1890* de Charles Reznikoff, publié en 1965, traduit en français en 1981 par Jacques Roubaud, est l'un des exemples majeurs de l'objectivisme littéraire.

Votre cycle est basé sur des témoignages réels. Dans *L'Nfer*, la trame est une anecdote personnelle de voyage. Dans *Testimony*, vous êtes parti d'un livre de Charles Reznikoff, poète américain « **objectiviste** », réunissant des comptes-rendus de procès, réécrits sous une forme poétique. Votre livret est donc composé de plusieurs de ces « témoignages », qui narrent des événements, parfois bucoliques, parfois atroces. Pourquoi avez-vous choisi d'intégrer également des bribes de la correspondance de Reznikoff, que vous avez par ailleurs assemblées de manière à composer une seule lettre fictive qui s'adresserait à un certain « Frank » ?

Il y a deux espaces dans le texte et dans la musique : celui du narrateur et celui des musiciens qui parlent. L'espace des musiciens-parleurs s'apparente à celui des « sujets » à la télévision. Ces histoires de « sujets » sont dans un ordre que j'ai choisi, bien qu'elles doivent donner l'impression à l'auditeur que tout cela pourrait être dans n'importe quel ordre, parce que ce sont des histoires parmi d'autres, qui pourraient arriver à tout le monde. Il doit y avoir une sensation d'aléatoire, même si elle est le produit d'une construction. Cela m'intéresse que la composition musicale donne l'impression d'être totalement libre, comme si tout était naturel, ouvert. En réalité, tout est construit et écrit. Il n'y a pas une seule note improvisée. Mais il faut que cela sonne complètement libre,

score in C

TESTIMONY
2006-2007

François Sarhan
texts after Charles Reznikoff

1. Lettre 1
un village : narrateur, cello, keyboard,
(pas conducteur)

Sarhan-Testimony-3

Partition de
Testimony
de François
Sarhan.

jamais « écrit ». Progressivement on se rend compte qu'un tableau complet et cohérent se développe, qui trouve sa complétude à la dernière note.

Le deuxième espace est celui du narrateur, celui de quelqu'un qui lit une lettre à une table. Il y a l'idée d'être chez soi et de se lire une lettre à soi-même. C'est pour cela que le ton n'est pas dramatique et que cet espace est intime. Il y a des hésitations, des doutes, des moments où c'est moins intéressant peut-être. Cette lettre n'est pas de Reznikoff : c'est un montage que j'ai fait d'après des fragments de sa prose, auxquels j'ai ajouté des éléments personnels. Les deux espaces ne communiquent pas, mais le rapport entre le narrateur et les histoires est un rapport d'identité. Ces histoires-là ne sont pas seulement rapportées, elles pourraient/pouvaient arriver au narrateur. Cela se trouve aussi fondé sur un élément d'identité de la culture juive, qui consiste à considérer

qu'on est d'abord membre de la communauté juive, avant d'être un élément de la société. Je parle là des pratiquants, naturellement, et surtout de Reznikoff, qui était new-yorkais, issu de l'immigration, et très pratiquant. Il est lui-même dans ce peuple, narrateur parmi ce peuple. Cette idée qu'on appartient d'abord à un peuple est très présente dans *Testimony*. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de parler d'un individu. Donc « *Von der Wiege bis zum G* », c'est la vie de tout le monde de cette communauté, potentiellement. Pour cette raison aussi j'ai déformé les textes originaux pour me les approprier, les adapter à une communauté virtuelle qui est la mienne, Français du début du XXI^e siècle. Tout le monde est susceptible d'ouvrir une lettre et de lire quelques mots qui sont effecteurs de mémoire, de même que Reznikoff, en tant que narrateur, au moment où il lit, a des éléments de souvenirs qui lui arrivent brutalement, qui sont ces histoires. Naturellement, c'est double : il y a ses souvenirs, et il y a les poèmes qu'il écrit. On comprend progressivement que ces histoires-là ne sont pas simplement des anecdotes, mais aussi des constructions artistiques, à cause de leur forme bien particulière. C'est cela qui a pour moi de l'intérêt, le mélange entre la vie et la construction artistique. Plutôt partir du concret, de l'anecdote. Je crois que les niveaux de métaphore se développent facilement à partir du connu, du banal. Parce qu'on les aborde sans effort, immédiatement.

Certains musiciens sont en même temps récitants, et la violoncelliste chante. On sent presque une certaine jubilation de leur part à jouer votre partition,

qui leur demande des choses inhabituelles. Il semble que vous ayez eu beaucoup de plaisir à travailler avec l'Ensemble Modern ?

J'aime mettre les musiciens dans une position qu'ils ne connaissent pas. Et c'est aussi intéressant pour le public, parce que cela rafraîchit les codes. Quant au plaisir, c'est une chose dont il faudrait parler davantage à propos de la musique contemporaine ! Je ne m'intéresse d'abord qu'à ce qui me procure un plaisir immédiat. C'est mon guide. C'est ensuite que j'essaie d'aller plus loin. Avec l'Ensemble Modern, et dans *L'Nfer*, avec Ictus, c'est la même chose. Les musiciens sentent qu'il y a d'abord la nécessité de trouver une forme de confort, d'aisance, de satisfaction de l'oreille. Après, les niveaux supérieurs, métaphoriques ou transcendants, la construction compositionnelle, naturellement, c'est toute une partie de mon travail. Mais quand on est avec les gens, on partage d'abord un moment, un jeu commun. Si ce plaisir est absent, alors l'ennui s'installe. Que peut-on espérer donner à un public si les musiciens s'ennuient, sinon de l'ennui ? Par ailleurs, les musiciens étaient contents qu'il y ait une batterie. Le **groove** est peut-être l'un des éléments de la musique qui est le plus directement lié au plaisir du corps. Tous les Ensembles avec lesquels j'ai travaillé, sur des œuvres dans lesquelles je mets de la batterie et de la basse, se mettent à jubiler, parce que, d'un seul coup, on se retrouve avec

Fondé en 1980, l'**Ensemble Modern** est l'un des ensembles de musique contemporaine les plus renommés. Situé à Francfort depuis 1985, il compte aujourd'hui dix-neuf membres de sept nationalités différentes et ses activités regroupent des projets de théâtre musical, de vidéo, de danse, de musique de chambre, pour ensemble et pour orchestre.

Dans la musique populaire le terme **groove**, s'applique en premier au rythme, un terme utilisé en référence à la mesure et l'embellissement des sections rythmiques. Richard Middleton (1999) décrit: « Le concept de groove (un terme qui n'a été théorisé par les analystes que très récemment, mais qui était utilisé depuis longtemps par les musiciens) marque une compréhension du flot et de la texture rythmique et souligne son rôle en produisant une sensation et une dynamique particulière au morceau. Une sensation créée par la répétition de trame rythmique dans laquelle des variations peuvent avoir lieu ».

une force motrice, une efficacité dans les placements rythmiques, un sentiment que le temps est léger. Avec l'Ensemble Modern, cela s'est très bien passé, parce qu'on a vraiment partagé des choses à ce niveau-là.

Pourquoi avez-vous utilisé plusieurs poèmes de Reznikoff, qui ne sont pas extraits de *Testimony* ?

Parce que *Testimony* a un cadre strict : raconter des histoires, généralement violentes. Si je n'avais utilisé que *Testimony* et la pseudo-correspondance, je n'aurais eu que deux plans : les histoires et la lettre. Alors qu'avec les poèmes méditatifs, cela multiplie les plans, d'autant plus que dans ceux que j'ai choisis, pour une fois, Reznikoff dit « je ». Et puis, il parle de son rapport au temps, ce qui est évidemment fondamental pour moi en tant que musicien. Ces poèmes permettent de rejoindre la notion d'« horizontal », dont Reznikoff parle dans sa correspondance, à savoir que le temps passe, que les histoires arrivent dans le temps. Il y a aussi une autre raison toute simple : j'avais envie d'un autre registre, d'un registre doux, qui crée du relief avec les autres. C'est aussi très simplement un lien entre le narrateur et les musiciens-parleurs. Ce qui m'intéresse ce n'est pas seulement de mettre en parallèle un type qui lit une lettre tranquillement, et des histoires horribles, comme si la vie n'était que cela. Je souhaite mêler le plus d'éléments possibles

« Quant à mon propre travail, à présent, je le partage en travail horizontal et en travail vertical. Le vertical, c'est l'instant. Le comme, le "est". Si possible du haut du ciel au fond de la terre. Pour cela mon instrument est le poème, et, bien sûr, je réussis rarement. Mais j'essaie d'écrire, quelque facilité que je possède, dont je n'ai rien à foutre, d'ailleurs. Et surtout, l'œil observateur, l'esprit haïku. (...) L'horizontal, c'est la succession d'événements, les histoires, les années, ce qui se passe, tous les jours... »

de la vie ensemble. L'intériorisation de ses marches nocturnes, évoquée dans les poèmes de début et de fin, c'est un autre aspect du rapport de Reznikoff au monde. Et cette multiplication de niveaux de textes me permet de multiplier les registres musicaux. Je crée des liens entre le fait que la musique change en permanence et que les textes eux aussi se déplacent. Le plus important dans le cycle complet est d'établir des liens entre l'horizontal et le vertical, le banal et le sublime, le temporel et l'intemporel, l'individuel et le collectif. Mais là c'est moi qui parle, ce n'est pas Reznikoff. L'horizontal étant ce qui arrive dans le temps, dans l'immanence, et le vertical relevant du transcendant. Il y a derrière cela une lecture du monde qui est complètement religieuse, pour Reznikoff en tout cas, à savoir : le vertical, c'est le rapport à Dieu, à l'éternel, et l'horizontal, le rapport à l'éphémère, à la vie. Ce qui m'intéresse n'est pas la relation à Dieu comme religiosité, mais le rapport au transcendant, c'est-à-dire à ce qui n'est plus factuel, parce que la musique a beaucoup affaire avec cela.

CHRONIQUES



INSTINCT DE MORT ET, « MOUVEMENTS FORCÉS » DANS **MEDEAMATERIAL** DE PASCAL DUSAPIN

JUDITH MICHALET

« *J'ai entendu la voix, j'ai entendu les clameurs de la malheureuse Colchidienne (...) J'ai entendu le bruit plaintif de ses gémissements ; elle pousse des cris aigus, lamentables.* » Ces propos du chœur, dans le prologue de la pièce d'Euripide, le spectateur sortant d'une représentation de *Medea* pourrait les reprendre à son compte, en ajoutant cependant : « J'ai vécu ce qui pousse une voix à aller jusqu'à sa propre extrémité, la musique m'a fait subir le mouvement forcé caractéristique d'un instinct de mort ». C'est là la spécificité de cet opéra de Pascal Dusapin sur un texte d'Heiner Müller reprenant le mythe de Médée.

Opéra de Pascal Dusapin, composé sur le texte de Heiner Müller en 1991 (commande de l'Opéra Royal de la Monnaie de Bruxelles) **Medeamaterial** a été créé en mars 1992 à Bruxelles, sous la direction de Philippe Herreweghe, avec la soprano Hilde Leidland dans le rôle de Médée. Il a fait depuis l'objet de cinq productions mises en scène par Paul Esterhazy (Bonn, 1999), André Wilms (Nanterre, 2000), Stephan Grögl (Lausanne, 2001), Antoine Gindt (Buenos Aires, 2005) et Sasha Waltz (Luxembourg, 2007). Les deux dernières ont été renommées *Medea* par les metteurs en scène.

Le texte de Heiner Müller est extrait du triptyque *Verkommenes ufer – Medeamaterial – Landschaft mit Argonauten* (Éditions Rotbuch Verlag, Berlin). La version française est disponible aux Éditions de Minuit dans le recueil intitulé *Germania, Mort à Berlin*, dans une traduction de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger.

Par sa dimension viscérale, l'œuvre de Dusapin atteint directement les nerfs de l'auditeur ; par sa rigueur de construction, elle suit la logique de développement d'un délire. La composition musicale répond à l'esthétique rimbaldienne du « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Le dérèglement n'est pas donné d'emblée. Ce sont d'abord les *conditions* de l'emballlement pathogène qui sont données, de façon raisonnée. L'armature une fois posée, le tonnerre peut gronder, et faire vibrer la structure, la foudre, inéluctable et imprévisible, s'abat. Une onde de choc se propage. Logos et pathos, détermination structurale et genèse d'une matière sonore intense, sont indissolublement liés dans l'écriture musicale de Dusapin. Ce n'est pas seulement la pureté de la forme qui émeut, mais le fait qu'un ordre formel ne vaut ici que dans la mesure où il prépare sa propre destruction, son basculement dans un état chaotique.

La trahison de son époux révélée, deux sentiments opposés, amour et haine, sont amenés à cohabiter en Médée. Les premiers mots de la magicienne dans le texte de Heiner Müller, « *Jason Mon bonheur et mon malheur Nourrice* », vont constituer deux séries de base : les pôles extrêmes d'un premier système clos. Cet écartèlement de départ entre des désirs antinomiques, comme tout état métastable, tente de s'équilibrer. Des résonances internes se forment alors, comme des remous, entre des berges cependant trop étroites qui ne parviennent pas à canaliser le tumulte. Les tourbillonnements deviennent un unique débordement torrentiel de la voix soliste. Dans ce ressac



Médée
et Jason.
peinture de
Gustave
Moreau.

orchestral et choral, une position stable étant impossible à trouver, un mouvement dont l'ampleur dépasse les bornes du « système » préalablement posé est finalement généré, produisant un dérèglement des sens qui s'apparente à ce que les physiiciens appellent un « mouvement forcé ». En vertu de la mise en rapport de termes initiaux ne pouvant produire qu'un effet explosif, cette désorganisation affolée est *nécessaire*. Mais elle est aussi *passagère*, car à l'issue du dérèglement, un état d'apaisement relatif revient, ataraxique. Deux nouveaux termes peuvent alors entrer en communication et poser un nouvel « axiome » de dérèglement, autrement dit circonscrire un nouveau champ dynamique, plus vaste.

Au sein d'une disposition mentale et pulsionnelle où la tension est dès le départ maximale, **un désir d'autodestruction surgit chez Médée**, comme ce qui semble pouvoir résorber l'écart primordial intolérable, par annihilation pure et simple de soi-même :



*Medea,
mise en scène
Antoine Gindt.*

Médée : *On*

Ne me désire pas ici Que la mort m'emporte (...)

Jason : *Que veux-tu*

Médée : *Mourir*

Cette pensée suicidaire n'est cependant qu'un premier « moment » du déploiement d'un désir de destruction qui va revêtir plusieurs aspects. Progressivement, Médée ne s'afflige plus seulement de l'infidélité conjugale de Jason. La colère s'étend et s'exacerbe.

La monstruosité de la vengeance fomentée grandit. La Colchidienne fait ainsi ressurgir toute une série d'infamies perpétrées par le passé, et elle les brasse. Elle évoque notamment la trahison que Jason lui a fait commettre envers sa propre patrie :

*Et voudrais-tu pour commémorer ta victoire
Sur mon pays et mon peuple qui fut ma trahison
De leurs entrailles tresser une couronne*

Les désirs antinomiques qui déchirent Médée ne seront pas *dépassés*, au sens de résolus ou réconciliés, mais *débordés*. Le modèle de la composition musicale de Dusapin est ainsi « structurale-génétique », plutôt que dialectique. Le débordement est la condition du dépassement vers une nouvelle structure. L'opéra progresse ainsi de façon cascadante. *Il n'y a ni pathétisme emphatique ni systématisme austère dans Medeamaterial*, mais plutôt un formalisme affectif, composé de points paroxystiques atteints grâce à des agents déformateurs : les mouvements forcés. Ce

concept physique et énergétique décrit adéquatement une certaine forme de dynamisme spatio-temporel en général, qui naît au sein d'une structure, que celle-ci soit



physique, biologique, psychique ou esthétique. Ce mouvement contraint, c'est aussi celui des torsions de la morphogenèse, lorsque l'embryon est soumis à des forces si puissantes qu'elles pourraient briser un squelette ou déchirer les ligaments d'un corps déjà formé. Dans un individu adulte en proie à un instinct de mort, c'est-à-dire à un mouvement qui défait les

Medeamaterial
mise en scène
André Wilms

cohérences du moi, cette amplification prend un caractère invivable. Mais ce vécu intolérable est transmué par le sujet tentant d'échapper à la mort physique et psychique en plus haute puissance de vivre, de penser, de chanter. C'est pourquoi il y a un vitalisme inséparable de l'instinct de mort. Cet instinct brise les carapaces, les habitudes mortifères, et oblige l'individu à se métamorphoser sans cesse.

Il ne faut cependant pas confondre l'« instinct de mort » avec la « pulsion de mort ». La pulsion de mort (**Thanatos**), telle qu'elle est décrite par Freud, n'est pas séparable de la pulsion de vie, c'est-à-dire d'**Eros**. Selon la théorie psychanalytique, la pulsion de mort est donc l'envers de l'unification soumise au principe de plaisir. Du point de vue de l'organisation des systèmes psychiques et esthétiques en général, elle est ce qui, par couplage avec un pôle antagoniste, produit la résonance à l'intérieur de la structure. L'instinct de mort, en revanche, dans le sens strict qu'on peut lui assigner, est ce qui déstructure tout, y compris l'antagonisme entre principe de plaisir et pulsion de mort. La violence qu'il fait subir au sujet est liée à une brisure de son identité. C'est le fameux « Je est un autre ». Les pulsions de mort de Médée, ce sont ses désirs de suicides et de crimes ; l'instinct de mort qui la traverse, c'est la fêlure qui ne cesse de transformer les pulsions morbides elles-mêmes et de leur donner un nouveau contenu. Et quel est ici le dernier contenu, qui met fin au processus ? Le texte de Müller apporte



Eros
et
Thanatos.

une réponse étonnante. Il propose ainsi une relecture très innovante du mythe. La fin de ce procès dévastateur réside dans la mise à mort symbolique de Jason.

Médée : *Maintenant plus aucun bruit*

Les cris de la Colchide aussi se sont tus Et plus rien

Jason : *Médée*

Médée : *Nourrice Connais-tu cet homme*

Ainsi se termine *Medeamaterial*. Les meurtres des enfants, de Créuse et de son père Créon, n'auraient-il été que des « étapes » phantasmatiques avant l'éviction finale de l'époux infidèle hors du champ de connaissance ? Ou bien la forclusion de Jason opérée par Médée dès le début de son monologue aurait-elle été la cause d'un délire hallucinatoire ? En tout cas, elle est happée par une spirale, mortifère dans son contenu, intensément vivante dans sa forme. Elle connaît tour à tour des moments de radoucissements et de recrudescences de haine, passe par des déprises et des ressaisissements, des visions anticipatrices et des réminiscences. Tous ses hauts et ses bas ne sont que les manifestations et expressions de ses évolutions intérieures. Dans cet opéra, il n'y a pas de lamentations, de réitération d'une même plainte, sous forme d'une répétition sérielle. Comme tout délire, celui de Médée est extrêmement construit. C'est le contraire d'une logorrhée. Ici, chaque parole est nécessaire et symptôme d'une disposition émotionnelle différente.

Heiner Müller extrait dans sa pièce la quintessence de la tragédie antique, et en remodèle la forme. Il en fait un drame purement intérieur. Tout se passe dans la tête de Médée, même si le drame vécu est aussi bien individuel que collectif, même si la femme

hystérique est à la fois traumatisée par une barbarie collective et auteur d'une agression inouïe. Médée est seule ; Jason et la nourrice ne font qu'amorcer et clore son long discours : figures témoins de sa divagation, de l'embrasement de son corps et de sa raison. L'héroïne de *Medeamaterial* se trouve-t-elle dans un état post-traumatique et se remémore-t-elle les homicides déjà commis ? Est-elle, au contraire, sous le coup d'une colère toute neuve, préparant sa revanche, ourdissant ses complots criminels ? Ses enfants sont-ils réellement à ses côtés ou leur présence est-elle fabulée ? « *Allez avec votre père qui vous aime* », leur dit-elle ; et plus loin : « *Mes chéris, le sang de vos veines rendez-le moi* ». Mais si Médée parlait consciemment à des interlocuteurs présents en chair et os, comment expliquer qu'elle dévoile parfois son terrifiant stratagème, « *Je ferai de la jeune mariée une torche nuptiale* », devant Jason ?

Comme souvent chez le dramaturge allemand, on ne peut déterminer clairement où finit l'action réelle et où commence la production phantasmatique. L'indécidabilité du partage entre les drames réellement advenus et les événements imaginés est une des singularités de son écriture. Faisant écho à la première réplique de Médée associant « bonheur » et « malheur », une phrase hautement ambivalente de la Mer-teuil conclut *Quartett* : « *À présent nous sommes seuls cancer mon amour* ». La cynique Marquise avoue-t-elle à demi-mot la tendresse éprouvée pour Valmont, ou projette-t-elle de poursuivre, sans complice, les jeux cruels et dangereux qu'elle affectionne tant, dorénavant *seule en compagnie* de sa passion pour les liaisons

perverses-cancéreuses ? Le complexe dialogue à quatre voix n'était-il que le monologue d'une femme esseulée, conférant avec un fantôme de son passé ? Il y a en tout cas une polyvocalité du discours de la Merteuil : elle emprunte plusieurs voix pour s'adresser à elle-même, pour se « retrouver » avec le mal qui la ronge. Il y a, à l'inverse, une sorte de poussée centrifuge dans la progression dramatique du soliloque de Médée. Son discours est univoque mais « pluri-attributif », il s'adresse à plusieurs interlocuteurs. Alors que la « voix intérieure » de *Quartett* se « réfléchit », dans un abyssal jeu de miroirs, celle de *Medeamaterial*, qui émane d'une seule source, se répand, comme pour se perdre, pour exorciser, et, finalement, oublier. Que les événements soient réels ou hallucinés, rapportés de façon plurivoque ou univoque, c'est tout un réseau de ressentiments latents inavouables et de sentiments indémêlables qui est toujours mis à jour. Ce mélange inextricable, cette « bouillie fragmentaire » du désir comme disaient Deleuze et Guattari, que Müller, de texte en texte, dissèque avec une grande précision, devient une parabole de la condition humaine.

Cet opéra de Dusapin prend pour matériau le mythe de Médée et ses pulsions de mort, et pour forme, l'instinct de mort, universel, qui s'empare d'un individu, le met hors de lui-même et lui fait vivre toutes sortes d'extrémités. Les mouvements forcés musicaux sont presque une constante dans l'écriture de Dusapin, mais *Medeamaterial*, qui fait coïncider forme de contenu et forme d'expression, en fournit le modèle, comme une image d'une des composantes essentielles de sa pensée musicale.

THE RAKE'S PROGRESS DESSINS ET MISE EN SCÈNE

GÉRARD SÉGARD / ANTOINE GINDT



Illustrations et photos tirées de la mise en scène de l'opéra d'Igor Stravinski *The Rake's Progress*, créée le 7 juillet 2007 à Ponte de Lima (Portugal).

Avec : Barbara Hannigan (Anne Trulove), Jonathan Boyd (Tom Rakewell), Ivan Ludlow (Nick Shadow), Allison Cook (Mother Goose, Baba the Turk), Johannes Schmidt (Trulove), Richard Rowe (Sellem), Alex Baker (The Keeper of the Madhouse), Etudiants de la Guildhall School of Music and Drama (Chœur), Orchestre du Festival.

Direction musicale : Franck Ollu.

Mise en scène : Antoine Gindt, scénographie : Antoine Gindt et Carolina Espirito Santo, illustrations : Gérard Ségard, lumière : Laurent Cauvain, costumes : Carolina Espirito Santo, assistante à la mise en scène : Céline Gaudier.
Production Opera Faber avec le soutien de T&M.

Acte 1 Scène 1



Acte 1 Scène 2



Acte 1 Scène 3



Acte 2 Scène 1



Acte 2 Scène 2



Acte 2 Scène 3



Acte 3 Scène 1



Acte 3 Scène 2



Acte 3 Scène 3





LA COMÉDIE MUSICALE ET L'INVENTION DE L'IDENTITÉ NATIONALE AMÉRICAINE

EVAN ROTHSTEIN

« Musicals are time capsules. They preserve a vision of the past and from the past in its original, pristine condition while seeming perpetually fresh and new on each rehearing [...] »

The history of the American musical is a history of twentieth-century American culture as a whole. »

Gerald Mast

Il est avéré que malgré certaines tentatives récentes d'intégrer les discours sur l'orientalisme ou l'impérialisme, les histoires de la musique nationaliste restent attachées à un récit qui glorifie le nationalisme dans l'art. Ce récit suggère que tout « grand » compositeur cherchait à mettre en musique la voix de son peuple, adaptée bien entendu par les techniques sophistiquées de l'art « universel ». Le compositeur libérait ainsi sa nation des chaînes de l'art étranger, pour qu'elle ait enfin « sa » musique.

Evan Rothstein enseigne la musicologie à l'Université Paris 8 – Saint-Denis, depuis 2001. Ses cours et publications ont notamment exploré les liens entre la société et l'expression musicale dans la musique américaine. Il a travaillé sur le théâtre musical de Georges Aperghis, l'analyse schenkerienne et l'histoire de la musique de chambre instrumentale. Formé comme violoniste, il s'est produit en musique de chambre et en soliste aux festivals Musica (Strasbourg), Présences (Radio France), Santander et Spoleto. Il enseigne l'interprétation de la musique de chambre chaque été à l'Académie d'été de l'Indiana University (Bloomington), et travaille depuis 2004 comme chargé de mission – pédagogie pour ProQuartet – Centre européen de musique de chambre.

Gerald Mast, *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen* (The Overlook Press, 1987).

Même atténuée, cette attitude exerce donc aujourd'hui un certain pouvoir, malgré le soupçon que cette « évidence » ne soit pas en réalité si simple du point de vue éthique : on se rappelle parfois que toute construction identitaire nécessite aussi l'*exclusion*. Pire, l'emploi de l'art dans un projet de mise en scène des mythes fondateurs de l'identité nationale pose le problème de l'*effacement* de l'histoire, du remplacement des récits historiques multiples par une représentation factice uniforme. Dans la confrontation entre les faits désordonnés de l'histoire et la représentation harmonieuse d'une fabrication « artistique » il n'y a pas de concurrence ; l'artifice finit toujours par l'emporter, le mythe écrase le reportage.

Concernant le nationalisme dans la musique américaine, le récit peut être résumé ainsi : depuis la période coloniale, l'histoire de la musique aux États-Unis est caractérisée par un individualisme iconoclaste et autodidacte, fait qui contribue à son originalité. Les immigrants et esclaves se sont fondus ainsi facilement dans la masse – tout en préservant les aspects les plus divertissants de leurs cultures – pour se consacrer ensuite à la recherche déterminée d'une musique *typiquement* américaine. Mais l'histoire n'est pas si simple ; en effet, la volonté de se créer une musique *originale* (c'est-à-dire, anti-européenne) n'a *jamais* été la seule valeur déterminante aux États-Unis. Quand un certain nationalisme s'affiche, ses défenseurs s'avéraient en réalité très attachés à des valeurs de musique de concert européenne (c'est-à-dire, allemande ou française). Ceux, en revanche, qui défendaient la tradition anglo-américaine

la plus pure (dans le *folk*, par exemple) se révélaient parfois les plus anti-européens. S'il y a une part de vérité dans ce récit, c'est que dans *certains* domaines de la création artistique, le sentiment patriotique a été plus cultivé que dans d'autres. Certains genres ont même largement contribué à la définition de ce patriotisme et ont participé à l'élaboration des mythes qui sont devenus par la suite les récits normalisés de la conscience collective. Un des genres les plus efficaces aux États-Unis, du début du *xx*^e siècle jusqu'aux années soixante-dix, était la comédie musicale.

Malgré la légèreté de ses apparences, sa capacité de s'ancrer dans la conscience collective a fait de la comédie musicale un moyen de diffusion idéal. Son efficacité est tirée en grande partie de ce que Gianfranco Vinay appelle « une régression infantile », un degré exacerbé de l'état de naïveté nécessaire à toute représentation théâtrale. Refusant l'élitisme social de l'opéra et la vulgarité machiste du burlesque, elle puisait dans les traditions familières des *minstrel show*, du vaudeville, de la revue et de l'opérette, et empruntait des thèmes et des rythmes du nouveau marché de musique populaire (le *Tin Pan Alley*). La comédie musicale à Broadway à la fin du *xix*^e et au début du *xx*^e siècle est ainsi marquée par son intégration de musiques populaires – avec son argot parlé et chanté – dans les mises en scène de personnages censés représenter le public lui-même. Se servant donc plus d'une *stylisation* des personnages familiers que de leur *idéalisation* (une caractéristique de l'opérette), les revues et la comédie musicale s'adressaient à un public plus large que les genres qui la précédaient.

Florenz Ziegfeld (1867-1932) était un impresario américain de Broadway. Il est connu pour ses revues (Ziegfeld Follies) inspirées des Folies Bergère parisiennes. L'influence de Ziegfeld s'étend jusqu'aux grands numéros dansés dans les films du Hollywood des années trente et quarante.

The Follies en 1907, début de la légende de Broadway.

L'objectif des revues et des comédies musicales n'était donc pas exclusivement de divertir ; les spectacles contribuaient à renforcer l'image que leur public se faisait de lui-même. Les **Ziegfeld Follies**, revues monumentales qui se sont déroulées devant des milliers de spectateurs pendant plusieurs décennies, célébraient régulièrement la fierté technologique, impérialiste et économique de la nation. Après la guerre avec l'Espagne (1898) les tableaux des Follies soulignaient la puissance devenue mondiale de



l'Amérique. On y voyait les *showgirls* habillées en bâtiments de guerre, l'ouverture du canal de Panama,

l'emploi de voitures et d'avions sur scène, le tour du monde de la flotte américaine (le *Great White Fleet*), le Président Teddy Roosevelt faisant la chasse en Afrique ou menant la charge à San Juan Hill. Avant l'entrée des États-Unis dans la Grande Guerre, les Follies mobilisaient très ouvertement l'opinion. Dès 1914, **Al Jolson** y chantait « *Sister Susie's Sewing Shirts for Soldiers* », dont la participation du public sollicitée

Jolson sera la vedette du film *The Jazz Singer* (1927).

Affiche de *Sister Susie's Sewing Shirt for Soldiers*, 1914.



pendant les refrains soulignait l'importance de l'engagement militaire. L'année suivante, après le naufrage du *Lusitania*, Ziegfeld a créé une séquence « Amérique » pour les Follies dans laquelle toutes les branches des forces

armées étaient glorieusement représentées. Avec l'entrée en guerre, cette tendance s'aggrave : le finale de la revue de 1917 présente plusieurs tableaux dans lesquels l'histoire américaine est revue dans la perspective des événements récents.

Ces représentations de la nation sur la scène musicale ne sont pas exceptionnelles pour la période. Une dizaine de comédies musicales dans la période 1902-1907, que John Bush Jones qualifie de *gunboat musicals*, sont des variantes d'un même scénario : dans un pays étranger imaginaire un Américain qui se trouve embrouillé dans les affaires est sauvé à la dernière minute par l'arrivée de la flotte américaine. Mais les *gunboat musicals* ne sont pas uniquement la célébration du pouvoir militaire ; elles développent aussi le discours qui justifie l'interventionnisme. L'étranger dans ces spectacles (souvent asiatique ou latino) est présenté ou comme un barbare assoiffé de sang ou comme un clown – ou un mélange des deux. Dans ce sens les spectacles étaient un prolongement de la conception nationaliste de l'Exposition colombienne à Chicago en 1893, dont les représentations de l'Autre venaient renforcer une vision de l'Amérique comme l'aboutissement de l'histoire de la civilisation. L'alliance d'une célébration du pouvoir militaire avec la déshumanisation de l'Autre est parfaitement cohérente dans l'évolution d'**une conscience collective – ou d'un inconscient collectif – impérialiste.**

On retrouve ces éléments jusqu'à nos jours dans les films d'action américains.

Comme l'Autre exotique ne se trouvait pas exclusivement à l'extérieur du pays, on comprend que les

comédies musicales de cette période visaient aussi la population d'immigrés. L'histoire des spectacles bâtis autour du mimétisme des minorités commence aux États-Unis avec les *minstrel shows* vers 1840. La musique et la danse de ce genre, un des prédécesseurs des revues et comédies musicales de Broadway, contribuaient largement à la diffusion de représentations de la culture afro-américaine. Ces groupes itinérants de musiciens et de comédiens blancs avec le visage noirci (le *blackface*) ont joui d'une immense

Représentation
de 1900
montrant la
transformation
d'un homme
blanc en Noir.



popularité jusqu'au ^{xx}e siècle. Leurs représentations des Noirs, en revanche, étaient certainement plus motivées par la nécessité de plaire et de divertir que par un souci d'authenticité, et l'emploi de ces codes et caricatures a contribué à la normalisation des attitudes racistes. Pour de nombreux Américains, le *minstrel show* a été leur seule source d'information culturelle sur la population afro-américaine. Cette image scénique stéréotypée était si efficace que les Noirs eux-mêmes étaient amenés à adopter les mêmes codes après l'Émancipation dans leur propres troupes du *minstrelsy*, dans le vaudeville et, éventuellement, dans les films et à la télévision.

La communauté afro-américaine n'était pas la seule cible de ce genre de divertissement. Les stratégies de déshumanisation des Asiatiques résidant aux États-Unis étaient essentiellement les mêmes que pour les Asiatiques des *gunboat musicals*. Mais c'est l'industrie touristique croissante au début du ^{xx}e siècle

à New York qui amène les producteurs de revues et de comédies musicales à faire référence dans leurs spectacles à cet exotisme présent sur le territoire. Dans *Up and Down Broadway* (1910), on retrouve la version originale du célèbre standard de Jean Schwartz et de William Jerome, « Chinatown, My Chinatown », dont le texte représente le quartier chinois de New York comme un lieu de décadence toxicomane, de crimes et de femmes faciles, stéréotypes apparus déjà au XIX^e siècle et repris pendant tout le reste du XX^e siècle. La démarche n'a rien d'original : Schwartz et Jerome avaient bâti leurs carrières respectives sur la composition de ce genre d'*ethnic novelties*, des chansons visant telle ou telle minorité (noire, juive, irlandaise, chinoise).

Le traitement est comparable à celui des Noirs : l'image factice et divertissante neutralisait l'Inconnu. Les minorités se trouvaient ainsi prisonnières de ce que Louis-Jean Calvet appelle en linguistique « *un champ d'exclusion* », d'où ils ne pouvaient plus communiquer avec ceux de la culture dominante sauf à travers les caricatures issues de cette culture. La pochette d'une compilation récente de chansons populaires « orientalistes » résume le danger de ce glissement du divertissement vers une fausse conception de l'histoire : « *L'américain moyen [au début du XX^e siècle] ne savait pas grand-chose de l'Asie mystérieuse, mais la situation*

Louis-Jean Calvet,
*Linguistique et
colonialisme : petit traité
de glottophagie*, Paris :
Payot, 1974.

allait basculer. Les chansonniers commençaient à écrire des chansons sur la Chine, et cette tendance continua jusqu'aux années trente. Cette compilation contient des interprétations historiques qui démontrent l'influence de la Chine sur la musique occidentale. » Cette volonté de voir un hommage là où à l'origine était l'humiliation reste assez courante, et Charles Hiroshi Garret la déconstruit avec précision : « Autrement dit, leur logique confond l'influence musicale et les tentatives d'entendement interculturel avec l'exotisme musical et les fabrications raciales. »

D'autres mythes américains imbriqués dans les scénarios de comédies musicales venaient souvent remplacer l'histoire dans la mémoire collective avec des thèmes d'un patriotisme exacerbé. Entre 1901 et 1911, George M. Cohan, véritable monstre sacré de la comédie musicale américaine, ouvre onze spectacles dont une des caractéristiques était leur ultranationalisme. John Bush Jones signale que « *Cohan a façonné ses spectacles spécifiquement pour un public à la recherche de quelque chose de frais, de vigoureux et d'élo-gieux de l'Amérique... il a été le pionnier de ce qu'est devenu l'essentiel de la forme, du ton et du caractère national de la comédie musicale américaine pour les décennies à venir.* » Mais là où Ziegfeld s'intéressait aux symboles de pouvoir et du progrès, Cohan s'employait à développer des mythes d'un autre ordre : la mobilité sociale, le *self-made man*, le mariage fondé sur un amour qui défie les castes, le refus du snobisme et de la sophistication excessive (toujours associée avec l'Europe ou avec un excès d'éducation).

Dans *George Washington, Jr*, par exemple, le fils d'un notable anglophile préfère la pauvreté et le mariage avec une « vraie » américaine aux richesses promises à un mariage arrangé avec la fille d'un lord anglais. Ce schéma si simple, cristallisant efficacement les thèmes de xénophobie et de patriotisme, sera souvent repris et varié. Selon Jones, « *il y avait une grande fierté [dans l'œuvre de Cohan] dans la notion que les États-Unis avaient brisé les liens avec ses antécédents anglais et européens, se définissant comme un pays avec son propre caractère national, et, en l'occurrence, devenu une puissance mondiale majeure.* » Oscar Hammerstein II témoigne sans ironie de la place iconique occupée par Cohan quand il dit : « *jamais une plante n'a été si indigène d'une partie de la planète que George M. Cohan n'a été aux États-Unis de son époque. La nation entière était confiante en sa supériorité, sa vertu morale, son isolement heureux des intrigues du vieux pays, d'où beaucoup de nos pères et grands-pères avaient émigré.* »



George Washington, Jr., de M. Cohan. Couverture d'affiche.

On aura compris que l'analyse de ces spectacles dépasse le fait de leur qualité intrinsèque. Après tout il s'agit de fictions et de divertissements, et la scène est le lieu par excellence de l'exagération et de la caricature. Mais en servant au public des récits évitant tout souvenir désagréable – Cohan n'évoque jamais les luttes sociales violentes bien réelles de son époque – le genre a contribué à une amnésie générale organisée.

Un exemple plus que troublant est la comédie musicale *Oklahoma !* (1943), véritable charnière dans l'histoire de la comédie musicale américaine et chef-d'œuvre de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II. Après *Showboat* (1927), *Oklahoma !*

Oklahoma !
de Richard
Rodgers et
Oscar Ham-
merstein II.



affirme la maturité de la comédie musicale, maturité manifestée par la complexité psychologique de ses personnages, la cohérence de son livret et, surtout, l'intégration des numéros musicaux dans l'intrigue. L'admiration pour l'œuvre de Rodgers et Hammerstein à partir de cette période est quasi unanime ; de 1943 à 1959 ils ont régné sur Broadway et Hollywood de manière presque incontestée. Mais cette admiration n'est pas fondée exclusivement sur leur talent artistique ; on considèrerait que leurs œuvres « démontraient que les *musicals* pouvaient être porteurs d'idées, avoir une conscience sociale et être socialement responsables tout en restant divertissants et rentables. » Selon Jones, les thèmes récurrents dans tous les spectacles du célèbre duo,

annoncés déjà dans *Oklahoma !*, sont « la nécessité de l'éradication des préjugés raciaux, ethniques et culturels, la promotion de la tolérance et l'acceptation des différences, et, si possible, la réconciliation. » Joli programme.

Oklahoma ! est baigné dans une simplicité qui se veut emblématique de la vie des pionniers. Un conflit social – entre le *rancher* et le *farmer* dans la période précédant l'établissement de l'Oklahoma comme état des États-Unis – encadre deux histoires d'amour. L'opposition entre la liberté de la prairie et les obligations à la société va structurer tous les éléments narratifs du scénario. Le spectacle n'est donc plus un simple divertissement ; il aspire à un statut de mythe fondateur. Selon Gerald Mast, la question culturelle sous-jacente est celle-ci : « *Qu'est-ce qui fait qu'un pays d'immigrés et de pionniers devient "un peuple", qu'est-ce qui transforme une étendue neutre de terre en entité spirituelle que nous appelons un état ?* » Richard Crawford y voit un produit de la période suivant la Dépression où certains artistes – comme Copland ou Steinbeck – ont rejeté la sophistication cosmopolitaine dans les arts pour se focaliser sur l'homme du peuple dans son contexte régional. Mais il y a une autre motivation : cette démarche est principalement une réponse à la guerre, un acte de définition de soi en opposition à ceux qui menacent la nation.

Le livret est une adaptation d'une pièce, *Green Grows the Lilacs* de Lynn Riggs (1931), très différente dans ces détails du livret de *Oklahoma !*

Seul Raymond
Knapp porte un
regard vraiment
critique sur
Oklahoma !

Jones, Mast, Crawford et d'autres sont en général beaucoup plus critiques à l'égard de l'instrumentalisation de l'art, mais leur vénération de Rodgers et Hammerstein les empêche de voir le danger représenté par cette **réécriture de l'histoire**. Parce qu'il s'agit bien de réécriture, d'un double effacement de l'histoire du point de vue à la fois des populations marginalisées et de l'histoire économique du pays. Premièrement parce que ce territoire, cette « étendue neutre » n'est autre que ce qu'on appelle sans ironie le « territoire indien », réservé aux tribus déplacées impitoyablement de la côte est au XIX^e siècle. Le territoire est toujours très exactement dénommé en parlant du spectacle, sans jamais qu'on se demande pourquoi les Indiens sont totalement absents du récit : la terre abondante et vierge n'attend que l'ar-

Gordon MacRae
et Shirley Jones
dans l'adaptation
cinématographique de
Oklahoma !
(1955).



rivée des pionniers pour rendre enfin de sa bonté. L'illusion n'est que renforcée dans **la version cinématographique du spectacle (1955)** : le paysage immense et inoccupé est une des valeurs majeures de la scénographie. Hammerstein adopte dans le texte de la première chanson du spectacle l'image des champs de maïs géant, sans que personne n'en remarque l'ironie : ce maïs, symbole de l'abondance de la terre et de sa maîtrise par les fermiers euro-américains, était un des premiers cadeaux des Indiens aux premiers colons de la Nouvelle Angleterre. Une fois encore, l'esthétique prime sur l'histoire.

Le deuxième effacement s'effectue à un niveau plus proche. Il s'agit d'effacer une histoire plus récente, celle de la Dépression et de la plus grande catastrophe naturelle de l'histoire des États-Unis, les tempêtes de poussière du milieu des années trente qui ont totalement dévasté le centre du pays. L'Oklahoma était alors le lieu doublement touché par le désastre, et sa population était réduite à une misère sans précédent. Les travailleurs migrants du roman de Steinbeck, c'étaient eux, les *Okies*. Ce territoire, partagé entre Indiens, ex-esclaves et pauvres fermiers euro-américains n'était pas, dans les années trente, à l'image de la nation puissante et glorieuse. Le chansonnier militant Woody Guthrie a grandi là, et ses chansons et récits décrivent abondamment la détresse, le désarroi et la détermination des gens de cette région oubliée face à une structure économique fondée sur l'exploitation. Au moment de la création de *Oklahoma !*, ces événements n'étaient pas si loin dans la mémoire du public. À nouveau, l'ironie de l'histoire fait que c'est précisément à cette époque que Guthrie enregistre pour Alan Lomax et Moses Asch, enregistrements qui ouvraient la voie à un emploi politique de la musique dans la renaissance *folk* des années cinquante et soixante. C'est ainsi que nous pouvons comparer deux représentations musicales parallèles, l'une factice et mythique, l'autre fondée sur la mémoire et la revendication. À Broadway en revanche, tout souvenir des *Okies défilant vers la Californie*, des bidonvilles et de



« Okies »
migrant vers la
Californie
pendant la
« Grande
Dépression ».

Il serait associé dans une scène/ballet au monde des prostituées et – bien sûr – le « French can-can » comme représentation exemplaire de la décadence.

la pauvreté extrême des années trente s'évapore devant les images chaleureuses et séduisantes de la comédie musicale. Aucun Noir, aucun Indien et aucun malheur ne viennent gâcher ce souvenir artificiel, et le seul personnage désagréable du livret, le travailleur **Jud** – caractérisé par sa perversité, sa puanteur, sa méchanceté et son manque de racines – sera tué à la fin. Ici comme ailleurs, l'artifice écrase l'histoire, et le public embrasse sans réfléchir le mythe fondateur le plus flatteur et le plus divertissant.

La première production de *Oklahoma !* a atteint deux mille deux cents quarante-huit représentations, un record pour Broadway, avant de tourner pendant dix ans (un autre record).

« Have we learned nothing from the history of imperial occupations, all pretending to help the people being occupied? The United States, the latest of the great empires, is perhaps the most self-deluded, having forgotten that history, including our own... »

Howard Zinn

Howard Zinn, « Support Our Troops: Bring Them Home, » *The Miami Herald* (22 janvier 2005).

Pour des raisons éditoriales, toutes les notes de l'auteur n'ont pu être présentées dans cette édition. Quelques-uns des ouvrages cités :

- Barbara L. Tischler, *An American Music: the Search for an American Musical Identity*, Oxford University Press, 1986.
- Nicolas E. Tawa, *The Coming of Age of American Art Music: New England's Classical Romanticists*, Greenwood Press, 1991.
- *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez, éd., Actes sud/Cité de la musique, 2003 [2001].
- John Bush Jones, *Our Musicals Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, University Press of New England, 2003.
- Kiri Miller, « Americanism Musically: Nation, Evolution, and Public Education at the Columbian Exposition, 1893 », *19th Century Music* XXVII, 2, Automne 2003.
- Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, 2005.
- Richard Crawford, *America's Musical Life*, New York, Norton, 2001.

BIBLIOGRAPHIE DISCOGRAPHIE

Livres

François Polloli

Dimension de l'absurde dans les musiques de György Ligeti et de György Kurtág

Editions Delatour-France (à paraître)

Franz Kafka

Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin

Traduction Bernard Pautrat

Rivages Poche/Petite Bibliothèque, Paris © 2001

Félix Guattari

Soixante-cinq rêves de Franz Kafka

Nouvelles Éditions Lignes, Paris © 2007

Pascal Dusapin

Composer. Musique, Paradoxe, Flux

Collège de France / Fayard, Paris © 2007

(également en DVD Collège de France – Cned – Doriane

Fims © 2007)

Pascal Rambert

Gennevilliers

Les Solitaires Intempestifs © 2007

Disques

György Kurtág

Kafka Fragmente. Op. 24.

– Adrienne Csengery et András Keller

Hugaroton HCD 31135 © 1995

– Anu Komsí et Sakari Oramo

Ondine ODE 868 © 1996

– Juliane Banse et András Keller

ECM records © 2006

Heiner Goebbels

Landschaft mit entfernten Verwandten (Paysage avec parents éloignés, 2002)

David Bennent, Georg Nigl, Ensemble Modern, Deutscher Kammerchor, Franck Ollu (dir.)

ECM records (à paraître)

François Sarhan

Hell (a small detail)

Quatuor Rosamonde, Ensemble S.I.C., Collectif CRWTH

Zig Zag Territoires © 2004

Georges Aperghis

Avis de Tempête

Donatienne Michel-Dansac, Lionel Peintre, Romain Bischoff, Johanne Saunier, Sébastien Roux, Ensemble Ictus, Georges-Elie Octors (dir.)

Cypres, CYP 5621 © 2006

DVD

Georges Aperghis
Tempête sous un crâne
(réalisation : Catherine Maximoff)
Le Petit chaperon rouge
(réalisation : Jean-Baptiste Mathieu)
Ensemble Réflexe
DVD Idéale Audience © 2006

Pascal Dusapin
Faustus, the last night
(réalisation Yvon Gérard)
Orchestre de l'Opéra de Lyon,
Jonathan Stockhammer (dir.)
Mise en scène : Peter Mussbach
DVD Naïve © 2007

Pascal Dusapin
Momo
(réalisation André Wilms, Bruno Deville)
Richard Dubelski (réc.)
DVD Arte Vidéo (à paraître)

T&M 2007-2008

KAFKA-FRAGMENTE (création)

musique de György Kurtág

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

13, 14 et 15 décembre : **Carré Saint-Vincent/Scène Nationale d'Orléans** |

30 janvier : **Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines**

MEDEA

opéra de Pascal Dusapin sur le texte de Heiner Müller, *Medeamaterial*

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

29 octobre : **Gaida Festival, Vilnius** (dir. mus. Frank Ollu) | 15 au 29 mars :

théâtre2gennevilliers CDNCC (dir. mus. François-Xavier Roth)

MOMO spectacle jeune public

musique : Pascal Dusapin | *texte* : Leigh Sauerwein | *mise en scène* : André Wilms

7 au 12 avril : **Opéra Comique, Paris** | 24 au 26 avril : **Carré Saint-Vin-**

cent/Scène Nationale d'Orléans | 29 et 30 avril : **Arsenal de Metz**

TESTIMONY (création)

commande de T&M / Arsenal de Metz

de François Sarhan d'après *The United-States 1880-1925, Testimony* : recitative

de Charles Reznikoff | Ensemble Modern Francfort, dir. mus. Franck Ollu

6 octobre : **Festival Musica, Strasbourg** | 17 novembre : **Arsenal de Metz**

STIFTERS DINGE (création)

une machine musico-théâtrale de Heiner Goebbels

scénographie et lumière : Klaus Grünberg | production Théâtre Vidy, coproduc-

tion T&M-théâtre2gennevilliers

première le 13 septembre 2007 : **Théâtre Vidy, Lausanne**

CONSEQUENZA, UN HOMMAGE À LUCIANO BERIO

réalisation scénique : Antoine Gindt | *vidéo* : Bruno Deville | Alexandra

Moura, Remix Ensemble Porto

23 novembre : **Wien Modern**



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

Créé à Rome en 1999, le Réseau Varèse réunit 21 partenaires de 17 pays européens différents. Grâce à l'aide du Programme Culture 2000 de l'Union Européenne, il s'emploie à favoriser des échanges européens et soutient ses membres dans leurs initiatives de création et de diffusion musicales.

En 2007-2008, le Réseau Varèse soutient les programmes :

Conseguenza, un hommage à Luciano Berio

Francisco Guerrero, portrait

Pascal Dusapin, *Medea*

Yan Maresz, *Paris qui dort*

Klaus Huber, *Miserere Hominibus*

Emmanuel Nunes, portrait

Magnus Lindberg, *Dos Coyotes*

Sylvano Bussotti, *Silvano, Sylvano*

Fausto Romitelli, *An index of Metals*

Georges Aperghis, *Avis de tempête*

Stefano Gervasoni, *Com que voz*

Réseau Varèse

T&M (Paris), Festival Musica (Strasbourg), Ircam (Paris), Schauspiel-frankfurt, Konzerthaus (Berlin), Festspiele (Berlin), Wien Modern (Vienne), Ars Musica (Bruxelles), Casa da Musica (Porto), Musicadhoj (Madrid), Romaeuropa (Rome), Rai Trade (Milan), Megaron Concerts Hall (Athènes), South Bank Centre (Londres), Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival Ultima (Oslo), Stockholm New Music Festival, Musica Nova (Helsinki), Festival d'Automne de Budapest, Festival Ljubljana (Slovénie), Baltic Network of New Music Festivals (Vilnius, Riga, Tallinn).

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

www.reseau-varese.com



Franz Kafka | Jacques Roubaud
Stéphane Malfettes | Judith Michalet
François Polloli | François Sarhan
Stéphane Roth | Evan Rothstein
Gérard Ségard | Antoine Gindt

