



Karin Pfammater, Thomas Stache, Ueli Jäggi et Stephan Bissmeier dans *Die Spezialisten* de Christoph Marthaler, Schauspielhaus de Hambourg, 1999. Photo Matthias Horn.

« Le théâtre musical est encore en chemin »¹

ISABELLE DUMONT
& CHRISTOPHE TRIAU

Un bon demi-siècle après l'« invention » du théâtre musical, l'association de la musique et du théâtre marque nombre des démarches les plus importantes de la scène contemporaine. Loin de constituer un simple « sous-genre » figé de la création musicale ou théâtrale, elles n'ont rien de marginal mais sont au contraire au cœur des enjeux scéniques actuels, et même souvent à leur pointe : des créations de Heiner Goebbels à celles de David Marton ou Thom Luz, des glissements de la parole au chant dans les spectacles de Christoph Marthaler aux performances théâtrales convoquant musique électrique ou électronique, elles manifestent une vitalité et une inventivité qui irriguent indifféremment les champs de la création musicale et théâtrale.

1. Luigi Nono, *Notes sur le théâtre musical contemporain*, s.d. p. 71, Walter Felsenstein, contemporain de Brecht qui fonde le Komische Oper à Berlin-Est juste après la Seconde Guerre mondiale, refuse comme lui le spectacle « culinaire » et veut apporter à la scène lyrique le renouvellement artistique qui s'opère dans le champ théâtral.

2. Ainsi que le rappelle Leyli Daryouch dans son article p. 71, Walter Felsenstein, contemporain de Brecht qui fonde le Komische Oper à Berlin-Est juste après la Seconde Guerre mondiale, refuse comme lui le spectacle « culinaire » et veut apporter à la scène lyrique le renouvellement artistique qui s'opère dans le champ théâtral.

3. Créé à la Scala de Milan en 1969 (une « création-nauffrage » selon les auteurs !) *Votre Faust* a été recréé en 1981 à Gelsenkirchen, et on en a pu voir en 2016 en France une nouvelle version au Nouveau Théâtre de Montreuil (musique Henri Pousseur, texte Michel Butor, direction musicale Laurent Cuniot, TM+, mise en scène Aliénor Dauchez).

Si les relations entre théâtre et musique remontent à l'origine de la scène occidentale – comme elles sont également essentielles dans les traditions extra-occidentales –, si l'histoire du spectacle a donné naissance à des genres mixtes nombreux et divers (opéra, comédie-ballet, *Singspiel*, cabaret, comédie musicale...), c'est dans la seconde moitié du XX^e siècle que s'est développée la revendication d'un « théâtre musical » qui s'affirmait moins comme un genre que comme un concept critique à la fois contre la tradition, le public et l'institution – de l'opéra en particulier – en développant un caractère exploratoire lié à la musique et à la scène.

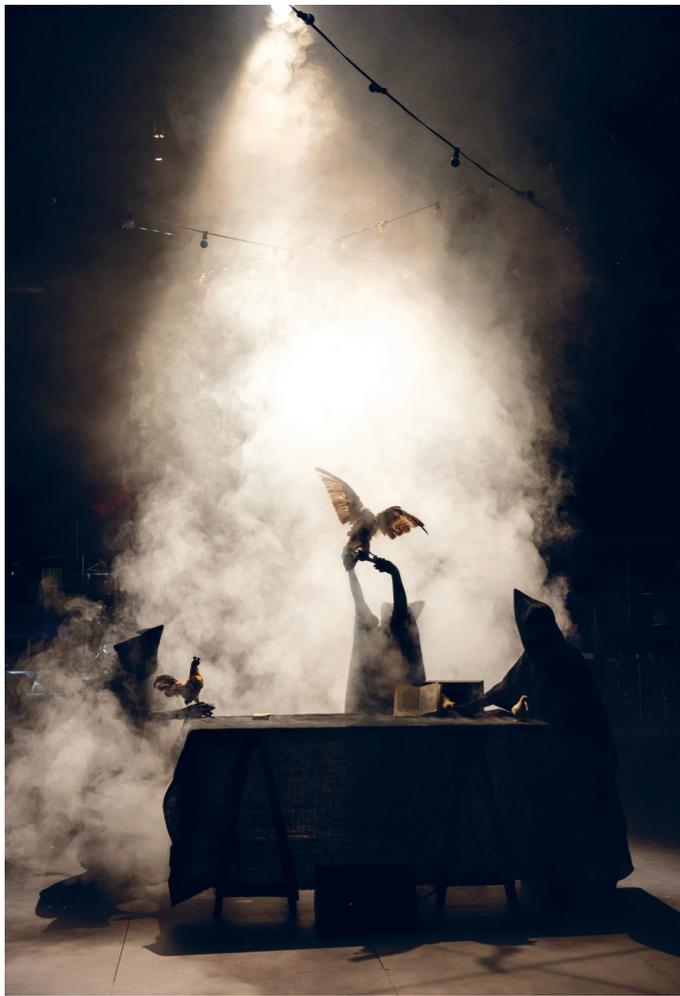
Les collaborations entre Bertolt Brecht et les compositeurs Kurt Weill puis Hanns Eisler y avaient déjà contribué dans les années 1920–1930, privilégiant un dialogue des arts qui ne se résolvait pas dans la synergie ou la fusion à laquelle aspirait l'œuvre d'art totale wagnérienne, décloisonnant les traditions et les registres et cherchant une nouvelle forme

d'adresse au public, une écriture à la fois élaborée et populaire qui traduisait une esthétique liée à un engagement politique².

Cet engagement social et politique sera, quelques décennies plus tard, également au cœur de la revendication d'un « nouveau théâtre musical » chez le compositeur italien Luigi Nono. Et si les grandes démarches fondatrices des années 1960 peuvent apparaître plus formellement « expérimentales », leur visée s'avèrera toujours, tant institutionnellement qu'esthétiquement, celle d'un décloisonnement et d'une abolition des hiérarchies établies dans les rapports entre les deux arts, l'ouverture de nouveaux espaces de liberté créatrice au-delà des codes traditionnels et « bourgeois ».

Dans *Votre Faust. Fantaisie variable genre opéra* (1961–68), issu de la collaboration entre le compositeur belge Henri Pousseur et l'écrivain français Michel Butor³, l'esprit révolutionnaire de mai 68 est par exemple bien tangible : les hiérarchies et les conventions du monde de l'opéra s'effondrent, l'œuvre est soumise à l'exercice de la démocratie directe et de l'aléatoire (un argument, cinq fins possibles qui dépendent des choix du public). Les chanteurs s'associent aux acteurs pour exposer le drame, les acteurs jouent leur texte sur les signes du chef d'orchestre, le metteur en scène peut modifier le rythme d'une scène (et donc le tempo de la musique), les musiciens prennent la parole et des bandes enregistrées de sons et de voix prolongées ou déformées s'ajoutent à un orchestre lui-même divisé en quatre stands, où *Votre Faust* est joué en français, en allemand, en italien et en anglais...

Luciano Berio, grâce entre autres à sa rencontre avec la chanteuse Cathy Berberian, explore toutes les possibilités de la voix à travers plusieurs œuvres dont la célèbre *Sequenza III* (1965), et travaille également avec le poète Edoardo Sanguineti à des créations scéniques comme *Laborintus II* (1965)⁴. Mauricio Kagel, de son côté, théorise en 1960 la notion de « théâtre instrumental » où les comportements liés à l'interprétation musicale (gestuelle, expressions



Votre Faust, texte Michel Butor, musique Henri Pousseur, mise en scène Aliénor Dauchez, Festival Mesure pour Mesure/Nouveau Théâtre de Montreuil – CDN, 2016. Photo Victor Tonelli.

du corps) sont poussés à leur paroxysme pour devenir un véritable jeu d'acteur : dans *Improvisation ajoutée* (1961), un organiste joue en même temps qu'il crie, rit ou bat des mains ; dans *Tactil* (1970), les instrumentistes jouent torse nu pour rendre visible la dynamique des muscles et des articulations, le corps à corps entre le musicien et son instrument. De nombreux compositeurs, par la suite, considéreront que les mouvements et la vision scénique font partie de la musique, de Stockhausen à Dieter Schnebel avec la « partition de gestes » qu'est *Körpersprache* (1980) ou encore Thierry De Mey avec *Musique de tables* (1987), qui codifie jusqu'à la chorégraphie les positions et mouvements des mains de trois percussionnistes ayant des tables pour seuls instruments⁵.

De l'autre côté de l'Atlantique, l'œuvre du compositeur américain John Cage marque une autre tendance, celle qui refuse toutes les catégories esthétiques pour jouer avec l'humour et la dérision. À partir des années 1950, il

intègre des actions scéniques qui accompagnent sa musique – ainsi, dans *Variations II* (1961), il se met lui-même en scène avec l'inénarrable Cathy Berberian qui mange un plat de spaghettis tandis qu'il corrige ses partitions.

Une décennie plus tard, à Bagnolet, le compositeur Georges Aperghis fonde en 1976 avec sa femme, la comédienne Edith Scob, le laboratoire expérimental Atelier Théâtre et Musique (ATEM), consacré au théâtre musical : il y renouvelle complètement sa pratique de composition qui, selon sa devise (symétrique du « faire théâtre de tout » de Vitez, avec lequel il a collaboré), doit « faire musique de tout », sollicitant des musiciens aussi bien que des comédiens, et intégrant dans ses pièces les éléments vocaux, instrumentaux, gestuels, narratifs et scéniques dans un cadre expressif unique.

Il ne s'agit toutefois pas de s'en référer ici aux « pionniers » des années 1960, ni de penser les croisements entre théâtre et musique du seul point de vue des compositeurs. Il s'agit encore moins de chercher à établir un genre ou sous-genre qui engloberait leurs déclinaisons en fonction de catégories limitatives. Praticiens et théoriciens ne cessent de constater l'impossibilité d'une définition du « théâtre musical », l'inintérêt d'une détermination stricte de son champ et de ses formes : l'extension et la réinvention de ceux-ci semblent être au contraire la première caractéristique des mises en relation scéniques de la musique et de la théâtralité. Sans compter que les emplois et conceptions varient selon les diverses traditions, nationales en particulier : le terme « théâtre musical » dans la tradition anglo-saxonne renvoie aussitôt au modèle de la comédie musicale, en Allemagne il englobe, sans s'y limiter, l'opéra et des formes comme le *Sprechgesang*, ailleurs il est plutôt utilisé dans le sens d'une distinction d'avec le modèle et l'institution opératiques... C'est pourquoi nous n'avons pas choisi de placer ce numéro sous cette enseigne mais d'en évoquer plutôt les multiples variations contemporaines.

Parmi celles qui constituent des références aujourd'hui, on notera celles de Heiner Goebbels et de Christoph Marthaler. Tous deux issus de la tradition germanique, ils représentent deux incarnations d'un rapport fondamental entre le théâtre et la musique dont l'appréhension et la reconnaissance s'avèrent différentes.

Compositeur, Heiner Goebbels vient de formes alternatives (la Rote Fanfar, le rock et le punk) mais s'inscrit dans le prolongement d'une musique « savante » ; il apparaît comme la figure de proue d'un théâtre musical poursuivant la singularisation des décennies précédentes en portant la qualité scénique de ses créations à une dimension dramaturgique et plastique extrêmement aboutie. Musicien de formation, Marthaler a débuté par des « actions musicales » hors des lieux théâtraux institutionnels, avant de s'affirmer comme créateur de spectacles où le théâtre est sans cesse, et de manière essentielle, traversé de musique, chantée en particulier (des *lieder* de Schubert aux tubes disco des années 1970, en passant par des chansons populaires), dont il n'est pas le compositeur ; il s'est également imposé comme metteur en scène d'opéras. Si Goebbels et Marthaler représentent bien des références, ils ne s'avèrent pas pour autant des « modèles » au sens où à travers eux s'établiraient lignées ou types d'alliance du théâtre et de la musique. Les formes de ces alliances se sont multipliées en un paysage si diversifié qu'il ne peut être pensé qu'en termes d'étoilement.

Cet étoilement est évidemment lié aux multiples évolutions du champ musical : influence d'autres genres musicaux (rock, pop, R'n'B, etc.), révolutions apportées par le développement des nouvelles technologies, qui ont encore démultiplié leurs possibilités et les horizons qu'elles ouvrent depuis leurs débuts dans les années 1960. Il faudrait également évoquer la manière dont des musiciens de la « chanson » (Diterzi, Carlotti, Camille, Delerm...) essaient d'étendre le champ des formes scéniques du concert. Mais ce mouvement accompagne également les évolutions de la scène théâtrale : le développement de la dimension plastique et visuelle ; la réflexion sur la notion de mise en scène en tant qu'affirmation d'une conception globale ou, au contraire, dans la revendication d'une plus grande autonomie des éléments de la représentation et le refus d'une convergence sémantique ou même esthétique au profit des chocs et croisements du montage ; l'élargissement du champ du théâtre du côté de la performance ou de l'installation, et plus largement d'une écriture/composition non dramatique. Aucune des deux « disciplines » ne mène la barque, chacune convoque l'autre depuis son lieu d'origine (pour autant que l'on puisse, dans

nombre de démarches, encore l'identifier) pour déplacer sa pratique, la nourrir, l'abâtardir et ainsi l'enrichir, l'élargir. Entre les deux, ce sont de véritables aller-retour et des altérations réciproques qui se jouent – tels sont en tout cas les enjeux des démarches que nous avons souhaité ici évoquer.

Théâtre <-> musique, donc : un véritable dialogue, producteur d'« hybride » (J. Boillot), d'« impureté » (D. Lescot), d'« indisciplinaire » (W. Wendling), de décloisonnement (M. Bauer), de « confluence » (M. Pousseur), de « liberté » (J. De Pauw), de « multiplication d'ouvertures » (F. Cassol/A. Platel), de « polyphonie du sens » (I. von Wantoch Rekowski), de « dissolution » et de « flexibilité » (F. Sarhan)... Les termes employés par les artistes désignent tout sauf une conformité et une identité fixe, mais au contraire un endroit artistique producteur de nouvelles, et singulières, dramaturgies. Un espace d'expérimentation, de recherche, où le rejet de la séparation des codes traditionnels et disciplinaires et de leurs potentielles hiérarchies implique sans cesse de se lancer dans de nouveaux processus de création.

Heiner Goebbels ne dit d'ailleurs rien d'autre lorsque, dans un texte d'hommage à l'Ensemble Modern, il écrit : « C'est justement la caractéristique et le défi de l'art contemporain, qu'il s'agisse de musique ou de théâtre, quand il se pratique par-delà les hiérarchies conventionnelles. [...] Pour chaque notation, pour chaque composition, pour chaque mise en scène, il faut fondamentalement partir de rien. C'est pour cela qu'on a besoin de plus que de merveilleux interprètes : d'une intelligence artistique de toutes les forces vives participant au processus. [...] Le plus important dans ces expériences est avant tout l'idée stimulante que pour chaque nouveau processus artistique on doit recommencer à zéro, et qu'on peut le faire sans crainte – avec une grande confiance mutuelle et la volonté de prendre des risques [:] la quête d'une intensité musicale-scénique, que je ne peux toujours m'expliquer moi-même, encore moins atteindre intentionnellement, et qui réside justement dans une interaction difficile à prévoir de plusieurs médias (musique, espace, lumière, texte, etc.)... »⁶

De tels processus d'innovation et d'expérimentation au plateau nécessitent bien sûr des espaces qui y soient propices : des lieux, du temps, des cadres de production et de formation

4. Il s'inspirera également d'un de ses poèmes pour composer *A-Ronne*, documentaire radio pour cinq acteurs (1974). *A-Ronne II*, d'après *A-Ronne*, a connu une première (et unique à ce jour) mise en scène réalisée par Ingrid von Wantoch Rekowski en 1996, aux Brigittines à Bruxelles (voir l'article de Bernard Debroux p. 62).

5. *Musique de tables* a été récemment (2017) repris et prolongé à la Pop (Paris) par Éléonore Auzou-Connes, Emma Liégeois et Romain Pageard (le spectacle sera repris à l'automne 2018 dans le cadre de « Mesure pour Mesure » au Nouveau Théâtre de Montreuil).

6. Heiner Goebbels, « Édifier une société de prospérité modérée généralisée ! » L'Ensemble Modern comme exemple » (« Eine Gesellschaft mit bescheidenem Wohlstand umfassend aufbauen ! » Das Ensemble Modern als Beispiel »), traduit par nos soins. Ce texte fera partie du volume d'écrits de Heiner Goebbels, qui sera traduit de l'allemand par Alexis Barrière et Isabelle Kranabetter, à paraître aux Éditions de la Philharmonie de Paris.

non conventionnels ; c'est là que la question institutionnelle reste toujours extrêmement importante – on la retrouvera au détour de nombre de témoignages ici réunis. En France, par exemple, revient, pour les compositeurs, la critique de l'institution opératique et le peu de place qu'elle réserve aux créations par rapport au répertoire. Le nombre et les moyens des CNCM, sensibles à de tels projets, sont restreints ; certaines structures théâtrales (comme le Nouveau Théâtre de Montreuil, CDN) peuvent s'ouvrir à des productions scéniques musicales, mais elles sont rares ; des moments de rencontre et d'échange s'inventent, comme récemment, à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon et à l'initiative de Roland Auzet, TOTEM(s), organisant la rencontre de jeunes auteurs et de jeunes compositeurs en binômes de recherche-crédation. En Belgique, la situation diffère fortement entre la Flandre – qui a reconnu par décret la spécificité du théâtre musical il

Favoriser les passerelles au sein des écoles d'art ou entre elles pour initier musiciens et acteurs – mais aussi metteurs en scène, scénographes ou plasticiens – à collaborer. L'école peut être un formidable laboratoire d'expérimentation sans obligation de résultat...

ya plus de vingt ans et subventionne à la fois des projets indépendants et des maisons de production avec des artistes en résidence comme LOD *muziektheater* à Gand – et la Fédération Wallonie-Bruxelles où n'existe aucune structure spécifique et où l'enveloppe de financement des projets inter/pluridisciplinaires est très restreinte.

On peut relever aussi la contradiction entre une évolution décloisonnée des arts de la scène et la frilosité de programmeurs qui restent figés dans des « catégories » artistiques et présupposent les attentes du public alors que celui-ci est souvent bien plus ouvert aux expérimentations qu'ils ne le pensent. D'où la création de festivals dédiés au théâtre musical et à l'opéra contemporain (Opera21 en Flandre, Operadagen à Rotterdam, Helsinki festival, Prototype Festival New York, NOA Festival Vilnius...) et l'impressionnante compétition Music Theatre Now initiée en 2008 à Berlin, qui propose à un jury international des productions issues du monde entier et convie les lauréats à présenter leur spectacle dans un de ces festivals.

Il s'agit également de favoriser les passerelles au sein des écoles d'art ou entre elles pour initier musiciens et acteurs – mais aussi metteurs en



scène, scénographes ou plasticiens – à collaborer. L'école peut être un formidable laboratoire d'expérimentation sans obligation de résultat...

« Le théâtre musical est encore en chemin » écrivait Luigi Nono dans les années 1960 : cette phrase est aujourd'hui à lire non pas dans le sens d'un chemin à poursuivre vers un aboutissement, mais dans le sens d'un mouvement ininterrompu et renouvelé des expérimentations et des inventions de formes articulant la musique et la scène ;

le théâtre musical est, en fait, *toujours* en chemin.

Dans le cadre des pages de ce numéro, notre exploration de ce chemin est forcément limitée. Nous l'avons resserrée – outre les deux figures majeures que sont Christoph Marthaler et Heiner Goebbels – à la France et à la Belgique, auxquelles la vitalité du dialogue entre théâtre et musique ne s'arrête évidemment pas : cette ponction au sein d'un paysage global nous semble cependant déjà témoigner de la richesse et du foisonnement des échanges théâtre <-> musique.

Vincent Schmitt et Pierre-Benoist Varoquier dans *Votre Faust*, texte Michel Butor, musique Henri Pousseur, mise en scène Aliénor Dauchez, Festival Mesure pour Mesure/ Nouveau Théâtre de Montreuil – CDN, 2016. Photo Victor Tonelli.