

Isabelle Moindrot

Professeur à l'Université François Rabelais – Tours

Conférence prononcée à Pont-à-Mousson, dans le cadre de l'Université d'été de la Mousson d'été 2009

THÉÂTRE ET MUSIQUE

Mon domaine de recherche, l'objet de ma passion, c'est la dramaturgie d'opéra et l'histoire des représentations lyriques. Mais aujourd'hui, puisque je m'adresse à vous qui vous consacrez plutôt au théâtre qu'à l'opéra, je vais me placer non pas tant du côté du théâtre lyrique, qui a si longtemps regardé le théâtre d'un peu haut, alors qu'il n'a finalement que quatre siècles d'existence, mais du théâtre, et plus précisément du théâtre contemporain, dont il est manifeste qu'il s'est entièrement réconcilié avec la musique – si tant est qu'il fût jamais brouillé avec elle... Car jamais le théâtre n'a autant fait appel à la musique qu'aujourd'hui, jamais il n'a fait un usage aussi varié de ses capacités, que ce soit en termes de langage, de thématique, d'univers émotionnel ou d'énergie scénique, jamais il ne l'a autant sollicitée en tant que partenaire et, ce qui est certainement le plus prometteur, jamais il ne l'a autant interrogée en tant qu'art autonome, l'invitant par là même à se renouveler.

Etant donné l'immensité du sujet que Jean-Pierre Ryngaert m'a proposé d'exposer, je vais me concentrer sur trois points, qui d'une certaine manière suivent une chronologie historique :

- De la musique de scène à la musique comme principe de mise en scène
- La question de l'opéra ou « si tant est que l'opéra soit du théâtre »
- La « nouvelle alliance » théâtre / musique

1. De la musique de scène à la musique comme principe de mise en scène

Je ne vais donc pas m'attarder sur les signes encore apparents de fractures anciennes entre théâtre et musique, que ce soit le déficit de formation théâtrale chez les musiciens et les chanteurs, ou inversement le déficit de formation au monde des sons parmi les gens de théâtre, en France tout particulièrement où l'enseignement des arts de la performance est traditionnellement cloisonné. C'est là un héritage qui remonte à la Révolution française et à la fondation du Conservatoire, et qui s'est vu confirmé professionnellement sous l'Empire par la

hiérarchisation des salles de théâtre autorisées (Opéra, Opéra-Comique, Comédie-Française, Odéon, etc). Parallèlement à cela, il est frappant de voir le peu d'informations sur la musique qui figurent dans beaucoup de dictionnaires du théâtre (celui de Patrice Pavis et surtout celui de Michel Corvin constituant des exceptions, même s'il serait toujours possible d'espérer plus) – le plus choquant étant sans doute l'*Encyclopédie mondiale des spectacles* de Giovanni Lista (*La Scène moderne*), où l'on chercherait en vain un chapitre sur la musique parmi ceux consacrés aux nouvelles technologies, à l'acteur, au corps, à la fête, à l'image, au verbe, au happening, à la scénographie, aux costumes, au geste, à l'objet, à l'espace, à la danse (un sur « le nouveau ballet » et un sur « la danse et le théâtre dansé) – rien sur la musique au théâtre, même si l'on trouve, effectivement, un chapitre sur « le renouveau de l'opéra », ce qui après tout n'est pas si mal, mais singulièrement réducteur tout de même. La musique n'est pas visible... Donc, elle n'existe pas.

Pourtant, il y aurait tant à dire sur la place de la musique dans les formes anciennes de théâtre, et son éviction progressive pendant la période moderne. Je ne le ferai pas aujourd'hui, car ce sont des choses généralement bien connues et qui nous éloigneraient de notre propos. Le théâtre antique, le mystère, le théâtre élisabéthain, la comédie-ballet, le mélodrame... toutes ces expressions théâtrales étaient soutenues par une musique de scène ou du chant. Il en va de même pour la plupart des formes scéniques du XIXe siècle, du mime à la féerie en passant par le théâtre d'ombres, et même la comédie et le drame, et je voudrais m'arrêter un instant sur cette période, car elle reste encore aujourd'hui tributaire de nombreux préjugés concernant la mise en scène, et plus particulièrement la fonction de la musique de théâtre. Si beaucoup de ces musiques de scène ont disparu, le nom des compositeurs ayant sombré dans l'oubli au même titre que celui des artisans anonymes des théâtres, on connaît l'importance de cette activité musicale par les incursions des grands compositeurs dans ce domaine. Ainsi Beethoven écrit des ouvertures, des lieder et des chœurs pour *Egmont* de Goethe (1810) ; Weber écrit de la musique pour *Turandot* de Schiller (1800) ; Mendelssohn écrit de la musique de scène pour *Ruy Blas* (1839), *Le Songe d'une nuit d'été* (1843), *Athalie* de Racine, *Antigone* (1841), *Œdipe à Colone* (1844-45)... Et il faudrait citer encore Hugo Wolff qui écrit pour Ibsen (*Das Fest aus Solhaug* – 1891), Grieg compose pour *Peer Gynt* et même Strauss pour *Le Bourgeois Gentilhomme*. En France, tout le monde sait que Bizet a écrit des pages inoubliables pour *L'Arlésienne* (1872) de Daudet. Mais qui se souvient que Berlioz a composé une *Marche funèbre* (1848) pour le finale de *Hamlet* ? que Offenbach a illustré le drame sanglant de Sardou, *La Haine* (1874 – je le signale car un concert en a été donné ce juillet dernier au festival de Montpellier et de Radio-France, avec Gérard Depardieu et Fanny Ardant

comme récitants) ? que Saint-Saëns a laissé des morceaux pour *Horace* de Corneille, *Antigone* de Sophocle, *Andromaque* de Racine ? que Massenet a composé pour *Les Erinnyes* de Leconte de Lisle, (1873) aussi bien que pour *Le Crocodile* de Victorien Sardou (1886)... ? Que Fauré a composé des pièces musicales pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck et que Debussy a composé une musique de scène pour *Le Mariage de Saint-Sébastien* de D'Annunzio? Assurément, la musique de scène de cette époque est un archipel englouti, que les chercheurs s'efforcent patiemment de reconstituer, en explorant les pièces d'archives disponibles – hélas elles sont bien lacunaires. Ce travail est crucial pour que soit enfin redessiné le chemin qui mène à notre modernité.

Car le XIXe est à la fois le siècle qui a théorisé l'œuvre d'art totale, Wagner rassemblant dans son œuvre les ambitions de ses prédécesseurs avec toute la fougue d'un artiste défendant l'œuvre « de l'avenir » – la sienne –, et fustigeant impitoyablement toutes les formes de théâtre de divertissement, et il est aussi le siècle qui a conduit à un rééquilibrage des moyens artistiques dans ce qu'il est convenu d'appeler l'invention de la mise en scène moderne. Or dans cette aventure, dont nous sommes tous les héritiers, la musique a changé de statut. A l'image de l'orchestre qui, après la fondation du Festspielhaus de Bayreuth en 1876, descend dans la fosse pour ne plus gêner la perception du drame, la musique disparaît d'une grande partie du continent théâtral européen après la première guerre mondiale. Elle ne disparaît pas *vraiment* – une telle perte n'aurait pu s'envisager, le public restant profondément attaché à ses plaisirs, et la musique étant l'un des plus tangibles, hier comme aujourd'hui. Elle perdure dans les théâtres de divertissement et les formes théâtrales populaires, où la chanson et la danse se maintiennent sous des formes diverses – je pense évidemment à l'opérette, au cabaret, etc. Mais elle se retrouve aussi dans les expérimentations les plus ambitieuses des théâtres d'art – et je pense cette fois à Craig et surtout à Adolphe Appia, qui fit deux rencontres décisives : celle, frustrante à tout jamais, de l'opéra wagnérien confiné dans les conventions scéniques post-romantiques de Bayreuth, expérience qui le conduisit à s'enfermer avec la partition pour imaginer une autre manière de représenter le drame musical, délivré cette fois des oripeaux de la mimesis, et celle d'Emile Jaques-Dalcroze, dont le parcours est extrêmement intéressant pour notre propos.

Car l'inventeur de la « rythmique », d'où allait découler tout un pan de la danse moderne dans le sillage de Mary Wigman, élève de Dalcroze, ce musicien fantaisiste qui apprenait le solfège à ses élèves en leur faisant faire des exercices corporels (cela, dès la fin du XIXe siècle) et qui, basé dans la cité-jardin de Hellerau dans les années qui précèdent la première guerre mondiale, marquera de son empreinte des créateurs aussi différents que Claudel et Diaghilev,

Honegger et Bernard Shaw, Ansermet et Stanislavski, et bien sûr Appia qui réalisa les décors d'*Orphée et Eurydice* de Gluck..., ce musicien d'origine suisse, donc, qui avait passé son enfance à Vienne où il s'était gorgé de la musique de Johann Strauss, avant de poursuivre ses études à Paris (avec Léo Delibes, l'auteur de *Lakmé*, de *Coppelia*...), allait continuer, parallèlement à ses activités de pédagogue, son œuvre de compositeur et de chansonnier. Ainsi, parmi les œuvres de ce collaborateur d'Appia, dont la pensée nourrira certains des courants les plus prometteurs de l'art scénique moderne, on compte des titres comme *La Soubrette*, *Riquet à la houppe*, *Sancho-Pança*, *Le Jeu du feuillu*, et bien sûr des *chansons romandes*... C'est dire à quel point le lien est serré entre la musique, y compris sous des formes qu'il est de bon ton de mépriser aujourd'hui (opérette, opéra-comique, chansons...), et la naissance de la mise en scène moderne. Je disais tout à l'heure que la musique avait changé de statut. C'est clair. Moins visible mais non moins sensible, elle est devenue force structurante, puissant courant intérieur qui traverse les formes, les arts, les corps. C'est celle qui, aujourd'hui encore, travaille la scène contemporaine. Et il est formidable, à mon sens, que la réalisation la plus *heureuse* d'Appia – période de bonheur qui précède de peu le désastre de la première guerre mondiale – soit liée, une fois de plus, au mythe d'Orphée qui avait fondé le genre opératique dans les premières années du 17^e siècle. Avec cet *Orphée et Eurydice* de Gluck présenté à l'intelligentsia européenne dans des décors d'Appia et selon les principes choraux de la rythmique, durant l'été 1912 puis 1913, la musique n'a plus pour tâche, comme dans l'*Orfeo ed Euridice* de Monteverdi, de *représenter* le monde dans sa totalité – c'est ce qu'on appelait à l'époque le *stile* « *rappresentativo* » –, de le représenter en embrassant la terre et le ciel, les hommes et les dieux, autrement dit tout le réel, dans ses dimensions tangibles et matérielles (des lieux, des objets, des êtres vivants), mais aussi dans ses dimensions impalpables et abstraites (des passions, des croyances, des rêves et des utopies). Beaucoup plus modestement, il est question à Hellerau de façonner une scène nouvelle, pour des hommes plus libres, portés par le chant invisible et sans limite d'Orphée. L'œuvre théorique majeure d'Appia est sans doute *La musique et la mise en scène*, dont il est extrêmement intéressant de comparer les préfaces. Voici ce qu'écrit Appia dans sa préface à la première édition (1897) :

« Il est toujours hasardeux de vouloir traiter d'une question d'art autrement qu'au moyen de l'œuvre d'art elle-même. En effet, la critique ne signifie jamais grand'chose, la description est parfaitement illusoire et l'on n'a pas besoin de soutenir la contemplation par des raisonnements abstraits. Je me trouve ici dans la double situation du critique et du théoricien, et de ces deux points de vue, exposé à la juste

méfiance des artistes auxquels je m'adresse. Aussi je tiens à les assurer que je ressens moi-même à l'entrée de cette étude une singulière oppression. D'abord ma main n'est pas faite pour tenir la plume ; ensuite la démonstration que j'ai entreprise comporte un élément, la musique, qui plus que tout autre échappe à l'analyse. (...) ... la musique est avant tout une disposition de l'âme, disposition que l'on peut posséder sans pour cela dominer le procédé technique ni même goûter beaucoup les indigestes exhibitions de nos concerts et de nos théâtres lyriques. Elle implique un *sens* particulier pour la contemplation, lequel rend apte à saisir la portée artistique de certaines proportions et à ressentir spontanément ce que celles-ci peuvent contenir d'intensité et d'harmonie. C'est à ce sens-là que je fais appel par le présent ouvrage ; c'est lui seul que mon étude suppose implicitement (...) »

On remarquera la modestie du ton, les précautions craintives et on comparera ces mots à la préface de la seconde édition (1918), où il évoque non seulement l'œuvre de Bayreuth (« origine d'une révolte artistique des plus fécondes ») et la rythmique de Jaques-Dalcroze. Et voici des mots qui se tournent résolument vers l'avenir, pour ne pas dire l'utopie : « Maintenant, c'est en libérant ce corps que nous libérons la musique une seconde fois. » Et alors qu'il évoque « l'entraînement mystérieux du spectateur vers l'exécutant » :

« – Nos spectacles modernes nous obligeaient à une passivité si méprisable que nous voilions soigneusement son humiliation dans les ténèbres de la salle. Maintenant, et devant l'effort du corps humain pour se retrouver enfin lui-même, notre émotion devient presque une collaboration fraternelle... et la barrière qui oppose la scène à la salle nous apparaît comme une odieuse et douloureuse dissociation, issue de notre égoïsme. (...) Il en résulte, inutile de le dire, que l'aménagement de nos théâtres doit évoluer vers une conception plus libérale et plus souple de l'art dramatique. – Tôt ou tard nous arriverons à ce que l'on appellera *la salle*, cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira, - *avec ou sans spectateur*. ... »

Ou encore

« ... pour que la mise en scène fasse partie intégrante du drame, pour qu'elle prenne rang de moyen d'expression, il lui faut *un principe régulateur qui, dérivant de la conception première, dicte la mise en scène péremptoirement, sans passer à nouveau par la volonté du dramaturge*.

Ce principe, quel peut-il être ?

- la musique. »

Vous l'avez compris, la musique, qui était jadis un « un *sens* particulier pour la contemplation » est devenue dans la pensée d'Appia « ce principe régulateur » qui « dicte la mise en scène » et impose de repenser l'ensemble de l'événement théâtral – le drame, l'architecture, la place du spectateur. Ce message, certains metteurs en scène l'entendront, et sous des formes différentes, en feront leur miel, dans le domaine lyrique, ou en dehors de lui. La musique n'est plus simplement au service du texte théâtral. Elle devient le cœur battant de la scène. Écoutons à ce sujet Meyerhold : « Un spectacle organisé de façon musicale n'est pas un spectacle dans lequel on fait de la musique ou bien on chante constamment derrière la scène, c'est un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le *temps* est organisé avec rigueur. » (Ecrits sur le théâtre, IV, 325).

De Monteverdi à Appia, le chemin s'est donc inversé. Mais comme à l'origine de l'opéra, il prétend ouvrir une voie pour le théâtre tout entier : texte, musique, scène, mouvement. Et le théâtre qui s'élabore au XXe siècle sur les ruines du siècle précédent aura à inventer une place nouvelle pour la musique. C'est une aventure longue, douloureuse parfois, qu'il faudrait certainement écrire. On en connaît bien les jalons en ce qui concerne l'opéra

2. La question de l'opéra ou « si tant est que l'opéra soit du théâtre »

. Et je vais vous les rappeler brièvement. Mettre en scène l'opéra ne va pas de soi. On le sait, depuis quelques décennies maintenant. C'est une histoire – que dis-je ? une épopée ! – qui a été souvent racontée, avec ces quelques étapes spectaculaires que vous connaissez bien : les mises en scène dépouillées de Wieland Wagner dans le Bayreuth dénazifié, le réinvestissement de l'opéra par le tragique avec Maria Callas et Lucchino Vistonti, la relecture historique et l'engagement charnel par l'équipe Chéreau-Boulez montant *le Ring* en 1976, l'éclosion du répertoire baroque, qui allait renouveler le rapport des musiciens à l'espace, au temps, au public et à la création, l'introduction des nouvelles technologies bouleversant l'ensemble de la pratique lyrique, enfin la connaissance plus large de l'histoire du théâtre et de ses représentations qui a donné force d'évidence à l'idée que toute interprétation, même « respectueuse », est indissociable d'une époque donnée... Tout cela est bien connu.

Aussi, plutôt qu'un historique détaillé, je voudrais vous proposer une première brassée de réflexions qui pourrait se résumer par cette formulation de Patrice Chéreau : « Si tant est que l'opéra soit du théâtre... ».

Cette proposition servait de chapeau, voire d'épigraphe, aux réflexions de Chéreau sur la mise en scène de *Lulu* [1979], publiées en volume chez Lattès au moment de la création de l'œuvre à l'Opéra de Paris. Les réflexions de Chéreau figuraient dans ce volume entre un article de François Regnault intitulé « J'ai longtemps habité sous de vastes portiques » et un « Court post-scriptum sur la fidélité » de Pierre Boulez, dont les derniers mots retentissaient d'une violence rédemptrice que je vous invite à méditer :

« *Prendre* une œuvre, la transcrire temporairement dans notre propre langage, cela nous rend parfaitement humble et parfaitement orgueilleux, libre vis-à-vis de l'auteur, vis-à-vis de l'histoire, dégagé de toute responsabilité étrangère à notre choix profond. Il n'y a pas de *vérité* : voilà ce que les « chefs-d'œuvre » nous somment de découvrir et d'accepter ; ils nous enjoignent l'irrespect, voire le saccage. « Si le grain ne meurt... »

Pourquoi veut-on toujours stériliser les grains ? Ah ! les silos interdits et leurs gardiens péremptoirs ! »

Et ce sont les derniers mots de ce volume collectif consacré à *Lulu*. Treize ans plus tard, en 1992, les réflexions de Patrice Chéreau seront rééditées séparément, chez Ombres, dans un petit volume qui conservera le titre originel du texte de Chéreau, le rendant de ce fait beaucoup plus percutant et visible. Patrice Chéreau, « Si tant est que l'opéra soit du théâtre », Paris, Ombres, 1992. Or nous sommes là au cœur du sujet. Tout amateur d'opéra *et* de théâtre, tout metteur en scène passant d'un genre à l'autre, et ils sont de plus en plus nombreux, se voit un jour confronté à cette question : « L'opéra est-il *vraiment* du théâtre ? ». Souvent mal formulée (« L'opéra, ce n'est pas vraiment du théâtre... », « A l'opéra ce n'est pas pareil... », « Oui, mais l'opéra, c'est l'opéra... »), utilisée comme une parade ou une défense, cette question est une blessure toujours ouverte dans la chair du théâtre lyrique. Et sur cette plaie vient se précipiter tout un essaim de présupposés, de jugements de valeurs, de dénégations. C'est pourquoi il est urgent de la penser.

Ainsi, est-ce de la même chose que l'on parle quand on dit « théâtre », « mise en scène », pour le théâtre lyrique et pour le théâtre parlé ? La mise en scène d'opéra, telle qu'elle est généralement pratiquée aujourd'hui, serait-elle une mise en scène axée d'abord sur le décor et les déplacements dans l'espace ? Serait-elle, comme on l'entend dire parfois une mise en scène certes plus riche en spectacle, mais plus pauvre en direction d'acteurs ? Y aurait-il des limites

au-delà desquelles l'opéra cesserait d'appartenir au théâtre, où il démissionnerait en quelque sorte du théâtre pour basculer dans autre chose, de plus musical, de plus primitif, créant un autre mode de représentation? Ainsi le dit Claude Régy « [L]e cri appartient à une couche du cerveau beaucoup plus profonde que celle de la parole. La musique aussi. ». On peut entendre encore Novarina : « Entre le chanté et le parlé, on passe par-dessus une lisière incompréhensible, comme entre les coulisses et la scène. Il y a un saut brutal à faire, un franchissement de la matière. »

Donc, où seraient les limites ? Notre époque n'est-elle pas plutôt celle de « l'illimité » ? L'imbrication du musical et du scénique, que l'on observe dans le théâtre autant que dans l'opéra de répertoire, a rendu obsolète la croyance dans la permanence de cette frontière. Alors, si tant est que l'opéra soit du théâtre, quelle influence cette « esthétique de l'illimité » aura-elle sur le genre lyrique ? sur la mise en scène ? Promet-elle à l'opéra la renaissance tant attendue ? Ou au contraire, sa chute ? – Je n'ai pas de réponses définitives à vous apporter, vous vous en doutez bien, mais avant d'aborder la question du théâtre, il m'importait de faire avec vous ce rapide parcours intellectuel, pour désamorcer quelques uns des pièges qui parsèment le chemin de cette réflexion sur le théâtre et la musique.

La deuxième brassée de réflexions que je vous soumetts est interne au genre lyrique et relative à son équilibre. Il est permis de se demander comment *s'harmonise* la représentation – j'emploie évidemment ce mot dans son sens musical –, autrement dit comment les éléments se fondent dans notre perception, comme ils sont perçus, comment notre structure mentale organise ce que nous recevons dans un spectacle lyrique.

J'ai écrit il y a bientôt 20 ans un livre qui tentait de résoudre ces questions-là, ou plutôt qui proposait quelques outils pour décrire et analyser l'ensemble de ces perceptions. Aujourd'hui, ce qui me frappe c'est le raccord immédiat et pourtant souvent difficile entre le visuel et le sonore. On sait aujourd'hui, par la recherche scientifique, que « l'œil l'emporte toujours sur l'oreille dans la chronologie de la perception. Le cerveau échantillonne les données fournies par l'œil plus vite que celles apportées par l'oreille. » (Cf. Daniel Deshayes, *Pour une écriture du son* – ouvrage absolument essentiel pour comprendre comment fonctionne l'univers sonore et comment il est possible de le maîtriser). Dès lors on est amené à se demander comment la perception de la musique infléchit la compréhension de la dramaturgie, et inversement comment la scène détermine l'émotion musicale, ou encore quelle est l'alchimie qui permet à l'écoute, resserrée dans les profondeurs de l'intime, de se cristalliser dans le spectacle en une interprétation globale de l'œuvre. Bien sûr, cette question a été abondamment traitée par les théoriciens de l'opéra depuis les origines, souvent,

d'ailleurs, avec des métaphores empruntées à la différence des sexes et à la procréation – la musique étant féminine, le drame masculin, etc. Ce n'est pas un sujet de pure théorie, car au-delà de cette *harmonisation* des effets et des émotions c'est bien du plaisir qu'il est question, plaisir de la musique, plaisir du théâtre tout à la fois.

En effet le plaisir que l'on éprouve à l'opéra, s'il tient grandement à la présence de la musique et à la dimension de performance qui s'attache au chant lyrique (c'est l'évidence), il résulte aussi de la faculté propre à la musique de joindre ensemble des éléments divers. La musique, comme la lumière, est englobante, elle gouverne le temps, elle donne son rythme à l'événement théâtral et elle ordonne, parfois de façon très discrète et imperceptible la coexistence de ce qui lui est concomitant – le texte, la scène, la musique, mais aussi, plus finement, les timbres, les couleurs, les registres, les mouvements, les volumes... Cette faculté englobante lui permet de joindre les incompatibles, elle autorise les contradictions, elle les structure, elle leur donne forme et sens, tout en ouvrant secrètement le champ de l'imaginaire, de l'inconscient, du virtuel. De ce point de vue, il n'y a pas d'art plus « généreux » que la musique, plus ouvert, plus accueillant... Le théâtre d'aujourd'hui l'a bien compris, qui intègre de plus en plus souvent une importante partition musicale dans les spectacles dramatiques. Et alors que le théâtre offre à l'œuvre dramatique l'amplitude ouverte du visible, la musique, dans le même temps, projette la fiction vers l'intérieur, vers l'intime. D'où ce *transport* double – et on peut prendre le mot dans tous les sens du terme – qui parvient à convertir la musique en théâtre, et le théâtre en musique. Et c'est, me semble-t-il, ce qui est à l'œuvre précisément, dans le théâtre contemporain.

3. La « nouvelle alliance » théâtre / musique.

L'une des preuves tangibles de ce que j'ai envie d'appeler la « nouvelle alliance » du théâtre et de la musique apparaît dans la présence au prochain festival d'Avignon comme artistes associés de l'écrivain Olivier Cadiot et du metteur en scène Christoph Marthaler. Je donne cet exemple, parce qu'il est médiatiquement assez parlant, mais on aurait pu entre citer bien d'autres, à la fois institutionnels et artistiques, que ce soit la nomination de Jérôme Deschamps à la tête de l'Opéra-Comique en 2005, d'abord comme directeur délégué, puis comme directeur depuis 2007, ou encore l'inscription de la musique (guitare et chanson, mais aussi opéra) dans des pièces contemporaines aussi différentes que *Italienne avec orchestre* de Jean-François Sivadier, *Face de cuillère* de Lee Hall ou *La Commission centrale de l'enfance* de David Lescot (et j'en profite pour saluer ici Norah Krief, Michel Didym et David Lescot).

Faire de la musique et des musiciens des sujets de théâtre est une tradition bien établie, que le XXe siècle n'a pas délaissée, de Pirandello (*Ce soir on improvise*) et à Thomas Bernhard Joël Jouanneau (*Allegria opus 147*), ou Peter Turrini (*Da Ponte à Santa Fe*) - occasion d'interroger les formes du théâtre autant que celles de la musique. Mais revenons au tandem des artistes invités à Avignon en 2010. Le premier est notamment l'auteur du texte de *Roméo et Juliette*, premier opéra de Pascal Dusapin [1989 - 20 ans déjà - je vous rappelle que cet opéra, qui fait appel à l'orchestre symphonique traditionnel, a été créé à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française] – la magnifique mise en scène d'Olivier Lagarde à l'Opéra-Comique en 2008 a prouvé que cette œuvre qui a marqué un jalon important dans le renouveau de l'opéra est à la fois toujours actuelle et désormais un « classique ». Quant à Christoph Marthaler, qui est l'un des metteurs en scène que je chéris le plus et qui a fait ses débuts au théâtre comme musicien (d'abord comme instrumentiste puis comme compositeur de musique de scène), toute son œuvre est habitée par la musique – qu'il se produise à l'opéra (sa dernière création à l'Opéra de Paris est un *Wozzeck* qui sera repris la saison prochaine). D'une certaine manière, ce tandem d'artistes associés nous rappelle que Vilar lui-même avait mis en place une programmation de théâtre musical à Avignon en 1969, avec *Syllabaire pour Phèdre* de Maurice Ohana mis en scène par Pierre Barrat et surtout *Orden* de Girolamo Arrigo, mis en scène par Georges Lavelli. Mais c'était alors une autre époque, où les relations entre théâtre et musique restaient assez souvent conflictuelles – tant sur le plan de l'esthétique que sur celui de l'idéologie, voire de la politique – le symbole le plus fort étant certainement la fermeture de l'Opéra de Paris en 1972, après des années de crise, et sa réouverture en 1973, sous la direction de Rolf Liebermann qui fera de l'Opéra de Paris une maison moderne, en appelant les plus grands metteurs en scène de l'époque, Strehler, Lavelli, Chéreau, Stein, à la rescousse d'un genre perçu comme moribond...

Depuis lors, il est clair que le chapitre des relations tourmentées entre théâtre et musique est terminé et qu'une autre histoire est en train de s'écrire, histoire vraiment commune cette fois. On peut trouver des précurseurs à cette « nouvelle alliance » du théâtre et de la musique. Et je ne pourrais évidemment les citer tous. Mais, dans des registres extrêmement différents, comment ne pas citer tous ceux qui ont fait parcourir le monde à la recherche d'autres formes de théâtre - Brook, dans sa quête d'une langue de l'origine et le travail sur la voix ? Mnouchkine dans sa confrontation avec l'Orient et la musique de Jean-Jacques Lemêtre, qui se place toujours derrière les mots, comme une ponctuation, des virgules, points-virgules, points... ? Kantor dans son usage de la musique comme réceptacle émotionnel de la mémoire ? Wilson dans sa recherche d'une temporalité autre, d'un geste né du silence à peine

interrompu ? Régy par son approche des sensations-limites, par sa descente à l'intérieur même de l'imperceptible? Villégier dans sa confrontation avec les textes et musiques baroques ? De Tanguy et de son usage d'une musique si désirable, et pourtant comme réduite à l'état d'objet pauvre, usé, comme en lambeaux... Et tout ceux encore qui, comme Régy, ont pratiqué le théâtre radiophonique et ses échanges si particuliers entre le visible et l'audible, où l'impossible vision transforme entièrement l'écoute.

La musique de scène ou à la scène, qu'elle soit visible ou invisible, produite en direct ou enregistrée, verbale, instrumentale, liée au monde des sons..., a pris une importance tellement considérable, ces dernières années, qu'elle structure et rythme tout le spectacle, comme l'avait imaginé, pour des formes évidemment très différentes, Adolphe Appia. Ainsi en va-t-il des recherches de Vassiliev sur la matérialité sonore du verbe; des paysages sonores réalisés par Daniel Deshays pour Alain Françon ; des œuvres de Goebbels où le travail plastique est indissociable de ses expérimentations sur l'organologie sonore – et je vous livre ici cette citation sublime de Canetti extraite du *Cœur secret de l'horloge*, et qui apparaît dans *Eraritjaritjaka (Musée des phrases)* avec André Wilms [2004] : « Dans la musique, les mots nagent au lieu de marcher comme ils font d'ordinaire. J'aime la marche des mots, leur cheminement, leurs étapes, leurs arrêts : je me méfie de leur flux. » ; des partitions visuelles des Castellucci, dont la dimension musicale opère de façon quasi hallucinatoire, « baignant » l'espace comme celui-ci habite le temps, selon les mots de Bruno Tackels ; des chants communautaires, puissamment inquiets chez Lev Dodine, ou joyeux et comme terriblement figés de Jan Lauwers à la fin de *la Maison des cerfs*. Et sans aucun doute, beaucoup d'autres encore. Tout cela constitue ce continent sensible, mais si vite englouti, qu'est la « musique » du théâtre contemporain.

Pour conclure rapidement, je rappellerais que les metteurs en scène d'aujourd'hui ne manquent pas une occasion de tirer parti de ces possibilités de discordance, de dérision ou de décalage offertes par la musique. Mais ce qu'ils font plus volontiers aujourd'hui, c'est ouvrir un horizon de sens qui, par la grâce du comique, ou par la dérision, semble se libérer de la gravité même du sens. Toutes les œuvres lyriques, loin s'en faut, ne s'y prêtent pas. Mais tel est le génie de notre époque, qui touche toutes les formes artistiques, même l'opéra dont le carcan de codes est préservé au moins par la musique.

Isabelle MOINDROT

