

De Luigi Nono à Frank Castorf : vers un nouveau théâtre musical ?

Rosaline Deslauriers

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24080ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deslauriers, R. (2007). De Luigi Nono à Frank Castorf : vers un nouveau théâtre musical ? *Jeu*, (124), 131–136.

De Luigi Nono à Frank Castorf : vers un nouveau théâtre musical ?

Le théâtre musical est encore en chemin.
La nécessité première est : communiquer.
De nouvelles situations humaines demandent d'urgence
à trouver leur expression.

Luigi Nono, *Notes sur le théâtre musical contemporain*

Que l'on songe aux écrits qu'Appia a consacrés à la musique, à l'avènement des *songs* dans les théories brechtiennes ou aux créations de Grotowski ou de Barba, le tissu sonore d'un spectacle est devenu une constante préoccupation chez les praticiens et les théoriciens de la scène qui furent de grands réformateurs. En revanche, malgré l'intérêt des chercheurs à l'endroit du phénomène d'hybridation qui a pris d'assaut la scène contemporaine, la notion de théâtre musical demeure une « étiquette » que certains croient plus juste d'éviter : aux uns, elle semble trop restreinte ou trop vaste, aux autres, elle s'associe à une tradition « qui relève de la musique dite sérieuse » et qui « souffre d'hermétisme¹ ». Il est vrai que cette expression renvoie tantôt à une opposition entre « petites formes » spectaculaires et « grande forme » lyrique, tantôt à des spectacles – tels la comédie musicale ou l'opéra rock – qui appartiennent à une culture que l'on pourrait qualifier de « populaire », tantôt à un savoir spécialisé qui va des madrigaux de Monteverdi aux jeux de langage de Georges Aperghis, en passant par le *Gesamtkunstwerk* de Wagner, *la Main heureuse* de Schoenberg ou *l'Histoire du soldat* de Stravinsky. Où commence et où s'arrête la notion de théâtre musical ? Sans chercher à retracer « l'histoire impossible² » de ce concept, penchons-nous un instant sur les échanges de principes et de savoirs qui, au XX^e siècle, se déploient entre compositeurs et praticiens de la scène, et permettent au théâtre – et à la musique – de se penser autrement.

De la métaphore musicale au training de l'acteur-musicien

La métaphore musicale est un leitmotiv omniprésent au sein du discours et des écrits qui portent sur le théâtre, et ce, depuis le début du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

1. Propos tenus par Michel Robidoux dans un entretien avec Pierre MacDuff. Voir « Trajectoire d'un musicien de théâtre. Entretien avec Michel Robidoux », dans *l'Annuaire théâtral*, Ottawa, CRELIQ/SQET, printemps 1999, n° 25, p. 29.

2. Michel Rostain, « L'impossible histoire du théâtre musical », [1994] 1999. Tous les textes de Rostain cités dans cet article se trouvent sur le site des archives du Théâtre de Cornouaille : <www.theatrequimper.asso.fr/creation-musicale>.



Ici, Meyerhold souligne que le travail d'un comédien est pareil « à ce qu'est une étude pour un peintre ou un exercice pour un musicien³ », alors que celui du metteur en scène consiste à jouer le rôle d'un chef d'orchestre symphonique⁴; là, Craig marie paradoxalement la question de « l'idéal de la musique » et la figure de l'orgue de barbarie pour évoquer à quel point le théâtre de son temps est « une sorte de plaisir incomplet⁵ ». Plus près de nous, dans *Mon théâtre*, Pippo Delbono compare, lui aussi, l'entraînement théâtral aux gammes que doit faire un musicien, une métaphore qu'il développe ensuite longuement pendant ses entretiens avec Hervé Pons⁶, alors que, pour Farid Paya, il s'agit d'un travail collectif qui rend sa troupe pareille « à un orchestre où des interprètes divers jouent ensemble la même musique⁷ ». Michel Rostain est un des rares metteurs en

Récitations de Georges Aperghis, mis en scène par Michel Rostain au Festival d'Avignon en 1982. Sur la photo: Martine Viard. Photo: coll. Michel Rostain.

scène à s'interroger directement sur la question du théâtre musical, mais il se garde d'en proposer une définition immuable: pour lui, cette expression ne désigne « ni un genre, ni un mouvement esthétique, ni un groupe artistique militant, mais [...] [un] système provisoire de repérage⁸ ».

Chez les compositeurs, le recours au concept de « théâtre » et les tentatives de définitions d'un « théâtre musical » abondent pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Dans un texte qui milite en faveur d'un « nouveau théâtre musical⁹ », Luigi Nono retrace l'histoire du concept – il établit notamment des parallèles entre Meyerhold et

3. Vsevolod Meyerhold, « Premières tentatives de création d'un théâtre de la convention », dans Béatrice Picon-Vallin [sous la dir. de], *Vsevolod Meyerhold*, Arles, Actes Sud-papiers/CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2005, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, trad. Claire Pedotti, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 133.

6. Myriam Bledé et Claudia Palazzolo [sous la dir. de], *Pippo Delbono. Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2004, p. 32; Hervé Pons [sous la dir. de], *Pippo Delbono. le Corps de l'acteur*, Besançon, Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2004, p. 24-25.

7. Farid Paya, « Une culture de groupe », dans Georges Banu [sous la dir. de], *De la parole aux chants*, Arles, Actes Sud-papiers, coll. « Apprendre », 1995, p. 71.

8. Michel Rostain, « À bas le théâtre musical! », 1986.

9. Luigi Nono, « Notes sur le théâtre musical contemporain », dans Laurent Feneyrou [sous la dir. de], *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1993, p. 190. Nono utilise à plusieurs reprises l'expression « nouveau théâtre musical ». Voir « Jeu et vérité dans le nouveau théâtre musical », *ibid.*, p. 213-218; « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », *ibid.*, p. 219-233.

Schoenberg – et revendique un « théâtre de luttes, d'idées, étroitement lié au sùr et laborieux progrès vers une nouvelle condition humaine et sociale de la vie. Un théâtre totalement *engagé* [...]. Un théâtre de la conscience, possédant une nouvelle fonction sociale pour le public¹⁰ ». Dans ses écrits et ses œuvres, Nono repense l'alliance entre la musique et l'espace en montrant une forte influence brechtienne, et il n'hésite pas à recourir aux expériences de théâtre politique de Piscator ou à collaborer avec le Living Theatre dans *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966). Mauricio Kagel, quant à lui, théorise la notion de « théâtre instrumental » et les aptitudes requises par cette pratique artistique, « synthèse du jeu instrumental et de la présentation théâtrale¹¹ ». Pour ce compositeur, la virtuosité est trop souvent synonyme d'esclavage, et le musicien doit repenser sa relation organique avec un instrument: « Un faux professionnalisme exclut toute possibilité de détente et d'invention entre musiciens et instruments¹² », déclare le compositeur en 1971, alors qu'en 1975 il affirme qu'un « entraînement méthodique » et « un travail collectif d'ordre presque "thérapeutique" » est nécessaire aux groupes musicaux qui tendent vers un théâtre musical¹³. Autant de considérations qui ne sont pas sans rappeler que, depuis la *via negativa* de Grotowski jusqu'à l'anthropologie théâtrale de Barba, nombre de théoriciens-praticiens du théâtre accordent une importance capitale à la question de l'organicité ou à l'idée de *training*, à la fois voie de l'art et quête ontologique de l'acteur. De la pensée des praticiens de la scène à celle des compositeurs, l'aller-retour entre les concepts de théâtre et de musique dessine donc un territoire artistique au sein duquel ces deux arts frères se rencontrent et s'empruntent principes esthétiques et éthiques.

L'éternelle naissance d'un rejeton impur

Mauricio Kagel accepte, en 1974, la chaire de « nouveau théâtre musical » à l'École Supérieure de Musique de Cologne. En 1989, Georges Aperghis déclare que ce « nouveau genre naissant » – qui fut dans la confusion pendant quelques décennies – « paraît enfin pouvoir se cerner¹⁴ ». Issu de la nécessité de « raconter autrement¹⁵ », enrichi par des formes de représentations musicales extra-européennes et à la faveur d'une plus grande autonomie entre les différentes composantes d'un spectacle ainsi que d'une émancipation du corps des interprètes, le théâtre musical est, pour Aperghis, « l'envahissement du temple théâtral par le pouvoir abstrait de l'organisation musicale, et non l'inverse¹⁶ ». Quelques années plus tard, son précieux collaborateur Michel Rostain soutient pourtant que ce sont « les retrouvailles avec le théâtre et ses facteurs de trouble » qui ont permis à la musique contemporaine de sortir de l'enclave de sa « pureté », voire de retrouver ses origines rituelles et de favoriser l'émergence d'un mouvement artistique qui n'est coupé ni du théâtre ni des rythmes de la

10. *Ibid.*, p. 190.

11. Mauricio Kagel, « Théâtre instrumental », dans Felix Schmidt et J.-J. Nattiez [sous la dir. de], *Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », [1975] 1983, p. 107.

12. Mauricio Kagel, « La musique comme théâtre », *op. cit.*, p. 131.

13. Mauricio Kagel, « Métier », *op. cit.*, p. 100.

14. Georges Aperghis, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », dans Antoine Gindt [sous la dir. de], *Georges Aperghis. Le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 61.

15. *Ibid.*, p. 63.

16. *Ibid.*

société¹⁷. La tragédie grecque, qui comprenait une partition aussi musicale que verbale, n'est-elle pas, en effet, le plus lointain ancêtre du théâtre musical occidental ? Ailleurs, Rostain déclare que la seule véritable œuvre de théâtre musical demeure les *Récitations* d'Aperghis qu'il a, rappelons-le, lui-même mis en scène en 1982¹⁸. Ainsi, au fil du XX^e siècle, d'aucuns revendiquent tant le flambeau d'un « nouveau théâtre musical » qu'une certaine « vérité » liée à la naissance de cette forme spectaculaire hybride, rejeton engendré sous le signe de l'impureté, alors que d'autres se rétractent quand vient le temps de défendre sa survie. En France, par exemple, Jean-Yves Pénafiel utilise cette expression dans le programme de la soirée de son spectacle *Bacchantes* (2004), mais lui préfère ensuite le terme « spectacle musical » lors d'une interview où nous abordons l'ambiguïté du concept. Rostain lui-même, fervent défenseur de cette bande de « hors-la-loi du lyrique » qui, faute de lieux fréquentables ou accueillants, ont dû s'inventer « un ailleurs¹⁹ », évite d'utiliser cette expression sur les affiches ou les programmes de ses œuvres : « je les ai qualifiés les uns d'opéras contemporains, d'opéras de chambre, les autres de théâtre instrumental, d'autres encore d'opéra-jazz, ou encore d'opéra-japonais, etc. et bien rarement de théâtre musical²⁰ ». Dès lors, ce nouveau-né aux mille visages semble voué à renaître sans cesse, conservant une part d'innommable qui en incite plus d'un à user de métaphores savoureuses pour le décrire : un jour, il est comparé à une expérience alchimique²¹, le lendemain, on l'associe à la mort de l'opéra ou à la preuve de son éternité²²...

Une géographie sous le signe de l'entre-deux

À l'heure où le paysage scénique contemporain ne saurait se dépeindre sans les concepts de mixage, de métissage, d'hétérogénéité ou d'hybridation, l'idée d'un théâtre musical produit un terreau fertile aux mutations du spectacle vivant : tour à tour la salle de concert se métamorphose en lieu de théâtre, comme par exemple dans *Fama* (2006), récente collaboration entre Beat Furrer et Christoph Marthaler, ou, à l'inverse, le théâtre se transforme en prétendue salle de concert, comme ce fut le cas du *Come back de Jean Baptiste* (2006), dernière création de Wayn Traub. Ici, un compositeur comme Pascal Dusapin rassemble lui-même les textes hétérogènes qui constituent le livret de *Faustus*, son dernier opéra, là, des metteurs en scène contemporains tels Robert Lepage, Alain Platel ou Krzysztof Warlikowski renouent avec l'art lyrique, en foulant le sol de lieux consacrés comme l'Opéra Garnier ou l'Opéra Bastille avec d'audacieuses mises en scènes. Or, lorsqu'un Frank Castorf s'attaque à

17. Michel Rostain, « Un son impur », 1993.

18. Michel Rostain, « À bas le théâtre musical ! », *art. cit.*

19. Michel Rostain, « Un son impur », *art. cit.*

20. Michel Rostain, « Le théâtre musical est-il un genre ? », 1987.

21. Catherine Heyden, « Théâtre musical. Un objet poétique rêvé », *Mouvement*, Paris, n° 42, janvier-mars 2007, p. 58 et 60. Voir aussi une définition proposée par l'acteur et metteur en scène Jean-Yves Pénafiel : <www.studiodesvarietes.org/formation/modules/scenes_corps/theatremusical2002.html>.

22. Voir notamment Michel Rostain, « L'impossible histoire du théâtre musical », *art. cit.* ; « Quelles mises en scène ? », 1998. La « mort de l'opéra » est aussi un cliché sur lequel ironisent souvent les compositeurs, et ce, de Luigi Nono (*Écrits, op. cit.*, p. 189) à Pascal Dusapin, qui s'est emporté contre ce mythe lors d'un colloque tenu à l'EHESS, le 17 novembre dernier, à Paris. Danielle Cohen-Levinas présente, pour sa part, le théâtre musical comme une preuve de l'éternité de l'opéra, de sa durabilité entrecoupée de doutes, entre son déclin et sa future ascension (*le Présent de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Kimé, 2001, p. 160-161).



Meistersinger, d'après Wagner, mis en scène par Frank Castorf. Spectacle de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (créé en 2006), présenté au Théâtre National de Chaillot en 2007. Photo: Thomas Aurin.

la mise en scène de *Meistersinger* de Wagner (2006), doit-on parler d'opéra, de réactualisation d'un « théâtre total » ou tout simplement d'un théâtre musical aussi « engagé » que pouvait l'être celui de Luigi Nono? Cette version d'une œuvre qui, jadis, fit le bonheur de Hitler, revêt les couleurs radicales habituelles de la Volksbühne: Castorf, qui marie au livret de Wagner le texte révolutionnaire *Masse Mensch* de Ernst Toller, en profite même pour accuser le public, à qui un acteur crie: « Vous êtes la masse! » Dans une mise en scène où les machines de guerre se multiplient – cheval de Troie qui vomit un liquide blanchâtre, automobiles vrombissantes et mitraillettes tapageuses –, le metteur en scène allemand confie les chœurs wagnériens au personnel de la Volksbühne, vêtu comme un groupe d'ouvriers communistes, et entrelace les voix fort peu timbrées de ses fidèles acteurs à celles de chanteurs professionnels. Enclin à tous les excès, il n'hésite pas non plus à abolir la séparation entre la fosse d'orchestre et le plateau, où une tromboniste libertine grimpe en fredonnant, avant de s'esquiver en coulisses pour s'adonner aux plaisirs de la chair avec... Jonathan Meese, concepteur de la scénographie, qui joint sa voix à celle de la musicienne pour chanter la « liberté totale » et la « sexualité totale »! La musique de Wagner cède ainsi

la place au *happening*, et la jeune musicienne regagne les rangs de l'orchestre format réduit – un quintette à vent secondé par deux pianos –, en s'excusant.

Semblable transgression des codes reliés à l'opéra me paraît emblématique du théâtre musical d'aujourd'hui: un entre-deux poétique qui, si l'on paraphrase Daniel Sibony, sépare et relie l'opéra traditionnel de certains spectacles lyriques contemporains²³. En périphérie de la sphère du lyrique se dresse toutefois un autre pôle du théâtre musical, déserté par le chant, mais où la musique – allant de l'usage d'objets sonores à la musicalité du verbe – s'invite sur le plateau et prend part à l'action. Les *Récitatifs toxiques*, créés par Roser Montlló Guberna et Brigitte Seth, alliant chorégraphies, extraits de *Crimes exemplaires* de Max Aub et musique de Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) au sein d'une mise en scène où les acteurs et les musiciens

23. Daniel Sibony, *Entre-deux. L'Origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Essais », [1991] 2003, p. 11.



Les Récitatifs toxiques de Roser Montlló Guberna et Brigitte Seth, présentés au Théâtre de la Ville, à Paris. Photo : Brigitte Eymann.

n'hésitent ni à briser un violon, ni à disserter – en se querellant – sur Aub et Biber, illustre bien cette conception élargie du théâtre musical, laquelle engloberait tant la notion de « théâtre instrumental », théorisée par Kagel, que les jeux de langage d'un Aperghis. Pourtant, sur le programme, on lit « concert théâtral dansé »... Pour reprendre la double métaphore de Luigi Nono et de Michel Rostain, je crois que le théâtre musical est *encore en chemin* et que, sans proposer de définition rigide, il importe de tracer quelques lignes sur cette carte en chantier qui, un jour, dessinera la géographie du concept²⁴. Ce flou théorique ne favoriserait-il pas l'émergence de formes spectaculaires novatrices et qui n'ont que faire de frontières précises ? On ne devrait ni craindre ni éviter l'expression « théâtre musical », mais se garder, peut-être, de revendiquer un « nouveau théâtre musical ». Pour ma part, c'est par le détour du concept d'entre-deux, vecteur relationnel qui implique une simultanéité du temps et de l'espace²⁵, que j'ai voulu baliser, à ma façon, un territoire artistique dont la nature hybride se révèle aussi actuelle qu'originelle. ¶

24. Michel Rostain, « L'impossible histoire du théâtre musical », *art. cit.*

25. Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin [sous la dir. de], *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, [2002] 2004, p. 68.