



Construction du décor de Da capo (Avignon 1976)



Répétition de Temboctou (Avignon 1982)

QUAND LA MUSIQUE EST THÉÂTRALE¹

L'image de la construction du décor de *Da Capo* (Avignon 1976) signifie plus que l'installation du cadre du premier spectacle musical que j'aie composé. Le décor était sonore, et la conception des éléments, leur organisation dans l'espace, avaient un rapport si direct avec la musique que celle-ci, dans certaines scènes, n'a pu être écrite que sous forme d'un schéma de cheminement rigoureusement réglé de façon que les comédiens-interprètes produisent par leurs actions la polyphonie de bruits et de sons imaginée par le compositeur. Celui-ci, en amont, a participé à l'invention des toboggans sonores, des claviers géants (sur lesquels un danseur allait sauter de note en note), des moustaches métalliques résonnantes, des instruments portatifs etc. Il devait être un peu luthier, un peu régisseur, un peu metteur en scène pour que chacun de ces collaborateurs spécialisés comprenne ses intentions et y ajoute son propre savoir. Dans l'opéra, il est plus rare que la conception de la musique soit aussi directement liée à celle de la scène: celle-ci ajoute plutôt des « effets » dont les exigences ont moins d'impact sur l'invention musicale elle-même.

Dans l'autre image, tirée d'une répétition de *Temboctou* (Avignon 1982) l'apport d'un marionnettiste et d'un luthier étaient nécessaires pour qu'une effigie du « héros » René Caillié franchisse une passerelle (à droite de l'image), et pour que résonne l'instrument central semblable à un puits ou à un œil. J'avais demandé à Hébrard de réaliser un instrument typiquement africain, le tambour d'eau, mais d'une dimension insolite, pour produire un son grave extrêmement puissant. Sans son expérience de luthier-inventeur je n'aurais pas obtenu ce son, et j'aurais dû concevoir une autre musique. L'idée du théâtre musical était de faire monter la musique sur la scène, tandis que dans l'opéra, elle plane au-dessus. Depuis les années 80, le renouveau de popularité de l'opéra, parmi beaucoup d'autres retours, a amoindri l'importance de ces synthèses, et, sans abolir pour autant les traditionnels conflits d'intérêt entre le librettiste et le musicien, il a exacerbé les conflits entre les prétentions du metteur en scène et les idées du compositeur. Ligeti n'a pas réussi à imposer ses choix à Mesguich. En revanche personne n'a pu empêcher Messiaen de développer les siens. Les chorégraphes pour leur part s'affirment plus souvent aujourd'hui contre, - ou sans -, la musique qu'en plein accord avec elle. L'art total, le multimedia, la transversalité, sont encore de puissantes utopies, et si leur dynamisme engendre quelques réussites, ils génèrent surtout beaucoup de frustrations et de déceptions. Notre culture individualiste reste impuissante à assouvir sa nostalgie de la forme primitive du spectacle total, totalement liée à des collectivités soudées.

¹ Lettre de l'Académie des Beaux-Arts n°58, automne 2009, p.10-11