

## La musique théâtrale

Les raisons qui favorisent chez un compositeur le goût du théâtre me paraissent d'abord négatives, et parfois assez peu avouables. Les répétitions d'orchestres où les seuls musiciens qui ne chahutent pas sont absorbés par la lecture du journal ; l'ignorance snob des publics qui applaudissent même les ratages d'une vedette consacrée, et qui boudent même les nouvelles réussites ; l'espoir d'une revanche après tout peut-être moins posthume que prévue... tout cela suscite un jour ou l'autre l'idée de travailler avec d'autres interprètes, pour de nouveaux publics. Comme depuis quelque temps même le bel canto le plus vide ou le vérisme le plus sinistre retrouvent un public, le compositeur peut se dire qu'avec si peu de talent que ce soit il obtiendra au théâtre des satisfactions beaucoup plus sûres que celles que lui promet la vie musicale ordinaire, avec ses carences, ses scléroses et ses monopoles.

Ce compositeur-là n'a sans doute pas tort, mais avec d'aussi mauvaises raisons il ne saurait aller très loin. Moins opportuniste, il se présente comme un chercheur de la fameuse pierre philosophale, le spectacle « total » ; l'utopie audiovisuelle lui paraît la musique de l'avenir. Il oublie seulement que son espoir n'est qu'une nostalgie : l'art total est derrière nous ; la danse, le théâtre, la poésie et la musique en sont dérivés. Et par ailleurs tout spectacle total n'est promis qu'à un avenir partiel : la tragédie grecque a vite perdu sa chorégraphie et sa musique pour ne léguer que des livrets ; les décors de Wagner sont couverts d'une poussière déjà séculaire : le Poème électronique de Varèse a été brutalement privé après quelques mois de son support architectural, et sa bande magnétique a survécu aux coques de béton dessinées par Xenakis. Que ce soit la faute du vandalisme externe ou de leur propre caducité, les éléments qui formaient un tout se dissocient et ne survivent pas tous.

Parvenu à ce point de sa réflexion, le compositeur se dit que dans tout théâtre musical, puisque le décor et les costumes se fanent vite et que le livret se trahit, finalement c'est la musique qui, paradoxalement, figure l'élément solide, et non le théâtre. C'est donc elle qui doit avoir la priorité, à moins qu'on n'opte pour les fantaisies du happening ou de l'improvisation. L'opéra s'est épanoui dans une société qui mettait au sommet de tous les arts le poème tragique ; le livret était là comme une garantie permettant de goûter sans honte la musique et la danse, dont la sensualité passait pour suspecte ou futile. Si aujourd'hui on tend à remplacer le vocable d'opéra par celui de théâtre musical, et à ne plus dissimuler pudiquement les musiciens dans une fosse, mais à les mettre sur la scène, au premier plan, c'est que l'essentiel n'est plus un texte mis en musique mais une musique mise en scène. Le théâtre musical, c'est le son donné en spectacle, et on

devrait plutôt parler de musique théâtrale. Rien d'étonnant à ce que sa pratique traduise chez un compositeur une sorte de goût du risque, un risque double et contradictoire, celui de l'éphémère et en même temps celui du définitif. Éphémère, parce que le geste fait ne se répète pas deux fois au théâtre, comme observait Artaud ; et surtout parce que l'art de la mise en scène est étroitement lié à un moment, un lieu, une société. Et définitif, pourtant, car, même ambigu, le geste dessine et délimite la musique plus irrémédiablement que l'interprétation au sens traditionnel et purement sonore. L'évidence et la force de l'action, - si le metteur en scène a du talent, et il faut qu'il soit quelque chose comme un penseur politique doublé d'un poète - sont dues à un choix parmi les sens possibles que la musique pour sa part laisse ouverts. Travailler dans le théâtre musical, pour un compositeur, c'est donc se priver d'une partie de cette richesse sémantique inhérente à la musique, pour axer plus directement l'acte musical sur une seule direction, celle qui ici et maintenant touchera le plus fortement le public ; mais la séduction de cette promesse d'une intensité nouvelle est telle qu'elle semble changer les dimensions mêmes de la musique.

L'opéra représentait, et représente souvent encore, le goût musical des gens qui n'aiment pas la musique pour elle-même, et qui n'y sont sensibles que lorsqu'elle se cache sous les masques du drame, de l'exploit de virtuose, ou du merveilleux spectaculaire. C'est d'ailleurs pour cela qu'aucun genre n'est encombré d'autant de déchets : sur les milliers d'opéras écrits et représentés, à peine une douzaine de chefs-d'oeuvre, et, même parmi ceux-ci, un inévitable remplissage par endroits. La tentative du théâtre musical, tel qu'il commence à se dessiner, est tout autre chose. Il vise à conserver le bénéfice de l'élargissement théâtral sans pour autant sacrifier le foisonnement du sens musical. Contrairement à la vieille règle de l'opéra, ni le pathos, ni la psychologie, ni l'euphorie visuelle, ni le prestige poétique ne s'interposent entre la musique et le public : plus de théâtre mis en musique comme on met en couleurs, ou en quarantaine, mais la musique elle-même mise « sur le théâtre ». On ne peut plus la méconnaître, ni trouver qu'il y en a trop, comme ses contemporains le reprochaient à Rameau, puisque le texte, le décor, les costumes, les lumières, les gestes, ne sont là que pour lui donner temporairement une forme parmi toutes les formes possibles.

Il reste à imaginer quelle musique se prête à cette montée sur la scène. Les chorégraphes du XX<sup>ème</sup> siècle ont déjà prouvé que n'importe laquelle était secrètement porteuse de gestes. Mais le théâtre musical va au-delà des possibilités chorégraphiques. Sa fonction essentielle me paraît de représenter l'inconscient collectif, et son attrait profond d'être un lieu où le rêve prend sa revanche sur les brimades que la société lui inflige. Parmi les grands événements de théâtre de ces dernières années, des spectacles comme ceux de Bob Wilson ou parfois de Ronconi, qui ne ressortissent pourtant pas au théâtre musical, se sont

imposés par des traits à la fois polyphoniques et oniriques. Lorsque son humour ne finit pas par détruire toute musique, Kagel indique des directions excitantes pour l'imagination. Grâce à des metteurs en scène comme Barrat, Lavelli ou Chéreau, on sait que le théâtre peut reprendre ses droits bafoués par une certaine tradition lyrique, sans que la musique en souffre, bien au contraire. Le public est là, des talents existent : de cette conjoncture favorable quelque chose commence à naître. Mais quoi au juste? Le théâtre musical n'est sans doute plus pour l'essentiel un texte que l'on chante, si beau ou si vrai soit-il, ni le pompeux humanisme de l'opéra, ni l'agitation conventionnelle de l'opérette, rebaptisée comédie musicale, mais une image mouvante de ce que pourrait être la vie si elle devenait musique.

Pages extraites de Da capo.

5 juin 1979

Recherches n° 42, janvier 1980, Aujourd'hui l'opéra, Paris, Revue du Cerfi, p. 177-182.