

# Note d'intention de Philippe Manoury

---

## **Thinkspiel : une nouvelle forme entre théâtre et musique**

Entrelacer le théâtre et l'opéra, profiter de cet espace de liberté propre au théâtre où une forme de représentation s'élabore « in situ », plutôt que de la fixer dans une partition achevée, c'est un véritable défi pour le compositeur. Réinventer aujourd'hui une forme d'opéra – si tant est qu'il faille encore utiliser ce terme qui charrie tant de connotations – implique un rapprochement avec des formes théâtrales contemporaines. Les codes de l'opéra classique ou romantique, bien qu'ils aient fait l'objet de multiples tentatives de renouvellement, ont décidément la carapace dure : standardisation de l'architecture de représentation (orchestre en fosse, chanteurs sur scène, représentation frontale « à l'italienne »), omniprésence des modèles historiques (le théâtre a renouvelé les formes de représentation du répertoire classique de façon plus inventive que la musique n'a su le faire), séparation des époques (le théâtre ne s'embarrasse pas des étiquettes « baroque », « classique », « moderne » qui estampillent et figent les œuvres musicales), économie moribonde (quelle est la vie des opéras contemporains, après leur création, dans le répertoire lyrique ?). Le « théâtre musical », au cours des années 1960-1970, a tenté de repenser ces codes. Mais, en faisant jouer la comédie à des musiciens qui n'avaient pas de formation pour cela, ou en simplifiant à l'excès les structures musicales pour les mettre au service des situations dramatiques, il n'a pas créé de formes suffisamment puissantes pour s'imposer comme un véritable répertoire.

### Paroles ou musique ?

Le texte parlé, dans le théâtre, est entendu comme une langue naturelle. Il s'adresse directement au public d'aujourd'hui, traite de questions qui peuvent le concerner, le provoquer, créer des situations qui par leur étrange familiarité même risquent de le secouer. Le texte chanté dans les œuvres lyriques est codé, stylisé, « artificiel » ; il est déjà une interprétation. Il porte, certes, une émotion, mais il est impuissant à établir ce contact direct et concret avec le public. D'où la disrépance entre des livrets traitant de situations qui se veulent proches d'une réalité et leur traitement musical qui fait plus écran à cette réalité qu'il ne la porte. La voix chantée, opératique ou lyrique, est éminemment musicale, certes, et plus on chante, moins on donne à comprendre, c'est bien connu. Mais la voix parlée est, elle aussi, musique, pour qui veut bien l'entendre. Moins on la comprend et plus elle se donne comme un chant. C'est ainsi que, ne parlant pas un mot de suédois, j'ai été très tôt attiré par les films de Bergman grâce, entre autres, à la richesse sonore de cette langue, comme j'ai d'abord appris à aimer les opéras de Wagner sans comprendre un traître mot de l'histoire qui était racontée.

## Écriture musicale et écriture théâtrale.

Dans la pratique théâtrale contemporaine, le texte est soumis à une mise en jeu, à une expérimentation critique qui n'existe pas dans l'opéra où le texte, déjà imprimé, corrigé, quasi définitif, tient lieu de « bible devant laquelle on doit se prosterner ». On peut toujours couper, élaguer, bien sûr, mais il est impossible de rajouter des pages entières d'orchestre même lorsqu'une nécessité dramatique l'exige. C'est un fait que la musique - celle qui est composée - ne permet guère cette mise en jeu où peut se redéfinir la forme, l'ordre des scènes, voire leur contenu, jusqu'au dernier moment comme le théâtre sait, lui, l'envisager. La musique doit être pensée, construite. Composer, c'est écrire, mais tout autant raturer, gommer, recommencer, modifier. Les partitions doivent être imprimées, travaillées par les instrumentistes, répétées en groupes, apprises par cœur par les chanteurs, tout cela prend de longues semaines. La temporalité de la construction musicale est loin de posséder cette immédiateté propre au théâtre, ou encore à la danse. Il faudrait pour cela une forme de musique flexible, improvisée, adaptable au plateau. Mais ce n'est pas envisageable. Dans notre civilisation, quoiqu'on en dise, la musique improvisée ne parvient jamais à atteindre le niveau de la musique composée. Sa forme est toujours trop simple, son déroulement temporel trop naïf et prédictible ; il est inconcevable qu'un grand nombre de musiciens-improvisateurs produise, au même moment, une musique d'une quelconque cohérence. L'écriture musicale (si l'on peut employer ce mot au sens métaphorique, comme lorsqu'on parle d'« écriture » chorégraphique ou cinématographique), devenant ainsi un parent pauvre de l'écriture théâtrale, retomberait inmanquablement dans les travers et les approximations du théâtre musical et des happenings des années 1960 et 70. Cette modernité-là est désormais loin derrière nous.

## Éléments constitutifs de la représentation.

L'individualité des personnages ne doit pas encombrer l'espace de représentation. Si le théâtre ou le cinéma peuvent provoquer des émotions fortes, grâce au mécanisme d'identification avec un personnage, la musique, elle, n'a pas ce pouvoir. Pour cela il faudrait, au moins, que les gens chantent dans la vie réelle ! Dans notre projet, la composante visuelle ne doit pas être abordée en dernier lieu, comme c'est le cas dans l'opéra traditionnel. Au même titre que les mots ou les sons, elle doit être considérée comme un élément essentiel. Lors d'un voyage d'étude au Japon, j'ai pu assister à plusieurs représentations du bunraku, ce fameux théâtre de marionnettes d'Osaka. Sur scène, de grandes marionnettes (chacune manipulée par trois hommes) jouent un drame pendant qu'un récitant, accompagné par un joueur de shamisen (sorte de luth), assis à droite du public, parle au nom de tous les personnages de la pièce. La disjonction du visuel et du sonore, loin de créer un sentiment de distance, accroît au contraire l'intensité émotionnelle du drame qui est joué devant nous. Il ne s'agit évidemment pas d'importer ce modèle, mais d'imaginer des formes de représentation les plus justes par rapport à ce que l'on veut exprimer.

Pourquoi chanter ici ? Parler ne serait-il pas plus approprié ? Doit-on faire passer le sens précis des mots ou plutôt leur charge affective ? Est-il important que la voix s'exprime à tel moment ? La musique seule ne serait-elle pas plus apte à lui donner sa réelle signification ? Un même personnage ne peut-il pas être incarné tantôt par un chanteur, tantôt par un acteur ? Pourquoi pas un aria ici, et là un récitatif ? Ne serait-il pas plus judicieux qu'à tel moment la musique fasse place au silence ? Ces questions doivent être au cœur de notre démarche commune. Il ne s'agit pas de forger une énième théorie de l'art total, mais de faire jouer vraiment ensemble tous les éléments qui vont constituer cette forme de représentation.

Je propose, pour ce nouveau genre scénique, le terme de *Thinkspiel* (allusion au Singspiel mêlant théâtre et musique, créé au XIII<sup>e</sup> siècle), à la fois comme « jeu de la pensée » et « pensée en jeu ». Le jeu, qu'il soit ludique ou non, demeure toujours jeu de représentation, celui des acteurs, des chanteurs et des musiciens.

## **Comment élaborer une telle forme ?**

### a) Des « modules opératiques » pré-composés :

Les modalités de l'écriture théâtrale et musicale étant si différentes, il faut aborder ce travail de façon inhabituelle. Avec Nicolas Stemmann, nous avons décidé d'isoler du texte d'Elfriede Jelinek (voire d'autres textes) ce qui pourrait faire l'objet d'un traitement « opératique », c'est-à-dire d'une composition au sens propre du mot : des ensembles vocaux, des arias, des interludes purement musicaux, ainsi que toute situation qui réclamerait un traitement musical composé préalablement. Je préparerai des « modules » entièrement écrits qui viendront se placer à l'intérieur de ce *Thinkspiel*. Pendant les répétitions, lorsque la forme globale commencera à poindre, on décidera de la place de ces modules à l'intérieur du tout. En d'autres termes, je n'apporterai pas aux répétitions une partition totalement achevée sur laquelle viendrait se « greffer » une mise en scène. Il faut, au contraire, laisser les forces théâtrales et musicales agir les unes sur les autres avec le maximum d'intensité et de liberté.

### b) La musique électronique :

La musique électronique en temps réel occupera une place très importante dans le traitement vocal (voir plus bas), mais plus généralement, elle sera d'un secours inappréciable dans ce contexte. Cela mérite d'être souligné. Contrairement à la musique instrumentale, la musique électronique peut très bien se plier aux exigences du « work in progress » théâtral. En d'autres termes, je peux composer, comme Mozart l'a

fait avec l'ouverture de *Don Giovanni*, une musique électronique pendant la nuit, je n'aurai pas à chercher une armée de copistes pour préparer les partitions pour le lendemain ! De plus, rien n'est plus facile, avec ce medium, que de modifier à volonté des fragments musicaux, d'en adapter le caractère, le tempo ou la durée au regard de l'évolution de la situation scénique.

c) La voix parlée ou chantée... et ce qui va émerger entre les deux :

Le rapprochement de la voix parlée et de la voix chantée a hanté les compositeurs pendant très longtemps. Qu'on pense aux récitatifs des opéras baroques et classiques, mais aussi à l'évolution de cette forme d'expression chez des compositeurs comme Wagner, Moussorgski et Debussy, ainsi qu'au « Sprechgesang » de Schönberg. J'ai imaginé des formes intermédiaires encore plus ambiguës. Cela a trait aux technologies les plus avancées. Pour avoir étudié, pendant de nombreuses années, la voix parlée avec les ordinateurs, je sais que celle-ci est en réalité une voix chantée, mais très instable. Le chant n'est qu'une stabilisation sur certaines hauteurs bien précises que la voix parlée émet à tout bout de champ dans un registre sans cesse chaotique. Imaginons la situation suivante - schématique pour les besoins de l'explication - : d'un côté, une voix parlée, de l'autre, un orchestre qui joue une musique composée - pour faire simple - sur un mode précis. Avec nos machines, nous savons aujourd'hui très bien détecter en temps réel les hauteurs dominantes dans la voix parlée.

Il s'agira alors de capter la voix réelle de l'acteur et de la reproduire en la contraignant à se stabiliser sur ces hauteurs dominantes ; en d'autres termes, utiliser les inflexions de la voix parlée pour faire émerger sa mélodie. Or l'acteur n'aura, bien sûr, ni le souci, ni même la possibilité de parler sur les hauteurs qui constituent ce mode. Il faudra alors transposer les hauteurs réelles de la voix parlée sur les notes de ce mode qui seront les plus proches. Ainsi le public entendra simultanément les inflexions réelles de la voix de l'acteur (qui ne dira jamais le même texte de façon identique) et son *double* musical. Le résultat créera une ambiguïté troublante de la voix, parlée et chantée dans le même temps. Je donne à cette nouvelle forme de le nom de Sprechmelodie (ou « mélodie du parler »).

d) Les acteurs, les chanteurs, les musiciens et le chœur :

Avec Nicolas Stemann, nous recherchons avant tout un dialogue entre théâtre et musique dans lequel les clivages hiérarchiques traditionnels (« prima la musica, dopo la parola » versus « prima la parola, dopo la musica ») n'auront plus droit de cité. Il s'agit pour nous de mêler théâtre muet, théâtre accompagné ou non de musique, théâtre chanté (« Sprechmelodie » décrite plus haut), opéra chanté (avec musique instrumentale et/ou électronique) et musique instrumentale (sans participation de la voix). Nous avons imaginé un groupe de 5 acteurs, 3 chanteurs, un ensemble de 16 à 18 musiciens (avec un

chef d'orchestre), tous sur scène, ainsi qu'un petit chœur de 4 chanteurs (plus, peut-être, quelques instruments) situé dans une loge à droite, près de la scène. Un dispositif de musique électronique complètera cet effectif, tantôt pour opérer des transformations en temps réel des voix et/ou des instruments, tantôt pour produire des sons de synthèse et des mouvements de spatialisation sonore.

## **Le texte d'Elfriede Jelinek et son adaptation**

*Kein Licht*, Elfriede Jelinek l'a écrit après la catastrophe de Fukushima. C'est un texte d'après l'apocalypse. Il ne se présente pas comme une pièce de théâtre avec des didascalies, mais comme un long récit distribué entre deux « personnages » (A & B) qui ne sont jamais définis. C'est un matériau dramatique que nous allons mettre en forme, chambouler, et surtout rendre audible et concret. D'abord un dialogue entre A et B : des individus anonymes ? Des musiciens ? Des atomes ? Des particules ? Il est difficile de savoir qui parle. Dans sa note d'intention, Nicolas Stemann relève les analogies frappantes entre le texte de Jelinek et la musique. Voici, à ce propos, quelques idées :

### a) Des musiciens qui n'arrivent peut-être plus à jouer ensemble :

Comment faire de la musique ensemble si chacun d'entre nous est dans une temporalité personnelle et que nous n'avons plus la conscience d'un temps commun qui nous relie les uns aux autres ? Plus que tout autre art, la musique a jonglé avec cette hétérogénéité temporelle, depuis les débuts de la polyphonie jusqu'aujourd'hui, où les compositeurs sont habités, plus que jamais, par cette dimension proprement vertigineuse. La multi-temporalité et les grandes catégories qui organisent le temps musical (contractions, étirements, lissages, striages, etc.) sont au cœur de mes préoccupations musicales actuelles.

### b) La musique et les particules quantiques :

Comme la lumière, le son se décrit en terme de fréquences ; les hauteurs, les rythmes, les timbres, pris isolément, sont assimilables à des particules, mais le son dans sa globalité est une onde qui se propage en plusieurs endroits à la fois. La spatialisation du son peut ici donner une image artistique concrète de ce phénomène. Elle peut dissocier parfaitement la voix du corps qui la produit. Si souvent, dans ce projet, plane un doute sur les identités propres des personnages, l'ambiguïté entre la voix entendue et la source dont elle provient peut avoir une fonction dramatique importante.

c) La musique et la technique :

*Kein Licht* débute après un cataclysme provoqué par la perte de contrôle par des humains de la technologie. Pour composer, les musiciens se servent aujourd'hui de machines puissantes, utilisent parfois des systèmes très sophistiqués pour créer des processus aléatoires, mettent en œuvre des procédures complexes, font appel à des techniques d'analyse subtiles, emploient des méthodes de calcul évoluées. Mais, combien de fois, au cours de leur travail, n'ont-ils pas été témoins de situations où ces machines ont échappé à leur contrôle ? Ne peut-on pas imaginer qu'un ordinateur, celui-là même qui produira la musique électronique, devient un « personnage » de ce Thinkspiel ? Qu'à un moment donné, et pour la cohérence du propos, il engendre une musique hors de tout contrôle ?

d) La musique et la fission nucléaire :

La fission nucléaire provient d'une longue série de réactions en chaîne. J'utilise depuis de nombreuses années une technique, connue sous le nom de *chaînes de Markov*, qui produit des séquences musicales en enchaînant des événements sonores par probabilités de succession.

En préambule de notre Thinkspiel, une terrible déflagration de musique électronique qui, comme une fission nucléaire, proviendrait d'une longue série de réactions en chaîne. Des personnages errent sur scène. Peu à peu, certains se révèlent acteurs, d'autres chanteurs, d'autres encore instrumentistes. Chacun finit par trouver sa place, le Thinkspiel peut commencer.

e) Un trio d'atomes

Une polyphonie dont le texte est la lecture de quelques formules ayant servi à la création de l'énergie atomique (équation de Schrödinger, équation d'Einstein pour la relativité restreinte, etc.).

f) Pour finir, un « lamento »

Le personnage de l'« endeuillée » sera chanté par une voix de contralto. Un lamento fréquemment interrompu par des actions bruyantes et désordonnées (on ne veut pas toujours écouter celle qui porte le deuil) finira par s'imposer à la fin...

# Note d'intention de Nicolas Stemann

---

## « kein licht »<sup>1</sup> d'après Elfriede Jelinek

*Approche conceptuelle pour un projet de musique-théâtre de Philippe Manoury et Nicolas Stemann*

### **I. Réflexions préliminaires pour un court-circuit théâtre musical/théâtre de texte**

De quoi s'agit-il dans cette recherche de mélange de théâtre musical et de théâtre de texte que Philippe Manoury nomme de façon très originale et juste un « Think-Spiel » ?

En préliminaire, quelques brèves réflexions à ce sujet (pas d'inquiétude, ceci n'est pas un manifeste, cela en a juste l'air) :

1. On cherche à produire un court-circuit entre le caractère concret du système rationnel de la langue et le caractère émotionnel de la musique. La puissance émotionnelle de l'opéra devra profiter des potentialités du théâtre pour le concret et le discours et réciproquement.
2. On cherche à créer un champ dans lequel la langue parlée pourra être perçue de façon immédiate et au-delà de la seule compréhension intellectuelle et où on parle la musique comme si elle était un acte de parole.
3. L'impulsion de pousser plus loin ce mélange de théâtre musical et de théâtre de texte n'est pas tant fondée sur des réflexions théoriques que sur des expériences et intentions artistiques concrètes.
4. Il ne s'agit pas d'un théâtre musical qui resterait abstrait et académique, prisonnier d'une bulle hermétique d'avant-garde (comme c'est parfois le cas dans les expériences de la musique contemporaine) !<sup>2</sup>  
Il s'agit bien au contraire d'une forme théâtrale qui entrera en contact directement, de façon immédiate et surtout *concrète* (donc aussi *émotionnellement concrète*) avec le public et le monde qui l'entoure.
5. Il s'agit d'une forme théâtrale où on ne s'intéresse pas à l'identité de l'interprète avec ce qui est interprété. Le chanteur est d'abord un chanteur et le comédien un comédien. S'ils deviennent des personnages, c'est à travers leurs actions. Ils ne

---

<sup>1</sup> Traduction provisoire : « nulle lumière »

<sup>2</sup> Ce qui n'est pas seulement la faute de la musique contemporaine – mais peut-être du moins partiellement.

sont pas ce qu'ils chantent ou disent, et du coup, ils ne font pas semblant de l'être. Il me semble important de le souligner, précisément eu égard à la pratique de l'opéra. Nous avons tous des choses plus importantes à faire que de nous dépenser à défendre une identité avec un personnage quelconque qui n'est pas nous.

6. Il s'agit de représenter des situations sociétales dans leur complexité sans avoir à réduire outre mesure cette complexité, mais également sans perdre l'accès émotionnel à ces situations, c'est-à-dire à soi-même et par conséquent au public. Il s'agit d'un théâtre qui peut être à la fois politique et personnel.

Pour tout ceci un court-circuit de théâtre musical et de théâtre de texte, un dialogue artistique entre la musique et la langue me paraît une forme théâtrale appropriée, actuelle mais encore peu développée.

Pour mon travail en tant qu'homme de théâtre, la poursuite de cette voie (précisément après des projets qui allaient en ce sens comme par exemple *rein Gold*<sup>3</sup> d'après Jelinek/Wagner au Staatsoper de Berlin) est au centre de ma recherche artistique.

La possibilité de collaborer avec un compositeur contemporain de la dimension de Philippe Manoury est dans ce contexte une chance immense.

Cela d'autant plus que j'ai rencontré chez Manoury un intérêt semblable au mien pour la recherche d'un lien entre le théâtre musical et le théâtre de texte - l'exploration des possibilités d'une mise en musique de la langue parlée et d'une mise en langue de la musique.

---

<sup>3</sup> *rein Gold* (note de la traductrice : « or pur », mais jeu de mots avec « L'Or du Rhin » (*Rheingold*)) était au départ un essai théâtral où l'auteure Elfriede Jelinek, dans un flux de paroles de presque 200 pages, fait parler Brünnhilde avec Wotan sur des sujets tels que le capitalisme, l'argent, Marx, la révolution et les raisons pour lesquelles celle-ci n'a pas lieu. Lors d'un projet de théâtre-opéra, nous avons confronté ce flux de paroles à la musique du *Ring* de Wagner, en partie jouée dans sa version originale, en partie retravaillée, avec des superpositions en direct de musique électronique. Ainsi par exemple, l'orchestre joue la chevauchée des Walkyries à l'envers, il y a un cut-up des leitmotifs les plus célèbres, juxtaposés dans un collage, tout comme des loops de passages qui étaient de toute manière écrits comme de la musique sérielle. La distribution était constituée de chanteurs pour Brünnhilde, Wotan et les filles du Rhin ainsi que de trois comédiens qui tantôt dédoublaient ces personnages, tantôt les commentaient. Ces deux niveaux se fertilisaient l'un l'autre de façons diverses et multiples. L'ensemble a rencontré un grand succès - artistique, mais aussi auprès du public qui a accepté l'expérience avec une ouverture étonnante. La première eut lieu en mars 2014 à Berlin.



## II. La pièce *kein Licht* d'Elfriede Jelinek

### Contenu et sujet

La pièce *kein Licht* d'Elfriede Jelinek paraît particulièrement appropriée à ce projet pour plusieurs raisons.

D'une part, dans mon expérience de metteur en scène de théâtre (dernièrement pour le projet *rein Gold*) il s'est avéré que la langue de Jelinek se prête particulièrement bien à une mise en musique (voir plus bas).

Mais au-delà de cette réflexion formelle, les particularités de son contenu rendent ce texte extrêmement intéressant pour ce projet - qui n'est pas seulement un mélange de théâtre musical et de théâtre de texte, mais aussi un spectacle conçu comme une coproduction franco-allemande.

D'une part, il y aurait **le sujet** : La pièce a été écrite en réaction à la catastrophe de la centrale nucléaire de Fukushima. Il s'agit de l'accident maximal prévisible, d'une apocalypse, catastrophe nucléaire et, à l'ombre de ces événements, de la question : comment gérer le fait que la technique soit devenue incontrôlable ? Comment peut-on penser maîtriser une chose qu'on ne comprend pas ?

Par analogie, la pièce elle-même est d'abord relativement incompréhensible - elle se déroule dans le domaine des particules élémentaires qui ne se comprennent pas elles-mêmes et elle parle d'une technique que nous ne comprenons et par conséquent ne maîtrisons pas.

Les deux particules élémentaires se parlent, mais le font comme des musiciens qui ne peuvent plus jouer ensemble ; quelque chose est arrivé mais c'est insaisissable et les tentatives pour le saisir et y réagir sont par force absurdes et donc grotesques et comiques - le tout tient d'une fin de partie à la Beckett, mais avec le comique et l'absurdité du langage propre à Jelinek. La langue, la pensée sont devenues insuffisantes pour manier ce qui est arrivé.

Par son thème, ce sujet est présent en France comme en Allemagne, avec une appréciation très différente dans les deux pays. La présence de deux langues (français et allemand) pourrait déjà désigner un conflit thématique : à l'autre bout du monde, une centrale nucléaire explose, et chez nous, on réagit au choix de façon hystérique (Allemagne) ou indifférente (France - et pour finir, en Allemagne aussi). Il pourrait être intéressant de rendre le spectacle trilingue en ajoutant le japonais (il existe une traduction japonaise du texte !).

## Métaphore musicale

Ce qui frappe dans le texte, c'est l'ensemble **métaphorique de la musique**, très central : au début, l'identité des locuteurs n'est pas claire du tout - ce sont peut-être des particules élémentaires à l'intérieur du réacteur... qui se servent sans arrêt de métaphores musicales : elles ne peuvent pas jouer ensemble, n'entendent plus rien, il n'y a plus de musique ou il y en a trop, ou pas la bonne...

D'avantage encore que d'autres textes d'Elfriede Jelinek, celui-ci peut se lire comme une partition ou un modèle pour la musique contemporaine (l'analogie du titre avec celui de *Licht* de Stockhausen n'est certainement pas un hasard).

Ces métaphores, jointes au caractère **étrange et abstrait (physique ?)** des images, éveillent immédiatement des associations musicales que je voudrais esquisser ici brièvement et de façon non exhaustive comme exemples pour des transpositions possibles :

- la musique peut être jouée ensemble ou de façon disjointe (on peut imaginer de souligner cela scéniquement par la position des musiciens dans l'espace) :

**la musique après la fin de la musique.**

- **Le son du naufrage** : le paradoxe du bruit de l'apocalypse et du silence de l'apocalypse.<sup>4</sup>

- **Le personnage de la « femme endeuillée »** : la figure d'Antigone errant dans l'action apocalyptique peut très bien être imaginée comme un personnage d'opéra. Mais l'instant d'après se pose la question suivante : qui est-ce qui est là à s'affliger et de quelle manière ? Vues les circonstances, est-il même possible de réellement s'affliger (éventuellement ce personnage se transforme de temps en temps en nous-mêmes, qui sommes devant un écran d'internet, et au fond parfaitement indifférents à tout cela, mais qui faisons semblant de nous affliger. Ou bien elle devient Angela Merkel qui se sert d'une affliction affectée pour refourguer en douce quelques milliards de recettes fiscales aux multinationales de l'électricité). Ici la double forme de langue et de chant/musique est chargée d'un contenu de fond.

- **La métaphore « physique quantique »**, par exemple l'expérience des fentes de Young de 1915 : la lumière est-elle composée d'ondes ou de particules ?

On peut imaginer là une analogie avec cette dualité, faite de langue (particules) et de musique (ondes) : la musique (le pathos dans un flot), la langue (le caractère découpé de l'humour). Les deux sont vrais, tout comme le chat de Schroedinger qui est à la fois mort

---

<sup>4</sup> Avec un tel niveau d'abstraction il faut bien entendu ancrer et focaliser la pièce afin qu'elle puisse produire de l'énergie et la communiquer. En outre toute abstraction possède un caractère concret, tout tragique du grotesque. Ce qui est élevé (même dans le deuil et la stupeur) doit toujours être tiré vers le bas (par exemple celui de l'absurde et du comique). Le texte offre suffisamment de possibilités pour cela.

et vif, jusqu'à ce qu'on finisse par regarder ou écouter. C'est la même chose avec l'accident maximal prévisible : c'est le spectateur qui décide s'il s'agit d'une tragédie ou d'une comédie.<sup>5</sup>

### **III. Interaction de la composition et des actions scéniques comme work in progress**

La transposition musicale et théâtrale de la pièce *kein Licht* d'Elfriede Jelinek aura un enjeu plus important que celui de considérer le texte comme un livret à mettre en musique. La pièce est d'ailleurs beaucoup trop longue et complexe pour cela (dans la version en ma possession, il y a plus de 60 pages avec en grande partie un flux continu de texte).

On pourrait plutôt dire que le texte d'Elfriede Jelinek sera confronté à la musique. Et réciproquement.

Tout cela se fera sous la forme d'un *work in progress*, en plusieurs phases. Cela permettra à la musique d'être créée en contact étroit avec les répétitions scéniques - et réciproquement.

La forme même du travail devra refléter le mélange recherché entre théâtre musical et théâtre de texte, il faut y ouvrir la possibilité d'un dialogue entre la langue et la musique, entre le théâtre musical et le théâtre parlé, entre le chant et le jeu d'acteur.

Un dialogue où chacun des deux éléments se retrouve et peut se retrouver de façon autonome, où chacun peut fertiliser l'autre et le recharger - ou se retrouver en tension l'un avec l'autre.

On ne souhaite pas dissoudre complètement la langue dans la musique, ni que la musique embrasse complètement la langue. Bien au contraire, il s'agit précisément de construire chacun des deux pôles de façon autonome pour ensuite les confronter l'un à l'autre : la langue devra dépasser la musique et la musique, la langue.

#### **Démarche concrète**

Concrètement, on peut imaginer une alternance de processus créatifs de composition et de travail scénique :

Le compositeur (Philippe Manoury) commence d'abord à mettre en musique certaines parties du texte, ou à écrire de la musique inspirée par des motifs du texte, etc.

Le choix de ces textes peut se faire en collaboration avec le metteur en scène ou selon des critères qui lui sont propres.

---

<sup>5</sup> (cf Bärbel Lücke : « Fukushima ou la musique du temps »  
<http://www.vermessungsseiten.de/luecke/fukushima.pdf>)

Lors d'une première phase de travail de répétitions, cette musique est alors associée avec le texte complet de la pièce (par conséquent aussi avec des parties qui n'ont pas été mises en musique). En collaboration avec les comédiens et les chanteurs, au cours du processus de répétition, on développe alors des événements, idées scéniques, etc. Le compositeur peut alors continuer son travail en se servant de ce matériau scénique, en complétant et en développant ainsi la musique. Dans une nouvelle phase de répétitions, celle-ci sera alors travaillée scéniquement, etc.

Pour ce projet, il paraît donc extrêmement judicieux de diviser le travail en plusieurs blocs de répétitions (2-3), avec suffisamment de temps entre les phases pour réagir aux résultats des répétitions dans la composition.

D'après mon expérience, les textes d'Elfriede Jelinek se prêtent particulièrement bien à une telle forme. Ne serait-ce que parce qu'ils résistent d'emblée à une catégorisation simple (par exemple un découpage en scènes, de la psychologie, des personnages, etc.). La structure musicale des textes est également très résistante et riche, susceptible d'entrer en dialogue avec la musique, de s'y épanouir, mais aussi de s'en détacher par la suite, de la commenter ou de la renforcer.

Il est temps de pousser plus loin le court-circuit des deux médias - théâtre de texte et théâtre musical. Les possibilités qui s'offrent à nous sont variées et le champ est largement en friche.

Le projet *kein Licht* a la potentialité de constituer un pas important sur ce chemin.