

Diplôme d'Etat de professeur de musique

*Mémoire de fin d'études / juin 2018*

# **LE THÉÂTRE MUSICAL**

## **OU COMMENT LA PRATIQUE THÉÂTRALE PEUT-ELLE ENRICHIR LA PRATIQUE MUSICALE ?**

**LELOUVIER Adrien**

**Promotion 2016 / 2018**



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	3
<b>I. LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET LE THÉÂTRE MUSICAL</b> .....	5
QU'EST CE QUE LE THÉÂTRE MUSICAL ? .....	5
LE RÉPERTOIRE .....	8
LES DIFFÉRENTS “GENRES” DU THÉÂTRE-MUSICAL .....	8
<b>II. LES APPORTS DU THÉÂTRE MUSICAL POUR LA CONSTRUCTION DU MUSICIEN</b> .....	12
LE MUSICIEN ET LE CORPS .....	13
LE MUSICIEN ET LA PAROLE .....	15
LE MUSICIEN ET LA SCÈNE .....	17
LE MUSICIEN ET L'UTILISATION DE LA LUMIÈRE .....	18
LE MUSICIEN INTERPRÈTE ET COMPOSITEUR .....	19
LE MUSICIEN ET LA LUTHERIE .....	20
<b>III. COMMENT LA PRATIQUE DU THÉÂTRE MUSICAL PEUT-ELLE ENRICHIR LA PRATIQUE DU MUSICIEN APPRENANT ?</b> .....	23
QUEL RÉPERTOIRE TRANSMETTRE AUX ÉLÈVES ? .....	24
FAIRE COMPOSER DU THÉÂTRE MUSICAL AUX ÉLÈVES .....	25
L'APPRENTISSAGE DU THÉÂTRE .....	27
<b>CONCLUSION</b> .....	29
<b>Documents annexes</b> .....	31
Chronologie non-exhaustive du théâtre musical .....	31
<i>Récitation</i> de la classe de CE1 Busserine .....	36
Manifeste pour un théâtre musical populaire .....	37
Bibliographie .....	38

# LE THÉÂTRE MUSICAL

## Introduction

Au cours de mes études de musique au conservatoire de Reims, j'ai découvert le théâtre musical. A cette époque, j'étudiais les percussions et la composition. Je baignais alors dans un monde de musique contemporaine. En effet, la majorité du répertoire de percussion s'est manifestée à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Le but de la classe de composition était de trouver un langage novateur mais s'inscrivant dans le prolongement de compositeurs qui avaient révolutionné la musique savante à la même période. Ce fut mon professeur de composition de l'époque, Daniel D'Adamo, qui me proposa d'explorer le répertoire du théâtre musical car, vu mon attitude à vouloir conceptualiser mes travaux et mon goût pour des recherches autres que sonores, il trouvait cette suggestion pertinente.

Le théâtre musical s'est imposé dans mon parcours de musicien à une époque où je n'étais pas satisfait de ma pratique et de l'enseignement que je recevais. Ce moment coïncide avec la fin de mes études en conservatoire et, de ce fait, avec le début de deux nouvelles aventures : le commencement de mes études de théâtre à la Comédie de Reims et mes premiers pas en tant que professeur de percussion et de formation musicale. Mon intérêt pour le théâtre musical s'est intensifié avec le temps car il permettait d'explorer deux disciplines artistiques, l'une enrichissant l'autre. J'ai toujours essayé d'intégrer à mes cours ce genre qui m'est cher et qui, j'espère, peut susciter une passion aux élèves qui me côtoient. Aujourd'hui, je termine mes études d'enseignant et c'est assez naturellement que j'ai voulu développer, mais aussi synthétiser, exprimer en couchant sur le papier et, pourquoi pas, ouvrir vers de nouvelles idées, l'enseignement que l'on peut dispenser à partir de ce genre. C'est ce qui m'amène à traiter du théâtre musical et à tenter d'exprimer comment la pratique théâtrale peut enrichir la pratique musicale de l'apprenant.

Pour commencer, il est nécessaire de définir ce qu'est le théâtre musical. Et, toutefois, si nous n'y parvenons pas, comme nous le verrons par la suite, il est essentiel de fabriquer un sens que nous partagerons au cours de ce mémoire. Trouver un sens, un langage commun, voilà déjà des termes qui peuvent donner un avant-goût de ce qu'est le théâtre musical. Même si cela est tentant, je ne m'aventurerai pas à parler d'autres genres où se mêlent plusieurs arts et avec lesquels on le confond souvent : l'opéra, l'opérette, la comédie musicale, la comédie ballet...

Au cours de mes études de théâtre, je me suis aperçu que les pratiquants de l'art dramatique percevaient l'art de la scène différemment des musiciens ; par les conditions propres à chaque discipline, mais aussi par leur enseignement et la tradition de cette transmission. Aussi j'ai tenté de relever certains aspects primordiaux que les musiciens ont à envier aux comédiens et j'expose des propositions

d'apprentissage utilisant le genre qu'est le théâtre musical. Ainsi au cours de ce mémoire, je mettrai en relation deux types de formations : la musique et le théâtre.

Comme je l'ai dit précédemment, la transversalité du théâtre musical en fait son principal intérêt, j'ai donc cherché les liens que l'on pouvait tisser entre l'apprentissage et la transversalité entre les arts.

Mais, si je suis passionné par ce genre que je souhaite défendre, je le suis tout autant par d'autres styles et façons de faire de la musique. J'ai le souvenir d'élèves qui n'étaient absolument pas inspirés par ce genre. Je ne les ai pas reniés ! Mais cela m'a amené à me poser cette question : Quelles seraient les raisons d'utiliser le théâtre musical comme un enrichissement de l'apprentissage musical traditionnel ?

# I. LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET LE THÉÂTRE MUSICAL

## QU'EST CE QUE LE THÉÂTRE MUSICAL ?

Initialement, je voulais commencer ce mémoire en évoquant les différentes façons historiques de tisser des liens entre théâtre et musique, mais la tâche aurait été fastidieuse et pas forcément pertinente ni utile par rapport à la suite. Je ne m'attarderai que très peu sur ce point pour me concentrer directement sur cette question que tout le monde se pose, et que tout le monde me pose : Qu'est-ce que le théâtre musical ?

La musique et le théâtre sont deux arts de la scène qui entretiennent des liens intimes depuis très longtemps. Les informations concernant leur utilisation dans l'Antiquité grecque font état, notamment grâce au chœur, d'un mélange de ces deux disciplines. Il en est de même pour le théâtre oriental qui, jusqu'à aujourd'hui, ne s'est jamais détaché de la musique ni de la danse.

Si il est difficile de déterminer à quel moment, pourquoi et comment certains arts se sont regroupés et/ou divisés en plusieurs disciplines, la première moitié du XXème siècle fut largement dominée par la musique dite “pure”, la musique de l'art pour l'art.

Ce que Carl Dahlhaus qualifie de musique pure dans son essai *L'idée de la musique absolue* est que, “au début du XIXe siècle, [...] la musique instrumentale a supplanté la musique vocale. Ainsi est née, en relation avec l'ensemble des conceptions philosophiques, esthétiques et poétiques du Romantisme, l'idée d'un art musical « autonome », d'une « musique absolue » dont les significations ne sont plus liées à un texte ou à une fonction”<sup>1</sup>

C'est sûrement en réaction à cette façon de penser que les compositeurs occidentaux de l'Après-guerre ont imaginé un art mélangeant plusieurs disciplines. John Cage fut sans doute le premier à s'essayer à ce que nous qualifions aujourd'hui de théâtre musical en créant *Water Music* en 1952.

*Water music* est une pièce de John Cage créée le 2 mai 1952 à New-York par David Tudor. Cette composition, très représentative du style de John Cage, est écrite pour piano mais l'interprète utilise aussi une radio, trois sifflets, des récipients d'eau, un jeu de carte, un bâton en bois et quatre objets pour préparer le piano. *Water music* est souvent considérée comme la première œuvre de théâtre musical.<sup>2</sup>

“La démarche de John Cage influence d'autres artistes. Parmi ceux qui suivent son cours intitulé

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, trad. Martin Kaltenecker, Édition Contrechamps, Genève, 2006

<sup>2</sup> Les encadrés que vous retrouverez tout au long de ce mémoire, présentent brièvement des œuvres significatives du répertoire du théâtre musical.

« The Composition of Experimental Music » figurent certains participants au mouvement Fluxus comme George Brecht ou Dick Higgins. Ces artistes formaient dans les années 1960 le cœur du mouvement Fluxus, un groupe néo-dada dont l'art conceptuel faisait peu de cas des barrières entre la poésie, la musique, l'art visuel, le théâtre et les happenings<sup>3</sup>, décrit Kyle Gann. Le groupe Fluxus a la volonté de créer de la musique à partir d'objets du quotidien et les concerts, ou performances, se confondent souvent avec du théâtre contemporain.

Nous noterons que la démarche de John Cage est différente de celle des compositeurs dont nous parlerons après. Son but n'est pas de faire du théâtre mais, à l'instar de son ami Marcel Duchamp, de relier l'art au quotidien. Aussi, pour lui, l'art n'est plus séparé de la vie et la créativité peut surgir du quotidien.

En ce qui concerne la division des arts, deux théories aujourd'hui se font face : la première émet l'hypothèse qu'à la base, les arts étaient syncrétiques [mélangés], et que le temps les a divisés, la seconde propose que les arts soient depuis toujours divisés et qu'ils furent réunis, certes depuis très longtemps, pour de ponctuelles occasions<sup>4</sup>. Cette dernière théorie est particulièrement intéressante dans le contexte que nous étudions car le théâtre musical est bien un art qui vise à réunir entièrement au moins deux des disciplines que nous segmentons.

Parmi ceux qui deviendront les pionniers du théâtre musical, nombreux sont issus de plusieurs formations artistiques. Prenons comme exemple les plus représentatifs : Mauricio Kagel, personnage hurluberlu, qui suivit des études de musique, d'histoire de la littérature et de philosophie à l'Université de Buenos Aires, sa ville d'origine, et qui fut aussi le co-fondateur de la cinémathèque argentine en 1950, et puis Georges Aperghis, issu d'une famille d'artistes, sa mère était peintre et son père sculpteur. Le compositeur se passionne depuis longtemps pour le théâtre.

Voici ce que dit György Ligeti quand il compose *Aventures* en 1962 : “Cela m’a toujours dérangé que l’on ne puisse bien comprendre l’action d’un opéra qu’en ayant lu le livret ou au moins le résumé avant la représentation. [...] C’est pourquoi je pensais depuis longtemps déjà que l’on devait composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il n’est pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les événements qui se passent sur scène. Un tel texte ne devrait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions et comportements humains...”<sup>5</sup>

---

3 Kyle Gann, *No silence 4'33' de John Cage*, bibliothèque Allia, trad. Jérôme Orsoni, 2014

4 Reportons nous à ce que nous connaissons des arts de l'antiquité grecque et des personnifications divines segmentées en neuf muses : Calliope : l'éloquence, Clio : l'histoire, Érato : la poésie lyrique, Euterpe : la musique, Melpomène : la tragédie, Polymnie : la rhétorique, Terpsichore : la danse, Thalie : la comédie et Uranie : l'astronomie.

5 György Ligeti

*Aventures et Nouvelles Aventures* de György Ligeti (1962 et 1965) est une action scénique en quatorze tableaux pour trois chanteurs (soprano, contralto, baryton) et sept instrumentistes (flûte, cor, percussionniste, clavecin, piano, violoncelle, contrebasse à 5 cordes) qui fut créé le 16 octobre par l'orchestre de la radio de Hambourg. Cette pièce utilise des techniques vocales inhabituelles pour l'époque (des cris, des grognements, des rires...). La création de cette œuvre fut mise en scène par Rolf Scharre.

Luciano Berio, quant à lui, lorsqu'il compose *Passaggio* en 1963, souhaite faire un « anti-opéra », et pour le réaliser « il commence par la réinterprétation d'un élément fondamental de l'opéra même, celui du rapport « texte-musique »<sup>6</sup>. Contrairement au théâtre qui s'appuie généralement sur la narration, le théâtre musical comme la musique, se construisent ailleurs que dans la narration.

Aussi pour résumer la définition que nous donnerions à ce genre musical, j'aimerais citer le compositeur et journaliste Maurice Fleuret : « On sait que le théâtre musical n'est pas de l'opéra, qu'il n'est pas forcément du théâtre de chant et qu'il est pourtant plus que du théâtre avec musique. On sait ce qu'il n'est pas, on ne sait pas ce qu'il est »<sup>7</sup>. La fin de cette phrase me paraît importante car si on ne sait pas ce qu'il est, libre à nous de l'imaginer et de l'inventer.

Pour Dominique Clément, le théâtre musical se définit surtout par « la même personne qui pense les actions sonores/musicales et les actions gestuelles/théâtrales »<sup>8</sup>. Pour Jean-Charles François, « La principale différence entre musique et théâtre est que la musique a une organisation temporelle extrêmement précise »<sup>9</sup>. Quand je lui ai demandé s'il pouvait me donner une définition de ce qu'est le théâtre musical, il m'a répondu : « Je pense qu'il n'y en a pas. Premièrement, c'est un musicien. Les éléments de sens qui appartiennent au théâtre sont là, mais ils sont traités comme des objets musicaux en dehors d'un sens narratif : texte en onomatopées, mots dénués de sens narratifs. L'autre élément qui me paraît vraiment essentiel, c'est de reprendre cette idée que l'interprète musical est sur scène en tant qu'acteur, c'est à dire que les gestes qu'il va faire vont être utiles au public pour une compréhension expressive de la musique qui va être jouée »<sup>10</sup>.

Ces mots font échos à une phrase de Myriam Bermont, ancienne étudiante du Cefedem Rhône-Alpes, que vous pouvez retrouver dans son mémoire *Apprendre par corps* : « Aujourd'hui, le théâtre occidental est plutôt celui du texte, de la langue et de la psychologie. Or certains metteurs en scène proclament la nécessité de trouver un autre langage, celui d'un corps qui exprime les principes dramatiques »<sup>11</sup>.

---

6 Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, 2000, p. 37

7 Maurice Fleuret

8 Entretien avec Dominique Clément

9 Entretiens avec Jean-Charles François

10 (ibid)

11 Myriam Bermont, *Apprendre par corps*, 2013, Cefedem Rhône-Alpes, p. 14

Daniel Durney, un musicologue spécialiste de la musique contemporaine et notamment des relations incluant théâtre et musique, a lui aussi tenté une définition : “Les tenants de la musique contemporaine savante y verront une baisse de niveau, sous prétexte qu'un aspect scénique s'insère dans la composition. Les hommes de théâtre, de leur côté, n'y reconnaîtront pas le type de théâtralité auquel ils sont accoutumés. [...] Le théâtre musical présente quelques caractéristiques formelles constantes, en dépit de la diversité de ses styles et esthétiques : présence des musiciens sur la scène au milieu des comédiens ; choix d'interprètes possédant à la fois les techniques du jeu théâtral et celles du chant ; absence de normes dans les effectifs et les durées – qui restent cependant la plupart du temps assez réduits - ; soin mis au choix du sujet, ainsi qu'à la qualité et à l'originalité du langage littéraire”<sup>12</sup>. On peut être en désaccord avec les caractéristiques formelles et constantes qu'énonce le musicologue mais rappelons que les formes de ce genre sont multiples et en perpétuel changement.

## LE RÉPERTOIRE

Si on attribue à John Cage la paternité du théâtre musical pour avoir composé *Water Music* en 1952, il faut attendre une dizaine d'années pour voir apparaître des pièces que l'on rattachera à ce genre. Dans le début des années soixante, Mauricio Kagel et György Ligeti sont les premiers à s'intéresser à ce style qui contraste avec la musique pure de leurs contemporains.

Dans la liste chronologique, bien entendue non-exhaustive car faite par mes soins, que vous retrouverez dans les documents annexes, on s'aperçoit que la production prend un gigantesque élan à la fin des années soixante, sous la forme de spectacles. En France, ce résultat s'explique par l'importance que le Festival d'Avignon a accordé au genre en insérant dans son programme des créations de théâtre musical et en participant à leur production.

Jusqu'au milieu des années quatre-vingt, on retrouve de nombreuses productions de spectacles avant d'observer une baisse d'intérêt pour le genre, avec des spectacles ou des pièces un peu plus éparpillés au fil des années.

## LES DIFFÉRENTS “GENRES” DU THÉÂTRE-MUSICAL

Si l'on ne peut définir ce qu'est le théâtre musical, on peut lui reconnaître différents maîtres et différentes façons de le faire ou de le penser. Voyons ici, les différents dispositifs qui sont utilisés depuis les années cinquantes.

---

<sup>12</sup> Daniel Durney, *Théâtre musical : un espace pour l'enseignement de la musique*, Cité de la musique, avril 1996, p. 2



“Kagel fait sien le monde du « théâtre instrumental » (1960) ; ainsi il met en scène l'entrée des instrumentistes, « le respect et la crainte de la “musique absolue“ [l'ayant] amené à saboter massivement les règles de la musique de chambre au moyen de l'exagération » [dans le *Quatuor à cordes III* (1965-1967)] ; ou les activités étranges – jouer aux dés – du violoncelliste [dans *Match* (1964)] ; ou alors c'est aux décors seuls qu'il confie le rôle d'une action théâtrale muette [*Die Himmelsmechanik* (1965)]. De plus, la créativité des instrumentistes trouve à se développer dans *Der Schall* (1968), *Unter Strom* (1969) ou *Acustica* (1968-1970) pour haut-parleurs et sources sonores expérimentales (planchettes ronflantes, violon de fer, tourne-disque pour « élaborer la sub-fidélité supérieure », soudeur à gaz, etc.), qui opère une nouvelle fusion des éléments scéniques et acoustiques”<sup>13</sup>.

Nous noterons ici que Mauricio Kagel revendique ses compositions comme « théâtre instrumental », (littéralement *Instrumentaltheater*), un terme différent de celui que nous utilisons pour une pratique et une pensée différente. Tout comme Luciano Berio parlait d'*action musicale*. Rappelons encore une fois que le théâtre musical n'a pas été théorisé et que ses pratiquants, même s'ils se sont influencés, ne se sont pas regroupés en un mouvement ou une école. Le terme théâtre instrumental ramène ici à une action de l'instrument et de l'instrumentiste plus que de la musique où l'on pourrait envisager l'instrument comme un protagoniste, voir un personnage central, premier producteur artistique. Cette conception rappelle celle du théâtre d'objet dans lequel l'objet n'est plus accessoire servant le comédien mais effigie.

Illustrons ce théâtre instrumental par une œuvre représentative du style du compositeur : *Zwei-Mann-Orchester*, littéralement *Deux-Hommes-Orchestres*.

***Zwei-Mann-Orchester***, composé en 1973 pour « deux hommes-orchestres » qui manipulent des instruments à distance grâce à une installation utilisant des ficelles qui séparent les interprètes des sources sonores. La technique qu'utilise les musiciens rappelle les techniques des marionnettistes.

“Pour ce qui est des instruments, Kagel est plus intéressé par les relations théâtrales entre certains éléments optiques que par leur utilisation en vertu de leur processus visuel. Ainsi : « Dans le cas du trombone, l'instrumentiste tente d'amener la musique à la cage thoracique ; au contraire, la harpe est un instrument intérieur, introverti. J'ai remarqué que certains instruments témoignent d'une sorte d'exultation, “rayonnent“ par le seul fait de leur articulation ; d'autres exigent des mouvements fortement convulsifs de la part du musicien. Le violoniste notamment se libère difficilement d'une certaine tension : cela vient de la position anti-naturelle qu'il doit adopter pour jouer de son instrument. Aussi les gestes théâtraux sont-ils différents de la musique qui en résulte »”<sup>14</sup>.

---

13 Jean-Noël von der Weid, *La musique du XXème siècle*, Hachette, Collection Pluriel, 1992, p. 267-268

14 (ibid), p. 267

**Staatstheater** de Mauricio Kagel. Littéralement *Théâtre d'État*, ce recueil réunit des pièces composées entre 1967 et 1970 qui peuvent être interprétées en même temps : *Repertoire* (pièces de concert scéniques), *Einspielungen* (musique pour haut-parleurs), *Ensemble* (pour seize voix), *Debüt* (pour soixante voix), *Saison* (65 images pour chœur mixte a cappella), *Spielplan* (musique instrumentale et vocale en action), *Kontra-danse* (ballet pour non-danseur), *Freifahrt* (musique de chambre), *Parkett* (actions de masse concertantes, à partir de quinze personnes), la “version grand ensemble *Spielplan*”.

En France, l'un des premiers lieux à accueillir les productions de théâtre musical fut le festival d'Avignon, dès 1969. Cet endroit conditionnera, au début, le contenu et la forme des créations de ce style. Voici comment les décrit Daniel Durney dans *Théâtre musical : un espace pour l'enseignement de la musique* : “Elles apparaîtront souvent, du point de vue de son contenu, pourvues de forts relents d'intellectualité, en regard du grand lyrique, dominé de ce point de vue par la conception traditionnelle du livret. Ce renouveau des sujets n'a pas pour autant fait passer la présence de la musique pour incongrue ; elle y est même apparue souvent moins déplacée que dans bien des « opéras contemporains ». C'est donc, contrairement à l'idée reçue, dans la prise en compte de la musique comme élément indispensable du spectacle dramatique que réside le principal apport du théâtre musical”<sup>15</sup>.

**La tragique histoire du nécromancien Hieronimus et de son miroir** est le premier spectacle de Georges Aperghis. Il est produit par la Maison de l'ORTF en coproduction avec le festival d'Avignon. Sa création date de 1971 au Cloître des Célestins dans le cadre du festival d'Avignon. Le spectacle utilise chant (mezzo-soprano), violoncelle, luth, bande magnétique et marionnettes et “lie étroitement la musique au texte et à la scène et préfigure sa recherche d'une dramaturgie musicale originale qu'il poursuit jusqu'à aujourd'hui”<sup>16</sup>.

En 1976 est créé l'ATEM, l'Atelier Théâtre et Musique. Georges Aperghis y projette d'expérimenter la voix et la scène à partir d'improvisations et de créations collectives. C'est au sein de ce laboratoire que naîtront les pièces *Récitations* (1978), *Conversations* (1985), et *Commentaires* (1996). “l'ATEM fonctionne comme une sorte de commando de détournement généralisé”<sup>17</sup> écrit le compositeur dans un chapitre du livre *Le Corps musical* consacré à l'ATEM. En 1997, Georges Aperghis quitte l'ATEM. Le laboratoire continue depuis à explorer le genre instrumental et vocal en corrélation avec le genre scénique.

15 Daniel Durney, *Théâtre musical : un espace pour l'enseignement de la musique*, Cité de la musique, avril 1996, p. 2

16 <http://brahms.rcam.fr/georges-aperghis> (consulté le 23 avril 2018)

17 Georges Aperghis, « L'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) », dans *Le Corps musical*, dir. Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, p. 69.

*Récitations* de Georges Aperghis est un recueil de 14 pièces pour voix de femme non spécifiée a cappella dont les premières compositions remontent à 1978. Les partitions des *Récitations* sont caractéristiques car on y trouve visuellement la forme de construction. Comme de nombreuses œuvres d'Aperghis, elles utilisent une langue qui n'a pas la vocation d'être compréhensible mais de servir le son et l'action. A l'origine, il s'agissait de pièces à vocation radiophonique, donc sans action théâtrale, mais on retrouve des traces de représentation sur la scène du Festival d'Avignon dès 1982.

L'Atelier Lyrique du Rhin, aujourd'hui rebaptisé en Comédie de l'est, basé à Colmar est un autre lieu académique où les artistes ont pu tester et produire des pièces de théâtre musical.

Malgré ces structures qui ont encouragé la production du théâtre musical en France, on ne retrouve pas assez de lieux dédiés à ce style et le genre reste peu connu du grand public. Si le festival d'Avignon a inclus dans son programme quelques spectacles de théâtre musical, le genre reste délaissé dans de nombreuses salles de diffusion au profit de genres plus traditionnels. “Aucun Centre dramatique, aucune structure nationale digne de ce nom ne consacre ses moyens financiers et administratifs à cet art à la fois en devenir et nanti d'un riche passé”<sup>18</sup>.

Cette phrase de Jonathan Kerr et Jean-Luc Annaix se retrouve dans le chapitre *L'absence d'un lieu dédié au théâtre musical*. Les auteurs du livre *Pour la création d'un théâtre musical populaire* revendiquent une popularisation du style initié par les institutions dans un *Manifeste pour un théâtre musical populaire* que vous pouvez retrouver dans les documents annexes.

---

18 Jonathan Kerr, Jean-Luc Annaix, *Pour la création d'un théâtre musical populaire*, l'Oeil du souffleur, 2009, p. 16-17

## II. LES APPORTS DU THÉÂTRE MUSICAL POUR LA CONSTRUCTION DU MUSICIEN

Lors de ma formation artistique, je me suis retrouvé devant l'insatisfaction de la musique, telle que je la pratiquais. Cette forme de musique "pure", se suffisant à elle-même ne me permettait pas de m'exprimer pleinement. Je me suis tourné alors vers un style qui mélangeait plusieurs arts. On a vu précédemment qu'un des avantages du théâtre musical était qu'il ne se définissait pas comme un art pluridisciplinaire où chaque interprète, maître de sa discipline, l'exerce au côté des autres mais sans prendre part à la discipline du voisin. Le théâtre musical serait plus un art transdisciplinaire où chaque discipline se retrouve en chacun. C'est tout du moins ce que nous avons tenté de faire dans le spectacle *Topos*, la pièce de théâtre musical que j'ai composée et que nous avons représentée en tant que mon projet A au Cefedem dans le cadre du festival externe. Nous nous sommes retrouvés entre débutants, amateurs et professionnels de la musique et du théâtre mais chaque individu observait la même place au sein du groupe qui l'aidait à palier le manque de connaissance et sa « non-formation ».

Afin de représenter plus clairement ces termes : voici trois définitions issu du *Petit Robert 2008* :

Pluridisciplinaire : Qui concerne plusieurs disciplines ou domaines de recherche<sup>19</sup>.

Interdisciplinaire : Qui concerne plusieurs disciplines, plusieurs sciences à la fois<sup>20</sup>.

Transdisciplinaire : Qui traverse les frontières entre les disciplines<sup>21</sup>.

J'ai découvert le théâtre musical avant de rencontrer la pratique théâtrale à laquelle je me suis d'abord intéressé en tant que musicien et je formule aujourd'hui cette découverte comme une façon différente de penser certains points qui sont détaillés dans ce chapitre. Pour aller plus loin, je dirais même que ces éléments que j'ai découverts dans le théâtre musical et dans l'art dramatique furent pour moi des événements majeurs et jusqu'alors inconnus dans ma vie de musicien. Au sein de ce mémoire, j'é mets l'hypothèse que ces éléments pourront enrichir n'importe quel musicien apprenant.

---

19 *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008, p. 1938

20 (*ibid*), p. 1353

21 (*ibid*), p. 2600

## LE MUSICIEN ET LE CORPS

“Est corps docile un corps qui peut être soumis,  
qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné”<sup>22</sup>.

Michel Foucault

Le corps est bien entendu l'instrument principal des interprètes. Si son travail et la recherche d'en prendre conscience se retrouve dans les formations théâtrales du monde entier, il est beaucoup plus rare dans celles du musicien et parfois réduit aux seules parties du corps qui seront utilisées pour la production sonore. J'ai dû attendre de prendre des cours de zarb, en dehors d'un conservatoire, pour entendre parler de totalité du corps qui permet la musique.

Denis Laborde, chercheur au CNRS, décrit la production musicale ainsi : “La musique n'est-elle pas faite par le corps et pour le corps ? Et si l'on répond ici par l'affirmative, ne faut-il pas revoir la familiarité que nous avons acquise avec la notion de musique en tant qu'elle est culturellement constituée ? Ne faut-il pas considérer, par exemple, que, s'il est un solfège en musique, c'est bien dans l'engagement du corps dans l'action musicienne qu'il faut le chercher et non dans la partition ?”<sup>23</sup>

Il parle aussi d'interprétation non pas comme émotion mais comme maîtrise corporelle : “Ainsi la partition organisait-elle, non pas des sentiments, mais une discipline corporelle”.<sup>24</sup> Il est impossible pour moi de ne pas associer cette phrase à la pièce *Corporel* de Vinko Globokar.

*Corporel* de Vinko Globokar est une partition écrite en 1984 où l'unique interprète, assis par terre, à moitié nu, produit des sons en frottant et en tapant des parties de son corps et en imitant ces sons avec sa bouche.

Cette notion applicable à l'ensemble des musiciens s'enrichit dans le théâtre musical par l'apport du travail corporel issue de l'art dramatique : je prendrais comme exemple celui que propose le metteur en scène Jerzy Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre*<sup>25</sup>, ou Yoshi Oida dans *l'Acteur Invisible*, où le comédien s'interroge sur comment commencer, comment bouger, comment jouer, comment parler, comment apprendre, ou bien, plus spirituel, dans *l'Acteur Rusé*, la préparation depuis le matin de la représentation jusqu'à l'après représentation.

“Tout le travail de Yoshi Oida met fortement l'accent sur le corps. Quand il enseigne, il commence la

22 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1993, p. 138

23 Denis Laborde, *Le corps de l'interprète, L'engagement dans l'action musicienne*, CNRS, p. 3

24 (ibid), p. 5

25 De la page 101 à la page 182

journée par des exercices physiques ardu pratiqués sur une longue durée (parfois deux ou trois heures), mais l'objectif de l'entraînement physique n'est pas l'échauffement, ou un gain de force ou de mobilité, ou d'apprendre à « bien » bouger, (qui sont des avantages auxiliaires), il ne s'agit pas d'une préparation au jeu, mais de permettre à l'interprète d'acquérir une compréhension plus profonde de processus fondamentaux : Par le corps apprendre quelque chose au delà du corps<sup>26</sup>.

Dans le théâtre, le corps est un moyen d'expression, la présence scénique est un aspect essentiel, alors que dans la musique, le corps n'est souvent considéré que comme un moyen de faire fonctionner correctement un instrument.

Pour le compositeur Georges Aperghis, « un geste est un son ». Il y a de nombreuses façons de s'approprier cette maxime et je demande souvent à mes élèves d'en donner un exemple. Ainsi voici quelques “traductions“ que j'ai pu répertorier : pour l'instrumentiste, le geste est perçu comme producteur de son, s'il change , le son change. Pour l'interprète de théâtre musical, le geste s'associe au son comme une partition réunissant plusieurs paramètres (corporels et sonores) comme la pièce *Oh bah bon* que nous avons interprétée lors de ma présentation musicale au concours d'entrée du Cefedem, mais aussi comme le décrit Antonin Artaud, “elle [l'idée de théâtre pur] invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui<sup>27</sup>. Artaud parle ici d'un langage très codifié. D'autres y voient une fonction plus abstraite, peut-être plus proche de la danse, se rapprochant de la *Musique de tables* de Thierry de Mey.

**Con voce** de Mauricio Kagel. Dans cette pièce datant de 1972, trois musiciens tentent de jouer de leur instrument sans jamais y parvenir. Ils finiront par bruyter le plus fidèlement possible le son de leur instrument en mimant la production sonore. Ce principe se rapproche de celui utilisé par Georges Aperghis dans *Les Guetteurs de sons* (1981) où trois percussionnistes miment des gestes de frappes sur leurs instruments et produisent des sons différents de ceux attendus par le visuel. Pour introduire la partition de *Con voce*, le compositeur écrit “Cette pièce a été écrite en souvenir de l'invasion soviétique dans la ville de Prague. Elle est dédiée à mes amis tchécoslovaques. Ainsi que le peuple tchécoslovaque, les trois exécutants sont privés de leur voix instrumentale, donc muets au sens propre du terme<sup>28</sup>”.

26 Myriam Bermont, *Apprendre par corps*, 2013, Cefedem Rhône-Alpes, p. 16

27 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 94

28 Mauricio Kagel, *Con Voce*, Peters Edition, 2001

## LE MUSICIEN ET LA PAROLE

*Toucher* de Vinko Globokar, composé en 1973, ou comment transférer la parole théâtrale sur des instruments de percussions. L'interprète a pour but de réinventer les sonorités buccales sur sept instruments de percussions de son choix. C'est le contraire d'une onomatopée ou la bouche imite un son existant (ex : pouët-pouët). En inventant les sonorités, l'interprète réinvente la technique instrumentale et les gestes producteurs.

La parole est l'un des premiers producteurs sonores que nous apprenons dans notre vie. Elle fut aussi sûrement l'une des formes artistiques les plus anciennes de notre civilisation et est assurément la principale forme de communication de notre société. Dans notre système éducatif, elle n'est pas encouragée : à l'école les élèves sont tenus de se taire pour écouter une leçon dispensée par un professeur. De même, dans les conservatoires et les écoles de musique, les élèves n'ont que peu souvent l'occasion de prendre la parole. Et chaque instrument s'est spécialisé dans une production sonore qui exclut l'utilisation de la parole. Le chant serait peut être le seul où nous trouverions cette utilisation mais il est trop souvent réduit à de la musique sur laquelle on rajoute ensuite un texte.

La parole est le seul élément du théâtre qui soit fixé. Elle est très souvent utilisée dans le théâtre musical. Prenons comme exemple les *Essais d'insolitudes* de Jacques Rebotier.

Mais la parole, ce n'est pas seulement mettre les gens « en situation de théâtre ». C'est aussi la possibilité de verbaliser, de mettre des mots sur des pensées. Rappelons-nous cette célèbre maxime : « Lorsqu'il n'y a plus rien à dire, la musique arrive. » qui se rapporte au fait que plus on parle, moins on fait de musique, mais aussi que la musique crée un second langage dans lequel s'organisent des dialogues et des pensées différentes.

Dans le théâtre musical, tout comme dans une partition graphique, les interprètes doivent se reconstituer un langage propre autre que celui appris en cours. Les élèves sont appelés à discuter ensemble et à réinventer une musique qui leur est commune. Confrontés à une partition inhabituelle, les élèves sont obligés de discuter ensemble et de réinventer une lecture commune.

Une autre façon d'envisager la relation que l'élève entretient avec la parole est celle que nous trouverons pendant son cours. En effet, nous remarquons que le cours est fait par un professeur, pour un ou des élèves et ne laisse que très rarement l'usage de la parole à l'apprenant. Voici ce que dit Jean-Charles François : « En général, dans un cours d'instrument, les élèves n'ont jamais la parole. Le professeur essaie énormément de ne pas parler, de montrer, mais l'élève n'est pas en situation d'utiliser sa parole. La

verbalisation des activités est essentielle dans l'enseignement"<sup>29</sup>.

Aussi écrit-il : “Nous avons vu que le travail sur le timbre se fait en partie négativement par rapport aux normes imposées par les grandes collectivités sociales, notamment l'éducation qu'on a reçue. Le travail de construction du timbre peut être comparé à celui qui est à l'origine de la formation de la voix parlée. Chacun peut être identifié par sa voix inimitable, produit d'une longue pratique depuis la naissance sur les possibilités vocales, sur le modelage de ces possibilités imposé par le langage, sur les bonnes manières de parler imposées par le milieu, sur des identités collectives élaborées à partir d'interactions sociales, notamment dans le cadre de l'école. La voix personnalisée est le double produit d'une imposition sociale et une lutte de l'individu à s'imposer dans cette fabrique"<sup>30</sup>.

*Pas de cinq* est une pièce pour cinq acteurs, actrices ou percussionnistes écrite en 1965 par Mauricio Kagel. Les interprètes évoluent sur un pentacle régulier de sept mètres de côté dont les angles sont reliés entre eux pour former une étoile. “Tous les participants doivent porter une canne, éventuellement un parapluie<sup>31</sup>” précise le compositeur et ils doivent s'en servir pour parcourir le pentacle, recouvert de matériaux qui produiront du son, en respectant les déplacements et les indications rythmiques écrits par le compositeur.

Le théâtre traditionnel est une incarnation de la parole : un texte vient du dramaturge comme la partition vient du compositeur. L'apprenti comédien sait qu'il doit jouer au-delà des mots du texte. Prenons comme exemple *Pas de cinq* de Mauricio Kagel. le simple fait d'utiliser une canne, un producteur sonore et, en même temps un objet théâtral, oblige l'interprète à s'inventer un personnage tout en respectant scrupuleusement la partition. L'écriture réunit ici la question du personnage et de la production sonore, de comment les assumer et de comment les jouer.

Lire la partition ne suffit pas. Il faut aller plus loin que ce qui est transmis par le compositeur, par écrit ou par oral. Je pense que ce qui est beau dans l'apprentissage du théâtre musical, c'est que l'élève, pour parvenir à ses fins ; à savoir, monter la pièce, est obligé de « jouer », d'incarner. J'illustrerais ce propos par deux phrases d'Antonin Artaud qu'on retrouve dans son célèbre essai *Le théâtre et son double* quand il parle du théâtre en occident : “c'est ce besoin de se servir des mots pour exprimer des idées qui soient claires. Car pour moi les idées claires sont, au théâtre comme partout ailleurs, des idées mortes et terminées”<sup>32</sup>. “Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves”<sup>33</sup>.

---

29 Entretien Jean-Charles François

30 Jean-Charles François, *L'instrumentiste créateur*, Thèse de doctorat, 1994, p. 87

31 Mauricio Kagel, indications de *Pas de cinq*, Universal Édition, 1965

32 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 61

33 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 145



## LE MUSICIEN ET LA SCÈNE

Lorsque j'ai découvert le théâtre et que je me suis rendu à une représentation pour la première fois, je fus frappé par la découverte d'un rapport à la scène complètement différent de celui qu'entretenaient les musiciens. Chaque geste qui nous est présenté est « vrai », comme pourrait le décrire Jerzy Grotowski. Toutes les actions de la pièce sont en jeu, contrairement au concert où l'interprète semble devenir musicien qu'au moment où il joue et quitte cette personnalité à la fin du morceau, parfois même un long moment de silence de sa partie lui font quitter cette personnalité.

Citons une nouvelle fois John Cage qui s'intéressa à la place du silence et à la position de l'interprète dans sa célèbre pièce *4'33"*.

L'un des exemples les plus représentatifs de cette remarque est sans doute la manière dont les artistes saluent à la fin de la prestation. Au théâtre, elle est coordonnée et préparée, c'est souvent moins le cas dans un concert.

*Anthithese* de Mauricio Kagel. Écrite en 1962, cette pièce pour bande magnétique (indépendante de l'action scénique) et 1 (ou 2) acteur(s) qui interprète(nt) des actions muettes, nécessite une scénographie qui diffuse la musique. On peut parler de cette pièce comme d'un théâtre musical car c'est la même personne qui a imaginé l'enregistrement et les actions en les pensant comme un tout. Mauricio Kagel distingue trois entrées pour que l'interprète construise lui-même sa version de la pièce : la musique, l'action ou le décor.

“Tout le problème de la technique instrumentale est lié à cette conséquence du corps sur scène”<sup>34</sup>. L'une des raisons d'utiliser le théâtre musical comme un enrichissement de l'apprentissage musical traditionnel serait de mettre l'élève dans une situation où l'utilisation de son corps est liée à une invention du geste. Il pourrait alors avoir une vue extérieure sur la façon dont il produit des sons. L'élève serait dans la situation de pouvoir s'extérioriser du geste académique et d'envisager le corps d'une façon plus globale. Ainsi nous pourrions ré-envisager le corps non plus comme une machine dans laquelle le professeur est le marionnettiste mais comme donnant la possibilité à l'élève de construire sa technique à travers des activités corporelles. Ainsi dans la deuxième partie de sa thèse de doctorat : *L'instrumentiste créateur et la question du timbre*, Jean-Charles François compare l'interprète musical à un acteur : “La production inventive du timbre par l'instrumentiste (ou le vocaliste) sans la prédétermination d'une partition fixée de l'extérieur par un auteur, renverse les termes du paradoxe du comédien de Diderot”<sup>35</sup>.

*Le paradoxe du comédien* est un essai écrit par Denis Diderot en 1777 et publié en 1830. Le philosophe y expose deux sortes de jeux d'acteurs : celui qui consiste à ressentir les émotions que l'on joue et

34 Entretien avec Jean-Charles François

35 Jean-Charles François, *L'instrumentiste créateur*, Thèse de doctorat, 1994, p. 86

celui qui consiste à faire semblant et à jouer sans ressentir. Le paradoxe repose sur le fait que moins on ressent, plus on fait sentir. Aussi y écrit-il : “Rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature”<sup>36</sup>.

En prenant conscience de son corps et de l'importance de le maîtriser dans sa globalité, non pas simplement le geste nécessaire à la production sonore, l'apprenti musicien ouvre une multitude de possibilités supplémentaires pour exercer son art. Il comprend que, pour faire de la musique, il doit aller plus loin que ce qui est marqué sur la partition et ne peut pas se contenter de jouer les indications. Ce paramètre m'est apparu lors de mes premières années d'enseignement où je cherchais à ce que les élèves ne soient pas des robots mais qu'ils comprennent la pensée du compositeur et qu'ils recréent sa musique. Je me suis progressivement servi du théâtre musical pour leur proposer cette notion. Pour appuyer ces phrases, je cite Jean-Charles François qui écrit dans sa thèse de doctorat *L'instrumentiste créateur* : “L'instrumentiste acteur de sa production, et non interprète d'un donné, ne peut plus être celui qui ne doit pas posséder d'identité en vue d'assumer n'importe quel rôle et le projeter en direction du public. Il ne peut qu'être lui-même”<sup>37</sup>.

Aussi, prendre conscience de son corps, c'est prendre conscience de l'espace et donc de la scène. “Ce qui définit la réalité d'une pièce, par exemple, c'est l'espace vide délimité par le toit et les murs, non ce toit et ces murs par eux-mêmes. L'utilité d'une cruche à eau réside dans le vide où l'eau peut se loger, non dans la forme de la cruche, ni dans sa matière. La vacuité est toute puissante car elle peut tout contenir. Ce n'est que dans le vide que le mouvement devient possible”<sup>38</sup>.

Pour décrire le théâtre balinais, Antonin Artaud écrit ceci : “Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots”<sup>39</sup>.

Le regard et la conscience de son importance sont des constructions primordiales du jeu de l'acteur au théâtre. Certains diront qu'il ne s'agit que d'un détail mais il suffit à lui seul à faire changer l'énergie d'un moment.

## LE MUSICIEN ET L'UTILISATION DE LA LUMIÈRE

La lumière est utilisée depuis très longtemps au théâtre. Si la lumière est toujours présente dans les salles obscures de concert, elle est utilisée pour son côté fonctionnel, pour permettre au public de voir, aux musiciens de lire leur partition. Il n'y a pas d'intention théâtrale, de recherche d'ambiance. Les artistes de musique savante en ont peu exploité l'usage, contrairement à leur collègues de musique actuelle. Notons

---

36 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2000

37 Jean-Charles François, *L'instrumentiste créateur*, Thèse de doctorat, 1994, p. 86

38 Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Actes sud, 1992, p. 52

39 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 91

quand même quelques exceptions comme *Theatre piece* de John Cage qui peut être réalisée par un éclairagiste.

De nombreuses autres pièces de théâtre musical utilisent la lumière à l'instar du théâtre dans lequel il est très courant de créer une lumière pour une pièce. La lumière est alors indépendante du texte. Mais certaines partitions incluent les jeux de lumières dans les portées : ainsi dans *Le corps à corps*, la dernière indication de la partition est un noir lumière.

*Le corps à corps* est une pièce de Georges Aperghis pour un percussionniste et son zarb. Elle est créée le 6 août 1979 par Jean-Pierre Drouet. Elle est un mélange entre les paroles d'un langage imaginaire et celles de l'instrument. Après l'ouverture, la partition est constituée d'un récit et d'une lutte entre les deux protagonistes.

## LE MUSICIEN INTERPRÈTE ET COMPOSITEUR

*“Ce qui est important est que chacun trouve sa propre autonomie, afin de devenir non seulement un interprète mais un créateur”<sup>40</sup>.*

Pippo Delbono

Dans le théâtre musical, tout comme dans le théâtre, la prestation peut rarement se passer d'une mise en scène, de décisions artistiques qui ne sont pas indiquées dans la partition. Ainsi, depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, l'ère des dramaturges a laissé la place à l'ère des metteurs en scène<sup>41</sup>. Aussi de nombreuses partitions de théâtre musical sont volontairement laissées « incomplètes » par un compositeur qui sait pertinemment que l'interprète fera un travail de recomposition, de réinvention, et que toutes informations supplémentaires, non seulement ne seraient pas utilisés mais, en plus, priveraient l'ouverture de la création.

“Dans la logique de la « discipline », la technique du corps très valorisée, se doit d'être le plus fidèlement incorporée suivant un modèle idéal. De l'acquisition de savoir-faire performants naissent les compétences d'interprétation du pratiquant. On formera ainsi un artiste « technicien » avant un interprète, ou un créateur. La primauté de la technique corporelle engage une organisation formelle de la transmission : par exemple, l'échauffement visant à intégrer les positions et mouvements techniques propres à la tradition académique de la danse classique ; les exercices de son, de technique, les études, dans l'apprentissage d'une instrument”<sup>42</sup>.

---

40 Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur*, Ed. Les solitaires intempestifs, p.36

41 André Degaine, *Histoire du théâtre*, Nizet, 1992

42 Myriam Bermont, *Apprendre par corps*, Cefedem Rhône-Alpes, 2013, p. 36

*Énumérations* est une œuvre de Georges Aperghis qui a la particularité d'être constitué de nombreuses courtes pièces à reconstituer, ou réinventer, voir superposer. La forme du spectacle n'a pas été pensée par le compositeur mais par le travail sur le plateau : la proposition des interprètes et les décisions du metteur en scène (qui était Georges Aperghis lui-même lors de la création), ainsi que l'utilisation de la scénographie constituent la globalité de l'œuvre.

En opposition à cette génération de compositeurs de l'après-guerre qui avaient assisté aux manipulations des foules et souhaitaient avoir le maximum de contrôle sur le jeu des interprètes, nous observons dans cet état d'esprit à un compositeur qui laisse de la place à la liberté de l'interprète.

## LE MUSICIEN ET LA LUTHERIE

L'un des avantages pratiques que le comédien a sur le musicien est cette chance de n'avoir comme instrument que son propre corps. Pour un percussionniste comme moi, depuis longtemps habitué à déplacer du matériel (et plus il y en a, plus c'est rigolo !), ainsi que pour le professeur d'une classe qui souhaite ouvrir ses élèves à des représentations hors des murs de l'école, cette perspective fait rêver. Certains objecteront que la scénographie est parfois aussi, voire plus, encombrante que les instruments d'un ensemble de musique, surtout pour les jeunes compagnies qui n'ont pas encore les moyens de travailler avec des personnes dont le travail est dévoué à s'occuper de ce dit matériel ; mais une tendance permet de revendiquer un théâtre sans décor. Le théâtre musical offre déjà la possibilité au comédien de pouvoir se passer de scénographie ainsi qu'au musicien de pouvoir se passer d'avoir sur scène un instrument, n'utilisant que son corps et sa voix pour produire du son (cf. *Corporel* de Vinko Globokar où l'interprète tape sur son corps pour produire des sons).

Un des éléments que l'on retrouve parfois dans le théâtre musical est de réinventer la façon d'envisager son instrument. Que ce soit la production sonore, comme c'est souvent le cas dans la musique contemporaine, ou bien la position de l'instrumentiste face à son instrument. Ainsi, de nombreuses pièces nécessitent de réinventer son instrument. Selon les pièces, c'est soit le compositeur, soit l'interprète, qui réinvente ou modifie le rapport à l'instrument.

Le musicien, par une nouvelle position, souvent encouragé par l'aspect théâtral, se retrouve à faire une nouvelle utilisation de son instrument. J'aimerais citer *Topos*, la pièce de théâtre musical que nous avons créés dans le cadre du festival externe du Cefedem. Ainsi un passage, *Obsession II*, mélange voix et alto. Bien que ce ne soit pas indiqué sur la partition, et que je n'ai pas pensé ce moment avec une image précise de la scène, Lucie, l'altiste, a décidé de jouer de son instrument en le posant sur ses genoux, imitant ainsi le violoncelle.

Dans une autre optique de réinventer son instrument, et donc le son, on peut citer *Toucher* de Vinko Globokar où le compositeur demande au percussionniste de “choisir sept types d’instruments différents qui peuvent être utilisés pour imiter le timbre des voyelles spécifiées”<sup>43</sup>.

Une autre possibilité de réinventer l’instrument, très certainement inspiré du piano préparé de John Cage, consiste à modifier son instrument en lui ajoutant ou retranchant des corps sonores, en le démontant.

Une autre forme de lutherie dédiée au théâtre musical se retrouve dans les machines fabriquées par Claudine Brahem. Elles sont conçues “pour faire partie intégrante de spectacles, elles sont également de véritables petits théâtres de sons à elles seules”<sup>44</sup>. Claudine Brahem est architecte de formation, mais suite à l’obtention de son diplôme, elle s’oriente vers les arts de la scène. D’abord régisseuse, puis scénographe, elle commence à construire les machines musicale à la demande de Georges Aperghis qui en avait besoin pour son spectacle *Conversations*.

*Conversations* est une pièce de Georges Aperghis pour deux récitants et percussion créé en 1985 et produite par l’ATEM. Cette œuvre a la particularité d’être la première à utiliser les fameuses « machines » de Claudine Brahem.

“Pour la machine originelle, comme pour les suivantes, Claudine Brahem cherche à épouser fidèlement la vision du compositeur. *Ces toutes premières machines étaient des commandes très précises tant sur les sons que sur leur manipulation, mais au fur et à mesure de notre collaboration, plus que des consignes précises, Georges me donnait des indications dramaturgiques ou des pistes de recherches sonores.* A cette époque, Aperghis, d’abord influencé par les œuvres de Iannis Xenakis, s’est peu à peu rapproché des conceptions musicales de John Cage, et surtout de celles de Mauricio Kagel sur le théâtre musical. Comme dans les travaux de ce dernier, les recherches autour de la voix parlée ou chantée ainsi que l’intégration du bruit dans le corps même de l’oeuvre occupent une place de premier plan dans ses compositions. En plaçant diverses machines musicales sur scène, le compositeur entend pouvoir mettre à disposition des instrumentistes un médium, à la fois efficace et esthétique, de production de sons acoustiques simples et naturels.

Ainsi naissent les Clacquoires de bois et les Clacquoires de métal, sorte de « claviers préhistoriques », premiers prototypes d’une longue liste de machines à bruits qui poursuivent à leur manière originale et singulière la tradition avant-gardiste initiée par le futuriste italien Luigi Russolo.

Au cours des années suivantes, de nombreuses machines verront le jour. Créées pour différents concepteurs de théâtre musical (Georges Aperghis, Gilles Zaepffel, Chantal Mutel), un directeur de cirque équestre (Bartabas), pour des chorégraphes (François Verret), des compositeurs (Nicolas Frize) ou des musiciens

---

43 Vinko Globokar, *Toucher*, trad. moi, Peters Edition

44 Gérard Nicollet, *Les chercheurs de sons*, Editions Alternatives, 2004, p.41

(Louis Sclavis, Jean-Pierre Drouet), elles sont toujours issues de la magie des rencontres. A chaque confrontation avec l'univers propre de tel ou tel artiste, sont nés de nouvelles idées, de nouveaux défis techniques et musicaux<sup>745</sup>.

“Pour Claudine Brahem, le travail préparatoire à l'élaboration de chaque nouvelle structure sonore répond à plusieurs phases pour lesquelles sa formation d'architecte s'avère à chaque fois prégnante. *Je recherche des matériaux tout azimuts (essentiellement dans les magasins de bricolage) dont j'essaie les sonorités ; ou bien je fais appel à des souvenirs de sons que j'entends dans la vie courante. Une fois les matériaux choisis, j'étudie le mouvement qui va provoquer le son (frapper, frotter, secouer, immerger, ...). Puis je passe à l'étude sur papier. D'abord, je cherche les principes mécaniques, puis je dessine des plans d'exécution très précis, en passant par des calculs de force, de trajectoire, d'inertie, de démultiplication... bref, beaucoup de physique. Pour des dispositifs un peu complexes, je passe parfois par des maquettes. Ce sont tous ces aspects techniques qui vont orienter en partie l'aspect plastique, sachant qu'au niveau de l'étude technique entre plusieurs solutions aussi performantes, je choisirai celle qui me semble la plus intéressante visuellement et théâtralement*<sup>746</sup>.

Ces machines ne sont pas des éléments isolés à quelques spectacles. A partir de 1991, des interprètes, notamment Louis Sclavis et Jean-Pierre Drouet les utiliseront dans leur set de récital. Le travail de Claudine Brahem a progressivement évolué vers des « machines scénographiques », énormes engins de plus de huit mètres constitués de mécanismes qui entraînent la transformation de tout l'espace scénique. Ces nouvelles machines n'ont pas comme fonction première de produire des sons, mais d'entraîner une transformation spatiale.

---

45 (ibid), p.40 et 41

46 (ibid), p.41

### III. COMMENT LA PRATIQUE DU THÉÂTRE MUSICAL PEUT-ELLE ENRICHIR LA PRATIQUE DU MUSICIEN APPRENANT ?

Ou comment la pratique du théâtre musical permet-elle aux musiciens apprenants d'avoir une autre pratique, différente de celles qu'ils peuvent avoir l'habitude de pratiquer ? Je viens d'exposer ce que je trouve pertinent dans l'apprentissage du théâtre musical. Mais je pense que le plus important est d'avoir différents types de pratique, des musiciens de classique qui s'essaient à la musique actuelle... Avoir une pratique différente de sa pratique habituelle est un enrichissement. Le professeur apporte des matériaux qui permettent aux musiciens apprenants de progresser, de choisir, consciemment ou non, des éléments qui leur permettent de bâtir leur identité de musicien.

Nous savons que l'apprentissage par une situation globale que l'élève, ou encore mieux, les élèves, doivent surmonter entraîne une motivation qui donne sens à leur apprentissage. Cette réflexion est particulièrement intéressante par rapport au sujet que je développe car le théâtre musical implique cette recherche au sein d'une situation globale : un spectacle transdisciplinaire par exemple.

Je ne m'attarderais pas sur l'avantage d'utiliser des situations globales car c'est un sujet très vaste qui mériterait un mémoire entier pour le développer. Citons celui de Ariane Cohen-Adad, ancienne étudiante du Cefedem Rhône-Alpes. Dans son mémoire *Au croisement des esthétiques, comment concevoir une pédagogie globale mettant en jeu un apprentissage basé sur la compréhension*, on peut y lire : «Lorsque l'on envisage l'enseignement dans une logique globale – c'est-à-dire dans un système qui n'élémentarise pas l'apprentissage en l'extrayant de son contexte – l'élève est plus à même de créer des liens entre l'apprentissage d'une notion, d'une technique et son utilisation dans un champ donné. L'aller-retour entre le travail spécifique d'un élément et la globalité permet d'établir des rapports, de les tester et de les comprendre<sup>47</sup>».

Si nous sommes dans une logique de monter un spectacle avec des élèves, il est plus pertinent de leur proposer plusieurs « rôles » et plusieurs découvertes que de les faire interpréter simplement de la musique.

Mais d'autres dispositifs sont envisageables : des pièces plus courtes, par exemple, représentées lors des auditions de l'école, ce qui permet à l'élève, non seulement de montrer sa pratique mais aussi à ceux qui ne la connaissent pas et qui sont venus à l'audition dans le but de jouer de leur instrument, de la découvrir et, pourquoi pas, de s'y intéresser. Citons aussi la vidéo qui est aujourd'hui un média populaire et maîtrisé par les nouvelles générations. En plus des apprentissages technologiques que cela implique, la forme du théâtre musicale se prête absolument bien à ce support et permet de diffuser des pièces du genre via internet très

---

47 Ariane Cohen-Adad, *Au croisement des esthétiques, comment concevoir une pédagogie globale mettant en jeu un apprentissage basé sur la compréhension*, Cefedem Rhône-Alpes, 2012, p. 21

facilement. Je nommerais ici les *cartes postales musicales* qui consistent à enregistrer un morceau pendant l'heure de cours et à l'envoyer par mail.

## QUEL RÉPERTOIRE TRANSMETTRE AUX ÉLÈVES ?

Au delà de morceaux qui forment un lien entre les musiciens et que l'on retrouve régulièrement, le répertoire est représentatif de la tradition et de l'évolution d'un instrument ou d'une musique. La transmission d'un répertoire spécifique est donc l'une des missions des enseignants de musique.

Parmi toutes les œuvres du répertoire que j'ai pu recenser, de nombreuses requièrent une grande technique et une maîtrise des instruments, d'autres sont abordables dès les débuts de la formation d'un musicien et peuvent être choisies tout au long de la formation de l'élève. Elles sont même jouées en concerts par des artistes reconnus. Parmi ces œuvres abordables dès le début de la formation, on peut citer :

*Stripsody* de Cathy Berberian

*Aria* de John Cage

*12 essais d'insolitude* de Jacques Rebotier

certaines des *66 Brèves* de Jacques Rebotier

*Musique de tables* de Thierry de Mey

*Conversations* de Georges Aperghis

*Theatre Piece* de Cage

*Si vous avez quelques minutes* de Jean-Luc Rimey-Meille

*Le baiser* de Jean-Luc Rimey-Meille

Une autre approche du répertoire et qui permet aux élèves, mêmes peu expérimentés, de connaître et comprendre des pièces consiste à leur présenter l'œuvre, soit sous forme de partition, d'extraits vidéos ou audio, de concepts ou d'anecdotes et de leur proposer de composer leur propre pièce. Cette composition permet de reprendre une situation, en utilisant ou s'inspirant des enjeux et des systèmes utilisés par les maîtres du style. Ainsi, voici certaines de ces pièces qui peuvent être facilement utilisées :

*Corporel* de Globokar

*Toucher* de Globokar

*Par une forêt de symboles* de Globokar

*Pas de cinq* de Mauricio Kagel

*Le corps à corps* de Georges Aperghis

*Présentation* de Mauricio Kagel



**Présentation** de Mauricio Kagel. Composée en 1977, cette pièce pour deux interprètes contient une partition de piano et un texte en français pour un récitant/présentateur qui place ses interventions plus ou moins librement par rapport à la partition du piano. Le récitant passe la pièce à annoncer un numéro qui ne viendra jamais, c'est lui qui finira par se travestir pour exécuter le chant qu'il annonce depuis le début de la présentation. Ici, l'interaction entre les deux personnages se traduit par un acteur qui a pour mission de tourner les pages de la partition de piano et à qui le musicien doit lui rappeler sans cesse de venir faire les tournes.

## FAIRE COMPOSER DU THÉÂTRE MUSICAL AUX ÉLÈVES

Le théâtre musical est un genre issu des musiques savantes, donc écrit, dans lesquelles il y a un partage des rôles entre compositeur et interprète(s). Le compositeur écrit la musique, l'interprète la joue. En théâtre, il y a un texte écrit par un auteur, des acteurs et, en plus, un metteur en scène qui est chargé, en outre, de tout ce qui n'est pas dans le texte : décor, lumière, postures, jeux des acteurs, intonations... Tout ces éléments ne sont pas écrits. A partir de ce constat, plusieurs interrogations se présentent : Qu'écrit le compositeur de théâtre musical ? Quels paramètres sont notés, lesquels sont laissés aux choix de l'interprète ? A-t-on besoin d'un metteur en scène ? Ce sont toutes ces interrogations qui ont probablement engendré le nombre important de formes "ouvertes" dans le genre.

Pédagogiquement, cela pose de nouvelles questions se rapportant aux consignes apportées aux élèves : est-ce qu'on a besoin de tout écrire ? Est-ce que le compositeur a besoin de tout penser ? J'illustrerai ce questionnement en comparant deux pièces de John Cage qui se ressemblent beaucoup mais dont la partition et la conception divergent complètement : *Theatre Piece* et *Water Music*. Dans la première, l'interprète construit sa partition en suivant des procédures de tirage au sort et de réponse à des questions. Dans la seconde, le compositeur a déjà fait ce travail et arrêté une forme stricte. Si les deux œuvres utilisent le même procédé de construction aléatoire cher à John Cage, l'un est réinventé par chaque interprète, l'autre le fut à sa composition.

“Une [...] chose qui fait partie de l'éthique de la création est de prendre des risques. Pour créer, il faut chaque fois prendre tous les risques d'échec. Cela signifie que nous ne pouvons pas suivre une vieille route familière. La première fois que nous prenons une route, c'est une pénétration dans l'inconnu, un processus vrai de recherche, de confrontation qui évoque une « irradiation » spéciale”<sup>48</sup>.

Au cours de ma formation, j'ai eu l'occasion de m'investir dans plusieurs de ces disciplines séparées

---

48 Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, 1971, p. 200

qui se retrouvent dans le théâtre musical. Ainsi, j'ai appris à jouer de l'instrument, les percussions, à rechercher comment composer la musique et à interpréter le théâtre durant des cours d'art dramatique. Ce n'est qu'à mon arrivée à la Haute École des Arts de Berne, en intégrant un cursus « composition et théâtre musical » que j'ai pu reconstituer et considérer ces trois disciplines comme une entité. Je regrette que l'enseignement en France soit actuellement si fragmenté et si isolé.

Marianne Suner, qui a côtoyé l'ATEM, a mis en place un atelier avec les enfants pour les aider à aborder de nouveaux territoires, notamment l'écriture et le théâtre musical. Elle se sert alors de son travail avec Georges Aperghis comme d'un socle de transmission. Dans les documents annexes nous pouvons retrouver une partition écrite par des enfants de CE1 lors de ses stages et reprenant le principe de construction en pyramide utilisé dans *Récitation 11*.

Voici un dispositif de théâtre musical mis en place par un professeur de musique en Collège. Emmanuel Henriot a imaginé une séquence de cinq ou six séances s'adressant à une classe de troisième. À partir des *récitations 9, 10 et 11* de Georges Aperghis, chaque séance se divise entre analyse d'un élément, comme les différents modes d'émission vocale (chuchotement, voisé, parlé, parlé-chanté, respiration), formes d'accumulation (comme les fameuses formes triangulaires), temps lisse/temps strié, notation. Puis, par groupes de trois ou quatre élèves, répartis dans la salle. En fonction des années, ils doivent composer leur propre *Récitation* soit sur une feuille de papier, soit sur tablette. Les consignes sont simples : inventer une phrase avec des mots qui n'existent pas, ils élaborent alors un codage : “Je leur demande d'inventer un petit signe pour représenter une idée musicale, de s'inspirer de la forme d'Aperghis pour faire une structure et de rajouter un codage musical au dessus de chaque mot” nous confie leur professeur. Les élèves doivent ensuite imaginer des éléments de mise en scène par rapport aux idées qu'ils ont eu lors de la composition et se répartir les rôles, le texte. Emmanuel les conseille sur la stratégie à adopter pour mémoriser en groupe, comme celle de retenir la dernière phrase et dans le but de pouvoir placer son mot au bon endroit au bon moment. Le choix de répartition du texte change à chaque groupe, certains choisissent de se répartir chaque mot, d'autres prennent une ligne chacun. A la fin de la séquence, les élèves doivent se produire devant la classe. Anecdote rigolote : un groupe avait créé un diaporama avec la tablette, chaque image changeait en fonction du mot de leur partition. Le professeur filme et la séance suivante est consacrée à l'analyse de la vidéo dans le but d'évaluer ses compétences, les compétences des autres et du groupe : l'autoévaluation ou co-évaluation pour apprendre.

Pour Bruno Giner, compositeur, le théâtre musical est un courant de la musique contemporaine où le “musical organise et justifie le théâtral”<sup>49</sup>.

Dominique Clément en a une conception parallèle car, pour lui, le théâtre musical se définit surtout

---

49 Bruno Giner, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995

par “la même personne qui pense les actions sonores/musicales et les actions gestuelles/théâtrales”<sup>50</sup>.

## L'APPRENTISSAGE DU THÉÂTRE

Pour appuyer les différences entre l'apprentissage de la musique et du théâtre, je vais transmettre ici le témoignage de Lorenzo Nieddu qui est l'interprète de *Topos* qui a la formation la plus importante de théâtre. Outre son métier de comédien, Lorenzo est professeur au conservatoire de Rive-de-Gier (Loire), où il enseigne à deux classes qui ne sont pas encore intégrées dans les cycles officiels. L'établissement est encore un conservatoire qui ne diplôme que les musiciens. Pour Lorenzo, “le théâtre, ce n'est que de la pratique collective” parce que “le théâtre c'est l'établissement d'un vocabulaire commun” et on ne peut établir un vocabulaire commun seulement lorsqu'il y a un groupe. Pour appuyer ses dires, citons Adolf Shapiro, un metteur en scène ukrainien : “Qu'est ce que créer un théâtre sinon trouver une langue artistique commune avec un groupe d'acteurs ? Qu'est-ce d'autre que cette joie de l'unité ?”<sup>51</sup>.

Lorenzo fonde ses cours sur une représentation publique qui a lieu à la fin de l'année scolaire. Il propose à ses groupes deux propositions : soit la construction d'un spectacle à partir d'improvisation, soit à partir d'un texte. Cette année, le premier groupe est friand d'improvisation alors que le second affectionne les textes. Pendant toute la première partie de l'année scolaire, qui s'écoula de septembre à décembre-janvier, le but de Lorenzo était d'établir un vocabulaire commun à tout le groupe, de se mettre d'accord sur les intentions, les objectifs, les dynamiques (Lorenzo dira “Toutes les forces de travail doivent être lancées dans la même dynamique”).

Aussi divise-t-il les séances en deux parties :

La première étant constituée d'exercices visant à développer la confiance, l'intention, l'écoute, le sens, la conscience de l'espace. L'un des exercices les plus représentatif étant celui du Choryphée. Le Choryphée est un exercice de groupe qui peut être mis en place à partir de trois participants. Ces participants se disposent dans l'espace en imitant la figure géographique d'un triangle. La personne qui est le plus devant est le Choryphée. Tout le monde imite ses gestes en même temps qu'il les produit. Il suffit d'un changement de direction pour que celui qui se retrouve le plus à la face prenne le rôle de Choryphée. Sans écoute, sans espace, sans confiance, sans intention (sans qualité de mouvement), l'exercice ne fonctionne pas. Lorenzo m'a cité Clara Fustier, la metteuse en scène de *Topos*, qui nous a dit un jour que cet exercice était parfait : “Pour se connecter à l'imaginaire et pour se connecter à son corps”. Se connecter à l'imaginaire, c'est se connecter à ce qu'on peut faire, au possible. Se connecter à son corps, c'est, très concrètement, trouver quelles sont les possibilités de son corps ici et maintenant.

---

50 Entretien avec Dominique Clément

51 Adolf Shapiro, préface de *L'analyse-Action*, Actes sud-papier, 2006, p. 29

La seconde partie est constituée d'improvisations dont les structures sont balisées par des lignes directrices ou des contraintes. Ainsi Lorenzo a-t-il retenu quelques règles récurrentes pour l'improvisation théâtrale : ne jamais dire non à une proposition, représenter un lieu qu'on puisse identifier, représenter un contexte qu'on puisse identifier, représenter des personnages qu'on puisse identifier. Il faut un conflit, donc des personnages “avec une couleur franche”, avec des caractères facilement identifiables et antinomiques. “Sur ces règles d'improvisation, je ne cherche jamais le sens. Puisqu'il y a conflit, il y a rupture, un pivot, donc, un avant et un après. Un début clair et une fin claire”. Cette phrase me fait écho à ce que je demande à mes élèves musiciens.

Pendant la seconde partie de l'année, le premier groupe a pu se construire un canevas d'improvisation, des points de rendez-vous qui forment la structure, puis les affiner pour définir au maximum le chemin. Pour le deuxième groupe, Lorenzo a proposé un texte en décembre. Il en a fait la distribution et le travail au plateau a commencé. “Un support écrit permet, dans la contrainte de temps que nous avons, de faire un travail sur le sens”. Travailler sur le sens, c'est affiner le parcours, le contexte, les ruptures, la structure, mais aussi les réattaques (à quel degré sortir la phrase). Pour Lorenzo, le travail de sens sur un texte, c'est aller chercher la plus petite échelle de sens dans la phrase “qui est une préposition”. Dégager le sens permet de dégager les objectifs des différents personnages, dégager un espace de jeu, dégager une dynamique de groupe.

On remarque bien que de nombreux enjeux de la formation des comédiens peuvent se transposer à la formation des musiciens.

# CONCLUSION

## L'APPRENTISSAGE ET LA TRANSVERSALITÉ ENTRE LES ARTS

“Chercher ce qui nous relie, se détourner de tout ce qui nous oppose”

Jacques Copeau

La transversalité entre les arts, dans laquelle s'inscrit le théâtre musical, est aujourd'hui revendiquée par de nombreux artistes et de nombreux enseignants. La multitude de possibilités qu'offre cette transdisciplinarité permet d'avoir un regard différent sur sa pratique, ce qui engendre des questionnements, des façons de faire et des pensées elles-mêmes différentes. Lors de mes entretiens avec Jean-Charles François, une phrase a retenue mon attention et je souhaiterais vous en faire part : “Toute activité hybride permet la possibilité de se distancer de l'objet musical pour ré-envisager autrement le geste producteur. Par exemple, le théâtre musical peut permettre de ré-envisager le corps dans sa globalité”<sup>52</sup>.

Aussi écrit-il dans sa thèse de doctorat : “Être acteur, être soi-même, être responsable de ses actes, est aujourd'hui une nécessité imposée par les circonstances, et non pas une simple revendication d'individus en mal de raison de vivre. C'est la complexité du monde actuel qui force à décentraliser les responsabilités”<sup>53</sup>.

Prenons comme exemple le trio Le cercle. Il s'agit d'un ensemble de trois percussionnistes dont la collaboration commence et s'inspire tout au long de son parcours du gamelan balinais que l'on peut percevoir comme un théâtre métaphysique. Les balinais invoquent les dieux par la danse, le chant, la musique, la pantomime, le rituel entre tous les membres de la communauté et font exploser la différence entre artistique et artisanal. Ce que je trouve important, c'est que “les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation *sur la scène* [...]. Seul leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix”<sup>54</sup>.

Dans son livre *Le cours de Pise*, Emmanuel Hocquard décrit les cours que l'auteur, ainsi que trois autres professeurs, ont dispensés aux étudiants de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux entre 1993 et 2005. p.i.s.e : *Procédures, image, son, écriture*, un mélange de disciplines mais également “le traitement de l'émotion ou encore l'intention descriptive, le langage ordinaire [...], la série, la morale et la grammaire qui

---

52 Entretien avec Jean-Charles François

53 Jean-Charles François, *L'instrumentiste créateur*, Thèse de doctorat, 1994, p. 87

54 Antonin Arthaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 82

sont autant d'outils mis à disposition et dont les connexions se feront librement par chacun dans la constitution d'une « *boîte à outils* »<sup>55</sup>.

Aussi, au terme de ce mémoire, se pose la question de l'enseignement et de sa structure. Faut-il repenser l'enseignement différemment ? Comment réorganiser l'école de musique ? Et faut-il la réorganiser ? La Cité de arts à Chambéry est un exemple de lieu qui accueille en son sein plusieurs pratiques artistiques. Mais, dans ces locaux cloisonnés, les artistes des différentes disciplines ont-ils l'occasion de se rencontrer et de progresser ensemble ?

Utiliser le théâtre musical pour accompagner l'apprenti musicien qui se construit, c'est partir de ce qu'est l'élève et le valoriser dans ce qu'il est, dans ses qualités.

---

55 <https://diacritik.com/2018/03/23/le-cours-de-pise-emmanuel-hocquard-et-lheterogeneite-des-formes/#more-31062> (consulté le 15 mai 2018)

## Documents annexes

### Chronologie non-exhaustive du théâtre musical

**1952**

*Water Music* de John Cage

**1958**

*Aria* de John Cage

**1960**

*Theatre Piece* de John Cage

*Water Walk* de John Cage

*Sonant* de Mauricio Kagel

*Original* de Karlheinz Stockhausen

**1962**

*Antithese* de Mauricio Kagel

*Poème Symphonique* de György Ligeti

*Aventures* de György Ligeti

**1963**

*Passaggio* de Luciano Berio

**1964**

*Match* de Mauricio Kagel

**1965**

*Die Himmelsmechanik* de Mauricio Kagel

*Laborintus II* de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti

*Nouvelles Aventures* de György Ligeti

*Pas de cinq* de Mauricio Kagel

**1966**

*Die Schachtel* de Franco Evangelisti

**1968**

*Der Schall* de Mauricio Kagel

**1969**

*Orden* de Girolamo Arrigo, Jorge Lavelli et Pierre Bourgeade (Festival d'Avignon)

*Les fêtes de la faim* de Claude Prey (Festival d'Avignon)

*Tjurunga* de Gérard Massias et Pierre Rousseau (Festival d'Avignon)

*On veut la lumière, allons-y* de Claude Prey et Pierre Barrat (Angers en co-production avec le festival d'Avignon)

*Unter Strom* de Mauricio Kagel

*Hyperion* de Bruno Madrena

**1970**

*Calques* de Michel Puig et Pierre Barrat (co-production du festival d'Avignon)

*Acustica* de Mauricio Kagel

*Staatstheater* de Mauricio Kagel (incluant *Repertoire*, *Einspielungen*, *Ensemble*, *Debüt*, *Saison*, *Spielplan*, *Kontra-danse*, *Freifahrt*, *Parkett*)

**1971**

*La chasse au snark* de Michel Puig (Festival d'Avignon)

*Un contre tous* de Ivo Malec et Pierre Barrat (Angers en co-production avec le festival d'Avignon)

*La tragique histoire du nécromancien Hieronimus et de son miroir* de Georges Aperghis (La Rochelle en coproduction avec le festival d'Avignon)

*Repertoire* de Mauricio Kagel

*Kontradanse* de Mauricio Kagel

*Exotica* de Mauricio Kagel

**1972**

*Il faut rêver dit Lénine* de Francis Miroglio (Festival d'Avignon)

*Diminuendo* de Bruno Gillet (Festival d'Avignon)

*Donna mobile* de Claude Prey (Festival d'Avignon)

*Con voce* de Mauricio Kagel

**1973**

*Maquillage* de Giuseppe Englert (Festival d'Avignon)

*Pandemonium* de Georges Aperghis et Anne Delbé (Festival d'Avignon)

*Autocritique* de Armand Angster et Jean-Paul Celea (Festival d'Avignon)

*Le petit abécédaire illustré* de Phillippe Drogoz (Festival d'Avignon)

*Khoma* de Jean-Philippe Guerlais (Festival d'Avignon)

*Nosferat* de Marc Hérouet et Maurice Rabinovicz (co-production du festival d'Avignon)

*Zwei-Mann-Orchester* de Mauricio Kagel

**1974**

*Ubu à l'Opéra* de Antoine Duhamel et Georges Wilson (Théâtre de l'Est Parisien en co-production du festival d'Avignon)

*Rabelais en liesse* de Guy Reibel et Pierre Barrat (Grenoble en co-production du festival d'Avignon)

*Les liaisons dangereuses* de Claude Prey et Pierre Barrat (Opéra du Rhin en co-production du festival d'Avignon)

*A-Ronne* de Luciano Berio

*Inori* de Karlheinz Stockhausen

**1975**

*Dieu le veut* de Georges Couroupos, Yannis Kokkos et Jean-Michel Ribes (Théâtre de Chaillot en co-production du festival d'Avignon)

*Le Pavillon au bord de la rivière* de Betsy Jolas et Bernard Sobel (Théâtre de Gennevilliers en co-production du festival d'Avignon)

*Un roi sans soleil* de Sergio Ortega (Atelier Lyrique du Rhin)

*Mare Nostrum* de Mauricio Kagel

*Harlequin* de Karlheinz Stockhausen

**1976**

*Da capo* de François-Bernard Mâche (Festival d'Avignon)



*La grand-mère française* de Claude Prey (Festival d'Avignon)  
*Lady piccolo et violon fantôme* de Philippe Drogoz (Festival d'Avignon)  
*Histoire de loup* de Georges Aperghis ( Atelier Lyrique du Rhin en co-production du festival d'Avignon)  
*Les troubadours* de Antoine Duhamel (La courneuve en co-production du festival d'Avignon)  
*L'île de la vieille musique* de Yves Prin (Atelier Lyrique du Rhin)  
*La bouteille à la mer* de Georges Aperghis (ATEM)

### 1977

*Héloïse et Abélard* de Akira Tamba (Comédie de Saint-Etienne en co-production du festival d'Avignon)  
*Grisélidis* de Georges Couroupos (Théâtre des Quartiers d'Ivry en co-production du festival d'Avignon)  
*Le collier des ruses* de Ahmed Essyad (Grenoble en co-production du festival d'Avignon)  
*Marchand de plaisirs, marchand d'oublies - Poupée Nina – L'aveugle de Bagnolet* de Georges Aperghis (ATEM en co-production du festival d'Avignon)  
*Vols au-dessus de l'océan* de Yves Prin, Guy Reibel et Jean-Claude Pennetier (Atelier Lyrique du Rhin)  
*La poupée Nina* de Georges Aperghis (Festival d'Avignon)  
*Dressur* de Mauricio Kagel  
*Présentation* de Mauricio Kagel

### 1978

*Rimbaud fils du soleil* de Lorenzo Rerrero et Antoine Bourseiller (Festival d'Avignon)  
*Le nom d'Oedipe* de André Boucourechliev et Hélène Cixous (Festival d'Avignon)  
*Trois contes de l'Honorable Fleur* de Maurice Ohana (Bordeaux en co-production du festival d'Avignon)  
*L'invasion* de Jean-Claude Pennetier (Atelier Lyrique du Rhin)  
*Le Tribun ou Dix marches et neuf contretemps pour manquer la victoire* de Mauricio Kagel  
*Le corps à corps* de Georges Aperghis

### 1979

*Les choéphores* de Aurel Stroe  
*Un jour comme un autre* de Vinko Globokar et Michel Raffaelli (Théâtre Chronique en co-production du festival d'Avignon)  
*Mario et le magicien* de Jean-Bernard Dartigolles et Bernard Sobel (Théâtre de Gennevilliers en co-production du festival d'Avignon)  
*Le cirque impérial* de Antoine Duhamel  
*La pièce perdue* de Georges Aperghis (ATEM/Théâtre de l'Est Parisien)  
*Les mangeurs d'ombres* de François-Bernard Mâche (Atelier Lyrique du Rhin)  
*La caverne* de René Bastian, Ahmed Essyad et Yves Prin (Atelier Lyrique du Rhin)

### 1980

*Va-et-Vient* de Heinz Holliger et Bernard Sobel (IRCAM en co-production du festival d'Avignon)  
*Utopolis* de Claude Prey et Mireille Larroche (La péniche en co-production du festival d'Avignon)  
*Où on va, allons-y* de Georges Aperghis et Lonsdale (ATEM)  
*Les jeteurs de sort* (ATEM et La Rochelle)  
*Légende du siècle* (ATEM et Lille)  
*Finale* de Mauricio Kagel

### 1981

*La muraille* de Carlos Roque Alsina (Atelier Lyrique du Rhin en co-production du festival d'Avignon)

*Instantanés* (La péniche en co-production du festival d'Avignon)

*Les travaux d'Hercule* de Antoine Duhamel (Atelier Lyrique du Rhin et Lyon)

*Si télé m'était contée* (ATEM)

*Yo-in* de Jean-Claude Eloy

*Société I* (ATEM)

*Aus Deutschland* de Mauricio Kagel

*Les guetteurs de sons* de Georges Aperghis

### 1983

*Ion* de Bernard Cavanna

*Tembouctou* de François-Bernard Mâche (Atelier Lyrique du Rhin en co-production du festival d'Avignon)

*Récitations* de Georges Aperghis (ATEM, Atelier Lyrique du Rhin en co-production du festival d'Avignon)

*Les visites espacées* de Philippe Hersant (Tourcoing en co-production du festival d'Avignon)

*Au puits de l'épervier* de Yoshihisa Taïra et Hideyuji Yano

*Le cadeau de l'empereur* de Giovanna Marini

*Maison des compositeurs* (ATEM en co-production du festival d'Avignon)

*Del Tango* de Carlos Roque Alsina et Carlos Wittig-Montero (ATEM en co-production avec la Biennale de Paris)

*Paulina* de Claude Prey (Atelier Lyrique du Rhin)

*Journal intime* de Luc Ferrari (Théâtre des Bouffes du Nord)

*Transsibérien* de Antoine Duhamel (Théâtre National Populaire de Villeurbanne)

*Le plus heureux trois* de Lucien Rosengart (Théâtre Bastille)

### 1984

*Jeu de voyages* de Lucien Rosengart (Atelier Lyrique du Rhin)

*La vie de Robert le diable* de Essyas (Atelier Lyrique du Rhin)

*Réalités* de Vinko Globokar (ATEM)

*O comme eau* de Claude Prey (La péniche)

*Médée* de Alain Fourchotte

*Keça et Mojito* de Susumu Yoshida

*Ajax* de Denis Cohen

### 1985

*La traversée de l'Afrique* de François-Bernard Mâche (Atelier Lyrique du Rhin en co-production avec Musica)

*La septième porte* de Nicos Cornilios (Atelier Lyrique du Rhin)

*Orfeo II* de Luciano Berio ((Atelier Lyrique du Rhin en co-production avec la péniche)

*Conversations* de Georges Aperghis (ATEM)

*Les chambres de cristal* de Guy Reibel (La péniche)

*Les portes de l'enfer* de Susumu Yoshida

*Dans la nuit le poète* de Adrienne Clostre

*La baraque rouge* de Gérard Marais

### 1986

*Die Hamletmaschine* de Wolfgang Rihm

**1987**

*Der Mann im Fahrstuhl* de Heiner Goebbels

*Musique de tables* de Thierry de Mey

*Œdipus* de Wolfgang Rihm

**1988**

*La Tahison orale* de Mauricio Kagel

*A Corps et à Cris* de Marc Monnet

*Enumérations* de Georges Aperghis

**1989**

*Idées fixes* de Mauricio Kagel

**1990**

*Rabelais ou la naissance du verbe* de Guy Reibel

*Jojo* de Georges Aperghis

**1992**

*A face We All Know* de Heiner Goebbels (Strasbourg Musica 92)

**1993**

*Ou bien le débarquement désastreux* de Heiner Goebbels (Théâtre de Nanterre- Amandiers)

**1996**

*66 brèves* de Jacques Rebotier

*Commentaires* de Georges Aperghis

**2000**

*Machinations* de Georges Aperghis

**2001**

*12 essais d'insolitude* de Jacques Rebotier

**2010**

*Si vous avez quelques minutes* de Jean-Luc Rimey-Meille

**2014**

*Le baiser* de Jean-Luc Rimey-Meille

le Vivier 2013/2014

**Récitation** CE1 Busserine (classe de Mr Dracius) Mars 2014 d'après Georges Aperghis

♩ ≈ 60

j'irai en ville

j'peux avoir du pain?

j'irai en ville

dans l'immeuble

Atchoum

j'peux avoir du pain?

j'irai en ville

dans l'immeuble

j'adore les fleurs

Quand même!

Atchoum

j'peux avoir du pain?

j'irai en ville

dans l'immeuble

j'adore les fleurs

Allez!

Ah! je me sens mal

Quand même!

Atchoum

j'peux avoir du pain?

j'irai en ville

dans l'immeuble

j'adore les fleurs

Allez!

oh, mais c'est pas possible!

Badiso tari Demba Komara Youzna Banceary Kfadiza Amrouni  
 Hana Helaoui Nail Mamsada Rayan Belmoussam Samir Amouri Omar Rifay  
 AGALSARAH Hlychel chaabi  
 Oumahate Mokhammad Dana Boura Momey Chagmani Bilguen BourEd

atelier dirigé par Marianne Sunez

Récitation de la classe de CE1 Busserine (classe de Mr Dracius) Mars 2014 d'après Georges Aperghis

avec l'aimable autorisation de l'auteur

Tous droits réservés

<http://le-voc.fr/reflexions-2/les-partitions/>

## **“ Manifeste pour un théâtre musical populaire ”**

Nous, auteurs, librettistes, compositeurs, comédiens – chanteurs, metteurs en scène, pédagogues ressentons l'absolue nécessité de dynamiser et d'enrichir en profondeur le répertoire du théâtre musical français. Nous invitons tous celles et ceux (chorégraphes, musiciens, arrangeurs), qui voudront bien nous rejoindre à interpeller les pouvoirs publics, les institutions et les décideurs culturels afin de procéder à la mise en place immédiate d'une véritable politique de promotion , de valorisation de cet art pluridisciplinaire.

Le théâtre musical est une forme artistique spécifique qui ne s'apparente ni à l'art lyrique ni au théâtre pur. Il recouvre des réalités très diverses que l'on a sans doute du mal à appréhender de manière globale. Pourtant, depuis l'Antiquité, en passant par la chanson de geste, le théâtre a toujours associé, d'une manière ou d'une autre la musique et le chant à la représentation théâtrale.

Nous affirmons que le théâtre musical est né d'un désir de rendre populaire et accessible l'opéra, la danse et le théâtre, sans jamais se départir d'un réel esprit d'innovation et de créativité.

Grâce à l'opiniâtreté, la ténacité et l'obstination de quelques artistes et équipes théâtrales passionnés, le théâtre musical connaît dans notre pays depuis quelques années une effervescence sans précédent.

Servi par des compagnies et des artistes engagés qui, pour la plupart d'entre eux, travaillent sans moyens, le théâtre musical cherche, explore, invente de nouvelles formes, multiplie les tentatives, défriche de nouveaux territoires d'écriture et d'interprétation.

Souffrant d'une image floue auprès des institutions qui peinent, le plus souvent par ignorance ou désintérêt, à distinguer les démarches artistiques authentiques des entreprises mercantiles, le théâtre musical œuvre bien loin des stéréotypes véhiculés par les médias et les chaînes de télévision en particulier. Dans la réalité, il se montre beaucoup plus inventif et imaginatif qu'on ne le croit. Il possède des atouts méconnus. Il mérite une grande reconnaissance, mieux, un véritable statut.

Il est aujourd'hui impératif que le théâtre musical prenne conscience de ses véritables potentialités. Nous nous proposons d'œuvrer au regroupement de toutes ses composantes et de ses forces et à la mise en valeur de ses atouts. La première revendication que nous mettons en avant est la création et l'ouverture à Paris ou en région d'un lieu dédié au répertoire du théâtre musical populaire<sup>56</sup>.

---

56 Jonathan Kerr, Jean-Luc Annaix, *Pour la création d'un théâtre musical populaire*, l'Oeil du souffleur, 2009, p. 7 - 11

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Livres :

Georges Aperghis, « L'Atelier Théâtre et Musique (ATEM) », dans *Le Corps musical*, dir. Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990

Antonin Arthaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964

Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, trad. Martin Kaltenecker, Édition Contrechanps, Genève, 2006

André Degaine, *Histoire du théâtre*, Nizet, 1992

Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur*, Ed. Les solitaires intempestifs

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2000

Daniel Durney, *Théâtre musical : un espace pour l'enseignement de la musique*, Cité de la musique

Giordano Ferrari, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, 2000

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1993

Kyle Gann, *No silence 4'33' de John Cage*, bibliothèque Allia, trad. Jérôme Orsoni, 2014

Bruno Giner, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995

Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, 1971

Jonathan Kerr, Jean-Luc Annaix, *Pour la création d'un théâtre musical populaire*, l'Oeil du souffleur, 2009

Denis Laborde, *Le corps de l'interprète, L'engagement dans l'action musicienne*, CNRS

Gérard Nicollet, *Les chercheurs de sons*, Editions Alternatives, 2004

Yoshi Oida, *L'acteur flottant*, Actes sud, 1992

Yoshi Oida, *L'acteur invisible*, Actes sud, 1997

Yoshi Oida, *L'acteur rusé*, Actes sud, 2007

Jean-Noël von der Weid, *La musique du XXème siècle*, Hachette, Collection Pluriel, 1992

*L'analyse-Action*, Actes sud-papier, 2006

*Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008

Sites internet :

<http://brahms.ircam.fr/georges-aperghis> (consulté le 23 avril 2018)

<https://diacritik.com/2018/03/23/le-cours-de-pise-emmanuel-hocquard-et-lheterogeneite-des-formes/#more-31062> (consulté le 15 mai 2018)

<http://le-voc.fr/reflexions-2/les-partitions/> (consulté le 12 mai 2018)

Mémoires :

Myriam Bermont, *Apprendre par corps*, Cefedem Rhône-Alpes, 2013

Ariane Cohen-Adad, *Au croisement des esthétiques, comment concevoir une pédagogie globale mettant en jeu un apprentissage basé sur la compréhension*, Cefedem Rhône-Alpes, 2012

Jean-Charles François, *L'instrumentiste créateur*, Thèse de doctorat, 1994

Partitions :

Vinko Globokar, *Toucher*, Peters Edition

Mauricio Kagel, *Con Voce*, Peters Edition, 2001

Mauricio Kagel, *Pas de cinq*, Universal Édition, 1965

Abstact :

Le théâtre musical s'est imposé dans mon parcours de musicien à une époque où je n'étais pas satisfait de ma pratique et de l'enseignement que je recevais. Mon intérêt pour le théâtre musical s'est intensifié avec le temps car il permettait d'explorer deux disciplines artistiques, l'une enrichissant l'autre. C'est ce qui m'amène à tenter d'exprimer comment la pratique théâtrale peut enrichir la pratique musicale de l'apprenant et quelles seraient les raisons d'utiliser le théâtre musical comme une alternative ou un enrichissement de l'apprentissage musical traditionnel ?

Mots-clefs :

théâtre musical – transdisciplinarité – composition - apprentissage

## **LE THÉÂTRE MUSICAL**

### **OU COMMENT LA PRATIQUE THÉÂTRALE PEUT-ELLE ENRICHIR LA PRATIQUE MUSICALE ?**

**LELOUVIER Adrien**

