

INTRODUCTION

Cet ouvrage, qui s'inscrit dans la réflexion sur les relations entre théâtre et musique¹ menées depuis 2005 à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès, se propose d'aborder – à l'aide d'études variées – la question de la *politicalité* éventuelle d'un genre en lui-même éminemment plastique, dont Michel Rostain évoquait tantôt « l'impossible histoire² ». C'est dire qu'il ne sera pas question ici – du moins pas directement – de revenir de manière théorique ou historique sur la circonscription même de l'objet « théâtre musical ». Toujours sous-jacente, cette interrogation infiniment reprise, qui admet des enjeux terminologiques complexes, le cèdera dans ces pages à l'examen critique d'une politicalité des formes et des représentations. Qu'est-ce à dire ? Si l'on admet que le théâtre musical, par opposition au modèle « fusionnel » de l'opéra (encore que cette partition doive sans cesse être repensée), se caractérise par l'évidence d'une mise en tension dialectique, ou plus précisément *dialogique*³, entre l'élément musical et l'élément théâtral, alors on est fondé à supposer que de cette relation, dès lors qu'on la considère à l'aune du monde empirique et de l'espace social, engendre un effet

-
1. *La Relation musique-théâtre, du désir au modèle*, sous la direction de PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric, Actes du colloque international IRPALL de l'Université de Toulouse 2 de 2007, Paris, L'Harmattan, 2010. *Théâtralité de la musique et du concert, des années 1980 à nos jours*, sous la direction de FLORIN Ludovic, PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric, VINCENT-ARNAUD Nathalie, Paris, *Musicorum*, n° 5, 2014.
 2. ROSTAIN, Michel, « L'impossible histoire du théâtre musical », [1994] juillet 1999. Site des archives du Théâtre de Cornouaille : <www.theatrequimper.asso.fr/creation-musicale> (consulté le 27 mars 2018).
 3. Une relation « dialogique », concept bakhtinien importé dans le champ des relations entre les arts, signifie en substance une relation *réelle et effective* (agissante, exerçant un effet perceptible sur les partis en jeu), *libre* (préservant l'autonomie des mêmes partis en jeu) et *égalitaire* (n'instaurant aucune hiérarchie entre eux). Voir PLANA Muriel, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts* et *Théâtre politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, « Comparaisons », 2014.

de sens – sinon un propos – d’ordre critique, voire subversif. Cette hypothèse, pour être bien entendue, suppose une définition du « *politique* » sur laquelle il est indispensable d’éclairer le lecteur. Dans la perspective proposée et déployée par Muriel Plana avec *Théâtre et Politique* et réinvestie dans le texte qui clôt ce collectif, on peut estimer que la qualité politique d’une œuvre est indexée à sa capacité à dialoguer avec elle-même, c’est-à-dire à mobiliser – indépendamment des convictions personnelles de son auteur – des points de vue contradictoires, dont la friction énergétique n’est pas au bout du compte élucidée (réduite) par l’énoncé d’une thèse. On conçoit, dans de telles conditions, que le rôle de la réception s’avère fondamental, et que la politicalité ne s’actualise pleinement que par ce que l’on peut appeler le régime attentionnel : ne disposant d’aucune « vérité », d’aucune synthèse ne venant fermer le sens, c’est au public de conférer à l’œuvre – et à sa représentation – son intensité critique. Dans *Arguments pour un théâtre*, Howard Barker écrivait ainsi : « Un nouveau théâtre ne concèdera rien à son public, et le nouveau public exigera que rien ne lui soit concédé. Il exigera l’expression la plus complète de la complexité, il ordonnera que le problème soit mis au jour (mais pas résolu)⁴. » Le théâtre musical, dans ses manifestations déjà « historiques » ou contemporaines, a-t-il créé ce public ?

On peut supposer que le théâtre musical, dans la mesure où les deux pôles qui le constituent ne s’instrumentalisent pas mutuellement et ne s’abolissent pas l’un dans l’autre, admet un dialogisme intrinsèque qui le rend « naturellement » politique : l’une des ambitions de cet ouvrage est en quelque sorte de vérifier cette hypothèse, en la confrontant à diverses formules d’interaction entre musique et théâtre, ce que soit en des manifestations historiques pas assez examinées, tels *Abstrakte Oper Nr. 1* (1953) et *Le Satyricon* (1973) respectivement des compositeurs Boris Blacher et Bruno Maderna ici étudiés par Stefan Keym⁵ ou, plus proche de nous, du travail de Simon Mac Burney et d’Alexis Forestier analysé par Pierre Longuenesse⁶ aux nouvelles formes de théâtre musical issues de la scène universitaire chilienne depuis la fin du XX^e siècle décrites par Paula

4. BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 61.

5. KEYM, Stefan, « De l’opéra abstrait à la forme mobile. Réflexions sur le rapport entre forme et sous-texte politique dans le théâtre musical de Boris Blacher et de Bruno Maderna ».

6. LONGUENESSE, Pierre, « Le “nouveau” théâtre musical, entre opus occultum et “travail théâtral” : Simon MacBurney et Alexis Forestier ».

Espinoza⁷, en passant par les expériences novatrices de théâtre musical en Langue des Signes explorées par la metteuse en scène Lucie Lataste⁸. En effet, l'égalitarisme constant entre les deux pôles musical et théâtral est un fait théorique : les pratiques révèlent plutôt un *continuum* évolutif, comme si un vecteur se déplaçait perpétuellement d'un côté à l'autre, produisant toute une gamme d'effets et reconfigurant sans cesse notre perception du dialogisme. Encore faut-il, cependant, que les critères formels, certes récusables mais indispensables pour caractériser esthétiquement les phénomènes et s'aventurer à leur accorder (ou non) une « valeur » politique, soient étayés par des représentations qui en renforcent l'action émancipatrice. En effet, l'hybridité constitutive du théâtre musical, sans qu'il faille bien sûr l'assigner à une quelconque mission de subversion obligatoire, le porte (et ce n'est pas la moindre raison de lui accorder dans cet ouvrage toute notre attention) à contester l'ordre « majoritaire », c'est-à-dire conservateur par simple *apolitisme*. Même lorsqu'il ne se réclame d'aucune avant-garde, le théâtre musical est de fait toujours expérimental (d'autant plus lorsqu'il intègre, brisant le seul face-à-face musique/théâtre, des pratiques comme la danse, la vidéo, les arts plastiques, la performance), bouscule les dispositifs éprouvés et patrimoniaux, déçoit les horizons d'attente policés, consensuels ou consolateurs. Bien qu'il faille se garder de durcir exagérément, nous l'avons dit, la dichotomie entre théâtre musical et opéra – ce à quoi nous engage l'article de Stefan Keym –, on peut par exemple considérer que le premier conteste l'avènement de ce qu'on appelle parfois, dans l'enchantement opératique, la communauté charismatique du lyrisme. Nous formons le vœu que le lecteur puisse trouver, dans des études émanant d'horizons disciplinaires différents, de quoi se forger sa propre conception d'une telle rupture. Penser la relation, c'est cependant considérer, dans l'histoire de la culture, une asymétrie : s'il est sans doute abusif de dire que tout théâtre est politique au sens où nous l'entendons (dans la mesure où certains critères précis, on l'a vu, définissent la politicit ), l'expression théâtrale semble mieux adaptée à la production du politique qu'une musique – en particulier instrumentale – traditionnellement pensée en termes idéalistes et métaphysiques éloignés des considérations liées à la conscience citoyenne. Le langage verbal, s'il convient bien sûr d'en interroger les usages et déviances (on se souvient du régime d'assertion

7. ESPINOZA, Paula, « Le théâtre musical politique chilien : des théâtres universitaires aux créations extrême-contemporaines ».

8. LATASTE Lucie, « Théâtre musical en langue des signes ».

« fasciste » dénoncé par Roland Barthes) demeure tout de même le seul métalangage, et donc l'instrument privilégié d'une déconstruction rationnelle des pouvoirs, y compris des siens propres : toute réticence envers le texte – fréquente, on le sait, dans les esthétiques post-dramatiques – n'aboutit pas nécessairement à une dépolitisation, mais en court certainement le risque, à moins que le refus du langage articulé au profit de sons habituellement inaudibles, ou quasi, apparaisse précisément comme la manifestation même d'une démarche de politisation du musical, entraînant de fait ce que Jean-Michel Court présente dans son texte comme l'avènement d'un « théâtre des sons »⁹. Pour autant, le sentiment d'une opération de politisation se fait principalement du théâtre vers la musique : il s'agirait, consciemment ou non, d'arracher la musique à son opposition prétendument irrémédiable à la sphère du politique, en déminant les réflexes intellectuels musicophiles souvent bâtis sur des oppositions binaires (le temporel et le spirituel, le signifiant et l'asème, la culture et la civilisation), en altérant des rituels, en renouvelant les catégories de l'écoute, ce qui est précisément démont(r)é en détail dans l'article de Jean-François Trubert sur *Sonant 1960/...* (1960) de Maurizio Kagel¹⁰, le rôle des « performeurs » permutant au cours de l'action dialogique constitutive du continuum musique/théâtre, la fusion de ces deux pratiques se voyant ainsi contestée de l'intérieur. L'intérêt culturel porté à ce processus de « cure » théâtrale d'une musique toujours un peu « politiquement suspecte », pour rappeler le célèbre mot de Thomas Mann dans *La Montagne magique*¹¹, n'interdit évidemment pas, cependant, d'examiner le mouvement inverse. Peut-être la politisation du théâtre par la musique n'est-elle finalement pas moindre : en le mettant à l'épreuve de sa propre musicalité obscure, l'art des sons interroge le régime de politicité traditionnel du théâtre, remet en cause une effectivité qui, précisément parce qu'elle semble aller de soi, est souvent plus postulée que présente, plus assertive que performative. À son tour, la musique imposerait alors au verbal un examen de conscience, le préviendrait contre sa démagogie latente, sa rigidification en discours. Naturellement, faut-il le préciser, le succès de ces fragilisations et de ces fertilisations réciproques n'est jamais garanti : il ne se manifeste souvent qu'en tant que *possibilité*, et souvent encore les catégories se reforment,

9. COURT, Jean-Michel, « L'expression théâtrale comme extension du domaine musical ».

10. TRUBERT, Jean-François, « Avant-garde véritable ou préfabriquée ? Les (dé)compositions (in)formelles de *Sonant* de Maurizio Kagel »

11. MANN, Thomas, *La Montagne magique* [*Der Zauberberg*, 1924], Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 173.

les régimes d'autorité se reconstituent, le principe de réciprocité se fissure sous le poids de sa propre exigence, l'injonction au non-systématique finit par faire lui-même système, les précipités chimiques retombent. Peut-être la vieille notion d'utopie, ce « *nowhere* » que nous a légué Thomas More et que l'on retrouvera au cœur de la contribution de Karine Saroh consacrée à Luigi Nono¹², est-elle toujours utile pour penser notre objet, à moins que la véritable entrée ne se situe précisément à l'articulation, explorée par Musil dans *L'Homme sans qualités*, entre utopie et possibilité. Si l'on admet que la mission du politique – quand il ne se contente pas de la pure spéculation ou de la pure posture – est bien de transformer la cité et de construire la citoyenneté, on peut sans doute envisager le théâtre musical comme une exigence, une conception, presque une abstraction ou une image, que sa politicalité, si transitoire soit-elle, transforme en possibilité.

12. SAROH, Karine, « De l'utopie esthétique à l'utopie politique : le théâtre musical de Luigi Nono ».