

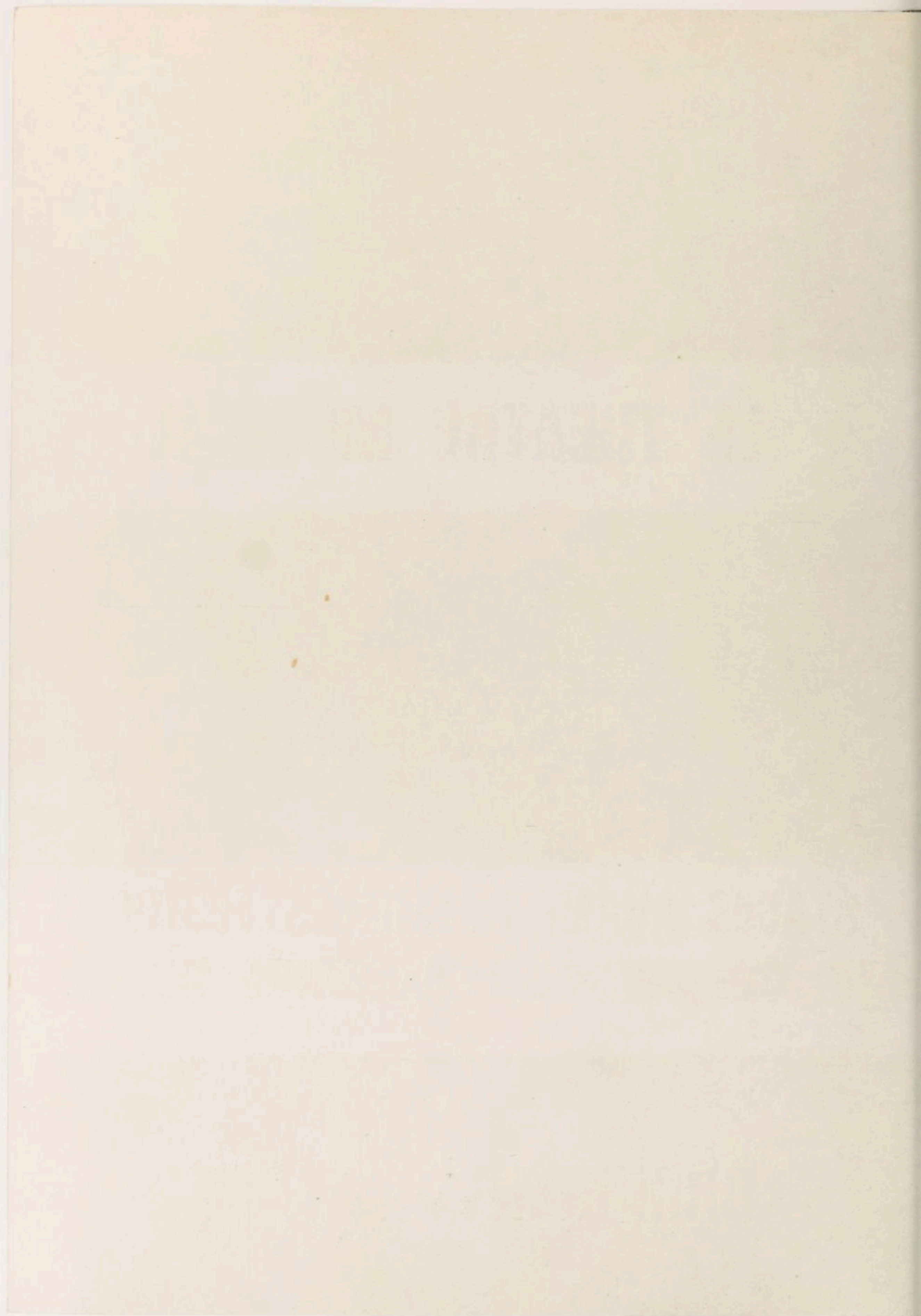


LE THEATRE MUSICAL

STAGES AVANT PREMIERES FESTIVALS

DIRECTION DÉPARTEMENTALE JEUNESSE SPORTS LOISIRS VAUCLUSE

DOCUMENTS DE L'INEP



STAGES AVANT-PREMIERES FESTIVALS

TOME III

LE THEATRE MUSICAL

Commission de publication

Amélie GRAND

Philippe HENRY

Emile NOEL

Pierre VOLTZ

Juin 1981

DOCUMENT DE L'I.N.E.P. N° XXXVIII
Série Etudes et Recherches

I.N.E.P. - MARLY-LE-ROI

STAGES AVANT-PENINSE FESTIVALS

LE THEATRE MUSICAL
TOME I

Direction de publication

ANNEE 1900

COLLEGE COPY

1900

1900

Copyright by the University of Chicago
1900

INTRODUCTION

Le théâtre musical - Stage "avant-premières Festivals"

Vaison-la-Romaine - 1980

Ce stage, organisé par la Direction Départementale de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs de Vaucluse, fut le sixième du genre. Ces stages, agréés CAPASE, sont ouverts aux animateurs, enseignants, étudiants, acteurs et capasiens en formation. Leurs objectifs sont non seulement d'informer les stagiaires sur les activités artistiques des festivals de la région, mais aussi de les sensibiliser à l'évolution des pratiques artistiques mises en jeu lors de ces festivals ; enfin, à partir d'une expérimentation concrète sur un thème spécifique, de réfléchir à l'évolution des pratiques artistiques contemporaines.

Deux volumes de cette collection ont déjà rendu compte des cinq premières années de stage. Le volume 1 regroupe des textes relatifs aux thèmes de "La nature et le rôle du phénomène vocal dans la pratique théâtrale" (1975), "La présence de l'acteur" (1976), "Une formation, pour quel acteur" (1977). Le volume 2 décrit le travail et la réflexion entrepris lors des stages "Le corps et le masque" (1978) et "Trois approches du masque" (1979).

Le présent volume rassemble des contributions d'animateurs du stage et des stagiaires à propos de la semaine consacrée au théâtre musical. Terme récent dont le champ de pratiques qu'il recouvre, comme les processus qu'il met en jeu, sont loin d'avoir trouvé toutes ses définitions, si ce n'est toutes ses racines. De ces incertitudes quant au rapport entre "le mot et les choses", les textes ci-joints font largement écho. Dans ce contexte, il n'y a pas à s'étonner que les contributions ainsi rassemblées ressemblent à des "sondes", à des tentatives d'articulation et d'interrogation encore partielles et ouvertes plus qu'à une somme d'analyses structurant ou restructurant un domaine bien ancré et stabilisé. Comme pour les deux autres volumes est ainsi gardée l'optique d'une documentation faite pour esquisser des repères, susciter des interrogations et, si possible, d'autres expérimentations.

.....

Un texte de Guy ERISMANN, spécialement écrit pour ce volume, complète les différentes contributions. Pour compléter son information, le lecteur lira avec profit le numéro N. 42 (Janvier 1980) de la Revue Recherches (9, Rue Pleyel - 75012 PARIS) qui a pour titre "Aujourd'hui l'opéra".

LA DIRECTION DÉPARTEMENTALE
NOTICE DE PRESENTATION DU STAGE 1980

DE LA JEUNESSE DES SPORTS ET DES
LOISIRS DE VAUCLUSE

Nous reproduisons ci-après la notice de présentation du stage "Le Théâtre Musical". Le lecteur y trouvera une description globale des objectifs spécifiques au stage ainsi qu'une description de l'organisation générale et des méthodes de travail utilisées.

Pour la bonne compréhension de certains textes, on notera que la présentation finale prévue dans la notice a pris la forme d'une manifestation musicalo-théâtralisée dans les rues de la ville de Vaison-la-Romaine. Parcours relativement linéaire avec "stations" dans certains lieux de la ville, cette manifestation, organisée autour du thème de "Une procession", utilisa différentes matières de jeu et de représentation : totem porté sur un brancard, groupes homogènes d'acteurs costumés ayant chacun leur "partition" propre, phrases-leitmotiv support d'incantations spalmodiées, poèmes courts (Haïku) improvisés, orchestre ambulante, tambour et percussions rythmant des pas de danse. Le thème, "Une Procession", a été retenu par les animateurs du stage non seulement parce qu'il permettait d'intégrer une pluralité de formes d'expression mais aussi parce qu'il constituait une forme symbolique particulièrement congruente avec le thème du Théâtre Musical.

CETTE ANNEE

LE THEATRE MUSICAL

Coordination générale : Anette STAMP

Direction Départementale de
Jeunesse, des Sports et des
Loisirs

38700 - VAUCLUSE - 26

NOTICE DE PRESENTATION DE L'OPERA

et d'abord, c'est un spectacle de grande envergure, qui a été monté par un grand artiste, et qui a été joué dans les plus beaux théâtres du monde. L'opéra est un art qui a évolué au cours des siècles, et qui a atteint son apogée au XVIIIe siècle. C'est un art qui a été enrichi par les découvertes de la science et de la technique, et qui a été porté à son plus haut degré de perfection par les grands compositeurs de l'époque romantique. L'opéra est un art qui a été créé par le génie de l'homme, et qui a été transmis de génération en génération. C'est un art qui a été le fruit de la collaboration de plusieurs artistes, et qui a été le résultat de leur travail commun. L'opéra est un art qui a été le reflet de l'esprit de son époque, et qui a été le miroir de la société de son temps. C'est un art qui a été le produit de la culture, et qui a été le symbole de la civilisation. L'opéra est un art qui a été le fruit de la collaboration de plusieurs artistes, et qui a été le résultat de leur travail commun. C'est un art qui a été le reflet de l'esprit de son époque, et qui a été le miroir de la société de son temps. C'est un art qui a été le produit de la culture, et qui a été le symbole de la civilisation.

LA DIRECTION DEPARTEMENTALE

DE LA JEUNESSE DES SPORTS ET DES

LOISIRS DE VAUCLUSE

PROPOSE

AVANT PREMIERES FESTIVALS

STAGE NATIONAL

du 5 au 12 AVRIL 1980

CENTRE CULTUREL VAISON LA ROMAINE

Stage d'information, de sensibilisation et de recherche
sur la pratique théâtrale en prélude aux manifestations
culturelles programmées par les festivals

CETTE ANNEE

LE THEATRE MUSICAL

Coordination générale : Amélie GRAND

Direction Départementale de la
Jeunesse, des Sports et des
Loisirs -

84000 - AVIGNON - Tél. 82.51.94

PUBLIC CONCERNE :

Ce stage est ouvert aux enseignants, aux comédiens et aux animateurs, qu'ils soient ou non en formation CAPASE. Il est agréé comme unité de valeur "G" : expression autre qu'écrite et orale.

OBJECTIFS :

Avant première festivals se reconduit tous les ans à Pâques et explore un problème fondamental de la pratique théâtrale. Il a déjà travaillé sur la voix, la formation de l'acteur, la présence de l'acteur, le masque, etc... Les travaux de ces stages sont en cours de publication.

Pour sa 6^e session, le stage vise à :

- approcher une forme théâtrale sollicitant le corps et la voix, et à la fois la musique et la pratique instrumentale.
- susciter la réflexion sur les productions regroupées actuellement sous le terme "théâtre musical".

Ce double objectif se réalise à travers des ateliers de formation technique et des réalisations théâtrales et aboutit à la publication d'un document de synthèse dans la collection "Recherches et Documents" (INEP).

ORGANISATION DU TRAVAIL :

- Le matin : les stagiaires répartis en trois groupes de même importance, travaillent à l'invention et la mise au point d'une courte séquence de "théâtre musical". Les groupes sont stables. Le thème proposé par l'équipe d'encadrement est commun aux 3 groupes ; les réalisations sont différentes. Chaque groupe est aidé dans son travail par un animateur spécialiste et un animateur de l'équipe d'encadrement.
- L'après-midi est consacré à des ateliers techniques sur les 4 thèmes : LE CORPS, LA VOIX, L'INSTRUMENT, LA MUSIQUE.

Chaque après-midi, deux ateliers : les stagiaires, répartis en deux groupes, passent successivement dans les deux.

- Le soir, les groupes de production du matin présentent aux deux autres groupes l'état de leur travail comme base d'échange et point de départ d'une réflexion devant aboutir au document écrit.
- L'après-midi du samedi 12 Avril est consacré à la présentation finale (éventuellement avec un public extérieur).

DYNAMIQUE DES GROUPES DE CREATION DU MATIN :

- Chaque groupe est amené à produire une création dans laquelle interviennent toutes les composantes du théâtre musical.

Cependant, l'originalité des animateurs nous amène à proposer, pour chaque atelier, une dominante concernant la dimension musicale.

- 1 - Technique musicale d'ensemble et approche de l'écriture
- 2 - Rythme et improvisation
- 3 - Exploration de la dimension organique vocale - Relation de l'espace et de la voix.

Le stagiaire doit déterminer son choix dès son inscription (voir fiche de candidature).

Il n'est demandé à priori aucune connaissance et pratique musicales antérieures, chacun travaillant à son niveau de compétence. Dans ce cadre, amenez avec vous tout instrument dont vous disposez.

ENCADREMENT :

Le stage est préparé et organisé par une équipe permanente :

Amélie GRAND : assistance départementale Jeunesse et Sports de Vaucluse, responsable du "Groupe Sud, atelier danse théâtre".

Pierre VOLTZ : Responsable du secteur théâtre jeu dramatique et de l'Institut de formation de comédiens-animateurs (IFCA) à l'université de Provence.

Emile NOEL : Producteur France Culture, chargé de cours au département

théâtre de l'Université de Vincennes (Paris 8) - Conseiller pédagogique à l'INA (Institut National Audiovisuel).

Philippe HENRY : Animateur socio-culturel, co-responsable du secteur expression corporelle à "Animation Jeunesse" - Maîtrise en sciences de l'Education Paris 8 - "Motricité et expression".

Et la participation de Roger AUBERT, assistant audio-visuel.

ET CETTE ANNEE :

Antoine DUHAMEL : compositeur, élève de René LEIBOWITZ - A composé entre autre la musique des films "Pierrot le Fou", "Baisers volés", "La mort en direct", etc... - Créateur de la musique d'opéra et de théâtre musical de "Lundi, monsieur, vous serez riche" (1968) - "L'opéra des oiseaux" à l'opéra de Lyon avec Serge OUAKNINE et Louis ERLO (1971) - "Ubu à l'opéra" Avignon TEP avec Georges Wilson (1974), "Les troubadours" avec le Centre dramatique de la Courneuve Pierre CONSTANT, en 1976, "Le Cirque Impérial" avec les mêmes au festival d'Avignon (1979) etc...

Marc DEPOND : percussionniste - Appartient au groupe Bidon K - Travaille avec la danseuse Elsa Wolliaston - A participé en tant que musicien et comédien à "Les enfants du sable", atelier théâtre et musique de Créteil. A travaillé pour Georges APERGUIS, Peter BROOK, Claude CONFORTES, Frank KARSSENTY - A animé des ateliers-comédiens pour Peter BROOK, Claude CONFORTES, Catherine DASTE.

Serge OUAKNINE : Metteur en scène, scénariste, plasticien - Professeur au département théâtre de Paris 8. Directeur du CUIFERD à Nancy (Centre Universitaire International de formation et recherches dramatiques) - Développe l'exploration des liens entre la gestualité et la voix.

..... ET DES INVITES EN AVANT-PREMIERES DU FESTIVAL D'AVIGNON.

EMPLOI DU TEMPS PREVISIONNEL :

Le SAMEDI 5 AVRIL de 10h à 12h : accueil des stagiaires
14h : ouverture du stage
15h : début des premiers ateliers techniques

.....

DU 6 AU 11 AVRIL de 9h à 12 h : groupes de création - EMILE ROEL
de 14h à 19h : ateliers techniques en alternance
20h 30 : grand groupe.

LE 12 AVRIL : présentations finales et bilan - Fin du stage à 19 h.

Les stagiaires peuvent rester jusqu'au lendemain matin et une fête de fin de stage est prévue dans la soirée.

FONCTIONNEMENT :

Le stage est ouvert à 36 participants.

L'inscription se fera par ordre d'arrivée des candidats.

Prix en internat : 700 F.

Etudiants et capasiens : 500 F.

QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE MUSICAL ?

Si l'on veut bien se contenter d'une approche un peu plus stricte à savoir que ces grandes envolées lyriques et autres de scène le "théâtre de geste", le "contrepoint dramatique" et la "musicalité de geste", on peut définir un consensus autour de l'idée que les scènes se jouent entre le langage parole/chant/musique. De là, il est possible de tenter quelques tentatives, on dit "genres". Par exemple : l'opéra, l'opéra-comique, l'opéra-bouffe, le comédie musicale, la comédie à spectacle, etc.

Dans cette catégorisation, on voit apparaître un certain nombre de genres qui définissent relativement bien, dans ce contexte, les différents types de spectacles.

A l'occasion de la manifestation de la semaine de la culture de la ville de Québec, le 14 et 15 avril 1971, les étudiants de l'Université de Québec ont participé à une manifestation de protestation.

Le 14 avril, les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

Le 15 avril, les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

FONCTIONNEMENT

Le stade est ouvert à 5 parties par semaine. Les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

Le stade est ouvert à 5 parties par semaine. Les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

Le stade est ouvert à 5 parties par semaine. Les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

Le stade est ouvert à 5 parties par semaine. Les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

Le stade est ouvert à 5 parties par semaine. Les étudiants ont participé à une manifestation de protestation devant le palais de justice de Québec. Les étudiants ont déposé une pétition de protestation.

DITES-MOI DONC CE QU'EST LE THEATRE MUSICAL ! - EMILE NOEL

On en parle, on en parle, on en parle ! Mais qu'est-ce que c'est ?

A cette question, on répond souvent par un silence. Il est vrai que le silence est une "figure" de la musique. Ou bien alors, il y est répondu de toutes parts et de façons si différentes qu'on peut, à juste titre, parler de cacophonie. Il est vrai que, là encore, il s'agit d'une "figure" de la musique. Quoique, cette fois, on la traite volontiers de "mélange de sons discordants" et de "rencontre désagréable de syllabes". Larousse dixit.

Peut-on essayer de voir un peu clair dans tous ces mariages (ou tentatives de) du théâtre et de la musique ?

Bien sûr, il y a des assertions péremptoires du genre : "Le théâtre est musical ou n'est pas". Grande métaphore pour indiquer l'essence "musicale" du théâtre mais aussi façon de dire que tout est dans tout et réciproquement. Nous savons tous, bien sûr, qu'il y a le "langage" de la peinture, la "symphonie" des couleurs et "l'image" littéraire. Les voyelles ont des couleurs, les parfums et les sons se répondent en de magiques correspondances. Ces sensibilités analogiques sont souvent riches en vertus poétiques et quelquefois heuristiques, mais ici, elles ajoutent à la confusion.

QU'EST-CE QUE LE THEATRE MUSICAL ?

Si l'on veut bien se contenter d'une approche un peu plus terre à terre que ces grandes envolées lyriques et mettre de côté le "théâtre cantate", le "contrepoint dramatique" et la "musicalité du geste", on peut espérer un consensus autour de l'idée que les choses se jouent dans un rapport parole/chant/musique. De là, il est possible de tenter quelques catégories, on dit "genres". Par exemple : l'opéra, l'opéra-comique, l'opérette, la comédie musicale, la comédie à couplets etc.

Dans cette catégorisation, on voit apparaître un certain nombre de critères qui définissent relativement bien, par ce rapport du "parler/chanter/

.....

instrumental", différents genres. Le dit rapport ne se définit pas lui-même uniquement quantitativement mais suppose des critères qualitatifs.

a) L'opéra est une composition spectaculaire qui organise généralement une ouverture orchestrale, des airs, des duos, des trios, des chœurs, des récitatifs et des morceaux symphoniques. Il ne comporte pas de dialogue parlé. Il se définit donc quantitativement par le seul rapport musique/chant et qualitativement par une aspiration à un très haut niveau d'art.

L'opéra-bouffe est une variante à l'action comique et, par opposition, le Grand opéra ou opéra sérieux développe une action tragique. Toujours à ce même niveau, l'opéra-ballet utilise le rapport chant/musique sous la forme chant/danse.

b) L'opéra-comique ne l'est que de nom. En fait, il désigne une pièce qui mêle des passages parlés aux épisodes chantés. On trouve ici le rapport tripartite parole/chant/musique. Sur le plan qualitatif, le niveau d'art revendiqué reste élevé.

c) L'opérette est un genre plus léger, dérivé de l'opéra-bouffe, avec couplets chantés alternant avec le dialogue parlé. Le fait qu'on parle de "couplets" indique que ce genre se rapproche de la "chansonnette", que le niveau d'art se situe moins haut que dans les genres précédents et que cet art-là se déclare volontiers "populaire", sans qu'on sache exactement ce que cela veut dire. Les scènes parlées-jouées occupent généralement plus de place que dans l'opéra-comique. Par ailleurs, il faudra sans doute encore d'innombrables débats pour mettre en évidence les critères qualitatifs et quantitatifs qui différencient la comédie musicale de l'opérette.

d) La revue est un genre spectaculaire qui mêle également sketches parlés, chant, musique et danse. Dans la revue, les scènes jouées sont plutôt appelées "sketches" en effet, ce qui indique un moindre niveau qualitatif. La préoccupation est ici le "spectaculaire" : on dit "revue à grand spectacle" en français et "show" en anglo-saxon. Il reste encore à se mettre d'accord sur les critères du spectaculaire.

.....

e) Le théâtre avec musique de scène et/ou insertion de chansons. On est là devant un très grand nombre de modalités possibles, tant quantitativement que qualitativement.

Sans doute, on pourrait catégoriser plus finement. Il ne s'agit présentement que d'une indication pour éclairer le propos. On peut déjà noter que le théâtre musical s'inscrit en réaction à cette catégorisation, comme on verra plus loin.

Il est utile de retenir, dès maintenant, ce que cette catégorisation fait apparaître comme critères dans les rapports "parlé/chanté/instrumental", d'une part, et, quantitatif/qualitatif, d'autre part. Il est intéressant de noter aussi les antagonismes que supposent ces rapports, au simple plan de l'exécution dans l'espace théâtral (capacité vocale, instrumentale, de jeu de l'acteur etc). Pour prendre des exemples extrêmes : le très haut niveau exigé d'interprétation vocale et instrumentale, dans l'opéra, induit une spécialisation rigoureuse. Alors que la moins grande exigence de l'opérette et sa vocation "populaire" s'ouvre vers une polyvalence plus accessible en ce qui concerne le jeu de l'acteur, le chant, la musique, voire la danse. Ainsi voit-on souvent le trio d'opérette, rôle comique équivalent au valet de comédie, capable de tout faire : chanter, danser, jongler, faire des acrobaties, jouer de plusieurs instruments et jouer la comédie.

L'OBSESSION (MYTHE ?) DU THEATRE TOTAL

Cette tentation du "capable de tout faire" ne se réfugie pas seulement dans le comique d'opérette. Elle a tendance à s'étendre au contraire, notamment aujourd'hui, au théâtre tout entier. Il y a plusieurs décennies déjà que l'obsession du théâtre total s'est fait jour. On en a cherché l'argumentation historiquement et géographiquement.

Historiquement, dans le théâtre Grec antique, issu dit-on de rituels chantés et dansés.

Géographiquement : pensons aux textes d'Antonin Artaud sur le Théâtre balinais, à tout ce qu'on écrit de nos jours sur l'Opéra de Pékin ou le théâtre du Katakali, quitte à aller jusqu'à oublier ce que ces théâtres traditionnels doivent à une minutieuse coordination de travaux hautement spécialisés, au contraire. Ainsi s'est instauré le mythe du "total" dans le théâtre contemporain, mythe qui nous vient d'un ailleurs exotique

temporel ou spatial.

L'Occident productiviste métamorphose cette notion en une surenchère où texte, chant, musique, danse, instrumentation s'accroissent. On peut même y voir s'ajouter acrobatie, cascades, escrime, arts martiaux etc. Notre modernisme donne à cette obsession du "total" l'allure d'une performance à accomplir qui relève du livre des records.

Les Américains savent tout faire ! C'est une vérité à nous révélée par les couches initiées du "show-business" qui devrait, à nos yeux naïfs, avoir valeur de truisme. Cet aphorisme péremptoire désigne généralement les interprètes de ce qu'on appelle la comédie musicale, comédie musicale américaine et cinématographique s'entend. Cette comédie musicale américaine est facilement donnée en exemple. On cite des couples célèbres comme celui de Fred Astaire et Ginger Rogers ou encore des films comme "Chantons sous la pluie" où l'on voit Gene Kelly et son complice Donald O'Conor chanter, danser, cascader... etc. Quand on y regarde d'un peu près, on y décèle que la composition musicale, destinée à une distribution commerciale de variétés, élabore des mélodies ne posant pas de trop grandes difficultés vocales, que la chorégraphie est précise mais ne réclame pas non plus des moyens exceptionnels, que la comédie de surface peut se satisfaire d'une interprétation linéaire. Les artistes américains en question font tout cela très bien et le résultat donne un divertissement très réussi, une belle performance en vérité.

A la française, la comédie musicale propose, en regard de "Chantons sous la pluie", dans le meilleur des cas, des oeuvres comme "Les parapluies de Cherbourg". (Une façon de se mettre à l'abri ?). Au spectaculaire dansé/chanté se substitue le fameux psychologisme français. Voilà qui nous fait déjà faire l'économie d'une évaluation chorégraphique. Mais, sur le plan musical, style mis à part, on rencontre les mêmes caractéristiques techniques, notamment tessitures bien surveillées afin de ne pas présenter trop de difficultés d'exécution. Certains spectateurs disent avoir été profondément émus par les récitatifs et dialogues chantés. Il s'agit là d'un domaine d'appréciation subjective où l'argumentation n'a pas prise. Structuralement ces moments correspondent aux équivalents dans l'opéra (au style de la musique près évidemment) et leur "théâtralité" n'est pas essentiellement différente.

.....

BRECHT ET LA MUSIQUE

Il resterait à passer en revue les formes de théâtre qui insèrent musique et/ou chansons dans leur composition. Elles sont généralement trop atypiques pour qu'on puisse en extraire une formalisation. Toutefois, il y a un exemple d'utilisation du chant et de la musique au théâtre dont la forme et le sens sont précis : c'est dans le théâtre de Brecht. Précisons, dans le théâtre de Brecht monté par Brecht.

Brecht pose le théâtre comme un divertissement. Ce qui, par parenthèse, semble avoir été oublié par les metteurs en scène français qui le montent. Mais, certes, il y a divertissement et divertissement. Et, pour l'objectif actif que Brecht assigne au théâtre, il utilise, comme moyen opérationnel, la "distanciation" qui doit donner à la présentation du quotidien cet "effet d'étrangeté" et offrir une prise au "sens critique" du spectateur. La musique et le chant, dans cette optique théâtrale, font partie de l'instrumentation de la distanciation. Le tandem Brecht/Weill est excellent dans cette utilisation particulière de la musique au théâtre. Elle correspond à la production de la maturité, aboutissement d'un cheminement théorique et pratique. Car, dans une oeuvre de jeunesse comme "L'opéra de quat'sous", Brecht se situe dans une autre dynamique que le titre de l'oeuvre indique d'ailleurs assez bien.

De toute façon, les antagonismes signalés plus haut restent matériellement présents.

LE THEATRE MUSICAL : DENOMINATION AVIGNONAISE

Il est légitime de considérer la dénomination "théâtre musical" à partir de l'initiative, prise par France Culture et coordonnée par Guy Erismann, dans le cadre du Festival d'Avignon, depuis une dizaine d'années. C'est une tentative de création d'un genre dramatique, en réaction aux catégories signalées plus haut (opéra, opéra-comique ... etc), également une tentative de résoudre le problème des antagonismes techniques. La méthode utilisée procède de l'intégration : intégration du fait musical, vocal, instrumental à la théâtralité elle-même, le fait théâtral devenant une résultante de cette intégration. Toutes sortes de modalités sont possibles à cet effet. Les musiciens peuvent jouer leur rôle dans le spectacle, être prévus comme éléments de la dramaturgie. Les interprètes

non musiciens peuvent avoir des interventions sonores appartenant à la partition, des interventions musicales, gestuelles, instrumentales, chantées... etc. Chacun est susceptible d'intervenir à tous les niveaux en fonction de ses possibilités réelles. La composition même de l'oeuvre procède généralement de la prise en considération de ces niveaux d'interprétation. Cela engendre, bien évidemment, un nombre indéfini de combinaisons et de rapports possibles. Ici, au "total" ou à la "performance" on substitue "l'intégration". Cela implique, comme on l'a vu, une plus grande prise en compte des conditions de l'exécution au moment de l'écriture et de la composition. Cette notion d'intégration devient un élément de l'argument spectaculaire.

De ce point de vue, la dénomination de "théâtre musical" est tout de même éclairée. Nous sommes à l'abri des métaphores du genre "le théâtre est musical ou il n'est pas", métaphores dans lesquelles on est toujours à se demander ce qu'est la musique là-dedans : la partition d'exécution, la musicalisation de l'environnement sonore, la "musicalité" du texte ou du geste ... ? ...

Ici, il s'agit d'une réalité technique dont on voit bien les caractéristiques concrètes. La difficulté est en ce que la grande richesse combinatoire des ingrédients en fait un objet dont le formalisme échappe à la classification. Chaque oeuvre est comme un prototype.

THEATRE MUSICAL OU BABEL THEATRALE ?

C'est sans doute là qu'il y a problème. En plus de dix ans de création, le théâtre musical de France Culture à Avignon n'a pas vu naître un genre mais une succession d'objets individualisés, présentant des niveaux d'intérêt très divers. Certaines oeuvres ont été assez unanimement saluées comme des réussites. Des réussites sans doute, mais non repérables, sans indices de références. On peut, bien sûr, affirmer que c'est là justement le signe du succès de cette tentative. Voire. Dans les manifestes qui accompagnent cette action apparaît nettement l'objectif de créer un genre renouvelé des vieilles catégories vécues comme trop rigides. Mais il en est ici comme ailleurs : des lois de composition trop impératives sclérosent et dessèchent mais trop de possibles en l'absence de lois diluent. Pensons à la musique concrète se noyant dans sa propre immensité et contrainte de s'inventer un solfège.

.....

On voit comment certains compositeurs s'essayent à utiliser des éléments appartenant à l'univers musical dans l'élaboration d'une théâtralité. Ils inventorient les formes rythmiques, mélodiques, les timbres, etc... Ces approches s'affrontent aux problèmes de l'exécution dans l'espace théâtral où se définissent les limites de tous les possibles.

En fin de compte, ces limites sont toujours liées aux implications techniques que de tels arrangements supposent (quelle que soit, par ailleurs, la richesse des combinaisons possibles) :

d'une part, dans la construction même de l'oeuvre où l'on retrouve le dosage quantitatif/qualitatif et les rapports parole/chant/musique/geste, et, d'autre part, dans l'exécution/interprétation de l'oeuvre où se pose la problématique de l'utilisation des spécialités/capacités et les limites de déplacements des savoir-faire des différents exécutants/interprètes. (Quoi demander à qui ? Jusqu'où ?)

Comme dans toute tentative de cet ordre, la quantité des possibilités des interprètes est généralement dans le rapport inverse de l'exigence qualitative de l'exécution. Ce qui est compréhensible : on ne peut être génial et virtuose en tout.

Ainsi, malgré sa démarche tout à fait originale, le théâtre musical ne peut éviter la difficulté des limites et des antagonismes techniques. Ce qu'il y a pourtant d'intéressant dans la dite démarche, c'est qu'il peut quelquefois retourner la difficulté et en faire un élément du spectacle. Mais fondamentalement, les matériaux du théâtre musical restent confrontés aux mêmes obstacles. On voit d'ailleurs, concrètement, sur le terrain, les antagonismes techniques agir et donner naissance à des antagonismes correspondants de personnes. Cela se manifeste, au moment de la composition dans la difficile synthèse compositeur/auteur/metteur en scène ; au moment du montage, dans l'affrontement compositeur/auteur/metteur en scène ; dans la relation metteur en scène/interprètes et dans les oppositions entre les différentes catégories d'interprètes.

Il y a toujours un frustré. L'oeuvre est aboutie, elle reçoit un accueil triomphal et pourtant le musicien dit sa nostalgie d'un travail musical plus profond, non réalisé selon lui, ou bien le metteur en scène regrette une simplification spatiale ou affective, etc... J'ai personnellement participé au montage, en 1956, de l'Orestie d'Eschyle par la Compagnie Renaud-Barrault. Eh bien, les douze interprètes du Choeur n'ont jamais

réussi à vraiment satisfaire Pierre Boulez, auteur et directeur de la musique. Parallèlement, la rigueur sérielle de la partition était vécue, par les acteurs du Choeur, comme une gêne dans l'expression de la densité dramatique. L'oeuvre a été saluée par la critique et le public comme une réussite : ce qui était peut-être vrai, après tout.

Il n'empêche qu'on attend encore l'être exceptionnel et génial, capable de tout bien faire. Peut être est-ce dans cette attente et par compensation qu'on a élaboré un autre mythe : celui de la création collective, méthode qui donne aussi parfois d'excellents résultats à l'apparence.

Alors, de quoi s'agit-il ? Dans tous les cas, quelle que soit la méthode, réussir une délicate négociation entre les différentes disciplines qui composent un spectacle, comprendre que les frontières entre ces disciplines ne sont pas rigides mais qu'elles ne sont pas non plus inexistantes. De la réussite de cette négociation dépend la réussite spectaculaire. Ce n'est jamais qu'un équilibre approximatif et précaire pour lequel on ne possède aucun critère objectif de mesure.

MUSICALITE - THEATRALITE

D'un point de vue purement pratique, l'exécution musicale (instrumentale ou vocale) présente des exigences propres à la musique qui supposent une formation et un entraînement spécifiques. De son côté, l'interprétation théâtrale présente aussi des exigences techniques (parlées, gestuelles..) propres au travail théâtral qui supposent une formation et un entraînement spécifiques. Il n'y a, sans doute, pas incompatibilité absolue entre ces deux spécificités mais elles recèlent l'une et l'autre suffisamment de difficultés pour qu'on ne puisse espérer les maîtriser facilement toutes deux.

Cette difficulté au niveau de l'exécution et aussi certaines contradictions internes aux deux univers que le théâtre musical veut réunir rejailissent jusqu'au moment même de son élaboration.

Ce problème central, semble-t-il, reste ouvert. Musicalité/théâtralité : y a-t-il conjonction possible ou contradiction essentielle de ces deux notions dans la dynamique de la représentation et dans les lois de composition du théâtre musical ? Ou bien leur conjonction comme leur contra-

.....

diction dépendent-elles du dosage qu'on en fait ? Cela n'est pas indifférent de s'interroger là-dessus.

Je n'ai encore jamais rencontré une seule personne dont la formation, les goûts, les capacités soient rigoureusement polydisciplinaires. Celui-ci vient de la musique, celle-là de la littérature, cet autre de la danse... Certes, il/elle a élargi ses compétences, ses horizons, au point d'être devenu capable de pluridisciplinarité. Mais son origine et sa trajectoire le/la spécifient. Il lui reste des lieux de facilité, des endroits de difficulté et des impossibles. Le théâtre est un art doté d'une immense palette. Sans prétendre l'utiliser à tout coup tout entière, il faut cependant savoir composer avec, savoir construire de façon aussi riche et cohérente que possible, en s'attachant à la nécessaire harmonie à trouver entre musicalité et théâtralité. C'est le difficile problème à résoudre dès que la musique entre à part entière au théâtre, qu'on le nomme musical ou non.

diction dépendent-elles de l'usage qu'on en fait ? Cela n'est pas évident.
 tout de même, il faut...

Je n'ai encore jamais rencontré une seule personne dans les différents pays
 qu'on a visités, les capacités étant évidemment polylinguistiques. C'est
 vient de la langue, celle-ci de la littérature, des arts de la langue...
 C'est, il y a un grand écart, une grande, une grande...
 devenu capable de plurilinguisme. Mais son origine est la même
 la langue. Il lui reste des liens de famille, des liens de
 difficulté et des répétitions. Je pense que c'est un fait d'une langue
 palette. Sans perdre l'unité à tout coup, elle est, il faut
 cependant savoir composer avec, avoir conscience de la langue et de
 et cohérence qui possible, en s'attachant à la recherche personnelle.
 trouver une musicalité, c'est la littérature. C'est la littérature.
 résoudre dès que la langue entre à part entière en scène, qu'on se
 norme musical ou non.

LE THEATRE MUSICAL DONT JE REVE - MARC DEPOND

Le théâtre musical étant un genre en devenir, je ne m'appuierai pas sur une étude historique pour le définir. Je me contenterai des indications que nous offre l'expression "théâtre musical" en elle-même. Théâtre : substantif, musical : adjectif. Je dirai donc qu'une oeuvre fait partie du théâtre musical :

- si c'est une oeuvre de théâtre avant tout,
- si elle présente une cohérence musicale, c'est-à-dire si elle est conçue pour que l'on puisse, dans sa totalité, en avoir une lecture musicale.

Je suis conscient du caractère arbitraire d'une telle définition, mais je pense nécessaire de préciser de quoi je vais parler. J'ajouterais, que, par lecture musicale continue je n'entends pas production ininterrompue de sons musicaux. Simplement, selon la définition du théâtre musical que j'ai donnée, une période de silence devrait être pensée (et vécue par le spectateur) comme un silence musical et non comme une interruption de la musique.

De même le concepteur de la musique devrait penser à intégrer dans son espace musical la totalité du monde sonore de l'oeuvre (texte, bruits produits par le jeu dramatique tels que bruits de pas, de portes, de chutes). Quand l'effort d'adaptation est réciproque, cela permet réellement de "musicaliser" le théâtre, et non simplement de lui adjoindre une partie musicale. Cette intégration pose toutefois des problèmes de rythme. En effet, est-il possible de conjuguer le rythme dramatique et le rythme musical ?

Précisons que "par rythme musical" je n'entends pas uniquement "pulsation". Outre le fait que cette notion de pulsation n'est pas présente dans toutes les musiques, loin s'en faut, on peut distinguer d'autres formes de rythme, même dans les musiques à pulsation. La durée relative des différents mouvements d'une symphonie constitue un exemple de rythme indépendant de la notion de pulsation. L'équilibre dépend de la justesse de ce rythme. De même, on peut remarquer que dans le cas de la musique improvisée, la fin d'un morceau ou simplement d'une couleur musicale peut être perçue simultanément par un groupe de musiciens en l'absence de tout code.

.....

Si cet instant n'est pas saisi au vol, tout le monde s'accordera pour dire que le morceau aura été trop long, ceci avec une précision de l'ordre de quelques secondes pour un morceau d'un quart d'heure.

Toujours en musique improvisée, une proposition de nuance de l'un des musiciens sera acceptée instantanément par le groupe si elle est faite au "moment juste". Ces phénomènes n'ont rien à voir avec le hasard ou la télépathie, je les comparerais plutôt à ce qui se passe dans un jeu de ballon. De la force et de la direction dans laquelle a été envoyé le ballon dépend le moment où il va s'arrêter. Bien sûr, il est possible d'agir sur ce ballon avant qu'il ne s'arrête : reprise de volée, amortissement etc... ; mais le ballon étant sans cesse en déplacement, chaque action sur lui ne pourra avoir lieu qu'à un moment précis, sous peine de passer à côté, et avec une énergie tenant compte du mouvement. Le phrasé de certains musiciens de jazz, en particulier, est à mon sens du même ordre. Un accent musical peut être très légèrement décalé par rapport au temps ; ce décalage de l'ordre du dixième ou même du centième de seconde est parfaitement perceptible, sinon analysable, même par une oreille non entraînée. Il se trouve que pour un même décalage ponctuel, on dira selon les cas que le musicien fait preuve de sensibilité, ou au contraire qu'il ne joue "pas en place". Ceci dépend du phrasé dans lequel ce décalage s'intègre. Nous retrouvons ici le jeu de ballon : il est possible de rattraper la balle un dixième de seconde "à côté du temps" à condition de l'avoir bien envoyée là. Ces notions rythmiques sont extrêmement rigoureuses ; elles ne sont pas définies par une structure mathématique, mais par des lois de mouvement et d'énergie.

A cause du mode de notation musicale adopté en Occident, qui réduit les musiques à leur structure mathématique, nous avons tendance à oublier que la pulsation rigoureusement métronomique n'est, au plus, qu'un cas tout à fait particulier. Précisons un élément important : ce que j'appelle "rythme musical", c'est autant le rapport de durée des différentes phases d'une oeuvre que la pulsation ou la mesure ; d'autre part c'est l'énergie qui gère le rythme et non l'inverse.

Bien d'autres problèmes se posent que celui du rythme lors d'une création de théâtre musical. L'un d'entre eux est la présence dramatique des objets de production musicale. Ces objets peuvent, bien sûr, être des instruments de musique déjà existants ou inventés, mais aussi des objets quotidiens

.....

manufacturés (outils, vaisselle...) utilisés de façon naturaliste ou détournée ou encore des objets naturels (pierre, bois et bien sûr corps). Ces objets devront être mis en scène en fonction de leur présence visuelle (plus ou moins connotée) et aussi en fonction de la gestuelle qu'ils impliquent. Bien sûr, les solutions sont multiples mais le problème de l'objet sonore doit être envisagé constamment sous les trois angles : son, image, dynamique de jeu. Ces trois éléments se trouveront modifiés, si ce n'est pas le musicien lui-même mais son personnage qui joue d'un instrument. Les clowns donnent un exemple extrême de cette relation à l'instrument, allant parfois jusqu'à en faire un simple accessoire, prétexte à jeux dramatiques. On pourrait dans bien des numéros de clowns, changer la musique sans changer le contenu du numéro. A l'autre extrême, certains musiciens s'effacent complètement derrière leur instrument et leur partition. Entre ces extrêmes est possible une infinité de relations instrumentiste/instrument, qui seront toutes signifiantes.

Reste une question importante, celle des interprètes et de leur formation. Je ne pense pas possible que les interprètes de théâtre musical soient vraiment rompus à toutes les disciplines. Pourtant, il est indispensable que chaque interprète participe aux deux aspects du spectacle, théâtral et musical. Malgré les apparences, ceci n'est pas contradictoire ; en effet, cette participation se passe avant tout au niveau de l'écoute. Il s'agit pour moi, d'être conscient que chacun tient une partition musicale, même faite à 99% de silence, durant toute sa présence sur scène.

Bien des gens s'extasient sur le fait qu'en Afrique tout le monde participe à la musique ; pourtant tout le monde en Afrique n'est pas musicien. Il s'agit simplement de connaître ses propres possibilités d'intégration à la musique jouée. Chacun participera pleinement à cette musique s'il y a un rôle qu'il maîtrise réellement, que ce soit un solo de tambour, l'accompagnement, ou seulement quelques battements de mains, ou même s'il lui s'agit simplement de prêter l'oreille.

L'important est d'écouter la musique et d'y sentir sa place. Je pense réellement indispensable que, dans le théâtre musical, même si tous les interprètes ne sont pas musiciens, chacun soit conscient en permanence de la place qu'il tient dans la musique. De même, la présence d'un musicien sur scène ne peut être théâtralement neutre. Même si son rôle consiste simplement à être assis devant son piano, il doit l'assumer

.....

totallement en tant que participation théâtrale. On peut noter au passage que l'on dit être devant son piano ou être derrière son piano ; ceci n'ayant rien à voir avec l'orientation du piano sur scène, mais beaucoup plus avec la relation que le musicien entretient avec son instrument. Voilà déjà une dimension dramatique !!! Il faudra donc, pour le théâtre musical, qu'un musicien, même s'il ne participe apparemment pas à l'action dramatique, soit conscient des images qu'il produit sur scène, et qu'il ait sur elles un minimum de contrôle.

Il ne s'agira donc pas pour monter une oeuvre de théâtre musical de trouver des interprètes à la fois comédiens et musiciens, mais bien de rencontrer des comédiens et des musiciens ouverts, et pleinement conscients de leurs possibilités et de leurs limites dans chaque domaine. Ceci ne nécessite pas de formation spécifique au départ, mais plutôt une formation continue pendant des stages ou même au cours des répétitions, quand le temps le permet.

Cette formation ne devrait pas être centrée sur l'apprentissage d'une technique, mais sur la pleine utilisation des moyens techniques acquis précédemment, si minimes soient-ils. Pour les comédiens, l'important sera de développer l'adaptabilité aux contextes musicaux les plus diversifiés. Au cours d'exercices d'improvisation, chacun tentera de sentir les différents types de rythme dont je parlais plus haut, de trouver son rapport aux différents esprits musicaux proposés, de s'y intégrer par le geste, la parole, la voix chantée, par des instruments simples ou dont la technique est déjà acquise. Les musiciens, quant à eux, devraient travailler sur la relation qu'ils ont avec l'espace, leurs instruments et sur leurs implications dramatiques ; ceci encore une fois, non pas dans le but d'acquérir une technique, mais pour être réellement conscient qu'ils ne sont pas simplement producteurs d'un monde sonore mais aussi et simultanément d'un monde visuel et dramatique.

Bien entendu, je ne nie pas l'importance de la technique ; et trouver un interprète parfaitement à l'aise dans plusieurs disciplines est une grande chance. Cependant il serait ridicule d'attendre de trouver des distributions complètes d'interprètes de ce type pour tenter d'allier pleinement la musique au théâtre.

.....

Tout à fait conscient de n'avoir fait qu'effleurer la question, je dirai pour conclure, que dans le théâtre musical dont je rêve, tous les participants-concepteurs, créateurs ou interprètes - auraient une même vigilance à l'égard des deux termes - théâtre et Musical. Si ceci peut paraître à certains une lapalissade, je m'en réjouis, quant à ceux qui pensent que c'est un vœu pieux, je leur répondrais que l'évoquer, c'est déjà un peu en faire une réalité.

... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...

... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...

... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...

... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...

... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...
 ... de la ...

LE THEATRE MUSICAL - GUY ERISMANN

Le théâtre musical se meut dans un flou qu'on ne cesse de regretter et qui serait le constat de sa faiblesse et, pourquoi pas, de sa non-existence.

On peut tout à loisir pérer longtemps à partir de ce constat, soit au contraire en y trouvant les raisons de son devenir, soit pour continuer à prédire son échec, à plus forte raison que l'opéra, qu'on avait enterré, reprend de l'actualité et regagne d'une manière très suspecte le public cultivé et populaire qui l'avait abandonné. Suspecte car il semble que l'opéra récupère un public vaincu et désenchanté par le marasme de la création théâtrale et musicale et qui ne voit plus que lui pour satisfaire son goût légitime, viscéral et spirituel pour le spectaculaire, le grand, le fantastique, le sacré. Alors, face aux grandes machines, le théâtre musical a vite fait de passer pour l'opéra du pauvre ou celui de l'esthéticien solitaire qui cherche à tout prix autre chose et ne trouve rien.

Non, le théâtre musical, ce n'est pas cela. Il n'est pas un opéra de remplacement face à un opéra qui ne crée plus, ou simplement exceptionnellement, et qui continue de faire figure, dans tous les cas, de gouffre à finances. Non le théâtre musical ce n'est pas cela et il faut cesser de le déterminer ou de le définir par rapport à l'opéra. Car, pourquoi ne le définirait-on pas par rapport au ballet qui pourrait être considéré comme le théâtre musical par excellence ? Non, il faut le définir par rapport au théâtre - ou s'abstenir. Je préfère, comme le fait Marc Depond par ailleurs, dans cette même publication, revenir à une explication strictement linguistique. Le théâtre musical, c'est "une oeuvre de théâtre avant tout" et c'est aussi "une oeuvre qui présente une cohérence musicale", c'est à dire qui "est conçue pour que l'on puisse, dans sa totalité, en avoir une lecture musicale". Voilà qui est clair, précis, et ménage ce flou dont parlent volontiers les esprits trop cartésiens et qui condamnent le théâtre musical dans son essence même et dont, au contraire, je pense qu'il en assure la vitalité. Car ce flou, en réalité, recouvre les multiples possibilités qui existent de diversifier les rapports organiques entre la musique et le théâtre, la scène, les mots. Le théâtre musical, c'est le théâtre qui a reconquis cette composante naturelle de l'expression dramatique et onirique, cette force dramaturgique qui véhicule mieux que toute autre et plus haut, la sensation, la poésie, l'imaginaire.

Si ce mariage semble tellement évident comment expliquer que l'histoire ait joué un si mauvais tour au théâtre en lui subtilisant son alliée naturelle, la musique ? Question gratuite dont l'étude nous conduirait à la constatation suivante : oui, la musique et le théâtre se sont séparés ... mais, la belle affaire, puisque l'opéra surgit comme un pont génial, une recette fructueuse et luxueuse. Effectivement. Reparlons donc de l'opéra alors qu'il serait bon, une fois pour toute, pour ne pas brouiller les cartes, de n'en plus parler.

Pourtant, ce genre aussi luxueux que populaire, exaltant et insultant, le presque toujours impossible exploite pour l'exploit, comme disait Jean Vilar, qui est, penserait-on, le théâtre musical par essence car il n'existe que par la musique, a bel et bien consommé la séparation dont j'ai parlé. Ne dis-je pas cela simplement par goût du paradoxe ? Rappelons qu'en Italie, l'opéra parut à la fin de l'ère madrigalesque (pardon cher et grand Monteverdi !) ; qu'en France il naquit, par mutation, du ballet de cour. N'est-il pas curieux que les historiens du ballet et ceux de l'opéra se réclament de la même oeuvre : "Le Ballet comique de la Reyne" (1581) ? Lulli et Molière ayant divorcé, le théâtre et la musique, le théâtre et l'opéra, devaient vivre leur vie propre ... mais rien ne se produit par hasard, aucun avatar de l'histoire n'est imprévisible. On devait bien se douter que la musique devenant progressivement une spécialité, une spécialité du goût et du fait artistique, se développerait selon sa propre technique et que cette technique serait de plus en plus poussée, c'est-à-dire de plus en plus isolée. Ses auteurs, ses interprètes qui les uns et les autres, autrefois, ne faisaient qu'un avec le poète, sont devenus gens de métier. A chacun son métier. Les lois du "social" allaient maintenant peser sur l'art. Le corporatisme engendra la secte et la société allait avaliser la séparation définitive des métiers de l'art. Plus la musique affirmait sa technicité, plus le théâtre était enclin à la lâcher. Quant à l'opéra, il allait se développer dans l'opulence des cours avant de flatter les républiques. Le constat n'est pas amer, il est froid. Trois siècles d'opéras nous ont donné tant d'inusables chefs d'oeuvres en dépit d'innombrables ratages - probablement à cause de cela aussi - que l'homme du XX^e siècle aurait tort de bouder son histoire ; il devrait au contraire se pencher sur son passé afin d'y retrouver les vertus des ancêtres que l'érosion des siècles a émoussé, et se trouver lui-même. Il est intéressant, à travers l'histoire, de Monteverdi à Mozart, de Mozart à Rossini, à Verdi, à Moussorgski, à Wagner (1), de noter comment l'opéra a toujours cherché à modifier les rapports internes

entre la dramaturgie et la musique, ou entre le parler et la musique mais, quoi qu'il ait inventé, les solutions n'ont jamais cessé de reposer sur la prédominance du chant renforcé par un orchestre plus ou moins actif et expressif. L'opéra n'a pu, malgré ses efforts, que constater la sclérose interne qu'engendra sa recette singulière en dépit des aménagements qu'il imagina dans les limites de sa propre définition. L'opéra, au gré de ses transformations, n'a jamais cessé d'être lui-même. S'il avait poussé plus loin les modifications imaginées par de grands créateurs, s'il avait mis en cause les sacro-saints rapports structurels internes, il aurait cessé d'être l'opéra ... pour devenir le théâtre musical.

A la rigueur, le théâtre musical pourrait être un avatar de l'opéra ... pas sa succession formelle mais tout au plus son substitut. Dans ce cas, mieux vaut se placer nettement en situation de rupture, pour donner au théâtre musical la liberté d'être, une liberté qui garantit la multiplicité des rapports internes. D'où ce flou providentiel qui ne peut être bénéfique qu'aux imaginatifs (ou ne peut qu'être bénéfique aux imaginatifs), c'est-à-dire à ceux qui peuvent créer sans se référer (2). Dès l'instant où on accepte l'union libre du théâtre et de la musique, il faut admettre les conséquences les plus imprévisibles. Si la musique investit le théâtre elle lui apporte son rythme, son style, son langage. On quitte le terrain du naturalisme immédiat pour atteindre les zones de l'ineffable, de l'épique, du rêve. Là où est la musique, le "dit" acquiert une éloquence plastique et psychologique dont on pourrait dire qu'elle est la musique interne propre au mot, à sa chair, à son dessin (3). Elle ordonne et rythme le mot, et le colore. Elle sollicite le spectateur directement sur les degrés de son imaginaire. Le théâtre n'est plus seulement le théâtre attendu et serait ... Quoi ? Sinon le théâtre musical (4).

C'est au début de ce siècle, dans l'ère de l'après Wagner - qui avait poussé le plus loin l'opéra sur la voie du théâtre total tout en restant dans la ligne de l'opéra "institution" - que les compositeurs ont ressenti la nostalgie des rapports anciens qui unissaient théâtre et musique, verbe et musique. Le temps de la poésie lyrique. Trois siècles d'opéras avaient entraîné la spécificité des emplois ai-je dit, aussi bien chez les créateurs que chez les interprètes, surtout chez les interprètes. Cela étant dit, on remarque que des oeuvres qui ont marqué une modification fondamentale des rapports texte/musique comme L'HISTOIRE DU SOLDAT ou JEANNE AU BUCHER n'exigent pas des interprètes

une formation particulière, si ce n'est celle de l'esprit ou du style. Les "moyens" ne sont pas remis en cause, seulement l'intelligence de l'adaptation à une tonalité nouvelle. Les emplois : comédiens, chanteurs, musiciens, sont bien typés, séparés et il n'y a pas de chevauchement d'un emploi à l'autre. PIERROT LUNAIRE, non plus, à bien réfléchir, qui réclame plus de souplesse de mentalité que de technique vocale. Par contre, dès qu'on aborde une autre formule de théâtre musical, celle de Brecht/Weill, dans laquelle le même interprète s'exprime aussi bien dans le langage parlé que chanté, on se heurte à une difficulté fondamentale qui est la formation des chanteurs. Encore pourrait-on faire remarquer que le schéma n'est pas nouveau, car il existe déjà dans la singspiel allemand ou l'opéra-comique et l'opérette français. Il est vrai que nos grands et arrières-grands parents se satisfaisaient, hélas, de chanteurs qui parlaient faux et de comédiens sans voix.

Fort heureusement - je me répète - le théâtre musical tel qu'on le conçoit aujourd'hui offre des rapports théâtre et texte/musique qui varient à l'infini et on en vient donc à se pencher sur cette question de la formation. L'écriture vocale de certains compositeurs, indépendamment du théâtre musical lui-même, a permis un travail de la voix dans le sens de l'assouplissement au-delà de l'idée traditionnelle que l'on se fait du chant et de ses codes (5).

En parlant de la variété des formules de théâtre musical, j'en reviens à mon point de départ. Cette variété, Emile NOEL semble le regretter quand il dit que "trop de possibles, en l'absence de lois, diluent". Je pense que ce trop de possibles n'est pas à déplorer car il représente les ressources de l'imaginaire et de l'intelligence créatrice ... quant aux lois, on ne peut connaître en art que celles de la réussite, seule la rigueur intérieure du créateur compte car il doit connaître, autant par intuition que par culture, les règles fondamentales de l'art ce qui ne peut le dispenser, il est vrai, d'apprendre par l'usage ou l'apprentissage, les techniques spécifiques du théâtre.

Il est bien difficile en quelques lignes de faire partager les idées que l'on peut avoir sur l'intimité de la création. En ce qui concerne le genre qui nous intéresse, la psychologie du créateur est très différemment appréhendée selon que nous avons à faire aux nostalgiques de l'opéra - et ils sont nombreux - ou à ceux que fascine avant tout l'art du théâtre. Les premiers mettent en cause surtout l'opéra-institution

incapable de prendre en charge la musique et le théâtre d'aujourd'hui : structures sclérosées, salles inadaptées, interprètes non formés. Ils se considèrent plus ou moins comme des auteurs d'opéras et tiennent souvent à ce que leurs oeuvres soient ainsi nommées. Cette question de terminologie me semble un peu futile, comme si les intéressés redoutaient de regarder en face la situation historique telle qu'elle se présente. Les autres, au contraire, vivent pleinement le grand rêve des retrouvailles théâtre/musique et acceptent de partager la joie de la création ce que rejettent les premiers qui ne sont pas prêts à renoncer au plaisir égoïste de l'art. Les seconds cherchent avec plus ou moins de bonheur et de lucidité à intégrer la composante musique au spectacle. Souvent ils le sentent plus qu'ils ne le savent. Ils ont lu Artaud et le récitent sans l'avoir bien compris, mélangeant la foi et le dogme. La foi n'est rien sans le dogme et le dogme, sans la foi, reste le dogme. Il leur manque généralement une bonne appréciation de l'effet/musique au théâtre. Il arrive que cette faiblesse soit aggravée par celle du metteur en scène qui n'est là que par circonstance et non par conviction. S'il y a un flou regrettable, c'est bien à ce niveau là qu'il se situe et quand Emile Noël parle d'absence de règles il y a confusion avec cette absence de savoir, de culture, de métier.

Le grand écueil sur lequel échouent nos auteurs-compositeurs reste la mauvaise intégration organique de la musique au schéma dramaturgique. A la limite, en m'exprimant ainsi, je laisse supposer que ce schéma pré-existe à la composition musicale. Il faut bien partir de quelque chose, mais il ne devrait s'agir, à l'origine, que d'une idée génératrice sans développement littéraire. Le dramaturge sera obligatoirement "tricéphale" compositeur/auteur/metteur en scène (6). Le travail d'écriture avancera donc sur trois fronts. Du moins est-ce, dans l'idéal, la manière de "fabriquer" un théâtre musical. Rien n'est simple à ce stade mais il faut en accepter les impondérables et les déconvenues qu'ils engendrent, à commencer, de la part des protagonistes, le heurt des personnalités. La manifestation des envies et des ambitions qui peuvent s'exprimer brutalement, portées par un sentiment de frustration apparente. Une chose est certaine en fin de compte : si l'homme de spectacle - le metteur en scène - signe en définitive la représentation, la musique détermine, avant tout autre élément, le théâtre (7).

Je viens de replacer rapidement le théâtre musical dans la trajectoire historique de la musique et du théâtre. J'ai dit aussi comment l'école d'Avignon se situait dans cette trajectoire et les conditions de travail

qui découlent de cette analyse. Toutefois, il faut tenir compte de ce qu'il y a de rationnel et de théorique dans cet exposé et admettre d'autres méthodes plus ou moins solitaires de la part de compositeurs qui ne peuvent se plier à une intégration de groupe aussi radicale, ou ceux qui continuent selon l'ancien schéma de l'opéra, à savoir : livret-musique-mise en scène. Je reste persuadé que cette méthode n'est pas la bonne et qu'on ne peut faire l'économie de conflits internes à une équipe, conflits qui ne peuvent qu'être fructueux, à moins évidemment qu'il y ait rupture.

On ne peut ignorer non plus le théâtre musical qui n'est que la mise en scène d'une musique. Il recouvre souvent une impuissance créatrice. La gestuelle vient au secours d'une musique qui ne saurait se faire entendre, en lui donnant un corps gestique à défaut d'un corps sonore ... (7). Je me garderais bien de généraliser mais on parlait bien de théâtre musical ?

NOTES :

1. Ces noms constituent un raccourci mais on ne peut ignorer l'école française et les écoles étrangères dites "nationalistes" qui ne font qu'adapter à leur propre nature les lois du genre.
2. Ce qui ne signifie pas un mépris pour l'héritage culturel. Au contraire, il faut une connaissance contemporaine du passé.
3. Le "sprech-gesang" n'en est-il pas l'illustration ? Dans la langue française ce parler-chanter se rapprocherait de celui du poète.
4. Il va de soi que ces solutions aussi multiples soient-elles éliminent la "musique en scène" qui s'inscrit dans un rôle interstitiel, épisodique et extérieur et non organique.
5. La formation des chanteurs au jeu théâtral reste souvent à l'état d'intention malgré l'existence de l'Atelier Lyrique du Rhin et de feu l'Opéra-Studio et s'exerce d'une manière pragmatique.
6. Le directeur musical pourrait se joindre à ce triumvirat, ce qui est souhaitable, sans pouvoir revendiquer le titre de co-auteur. Sa présence est surtout indispensable comme conciliateur dans le cas, très probable, où se présenterait un différend d'ordre technique entre le compositeur et le metteur en scène. Lui seul peut s'engager en disant si telle exigence ou idée du metteur en scène est conciliable ou non avec l'exécution musicale.
7. La musique ne peut être détachée du spectacle et le texte ne peut avoir de vie propre sans la musique. Rien n'empêche le compositeur, à posteriori, de tirer de sa partition une suite instrumentale pouvant constituer éventuellement une oeuvre autonome. Exemple : L'Histoire du Soldat.

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

2. La formation des ...
... les ... de ...

3. La formation des ...
... les ... de ...

4. La formation des ...
... les ... de ...

UN ATELIER POUR LE THEATRE MUSICAL - ANTOINE DUHAMEL

Le théâtre musical est une forme en gestation de notre temps. A l'étranger comme en France, dans les lieux privilégiés - AVIGNON -, en essayant de s'imposer dans l'activité théâtrale de grandes capitales, il apparaît partout, mais semble insaisissable tant les formes qu'il revêt sont diverses.

Tour à tour oeuvre d'un compositeur unique, étendant à tous les domaines gestuels, visuels, linguistiques son idée musicale, ou oeuvre d'équipes confrontant leurs disciplines, plus ou moins chanté et musical, ou consacré essentiellement aux gestes et aux mots, parfois proche du théâtre extrême oriental, ou parfois dans la ligne directe de notre vieil opéra, est-il vraiment une création spécifique d'une époque, ou trouve-t-il ses bases dans notre tradition la plus ancienne ?

Pour moi, j'en préciserai les points saillants, ceux auxquels je m'attache chaque fois que je l'aborde.

1) La liaison de la musique et du théâtre est éternelle. Théâtre antique, No japonais, et l'opéra de Monteverdi à nos jours.

Cependant, l'opéra et le théâtre se sont beaucoup séparés - depuis Boileau et Lully déjà - ; l'opéra n'a cessé de donner la primauté au discours musical.

Mais à chaque instant de son histoire, des compositeurs cherchaient à retrouver sa vieille nature théâtrale - nostalgie d'une époque où musique, poésie, théâtre n'avaient fait qu'un - Wagner et son théâtre total.

Cependant, la complexité du discours musical rendait toujours la liaison plus dure ; car pour jouer cette musique, il fallait de grands spécialistes.

2) L'évolution du théâtre lui-même, à notre époque, s'est mise à donner de plus en plus d'importance au travail sur le mouvement, sur la voix. Grotowski, le Living Théâtre, Bob Wilson allaient, par une démarche théâtrale, vers ce nouveau théâtre musical, précédant souvent les

compositeurs.

Entre un Opéra purement musical, et un théâtre parlé utilisant au mieux la musique comme un élément accessoire et décoratif - oh, les beaux fonds sonores empruntés au disque ! - apparaissait une démarche où l'acteur se faisait musicien, chanteur, danseur.

3) On pouvait rêver alors d'une rencontre sur le même terrain : une troupe, un auteur, un compositeur, un metteur en scène, un décorateur, unissant leurs efforts pour effacer toutes leurs différences de technique et de conception dans un travail commun, un travail pluridisciplinaire.

4) Mais, à aborder un tel type de travail, on se heurte sans cesse aux déficiences techniques. Le comédien manquera de connaissances musicales, (technique instrumentale, vocale, solfège, etc...). Le chanteur, l'instrumentiste, ne seront pas forcément capables de dire un texte, de se mouvoir en scène.

Pour le compositeur abordant ce type d'expérience, il devient indispensable de réfléchir à une écriture adaptée à ces niveaux techniques, et à une pédagogie préalable permettant de mettre en oeuvre son projet musical.

UNE PEDAGOGIE MUSICALE VERS LE THEATRE

C'est à ce type de travail que j'ai voué le stage de Pâques 1980 à Vaison-la-Romaine ; comme je l'avais d'ailleurs pratiqué bien des fois auparavant avec des équipes de théâtre.

Un comédien peut assez facilement apprendre une chanson, un air, une mélodie parfois difficile. Il peut assez souvent improviser avec brio.

La difficulté commence souvent avec des tâches musicales que l'on croirait plus simples. Tenir un tempo, une mesure, chanter ou jouer juste, savoir prendre la bonne note, faire une simple partie d'accompagnement.

Ce sont toutes ces choses qui assurent la cohésion d'un jeu musical à plusieurs (et bien souvent sans chef d'orchestre) qu'il est important d'apprendre.

De nombreux exercices de base, ne faisant pour ainsi dire jamais appel à l'écriture musicale, cherchent à donner les moyens techniques de cette

cohésion. (Entendre et savoir tenir un rythme, une pulsation, un unisson, un intervalle ou un accord). Mais aussi savoir enchaîner des idées, créer des contrastes, aboutir à des silences, à une fin.

Et savoir mener, diriger un ensemble.

Et encore savoir inventer sa propre musique.

Nous avons cherché, lors du travail à Vaison-la-Romaine, à construire une succession de moments, de structures musicales qui devaient s'insérer pour un groupe donné, dans une procession, qui était le résultat final.

La gymnastique assez volontairement abstraite à laquelle j'ai entraîné ce groupe leur posait parfois des problèmes. Pourquoi cette idée plutôt qu'une autre, pourquoi cet enchaînement, que veut dire tout cela ?

C'était précisément le côté formel qui était l'objet de ma démarche.

Savoir isoler, reproduire, définir une idée. Savoir l'introduire, la développer, la quitter pour un contraste, la ramener ultérieurement. Bref, toutes ces choses qui, maniées avec une technique plus complexe, deviennent une fugue, une sonate, un discours musical, de la composition, en somme.

Tel était mon propos ; j'espère qu'il n'aura pas été vain.

A chacun, maintenant, de chercher, d'appliquer ces idées au but qu'il poursuit en propre.

... l'ensemble de ces éléments, il est possible de conclure que...

Il est donc évident que la situation est complexe et nécessite...

En ce qui concerne les aspects techniques, il faut noter que...

C'est précisément à cet égard que les données sont les plus...

Tel est le cas pour les données relatives à la période...

Il est à noter que les résultats obtenus sont en accord avec...

En conclusion, il est possible de dire que les données...

Il est donc recommandé de poursuivre les recherches...

CREATION D'UN LANGAGE MUSICAL - DANIELLE BLANC

SELON LES TECHNIQUES ENSEIGNEES PAR ANTOINE DUHAMEL.

Au départ aucune connaissance n'est requise ni en solfège ni en harmonie.

A la différence de l'écriture musicale traditionnelle, qui est souvent le fait d'un homme seul, la démarche proposée par Antoine DUHAMEL est le fruit d'une création collective, la création précédant l'écriture. Ce n'est que lorsque le groupe sera arrivé à une expression qu'il souhaite fixer que la transcription devient possible. Certains créations ne pourront jamais être transcrites exactement car même si les éléments qui la composent, sont simples, leur combinaison qui tient souvent de l'improvisation peut atteindre un degré extrême de complexité.

Il peut arriver aussi que certaines combinaisons peu significantes à un moment et dans un cadre donné, deviennent significatives dans un autre contexte.

De même que le langage articulé est à base de phonèmes, le langage musical enseigné par Antoine DUHAMEL part d'éléments simples qui par le jeu du travail collectif aboutiront à un ensemble plus ou moins complexe.

Le premier exercice le plus simple est la frappe régulière dans les mains ; suivant les temps séparant deux battements et leur intensité, le résultat obtenu sera différent.

Ensuite, on peut jouer sur les demi-temps, les quart de temps, diviser le groupe, ne retenir que les temps intermédiaires, orchestrer des luttes entre des rythmes différents, etc...

Tourjours partant de cette frappe simple, tout un travail peut se faire à base de décalages ou de propagation de la frappe. Le plus souvent, il est difficile d'obtenir lors de la propagation de proche en proche un temps régulier, si chaque membre du groupe n'est pas très vigilant en ce qui concerne la tenue du temps.

.....

Mais si le groupe le décide, il est possible de jouer sur l'accélération ou le ralentissement.

Une autre série d'exercices permet de jouer sur la recherche de la synchronisation qui fait suite à des rythmes individuels. Le même exercice peut être tenté les yeux fermés, mais il demande alors de la part de tous les participants une très grande attention au "souffle" qui se dégage alors du groupe. Le résultat le plus intéressant étant obtenu lorsqu'il n'y a pas à proprement parler de leader, mais que l'ensemble des participants arrive à s'entendre spontanément sur un temps commun. Ce type d'exercice peut, par ailleurs, donner des indications intéressantes sur la cohésion interne du groupe.

Les mêmes exercices sont possibles en partant non plus de la frappe, mais d'une émission de voix brève ou rapide ou de la combinaison de la frappe et de la voix.

L'émission de voix permet en plus des variantes simples identiques à celle de la frappe d'obtenir une variété infinie d'effets : travaillant sur l'émission de phonèmes comme éléments rythmiques, on peut obtenir des effets qui vont de la cacophonie à une certaine forme d'harmonie.

Une autre série d'exercices apportant aussi une infinité de combinaisons possibles, consiste à travailler en groupe sur une phrase mélodique que chacun essaiera d'enrichir à son tour, soit en la compliquant soit en la prolongeant.

C'est ainsi que sans connaissance musicale particulière, on peut arriver à créer des phrases musicales qui seront retenues ou rejetées en fonction du but recherché qui n'est pas obligatoirement la consonnance.

Plus que la frappe, les exercices vocaux permettent de jouer sur l'intensité ainsi que sur la hauteur du son : le chef d'orchestre rien que par son jeu corporel tente d'induire auprès des participants des effets différents qui jouent sur plusieurs composantes : le rythme, l'intensité, le timbre, la hauteur du son.

L'unité étant préservée par le fait que quelque soit l'effet demandé, c'est toujours le corps qui sert d'instrument et le corps dans sa totalité,

.....

les émissions sonores pouvant être aussi bien des claquements de pieds que des frappes sur la poitrine, des modifications inhabituelles de la cavité buccale, etc...

Ainsi par la combinaison d'un certain nombre de facteurs simples : le rythme, l'intensité, le timbre, la hauteur des sons alliés aux possibilités de division du groupe, et en ne faisant intervenir que le corps, on peut passer du simple jeu à l'apprentissage du rythme, à l'étude du comportement d'un groupe, comme à la création d'une pièce originale de théâtre musical.

Les détails des événements de la vie de la nation sont
que des tranches de la politique. Les nouvelles sont les
cavités de la vie, etc.

On ne cherche pas à en faire une œuvre de
littérature, mais à en faire un miroir de la
réalité. La littérature est une œuvre de
l'imagination, et elle ne peut pas être
un miroir de la réalité. Elle est une œuvre
de la vie, et elle ne peut pas être
une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

La littérature est une œuvre de la vie, et elle
ne peut pas être une œuvre de la mort. Elle
est une œuvre de la vie, et elle ne peut pas
être une œuvre de la mort.

TROIS PROCES POUR UNE "PROCESSION" - AMELIE GRAND

Comme nous l'avons vu, définir le théâtre musical n'est pas simple, mais définir une formation d'acteur pour le théâtre musical l'est encore moins. Les préoccupations de l'équipe d'encadrement en témoignent : essayer de dépasser les ateliers techniques programmés tous les jours pour travailler les diverses spécialités pouvant s'inclure dans ce qu'on appelle "théâtre musical" (la voix, la musique, l'instrument, le corps), afin d'organiser des ateliers de création où s'articulent diverses dominantes.

- Les ateliers techniques d'une durée de 2 heures occupent l'après-midi des stagiaires, chaque groupe enchaînant deux ateliers différents :

- . Atelier "composition musicale" avec Antoine DUHAMEL
- . Atelier "Espace et voix" avec Serge OUKNINE
- . Atelier "Percussion et Mouvement" avec Marc DEPOND
- . Atelier "Marches, déplacements - Présence et regard" avec Claire HEGGEN
- . Atelier "Ecriture : composition de "af-ku" avec Emile NOEL

Ainsi tous les stagiaires travaillent toutes les spécialités proposées par l'équipe d'encadrement. Vers la moitié du stage ce travail technique est mis naturellement au service du thème et des besoins de la création collective.

- Les 3 ateliers de création sont programmés le matin (c'est une innovation ! ...). Ils durent 3 heures et font travailler selon la personnalité de l'animateur sur un thème précis déterminé à l'avance. La mise en place de ces ateliers, délicate sur le plan pédagogique, est orientée d'entrée (facilité ?...) - et pour la première fois dans ces stages - par l'élaboration d'une production présentable au groupe ou à un autre public. Même thème pour ces 3 groupes : la procession.

Dès lors dans chaque atelier, les méthodes de travail se différencient d'emblée, le thème et les capacités des animateurs induisant des formes, des images et des théâtralités diverses : musique et théâtre sont toujours dans le champ des préoccupations mais leur façon d'être appréhendées posent déjà l'étendue de ce qu'il est possible de concevoir sous ce

vocable "théâtre musical".

Mon propos ici est donc de découvrir les propositions de travail, la mise en oeuvre de chacun de ces 3 ateliers qui ont permis à trois groupes de stagiaires de vivre pourtant sur un même thème de réalisation des expériences profondément différentes, en insistant toutefois sur l'atelier I appelé "Technique musicale d'ensemble et approche de l'écriture" animé par Antoine DUHAMEL et dont j'étais partie prenante avec Pierre VOLTZ.

Rappelons au passage que les stagiaires avaient choisi dès leur inscription l'atelier dans lequel ils souhaitaient travailler et que 12 stagiaires étaient répartis dans chaque groupe. A noter que l'atelier III, "Exploration organique de la voix" a été le plus vite complet, suivi de très près par l'atelier II "Rythme et improvisation", l'intitulé de l'Atelier I "Technique musicale d'ensemble et approche de l'écriture" ayant sans doute effrayé les stagiaires, car la moitié de ceux qui y participèrent étaient là faute de n'avoir pu être dans les 2 autres.

Chaque atelier est donc animé par un spécialiste ayant déjà expérimenté le théâtre musical auquel s'adjoint un spécialiste corporel.

L'atelier III orienté sur le travail de la voix est animé par Serge OUAKNINE et sur le plan corporel par Claire HEGGEN, mime. Il commence d'abord par envisager le thème de la production "la procession". Chaque participant est mis dans la situation de réfléchir aux relations de la procession à la voix, à la musique, de chercher dans son souvenir tout ce qui s'y rapporte, d'évoquer des mots-clés, des images, de fouiller ses fantasmes, de laisser l'imagination faire un travail de visualisation, quant aux thèmes, aux espaces, aux déplacements, aux contenus, aux actions, aux sons, à l'atmosphère, aux costumes, aux couleurs, etc... Il est invité ensuite à écrire la description de "sa" procession en essayant d'en dégager le rapport à la voix (chant, psalmodie, gémissements, cris, grincements, discours, etc...) et au sens.

De la mise à jour de ces écrits, des thèmes se découvrent : le rapport au sacré, l'inquisition, la répression, l'hérétique, l'envoutement, le fanatisme, la conjuration de la mort, le voilé - le dévoilé, la présence de la loi, la flagellation, la joie retrouvée, la célébration, etc... Chaque participant précise alors son thème en mettant en scène lui-même les membres du groupe et en leur donnant toutes indications possibles sur

l'espace, les mouvements, le contenu vocal, le rythme, l'impact auprès du public, etc... Les histoires jouées de chaque stagiaire sont alors autant d'hypothèses de travail que tous font dériver, orientent, transforment jusqu'à ce qu'elles aient une couleur symboliquement lisible pour le groupe, mais aussi pour un public. Ce sont donc plusieurs actions successives qui feront le contenu de la procession. Ces actions sont travaillées collectivement dans tous leurs détails et précisées vocalement et gestuellement par les 2 animateurs.

La théâtralisation de la procession est alors envisagée en tenant compte d'un premier paradoxe : maintenir la permanence de la procession en mettant en place des actions séparées, puis trouver dans chaque situation présentée le rapport au paradoxe chargé de la faire vivre plus intensément : ainsi la flagellation et la tendresse, la dialectique de la mort et de l'allégresse, la mise en doute du Témoin, la présence de la loi et sa transgression, etc... Les articulations des différentes séquences appelées "chevilles" deviennent elles aussi des propositions de travail et sont peu à peu résolues pour s'inclure avec les réalisations des 2 autres groupes. Cet atelier assure dans la procession trois dynamiques selon le parcours de la procession :

- donner à voir au public des actions fortement théâtralisées rejoignant des thèmes universels accessibles à tous, manifestations chantées, psalmodiées plus ou moins rituelles et solennelles.

- faire participer le public en mettant en place des séquences "animation de rues" dans lesquelles la totalité du groupe s'investit : une chenille immense interpelle les passants.

- et organiser des "stations" dont la forme sécurisante permet l'invitation du public : on va à la rencontre d'une personne, on l'emmène aimablement, tendrement dans le lieu ainsi créé (une sorte de cocon) et on lui dédie un poème improvisé sur l'instant en fonction de la situation et de la personne invitée, selon le travail de création "d'af-ku" proposé dans les ateliers assez extraordinaires menés par Emile NOEL et sur lesquels hélas ! je ne peux m'étendre davantage.

Ce travail réalisé dans le groupe III a amené les participants à des réflexions, des thèmes de travail que je vais évoquer ici ..comme autant de questions posées pour un autre stage ... ! Elles interrogent princi-

palement le contenu du théâtre musical :

- Le théâtre musical est-il une convention ou un phénomène naturel ? N'y a-t-il pas un problème de lien entre la convention théâtrale et la convention musicale ?
- Comment départir le théâtre musical du théâtre lyrique ? La musique et le chant ont un univers spécifique, il y a des ruptures discernables, quel peut être le jeu de l'acteur par rapport à cela ?
- Si on parle de spécificité de l'acteur, ou du chanteur, ou du musicien à leur plus haut niveau tels qu'ils sont utilisés en art lyrique, concert ou théâtre, le théâtre musical n'est-il pas réservé à des non-spécialistes ? Ne serait-il pas un "melting-pot cache misère" ?
- Un projet de théâtre musical n'entraîne-t-il pas forcément et dès le départ, le problème de la compétence technique des acteurs ? - musiciens - chanteurs - danseurs ?
- Quelles différences fondamentales avec la comédie musicale ? Le one man's show peut-il être du théâtre musical ?
- Pourquoi le théâtre musical ? Comment faire du théâtre qui ne soit pas musical ? Quelle est la place de la musique dans ce qui est appelé théâtre musical et quelle forme doit-elle prendre ? Le théâtre musical représente-t-il une démarche possible où la musique serait partenaire du jeu d'acteur ?
- Quelle dimension le théâtre musical apporte-t-il au théâtre : étendue, histoire, avenir - Jusqu'où peuvent aller ses formes ? Peut-il y avoir un répertoire spécifique ? ...

L'atelier II est animé par Marc DEPOND, percussionniste et Philippe HENRY. Son cheminement fut totalement différent et pourtant, c'est là encore le thème de la procession qui démarre le travail. Le groupe essaye tout de suite de trouver oralement des idées et des solutions pour répondre aux désirs et images de chacun, mais l'attraction représentée par les percussions est vite la plus forte et bientôt tout le monde danse... Plusieurs rythmes sont expérimentés et le groupe se retrouve avide de faire lui-même des percussions. Il se met à fabriquer des instruments

divers avec des matériaux trouvés dans les quincailleries de Vaison-la-Romaine : robinets, tuyaux, entonnoirs, arrosoirs, sifflets, etc... et selon le thème, confectionne une sorte de personnage géant à grosse tête appelé immédiatement "Totem" d'où sortent plusieurs tuyaux dans lesquels il suffit de souffler pour avoir des sons étranges et truculents. Ce Totem bientôt placé sur un brancard induit tout naturellement le thème d'une "manifestation de rue" avec élaboration d'un projet à défendre : processus de ritualisation, de peur, de protestation, de subversion et mise en forme de slogans... Sur le plan corporel, les marches et les danses rythmées par les percussions ouvrent le travail sur des figures de groupes, inspirées pour les stations, de cérémonies africaines de plein-air (danse de la banda par exemple) ou pour les déplacements, du carnaval de Rio, mais elles gardent une facture originale mise au point de façon précise par Philippe HENRY.

Trois dynamiques également dans ce groupe par rapport à la procession :

- créer "la manif" avec chants, mots d'ordre, slogans autour du Totem
- subvertir les autres groupes (dépassements, cris, bruitages divers, etc...)
- et inviter les 2 autres groupes à une fête collective dont un des grands moments fut la destruction du Totem accompagnée de chants et de danses auxquels le public est aussi convié ...

Voici quelques sujets de travail et de réflexion ouverts par cet atelier II, que j'ai regroupés autour de "l'acteur dans le théâtre musical et ses difficultés en situation ... de stage !"

- quelle méthodologie serait appropriée pour développer les inductions réciproques du corps, de la voix et des instruments dans le théâtre musical ?
- quelle est la présence et la fonction dramatique de l'instrument de musique (et du musicien acteur) ? Comment envisager les différentes natures de rythme dans le théâtre musical ?
- comment résoudre les problèmes de formation, d'apprentissage en situa-

tion de stage et plus particulièrement à propos de la musique ?

- comment pourrait-on équilibrer les rapports du travail de production et le travail technique afin que la réalisation "la procession" soit vécue davantage comme moyen et non comme fin ?

- "l'acteur total" (musicien, comédien, danseur, acrobate...) existe-t-il ? Est-il nécessaire au théâtre musical ?

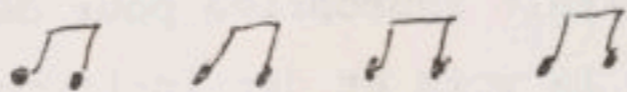
A ce sujet, je vous renvoie aux quelques pages d'un stagiaire Patrice MISRAHI intitulées : "La pluridisciplinarité, le théâtre musical, le stage et ... moi-même !".

L'atelier I s'est construit autour de la personnalité d'Antoine DUHAMEL dont vous avez déjà découvert les options plus avant ainsi qu'un parcours d'ensemble relaté par une participante : Danielle BLANC

Je voudrai ici préciser plus particulièrement les exercices et les jeux qu'il a proposés et essayer de dégager comment, sans hypothèse de travail pour la réalisation et contrairement aux 2 autres groupes, la sensibilisation à une pratique musicale a progressivement amené le groupe à créer sa participation à la procession.

Voici donc quelques exercices très simples, si simples qu'ils peuvent être directement mis à l'usage de tous et qui donneront ainsi, du moins je l'espère, une idée claire du contenu de cet atelier qui a réussi à faire faire de la musique à ceux qui n'en avaient jamais fait et même à leur faire composer l'hymne de la procession.

1 - Soit une structure imposée frappée dans les mains



passer à une structure libre

retrouver la structure imposée

.....

2 - Penser une structure libre
Frapper la structure libre inventée
Intégrer sa structure dans le rythme collectif qui peut s'en dégager

3 - Soit une structure imposée de 4 temps

frapper le temps 4
frapper le 1 et le 3
frapper le 1

4 - Soit un son donné

Le chanter à l'unisson
Chanter tout autre son que le son donné

5 - Soit un son donné,

- l'animateur monte un pouce : monter le son
- l'animateur descend le pouce : descendre le son
- puis faire 2 groupes : un groupe suit un pouce
l'autre suit l'autre pouce

- Un son à l'unisson est donné

Faire monter et descendre les groupes suivant les pouces et retrouver l'unisson

6 - En cercle,

le premier propose 2 sons
le suivant chante le 2ème son et en propose un autre
le suivant chante le 3ème et en propose un autre, etc...

7 - En cercle,

chercher un unisson comme s'il sortait du centre du cercle :

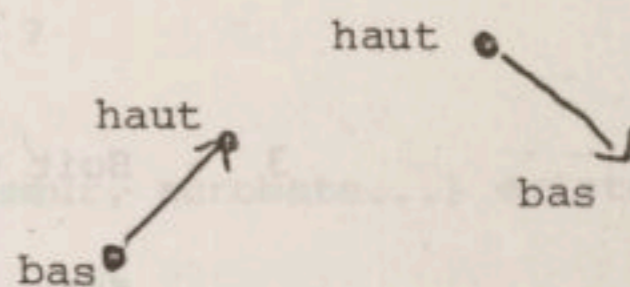
- les hommes cherchent voix haute)
- les femmes cherchent voix basse (son moyen)

.....

- 8 - Sur un tempo donné, prendre un son et faire ce qu'on veut avec une règle de jeu :

doux en bas
fort en haut

même chose avec des sons attaqués
varier l'intensité



même chose en essayant de ne pas monter le son
(seulement l'intensité)

même chose en essayant de ne pas descendre le son

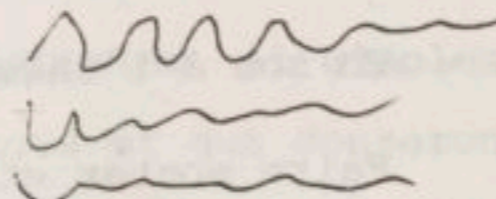
- 9 - Sur un tempo précis

- . faire des gestes précis au temps
- . faire des gestes réguliers sans impulsion
- . faire des gestes en partant léger et en terminant fort
 - . en crescendo gestuel
 - . en decrescendo gestuel

- 10 - Soit un texte dit sur un tempo précis, faire des bruitages entre les temps

texte - personne / bruitage - groupe

- . je
- . suis
- . mal



- 11 - Comment faire une chanson

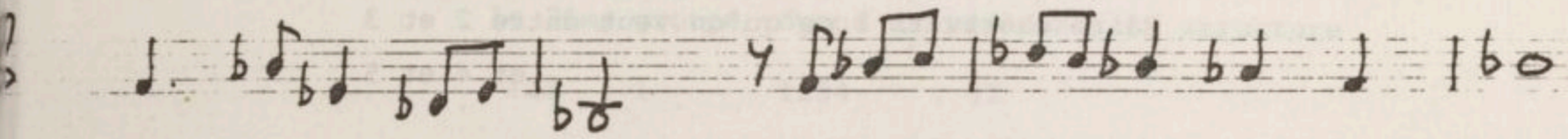
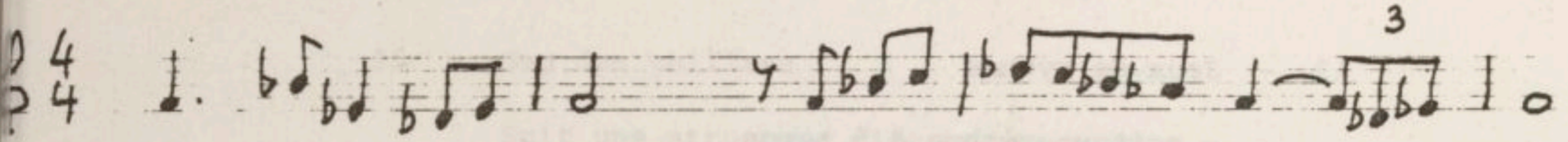
en cercle, le 1er donne 3 notes en chantant

- . le 2ème essai de continuer en chantant 3 autres notes
- . le 3ème reprend les 3 premières notes
- . le 4ème essaye d'améliorer ou de continuer la phrase mélodique composée par les 6 premières notes en donnant 3 autres notes
- . le 5ème reprend les 3 notes du début, etc...

(C'est ainsi qu'a été composé l'Hymne ! Cf. document joint)

.....

Hymne Vacances du 12 Avril 1980



Jacques Dubouche Par la rédaction. J. Duhamel

Stantault B. Bouy J. Desmarais

Jacky Arnaud Isabelle Zsauer ~~Stant~~

~~vep~~ Annie Perust Z. M. Smette

Mimi Dudoz Emile Mil Angèle

Laura Gauthier S. Lafan J. B. B. B.

Stéphane Hébert ~~Stant~~ Paul

~~C. Gauthier~~ ~~Stant~~ ~~Stant~~

~~Christie B.~~ amelia P. P. P. Christian

12 - Jeux de rythme

- soit un rythme à 5 temps

1 2 3 4 5

Faire charivari : ce qu'on veut entre 2 et 3
et 4 et 5

Mais garder le rythme

Même chose avec crescendo et descelendo

Même chose en montant en descendant les sons selon les
ordres de l'animateur

- Sur un même rythme, dire n'importe quoi :

je suis fou depuis que je fais du thé a tremu sical

Variet le phrasé en gardant le rythme

je suis fou de puis que je fais du thé âtremu sical

13 - Soit un rythme assez rapide

Le frapper régulièrement

puis passer un temps ou 2

repandre le rythme et jouer ainsi à volonté

14 - Soit un rythme moyen régulier (5 temps)

. frapper le temps fort sur ordre

- sur le temps 4 plusieurs fois

- sur le temps 2 " "

- sur le temps 3 " "

- sur le temps 5 " "

. frapper le temps fort dans les mains

les autres sur la cuisse

-- . soit un rythme de 5

1 2 3 4 5

. 1 et 3 se frappent dans les mains

. 2 4 et 5 sur les cuisses

15 - Jeu des chiffres

Soit une structure dite par un groupe :

12 1234 1 123

Le 2ème groupe répond en inversant la structure

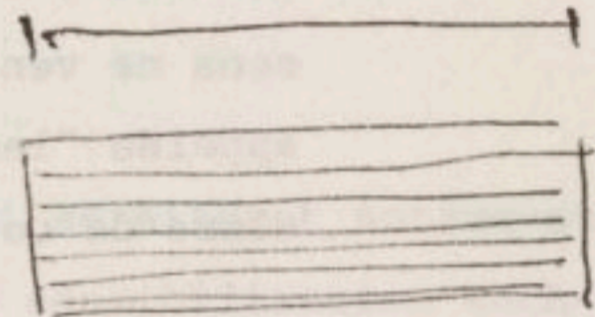
123 1 1234 12

Les 2 groupes disent ensemble "les 2 structures"

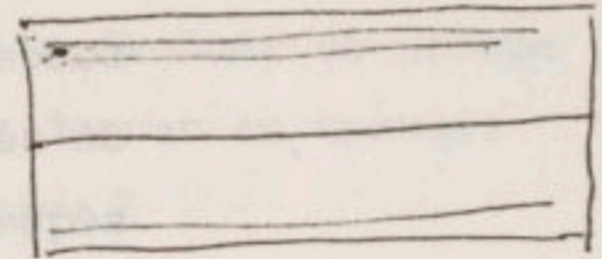
(Le jeu développé a été le prétexte d'une séquence de choix dans la procession)

16 - Chanter un unisson

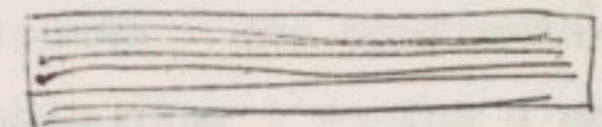
Trouver des sons différents



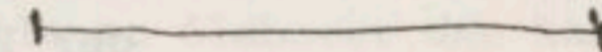
Chercher le plus grand écart



Serrer le plus possible sans chanter le son donné



Retrouver l'unisson



17 - Chanter avec des sons filés

- . un unisson avec le groupe
- . puis chanter le son qu'on souhaite et le changer à chaque respiration.

J'arrêterai ici ces exemples simples, un travail sur les contre-temps et les syncopes a aussi été amorcé, mais là je pense que la pratique est nécessaire pour l'approcher.

Ces jeux développés selon la créativité du groupe ont ainsi amené les stagiaires à chanter, improviser, construire des structures sonores, composer, s'impliquer, et entrer dans les difficultés sans s'en apercevoir...

.....

Mais, me direz-vous, dans tout celà la procession ?

L'angoisse commençait à régner chez les participants, quant à la nécessité d'une réalisation. Certaines scènes dont le développement était réussi pouvaient être retenues, mais dans quel sens ?

Pierre VOLTZ propose alors des séances de jeu qui, à priori, n'avancent pas plus le thème de la procession. Le participant, en se déplaçant dans la salle de travail, doit produire une forme corporelle précise, structure qui doit se répéter sans consigne particulière de sens ; ensuite, à cette structure, il doit ajouter une onomatopée - un geste vocal - et il lui est demandé de construire ainsi 3 figures différentes. Il doit ensuite enchaîner ces 3 figures de façon très nette : le travail se révèle étonnant, le sens ne venant qu'après coup et c'est ainsi que s'invente une séquence appelée "les bouffons". Le travail de production de l'atelier s'oriente alors de cette façon :

- succession de jeux vocaux et instrumentaux variés sans continuité de sens, mais s'adaptant à la procession (séquence de la fanfare et séquence du concert) par exemple, et l'astuce et la créativité du groupe doit opérer dans les séquences de transition nécessaires,
- impact sur le public : les participants abandonnent le lieu de la procession avec mission d'aller surprendre, intriguer, voire déranger le public (séquence des bouffons),
- enfin, regroupement de tous "les processionnaires" pour chanter à 3 voix l'hymne de la procession composé à cet effet.

Je ne décrirai pas cette procession qui eut lieu à Vaison-la-Romaine, le samedi matin dernier jour du stage, mais je vous la laisse à imaginer d'après les travaux de ces ateliers : Ce ne fut pas triste !!!

Des séances de réflexion de cet atelier, je retiendrai ici celles qui tournent autour du sens dans la procédure de travail.

- Doit-on partir du geste et lui adapter la musique ou le contraire ?
- Peut-on sans idée de fond créer quelque chose d'intéressant ?
- Comment passer de l'élaboration de structures musicales et vocales

à leur contenu ?

- Si le théâtre musical relève d'une utopie, celle de la fusion de la musique et du geste, ne s'agit-il donc pas de montrer en quoi musique et geste sont irréductibles, puis définir le compromis (politique) que suppose leur cohabitation .

- Un travail de théâtre musical fait apparaître par le biais de la "musique" un problème général à tout théâtre : celui du rapport entre la forme et le sens, plus précisément de savoir comment une production de formes (son-gestes) sans sens donné à priori par un discours, contraint de mettre à jour un sens de l'acte créé dans lequel l'individu et le groupe sont impliqués à un niveau nécessairement global.

D'autres problèmes furent évoqués en grand groupe, se situant notamment sur la difficulté d'un tel stage s'essayant à une sensibilisation technique et à une production en 8 jours : comment faire évoluer un groupe de travail sur un temps court et quelle importance donner au travail individuel dans le contexte d'une création collective ?

La finalité de certains exercices fut aussi questionnée : une confrontation des techniques aurait sans doute été souhaitable dans l'équipe d'encadrement. Peut-être aurait-elle mis à jour une méthode de formation pour un acteur de théâtre musical ? Peut-être aurait-elle pu élaborer une base commune pour travailler les différents moyens d'expression nécessaires (corps, voix, respiration, rythme, improvisations, étude d'un instrument, etc...) Possible ? Impossible ?

Dans le cadre d'un thème aussi complexe, un pré-stage pour l'équipe d'encadrement semble bien une idée à retenir

à leur contenu.

Si la théorie médicale relève d'une science, celle de la médecine
la pratique et du geste, ce n'est pas le geste qui est au centre
mais le geste qui est au centre de la médecine.
(politique) des équipes pour l'habilitation.

Un travail de théâtre médical fait apparaître que le geste de la
"maîtrise" ou problème général à tout instant, est un rapport
entre la forme et le sens, plus précisément, entre la forme et
production de formes (non-gestes) sans que le geste soit en
discours, contraire de ce qui a été dit. Le geste est
lequel l'individu et le groupe sont impliqués à un niveau
véritablement global.

2.2.2

D'autres problèmes sont évoqués en grand groupe, se situant
sur la difficulté d'un tel geste à essayer à une seule fois, sans
avoir eu à une production en 2 jours : comment faire évoluer un groupe
de travail sur un temps court et quelle importance dans le travail
individuel dans la création collective.

La finalité de certains exercices est aussi questionnée : une construction
fin des techniques aurait-elle des conséquences dans l'acte de
cadre. Peut-être aussi est-ce à tout un acte de la médecine qui
un acte de théâtre est-il ? Peut-être aussi est-ce à tout un acte de
comme peut travailler la médecine : système, langage, action, etc.
système, voix, respiration, système, langage, action, etc.

Dans le cadre d'un tel travail collectif, un tel geste est-il
d'occurrence simple ou bien est-il complexe ?

LE THEATRE, LA MUSIQUE ET LA MUSICALITE

essai de lecture - SERGE OUAKNINE

Théâtre vient du grec "téatron", mot dans lequel il faut entendre l'idée de voir ou de faire voir. Ce primat donné à l'oeil n'est pas sans conséquence, même s'il s'agit dans ce qui est vu d'inclure le dire et l'entendre, quand on songe à l'importance dévolue aux données spatiales, visuelles dans l'exercice de cet art, au propre comme au figuré. En effet, nul ne conteste l'usage fait de cette identification du lieu et de la fonction. Le théâtre représentant autant la bâtisse que l'exercice de l'art de jouer, de déclamer ou encore d'écrire. Mais le mot renvoie aussi à une action à distance, l'art dramatique (drama - action) en grec. Le théâtre offre par conséquent des données objectives, la scène, le décor, les masques et costumes, un texte et une répartition de rôles ou de personnages. Le théâtre moderne nous a familiarisé, lui, avec les notions de séquences, de thèmes, de scénario, et de tout un panorama de relations où sont bouleversées les fonctions classiques d'emploi, de personnage, de réalisme ou d'unité de temps de lieu de l'action. C'est dire que le théâtre remplit aussi une fonction éminemment subjective, de faire voir et entendre par des données de style, donc pas immédiatement imitatives du réel. Et l'art théâtral en ce sens n'a cessé d'évoluer, tant les modes de représentation figurent en définitive ceux de la perception et de la conceptualisation : la re-présentation d'une société.

Mais ce qui nous intéresse ici est de constater que cette valorisation sémantique du voir, ses genres et écritures, n'est en fait qu'un miroir, plus ou moins déformant, tendu à l'entendre. Et des jeux, modes et relations construits entre ces deux organes des sens vont pouvoir se lire, les traces d'un discours social, politique et métaphysique, sacré ou profane. Les fonctions et importances dévolues à la voix, au chant, à la musique, ou à l'art de l'acteur, vont devoir se lire comme un langage en soi aussi important que celui du contenu textuel donné par les aspects spécifiques de la littérature dramatique. Cette écriture scénique pose la question de la cohérence entre cet entendre et le visible.

.....

I - L'ACTEUR ET LA MUSICALITE

Une de mes expériences troublante chez Grotowski fut ma confrontation à la musicalité de l'acteur - non pas l'"acteur musical" (qui aurait été chantant, murmurant - chantant, rythmant, frappant de ses mains ou de ses pieds ou encore jouant d'un instrument ...) non, une musicalité de l'acteur sans qu'il ait au départ cherché la musique ou à être musical. De quoi s'agit-il ?

Parallèlement aux exercices techniques / voix, acrobatie, plasticité se tenaient des séances "d'improvisation individuelle" (ou d'essais), éléments importants de la formation et de l'entraînement des acteurs du Théâtre Laboratoire (1965-67). Il s'agissait d'un travail "solo" préalablement préparé, ayant pour but l'exploration de soi, la construction de son propre discours scénique, une expression intime, librement déterminée et présentée au groupe. Il advint qu'un des jeunes acteurs, nouvellement intégré présenta un travail dont il avait conçu le texte et la gestuelle. L'espace était vide, la lumière fixe et crue, le costume rudimentaire (un short, une veste). De formation, il était mime, et la voix n'avait pour ainsi dire jamais été explorée. La scène d'une quinzaine de minutes, ne portait rien de démonstratif, rien qui ne fut même "réaliste"; il n'était pas possible de référer la présentation à une scène de la vie. Il était presque couché au sol, le corps déployé presque assis, en équilibre fragile, seules les mains esquissaient quelques signes, dessinaient une forme d'inachèvement que la voix complétait comme une plainte. La résonance semblait venir de nulle part et de tout son corps, la voix faible imprégnait distinctement toute la salle, le souffle était imperceptible. Le jeu, diaphane, n'avait pas d'accent, pas d'âge, la voix et le geste venaient comme du lointain comme d'une mémoire péniblement déchiffrée. Nasale, la voix était égale au geste ; et quand il se redressa, il était comme encore assis - la note était égale comme s'il n'avait rien su, comme si rien ne s'était passé. Il nous fut difficile ensuite de dire ce que nous avons compris et ce que nous avons cru, car telles étaient les deux questions auxquelles nous étions habitués de répondre, telle devait être l'interrogation de chacun face à un travail.

Prenant la parole après tout le monde, Grotowski fit remarquer que la partition entière de cette présentation n'épousait pas le schéma d'une introduction avec développement, sommet et fin ; qu'il n'y avait pas là

.....

d'histoire selon une conduction narrative, mais une forme de monologue de l'être, une musique comme une lointaine enfance, une musicalité du geste détendue dans une gestualité invisible de la voix : "Il était tout son être et cette authenticité était musique". Nous avons cru et ce croire effaçait le comprendre.

II - UNE DOUBLE LECTURE

Cette double trace - comprendre et croire - et l'oeuvre et l'interprète pose donc deux réalités contigües et/ou simultanées :

1°) Une dimension structurale, physique (les notes, la partition, la situation, les relations, les contacts, séquences, thèmes et sujets), soit toute la dimension signifiante, articulée, constituant le système de référence culturelle propre à la lecture de l'oeuvre, quel que soit l'ordre de montage, de chronologie, de style ou de genre. La mise en place de cet appareil de signes est la réalité consonnantique de l'oeuvre, celle du comprendre qui réfère au plein.

2°) Une dimension résonnante, vibratoire (le timbre, la plasticité, l'onde, le rythme, la durée, le déploiement, la présence ou l'absence), soit toute la dimension émotionnelle, chromatique, constituant non la nature des signes, mais son acuité formelle, son sous-texte, son invisibilité, son non-dit, quel que soit le niveau de pertinence du message, sa justification idéologique, son adéquation ou distorsion. L'état de ses inter-signes est la réalité voyellisante de l'oeuvre, celle du croire qui réfère au vide.

Le / comprendre / pose l'aspect horizontal, explicite et historique.
Le / croire / inter-pose la nature verticale, implicite et trans-historique.

Cette distinction serait arbitraire si elle ne fonctionnait dans la complémentarité, avec des accents donnés à l'une ou l'autre dimension. Est-ce que je crois ? Cela signifie que je peux ne pas comprendre au sens didactique ou littéral, mais reconnaître que l'objet, même non formulé, voire incompréhensible parce que l'ordre des significations est trouble ou encore mal distribué - peut exister derrière ce qui est dit ou veut se dire -. La présence est crue, (et ici point de métaphysique) - il

s'agit bel et bien d'être pénétré de l'autre, d'un jeu. Les éléments du croire sont complexes voir peu définissables et pourtant au travers des indices bien réels que nous livre l'acteur, il faut reconnaître, s'il a été ou pas en résonance, en contact avec une partie de lui-même - au foyer de son propre mouvement émotionnel, de ses thèmes moteurs. Croire implique une rencontre juste entre l'idée exprimée et l'expression de soi qui la médiatise ; une rencontre vraie où les indices sont la silhouette du jeu, sa fluidité souterraine, sa force impulsive et contenue, sa mélodisation soutenue, offerte en écho comme un "dire" ultime, méconnue au départ de sa rationalité, mais ne pouvant en définitive échapper à sa maîtrise.

Croire le jeu, c'est reconnaître l'être du parlant, de l'actant derrière ses signes, une dimension d'âme qui réfère l'individu dans son dialogue avec le monde.

La musicalité implique le rythme, la vibration, le soutien de l'expression, qu'elle soit muette, chorégraphique, parlée ou chantante - entre le visible et l'audible, entre l'invisible et l'inaudible.

Le comprendre, par différence, nous renvoie à la frange signifiée du discours. Comprendre ce qui est dit, en percevoir la réalité, en entendre la réthorique, en lire la métaphore ou tout autre glissement de sens, est de l'ordre de la référence qui s'opère entre un contenu exprimé et son récepteur.

Si l'enjeu de l'acteur est de porter des significations cohérentes, il ne peut être réduit à cela - son art est ce qui est "parlant" sans le "dit" de ses signes. Cet appel à la forme n'est pas une gratuité, un art pour l'art qui frapperait d'artifice un "supplément d'âme" peu nécessaire - c'est là le corps même de son art. Son "talent" (sa maîtrise) est de porter son "génie", pris ici dans son étymologie arabe de "jnoun" : esprit.

Grotowski nous enseignait la lecture et l'écriture de ce double discours ; entendre derrière le geste la musique intérieure de l'acteur, le son de la question qui veut se poser.

Ainsi le dire est fille de la musique qui le cède et le met au monde, d'un
.....

"double", une authenticité, qui en retour, force notre croire. Sa musicalité est ce qui a échappé à la redondance, à la répétition du déjà connu. Un acteur sans musique ne se charge que du plein, du message dont il connaît déjà les clés.

La musicalité est cette méconnaissance qui nous instruit.

III - L'UNIQUE DANS LE DOUBLE

Dans cette double lecture, nous avons introduit deux concepts : la réalité consonnantique et la réalité voyellisante.

Dans le prononcé d'un mot, la consonne requiert un certain effort physique, celui d'élaborer un volume articulé par les muscles faciaux soutenu d'un jeu de glotte, d'une palatisation du son, sur l'emprise plus ou moins accentuée de pulsions diaphragmatiques ou costales.

Ce jeu de sonorité labiale, occlusive, dentale, sifflante ... réfère au "modelage" de densités énergétiques qui concrétisent le réel et le nomment selon les langues, en "contour" donné à l'apparence Ou bien est-ce l'apparence qui est nommée dans cette partie structurante, articulante, charpentée du souffle. Aussi est-ce pour cela que nous référons la consonne au plein, au comprendre, au visible.

Par différence la voyellisation est plus modulante, elle entre dans l'ordre de continuité d'une production sonore. Chaque consonne est une fragmentation, qui comme tel, est fondée sur une succession de ruptures, une unité circonstanciée par un découpage. La voyelle est le "liant" de cette architecture. Il est possible de faire des variations de son, d'intensité, voire même des changements émotionnels sur une seule voyelle sans rupture, sans modification "apparente" de l'appareil physique. Ainsi toute durée, toute continuité investit sur les consonnes se démodule et se lie au changement chromatique, mélodique des voyelles. Il est amplement vérifié que tout discours qui cherche à mettre l'accent sur le contenu, le sens ou l'idéologie va valoriser, accentuer, frapper les consonnes. Un ordre ne traîne pas, ne s'attarde pas sur la voyellisation, de même qu'un discours politique, articule ou martèle son message. Par ailleurs, la réserve, le langage diplomatique, l'humour, l'ironie, la tendresse et toutes les nuances du discours amoureux valorisent la voyellisation et arrondissent

les consonnes. Le "bel canto", le chant lyrique, le murmure, s'attardent, se font durée, par une ventilation du son contenu et étendu dans le temps.

Tout ce qui se rapproche de la fragmentation, de la rupture, du rythme scandé, rétablit la demeure physique du réel, son appartenance organique, charnelle, dénomminative, martiale. La consonne fait l'histoire, la conquête du sens, du futur, du nommable. Elle organise, sépare, diffère, articule, projette ; elle est le champ opératoire du numérique, du quantitatif, de l'avoir. La voyelle transcende le temps, elle lui demeure contigüe, mais l'en détache de tous les aspects qualitatifs de "la nature humaine", psychologiques, émotionnels. Elle informe l'être de son rapport au monde.

D'une certaine façon, la voyelle opère la décharge et toutes les mises en rupture du continu historique. De là, son aspect sacerdotal dans le chant grégorien, son épure intemporelle dans le vers racinien, sa distance égale avec la consonne dans le texte beckettien, son extension infinie chez Malher, son ambiguïté passionnelle, épique chez Verdi.

Pour cela, la voyellisation réfère au vide, au croire, au non visible. Sur elle se fondent le chant, et le champ des signes. De même qu'il est possible d'investir la lecture ou le chant d'un texte d'une prédominance articulante et impulsive dans l'expression du rejet, du refus ou de la colère, il est possible de lire ces mêmes attitudes, dans la prédominance modulante et retenue des syllabes dans l'expression de l'introversión, de la timidité, de la soumission ou des larmes. Dans toute timidité se love une violence non exprimée, la consonne est avalée, la voyelle assourdie ; comme l'agressivité témoigne de la peur du vide, la consonne est durcie, la voyelle brève.

De là, l'art et la complexité de l'interprétation, du texte dramatique ou du texte chanté. Reconnaître le sens du discours caché et le restituer par la reconnaissance des sens inclus d'une part dans la dialectique voyelle/consonne et des doubles ou triples niveaux de jeu dans la même présence, attitude ou émotion. Ce qui nous bouleverse chez les grands interprètes de la scène lyrique ou du théâtre tient précisément à la manifestation de plusieurs niveaux sémantiques, à la simultanéité combative, polémique, voir contradictoire des émotions, du nommable réel et de l'archaïque enfoui dans la psychée.

.....

IV - LE THEATRE ET LA MUSIQUE

En appliquant cette grille à certains genres connus et déjà bien décodés dans l'histoire du théâtre et de la musique, nous constaterons que la construction du théâtre épique brechtien procède par séquence, selon un jeu physique lent, précis ; démonstratif d'un gestus social. Objets, accessoires, acteurs se découpent comme autant de signes concrets capables d'argumenter la fable politique. Pourtant Brecht a recours à la musique. Est-ce pour autant du théâtre musical ? A proprement parler, non ! Le déroulement didactique de chaque séquence est - dans le cas de Mère courage - entrecoupé de songs, chants donnés par l'actrice sur le devant de la scène pour distancier, d'un commentaire, les contradictions dans lesquelles "son rôle" est impliqué. Il s'agit précisément de repousser l'identification émotionnelle du spectateur, tout en donnant au déroulement de l'action une intelligibilité et une saveur. Le rythme et la langue valorisent l'articulation, le parlé comme le chant demeure terrien, avec un goût de tabac et de cabaret. Point de lyrisme, la structure consonnantique l'emporte.

Inversement, ce qu'il est convenu d'appeler l'Opéra italien ou l'opéra lyrique, offre un livret dont l'intrigue amoureuse, le vécu passionnel de la trahison ou de la perte l'emporte sur la volonté "d'instruire" dans un sens socio-politique. Le débordement vocal du bel canto demeure dans l'ordre d'une musique qui opère une sublimation du réel. Thématiquement, les signes illustrent, mais ne changent pas l'ordre social arrêté. Le geste est pondéré par la convention au profit de la voix que l'on vient d'abord d'entendre. De fait, la technique même de ces chanteurs, fort rigoureuse, consiste selon un ensemble de registres - basse, baryton, mezzo, soprano, ténor - à canaliser l'énergie, prenant appui sur les repères consonnantiques, vers une voyellisation extrême, une élongation du son, emplissant tout l'espace de sa durée. L'histoire est "soufflée" ; le contenant plus gratifiant que le contenu. C'est au plan du coeur et de l'âme que se situe l'initiation - plus élaborée dans le cas de Mozart que chez Bellini, Verdi ou Rossini, car déjà chiffrée selon la trame maçonnique -. Le corps s'abstrait, se subtilise, la présence scénique devient l'allégorie d'un chant d'amour. La musique n'est pas une ponctuation, mais le fleuve dans lequel tout se joue. Les fonctions sont bien délimitées, spécialisées à l'extrême. Rien ne bouge, le visuel est au service de l'entendre.

.....

Cette spécialisation corporative touche à la construction sémantique de l'oeuvre, elle le conditionne et constitue une tradition.

Dans cet ordre, le Nô est exemplaire. L'orchestre de quatre instrumentistes placés en arrière de la scène - faut-il rappeler la place des musiciens dans la fosse d'orchestre dans les théâtres lyriques de l'occident - ponctuent ou soutiennent les évolutions muettes de l'acteur principal. Le récitant est aussi un joueur de biva (instrument à quatre cordes gratté par un plectre) et les modulations psalmodiantes de sa voix sont mises en écho par l'ensemble. Percussions sèches, battues aiguës mesurent, distillent le temps quasi immuable du contre-point en deux êtres, du geste acté et de la narration vocale. La flûte semble conduire les méandres du jeu dans les moments de tension que tous inscrivent à importance égale. Cette grammaire savante se déploie comme une calligraphie visuelle et sonore. Chacun est un signe dans un idéogramme global qui signifie la correspondance du vécu terrestre raconté d'un point de vue intemporel. L'art est ici total, il y a la musique et musicalité du jeu, équilibre absolu de la consonne et de la voyelle. Didactisme à usage aristocratique d'un voyage de l'âme dans la demeure du corps, il dit le destin de l'unique, aveugle de la multitude.

Dans la philosophie Zen qui transcende cette épure, une égale mesure est donnée à tous les actes comme à tous les objets. Là, contrairement à l'Opéra, la musique n'a pas pour vocation d'amplifier un drame, ni d'opérer la sublimation partielle ou totale d'un manque ou d'un ratage ; mais comme lui, elle annonce et connote les pas d'une figure qu'elle met en abîme. A l'Opéra comme au Nô, tout converge vers l'unicité d'un destin. Chez Brecht, il n'est de destin de l'homme que sa volonté de changer les pas de son histoire.

V - LE THEATRE MUSICAL

Recherche de globalité et de cohésion. Le théâtre grec, dévolu à la sonorité, la vocalité collective du peuple, l'aire circulaire du chœur. Le son monte vers les gradins comme un murmure, une globalité sonore amplifiée par l'acoustique du lieu. La skéna, la scène - lieu où se déroulent jeux de machineries et apparitions de personnages - se trouve derrière, en second plan. Le théâtre grec délimite clairement en figures héraldiques, l'image des protagonistes, comme autant de destins privés - réunifiés au centre

.....

par la montée unifiante, globalisante de la multitude. Le personnage - persona étant le masque - développe son histoire, sa parole unique ou dialogale, en rupture par rapport au chœur sonore qui est en quelque sorte l'écho et le miroir de la légitimité. Ces différences d'espace traduisent un découpage des vocations et un conflit : la dissonance visuelle est rachetée par la cohérence acoustique. Coryphée et dythirambe font le passage du visuel au sonore, de l'individuel au nombre. Le musical est hiératique. Le parlé est visuel et mobile. Les fonctions sont distinctes et valorisent la dimension archétypale des figures répétitives du mythe. La langue grecque archaïque est scandée égalisant dans le pathétique de la même déchirure l'impossible triomphe de la voyelle ou de la consonne. Le chœur seul élève la voix à une dimension verticale, l'histoire reprenant l'homme dans l'horizontalité de la scène et du paysage dans le lointain.

Le théâtre musical moderne quoiqu'il échappe aux données physiques et thématiques de son ancêtre occidental semble structurellement être parcouru de la même tentation.

Le théâtre moderne en se détachant des canevas naturalistes, descriptifs, chronologiques cherche à situer une unité sémantique fondée sur des paramètres essentiels minimaux, abstraits ; sait que d'une certaine façon n'hésite pas à faire l'Opéra wagnérien tout en demeurant attaché à un symbolisme mythologique. Tout l'art contemporain semble avoir basculé dans l'abstraction, l'indépendance de la forme face au contenu. Parallèlement à une démarche qui a tendu à la réhabilitation du corps, de la spontanéité, face au pouvoir déterminé du texte, un pouvoir montant est attribué à la musique.

Deux tendances :

- 1) Une prédominance accordée à la musique et alors triomphent une pointillisme instrumental et une diffraction du texte et du jeu de l'acteur ;
- 2) La musique vient "distraire" la fable parlée ou parlée chantée, joue une volonté de maintenir la signifiante dans les rennes du livret.

"Depuis, et en partie grâce à l'avènement du sprech-gesang - chant parlé ou parlé chanté - chez Schoenberg et Berg, la parole a repris ses droits à l'Opéra, où elle avait été considérée jusque-là comme l'apanage des genres mineurs. Mais cette évolution n'aurait pas suffi à produire le théâtre musical si, de l'autre côté, le théâtre

parlé n'avait montré un intérêt accru pour le rôle actif de la musique".

Gérard CONDE - "Parler - Chanter" in Polyscènes n° 3 - 1979.

Cette ambiguïté se greffe sur une volonté politique du multi-disciplinarité. Le corps était opposé au texte et la musique est ce qu'on ajoute à ce corps qui a été retrouvé. La musique est le parlant sans corps, la cohésion et l'unité globalisante d'un désir de poursuivre le dire en le masquant. Le théâtre musical est un genre ambigu, de transition. Il n'est pas dans la démesure lyrique la sublimité vocale et émotionnelle de l'Opéra ; il n'est pas la gaudriole, la légèreté humoristique et festive de l'Opérette ; il n'a pas l'aridité brechtienne d'un discours didactique fondé sur la signification ; il n'est pas l'apanage d'une idéologie précise, sinon celle d'un fonctionnalisme protéiforme - réplique matérialiste d'un "art total", à sa version subliminale wagnérienne.

Le théâtre musical est entre le conte et la légende, ni trop moral ni trop exemplaire, ni trop simpliste ni trop épique. Quels seraient alors ses thèmes et formes de prédilection : le doute, l'incertitude, le flou social et individuel. Le théâtre musical remplace, par la diversité des fonctions, l'interdépendance des rôles (un musicien joue et se déplace, un acteur chante, déclame et devient instrumentiste) créant ainsi une nouvelle convention scénique. Il exprime une volonté de faire éclater les clivages corporatistes - comme les clivages de classes, il vise la fête populaire où le héros (son antinomie ou son absence) est redistribué, ventilé dans une dialectique du tous pour un et du un valant tous. Il utilise les éléments de la verticalité musicale au service d'une horizontalité narrative sans possibilité de transcendance, ou d'issue. C'est en ce sens qu'il rejoint structurellement la tragédie grecque, les instruments de l'orchestre et les acteurs-chanteurs prenant la place du chœur dans l'espace éclaté de la scène, s'investissant de la légitimité sans pouvoir vraiment s'abstraire du destin, témoigner de l'histoire pour la faire.

La fable, riche d'éléments sociaux atypiques (le baladin, le voyant, le voyageur, le créateur, le révolutionnaire) ou la musique elle-même, font la prédilection du théâtre musical. Son style devant évoluer entre le lyrique collectif et le grotesque personnel ; alors que l'Opéra, lui, utilise les procédés inverses, le grotesque ou ridicule de la situation face au lyrisme solitaire.

La finalité de l'Opéra excelle dans le portrait de la situation sans issue, alors que le théâtre musical excelle dans la stratégie d'affranchissement, il opère ce monde ci et non ce monde là. Il est le mariage de la comédie musicale américaine (très bien apprise et assimilée par Brecht) et d'une nostalgie de la polyphonie vocale et instrumentale du XVIIIème siècle. Le XIXème fit l'Opérette - le XXème hérite d'un monde de turbulence, de fragmentations disséminées, sans héros. Il dissout toutes les structures héritées de la Renaissance ; fait le vide tout en cherchant un sens.

Qu'annonce-t-il ? Est-il possible de spéculer ? Sans doute un nouvel affranchissement et un nouveau mythe. Une exaspération autistique, des données visuelles et sonores ; la célérité des messages électroniques. La recherche d'un temps réel, immédiat. Une voix sans âge, une enfance déjà mûre. La connaissance nommée, cernée, solitaire, par un jeu corpusculaire, vectoriel. Un monde institutionnel d'où vont de la mort, s'abstraire le corps des prophètes ou des voyants. Au vide idéologique, le silence des pouvoirs. Un appel répétitif, une onde festive inattendue. La recherche par la musique d'un temps réel ; un rire ; un souffle ; l'oeil sépare, l'oreille synthétise. Une extrême spécialisation.

SERGE OUAKNINE

Montréal - Février 1981.

et de la liberté de la presse, dans le domaine de la presse écrite, il est évident que le régime en vigueur est un régime de liberté absolue. Il n'y a aucune censure préalable ou a posteriori. Les journaux sont libres de publier tout ce qu'ils veulent. Les journalistes sont libres de rechercher et de divulguer toute information d'intérêt public. Les lois relatives à la presse sont strictement appliquées et ne sont pas utilisées comme un prétexte pour restreindre la liberté de la presse.

La situation est la même dans le domaine de la presse audiovisuelle. Les journaux télévisés et radio sont libres de diffuser toute information d'intérêt public. Les chaînes de télévision sont libres de choisir leurs programmes et leurs présentateurs. Les médias audiovisuels jouent un rôle essentiel dans l'éducation et l'information du public.

En ce qui concerne la liberté de l'enseignement, il est évident que le régime en vigueur est un régime de liberté absolue. Les parents sont libres de choisir l'école de leur enfant. Les enseignants sont libres de transmettre toute information d'intérêt public. Les lois relatives à l'enseignement sont strictement appliquées et ne sont pas utilisées comme un prétexte pour restreindre la liberté de l'enseignement.

La situation est la même dans le domaine de la liberté de religion. Les citoyens sont libres de pratiquer toute religion ou de ne pratiquer aucune religion. Les lois relatives à la liberté de religion sont strictement appliquées et ne sont pas utilisées comme un prétexte pour restreindre la liberté de religion.

En résumé, le régime en vigueur est un régime de liberté absolue dans tous les domaines mentionnés ci-dessus. Les lois relatives à ces domaines sont strictement appliquées et ne sont pas utilisées comme un prétexte pour restreindre la liberté.

STRUCTURE ET EXPRESSION DANS LE THEATRE MUSICAL -

PIERRE DANGER

Le théâtre musical est-il le produit de la conjonction de deux éléments, théâtre et musique, dont il s'agirait de trouver les différentes formules de combinaison, ou bien faut-il entendre cette expression comme visant à définir une démarche particulière : une approche musicale du théâtre. C'est cette dernière conception qui semble avoir dominé le stage organisé sur ce thème à Vaison-la-Romaine.

La notion d'approche musicale impliquait avant tout un certain type de rapport au sens. Le propre de la musique est en effet de ne pas signifier mais d'exprimer et d'exprimer non point tant par les sons en eux-mêmes que par leur structure, structure qui ne renvoie qu'à elle-même sans s'appuyer sur aucun référent dont elle serait chargée de convoquer l'image. Voici donc le théâtre privé d'histoire, de contenu anecdotique de message. C'est lorsque les gestes, les mots sont amputés de leur signifié que tout devient musique et pas seulement la production des sons, mais également celle des mouvements dans l'espace, des volumes, des couleurs.

Mais si l'on rejette la signification, faut-il pour autant négliger l'expression, sous peine de tomber dans un formalisme excessif ? C'est une notion cependant difficile à manier, à saisir, car si la musique est indiscutablement un puissant moteur d'expression, cette expression ne peut être exprimée autrement que par elle-même. La bonne musique n'est expression que d'elle-même, elle est expression absolue, intransitive. C'est le propre des musiques mineures, au contraire, d'être expression de quelque chose : un chagrin d'amour, une nostalgie.

Nous avons donc, dans le travail du stage, à éviter deux écueils : celui du sens, qui nous aurait amené, dans de longues discussions, à une conduite réflexive sur les activités des ateliers, explicitant les significations au fur et à mesure du jaillissement de l'invention et finissant par la tarir et la modeler en un produit dévié de son but, mais aussi celui du formalisme où l'invention gestuelle, verbale, plastique n'est pas enracinée dans une situation vécue, n'est pas motivée, par des émotions authentiquement ressenties. Ce deuxième écueil ne semble pas avoir été toujours évité.

Il est vrai que cette démarche structurale était faite au départ pour déconcerter les stagiaires avides de justifier leur praxis. Au thème proposé, une procession dans les rues de Vaison, les questions fusèrent : une procession pour quoi faire ? L'invention naît de l'intention d'un sens à poursuivre. Et je fus le premier à poser une question de ce type qui évidemment ne reçut pas de réponse satisfaisante. Ensuite, une fois ce point de vue musical compris et adopté, le temps manqua pour récupérer autrement, au niveau de l'expression, une créativité qui devint de plus en plus gratuite.

Parfois des tentatives de récupération de certains éléments dans un sens expressif ou même signifiant, apparaissaient spontanément : tel personnage qui devait répéter sans cesse "maman" en cognant une guitare sur sa tête, devenait une petite fille pathétique perdue dans la foule, tel autre devenait un pendu tirant sur sa corde pour s'en délivrer. Ces tentatives furent réprimées afin de rester fidèle à l'optique musicale. Il ne fallait à aucun prix de "personnages" justement. Une seule cependant, par la vigueur particulière de son tempérament, résista à cette exigence et imposa un personnage plein de verve, de truculence, une sorte de chef d'orchestre autoritaire et fou sans cesse dépassé par ses troupes et conduisant une fanfare dérisoire dont la cacophonie lamentable n'avait aucun égard pour ses injonctions (malicieuse mise en abîme du stage ? Ne nous aventurons pas sur le terrain des significations !).

Toujours est-il que cette difficulté aboutit à un problème réel qui est peut-être celui qui peut nous donner le plus de matière à réflexion : celui de la représentation "in vivo" dans les rues de Vaison de cette procession. Le choix avait été fait délibérément d'un lieu où notre production interpellerait un public réel et anonyme ; la possibilité de parcourir les ruelles du vieux Vaison a peu près désertes, avait été écartée au profit de la ville neuve, particulièrement animée le samedi matin. On ne pouvait donc éviter de se poser le problème du rapport avec le public qui ne nous avait pas réclamé et à qui nous allions imposer la gêne (au plan du bruit, de la circulation automobile, etc...) de notre démonstration.

Nous nous heurtons là à une contradiction difficile à résoudre : d'une part, la réalisation concrète d'une action théâtrale est partie intégrante du travail du stage et il y aurait une perte très dommageable pour son efficacité si cette dimension était abandonnée, d'autre part, il ne peut

être question d'aboutir en si peu de temps, avec un groupe hétérogène, à un résultat qui puisse satisfaire aux conditions d'une représentation publique. Le problème n'est pas simple et sans doute n'y a-t-il aucune réponse définitive, mais refuser de l'aborder de face confine à l'irresponsabilité. C'est pour avoir ignoré le regard que le public allait porter sur notre travail, ce qu'il allait en recevoir, en un mot ce qu'il "exprimerait" pour lui, que nous avons versé dans le formalisme dénoncé plus haut. Si certaines actions proposées impliquaient certes un plaisir à partager, le don des haïkus (1) ou la banda (2) finale par exemple, la situation réelle du public, qui ne pouvait être prêt de toute évidence à "entrer dans la danse", n'a pas été intégrée à notre recherche ; nous lui imposions un jeu, notre jeu, dont il ne connaissait pas la règle, il n'y avait donc pas de communication véritable, de complicité, de dialogue, mais un discours unilatéral et donc par nature terrorisant. Et il faut se défier en outre que cette incompréhension n'ait nourri secrètement notre bonne conscience, la valeur de notre travail se mesurant à la distance qui le séparerait de son public (discours tant de fois entendu sur le vaionnais moyen qui-regarde-au-théâtre-ce-soir-à-la-télévision). Et c'est là que par un singulier retournement des choses, cette tentative de théâtre populaire, de théâtre de rue, pouvait participer d'un certain mépris inconscient pour le public auquel il s'adressait et aboutir à conforter celui-ci dans la vision d'une culture élitaires et dont il est exclu.

En conclusion, notre travail a peut-être manqué d'humilité et d'authenticité : humilité en face des techniques (sujet que nous n'avons pas abordé ici, et dont aurait dû pourtant nous donner l'exemple le stage de musiciens justement qui se déroulait parallèlement au nôtre), humilité par rapport au public et authenticité dans la recherche d'une véritable expression de soi que nous avons constamment éludée. Le théâtre musical ne doit pas être à mon sens, l'alibi d'une fuite dans un formalisme abstrait et approximatif, mais une tentative pour saisir la quintessence d'une expression portée ainsi à son degré le plus pur de l'exigence rigoureuse des structures qui la révèle.

(1) Le don des haïku : petits poèmes spontanés que certains acteurs improvisaient en face et pour certains spectateurs rencontrés.

(2) La banda : forme de danse d'origine africaine rythmée par le tambour qui rassemble l'ensemble des acteurs et clôture la Procession.

.....

THEATRE MUSICAL - JACKIE AZENCOTT

Question souvent posée à Vaison à travers une problématique d'acteur.
Ce qui part d'un bon sentiment ressemble à une impasse, l'acteur étant renvoyé là presque à coup sûr aux questions essentielles, débat certainement riche auquel le "musical" n'apporte qu'une angoisse de plus (comment devenir acteur "total"...).

Question à contourner pour parler plutôt de l'écriture, de confrontation de langages (d'univers), d'ouverture de niveaux de lecture différents - de quelles contraintes s'introduisent dans un travail de théâtre musical (dans quelle recherche le compositeur s'engage par rapport à l'espace, à l'image, au sens).

- Pas de théâtre musical sans théâtre ...

Le théâtre musical est celui sans doute qui se donne comme tel (avant ou après coup).

Alors, pas de démarche pour un théâtre global (ne pas oublier les gadgets vidéo).

- Corps, espace, rythme.

Acte créatif implique choix, même inconscient. On peut encore apporter ses oeillères pour ne pas quitter le courant tiède et rassurant de "l'acte spontané" dernier cri de la création (vieux mythe) de la "forme crée le sens"... Mais il s'agit toujours de reconnaître ce choix, même si on retarde l'instant douloureux où l'on doit savoir ce qu'on veut dire (et faire) au monde (du monde).

Ceci pour balayer en passant un contresens de travail (mais on peut toujours se faire plaisir au fond, sans faire de théâtre).

Poser un acte théâtral, c'est donner à voir (et à entendre), donc (hélas) signifier.

.....

Problème d'acteur en général, auquel la musique apparemment offrirait une fuite : sécurité d'une construction mathématique, langue qui parle d'elle-même, à laquelle l'acteur resterait étranger - mais qui le cache, lui permet d'entrer dans la transe à l'abri des regards qu'il ne voit pas.

Economie néfaste qui, si elle permet à l'acteur d'éviter de poser la question du rythme (donné hors de lui), quelquefois celle du corps, laisse entière la question de l'espace, avec quoi il est plus difficile de tricher.

- Espace - temps.

Le théâtre ne serait-il pas que musical ?

- Corps-voix, silences, formes, couleurs rythment l'espace, le recréent dans un temps autre, spécifique.

- La musique agit-elle tout de suite à l'intime, sans la distance de l'oeil ?

Deux mondes, dont les frontières s'écartent souvent, et qui ne s'articulent ni surtout dans "l'illustration musicale" si portée (musique de scène dont la redondance fait oublier la présence), ni dans le théâtre lyrique où la scène et les corps se prêtent à des codes où la musique (et le théâtre) n'ont que faire.

C'est de là pourtant qu'on aperçoit les vrais enjeux.

- L'image surchargée de "l'Opéra" (malgré le tournant tout récent) n'est manifestement que miroir d'un public qui y cherche la confirmation de l'estime qu'il se porte.

L'essentiel est ce qui se passe entre chant et musique, de l'écriture à l'interprète.

QUESTIONS :

Une première indication : le rapport du livret à l'écriture musicale - le nécessaire imaginaire du texte comme imaginaire du compositeur, les contraintes de l'écrivain par rapport à la musique...

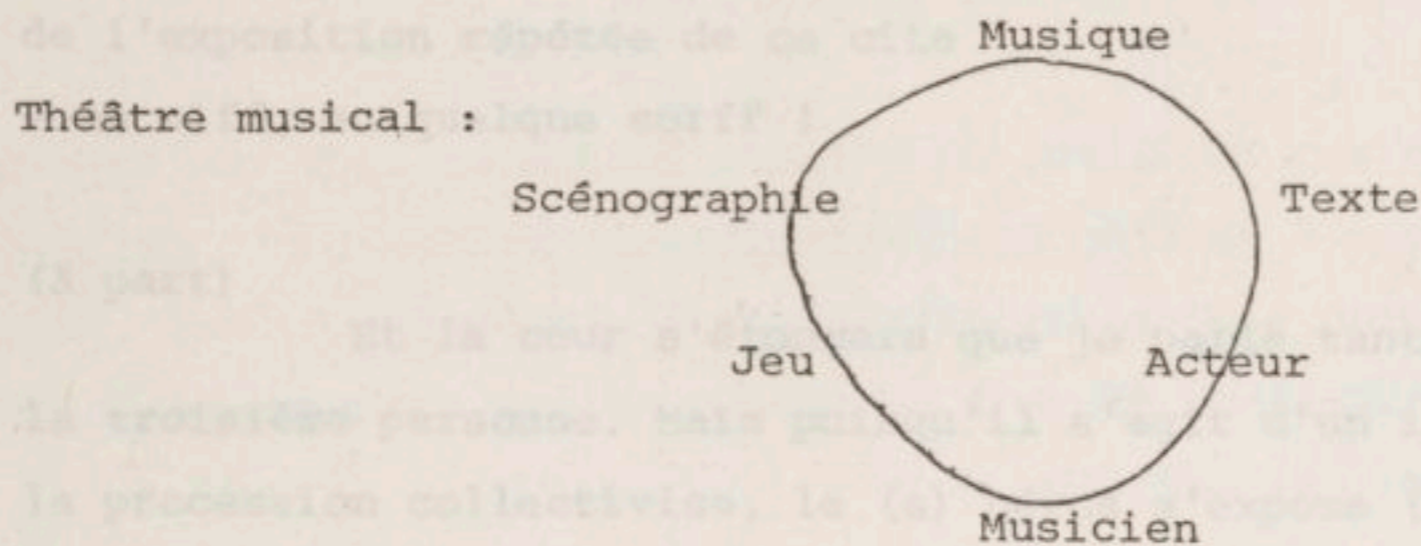
.....

Une autre aussitôt : les mises en scène récentes d'oeuvres lyriques, plus proches des concepts théâtraux d'aujourd'hui (et pour cause), mais avant tout lectures par un seul d'un univers musical qui parle à chacun sa propre lange.

- Rythme - espace - corps.

Plusieurs discours sur scène : discours du jeu qui signe une parole, discours de la scénographie qui scelle un sens, discours de la musique qui propose sa version du monde.

Théâtre lyrique :	Musique et Texte		Convention scénique, scénographie codée por- tant un sens souvent littéral du texte.
-------------------	------------------------	--	---



La revendication de chacun de ces discours en un même lieu et qui tendraient à s'y parler amène des questions riches :

- . lien entre texte et musique (quelle écriture)
- . jeu en appui sur texte, musique-chant et sur image.

Quelle scénographie d'un univers musical

Retour aux questions

- Petites questions non illustrées :

- Un spectacle se lit à plusieurs niveaux : sa force, sa cohésion, viennent souvent de ce que chaque langage qui s'y parle s'articule à un même noyau de sens, mais garde sa propre autonomie, et joue avec (contre) les autres éléments de langage (corps-parole-éléments visuels-musique ...)

.....

- La musique se lirait-elle, mise à plat comme on peut le faire d'un texte, en dégager des éléments de sens, traverser les frontières du langage pour pénétrer l'inconscient qui s'y joue.
- L'univers d'une oeuvre musicale superpose au réel un temps propre. Créerait-il également un espace (autre que rêve d'une oreille intérieure).
- Certaines oeuvres musicales portent elles-mêmes un sens, empreinte culturelle, en surimpression sur des musiques trop entendues qu'il faut réinventer, ou musiques rituelles (religieuses, gestives...) qui supportent un imaginaire immuable, lui aussi parasite de l'écoute.

Point de départ possible pour une réflexion sur la relecture (y compris scénique) d'une oeuvre musicale.

LA PLURIDISCIPLINARITE, LE THEATRE MUSICAL, LE STAGE ET
..... MOI-MEME

OU

LE CORPS - TEGE OCCIDENTAL - PATRICE MISRAHI

Les états d'âme schématisés et incomplets d'un parmi les "profs de gym".
Pas-bien-dans-leur-peau de trop chercher à côté des "instructions officielles".

Le conteur : "Ci-gît Moi ; né toujours et mort sans cesse"

(à la cour)

La procession qui se rend au monument funéraire se mollusque dans les rues de Moivas pour la nième fois. Ici, le ver processeur a quasiment trouvé le mouvement perpétuellement musical. Mais le public s'étonne de l'exposition répétée de ce cite

= un riff, en quelque sorff !

(à part)

Et la cour s'étonnera que je parle tant des protagonistes à la troisième personne. Mais puisqu'il s'agit d'un itinéraire personnel que la procession collectivise, le (s) héros s'expose (nt)... mais à quelles critiques !

(à la cour)

Or doncques, en la petite bourgade de Moivas, selon une fréquence que d'aucun nommeront intemporelle, une manifestation se déroule qui destine ses corps constituants à l'abolition du temps, à la recherche du rythme commun. Elle enterre à chaque fois une figure que tout le monde ici respecte : Moi. Laquelle ne manque pas de revivre sur le champ, déclanchant immédiatement (ou à peu près) la répétition du processus.

La légende de Moivas va bon train. Je suis d'ailleurs en train de la conter à la cour ... n'est-ce pas ... Heu ! La cour ... je vous la compte ... Heu ! Je vous parle ... Je vous ...

- E kri

.....

La cour : E kra
(réveillée en sursaut)

Le conteur : - La Cour dort-elle ?

La cour : Non, la cour ne dort pas !

Le conteur : Bien ! Il était temps ... Excusez le jeu de mots ; ce genre d'incidents me fait tourner la tête. Je reviens donc à mes moutons défilants pour tenter d'éclaircir le mythe de Moivas. A l'origine, ce village s'appelait Vonsai.

La cour : Vaison ! E kri !

Le conteur : E kra ! ... Heu ! où en suis-je ? La cour ne dort pas ... (en colère) apparemment. Je me demande d'ailleurs d'où elle tient cette information. Ici, c'est JE qui raconte.

Bref, à Vaison eut lieu, en l'année lointaine 1980, un évènement que les stagificateurs de l'époque intitulèrent "Procession". Celle-ci naquit d'une session elle-même centrée sur le "théâtre musical", concept et pratique complètement flous à ce moment et que les Moirassiens connaissent parfaitement aujourd'hui.

Sachez seulement que sous cette expression se cachait la quête profonde de chacun des participants. Sachez également que l'évènement final, la post-session, réalisait l'enterrement dudit stage ; un totem y laissa sa peau... et tout et tout ... Si, si ! Mais pas si vite.

Vous me suivez ?

La cour : En bon ordre et au son du tambour !

Le conteur : Parfait ! Dans le cadre ci-tracé, je vous pointe deux personnages : Moi-même et puis Etmoidonc. Compris ou dois-je me reprendre ?

La cour : Euh !

Le conteur : Me reprends-je ou point ?

.....

La cour : Meurepranjoupoint ?

(étonnée)

Le conteur : L'Acteur total soit loué ! Les deux intéressés se nomment
Moi-même pour l'un, Etmoidonc pour l'autre.

La cour : Quels drôles de noms !

Le conteur : Je vous interdis de m'interrompre lorsque je mets en scène
ces héros légendaires. Figurez-vous que venus, plutôt ensemble, ils en
repartirent nulle part, à jamais unis et pour toujours séparés.

Il faut rappeler maintenant leurs histoires respectives. Nos deux lascars
avaient un court passé commun, géré par chacun à son gré, l'emportant al-
ternativement l'un sur l'autre.

Ils avaient tous deux connus les "joies du sport".

Ils avaient tous deux fait dans l'Education Physique.

Tous deux s'étaient vite retrouvés en rupture des institutions sportives
et de leur idéologie, qu'y disaient, comme tant d'autres. Mais alors que
Moi-même phosphosait dans la critique socio-politique du sport et du corps,
Etmoidonc-comblait le vide - sa nature l'avait em...

La cour : Horreur !

(hurlant)

Le conteur : (effrayé) Quoi, que se passe-t-il ?

La cour : L'avait en horreur, le vide ! E kri !

Le conteur : Cessez donc ! Vous me faites sursauter.

Point ne faut dormir, mais surveiller ne vaut mieux.

Je continue, Etmoidonc se décida à remplacer son "Trou Corporel" par
différentes pratiques : mime, expression corporelle, activités sonores,
percussions, danse africaine, jeu dramatique, relaxation... Il tentait
toujours plus de lier tous ces domaines dans une cohérence d'équilibre,
mais aussi dans un but d'exploitation artistique éventuelle.

Moi-même, pour sa part, persévérerait dans la théorique et l'anti-beaucoup de choses - selon lui, le corps (social ?), drainé par la vile idéologie dominante (ou récupéré par elle) ne serait libre et exprimant que dans la société "que nous voulons". Peu importantes les modes expressives ou corporelles ; le corps quotidien est quadrillé. Il s'agit d'inventer une culture où il soit le moins aliéné possible sans croire à des activités libératrices et mystificatrices ... und so weiter.

L'un surnomme l'autre : "Surmoi-gauchiste" et le second canonisa le premier : "Ca jouisseur-pouëtt-pouëtt".

La narration de leurs disputes, chocs, zamours et entrelacs serait trop longue et indécente.

La cour : Dommage ! La censure, d'nos jours ...

Le censeur - (Euh ! le conteur) (comme un coup de fouet) E kri!

La cour : (impressionnée) E kra !

Le conteur : La cour se tait-elle ?

La cour (très digne) : La cour se tétéle !

Le conteur : (souponnant) : Quels ignorants ! Ô comédien musical ! Aide-moi dans l'épreuve ici présente ! Mets-moi en scène deux ou trois tableaux explicatifs et quelques micro-processeurs.

(Voix OFF) Silence ! Je tourne ... sans relâche ni temps mort : cadences acrobaties, gestes et sons ... Le grand Pied expressif. Le PARADIS par "Pékin opéra-tour"...

Le conteur (un petit doigt levé imperceptiblement dans le faisceau du projecteur) - O.K. ! Je me débrouille tout seul !

(A part) :

Avez-vous remarqué mon petit doigt, côté droit, là, près du pantalon. Je fais du corporel ... c'est du second degré. Bien fait pour notre grand musical théâtre !

.....

(A la cour) Je poursuis. Le stage intervint un peu comme un phare dans l'horizon de nos acolytes et devait éclairer en partie la question que l'un posait à l'autre : "quelles pratiques corporelles, maintenant ?". Tout au moins était-il censé faire avancer leurs débats. Question sur laquelle flanchèrent d'autres moi-mêmes, bien avant cela.

La cour : Y'en a plusieurs ! Ca se complique !

Le conteur : J'entends par là des intellectuels dont vous n'avez sans doute jamais eu vent (Bernard ; Brohm ; Denis, etc...) et d'autres encore, plus connus.

La cour (se consultant) : Tu connais, toi ? Et Toi ? Inconnus au bataillon ! Disez-voilà les mieux connus ...

Le conteur (rassemblant ses troupes) : E kri !

La cour : E kra

Le conteur : Le bataillon fixe-t-il ?

La cour : Le bataillon fixe !

Le conteur : Repos ! Tout cela se complique en effet lorsque je vous apprends que la pluridisciplinarité (l'interdisciplinarité, ou bien ?) guettait nos hommes à chaque coin de vie : enseignement, animation, pratique personnelle. De matières d'enseignement en domaines d'expression, d'Education Physique en corps, de tout et de rien, la spécificité n'avait plus droit de cité ... "Où sont les limites ...?".

Moi-même y perdait le nord, Et moi donc s'emplissait de polyvalence en espérant porter un jour le complet-veston idéal du parfait comédien-musicien-mime-enseignant multicordes-animateur polymorphe-militant expressif.. Vaison devait d'ailleurs les égarer davantage : Et moi donc y clamait sa volonté de jouer du tam-tam en dansant à l'intérieur !! Moi-même, pour sa part, déjà peu convaincu, sinon par un théâtre politique ou populaire, s'interrogeait sur la nécessité de multipotentialités, sur l'existence des techniques et de leurs particularités, sur la clarté des disciplines et leurs frontières.

.....

La cour (feignant l'intérêt) : Et alors ?

Le conteur : La fin approche, en effet ! Car tous les gens du lieu parlèrent, et peut-être vécurent, le théâtre musical sans évidemment en connaître la définition, mais au moins, cela, ils le savaient ...

La cour : M'sieur ! Ils la savaient ou pas, la déf ? Comment on note ça !

Le conteur : Ils étaient sûrs de l'ignorer

La cour (à part) Une rature ! C'est malin !

Le conteur : Est-ce clair ? D'aucuns dirent que l'obsession du théâtre politique se transformait historiquement en obsession du théâtre total, puis du théâtre musical. Moi-même en tira la parabole que sa fixation sur le corps politique voyait exubérer un Etmoidonc vivant "pluridisciplinairement et totalement".

Nos deux compères (se) défilèrent soigneusement dans la procession Vaisonnaise. Et quand TOTEM fut piétiné, les cris s'élevèrent de la foule en délire : "Mort à Moi-même

Etmoidonc aussi !"

Vive le théâtre Musical que NOUS VOULONS (????!)

Vive le social que NOUS VOULONS !

Vive le Moi dont JE REVE !

Moi était né, aussi musicalement uni que cul et chemise lorsque l'on fait les pieds au mur.

Et puisque le temps était aboli, on pouvait joyeusement tout pratiquer au même moment, on était enfin pluridisciplinaire, et réciproquement...

Tout autour, le monde trembla, l'UTOPIE s'insurgeait dans le réel. Le panneau "VAISON" en fut tout retourné. La procession s'en retourna aussi (tôt) à l'envers mais vers l'avant, pour enterrer le Moi naissant. Depuis ; elle y est encore.

.....

Ce que j'ignore aujourd'hui, meszigues, c'est pourquoi le terme "stage" disparut du vocabulaire. Les stagificateurs l'ont supprimé dès ce jour et NOTRE GRAND Moi s'est amené avec ses gros sabots !

Le vieux totem, monument funéraire "débriseur" de Moivas le porte en emblème.

Allons, meszigues, jouez pour lui, par le Saint-total-théâtreux.

- E kri !

La cour : E kra !

Le conteur : La Cour se récrée-t-elle ? S'entracte-t-elle ?

La cour : La Cour se récrée et s'entracte.

Le conteur : Pour sûr, vous ne vous trompez pas de formule, à la fin.

Au nom du Moi, de l'AUTRE et du SAINT-MUSICALTER
AD LIBITUM !

La cour : AD LIBITUMUM !

Il semble au contraire bien plus intéressant de découvrir la ligne directrice qui permettra à tout un chacun de faire corps avec le groupe pour en faire un devenir commun. Cette ligne doit avoir une qualité première, la clarté. "Seule la clarté est révolutionnaire" pourrait-on dire.

Savoir "où il va", route pour le stagiaire non résolu. Ce but, doit être - autant que faire se peut - d'une portée universelle. S'exprime dans la tête de chacun, peu importe si le mot ligne ou ligne de structure, n'est représenté que par le vécu de chacun, ce que le stagiaire possède une ligne stricte et sans détour. L'important est

Ce que j'ignore aujourd'hui, mais qui fut toujours la même
"stage" départ du vocabulaire. Les spécialistes
ont vu que ce n'est pas le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus

ports en escales.
Ils ont vu que ce n'est pas le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus
de l'usage, mais le mot "stage" qui est le plus

- 2 x 1 -

La cour : 2 x 1
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.

- 2 x 1 -

La cour : 2 x 1
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.

- 2 x 1 -

La cour : 2 x 1
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.
Le contenu : Pour être, vous ne vous trompez pas de formule à la fin.

Réflexion sur un thème choisi et formulé par le participant après le stage "Autres moyens qu'expression écrite et orale" de Vaison-la-Romaine effectué du 5.04 au 12.04.1980, ayant pour titre "le théâtre Musical".

Thème choisi : "De l'application d'une pédagogie émise par un technicien, à destination d'un néophyte. Quel est le type de langage à adopter par le technicien pour faire passer son message ? Finalité et contenu possible dans le cadre d'un stage de 8 jours" - CHRISTIAN BLOT

Le théâtre musical fut le thème du stage. Il m'inspira ce travail. Mais bien vite, je compris que le problème n'était pas dans le thème, mais dans l'approche qui en était faite par le pédagogue et ceci quelque en fut la matière.

Cette approche fut perçue par les uns et les autres de façon très différentes : malaises, agressions, mais aussi bien-être, voire tendresse. Il n'est pas dans mon intention de me positionner à des fins critiques, mais d'essayer de comprendre les mécanismes qui font ou défont un stage.

En premier temps, les stagiaires ne peuvent s'appuyer que sur les indications qui leur sont données par les papiers d'inscription. Tel thème ! Tel animateur ! engendreront ceux-ci ou ceux-là à s'inscrire à ce séminaire. Les motivations seront très différentes si l'on est "instit. en vacances, capasien, ou simple participant" (avec tout ce que celà cache derrière ce mot de simple). Il ne sert à rien à mon humble avis d'entrer dans le détail de ces motivations, car il y a autant de cas d'espèces que d'individus inscrits.

Il semble au contraire bien plus intéressant de découvrir la base commune qui permettra à tout un chacun de faire corps avec le groupe pour en "tirer" un devenir commun. Cette base doit avoir comme qualité première la clarté. "Seule la clarté est révolutionnaire" clamait Mao.

Savoir "où il va", reste pour le stagiaire son premier souci. Et cette idée, ce but, doit être - autant que faire se peut -, d'une précision à toute épreuve dans la tête de chacun ; peu importe si le but fixé ne possède pas de structure, n'est représenté que par le vécu du groupe, ou bien au contraire possède une ligne stricte et sans détour... L'important est bien

l'adhésion des participants à cette ligne. Cette adhésion doit posséder un minimum de distorsion, entre le produit vendu (le ou les thèmes proposés contenus dans les papiers d'inscription) et celui réexpliqué au 1er jour du stage.

Et c'est bien là, je le pense, le point crucial, le point n° 1. L'"après" quant à lui appartient à chacun et pourra être discuté, rediscuté inlassablement ... mais il le sera toujours sur les bases de départ acceptées par tous au premier jour. Cela ne pourra se réaliser que dans le cas où la distorsion est sensiblement égale à zéro.

Le problème n'est pas ici - il faut le préciser - de parler des facultés d'adaptation des participants au stage à des situations difficiles. On sait bien souvent, par expérience personnelle, que le prévisible est bien moins palpitant que l'inconnu. Mais dans ce cas très précis, le devenir est souvent fonction d'un participant assez génial, ou d'évènements extérieurs relevant de la chance et du hasard.

Mais c'est au contraire pour faire face à cette incompréhension qui fait qu'à un moment ou à un autre, on ne comprend plus très bien ce que l'on fait là, et à ce moment, où l'on se sent complètement étranger à la démarche suivie par le groupe.

L'animateur pédagogue aura avant tout ce souci permanent de faire "coller" le prévisionnel à la réalité dans un premier temps. Dans un deuxième temps, il pourra changer les objectifs à condition expresse d'avoir l'adhésion implicite ou explicite du groupe. Alors, seulement à ces instant-là, le changement d'orientation ne sera plus distorsion mais progression des participants vers un nouveau cap, une nouvelle ligne qu'ils ne pouvaient visualiser voire concevoir au premier jour.

La recherche du type de langage à trouver deviendra sans objet. Le pédagogue adoptera celui qui "bon lui semble", s'appuyant sur les mots, sur une gestuelle, voire sur son charme personnel ou sur le tout réuni.

Le stagiaire, ne l'oublions pas, a souvent grand plaisir à se laisser guider, à se sentir bercé, voire même materné ... par un animateur oh combien attirant. Je n'analyserai pas ici la nature des pulsions qui guideront ce choix, mais le constate toujours avec plaisir.

.....

SOMMAIRE

La déception n'aura plus alors de prise. Chacun sera lucide et détiendra sa part dans le devenir commun, en sentant mieux l'importance de sa présence au reste du groupe.

Plus que des étrangers rassemblés côte à côte découvrant x ou y avec plaisir mais rejetant z, les participants se sentiront partie prenante d'un tout. Le résultat qui en découlera, positif ou négatif - c'est là un autre problème - ne sera plus l'émanation d'un seul en l'occurrence le pédagogue, mais d'une entité à plusieurs visages. Chacun saisira mieux sa part de responsabilité dans l'échec ou dans la réussite obtenue.

Et bien plus que de rejeter la ou les fautes sur les stagiaires, les techniciens, l'institution ... cette plus grande clarté nous aura permis une meilleure lucidité quant à l'intérêt et aux différentes possibilités de fabrication d'un tel stage. Elle aura aussi pour conséquence de repousser plus loin la frontière entre animateurs et animés, sans nous leurrer pour autant sur nos différences, mais en sachant au contraire rendre à chacun sa spécialité mise ainsi au service de tous.

CREATION D'UN LANGAGE MUSICAL

. Danielle BLANC

TROIS PEINTS POUR UNE PROCESSION

. Anelie GRAND

LE THEATRE, LA MUSIQUE ET LA MUSICALITE

. Serge GONZALEZ

SYNOPSIS ET EXPERIENCES DANS LE THEATRE MUSICAL

. Pierre DANIER

THEATRE MUSICAL

. Jackie ALENCOR

LA PLURIDISCIPLINAIRE, LE THEATRE MUSICAL

LE STAGE ET ... NON-MISE

. Patrice MINOBI

TYPE DE LANGAGE A ADOPTER PAR LE PEDAGOGUE POUR FAIRE

PASSER SON MESSAGE

. Christian BIOT

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

... les ... de ...
... les ... de ...
... les ... de ...

SOMMAIRE

	<u>Pages</u>
INTRODUCTION	3
NOTICE DE PRESENTATION DU STAGE 1980	5
DITES-MOI DONC CE QU'EST LE THEATRE MUSICAL ! . Emile NOEL	13
LE THEATRE MUSICAL DONT JE REVE . Marc DEPOND	23
LE THEATRE MUSICAL . Guy ERISMANN	29
UN ATELIER POUR LE THEATRE MUSICAL . Antoine DUHAMEL	37
CREATION D'UN LANGAGE MUSICAL . Danielle BLANC	41
TROIS PROCES POUR UNE PROCESSION . Amélie GRAND	45
LE THEATRE, LA MUSIQUE ET LA MUSICALITE . Serge OUAKNINE	59
STRUCTURE ET EXPRESSION DANS LE THEATRE MUSICAL . Pierre DANGER	71
THEATRE MUSICAL . Jackie AZENCOTT	75
LA PLURIDISCIPLINARITE, LE THEATRE MUSICAL, LE STAGE ET MOI-MEME . Patrice MISRAHI	79
TYPE DE LANGAGE A ADOPTER PAR LE PEDAGOGUE POUR FAIRE PASSER SON MESSAGE . Christian BLOT	87

2011

INTRODUCTION

NOTICE DE PRÉSENTATION DE L'ÉDITEUR

DITES-MOI DONC CE QU'EST LE THÉÂTRE MUSICAL
Evelyne HOFF

LE THÉÂTRE MUSICAL DANS LE MONDE
Marc DEBOY

LE THÉÂTRE MUSICAL
Guy ENRISSANT

UN ATTELIER POUR LE THÉÂTRE MUSICAL
Agnès DURANT

CRÉATION D'UN LANGAGE MUSICAL
Danielle BLANC

TROIS PROCÈS POUR UNE ÉCRITURE
Agnès DURANT

LE THÉÂTRE, LA MUSIQUE ET LA MUSICALITÉ
Serge QUARANTA

STRUCTURE ET ÉCRITURE DANS LE THÉÂTRE MUSICAL
Pierre DUBREUIL

THÉÂTRE MUSICAL
Jackie ARONOFF

LA PIÈCE DISCIPLINAIRE, LE THÉÂTRE MUSICAL
LE STAGE ET...
Philippe HUBERT

UNE DE LAUSANNE À BRUXELLES PAR LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE
PAROLES ET MUSIQUE
Christian GIBOT

L'Institut National d'Education Populaire est un Etablissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse du Ministère de la Jeunesse, des Sports et des Loisirs. Il contribue au perfectionnement de ceux qui, à titre bénévole ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'Animation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de Jeunesse, d'Education Continue, de Loisirs et d'Animation (s'adresser pour le calendrier des activités à M. le Directeur de l'Institut National d'Education Populaire - Départements des Stages et de la Formation).

Il édite 3 séries de "Documents de l'I.N.E.P." :

- Série I : Documentation
- Série II : Etudes et Recherches
- Série III : Documents iconographiques.

Le Département des Etudes, de la Recherche et de la Documentation de l'Institut National d'Education Populaire a été créé en 1971 pour contribuer à la qualification des activités socio-éducatives par la diffusion d'études et de recherches théoriques et appliquées sur la formation à l'animation et sur l'animation. Le Département des Etudes, de la Recherche et de la Documentation édite une revue : "Les Cahiers de l'Animation". Cette revue entend être l'instrument d'échanges et de liaisons entre chercheurs, animateurs, formateurs et créateurs socio-culturels.

Pour l'achat des "Documents de l'I.N.E.P." et l'abonnement aux "Cahiers de l'Animation" (4 fois par an - 100 pages) s'adresser à l'Institut National d'Education Populaire - Service des Publications - 958-49-98.

Le Service de Documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, formateur, experts et animateurs du Lundi au Vendredi, de 9 heures à 18 heures et le Samedi de 9 heures à 12 heures.

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE
11 Rue Willy Blumenthal
78160 - MARLY-LE-ROI

L'Institut National d'Éducation Populaire est un établissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse de la Région de la Capitale. Ses activités sont destinées à contribuer au perfectionnement de ceux qui, à titre bénévole ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'éducation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de jeunesse, d'éducation continue, de loisirs et d'éducation pour le calendrier des activités à l'Institut National d'Éducation Populaire - Département des Stages et de la Formation.

Il édit 3 séries de "documents de l'I.N.E.P." :

Série I : Documentation
Série II : Études et Recherches
Série III : Documents de Travail

Imprimeur : I.N.E.P.
78160 - MARLY-LE-ROI

Directeur de la publication : N. DENY
I.N.E.P.
78160 - MARLY-LE-ROI

CPP606 AD

Tout l'échantillon des "documents de l'I.N.E.P." est communiqué aux "Centres de l'Institut National d'Éducation Populaire" (4 fois par an - 100 pages) à l'adresse : "Les Centres de l'Institut National d'Éducation Populaire - Service des Publications - 938-49-33."

Le Service de Documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, éducateurs, stagiaires et animateurs de lundi au vendredi, de 9 heures à 12 heures et de 14 heures à 17 heures.

INSTITUT NATIONAL D'ÉDUCATION POPULAIRE
11 rue Willy Brandt
78160 - MARLY-LE-ROI

1er Mars 1981

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE

SERVICE DES PUBLICATIONS

78160 MARLY-LE-ROI
Tél. : 958.49.98

N°	Collection "Documents de l'I.N.E.P."	PRIX
<u>SERIE ETUDES ET RECHERCHES</u>		
XX	TITMUS (C.).- L'éducation des adultes et l'éducation communautaire en Grande-Bretagne.- 1977.	20 F
XXI	Eléments pour l'histoire de l'Education Populaire Française. Actes du colloque I.N.E.P. 1975.- 1976.	20 F
XXIII	HERMANN (J.).- Entre la lyre et le compas. Notes pour une scénographie de l'espace ludique.- 1976.	30 F
XXVIII	DURNEZ (J.L.), GROUSSET (L.M.), LEMOINE (C.).- Etude sur la formation des moniteurs de centres de vacances.- 1979.	25 F
XXIX	GUERIN (C.), MAZEL (I.).- Des maisons pour l'enfance.- 1979.	25 F
XXXIII	GALLAUD (P.), MAZEL (I.), SACHS (B.) et VINCENT (C.).- Les adolescents.- Enquêtes et propositions sur les loisirs (Laval, Nevers, Le Creusot).- 1980.	35 F
<u>SERIE DOCUMENTATION</u>		
XXX	HENRI-BOURGAIN (B.), GALLAUD (P.).- Bourses et fondations pour les loisirs des jeunes.- 1979.	20 F
XXXI	OBERTI (A.).- Pour connaître la télévision.- 1980.	35 F
XXXII	D.E.R.D.- Les formes d'éducation non conventionnelle en France.- 1980.	25 F
XXXV	GALLAUD (P.).- Les adolescents : 20 nouvelles expériences de loisir.	35 F
XXXIV	SACHS (B.).- Les adolescents : choix de textes : valeurs, comportements, loisirs.- 1978, réédition complétée. 1981.	35 F
<u>SERIE ICONOGRAPHIQUE</u>		
XXV	VIOLETTE (M.), LAJUDIE (G.), BOUTEILLE (B.), PRUDAT (A.L.).- Formes animées marionnettes théâtre d'animation.- Expériences de formation par la création.	35 F
<u>OUVRAGES HORS-SERIE - CAHIERS DE L'ANIMATION</u>		
A	POUJOL (G.), DOZOL (A.).- La formation des animateurs socio-culturels ; les établissements de formation professionnelle d'animateurs.	25 F
B	POUJOL (G.), LABOURIE (R.) (sous la direction de).- Les cultures populaires. Actes du colloque I.N.E.P. 1977.- Co-édition Cahiers de l'Animation - Edition Privat 1979.	53 F
C	MIGNON (J.M.), MIGNOT-LEFEBVRE (Y.) (sous la direction de).- Education en Afrique : alternatives.- Actes des journées d'études I.N.E.P. 1978 - Co-édition Cahiers de l'Animation - Edition Privat.- 1980.	45 F

(Voir bulletin de commande ci-joint)

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE

SERVICE DES PUBLICATIONS

19100 KARIYE-801
Tel : 502.48.98

Page	Collection "Documents de l'I.N.E.P."	N°
	<u>SERIE COURSE DE FORMATION</u>	
147	Volume 10.1 - L'Education des adultes et l'Education populaire dans un Grande-paysan - 1977.	XI
148	Editions pour l'Education de l'Education Populaire Populaire. Actes du colloque I.N.E.P. 1977-1978.	XII
149	REMARQUE 10.1 - Cours de base et la femme. Notes pour une session graphique de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XIII
150	COURS 10.1 - Cours de base et la femme. Notes pour une session des membres de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XIV
151	COURS 10.1 - Cours de base et la femme. Notes pour une session de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XV
152	COURS 10.1 - Cours de base et la femme. Notes pour une session de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XVI
	<u>SERIE DOCUMENTATION</u>	
153	REMI-BOUDAT (B.), GALLARD (A.) - Cours et documents pour les femmes des zones - 1977.	XVII
154	ORATI (A.) - Pour connaître la République - 1980.	XVIII
155	I.N.E.P. - Les femmes d'Education des femmes et l'Education - 1980.	XIX
156	GALLARD (A.) - Les femmes et la République - 1977.	XX
157	REMI (A.) - Les femmes et la République - 1977.	XXI
	<u>SERIE TECHNOLOGIQUE</u>	
158	VIDEOTE (A.), LALOUX (A.), BOUTIER (A.) - L'Education des femmes adultes et l'Education des femmes - L'Education par la vidéo.	XXII
	<u>NUMEROUS ROUS-TELE - CHAQUE DE L'EDUCATION</u>	
159	ROUS (A.), ROUS (A.) - La formation des adultes et les adultes : les établissements de formation professionnelle et les adultes.	XXIII
160	ROUS (A.), LALOUX (A.) - Cours de base et la femme. Notes pour une session de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XXIV
161	ROUS (A.), LALOUX (A.) - Cours de base et la femme. Notes pour une session de l'agence I.N.E.P. - 1978.	XXV

1er Mars 1981

DOCUMENTS DE L'I.N.E.P.
BULLETIN DE COMMANDE

=====

NOM
Prénom
Profession
Adresse
.....

Désirez-vous une facture OUI NON

Si oui, au nom de qui doit-elle être établie ?

.....
.....
.....

N° DU DOCUMENT	PRIX	NOMBRE D'EXEMPLAIRES	TOTAL
-----	-----	-----	-----
FRAIS			3 F
PRIX TOTAL			

Date :

Joindre à ce bulletin un chèque postal ou bancaire à l'ordre de
Monsieur l'Intendant de l'I.N.E.P. et adresser le tout à :

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE
Service des Publications
11 rue Willy Blumenthal
78160 MARLY-LE-ROI

LES CAHIERS DE L'ANIMATION

Revue trimestrielle présentant des expériences, études et recherches en matière de développement culturel, d'action socio-éducative, culturelle ou sociale et de loisir éducatif. Des informations figurent, dans chaque numéro, sur la formation des animateurs, la vidéo-animation, les collectivités locales. On y trouve également des analyses de livres et de revues ainsi que des éléments bibliographiques.

NUMEROS DISPONIBLES

- Numéro 18 : Jeunesse, animation et développement en Afrique Noire
- La jeunesse africaine et les problèmes de son insertion dans le développement (A. CRUIZIAT)
 - Les services civiques de jeunesse dans le développement de l'Afrique rurale : Nouvelles réflexions sur l'art de coiffer Saint-Pierre sans décoiffer Saint-Paul (A. GILLETTE)
 - La renaissance des Samaria au Niger (P. GALLAUD)
- Numéro 19 : - Le discours administratif sur la culture (P. FLICHY)
- L'usage de la télévision (M. SOUCHON, G. MEYER)
 - De la scène au petit écran. Le public des retransmissions culturelles à la télévision (J.F. BARBIER-BOUVET)
- Numéro 20 : - Les politiques culturelles communales : une compétence nouvelle (A. GIRARD)
- Adolescents et personnes âgées dans un centre de vacances "Les Tréteaux d'un temps" (J.L. DURNEZ et J.P. MIROUX)
 - Une action de pré-animation : "Quartier La Rousse à Miramas" (B. CORNET)
 - La qualité des émissions de radio et de télévision pour les jeunes (A. OBERTI)
- Numéro 21 : - Action municipale et loisirs : vacances d'enfants et d'adolescents (H. COLLET)
- La fonction socio-culturelle des équipements de quartier (C. FABRIZIO)
 - Quelques aspects de la politique de la jeunesse en Grande-Bretagne (P. GALLAUD et A. DOZOL)
 - Un stage de réalisation de l'I.N.E.P. à Villeneuve-lez-Avignon
- Numéro 22 : Professions d'animateurs ?
- Les animateurs vacataires ou l'indépendance pédagogique (P. MOULINIER)
 - Une profession d'animateur est-elle possible ? (C. GUERIN)
 - Une profession ? Mais pour quelles activités (M. SIMONOT)
- Numéro 26 : - Tendances de la recherche en sciences sociales sur l'enfant (M.J. CHOMBART DE LAUWE)
- Une animation fondée sur une politique d'équipement (G. SAEZ)
- Numéro 27 : - Les jeunes, l'emploi et l'animation (P. GALLAUD)
- Les loisirs des adolescents au Creusot : Pratiques, désirs, aspirations (B. SACHS et C. VINCENT)
 - Le patrimoine industriel et les travailleurs (H. de VARINE)
 - L'écomusée de la communauté Le Creusot - Montceau-les-Mines
 - Hors de la formation professionnelle (C. GUERIN)

- Numéro 28 : Les C.T.P., des acteurs de l'éducation populaire (M. BOULANGER) avec des interviews de Nicole des Ylouses, Lucien Lautrec, Serge Lagrange etc.
- Numéro 29 : L'action culturelle auprès des enfants
- La pomme verte : l'exploitation pédagogique d'un spectacle (C. DASTE, F. PILLET, C. FOUCHE)
 - L'animation des bibliothèques pour les enfants : une réalisation de la ville de Caen (G. LE CACHEUX)
 - La jeunesse scolaire à la rencontre du musée (Mission d'action culturelle en milieu scolaire)
 - Les industries culturelles aux enfants : "Que vous êtes jolis, que vous me semblez beaux" (B. MIEGE)
- Numéro 30 : Action culturelle, action socio-culturelle
- Création, créativité, expression (M. SIMONOT)
 - L'action socio-culturelle aujourd'hui : Le point de vue de la F.F.M.J.C. (G. KOLPACK)
 - La modernisation de l'héritage : La perte du sens (P. GAUDIBERT)
 - Création, pouvoir et société : un débat autour de Gildas Bourdet

NUMEROS SPECIAUX ANTERIEURS (épuisés)

- Numéro 6 : L'animation socio-culturelle en Europe de l'Ouest
- Numéro 8 : Les stages de réalisation du Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports
- Numéro 10 : Les femmes et l'animation socio-culturelle
- Numéro 11 : Les loisirs éducatifs de l'enfance
- Numéro 12 : Les activités scientifiques et techniques pour la jeunesse
- Numéro 15-16 : La télévision et les jeunes
- Numéro 17 : Les loisirs à l'école
- Numéro 23 : Les adolescents - leurs loisirs.
- Numéro 24-25 : Des pratiques audio-visuelles à l'éducation télévisuelle

BULLETIN D'ABONNEMENT AUX CAHIERS DE L'ANIMATION

(A renvoyer à : Service des Publications - I.N.E.P. - 78160 Marly-le-Roi)

NOM Prénom

Profession

Adresse

.....

Envoyer un chèque bancaire ou postal à l'ordre de M. l'Intendant de l'I.N.E.P.

Tout abonnement part du 1er Janvier.

Prix de l'abonnement - France 90 F.
 - Etranger 120 F.
 - le numéro 30 F.



