



ANTOINE GINDT : “T&M A VOCATION, À AMENER DES IDÉES”

DAVID SANSON

David Sanson. Après avoir été, de 1998 à 2002, co-rédacteur en chef du mensuel *Classica*, il anime, entre 2002 et 2005, une chronique hebdomadaire dans l'émission *Tapage Nocturne* sur France Musique. Parallèlement, il dirige la rubrique musicale de la revue *Mouvement*, dont il occupera de 2007 à 2010 la rédaction en chef. Auteur d'un essai biographique consacré à Maurice Ravel (*Actes Sud-Classica*, 2005), David Sanson a également participé aux dictionnaires *Tout Mozart* (2006) et *Tout Bach* (2009) parus dans la collection « Bouquins » chez Robert Laffont.

C'est pour promouvoir le théâtre musical que l'Atem, devenu ensuite T&M (Théâtre & Musique), a été créé. Quel regard portez-vous sur la manière dont le « genre », et avec lui la mission de T&M, ont évolué ?

T&M est une « troisième évolution » de l'Atem de Georges Aperghis, qui était en quelque sorte une compagnie, intimement liée à Georges, à sa manière très particulière de créer et d'écrire son théâtre musical. Puis, au fil des années, après que je l'ai rejoint en 1991, nous avons voulu faire en sorte que l'Atem élargisse son champ de recherche à d'autres compositeurs. Le départ de Georges a ensuite rouvert de nouveaux champs des possibles. Nous sommes donc partis d'une époque – vers 1976 – qui marquait vraiment l'avènement du



théâtre musical, autour de quelques compositeurs menant une recherche très particulière sur le genre, pour arriver à une formule aujourd'hui beaucoup plus ouverte, à la fois dans les choix de répertoire et les manières de travailler. Une formule qui, quelque part, fait un peu le constat d'une évolution difficile. Car finalement, les compositeurs qui ont fait du théâtre musical le cœur de leur travail sont peu nombreux. Deux noms viennent instantanément en tête ici : Georges Aperghis

1. Heiner Goebbels (1952). Compositeur et metteur en scène allemand. Ses œuvres hybrides travaillent sur la frontière entre opéra et théâtre. Ses premières créations s'inspirent de textes de Heiner Müller, dont il fut l'un des collaborateurs. En 1993, il crée *Ou bien le débarquement désastreux* à Nanterre avec l'Atem. Partenariat qui se poursuivra avec *La Reprise*, *Max Black*, *Hashirigaki*, *Eraritjaritjaka*, et *Stifters Dinge*.

et Heiner Goebbels¹ – j'omets volontairement des figures comme Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, etc. Mais on a l'impression que la descendance est difficile : on s'en inspire, mais en même temps, on ne peut pas reproduire un schéma... Le théâtre musical n'a généré que peu d'« ap-

prentissage » véritable, il est d'ailleurs rare que les pièces soient reprises par d'autres que leurs auteurs (c'est d'ailleurs un sujet intéressant : peut-on remonter certaines œuvres d'Aperghis ou de Goebbels ?). On en revient plutôt à des expériences que des compositeurs peuvent mener à certains moments de leur parcours, ou alors à des répertoires qui, tout à coup, peuvent donner des idées à des metteurs en scène pour créer un genre hybride, un peu nouveau...

De façon un peu utopiste, je dirais que la vocation de T&M est aujourd'hui d'amener des idées : de proposer des spectacles qu'on n'a pas ou peu vus ailleurs (parce que leurs auteurs sont pour certains rarement joués), ou des manières de faire autrement que ce que peut produire l'institution. T&M trouve aujourd'hui sa pertinence à la fois dans des associations de personnes

– interprètes, metteurs en scène, scénographes : notre histoire est parcourue d’amitiés artistiques, d’affinités avec des répertoires – et dans cette idée d’une singularité des spectacles.

Enfin, la notion de « théâtre musical » a-t-elle encore un sens aujourd’hui ? N’agit-elle pas comme un terme générique englobant toutes les pratiques qui essaient de mêler musique et scène, y compris l’opéra de chambre, voire l’opéra...

Ou du moins, une certaine manière de faire de l’opéra – ce qui est finalement plus important que l’opéra en tant que tel. L’opéra est un vaste continent, dont on connaît à peu près les contours, les limites, c’est d’ailleurs pour ça qu’il passionne tant les gens. La manière de le faire me semble être une chose tout aussi importante que le répertoire en lui-même, et conditionne la manière de « concerner l’époque » par l’opéra. Les institutions consacrées à un art ont toujours une manière finalement assez doctrinale de définir comment il faut faire cet art. Avoir les moyens de faire cet art-là d’une manière plus libre et un peu différente crée, presque mécaniquement, d’autres esthétiques. Notre projet *Ring Saga*² est selon moi un bel exemple : dans un contexte où aucun metteur en scène ne peut avoir l’idée de monter le *Ring* si on ne lui en fait pas la commande, tout à coup, T&M offre une plate-forme de discussion tout à fait passionnante – on est là proche du « grand répertoire », mais avec de vraies questions de théâtre musical... Je n’ai jamais pensé que le théâtre musical était

2. *Ring Saga*, version de Jonathan Dove et Graham Vick de l’*Anneau du Nibelung* de Wagner, pour 18 musiciens (un orchestre de chambre finalement assez proche de *Siegfried-Idyll* de Wagner) et ramené à environ 9 heures.

un genre exclusif, une nouvelle manière d'écrire de la musique, ni une alternative à l'opéra : il est nourri par les artistes qui ont envie d'y aller, et c'est à eux, qu'ils soient compositeurs ou metteurs en scène, de choisir là où ils ont envie d'être pertinents. Je pense simplement que le théâtre musical a une capacité assez forte à vivifier le domaine lyrique, y compris dans les questions de mise en scène. L'opéra part du principe qu'il faut presque toujours utiliser les mêmes moyens (l'orchestre, le chœur, les voix) suivant une mécanique assez bien rodée. L'avantage du théâtre musical, même s'il s'aventure parfois du côté de l'opéra, est de dire : « On peut faire autrement. »

En tant que directeur de T&M comme en tant que metteur en scène, vous n'avez pas hésité à aborder l'opéra, et même le répertoire de l'opéra, avec *The Rake's Progress*³ de Stravinsky ?

Je crois que c'est une question de confiance. Si l'on fait confiance à la musique, et en même temps au théâtre – non pas au sens du décor ou de l'« appareil », mais

3. *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky a été mis en scène par Antoine Gindt à Ponte de Lima, au Portugal, en juillet 2007 (direction musicale : Franck Ollu). La production a été reprise en novembre-décembre 2009 à Paris, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, et au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines.

de ce que ça met en jeu en termes humains –, à ce que l'une et l'autre apportent, je pense que l'on peut proposer une formule pertinente. Cela dit, le *Rake's Progress* n'est certainement pas une œuvre que nous aurions eu l'idée de monter ici, et nous n'aurions pas eu l'idée de la reprendre si on ne me l'avait demandé. À

partir de cette demande, la question était : comment faire le *Rake's Progress* ? Cette œuvre tient une place très particulière dans le répertoire du XX^e siècle : c'est

une espèce d'opéra totalement anachronique, un opéra à la sauce mozartienne écrit en pleine ébullition des avant-gardes musicales, et c'est en premier lieu cette incroyable liberté de Stravinsky que je trouve extraordinaire. Mais en même temps, ce qui est intéressant, c'est que d'un chef-œuvre comme celui-ci, qui peut motiver une débauche de décors, de costumes, d'interprétations, on peut faire une espèce de théâtre musical à la fois très économe d'effets et de moyens et – je l'espère – très pertinent. On n'est plus dans les grands codes de l'opéra, mais dans l'idée du théâtre – sauf que ce théâtre est soutenu en permanence par la musique de Stravinsky, et par un livret, il faut le souligner, fantastique, et d'une grande modernité. Un livret qui convoque, d'une manière assez jubilatoire, toute l'histoire de l'opéra. Et qui passe constamment de la superficialité – de choses complètement futiles ou invraisemblables, comme le personnage de la Femme à barbe – à la gravité, et à une vraie profondeur.

Ma mise en scène⁴ va jusqu'au bout de l'œuvre – on ne la planque pas, on l'attaque de front –, mais elle reste très sobre. J'avais de toute façon le souci de ne pas représenter cet ouvrage de manière trop accentuée, de ne pas figurer cet opéra dans un lieu trop repérable : ici, un lieu plutôt plastique, abstrait, neutre, grâce auquel j'essaie de faire ressortir l'ensemble des relations. Car à partir du moment où les gens sont mis en scène, des énergies sont créées dans leurs relations, entre eux ou avec



4. *The Rake's Progress*.

un tiers, et c'est là ce qui m'intéresse avant tout, comme dans *Kafka-Fragmente* : la question des regards, par exemple, est fondamentale dans mon travail. D'ailleurs, on y voit toujours tout : les musiciens,

5. *Medea*, opéra de Pascal Dusapin (1992) sur le texte de Heiner Müller, *Medeamaterial*, mise en scène Antoine Gindt (Buenos Aires, 2005. Reprises à Orléans, Saint-Quentin-en-Yvelines, Porto, Bourges, Reims, Vilnius et Gennevilliers, 2007, 2008).



6. *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, mise en scène Antoine Gindt, avec Salome Kammer et Carolin Widmann (création à Orléans en 2007. Reprises à Saint-Quentin-en-Yvelines, Strasbourg, Berlin, Gennevilliers, Oslo et à Salzbourg).

les coulisses... Parce que je pense que cela simplifie les choses. Dans *Rake's Progress*, comme d'une autre manière dans *Medea*⁵, le fait d'avoir l'orchestre sur le plateau – même si on l'oublie assez rapidement – est une manière d'affirmer clairement où se situe le moteur de l'opéra : dans ces ouvrages, l'activité de la musique crée aussi le théâtre. J'aime la magie du théâtre : dans *Kafka-Fragmente*, c'est ce théâtre inversé – avec ce rideau qui s'ouvre et découvre des choses très fugitives sans pour autant rien cacher de l'action générale – qui crée – du moins je l'espère – une certaine limpidité dans le regard, et donc dans l'écoute. Car étant un metteur en scène qui vient de la musique, je suis très conditionné par l'écoute. Dans *Kafka-Fragmente*⁶, l'enjeu était ainsi de faire en sorte que la machinerie ne fasse jamais aucun bruit, et que toutes les images découvertes le soient dans un parfait silence,

afin de ménager la surprise, de ne jamais troubler l'écoute.

***Kafka-Fragmente* est une partition pour violon et soprano qui, au départ, n'est pas destinée à être mise en scène...**

L'idée de ce projet m'avait été soufflée il y a plus de dix ans par le compositeur Bernard Cavanna. Elle était alors restée en l'air, et j'y suis revenu après la *Medea* de Dusapin, quand j'ai eu envie de faire quelque chose de beaucoup plus intime, et de reparcourir cette œuvre. Cela dit, je ne fais pas une obsession du fait de transférer des pièces du concert vers la scène. Depuis 20 ans, on a beaucoup parlé de ce que la scène pouvait apporter à la musique, et aujourd'hui, on a pour ça tous les moyens à disposition (vidéo, lumière, etc.). J'ai fait du concert mis en scène (*Consequenza*⁷ en est un autre exemple), mais je reste assez vigilant sur l'idée que la scène puisse véritablement solutionner des problèmes de la musique.



7. *Consequenza*, un hommage à Luciano Berio. Mise en scène Antoine Gindt, spectacle créé le 24 septembre 2006 au Festival Musica.

Aujourd'hui, les frontières entre les esthétiques (entre musiques actuelles et « savantes », par exemple) comme entre les disciplines sont de plus en plus poreuses : une nouvelle fois dans l'histoire de l'art, l'interdisciplinarité est à la mode. Quel regard portez-vous sur ces interactions, vous qui écriviez, dans votre avant-propos au numéro 5 de la revue théâtres&musiques, que les arts doivent nécessairement évoluer ?

Les musiques populaires ont toujours traversé les musiques savantes, d'une manière plus ou moins affirmée – pensez à Mahler ou, plus près de nous, Berio. Nous sommes aujourd'hui à un endroit très intéressant, parce que la porosité peut se faire de plusieurs

manières, et que l'on dispose notamment d'outils complètement nouveaux pour recycler une certaine mémoire musicale. Je pense par exemple au *sampling* : là où la citation implique de réécrire la chose, et donc de la modifier plus ou moins, le *sampling* permet au contraire de la reproduire de manière rigoureusement identique, et donc de convoquer une mémoire qui n'est pas seulement une mémoire de la

8. Wolfgang Mitterer (1958). Compositeur autrichien. Virtuose des claviers et des tableaux de bord, Wolfgang Mitterer peut être considéré comme l'un des représentants de la musique expérimentale électronique les plus importants d'Autriche. Son œuvre, de plus de deux cents compositions, comprend des pièces pour orgue et pour orchestre, et des opéras comme *Massacre* dont T&M assure une nouvelle production en 2008, mise en scène par Ludovic Lagarde et dirigée par Peter Rundel. Sa composition est aussi l'occasion de rencontres et de croisements sonores surprenants : bruits de scierie et d'orgue d'églises, milliers de choristes et d'orchestres d'harmonie, D.J., pompiers et pelleuses...

mélodie, du rythme ou de la note, mais aussi une mémoire du son. Ces pratiques ouvrent une nouvelle époque, et à cet égard, un opéra comme *Massacre* est vraiment un manifeste de ce que l'on pourrait imaginer aujourd'hui. Car chez Wolfgang Mitterer⁸, la mémoire de la musique réside aussi dans sa faculté à créer, par un effet de montage, des mémoires sonores qui existent chez chacun d'entre nous – même si bien évidemment, nous

n'allons pas tous y faire toujours la même référence. Si je fais de tels choix, en tant que directeur de T&M comme en tant que metteur en scène, c'est que je pense que même sur des répertoires extrêmement exigeants, il est possible de trouver une relation très simplifiée avec le public – et ce, justement parce que la forme est sophistiquée. C'est une question qui m'intéresse : comment, par ajout de « pertinence », la mise en scène peut-elle aider à libérer les questions dont nous parlons ? Comment un auditoire peut-il être confronté à des répertoires qu'il n'irait pas spontanément écouter ? Un projet comme *Kafka-Frag-*

mente est avant tout motivé par un choix intime, je ne cherche pas à faire œuvre sociale, à convertir les foules à la musique de Kurtág⁹. Mais parmi toutes les questions que me pose cette œuvre, il y a celle du champ de représentation : comment représenter cette musique qui *a priori* n'est pas destinée au théâtre, cette œuvre qui, s'adresse en général à un public de mélomanes plus ou moins instruit selon l'institution qui le présente ? (Car il ne faut pas se faire d'illusions : le rôle des institutions est extrêmement puissant dans la convocation des publics.) Je ne pose donc pas simplement la question en termes de répertoires ; si nous présentons cette pièce au Théâtre de Gennevilliers, si Pascal Rambert lui trouve une pertinence pour son public à lui, c'est que la partition et sa représentation vont ici ensemble. Au-delà de mon ambition naturelle de faire des spectacles qui se singularisent d'autres productions, il y a aussi celle de voir la manière dont ce répertoire peut être porteur d'esthétiques du théâtre musical différentes et nouvelles, et contribuer à rouvrir complètement les champs esthétiques.

T&M est là pour ça, aujourd'hui. Partie d'un compositeur qui a quasiment fondé le théâtre musical, l'association est devenue une plate-forme s'interrogeant sur la manière dont, aujourd'hui, on peut faire un théâtre musical qui ne soit ni passéiste, ni trop marqué par des effets de mode. L'interdisciplinarité soulève certes des questions tout à fait passionnantes, mais ce n'est pas parce qu'on réunit plusieurs disciplines qu'on crée

9. György Kurtág (1926). Compositeur hongrois. L'essentiel des œuvres de Kurtág est dévolu à la petite forme. Il compose en particulier de courtes pièces pour la voix, en laquelle il voit un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Ces pièces sont souvent réunies en cycles : *Messages de feu Demoiselle Troussova*, *Les Propos de Peter Bornemisza*, *opus 7*. La sémantique est au centre des préoccupations du compositeur.

10. Xavier Le Roy (1963). Chorégraphe français. Dans le domaine du théâtre musical, il met en scène *Le Théâtre des répétitions* de Bernard Lang (2003). Sur invitation des Berliner Philharmoniker, il chorégraphie *Ionisation* d'Edgard Varèse avec quarante enfants. Il conçoit et met en scène *Mouvements für Lachenmann* (2005) et *Le Sacre du Printemps* (2007), deux œuvres qui travaillent sur le potentiel chorégraphique des gestes propres aux musiciens.

quelque chose de pertinent. Il y a des pistes nouvelles, ouvertes ailleurs par des gens comme le chorégraphe Xavier Le Roy¹⁰, par exemple, ou quelqu'un comme Christoph Marthaler : voilà un formidable concepteur de théâtre musical ! La porosité entre les arts est aussi, avant tout, le fait des artistes. »

Propos recueillis le 24 août 2009 à Paris