

### Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire

Article de Evan Jon Rothstein, paru dans « Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au xxe siècle », sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003

"On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l'histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l'inadéquation fondamentale du langage et du réel."

R. Barthes, *Leçon* (Éditions du Seuil), p. 22.

"Pour moi, il n'y a que le parcours des chemins avec un cœur, n'importe quel chemin. C'est là que je voyage, et pour moi le seul défi qui vaille c'est de le parcourir en entier. C'est ainsi que je travaille - en observant sans cesse, à en perdre le souffle."

Don Juan, dans C. Castaneda, *L'Herbe du diable et la petite fumée*, p. 191.

Déduire les éléments de base du théâtre musical d'Aperghis est une tâche aussi difficile que résumer le Deleuze de *Mille Plateaux*, dont l'idée centrale est l'irréductibilité des choses : déduire les éléments de base du théâtre musical d'Aperghis. Puisque ce compositeur suit sa matière comme l'artisan de Deleuze, il est constamment en train de faire naître des formes, des lignes de conduite, et des approches qui sont en rapport avec les situations et les interprètes. "Il ne s'agit pas d'un système général, ce que je n'aime pas beaucoup, mais d'un système particulier à chaque pièce, et qui demeure caché [ . . . ] Or la musique que j'essaie d'inventer ne vient pas d'en haut, elle ne nous tombe pas dessus, mais elle est créée par l'instrumentiste. Ce que je cherche, c'est une musique qui sorte du corps, où l'on retrouve cet état physique entre le corps de l'instrumentiste et le corps musical<sup>1</sup>." Par contre il invente constamment des structures arbitraires qui donnent cette forme oulipienne à beaucoup de ses pièces (activité qui n'est antideleuzienne qu'en apparence). Ses diverses pièces de théâtre musical ne se ressemblent pas beaucoup, mais certaines démarches sont communes à chaque spectacle. Il le dit lui-même : « la donnée de base dans la composition n'est qu'un "amas d'idées, de savoirs, de désirs, que je ne pouvais pas définir<sup>2</sup> ». Machine abstraite Aperghis, agencement théâtre musical.

Le cas de Georges Aperghis : depuis les années 70 sa carrière a été suivie par des journalistes et des musicologues dont le nombre ne cesse de croître, et leurs critiques et leurs analyses ont été souvent attentives, utiles et élogieuses. Son évolution, surtout en ce qui concerne l'opéra et le théâtre musical, a été commentée dans la presse spécialisée et généralisée ; au moins sept études universitaires lui ont été consacrées en France depuis 1985<sup>3</sup>, dont une thèse très importante de Daniel Durney. Un seul livre par contre, paru en 1990<sup>4</sup>, rassemble des témoignages des interprètes (musicien, acteur, cinéaste, scénographe), des articles, des entretiens avec le compositeur; depuis, l'auteur de ce livre, Antoine Gindt, a coordonné une opération impressionnante de diffusion d'information (le *Journal* de l'ATEM), avec un mélange judicieux d'analyse musicologique, de publicité médiatique, d'entretiens, de biographies, et de déclarations idéologiques. Georges Aperghis a commenté son oeuvre lui-même, dans ses communiqués de

---

<sup>1</sup> "Entretien avec Georges Aperghis", Philippe Albéra, "Entretien avec Georges Aperghis", *Musique en Création* (Contrechamps, 1989), p. 97. Je tiens à remercier Jean-Paul Olive, Professeur à l'Université de Paris VIII-Saint-Denis, qui m'a suggéré un lien possible entre Aperghis et Deleuze. Il a ressenti l'importance de *Mille Plateaux* pour ma recherche à tel point qu'il m'a remis son exemplaire personnel. Après des hésitations, j'ai fini par le lire et lui en serais toujours reconnaissant.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>3</sup> Voir DURNÉY (Daniel), *Les compositions scéniques de Georges Aperghis : une écriture dramatique de la musique* (Thèse d'habilitation, École des Hautes Études de Sciences Sociales, 1996). Cette étude magistrale, le point culminant des années de recherche par un spécialiste du théâtre musical en général et de l'oeuvre d'Aperghis en particulier, est désormais incontournable. Pour des bibliographies complémentaires voir, par le même auteur en collaboration avec Danielle Cohen-Levinas, "Quelques repères d'analyse pour les *Récitations* de Georges Aperghis" (*Musurgia*, vol. II, n° 1, Paris, 1995); Igor Gardes, *Atelier théâtre et musique : esthétique et politique* (1976-1996) (Mémoire de maîtrise, Université de Rouen, 1996 sous la direction de D. Durney) ; et E. Rothstein, *Glose sur Commentaires* (1996): *Rhizomes, Don Juan et le théâtre musical* de Georges Aperghis (Mémoire de DEA, Université de Paris VIII-St Denis, 1997), dont le présent texte est une synthèse.

<sup>4</sup> *Georges Aperghis, le corps musical*, ouvrage conçu et réalisé par Antoine Gindt (Actes sud, Paris, 1990).

presse ainsi que dans de nombreux entretiens dans les journaux et à la radio. Il y a un public hétéroclite qui a été touché d'une façon continue grâce au soutien des festivals (Avignon, Musica - Strasbourg, Festival d'automne - Paris), des théâtres (Théâtre des Amandiers) ou des villes (Bagnole, Nanterre). Depuis son départ de l'ATEM en 1997 il ne cesse de multiplier des projets dans les structures les plus variées, notamment des spectacles élaborés avec des élèves des conservatoires d'art dramatique (Strasbourg, Paris). D'ailleurs ses pièces connaissent une diffusion de plus en plus importante à l'étranger<sup>5</sup>.

Mais il y a une autre face de l'histoire. Si, à travers toute sa carrière, Aperghis a consacré une partie importante de son énergie et de son temps au théâtre musical, genre avec lequel son nom est maintenant résolument associé, il s'est aussi consacré obstinément à un genre de création où opèrent des critères et des références qui lui sont propres, loin des courants de la musique contemporaine institutionnelle<sup>6</sup>. À force de refuser les constructions langagières habituelles - littéraires, théâtrales, musicales -, à force de refuser des catégories faciles du marché, à force de s'obliger à réinventer les modes de préparation et d'exécution, Aperghis continue à exiger de ses partenaires (artistes et administrations) un engagement peu ordinaire. C'est une activité fondée sur une esthétique de risque. Si certaines oeuvres ont connu une diffusion importante et d'autres ont subi des analyses minutieuses qui montrent clairement leur construction mécanique et sémantique, la véritable alchimie qui fait qu'un spectacle de théâtre musical "tienne" reste mystérieuse et artisanale.

Aperghis a participé à la création de ce genre en France, à l'époque où le théâtre musical était l'objet d'un intérêt généralisé d'artistes venant des milieux divers, dans le cadre de l'Atelier d'études théâtrales à Avignon<sup>7</sup>. Il a réussi au fil des années à se forger une définition pratique du théâtre musical en développant une opposition binaire avec l'opéra : dans l'opéra, la musique vient d'un livret porteur d'un récit; dans le théâtre musical, il n'y a pas de récit, ni de personnages psychologiquement constitués, ni d'histoire linéaire, il y a juste l'idée que tout est musique et que les modes d'organisation musicale peuvent s'appliquer à tous les éléments du spectacle<sup>8</sup>. La réalité est évidemment beaucoup plus compliquée : les "purs jeux musicaux" sont peut-être l'unique motivation scénique d'une pièce comme *Énumérations* (1988), mais les textes de *Sextuor* (1993), de *Commentaires* (1996), de *Jojo* (1990), et de *Conversations* (1985) sont, au niveau scénique, beaucoup trop importants pour être considérés comme dérivés. Aperghis lui-même évoque cette complexité, mais il faut se rappeler que la distinction entre musique et texte dans son travail est plutôt d'ordre sémantique qu'autre chose :

"Quand j'ai débuté le travail sur *Sextuor*, mon intention était de situer ce spectacle dans le prolongement d'une pièce comme *Conversations* qui plaçait sur la scène trois personnages, sans caractère psychologique, dont les comportements se situaient entre le comportement humain et le comportement animal. Mais *Sextuor* est très délibérément structuré par la musique, alors que *Conversations* l'était par le langage. Les attitudes physiques et les comportements sont ici dictés par la musique, ils deviennent eux-mêmes musique."<sup>9</sup>

<sup>5</sup> En 1996 *Sextuor* a été présenté à Prague, Bratislava, Budapest et Ljubljana. *Commentaires* à Munich, Berlin, Athènes, et Sarrebruck en 1997.

<sup>6</sup> "Le problème posé sera celui de la narrativité en musique, mais dans le cadre d'un langage qui se veut résolument moderne, et de plus dépourvu de tout signe d'appartenance à un des courants dominants de la musique des dernières décennies". D. Durney, *Les compositions scéniques, op. cit.*, p 4.

<sup>7</sup> Pour situer le travail d'Aperghis dans le contexte du théâtre musical en France et en Europe voir D. Durney, "Théâtre et Musique ; France - années 80" (Les Cahiers du Cirem. No. 4-5, 1987) et "Le théâtre musical français", dans D. Pistone, *Le théâtre lyrique français 1945-85* (Champion, 1987) ; Igor Gardes, *Atelier théâtre et musique : esthétique et politique (1976-1996)* ; M. Monpoel, *Le théâtre musical contemporain : Domaine européen - problématique et tendances*, (Thèse de troisième cycle, Université de Paris IV - Sorbonne, 1985) ; M. N. Rio et M. Rostain, *L'opéra mort ou vif* (Recherches/Encres, 1982) ; Ivanka Stoianova, *Geste-texte-musique* (Union Générale d'Éditions, Paris, 1978).

<sup>8</sup> D. Durney montre très clairement la façon dont cette démarche précise marque la différence entre le théâtre musical comme genre et l'opéra : "Au demeurant, la distinction entre opéra et théâtre musical, qui mérite d'être précisée, ne pose pas problème chez Aperghis, qui dit lui-même s'être dédoublé dans toute sa carrière en composant pour l'une et l'autre forme. Un opéra suppose une intrigue bien perceptible, des situations et des personnages repérables ; il exige un noeud dramatique, des péripéties, des conflits, des rebondissements, et même s'il rejette les émotions convenues et la psychologie primaire, il se plaît à inventer des grands moments de lyrisme. Une dramaturgie préexistante, fondée sur un texte - qu'il soit intégralement respecté ou au contraire très fortement basculé - est donc nécessaire dans un opéra, alors qu'elle est soigneusement évitée dans une pièce de théâtre musical. Le fil conducteur de l'action est préalablement posé dans un opéra, alors qu'il n'y en a aucun dans le théâtre musical où toutes les situations scéniques naissent de purs jeux musicaux. Une composition de théâtre musical ne fixe jamais un sens précis ; elle ne délivre pas un message expressif unique ; en revanche, dans les opéras, le livret existe préalablement à la musique." Les compositions scéniques, p. 8. Comme toute définition claire, par contre, elle n'est qu'un reflet imparfait d'une réalité beaucoup plus complexe.

<sup>9</sup> *Sextuor*, texte d'après une conversation avec Georges Aperghis établi par Antoine Gindt, Journal de l'ATEM, N° 4 (mai 1993), p. 1.

Aperghis a essayé, depuis le début de l'ATEM, d'utiliser ce genre comme une espèce de laboratoire artistique dans lequel il lui semblait possible de développer de nouvelles méthodes pour élaborer un spectacle. Il a constitué un réseau de techniques - de construction littéraire, de composition musicale, de mise en scène - qui sont maintenant indicatives de son style. Ces techniques ont été déjà cataloguées, disséquées et même imitées : on sait maintenant que ce qui semblait aléatoire ou improvisé - ses recompositions de la langue, ses empâtements sonores, ses délires combinatoires gestuels - est souvent soigneusement organisé au niveau local selon une logique formelle (arbitraire mais stricte)<sup>10</sup>. Comme chez Ives, découvrir qu'une musique qui paraît d'une grande spontanéité s'avère méticuleusement calculée rend cette musique et sa méthode encore plus fascinantes. Mais le travail monumental pour décrypter les techniques de composition au niveau local nous amène à demander : comment construire un spectacle à partir de ce langage personnel ? Est-ce que ce n'est rien d'autre qu'une suite de numéros dissemblables, un patchwork de petites pièces de construction ingénieuse ? Comment est-ce que le tant discuté "travail d'atelier" se transforme en mise en scène ? Y avait-il une seule source ou un axe génératif qui pouvait expliquer l'apparente cohérence d'un spectacle ? Et quels sont ces critères personnels, les fondements de base d'une démarche à la fois iconoclaste, hétérogène et créative ? Il est évident que dans ses pièces de théâtre musical Aperghis s'appuie sur une toute autre conception de la structure, de la cohérence, de la continuité. Mais il n'y a pas de vocabulaire dans l'analyse musicale pour parler de cette façon de faire, action à la fois collective et singulière, hétérogène et cohérente, divisible et lisse, musique et théâtre<sup>11</sup>. Une partie de la difficulté vient du fait qu'Aperghis n'est pas simple compositeur : la responsabilité de la mise en espace de ses spectacles est la sienne. On aura même l'impression que la composition du matériau du spectacle et sa mise en scène exigent l'emploi des techniques différentes, même opposées. Il y a aussi le fait incontournable : les influences les plus importantes dans les démarches et la pratique générale du théâtre musical d'Aperghis viennent assurément soit des milieux non musicaux, soit d'un déplacement continu d'idées musicales. C'est justement cette friction entre des idées et des matériaux d'origines très diverses qui par la création des nouvelles formes nous invite à une réflexion approfondie. Réflexion difficile à entreprendre : l'univers d'Aperghis est imprégné d'une multitude d'intérêts, de préoccupations, de rencontres, véritable tourbillon d'activités et de références. Au lieu d'être la démonstration d'une recherche intellectuelle, son travail de théâtre musical est plutôt une suite d'aventures lancées souvent sans but prévisible. C'est l'antithèse du travail de Stockhausen. Les propos sont toujours variables et motivés par le désir que chaque spectacle soit bâti *à partir du corps de l'interprète* et non à partir d'un plan préalable. Cet aspect politique et fondamental du travail d'Aperghis n'a pas tellement changé depuis 1976 :

« Le contexte artistique et culturel dans lequel nous vivons n'admet pas qu'un spectacle, plus précisément qu'une série de spectacles, soient faits d'une aventure. Quand je parle d'aventure, je veux dire que le spectacle n'est jamais conçu à l'avance comme un produit fini, qu'il n'est jamais fait de poudre à jeter aux yeux pour 'avoir l'air' fini. Les spectacles ne sont pas montrés pour plaire à tout prix; ils viennent montrer où l'on en est de notre travail [ . . . ] Nous ne sommes pas à la mode... J'ai l'impression que l'on vit dans une société qui ne voudrait admettre que les chefs-d'oeuvre, ou les apparences du chef-d'oeuvre, mais qui ne sait pas s'intéresser à un travail quotidien d'expérimentation et d'invention. [Cette réflexion invite à une comparaison avec le célèbre essai d'Artaud, Pour en finir avec les chefs-d'oeuvre n.d.a.] Nous ne faisons pas de l'expérimentation par simple goût. Il y a lieu en ce moment de se former à une discipline de travail et de recherche dans le domaine du théâtre musical. Nous voulons parler du monde de tous les jours [ . . . ] Et pour parler d'aujourd'hui il a fallu accepter d'avoir à inventer des démarches de travail, des langages, des rapports gestes-sons qui nous semblent correspondre à ce dont nous voulons parler. »<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Parmi des études qui traitent le plus en détail cet aspect technique de la composition musicale d'Aperghis sont de D. Durney : *Les compositions scéniques*, "Quelques repères" avec Danielle Cohen-Levinas, "La règle du jeu" dans Gindt, *Le corps musical*, et "Théâtre et musique" dans les Cahiers du Cirem, n° 4-5, 1987 ; I. Gardes, *Atelier théâtre et musique* ; Jean-Philippe Hodant, *Georges aperghis, nouvelles trajectoires musicales et théâtrales* (Université de Paris IV-Sorbonne, 1985) ; Pierre-Albert Castanet, "De la théâtralité de la musique. La voix contemporaine en questions" (Les Cahiers du Cirem, n° 4-5, 1987).

<sup>11</sup> Le modèle de I. Stoianova dans *Texte- Geste- Musique* a été pourtant très utile. Il fait partie de tout un courant de pensée qui fait appel à des modes de réflexion et d'analyses extra-musicaux. Voir aussi Antoine Gindt, "Sur les chemins d'Aperghis et de Kagel : introduction à l'analyse du théâtre musical" (*Analyse Musicale*, N° 27), où est proposé un modèle d'analyse moins détaillé mais particulièrement bien adapté au traitement d'un sujet pluridisciplinaire. Mon étude récente, *Glose sur Commentaire*, op. cit. était une tentative d'appliquer des approches empruntées à Deleuze, Tarasti et Barthes à l'analyse d'un spectacle d'Aperghis.

<sup>12</sup> "A propos d'une oeuvre", Entretien de Georges Aperghis avec Michel Rostain dans M. N. Rio et M. Rostand, *Aujourd'hui l'opéra* (Éditions Recherches, 1980), p. 99.

Il n'y a pas de contradiction entre ce constat et l'idée que le théâtre musical est une "dramaturgie musicale" régie par une partition et par des critères musicaux, au lieu d'être régie par la logique d'un récit littéraire ou par un moteur scénique. La préoccupation d'Aperghis pour l'organisation des sons et des rythmes est bien sûr celle d'un compositeur, mais ses procédés, ses façons d'agencer, d'exploiter et de mettre en scène son matériau sont plus fortement marqués par des artistes travaillant dans d'autres domaines. Aperghis est entré dans le milieu du théâtre français aux années 60, et il a subi l'influence de l'esthétique du « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud par plusieurs voies; il y trouve, comme tant d'autres, une ébauche de son futur projet esthétique.<sup>13</sup> Le projet politique de l'ATEM (qui a évolué d'une façon radicale depuis son arrivée au Théâtre des Amandiers) a certainement été influencé par le Théâtre des quartiers d'Ivry, créé à l'initiative d'Antoine Vitez en 1972, la même année où Aperghis commence sa longue collaboration avec lui. Et les méthodes de travail "en atelier" ont été fortement marquées par l'arrivée en 1974 à Paris (Théâtre des Bouffes du Nord) de Peter Brook, metteur en scène dont les techniques étaient censées être la traduction et l'extension fidèle de l'esprit d'Artaud, et dont les répétitions ont attirées l'attention du jeune compositeur.<sup>14</sup> 1974 est aussi l'année de la parution de *La vie mode d'emploi* de George Perec, véritable démonstration de la méthode Oulipo, que cite Daniel Durney dans la préface de son étude sur les compositions scéniques d'Aperghis. Ses analyses ne laisse plus de doute sur l'importance de ce groupe sur le compositeur : "Aperghis s'est inspiré des principes oulipiens dans la quasi totalité de ses oeuvres. Même si les techniques diffèrent, on relève une similitude fondamentale de démarche."<sup>15</sup>

Mais c'est en 1976, la même année que la création de l'ATEM, que sort l'essai de Gilles Deleuze, *Rhizome*, repris plus tard dans le livre *Mille plateaux*.<sup>16</sup> Bien qu'on ne sache pas à quel moment Aperghis s'est intéressé à ce livre, la pensée délirante de Deleuze et Guattari et le théâtre musical d'Aperghis "font rhizome", comme le célèbre exemple de la guêpe et l'orchidée; ce sont deux devenirs qui se confondent. Non imitation, mais "évolution aparallèle".<sup>17</sup> Pour commencer il y a des modèles qui ne serviront pas : pas de modèle hiérarchique (phrase, période, thème), de structure profonde - la multiplicité n'est pas dérivée de l'un -, de discours narratif, d'évolution linéaire, de logique systématique, de formes organisatrices, de psychologie de "calque", de ritournelle purement territoriale.<sup>18</sup> Après il reste une série de concepts généraux et de directives globales qui servent de nouveau point de départ : le rhizome et les plateaux, avec leurs principes d'interconnectibilité, de multiplicité, de rupture, et de carte; le corps sans organes (le lieu), qui est "l'oeuf" dans lequel les intensités se rencontrent, et le plan de consistance qui est le plan de "composition" (suivant "la logique de ET", ou de la multiplicité hétérogène) ; la déterritorialisation, cet acte (non défini) qui transforme la ritournelle en ligne de fuite (au lieu de marqueur de strates) ; la machine abstraite, qui, par ses agencements de la totalité de ces éléments, fait exister des phénomènes repérables, identifiables tout en étant dans un état de flux, de variabilité, de variation continue. Cette déstructuration et recomposition de phénomènes, d'idées et de choses est marquée par une affinité avec les idées d'Antonin Artaud et les "découvertes" de l'anthropologue Carlos Castaneda, affinité renforcée par les références et les citations qu'on trouve au cours de *Mille plateaux*. Chez eux on retrouve la même conviction que la réalité et la réalité "non ordinaire" (onirique, artistique, psychologique) suivent une logique autre que la logique systématique et séquentielle, et qu'il existe un sens poétique dans les choses qui est plus affectif et associatif (encore "la logique de ET") qu'intellectuel et littéral.

---

<sup>13</sup> On note la participation d'Aperghis avec Michel Puig à une émission de France Musique consacré à l'importante influence d'Artaud sur le théâtre musical français, "La parole avant les mots: Antonin Artaud et le théâtre musical" (mai 1972). Voir aussi Gindt, *Le corps musical*, p. 47. Pour une analyse plus approfondie des liens entre Aperghis, Artaud, Brook et Vitez, voir E. Rothstein, *Artaud et le théâtre musical : réflexions sur l'importance du Théâtre et son double pour le travail de John Cage, Georges Aperghis et le Goûts Réunis* (Mémoire de Maîtrise, Université de Paris VIII, 1995) p. 4-12 et 34-56.

<sup>14</sup> Nous connaissons l'intérêt d'Aperghis pour le travail de Brook à cette époque grâce à un entretien qu'il m'a accordé en mars 1995. Voir E. Rothstein, *Artaud et le théâtre musical*, p. 82.

<sup>15</sup> D. Durney, *Les compositions scéniques*, p. 328. Pour les analyses de *Récitations*, *Conversations* et *Enumérations* dans cette optique voir p. 326-393.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie* (Editions de Minuit, 1980).

<sup>17</sup> Voir Deleuze, *Mille plateaux*, p. 17.

<sup>18</sup> Ici nous parlons des spectacles entiers de théâtre musical et de leur "composition", pas de ses parties constitutives. Nous avons déjà montré qu'une grande partie des oeuvres d'Aperghis utilise des "formes organisatrices" et applique une "logique systématique" dans les pièces qui constituent le spectacle, même si le but de cet emploi est principalement anarchique et déstabilisant.

Le phénomène du théâtre musical d'Aperghis en général nous incite à trouver de nouveaux repères et à découvrir de nouveaux modes d'interprétation. Tout y est affectif, même la pièce la plus mécanique, mais peu de choses suivent une ligne. Tout semble lié, tout semble engagé dans un processus de variation continue, mais cette impression vient du fait que tout un réseau de matériau sur des niveaux multiples (rythmique, phonétique, mélodique, gestuel) a été explosé, éclaté, et le résidu se trouve, modifié, partout. Même dans les pièces antérieures qui semblent utiliser dans leurs parties constitutives une "source sémantique" (*Récitations, Tourbillons, Conversations*) où employer des systèmes de machines "simples" ou des "systèmes d'organisation" rigoureux (*Enumérations, Conversations*), Aperghis prend soin de les agencer d'une façon à produire une ambiance illogique et déstabilisante, ou la déterritorialisation (dans le sens entendu par Deleuze) joue son rôle avec insistance. Les diverses influences (le théâtre artaudien, l'oulipe) nous proposent un cadre dans lequel nous pouvons "penser" le théâtre musical, mais *Mille plateaux* nous propose une façon de penser entièrement modifiée (avec son vocabulaire ambigu et nomade), qui semble encore plus en rapport avec les exigences de ce genre sans forme et sans prototype.

Suivre la matière. Espace à la fois hétérogène et fusionnel. Travail artisanal, intuitif et nomade. Matières non formées et fonctions non formelles. Manipulations d'énonciation machinique qui sont porteuses "de singularité et de traits d'expression".<sup>19</sup> Autant de valeurs qui semblent paradoxales, mais qui sont liées par la conviction que nous avons besoin de penser autrement la nature, l'art, l'homme, les sciences. Il est évident que certains éléments des valeurs anciennes gardent leur identité : formes, hiérarchies, strates ne disparaissent pas. Chez Aperghis, par exemple, il y a une forte tendance à organiser les parties constitutives d'un spectacle selon des principes d'organisation oulipienne, parfois rigoureusement systématiques (le but de ces systèmes est, par contre, de déstabiliser les structures de communication existante). Mais le concept de machine abstraite/agencement change l'orientation de toute analyse : sur le plan technologique Deleuze ne veut plus parler de simples "formes organisatrices", de "prototypes", de "substances formées" (aluminium, plastique, fil électrique), mais des "degrés d'intensité" (résistance, échauffement, étirement, induction, etc.).<sup>20</sup> Au niveau linguistique (et ici le rapport avec Aperghis est particulièrement frappant), la machine est "une expressivité-mouvement qui comporte toujours une langue étrangère dans la langue, des catégories non linguistiques dans le langage (lignées poétiques nomades). Alors, on écrit à même le réel d'une matière non formée, en même temps que cette matière traverse et tend le langage non formel tout entier [ . . . ]."<sup>21</sup> Enfin, au niveau musical, la machine est ce qui agence la voix, qui la pousse à atteindre "cette langue neutre, secrète, sans constantes, toute en discours indirect, où le synthétiseur et l'instrument parlent autant que la voix"<sup>22</sup>, et la voix joue autant que l'instrument.<sup>23</sup> » Le "discours indirect", c'est aussi le discours "théâtral" d'Aperghis, où les textes sont des espaces "troués" dont le sens n'apparaît que par fragments et par bribes.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Les réflexions de Deleuze dans ce sens sont valables aussi pour l'opéra et le cinéma : "Les rapports variés dans lesquels entrent une couleur, un son, un geste, un mouvement, une position, dans une même espèce et dans des espèces diverses, forment autant d'énonciations machiniques." Deleuze, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 408.

<sup>20</sup> Ibid., p. 637.

<sup>21</sup> Ibid., p. 638. On ne peut guère imaginer une explication plus à propos de l'intérêt poétique du travail d'Aperghis sur la langue (musicale, gestuelle, et verbale) que celle de Deleuze, qui met lui-même son discours en rapport avec la musique : "C'est peut-être d'ailleurs une caractéristique des langues secrètes, argots, jargons, langages professionnels, comptines, cris de marchands, de valoir moins par leur inventions lexicales ou leur figures de rhétorique que par la manière dont elles opèrent des variations continues sur les éléments communs de la langue. Ce sont des langues chromatiques, proches d'une notation musicale [italiques ajoutées]. Une langue secrète n'a pas seulement un chiffre ou un code caché qui procède encore par constante et forme un sous-système ; elle met en état de variations le système des variables de la langue publique." Ibid., p. 123.

<sup>22</sup> "Machiner la voix est la première opération musicale." Ibid., p. 373.

<sup>23</sup> Ibid., p. 122. "[ . . . ] alors elle [la voix] n'est plus accompagnée, elle est réellement 'machinée', elle appartient à une machine musicale qui met en prolongement ou superposition sur un même plan sonore les parties parlées, chantées, bruitées, instrumentales et éventuellement électroniques. Plan sonore d'un 'glissando' généralisé, qui implique la constitution d'un espace statistique, où chaque variable a non pas une valeur moyenne, mais une probabilité de fréquence qui la met en variation continue avec les autres variables."

<sup>24</sup> Cette déclaration de Philippe Minyana, en compagnie d'Aperghis, lors de la conférence sur *Commentaires* (Nanterre, 23 mars, 1996) est indicative de cette attitude : "Quand les acteurs donnent trop de sens aux mots, les mots meurent." Aperghis semble aller dans ce sens quand il dit "Il ne faut pas jouer juste, il faut jouer à côté." Entretien avec l'auteur (mai 1997). Les vidéos faite par Jean-Baptiste Mathieu des répétitions pour *Commentaires* (1996) que j'ai pu visionner, ainsi que son documentaire "Conversations en miettes" (1995) et mes entretiens avec les interprètes de *Commentaires* ont confirmé l'application de cette esthétique en pratique. A. Gindt explique cette attitude comme une espèce de pudeur ou de retenue artistique (une sensibilité française ?) : "Si par conséquent, certaines choses ne sont suggérées qu'à peine, c'est sans doute que toute vérité n'est pas bonne à dire : l'adieu, la mort, la maladie, le danger et même l'amour." "Le Gel et les Tourbillons", *Journal de l'ATEM*, N° 7 (mars 1995), p. 5.

Quels sont les agencements qui caractérisent cette activité, cette machination du matériau musical, gestuel, et linguistique ? Dans cette liste provisoire de modes d'action (ce que Deleuze appelait "degrés d'intensité"), nous retrouverons une orientation proche de Deleuze, mais avec un langage plus attaché à une réalité de spectacle.<sup>25</sup> Il ne faut pas oublier un instant, par contre, que nous parlons ici d'une activité personnelle en évolution constante depuis plus de vingt ans et qui est toujours en train de se transformer et de se renouveler. Ce sommaire ne saurait être plus qu'une présentation composite fatalement figée. Le fait qu'Aperghis ne parle nulle part publiquement de son intérêt pour le *Mille plateaux* de Deleuze est une indication de l'emploi personnel et particulier qu'il en fait. Cependant j'ai essayé de tracer les grandes lignes sans trahir l'esprit d'expérimentation qui caractérise son travail.

1. Le principe fondamental de théâtre musical est que la dramaturgie vient de la partition; dans l'absence d'une partition préalable elle vient d'une volonté de composer le temps et l'espace selon des exigences purement musicales et, éventuellement, scéniques.<sup>26</sup> Le but recherché, en principe, est que chaque spectacle dans sa forme "définitive" soit régie dans tous ses détails par la partition (c'était une idée qui vient plus d'Artaud, inspirée par le théâtre balinaï, que de Wagner). Aperghis laisse entendre que "partition" ici ne veut pas dire nécessairement un véritable plan du spectacle en écriture musicale - il n'est pas tout à fait vrai qu'une partition existe pour chaque spectacle qui détaille chaque déplacement, chaque élément de lumière, chaque mode de jeu ; en fait c'est plutôt le contraire. Même la partition de *Commentaires*, dont la grande partie des pièces instrumentales était précomposées, n'était qu'une esquisse d'éléments possibles. *Sextuor* aussi était composé à partir d'un réseau d'éléments compositionnels "en kit" (mais autrement : la partition était élaborée au cours des répétitions). Il s'agit donc plus d'une "orientation musicale" (au niveau des degrés d'intensité et tous les éléments scénographique) qui serait le moteur de tout ce qui se passe sur scène. Cette orientation guide les interprètes autant que les propos du compositeur, puisqu'en pratique ce sont les interprètes qui doivent trouver leur propre façon d'exécuter des indications parfois très ouverte. En réalité, les choix d'actions composites sur scène, de déplacements, et d'enchaînements influent souvent sur les éléments proprement musicaux - il y a un certain nombre de pièces qui ont dû être radicalement tronquées pour mieux les adapter à une logique scénographique. Néanmoins cette orientation reste depuis le début de l'ATEM l'attitude déterminante de toute démarche. Le corollaire de ce principe est que la dramaturgie vient à partir du corps de l'interprète (c'est-à-dire de la confrontation du corps avec les propos du compositeur), et que le travail de mise en scène et de l'interprétation reste un travail empirique.<sup>27</sup>

2. Il suit que le spectacle est un lieu "peuplé" d'histoires multiples, de beaucoup de petites histoires hétérogènes (visuelles, sonores, gestuelles, abstraites, ou même littéraires) qui sont complémentaires (et parfois contradictoires) et qui sont souvent présentées simultanément. Il n'y a pas d'histoire linéaire ou univoque, ni de récit psychologiquement continu, ni de personnage psychologiquement constitué. Deux exemples exceptionnels : *Jojo* (1990) raconte l'histoire d'une suite de véritables personnages, mais le récit est pulvérisé et explosé; *Sextuor* (1993) raconte l'origine des espèces d'une façon relativement compréhensible, mais intercalés avec des textes scientifiques détournés sont un grand nombre d'autres textes de genres divers dont le rapport avec le thème n'est pas toujours évident. *Commentaires* est aussi exceptionnel à cet

---

<sup>25</sup> Il serait intéressant de comparer cette liste avec celle d'Antoine Gindt ("Sur les chemins de Kagel et d'Aperghis", op. cit., p. 61), qui identifie les éléments qui distinguent Kagel d'Aperghis, et celle d'Igor Gardes (Atelier théâtre et Musique) dont l'analyse est plus portée sur la construction mécanique des pièces. Les analyses de Durney et d'Aperghis lui-même ("Quelques réflexions sur le théâtre musical" dans Gindt, *Le corps musical*, p. 61-63) traitent les motivations artistiques/politiques/sociales du théâtre musical, ainsi que la construction des pièces individuelles, mais ne traitent pas d'une façon globale la "composition" (plan de consistance) du spectacle. Cette "composition" reste un élément de "sorcellerie" (mot deleuzien) ou "d'alchimie" (mot artaudien).

<sup>26</sup> "L'important, pour moi, est que la dramaturgie soit musicale, qu'elle provienne de la musique et non du texte. C'est la partition qui fait naître les images, les situations, le jeu des acteurs. En ce sens, cela n'a rien à voir avec l'opéra, qui est basé sur un texte préalable, des situations dramatiques, etc. Ce qui m'intéresse, c'est de voir jusqu'où la musique peut organiser un ensemble d'éléments divers." Aperghis cité dans P. Albera, "Entretien avec Georges Aperghis", op. cit., p. 100.

<sup>27</sup> En général, les déclarations publiques d'Aperghis à ce sujet montrent sa conviction que ce travail empirique et artisanal est nécessaire du point de vue artistique et idéologique. Parfois, en revanche, sa modestie l'amène à modifier cette position. "Je trouve surtout que mon évolution est d'une très grande lenteur. J'ai mis beaucoup de temps à comprendre certaines choses, car je suis très empirique : je ne crois pas à ce que l'on me dit. Lorsqu'on me démontre quelque chose d'un point de vue théorique, je n'entends rien. Et dix ans plus tard, je fais le même constat, mais par mon propre travail. Par exemple, en ce qui concerne le théâtre musical, je n'ai pas encore suffisamment de connaissances pour pouvoir écrire chez moi, et donner les partitions aux musiciens. Je dois travailler d'une façon empirique, sur place. En plus je ne suis jamais sûr de rien. J'ai toujours peur de m'être trompé sur toute la ligne, que toutes mes idées, mes réalisations, soient basées sur une équation, et que cette équation soit fausse." Ibid., p. 100-101.

égard : il est constitué d'un nombre considérable de petites scènes et de monologues qui racontent quelque chose de relativement précis (l'histoire de Derek, l'histoire de Gildas Beau, le ménage à trois), même si les histoires semblent toujours commencer par le milieu (ce qui fait penser à Beckett et Pinter). Mais l'histoire racontée dans un spectacle de théâtre musical n'est généralement pas liée à une histoire littéraire : les lumières et les décors racontent leur propre histoire, les gestes, la musique, les textes non porteurs de sens aussi. C'est le cas de *Sextuor*, par exemple, dans lequel le travail de l'éclairagiste Daniel Levy (qui a collaboré régulièrement avec Aperghis) a joué un rôle particulièrement important : "A ce moment-là, la lumière vient comme une scénographie surimposée au décor. C'est vrai qu'elle recrée des espaces, forme une espèce de grammaire et permet une écriture en soi. Ce n'est pas éclairer un plateau : le décor devient un réceptacle d'images."<sup>28</sup>

Le sens de ces histoires n'est que rarement défini clairement, toutes les histoires sont incomplètes; c'est le *spectateur* qui doit les compléter - comme disait Eco : une "bonne métaphore" est celle qui "interdit d'arrêter immédiatement la recherche" de sa signification.<sup>29</sup> Ce sont plutôt des histoires de *rappports abstraits entre des événements scéniques* (chaque histoire est comme un CsO, un oeuf plein d'intensités fluides), et ce sont les rapports de juxtaposition - de type rhizome - qui donnent de l'épaisseur à toute signification potentielle.

3. Chaque histoire est composée à partir soit d'une série de jeux ou d'improvisations, soit d'une pièce composée (pièce instrumentale et/ou vocale - musicalisée ou récitée), soit d'une idée scénographique (décor, lumière, costume, vidéo), soit d'un texte - ou les quatre à la fois - qui sera travaillé et fixé dans une forme plus ou moins définitive lors des répétitions. Une pièce, une idée ou un texte peut aussi être constitué d'histoires multiples; il y a, d'ailleurs, souvent des connexions ou similarités entre les histoires au niveau rythmique, motivique, phonétique, ou intellectuel. Les histoires ont souvent des résonances multiples (surtout les textes, mais les autres éléments aussi), à la fois intéroceptives et extéroceptives.<sup>30</sup> Au début des répétitions il n'y a pas forcément d'ordre préalable à l'agencement des "histoires"; comme les "plateaux", chaque histoire peut être mise en rapport avec n'importe quelle autre, dans n'importe quel ordre. Pour les interprètes, un regard "nomade" est indispensable, parce que c'est à travers l'exploration de toutes les interprétations, modifications, ou juxtapositions possibles de chaque histoire que l'agencement des éléments du spectacle s'imposera. Les histoires arrangées d'une façon définitive invitent aussi le spectateur à une lecture nomade ; l'aspect non séquentiel mais interréférentiel de ces histoires crée des rapports à distance qui jouent sur la mémoire (mémoire individuelle et collective/culturelle). Gindt propose que c'est l'absence de récit linéaire qui favorise un genre d'écoute active. "Le spectacle, par défaut, construit des petites mémoires qui parfois deviennent universelles elles aussi."<sup>31</sup> En ce qui concerne la mémoire collective, l'explication de D. Durney est éloquente (même s'il s'agit ici d'une technique de citation utilisée plus dans les opéras d'Aperghis que dans le théâtre musical) : "Sa méthode prend en compte ce constat, que notre mémoire culturelle est extrêmement chargée, et notre univers mental saturé de références. Elle nous invite à penser que les figures littéraires sortent rarement de l'imagination isolée d'un créateur, mais que leur apparition correspond bien plutôt à une simple résurgence de la mémoire collective. La référence culturelle révèle donc ici l'épaisseur historique ou mythique des personnages."<sup>32</sup> Aperghis lui-même confirme qu'il considère très important le rôle joué par la mémoire du spectateur : "Le spectateur se fabrique une histoire qui n'est pas vraiment une histoire mais des souvenirs de ce qu'il a vécu, connu, des choses où il se retrouve. C'est ça le théâtre musical, il y a la même chose dans Conversations : elles peuvent avoir lieu entre n'importe quoi, des rochers, des bêtes, pas forcément des humains, ce qui est intéressant c'est que le spectateur puisse s'y retrouver."<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> G. Aperghis dans "La lumière en contrepoint", propos recueillis par A. Gindt, *Journal de l'ATEM*, N° 7 (mars 1995), p. 1.

<sup>29</sup> Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (Presses Universitaires de France), p. 180

<sup>30</sup> Voir Eero Tarasti, *Sémiotique musicale* (Presses Universitaires de Limoges, 1996) p. 89.

<sup>31</sup> "Le gel et les Tourbillons", *Journal de l'ATEM*, N° 7, p. 2.

<sup>32</sup> D. Durney, *Les compositions scéniques*, p. 31.

<sup>33</sup> Cité dans B. Fontaine, *Théâtre et voix chez Georges Aperghis de 1978-1989* (Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, 1990) p. 118.

4. Les textes peuvent être des emprunts ou des compositions originales (ou un mélange des deux), en langues compréhensibles ou non, composés entièrement ou en partie (mêlés avec des mots ou bribes de textes compréhensibles) de phonèmes ou d'onomatopées. Les textes sont souvent des variantes d'éléments venant d'une phrase ou d'un texte compréhensible qui peut être aussi présent ou non. Des véritables citations (ce qu'on trouve dans *Sextuor* et *Commentaires*) peuvent être entendues de plusieurs manières : on peut mettre l'appui sur sa valeur communicative (ce que Barthes appelle le niveau "informatif").<sup>34</sup> Si l'on arrive à reconnaître sa source – ce qui n'est pas toujours facile –, la citation peut assumer aussi une importance au niveau "symbolique" – ce n'est pas sûr que ce genre de référence soit recherché systématiquement par Aperghis –. Dans ce cas, l'extrait renvoie à son origine avec toutes ses associations. La juxtaposition de deux textes – qu'ils soient des citations ou non – peut dégager une nouvelle interprétation des deux (*Commentaires*, par exemple, met en rapport l'écrasant ennui de la vie de Madame Bovary avec la mesquinerie de la vie quotidienne du jeune soldat Céline). La juxtaposition d'un texte avec une musique instrumentale ou une pantomime peut aussi dégager une "nébuleuse d'interprétations" ou de "nouvelles constellations" d'interprétation<sup>35</sup> : le spectacle *De la nature de l'eau* (1974), qui détourne les textes scientifiques de Léonard de Vinci en histoire d'amour, en est un exemple.<sup>36</sup>

5. Il est évident que ces histoires coexistent dans un espace ambigu au niveau du temps : espace linéaire parce que tout s'enchaîne dans le temps, mais non linéaire parce que composé sans récit psychologique, littéraire, ou séquentiel. Ivanka Stoianova décrit précisément ce curieux paradoxe du spectacle pluridisciplinaire et multidimensionnel : "Toutes les caractéristiques divergentes qui correspondent à une certaine étape dans le travail compositionnel ont l'air d'exister simultanément dans la zone élargie de signifiante plurielle qui devient 'oeuvre'. A travers les multiples caractéristiques superposées et toujours là, l'oeuvre est comme écrite dans plusieurs temps simultanés qui ne peuvent pas être étirés en ligne unidirectionnelle et mis en perspective."<sup>37</sup> Au niveau de l'écriture musicale aussi le temps subit un traitement particulier : la prédilection du compositeur pour des textures d'une très grande densité polyphonique, souvent "presque canonique", avec des superpositions de figures tournoyantes brouille la perception du temps au niveau local. D. Durney, dans une analyse des différentes sortes d'arabesques et leur traitement polyphonique dans l'écriture d'Aperghis, affirme que "la perception du temps, dont l'image musicale est constituée par les figures rythmiques, se trouve souvent contredite, chez Aperghis, par l'extraordinaire complexité de leurs subdivisions et de leurs superpositions." Il parle de "superpositions de courbes légèrement dissemblables", de "brouillage de l'audition", et de figures "fuyantes, tournoyantes, frénétiques, frémissantes, insinuantes" qu'on peut trouver dans un grand nombre de compositions d'Aperghis.<sup>38</sup>

6. Les modes de jeu, d'enchaînement, et de juxtaposition des histoires ou des pièces ne sont que rarement préétablis. Chaque partie du spectacle est travaillée indépendamment au départ, leur enchaînement ou juxtaposition, modification ou transformation étant arrangés au fur et à mesure que les répétitions avancent.<sup>39</sup> Les modes de jeu sont souvent élaborés à partir des improvisations régies par des

<sup>34</sup> Voir R. Barthes, "Le troisième sens", dans *L'Obvie et l'obtus* (Editions du Seuil, 1982) p. 43-58.

<sup>35</sup> Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, p. 233.

<sup>36</sup> Voir l'excellente analyse de cette oeuvre dans Jean-Philippe Hodant, *Georges Aperghis, nouvelles trajectoires musicales et théâtrales*, op. cit., p. 10-43. Deux éléments de cette étude sont particulièrement intéressants : une table de gestes avec un commentaire qui détaille les façons dont les gestes détournent ou prolongent les sens des textes ou de la musique (p. 38-40), et l'analyse des figuralismes aquatiques présents dans l'écriture musicale. Cette pièce est aussi un exemple exceptionnel d'un spectacle de théâtre musical dont la source est le texte.

<sup>37</sup> Ivanka Stoianova, *Geste-Texte-Musique*, op. cit., p. 52.

<sup>38</sup> D. Durney, "La règle du jeu", op. cit., p. 203.

<sup>39</sup> Voir encore la description détaillée de ce travail d'exercices et d'improvisations dans M. Rostain, "George Aperghis et l'ATEM", *Musique en jeu*, N° 30 (mars 1978), p. 88. On remarque déjà certaines tendances qui sont en rapport avec les constructions décrites par Deleuze (en matière de "fuite" de codes, des rapports de rhizome et de déterritorialisation). Aperghis dit qu'à partir de "codes très simples" ils sont allés "à des systèmes d'improvisation très complexes", où s'installait un va-et-vient perpétuel entre lui et "les copains". Tout le travail d'atelier semble être destiné à créer ou à chercher des lignes de connexion ou de fuite entre les textes, les sons, et les gestes, d'explorer les implications de ces connexions multiples avant de choisir une forme plus ou moins définitive. Ceci explique aussi pourquoi Aperghis préférerait travailler avec les comédiens : "Cela tient aussi au fait que le groupe est composé de comédiens : dans un exercice, ils cherchent toujours à échapper aux codes, au sens où ceux-ci, s'ils sont trop rigides, transforment les gens en marionnettes." C'était aussi un travail (c'est l'aspect le plus connu du travail de l'ATEM) sur les objets et les rites quotidiens, mais qui sont "coupés de leur contexte" et recomposés avec d'autres éléments.



codes ou des règles assez stricts, mais qui sont modifiés continuellement. Ce travail renvoie à ce que Deleuze appelle "devenir enfant" ou "bloc d'enfance"<sup>40</sup>, puisque ces exercices sont comme des jeux d'enfant, mais dans "la stricte contemporanéité de l'adulte".

« Des règles d'improvisations qu'on utilisait pour l'élaborer [le spectacle], qui étaient comme des jeux, avec des obligations de faire un geste ou un son à un moment, et des interdictions de faire quoi que ce soit, sont entrées elles-mêmes dans la dramaturgie : elles sont devenues la liberté ou l'interdiction de jouer son rôle dans le spectacle, les limites que l'on peut franchir ou qu'on ne peut pas franchir. On retrouve aussi là les jeux de gosses, des gosses qui jouent, qui trichent, qui vont contre l'interdit, qui se font prendre ou qui s'arrêtent à temps pour ne pas se faire prendre. »<sup>41</sup>

On ne peut pas exagérer l'importance de l'initiative et de la créativité de chaque interprète dans ce processus : les interprètes sont de véritables partenaires dans l'acte de créer le spectacle.<sup>42</sup> Dans un sens ce genre de travail partiellement collectif est une façon de prolonger ou augmenter le territoire dans lequel opère et évolue la créativité du compositeur. Par contre Martine Viard est catégorique en ce qui concerne l'ultime responsabilité d'Aperghis pour le spectacle : "Dans Babel [*la Tour de Babel*, 1986], c'est lui qui a mis en scène. Rien n'était prévu, on propose, on discute ensemble mais c'est lui le regard. Il n'est pas seulement l'oreille. Pour cette pièce et pour *Conversations*, c'est lui qui a réglé la scène, c'est un spectacle de lui, images et musiques comprises."<sup>43</sup> Deleuze et Aperghis ont tous les deux utilisé une célèbre citation de Castaneda sur les plantes hallucinogènes qui pourrait être lue comme une métaphore pour cette activité complexe.<sup>44</sup> Le processus d'élargissement du territoire y décrit parlera donc 1) du fonctionnement des éléments dans un lieu hétérogène (un CsO) : c'est une image qui explique comment des liens entre des éléments se tissent et évoluent ; 2) de l'agencement des interprètes par rapport au compositeur à travers lequel ils vont ensuite créer ensemble ce lieu. Le compositeur "devient" la collectivité des agencements mis en oeuvre par ses propositions initiales; 3) de la façon dont le spectateur peut "voir" et penser le spectacle fini. Il est invité à se tisser sa propre réalité à base du "temps de rêve" instauré sur scène, où les événements scéniques se connectent avec ses propres mémoires pour agrandir son "territoire".

7. Les modes de construction de chaque histoire varient beaucoup, mais il y a une tendance à utiliser des structures oulipiennes ou répétitives (ostinato, chaconne, canon) ou, dans les mots de Durney, "sur le mode de l'interpolation constante". Les pièces détachables sont un "patchwork" deleuzien, qui permettent la variation quasi obsessionnelle d'un nombre d'éléments (rythmiques, phonétiques, mélodiques) très limités.

8. Tout élément (objet quotidien, instrument inventé, lumières, etc.) qui peut être employé sur scène peut servir à raconter toutes ces histoires (ce qui ne veut pas dire que tout élément est toujours utilisé). Aperghis parle de sa "tendresse" envers des objets, des sons et des mots abandonnés ou considérés

---

<sup>40</sup> "Le CsO est bloc d'enfance, devenir, le contraire du souvenir d'enfance. [...] il est la stricte contemporanéité de l'adulte, de l'enfant et de l'adulte, leur carte de densités et d'intensités comparées, et toutes les variations sur cette carte." *Mille plateaux*, p. 203. Deleuze parlera encore des "blocs d'enfance" en référence à Schumann (p. 368). Notons qu'Aperghis a parlé souvent de cette attitude d'enfant (pas en souvenir mais en attitude permanente d'adulte), notamment à la conférence sur la "version concert" de *Commentaires* le 23 mars 1996 (Maison de la Musique, Nanterre) : "Tant qu'on n'aurait pas présenté le spectacle à Avignon, on a le plaisir de continuer à rêver [...] On joue comme des enfants".

<sup>41</sup> Aperghis cité dans M. Rostain, "Georges Aperghis", p. 86.

<sup>42</sup> Tous les interprètes de *Commentaires* interrogés ont exprimé la conviction qu'ils participaient pleinement dans le processus compositionnel. Dans *Le corps musical* il y a de beaux textes de Françoise Rivalland, de Martine Viard, de Jean Pierre Drouet, et de Michael Lonsdale qui résument différents aspects de cette responsabilisation de l'interprète.

<sup>43</sup> Cité dans A. Gindt, *Le corps musical*, p. 101.

<sup>44</sup> "Va d'abord à ta première plante et là observe attentivement comment s'écoule l'eau de ruissellement à partir de ce point. La pluie a dû transporter les graines au loin. Suis les rigoles que l'eau a creusées, ainsi tu connaîtras la direction de l'écoulement. Cherche alors la plante qui, dans cette direction, se trouve la plus éloignée de la tienne. Toutes celles qui poussent entre ces deux-là sont à toi. Plus tard, lorsque ces dernières sèmeront à leur tour leurs graines, tu pourras en suivant le cours des eaux à partir de chacune de ces plantes accroître ton territoire". Voir Deleuze et Guattari, *Mille plateaux* (Éditions de Minuit, 1980), p. 16 et p. 6-7 du spectacle. La citation est la même. Cette prescription pour la culture des plantes hallucinogènes censées aider un sorcier indien à entrer en contact avec ses alliés magiques fait partie aussi de la *Zeitgeist* : *L'Herbe du diable et la petite fumée*, publié en 1968, est devenu rapidement un livre culte pour tous ceux qui cherchaient à valider des formes alternatives de perception de la réalité.

comme sans valeur.<sup>45</sup> Le corollaire de ce principe est que chaque élément scénique - le décors (ou son absence), les costumes, les lumières, les corps des interprètes, les instruments, les déplacements, et éventuellement chaque référence extra-théâtrale - jouent sur la même surface lisse et interpénétrable qui est la lisibilité du spectacle.

9. L'emploi des éléments du spectacle (et même les interprètes) est basé sur l'idée du *détournement*. "Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l'essentiel de nos désirs artistiques. Rendre le social intime, le sonore visuel, le concert théâtral, les mots musique, le sentimental comique, nous semble un jeu vital dans la polémique que nous engageons contre le goût du jour. Ceci se retrouve dans la reproduction de spectacles que nous présentons et qui peuvent dérouter par le déplacement des valeurs et des idées. Ainsi l'ATEM fonctionne comme une sorte de commando de détournement généralisé."<sup>46</sup> Dans le cas des textes, par exemple, même ceux qui sont présentés d'une façon compréhensible et qui sont porteurs d'un sens clair ne sont que rarement exploités pour leur sens premier. Plus souvent, ils sont utilisés dans un contexte scénique qui sabote toute tentative d'une interprétation littérale. Le cas inverse est aussi possible : une série de gestes lisibles peut être attachée à un texte explosé et recomposé (donc incompréhensible), ce qui invite encore à une interprétation souple de l'événement scénique. Les objets quotidiens sont "coupés de leur contexte" (les objets collés sur une nappe suspendue qui deviennent instruments de musique dans *Conversations*), les textes scientifiques détournés en histoire d'amour (*De la Nature de l'eau*)<sup>47</sup>, un solo instrumental mélancolique devient comique (la juxtaposition dans *Commentaires* du violoncelle solo avec le récit du comédien/clown grimaçant devant une caméra vidéo), les instrumentistes deviennent comédiens, etc. Parfois ce détournement produit le choc d'une rupture comique (l'effet pour lequel Artaud admirait les Marx Brothers). Textes sur la douleur, par exemple, seront juxtaposés avec une gestuelle rythmique et des expressions faciales ludiques qui rendent ambigu le sens du passage. Le détournement est donc très souvent fonction de juxtapositions déstabilisantes ou déterritorialisantes, une sorte « d'esthétique de désordre ». "Cette juxtaposition surprenante de personnages ou de sons produit une démonstration théâtralisée de l'imprévisibilité des comportements humains et de la variété inclassable des bruits du monde. Elle donne l'image d'un monde désarticulé et en bribes, dans lequel on cherche en vain à découvrir une hiérarchie ordonnatrice."<sup>48</sup>

10. Le fonctionnement des éléments est aussi régi par un principe de "discours indirect". Ce principe dont parlent Deleuze et Barthes, exprime l'effet d'une combinaison d'éléments dont la confrontation dégage un sens autre et imprévu. Les propos d'Aperghis à ce sujet sont nombreux, bien qu'on y trouve une certaine ambiguïté par rapport à l'effet psychologique produit par ces juxtapositions - le contexte dicte si deux choses égalent une troisième, ou si deux choses égalent deux choses *plus* une troisième : "Créer en quelque sorte le phrasé du Théâtre Musical. C'est le moment le plus émouvant lorsqu'une anecdote, un fragment de récit se coulent sous une forme arbitraire. Si cela fonctionne, les deux éléments se détruisent l'un l'autre, et donnent naissance à un troisième, bien vivant et imprévisible."<sup>49</sup> C'est le "sens obtus" qui, selon Barthes, vient s'imposer sur les photogrammes d'Eisenstein.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Voir G. Aperghis, "L'Atelier théâtre et musique", dans A. Gindt *Le corps musical*, p. 65.

<sup>46</sup> Ibid., p. 65.

<sup>47</sup> Les textes scientifiques ont été utilisés (et détournés) dans l'oeuvre d'Aperghis depuis le début des années 70. Souvent présentés en guise de digression, ces textes "fournissent un commentaire explicatif, mais celui-ci n'apparaît que masqué, et il faut parfois opérer le détour par une élaboration intellectuelle complexe pour parvenir à saisir leur lien avec le récit." D. Durney, *Les compositions scéniques*, p. 32.

<sup>48</sup> Ibid., p. 403.

<sup>49</sup> G. Aperghis, "Quelques réflexions sur le théâtre musical", dans A. Gindt, *Le corps musical*, p. 62.

<sup>50</sup> Barthes décrit le sens obtus avec un choix de mots qui le rapproche de Deleuze : il est "celui qui vient 'en trop', comme un supplément que mon intelligence ne parvient pas à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé [ . . . ]". R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 45. Barthes identifie trois niveaux de sens dans les photogrammes : un premier qui est "informatif", un deuxième qui est référentiel ou symbolique (la "signification"), et un troisième qui "excède la copie du motif référentiel, il contraint à une lecture interrogative (l'interrogation porte précisément sur le signifiant, non sur le signifié, sur la lecture, non sur l'intellection ; c'est une saisie 'poétique' [ . . . ] quelque chose [ . . . ] excède la psychologie, l'anecdote, la fonction et pour tout dire le sens [ . . . ]". Ibid., p. 44. C'est ce troisième qui est le sens obtus. Plus loin il parle de l'intérêt artistique de ce genre de manipulation dans des termes à propos du théâtre musical, avec ses textes "troués" et ses jeux mécaniques : "[ . . . ] il me paraît ouvrir le champ du sens totalement, c'est-à-dire, infiniment ; j'accepte même, pour ce sens obtus, la connotation péjorative ; le sens obtus semble s'employer hors de la culture, du savoir, de l'information ; analytiquement, il a quelque chose de dérisoire ; parce qu'il ouvre à l'infini le langage, il peut paraître borné au regard de la raison analytique ; il est de la race des jeux de mots, des bouffonneries, des dépenses inutiles ; indifférent aux catégories morales ou esthétiques (le trivial, le futile, le postiche et le pastiche), il est du côté du carnaval." Ibid., p. 45-46.

11. L'enchaînement des parties du spectacle est régi plus ou moins instinctivement (avant d'être fixé définitivement) par un souci de la variation continue du rythme et des degrés d'intensité (d'instrumentation, d'amplitude, d'articulation, de modes d'expression, de vitesse et de nature de déplacements, de lumières). Un corollaire de ce principe est que les enchaînements sont guidés par un souci d'équilibre entre la nécessité d'une certaine continuité et le désir de provoquer des "ruptures asignifiantes" ou des "dissonances"<sup>51</sup>. Ce travail ne répond pas aux exigences d'un système ou d'une méthode, il est fait d'une façon empirique et artisanale qui produit des résultats toujours très différents.

12) L'emploi des éléments du spectacle, caractérisé ainsi par le détournement, le discours indirect, la juxtaposition qui déterritorialise ou établit des lignes inattendues de connexion, les renvois constants aux mémoires courtes ou collectives, et les rapports fluides entre des éléments (les petites histoires) qui changent de nature sous l'influence de la variation continue, revient à l'idée de *commentaire*. En effet, le commentaire exprime l'attitude quasi permanente de l'oeuvre d'Aperghis, même en ce qui concerne certaines formes instrumentales de prédilection (la polyphonie dense des faux canons, par exemple, où chaque partie variée est un commentaire sur celle qui l'a précédée). Durney démontre l'omniprésence de cette posture, à commencer par le premier spectacle de théâtre musical qu'Aperghis a composé pour Avignon, *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo, et de son miroir* (1971) : "Dans ces exemples, le compositeur inaugure un art très personnel de commentaire, à la fois surprenant et détourné, mais dont le caractère déroutant est compensé par le charme très spécial des associations lointaines. Aperghis, jusque dans ses plus récentes créations, fera souvent usage de ce subterfuge excitant."<sup>52</sup> Cet "art du commentaire" est tellement évolué (dans les opéras ainsi que dans le théâtre musical) et produit tellement de techniques de variation et de versions multiples d'un même énoncé (rapprochées ou simultanées), qu'Aperghis "abolit la distinction d'un modèle et ses variants" (Durney). C'est établir des rapports de rhizomes par excellence : il ne s'agit pas de rapports d'imitation, ni de variation dans le sens habituel, mais de l'évolution "aparallèle" simultanée de nombreux motifs similaires. C'est établir des rapports qui ne sont pas orientés vers un but (tout semble commencé par le milieu), mais qui suivent une logique de ET et de ruptures, qui, au lieu d'imiter l'inconscient, le construisent. Durney explique les implications esthétiques de ce mode d'agir :

« Au cours de l'analyse de certains livrets d'opéra ou de pièces de théâtre musical comme Hiéronimo, nous avons constaté que les dialogues se présentent presque toujours accompagnés d'une pléthore de commentaires adjacents. Ceux-ci prennent la plupart du temps une importance si considérable que la perception immédiate du récit cède la place à une appréhension indirecte, comme médiatisée, de ses éléments. Fonctionnant par associations, équivalences, rapprochements, ce mode de perception conserve la part de rêve et d'indistinction qui permet à la musique d'exister. »<sup>53</sup>

Cette "pléthore de commentaires adjacents" d'une telle importance que "la perception immédiate du récit cède la place" renvoie à la citation de Leibnitz qu'Aperghis introduit au début de *Commentaires* : "Quand il y a une grande multitude de petites perceptions, où il y a rien de distingué, on est étourdi, comme quand on tourne continuellement d'un même sens plusieurs fois de suite, où il vient un vertige qui peut nous faire évanouir et qui ne nous laisse rien distinguer"<sup>54</sup> C'est un emploi tout à fait typique d'un passage scientifique chez Aperghis; il est pris hors contexte et semble faire un commentaire à la fois ludique (est-ce qu'il cherche à exprimer le sentiment d'un spectateur qui se sent déjà perdu après cinq minutes de spectacle ?), moqueur (est-ce qu'il cherche à taquiner ceux qui n'arrivent pas à suivre ?), sincère (est-ce qu'il cherche à exprimer un véritable sentiment devant un monde en chaos ?) et autoréférentiel (peut-être est-ce un commentaire sur l'horrible texte qui précède - le récit de P. Minyana d'une série d'homicides arbitraires). On se demande par contre si ce genre de ligne de connexion ne suppose pas aussi des rapports de type rhizomes entre la thèse d'habilitation de Durney et le travail d'Aperghis : la thèse, où Durney parle explicitement pour la première fois de cet art de commentaire et le spectacle *Commentaires* étaient tous les deux élaborés au courant de l'hiver 1995 et du printemps 1996. C'est sans doute une petite coïncidence,

---

<sup>51</sup> Pour les juxtapositions illogiques comme dissonances voir A. Artaud, *Le Théâtre et son double* (Gallimard, 1964); pour le principe de rupture asignifiante voir Deleuze, *Mille plateaux*, p.36-37.

<sup>52</sup> D. Durney, *Les compositions scéniques*, p. 58.

<sup>53</sup> Ibid., p. 402. Voir aussi p. 148, 154 et 228.

<sup>54</sup> Leibnitz, *La Monadologie*, Éditions Delgrave, p. 153.

mais comme l'emploi de la citation de Castaneda (voir note 44), c'est une relation qui met en action des "modes d'encodage" divers.

Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle dessine le contour d'une activité particulièrement riche et complexe qui nous servira de repère ou de point de départ. Il est évident que la difficulté qui se pose dans l'analyse d'une pièce de théâtre musical d'Aperghis est de pouvoir rendre une lecture de l'incroyable complexité et épaisseur de chaque événement scénique sans pour autant tout réduire à une série de jeux mécaniques et arbitraires. La continuité du spectacle et la façon dont chaque élément joue avec la mémoire sont très importantes, mais la complexité des détails rend toute analyse globale difficile à gérer; c'est un peu comme si on tentait l'analyse simultanée d'une symphonie de Mahler, d'une pièce de Beckett et d'un tableau de Rothko. Par contre, malgré la fluidité et le caractère spontané des enchaînements, il n'y a rien d'aléatoire dans l'exécution de la plupart des pièces. La version finale d'une pièce telle que *Sextuor* ou *Commentaires* ne subit que de petites modifications après la première, telle une pièce de théâtre dont le texte et la mise en scène est déjà établis. Ceci est important à dire, puisque les informations concernant la manière dont Aperghis prépare ses spectacles (le travail d'exercices, la composition collective de la continuité du spectacle, la pièce "en kit") ont tendance à se confondre avec les interprétations possibles de la pièce qui en résulte.

Le modèle rhizome peut fonctionner sur ces deux plans : 1) il propose une façon de penser la démarche qui amène à composer un spectacle à partir de tous ces éléments disparates, ainsi que cette constitution en plan qui les fixe en évitant de les figer en organisme stratifié (c'est la variation continue, l'unicité de l'identité en péril); 2) il propose des clefs pour interpréter la pièce comme objet artistique fini, même si sa nature obstinément ambiguë invite à un jeu de sémiotique illimité. Si nous tenions compte des autres influences importantes (théâtrales, littéraires et esthétiques), surtout celles qui provoquent un conflit ou introduisent une contradiction (comment mettre les rigueurs de l'univers oulipien en accord avec le flux de l'univers deleuzien), nous aurions peut-être la chance de dégager d'une analyse une perception utile qui à la fois nous explique un phénomène relativement ésotérique et nous propose d'autres solutions éventuelles aux problèmes posés par ce genre toujours en devenir.

Michael Lonsdale résume bien, et avec tendresse, la difficulté à laquelle nous sommes confrontés :

« Georges est un musicien qui cherche autant d'invention dans la mise en scène que dans la musique, il compose aussi la mise en scène. Quand il arrive en répétition, il ne sait pas du tout ce qu'il va faire, il avance par pulsion, par expériences, en renonçant souvent à des tentatives, en essayant une foule de détails, de situations, de versions différentes, pour un même extrait... Par contre il a toujours une idée très précise de l'effet que va rendre un geste, un déplacement, une attitude, l'utilisation d'un accessoire. Car tout compte en définitive : ce n'est pas une mise en scène ni une direction d'acteur ni un décor rapporté sur une partition. Tout est inclus dans tout, rien n'existe sans rien. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas prendre ses oeuvres de théâtre musical en omettant une partie ou un élément quelconque : elles deviendraient alors incompréhensibles. »<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> M. Lonsdale, "Le point de vue de l'acteur", dans A. Gindt, *Le corps musical*, p. 101.