

UNIVERSITE PARIS VIII – VINCENNES – SAINT-DENIS

ECOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIE DES ARTS

**2 rue de la liberté
93526 Saint-Denis Cedex**

Thèse Doctorat

Musicologie

DE PORTZAMPARC Ariane

*Rihm et Artaud : Tutuguri, Die Eroberung von Mexico et
Séraphin - un théâtre musical de la cruauté*

Thèse dirigée par Madame la Professeur STOÏANOVA Ivanka

Soutenance le 24/10/2015

Jury :

Monsieur BATTIER Marc

Monsieur CHOUVEL Jean-Marc

Monsieur DARBON Nicolas

Monsieur LALIBERTÉ Martin

Madame MATHON Geneviève

Madame STOÏANOVA Ivanka

Résumé en français

Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud (1896-1948) participe à une libération des langages artistiques au profit du sens déterminante dans l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle. Dans ce théâtre, l'acteur représente le point de départ d'un langage originaire fondé sur le souffle et le geste qui favorise une communication affective avec le spectateur. Le théâtre musical de la cruauté de Wolfgang Rihm (1952) s'inspire de ce langage à travers les thématiques du rite, du mythe et du rêve, porteuses d'un théâtre inhérent à la vie. Ces thématiques sont propices au développement d'une vocalité qui rend perceptible la corporalité du chanteur grâce à une déconstruction de la matière langagière. Rihm exploite la matière phonique de la langue sous forme de glossolalies, cherche différents aspects du cri en tant qu'élément premier du langage, utilise le souffle comme une matière sonore. Cette vocalité rejoint son approche instrumentale qui travaille le son à partir du timbre, du rythme et de l'intensité sans chercher à l'enfermer dans une logique systémique. Intégrée au processus compositionnel, la disposition des musiciens et des chanteurs dans l'espace rejoint également la conception d'un espace scénique vivant dans le théâtre d'Artaud. Au fur et à mesure de son théâtre musical de la cruauté, Rihm laisse ses matériaux sonores inspirés par Artaud se réécrire dans une forme de palimpseste.

English title

Rihm and Artaud : *Tutuguri, Die Eroberung von Mexico*
and *Séraphin - a musical theater of cruelty*

English summary

The theater of cruelty of Antonin Artaud (1896-1948) participates in a liberation of artistic language over decisive meaning in the history of 20th century art. In this theater the actor is the starting point for a language of origins founded on breath and gesture, which promotes affective communication with the audience. The musical theater of Wolfgang Rihm (1952) takes its inspiration from this language via the themes of ritual, myth, and dream, all which bear a theater inherent to life. These themes are developed through a vocalization, which renders visible the corporeality of the singer through a deconstruction of language matter. Rihm exploits the phonic matter of language in the form of glossolalia, seeking different aspects of the scream as the primal element of language, employing breath as sonorous matter. This vocalization rejoins his instrumental approach, which uses sound drawn from timbre, rhythm and intensity without seeking to enclose it within a logical system. Integrated into the compositional process, the spacial arrangement of the musicians and the singers rejoins the concept of a living scenic space in Artaud's theater. As Rihm's musical theater of cruelty progresses, it allows the sonoral matter inspired by Artaud to rewrite itself in a form of palimpsest.

Les mots clés en français

Artaud Antonin

Allemagne

Musique contemporaine

Théâtre musical

Théâtre de la cruauté

Rihm Wolfgang

Key words in english

Artaud Antonin

Contemporary music

Germany

Musical theater

The theater of cruelty

Rihm Wolfgang

Avertissement

Toutes les traductions de l'allemand au français ont été réalisées par l'auteur.

Remerciements

Je remercie Madame Ivanka Stoïanova pour son soutien et ses encouragements.

Ma famille et mes amis qui m'ont accompagnée avec patience et bienveillance.

Les éditions Universal dont sont issus les exemples musicaux présentés dans ce doctorat.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 9
I Antonin Artaud : une vie mêlée au théâtre	p. 28
I. 1 Une révolution individuelle et spirituelle en rupture avec l'avant-garde surréaliste	p. 30
I. 2 La rédaction du recueil <i>Le théâtre et son double</i> et un basculement dans la folie	p. 34
I. 3 Le théâtre de la cruauté : un langage originel fondé sur l'union du son et de la parole	p. 37
I. 3. 1 Un outil révolutionnaire	p. 39
I. 3. 2 L'origine de la cruauté au sein de la vie	p. 40
I. 3. 3 Un système de signes universels	p. 44

II Tutuguri, poème dansé : la naissance du théâtre musical de la cruauté de Wolfgang Rihm	p. 49
II. 1 Une inspiration musicale reliée à un théâtre rituel	p. 52
II. 1. 1 La célébration de l'union originelle entre l'homme et la nature chez les Tarahumaras	p. 54
II. 1. 2 Un langage incantatoire porteur des prémisses du théâtre musical dans l'émission radiophonique <i>Pour en finir avec le jugement de Dieu</i>	p. 56
II. 1. 2. 1 L'utilisation de la voix en tant qu'instrument	p. 57
II. 1. 2. 2 L'action du son sur le mot dans la lecture du poème <i>Tutuguri, le rite du soleil noir</i>	p. 60
II. 1. 3 L'inscription de <i>Tutuguri</i> à travers une conduite de transe	p. 62
II. 2 Une musique de transe issue de la corporalité du son vocal et instrumental	p. 65
II. 2. 1 Une vocalité antérieure à la parole	p. 67
II. 2. 2 Une « plastique musicale » (« Musikplastik ») qui privilégie le rythme sur la mélodie	p. 69
II. 2. 3 Des percussionnistes perçus comme des danseurs	p. 72

II. Exemples musicaux

A. <i>Tutuguri IV</i> , mesures 184-190, Universal Edition, Vienne, p. 25	p. 75
B. <i>Tutuguri IV</i> , mesures 204-208, Universal Edition, Vienne, p. 28	p. 76
C. <i>Tutuguri I</i> , mesures 1-35, Universal Edition, Vienne, p. 1	p. 77
D. <i>Tutuguri I</i> , mesures 47-62, Universal Edition, Vienne, p. 3	p. 78

III *Die Eroberung von Mexico* : une approche mythifiante de l'histoire..... p. 79

III. 1 La confrontation de deux altérités étrangères dans le scénario *La conquête du Mexique* p. 82

III. 1. 1 L'affrontement entre une culture unitaire et une culture dualiste..... p. 84

III. 1. 2 La transposition de l'histoire sur le plan de la cruauté p. 86

III. 2 Le placement du spectateur au centre de l'espace sonore..... p. 90

III. 2. 1 Une spatialisation multidirectionnelle p. 92

III. 2. 2 Les prémisses de l'arrivée des Espagnols dans le souffle féminin p. 95

III. 3 La simultanéité de l'écriture musicale et du livret	p. 98
III. 3. 1 La féminisation de Montezuma	p. 100
III. 3. 2 La domination masculine de Cortez	p. 102
III. 3. 3 Le mot en tant que son	p. 104
III. 4 La renaissance de la parole à partir du geste	p. 107
III. 4. 1 Une gestualité porteuse de sens	p. 108
III. 4. 1. 1 L'indécision de Montezuma enfermé dans la tradition	p. 108
III. 4. 1. 2 L'incompréhension des Aztèques exploitée par Cortez	p. 110
III. 4. 2 L'insuffisance de la parole en tant qu'outil de communication	p. 112
III. 4. 2. 1 La substitution du geste à la place du mot	p. 113
III. 4. 2. 2 La naissance du dialogue sur la scène	p. 116
III. 4. 2. 3 Malinche ou le symbole d'une communication impossible	p. 118
III. 4. 2. 4 La prise de pouvoir du masculin	p. 122

III. 5 Une temporalité cyclique à travers l'union entre <i>La conquête du Mexique</i> et le poème <i>L'origine de l'homme</i>.....	p. 125
---	---------------

III. 5. 1 Le retour vers un Mexique originel responsable d'une suspension temporelle	p. 126
---	---------------

III. 5. 2 La mort de Montezuma dans le présent de <i>Die Eroberung von Mexico</i>	p. 129
--	---------------

III. 5. 3 Le basculement de l'histoire dans une réalité onirique	p. 133
---	---------------

III. Exemples musicaux

A. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , Universal Edition, Vienne, p. [6]	p. 140
B. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , mesures 1-14, Universal Edition, Vienne, p. 1	p. 141
C. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , mesures 83-93, Universal Edition, Vienne, p. 5	p. 142
D. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , mesures 158-184, Universal Edition, Vienne, p. 79	p. 143
E. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , mesures 329-347, Universal Edition, Vienne, p. 97	p. 144
F. <i>Die Eroberung von Mexico</i> , mesures 522-7, Universal Edition, Vienne, p. 55	p. 145

IV « <i>Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud voix/.../instruments</i> » : un théâtre musical au-delà du mot et de la scène	p. 146
IV. 1 Rihm et Artaud ou deux artistes indissociables d'une libération des langages artistiques	p. 149
IV. 1. 1 Une ouverture de la signification au profit du sens	p. 151
IV. 1. 2 La corporalité du langage exprimée par le cri dans <i>Le théâtre de Séraphin</i>	p. 155
IV. 1. 3 Une réécriture perpétuelles des œuvres de <i>Séraphin</i>	p. 157
IV. 2 Le souffle à l'origine de la vocalité de « <i>Séraphin à la recherche d'un théâtre ...</i> »	p. 162
IV. 2. 1 La déconstruction de la matière phonique du langage	p. 164
IV. 2. 2 L'union des voix mixtes à travers leurs respirations	p. 167
IV. 3 La superposition du passé et du présent grâce à la diffusion d'une bande magnétique	p. 170

IV. Exemples musicaux

A. <i>Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte von Antonin Artaud</i> , Fragment 4, erster zustand, Universal Edition, Vienne, p. 42	p. 176
B. <i>Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte von Antonin Artaud</i> , Fragment 7, erster zustand, Universal Edition, Vienne, p. 84	p. 177
C. <i>Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte von Antonin Artaud</i> , Fragment 9, erster zustand, Universal Edition, Vienne, p. 116	p. 178

CONCLUSION	p. 179
-------------------------	--------

Annexes

1 – Catalogue de Wolfgang Rihm	p. 195
2 – Biographie de Wolfgang Rihm	p. 205
3 – Biographie d'Antonin Artaud	p. 207
4 – Artaud Antonin, « Tutuguri, le rite du soleil noir », in <i>Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes</i> , tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 77-79	p. 211
5 – Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in <i>Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes</i> , tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, pp. 18-24	p. 213
6 – Paz Octavio, <i>L'origine de l'homme</i> , in <i>Die Eroberung von Mexico</i> , CPO 999 185-2	p. 217
7 – <i>Cantares mexicanos</i> , in <i>Die Eroberung von Mexico</i> , CPO 999 185-2	p. 218
8 – Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in <i>Le théâtre et son double, Œuvres complètes</i> , tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, pp. 138-146	p. 221
9 – Mosch Ulrich, « Séraphin de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in <i>La parole sur scène, voix, texte, signifié</i> , éd. L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 120-121	p. 225

Bibliographie	p. 226
Discographie	p. 238
Vidéographie, liens internet	p. 241

INTRODUCTION

Né en 1952 à Karlsruhe, Wolfgang Rihm fait partie d'une génération de compositeurs allemands déterminante dans la création musicale actuelle. Son esthétique singulière renoue avec la tradition musicale après la *tabula rasa* imposée par l'avant-garde qui provoque le basculement de la musique occidentale savante dans la période dite de la musique contemporaine.

La *tabula rasa* cherche à mettre un terme définitif au système tonal en reniant toutes traces du passé. En 1946, la mise en place des cours d'été de la ville de Darmstadt en Allemagne institutionnalise cette « remise en question » radicale « des notions d'ordre développées par le système tonal »¹ grâce à l'organisation annuelle de cours de composition, de concerts, et de conférences. Durant ces rassemblements, les compositeurs développent le système sériel dans le prolongement du dodécaphonisme d'Arnold Schönberg et d'Anton Webern « avec l'assurance que, dans l'avenir, la musique expérimentale et avant-gardiste d'aujourd'hui sera la musique universelle de demain »². Cette « confiance dans le progrès de la musique »³ aboutit au système du sérialisme intégral, représenté par des œuvres telles que *Structures* (1951-1952) pour deux pianos de Pierre Boulez, ou encore *Kreuzspiel* (1951) pour hautbois, clarinette basse, trois percussionnistes, et piano, et les *Klavierstücke I-IV* (1952-1953) de Karlheinz Stockhausen.

Malgré une reconnaissance du sérialisme en tant que « nouveau système cohérent », il « commence aussitôt à subir des exceptions, c'est-à-dire à se dégrader »⁴. L'idéologie du progrès portée par ce système devient elle-même responsable de sa dégradation en continuant d'exiger « une recherche extrêmement active de nouveaux matériaux (...) qui vise autant à détruire l'ancien

¹ Bosseur Dominique et Jean-Yves, « Révolutions musicales », in *La musique contemporaine depuis 1945*, éd. Minerve, 1999, p. 9

² Nattiez Jean-Jacques, « Comment raconter le XX^{ème} siècle », in *Musiques une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, T. 1, *Musiques du XX^{ème} siècle*, éd. Acte Sud, 2003, p. 46-47

³ Idem

⁴ Boulez Pierre, « Nécessité d'une orientation esthétique », in *Points de repères I imaginer*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 547

monde qu'à en ériger un nouveau »⁵. Au-delà de perspectives systémiques, « la matière « première » de la musique et le statut même de l'œuvre dans la tradition occidentale deviennent impérativement lieu d'expérimentation et objet de recherche compositionnelle »⁶.

Durant les années 1950, cette « recherche compositionnelle » apparaît avec l'émergence de la musique concrète et électronique. Le compositeur français Pierre Schaeffer travaille notamment sur une transformation de la matière sonore à partir de l'enregistrement sur bande magnétique. Réalisé dans le studio de la Radio Télévision Française, son travail donne naissance à la musique concrète représentée, entre autres, par son œuvre *Étude pour chemin de fer* (1948). La musique concrète évolue rapidement vers la musique électroacoustique ou acousmatique plus particulièrement élaborée en Allemagne avec la création en 1951 du Studio de musique électronique de Radio Cologne (Westdeutscher Rundfunk ou WDR). Les moyens technologiques créés dans ces studios favorisent la création de sonorités totalement artificielles et jusqu'alors inconnues. L'œuvre de Stockhausen *Elektronische Studie I* (1953) pour une musique entièrement créée avec l'utilisation de sons sinusoïdaux est un exemple caractéristique de la mise en application de ces nouveaux procédés techniques.

Parallèlement à la création de ces nouveaux procédés, le genre opératique est également remis en question avec l'apparition du théâtre musical : « l'appellation théâtre musical s'impose d'abord dans les années 1950 dans le cadre d'une forte critique du genre, de l'institution ou de la pratique de la mise en scène à l'opéra, et ce pour l'instant seulement comme mot-clef, qui se relie habituellement avec une mise à distance du concept d'opéra considéré abîmé ou plus adéquat et la revendication d'une modernité par rapport à la technique de composition, la dramaturgie ou la mise en scène »⁷. Différentes formes de

⁵ Idem

⁶ Stoianova Ivanka, « Les années 50 : ouverture et indétermination », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 23

⁷ Ruf Wolfgang, « Die Bezeichnung Musiktheater setzt sich erst in der 1950er Jahren einer verstärkten Kritik an Gattung, Institution oder Regiepraxis der Oper durch, und zwar zunächst als Schlagwort, mit dem sich gewöhnlich die Distanzierung von einem als abgenutzt oder nicht mehr adäquat erachteten Opernbegriff und ein Anspruch auf kompositionstechnische, dramaturgische oder inszenatorische Modernität verband. », « Musiktheater », « Théâtre musical », in *MGG Sachteil*, Band 6, p. 1691

recherches scéniques rejoignent cette nouvelle appellation. Elles redéfinissent la relation musique/texte/scène en confrontant les compositeurs à la « nécessité de « raconter autrement » »⁸.

Le théâtre instrumental créé par le compositeur argentin Mauricio Kagel repose sur une théâtralisation du musicien dans laquelle « le corps des interprètes (musiciens, acteurs, chanteurs, etc.) tend à s'émanciper, à signifier, à raconter, en plus de sa pratique spécifique »⁹. Sa première œuvre *Sur Scène* (1960) pour voix, instruments et un mime intègre au sein même de la partition des gestes et des phrases donnés aux musiciens qui n'interprètent pas pour autant des personnages dans un sens théâtral. La domination d'une action narrative s'efface au profit d'un travail sur la gestualité inhérente à la production sonore.

En même temps que le théâtre instrumental, un théâtre musical idéologique apparaît plus spécifiquement en Italie avec des compositeurs tels que Luigi Nono et Luciano Berio. Ce théâtre s'éloigne lui aussi d'une action narrative en développant une approche des personnages porteurs d'une conception plus moderne du sujet.

Le théâtre musical de Nono s'inscrit dans la recherche d'une « nouvelle condition humaine et sociale de la vie »¹⁰ en s'adressant à l'individu. C'est « un théâtre d'idées, de luttes, étroitement lié au progrès, certain mais tourmenté »¹¹. Son œuvre *Intolleranza 60* (1960), pour voix, chœur mixte, quatre acteurs, orchestre et bande magnétique est définie comme une *action scénique* (azione scenica). Elle développe « une thématique idéologique » qui « ne comporte et n'impose encore aucune valeur scénico-musicale en soi, mais informe la conscience artistique dans l'engagement actuel, qui se résout néanmoins dans l'élaboration et dans le résultat technico-expressif »¹². Les extraits de textes

⁸ Aperghis Georges, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », in *Musique dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003 p. 455

⁹ Idem, p. 456

¹⁰ Nono Luigi, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », in *Écrits*, éd. Contrechamps, Genève, 2007, p. 143

¹¹ Idem

¹² Nono Luigi, « Quelques précisions sur Intolleranza 1960 », in *Idem*, p. 126

d'auteurs comme Brecht, Eluard, Maïakovski ou encore Sartre porteurs d'une idéologie politique s'associent à la recherche d'une nouvelle démarche artistique.

Le théâtre musical de Berio aborde des perspectives politiques selon « la nécessité de placer le mythe au centre de la problématique de la scène »¹³. Il « justifie » la nécessité d'un nouveau théâtre musical « uniquement en tant que mise en évidence de conflits humains essentiels qui touchent à l'inconscient hors-temps et qui sont poétiquement condensés dans les mythes »¹⁴. Son œuvre *Laborintus II* (1965) pour voix, récitant, chœur (huit acteurs), orchestre et bande magnétique dénonce « l'enfer quotidien de la société capitaliste »¹⁵. Le texte est rédigé par le poète Eduardo Sanguineti. Il reprend principalement des textes de Dante ainsi que des extraits de ses propres poèmes et des écrits d'Eliot Pound. Exploité sous la forme d'un « scénario non-narratif » qui s'exprime à travers « la musique de Berio-Sanguineti », ce texte devient « l'exemple parfait de narrativisation proprement musicale d'un énoncé multiple, porteur d'un message idéologique précis »¹⁶.

Ces différentes formes scéniques incluses dans le théâtre musical redéfinissent la relation musique/texte/scène en mettant fin à la domination d'une action « à la fois logique et chronologique »¹⁷ portée par le livret. Cette « tendance » du théâtre musical provoque « l'abandon de la « formule wagnérienne » en faveur d'une conception « synthétique » du drame, qui s'adapte avant tout aux exigences musicales et supprime la « parole » de la prérogative par rapport aux décisions scéniques »¹⁸. Le théâtre musical libère progressivement la voix de la signification langagière en la considérant avant tout comme un élément purement sonore exploité en dehors de la fonctionnalité du discours.

¹³ Stoianova Ivanka, *Luciano Béro, Chemins en musique*, éd. Richard-Masse, 1985, p. 225

¹⁴ Idem, p. 225

¹⁵ Idem, p. 220

¹⁶ Idem, p. 55

¹⁷ Ferrari Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Béro, Evangelisti, Maderna*, éd. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 5

¹⁸ Ruff Wolfgang, « In einer Studie zur Entwicklung des « *teatro musicale* » nach Wagner spricht G.F. Malipiero von der Tendenz zur Preisgabe der « *formule wagneriane* » zugunsten einer « *synthetischen* » Konzeption des Dramas, die sich vor allem den musikalischen Erfordernissen anpaßt und der « *parola* » das Vorrecht zur Entscheidung über die szenischen Situationen entzieht. », « Musiktheater », « Théâtre musical », in *MGG Sachteil*, Band 6, p. 1690

Dans cette période artistique résolument tourné vers l'avenir, la musique de Rihm exploite les nouveaux « moyens d'expression » en considérant le « passé dans le contexte d'une évolution, et non plus suivant l'asymptote du progrès »¹⁹. À l'opposé d'une recherche systémique collective, il revendique une esthétique détachée de la question du style qui s'inscrit à travers une continuité historique : « l'invention de la musique doit être libre de tout classement, la connaissance du passé ne gêne que ceux qui manquent d'imagination, la peur à l'égard de l'avenir de l'art est analogue à la peur générale de la sur-vie (Über-Lebensangst) »²⁰.

La filiation historique de sa musique est déterminée par l'influence de compositeurs appartenant à des époques différentes qui se rejoignent malgré une approche toujours « différente » dans laquelle « un aspect (...) reste le même pour tous : la liberté signifie toujours aussi liberté vis-à-vis de l'actualité. Aucun de ces compositeurs n'a accepté les formes ou les lois musicales qui avaient cours et pourtant ils ne sont pas devenus des inventeurs de systèmes, établissant des contre-lois afin de parer à une chute libre »²¹.

Rihm reconnaît dans l'œuvre du compositeur romantique allemand Robert Schumann une « pensée musicale (...) perçue comme une pensée anachronique par ses contemporains », et « un discours musical » organisé d'une « façon si libre qu'il [lui] semble être le cas idéal et le modèle de l'imagination tout court, parvenant à se manifester sans souffrir d'étranglement »²². Le compositeur français Claude Debussy, dont l'œuvre se situe à la période charnière entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle, l'inspire dans sa recherche d'une musique en dehors de considérations systémiques qu'il qualifie de « prose libre ». Cette qualification désigne « une musique qui se renouvelle à tout moment par elle-même (...), une musique dont le développement est fondé sur sa propre énergie d'évolution, que le compositeur découvre et libère »²³. Dans la continuité de Debussy, le travail d'Arnold Schönberg « alors qu'il composait dans la prétendue libre atonalité, ne consolidant pas encore

¹⁹ Boulez Pierre, « L'esthétique et les fétiches », in *Points de repères I imaginer*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 497

²⁰ Rihm Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N° 3, « Avant-garde et tradition », éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 81

²¹ Idem, p. 72

²² Idem, p. 70

²³ Idem, p. 73

dans un système ce qui pouvait être inventé comme prose libre dans le total chromatique »²⁴ rejoint aussi sa conception d'une esthétique de la liberté. Rihm se réfère ici à la période des années 1910, avant que Schönberg ne cherche à concrétiser sa démarche compositionnelle à l'aide du système dodécaphonique. Il trouve encore d'autres « concepts musicaux concrets » qui influencent son travail dans « la liberté sans entraves de l'imagination des derniers quatuors de Beethoven » et « l'invention directe plastique du son et des objets sonores chez Edgard Varèse »²⁵.

Toutes ces références passées et présentes dans l'histoire de la musique, (Beethoven, Schumann, Debussy, Schönberg, Varèse) auxquelles Rihm ajoute Richard Wagner pour sa « pensée sous la forme de flux musical »²⁶ renvoient à des recherches individuelles et libres. Elles nourrissent son esthétique qui se « laisse déduire par des objets concrets de l'art et non » par des « présupposés » ou des « dogmes esthétiques »²⁷. Ces « objets concrets » traduisent finalement la nécessité d'« une liberté humaine et sociale » dans le but d'atteindre une « liberté artisanale pure »²⁸.

Alors qu'il n'a que quatorze ans, Rihm compose sa première œuvre *Streichquartett in g* (1966) de façon autodidactique (Cf. Annexe 1 p. 195). Il acquiert ensuite des connaissances musicales variées en commençant par prendre des cours de piano et de composition d'Eugen Werner Velte à l'École supérieure de musique de Karlsruhe de 1968 à 1972 (Cf. Annexe 2 p. 205). Il suit également les cours de composition à Darmstadt dès l'été 1970 et aborde le système dodécaphonique avec Wolfgang Fortner et le compositeur anglais Humphrey Searle, tout en gardant ses distances avec l'idéologie avant-gardiste. Entre 1972 et 1973, il part à Cologne pour assister aux cours de Stockhausen, qui lui apprend « la signification de l'intuition et, surtout, le sens de la durée et de la proportion »²⁹. Ce maître de la musique contemporaine l'inspire plus particulièrement dans sa

²⁴ Idem, p. 72

²⁵ Idem, p. 70

²⁶ Idem, p. 72

²⁷ Idem, p. 70

²⁸ Idem

²⁹ Rihm Wolfgang, « Extrait d'une conversation entre Wolfgang Rihm, Kirk Noreen et Joshua Cody », site internet « *sospeso.com* »

conception d'une forme musicale vivante et intuitive. Il termine sa formation de 1973 à 1976 en intégrant la classe du compositeur Klaus Huber, dont la carrière démontre un souci constant de ne pas se laisser catégoriser au sein d'un style musical particulier. À la même période, il complète son approche de la composition à l'université de Fribourg-en-Brisgau en suivant les cours de musicologie d'Hans Heinrich Eggebrecht.

En 1976, la création à Darmstadt de la *Sonate pour violon seul* du compositeur allemand Hans Jürgen von Bose s'impose comme un événement charnière dans l'histoire de la musique contemporaine. Cette œuvre de von Bose est immédiatement perçue comme une provocation par l'avant-garde en raison de « la simplicité de la musique, sa conception tonale, la remise à l'honneur de la consonance, sa « beauté », traits qui défiaient le « canon des interdits » »³⁰. Elle provoque un scandale du côté des « défenseurs de l'avant-garde », « faisant des provocateurs de jadis ceux que l'on provoquait maintenant »³¹. Sa création dans le lieu de prédilection de l'avant-garde concrétise l'arrivée d'une nouvelle génération de compositeurs allemands elle-même formée à Darmstadt qui rejette le « « juste chemin » que devait emprunter l'histoire musicale »³².

Parmi cette génération, le travail de Rihm est tout de suite reconnu dans le milieu de la musique contemporaine. En 1978, seulement âgé de vingt-six ans, il devient maître de conférence à Darmstadt et remporte le prix de composition de Kranichstein (Darmstadt), le prix artistique de Berlin et le prix Rheinold-Schneider (Freiburg). Tout au long de sa carrière de compositeur il reçoit de nombreuses récompenses allemandes et internationales et poursuit une carrière d'enseignant.

En 1979, la publication du numéro 140 de la revue *Nouvelle revue musicale* (*Neue Zeitschrift für Musik*) intitulée « Jeune avant-garde » (« Junge Avantgarde ») rassemble les écrits de jeunes compositeurs allemands qui rejoignent la démarche de Rihm : Hans Jürgen von Bose (1953), Hans-Christian von Dadelsen (1948),

³⁰ Danuser Hermann, « « L'école de Darmstadt » et son mythe », in *Musiques une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle, Musiques du XX^e siècle*, Tome 1, éd. Actes sud/Cité de la musique, 2003, p. 278

³¹ Idem

³² Idem, p. 275

Detlef Müller-Siemens (1957), et Manfred Trojahn (1959). Le regroupement de ces compositeurs repose paradoxalement sur la revendication de l'individualité de chacun. En dehors de considérations systémiques, leurs musiques retrouvent un lien avec le passé qui dépasse une simple répétition de l'histoire malgré un recours à des procédés mélodiques et harmoniques. Ces procédés porteurs d'une historicité musicale sont remis en mouvement à travers la sensibilité de chacun.

Le texte de Rihm publié dans « Jeune avant-garde » s'intitule « Dans ma propre chair ... (feuilles volantes à propos d'être un jeune compositeur) » (« Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein) »). Si pour lui aussi « la tradition ne peut être autre chose que [sa] tradition »³³, Rihm insiste sur la nécessité d'une création singulière capable d'englober le savoir collectif de l'époque actuelle et du passé : « La loi suprême d'un artiste c'est finalement de devenir toujours plus exclusif. Mais, en même temps en incluant toujours plus »³⁴.

Ce texte renvoie également à une relation fondamentale entre musique et pensée dans l'esthétique de Rihm. Rédigés depuis les années 1970, ses écrits sont regroupés en 1997 dans deux volumes intitulés *Schriften und Gesprochenes* (« *Écrits et conversations* ») publiés par les éditions Amadeus à Bâle. Un autre recueil de textes paraît ensuite en 2002 chez les éditions Carl Hanser à Munich sous le titre *Offene Enden* (« *Fins ouvertes* »). Ces publications rassemblent non seulement des essais à caractère philosophique sur la musique, des notes sur ses propres œuvres, mais aussi des entretiens avec des musicologues et des philosophes : « Il faut ainsi comprendre ces textes comme une tentative de pénétrer dans la substance de ce qu'on fait sous la forme de monologues, traitant de la réflexion et des questions touchant réellement au processus de travail »³⁵.

³³ Rihm Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N° 3, « *Avant-garde et tradition* », éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 69

³⁴ Rihm Wolfgang, « Das Hauptgesetz für einen Künstler ist es schließlich, immer ausschließlicher zu werden. Dabei aber immer mehr einzubeziehen. », « Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein) », « Dans ma propre chair ... (feuilles volantes à propos d'être un jeune compositeur) », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche I*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 114

³⁵ Rihm Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N° 3, « *Avant-garde et tradition* », éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 70

Son « processus de travail » repose d'abord sur la recherche d'une « situation idéale » à travers laquelle « l'invention musicale » jaillit « vers l'extérieur, comme musique en tant que telle, sans contrainte formelle ni parcours indiqué »³⁶. Rihm situe ainsi son écriture en dehors d'une justification objective du matériau induite par une logique systémique : « À partir du moment où j'écris un son, ce son est l'œuvre. (...) Je prends la responsabilité de ce son sur moi même, je ne la délègue à aucun système »³⁷. Les sons s'organisent librement au sein d'une forme musicale qui traduit « un mouvement de balancier entre *ratio* et *intuitio* »³⁸ originel dans la création.

L'« esthétique de la liberté de l'art »³⁹ de Rihm se développe en rejetant la « prétendue capacité de développement des règles »⁴⁰ comme fondement de l'art en général ou d'une œuvre. Étudier l'intégralité de son travail apparaît rapidement impossible en raison d'un nombre d'œuvres exceptionnellement élevé et de la diversité de celles-ci. Son catalogue contient des œuvres *solos*, avec notamment cinq pièces pour piano intitulées *Klavierstücke* écrites entre les années 1970 et 1980 ; des trios tels que *Deploration* (1973) pour flûte, violoncelle et percussions ou *Am Horizont* (1991) pour violon, violoncelle et accordéon ; des quatuors à cordes comme *Im Innersten* (1976) ou *Ohne Titel* (1981-1982) ; des symphonies accompagnées par des voix comme dans ces trois *Symphonies* entre 1969 et 1977 ; des œuvres pour voix, chœur et orchestre telle que *Dies* (1984).

À travers cette création incessante, l'utilisation d'un rapport texte/musique s'impose comme une constante qui se renouvelle lors de chaque processus compositionnel : « Cent textes apportent cent expériences différentes. Il y a le genre de texte qui garantit son propre déroulement ; il y a le genre de texte qui disparaît progressivement de la pièce ; il y a le texte qui apparaît peu à peu ; il y a le texte qui n'apparaît qu'en fragments ; puis il y a celui qui apparaît en double ; il y

³⁶ Idem

³⁷ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Eric Denuit le 7/10/2002 », in *Musica Falsa*, N° 17, « L'autre Allemagne », p. 119

³⁸ Idem, p. 114

³⁹ Rihm Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N° 3, « Avant-garde et tradition », éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 69

⁴⁰ Deliége Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 862

a celui qui parle tellement qu'il se couvre avec ses propres mots, qu'il *se barre, se noircit* ; il y a le texte qui fait référence à un autre texte qui fait référence à un autre texte, et celui-ci apparaît alors »⁴¹. Cette relation texte/musique donne à la littérature une place déterminante dans l'œuvre de Rihm et affirme dès le début de sa carrière son attirance artistique pour la thématique de la folie.

Les *Alexanderlieder* (1975-76) pour mezzo soprano, baryton et piano, sont composés à partir de poèmes d'Ernst Herbeck interné en hôpital psychiatrique dès ses vingt ans. Les *Hölderlin-Fragmente* (1976-1977) pour chant et piano font références au poète et philosophe Friedrich Hölderlin, dont la vie bascule progressivement dans la folie. Les *Wölfli-Liederbuch* (1980-1981) pour chant et piano reprennent des poèmes d'Adolf Wölfli, dessinateur et compositeur, lui aussi interné en raison de sa folie. Ces œuvres annoncent un intérêt incessant pour des formes d'expressions artistiques libérées à travers le déséquilibre psychique de son créateur.

Dans cette perspective, Friedrich Nietzsche, philosophe et poète dont le travail est également marqué par sa folie, s'impose comme une référence récurrente. Au fur et à mesure de son travail inspiré par Nietzsche, l'utilisation d'un rapport texte/musique évolue. En effet, le rôle du texte dans les *Alexanderlieder*, les *Hölderlin-Fragmente* et les *Wölfli-Liederbuch* renvoie à une forme classique du lied en reprenant les poèmes dans leurs versions originales. Au contact de Nietzsche, Rihm commence un travail de déconstruction de la matière langagière.

Ce travail apparaît d'abord dans *2. Abgesangsszene* (1979) pour voix médium et orchestre qui rassemble des extraits de poèmes de Nietzsche et de Novalis, un des premiers poètes romantiques allemands de son vrai nom Georg Freiherr von Hardenberg. Cette approche fragmentaire des sources littéraires évolue ensuite dans l'œuvre *Klangbeschreibung 2* (1986-87) sous-titrée « frontière intérieure » (innere Grenze) pour quatre voix féminines, cinq cuivres, et six percussions. Le texte de Nietzsche utilisé *Le voyageur et son ombre* extrait du

⁴¹ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Wolfgang Korb le 13/10/2002 », in *Inharmonique*, N°7, « Musique et Authenticité », éd. IRCAM, Paris, 1991, p. 46

second tome de *Humain trop humain, un livre pour les esprits libres* disparaît cette fois complètement au profit d'une vocalité qui exploite le langage en tant que matière sonore. Suite à ces premières œuvres inspirées par Nietzsche, Rihm écrit en 1987 un texte qui aborde spécifiquement son approche musicale liée à cet auteur : « *Mettre Nietzsche en musique* » (*Nietzsche vertonen*).

Ce travail autour de Nietzsche évolue encore avec la composition d'une « fantaisie opératique » (eine Opernphantasie) intitulée *Dionysos* (2010) créée sous la direction d'Ingo Metzmacher lors de l'ouverture du festival de Salzbourg. Un film documentaire intitulé « *Je suis ton labyrinthe* » (*Ich bin dein Labyrinth*) réalisé par Bettina Ehrhardt rassemble des commentaires de Rihm et de Metzmacher sur la naissance de l'œuvre. Il juxtapose également des images de répétitions avec celles d'un acteur représentant Nietzsche au milieu des montagnes de l'Engadine, une région des Alpes suisses dans laquelle il a développé une partie de sa philosophie.

Dionysos condense le mythe de Dionysos et la vie de Friedrich Nietzsche en s'inspirant du délire identificatoire du poète avec le dieu grec. Le livret est rédigé à partir de poèmes lyriques de Nietzsche en l'honneur de Dionysos et met en scène un personnage nommé « N. » qui représente à la fois Nietzsche, Dionysos et Marsyas, un satyre phrygien.

La partition de l'œuvre ne définit pas un personnage associé à « N. », elle précise simplement que le rôle est interprété par un baryton, tout comme les voix de femmes (2 hautes sopranos, 1 mezzo-soprano et 1 alto) ne sont pas destinées à représenter un seul personnage : « Les voix de femmes sont respectivement des idées personnifiées, des apparitions, des projections, des personnages réels (« nymphes », « delphines », « l'élément de l'air », « hétaires »), cependant la haute soprano 1 prend une position de premier plan à travers le rôle d'« Ariane » » (« Die Frauenstimmen sind jeweilige Verkörperungen von Vorstellungen, Erscheinungen, Projektionen, realen Figuren (« Nymphes », « Delphine », « Luftgeister », « Heräten », etc...), wobei der 1 hohe Sopran durch die Rolle einer « Ariadne » eine hervorgehobene Position einnimmt », in *Dionysos*, UE, Vienne,

2010). Dans une logique sur rêve, loin d'un récit autobiographique, la vie du philosophe s'entremêle avec le mythe de Dionysos associant une approche contemporaine du théâtre musical avec une vocalité lyrique proche d'une conception du chant opératique.

Durant ce parcours rapide du catalogue de Rihm, si Nietzsche est apparu en tant que référence philosophique et poétique dominante, Nono s'impose comme une référence musicale récurrente. Déjà évoqué dans le domaine du théâtre musical, ce compositeur marque la musique contemporaine en focalisant sa création autour de la spatialisation « en tant qu'expérience esthétique liée à l'appropriation de l'espace de la salle devenu corps résonant ou caisse de résonance contenant interprètes, musique et auditeurs »⁴². Il cherche à éveiller « la sensibilité à la différence infinie, l'attention et la référence constitutive à l'autre, à tous les autres, en nous entraînant impérieusement vers les impossibles infinis »⁴³.

Cette recherche compositionnelle fondée sur la relation entre le son et l'espace se retrouve dans l'évolution de son théâtre musical idéologique vers la recherche d'« une participation directe et simultanée entre le texte, la musique et la mise en scène »⁴⁴. Son œuvre *Prometeo, tragédie de l'écoute* (1981-85) associe le processus de composition à une configuration spécifique de l'espace de l'église San Lorenzo à Venise mise en place avec l'architecte Renzo Piano. Accompagné par son librettiste Massimo Cacciari, Nono recherche une « véritable thématique de l'espace à la manière d'un archipel » dans lequel « chaque position locale devenait une île où pouvaient être groupés des solistes, des parties, chorales, et être projetés des sons produits par quatre groupes orchestraux »⁴⁵. Il ne s'adresse plus seulement à l'individu social, il tente d'élargir les capacités de perceptions humaines avec « la possibilité d'un nouvel espace de la musique, qui enrichisse et approfondisse l'écoute, et qui sache en « inventer » de nouvelles dimensions »⁴⁶.

⁴² Stoïanova Ivanka, *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 7

⁴³ Idem

⁴⁴ Nono Luigi, « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », in *Écrits*, éd. Contrechamps, Genève, 2007, p. 139

⁴⁵ Deliége Célestin, « La troisième phase de l'œuvre de Luigi Nono », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 750

⁴⁶ Nono Luigi, « Catalogue et notices », in *Écrits*, éd. Contrechamps, Genève, 2007, p. 165

L'influence du travail de Nono dans le domaine de la spatialisation se concrétise chez Rihm avec la composition d'une série d'œuvres hommages en 1990 : *Cantus Firmus*, *Ricercare*, *Abgewandt*, *Umfassung*, *La lugubre gondola* (1990-92). Reliées entres elles en tant que cinq « tentatives » (Versuch), l'effectif instrumental se densifie progressivement pour aboutir dans les deux dernières œuvres à une division de l'orchestre en deux groupes.

En plus de ces compositions instrumentales ou vocales, la scène occupe une place déterminante dans l'esthétique de Rihm. Son théâtre musical repose entièrement sur des œuvres composées à partir d'un rapport texte/musique dont les auteurs proviennent en majorité du domaine théâtral : Jean Tardieu, George Büchner, Heiner Müller, Antonin Artaud, Sophocle, ou encore Nietzsche. Parmi ces références, le théâtre de la cruauté d'Artaud détermine à lui seul une grande partie de ce théâtre musical avec les œuvres *Tutuguri, poème dansé* (1980-82) ; *Die Eroberung von Mexico, Musiktheater nach Antonin Artaud* (1987-1991) (« *La conquête du Mexique, théâtre musical d'après Antonin Artaud* ») ; *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud* (« *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix* ») 1^{er} état (1993-94) et 2^{ème} état (1993-96).

Tout aussi inclassable que Rihm, Artaud (Cf. Annexe 3 p. 207) n'associe pas sa démarche artistique à un style ou un courant. Incontournable dans le théâtre contemporain actuel, écrivain, poète, comédien au théâtre et au cinéma, metteur en scène, ou encore peintre, c'est un artiste qui incarne à lui seul une interdisciplinarité entre la musique, la littérature, et le théâtre. Il développe l'idée d'un théâtre de la cruauté dans un recueil de textes intitulé *Le théâtre et son double* publié en 1938. Ce recueil rassemble des écrits qui « sont eux-mêmes théâtre à part entière : programmatiques ou descriptifs, ils sont d'une force et d'une intensité communicatives telles qu'ils incarnent véritablement l'espace poétique ouvert qu'Artaud appelait de ses vœux sur la scène du théâtre »⁴⁷.

⁴⁷ Grossman Evelyne, *Artaud/Joyce le corps et le texte*, éd. Nathan, Paris, 1996, p. 39

Profitant de l'indétermination stylistique du théâtre musical, Rihm cherche sa propre voie : « Il n'y a certainement pas de genre théâtre musical qui serait déjà là (...). Le théâtre musical – comme du reste la musique – est pour moi quelque chose qui naît toujours d'une façon nouvelle et qui apparaît à travers son commencement en tant que possibilité »⁴⁸. La liberté proposée par cette approche de la scène favorise son travail autour de la folie et participe à « une ligne pas encore claire du cadre troublant du postmoderne » qui « se laisse constituer au sein de la composition du théâtre musical. Un trait caractéristique apparaît être la raréfaction des dialogues. L'action se replie très souvent dans « l'intériorisation » et ses abîmes insondables, la langue se limite à des bribes de conversation, bruits, soupirs, cris, la musique transmet un état psychique extrême avec des sons, des bruissements et des silences »⁴⁹.

Avant de s'inspirer d'Artaud, Rihm compose deux « opéras de chambre » (Kammeroper) : *Faust und Yorick* (1976) et *Jacob Lenz* (1977-78). Dans *Faust und Yorick* il utilise un texte de Tardieu intitulé *Faust et Yorick, ou toute une vie pour un crâne*, dont le livret est retravaillé par Frithjof Haas. L'écriture du texte est théâtrale avec la présence de dialogues et de didascalies qui mettent en scène un savant cherchant à comprendre la connaissance grâce à l'étude du crâne humain. Qualifié de « théâtre de chambre », cette courte pièce tente d'échapper « au « réalisme » pour partir en quête d'une autre vérité que l'on a bien voulu appeler « poétique » »⁵⁰.

⁴⁸ Rihm Wolfgang, « Sicher gibt es keine Gattung Musiktheater, die schon da wäre (...). Musiktheater – wie überhaupt Musik – ist für mich etwas, das immer erneut entsteht und das durch sein Beginnen als Möglichkeit aufscheint », « Musiktheater als Möglichkeitsform. Momentaufnahme November 1992 Gespräch mit Wulf Konold », « Théâtre musical en tant que formes de possibles. Instantané Novembre 1992 entretien avec Wulf Konold », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 51

⁴⁹ Ruff Wolfgang, « Im verwirrenden Bild der Postmoderne lassen sich kaum noch klare Linien der Musiktheaterkomposition ausmachen. Ein Grundzug scheint die Reduktion der szenischen Aktion und die Verknappung des Dialogs zu sein. Die Handlung zieht sich vielfach in Innenbezirke und Abgründe des Seelischen zurück, die Sprache beschränkt sich auf Wortfetzen, Laute, Seufzer und Schreie, die Musik vermittelt mit Klang, Geräusch und Stille extreme psychische Befindlichkeit. », « Musiktheater », « Théâtre musical », in MGG Sachteil, Band 6, p. 1709

⁵⁰ Tardieu Jean, *Oeuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2003, p. 906

Son second « opéra de chambre » *Jacob Lenz* fait référence à une nouvelle de Georg Büchner intitulée *Lenz*, réécrite sous forme de livret par Michael Fröhling. Divisée en treize tableaux, l'œuvre met en scène la vie du poète schizophrène allemand Jacob Lenz. Sa vocalité dépasse le « langage parlé, compréhensible, communicationnel », grâce à une écriture musicale qui « s'évade du discursif pour suggérer l'intuitif, l'émotionnel »⁵¹. Interprété par un baryton, Lenz s'exprime au sein d'une large amplitude mélodique qui exploite les registres extrêmes de sa tessiture. Cette approche lyrique de la voix se caractérise ensuite par « les dissonances du chant de Lenz » en tant qu'« échos sonores de ses dissonances intérieures » et « de la désintégration de son esprit »⁵². L'action de l'œuvre devient la psyché malade d'un schizophrène exprimée par le « « hors sens » de la musique » qui rejoint le « « hors sens » de la schizophrénie »⁵³.

Le traitement de la folie masculine dans *Jacob Lenz* se situe à travers la prolongation d'une tradition opératique historiquement plutôt rattachée à l'hystérie féminine. L'opéra *Elektra* (1909) de Richard Strauss porte à son paroxysme l'expression d'une folie meurtrière féminine. Il développe un lyrisme virtuose de la voix poussée dans ses extrêmes soutenu par un orchestre de cent seize musiciens, un des effectifs les plus importants de l'histoire de l'opéra. Composé en parallèle des débuts de la psychanalyse sur la névrose, l'évolution opératique du traitement de la folie se retrouve ensuite dans *Wozzeck* (1922) d'Alban Berg.

Cet opéra aborde pour la première fois la folie masculine à partir d'une pièce inachevée de Büchner retraçant l'histoire véridique du basculement dans la paranoïa du soldat allemand Franz Wozzeck qui le pousse vers l'assassinat de son chef militaire. Dans le premier manifeste du théâtre de la cruauté, Artaud inclut *Woyzeck* de Büchner « à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis »⁵⁴. En choisissant de s'inspirer de ce même auteur dans *Jakob*

⁵¹ Verdeau-Paillès Jacqueline, Laxenaire Michel, Stoecklin Hubert, « Les errements et les hallucinations de Jakob Lenz », in *La folie à l'opéra*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 2005, p. 483

⁵² Idem

⁵³ Idem

⁵⁴ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 96

Lenz, Rihm se confronte lui aussi à la représentation scénique de la perte de la raison d'un homme portée par une tension musicale constante qui devient véhicule de sa folie.

Lorsqu'il s'inspire pour la première fois du théâtre de la cruauté dans *Tutuguri, poème dansé*, Rihm modifie son approche du théâtre musical en abandonnant la représentation de personnages et l'utilisation d'un livret. Sans texte, la voix est présente avec les présences d'un récitant et d'un chœur mixte enregistré sur une bande magnétique.

La vocalité de l'œuvre exprime un langage d'avant les mots. Elle s'associe à une instrumentalité qui exploite des procédés renvoyant à une musique de transe inspirés par le rite de la tribu des Tarahumaras décrit dans le poème d'Artaud *Tutuguri, le rite du soleil noir* (Cf. Annexe 4 p. 211). Sa lecture dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* traduit la recherche d'un théâtre rituel ayant une emprise physique sur le spectateur. Dans le prolongement de cette lecture, le langage musical de *Tutuguri* s'inscrit dans une « orientation chorégraphique » qui situe l'œuvre à travers un « rituel synchrétique dans le sens du texte »⁵⁵ d'Artaud.

Le sous-titre *poème dansé* ne classe pas directement *Tutuguri* dans le genre du théâtre musical, tout comme *Faust und Yorick* et *Jacob Lenz* se présentent en tant qu'« opéras de chambre ». Rihm emploie pour la première la qualification de théâtre musical en devenant l'auteur de son propre livret dans *Hamletmaschine, Musiktheater in fünf Teilen* (1983-86) (« *Hamletmaschine, théâtre musical en cinq parties* »). Il s'approprie la pièce de théâtre *Hamletmaschine* de Müller, une réécriture synthétique en cinq parties d'*Hamlet* de Shakespeare. La narration de l'œuvre repose sur l'expression des conflits intérieurs d'Hamlet à la limite entre le délire et la raison en dissociant l'acteur du personnage de théâtre. À la fois auteur et compositeur de son théâtre musical, Rihm donne au mot une immatérialité reliée à son origine sonore. Le texte devient indissociable de l'écriture musicale et se libère de son enfermement dans une fonction de livret.

⁵⁵ Deliège Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 859

Son rôle d'auteur se poursuit dans *Ædipus, Musiktheater in zwei Teilen*, (1987) (« *Ædipus, théâtre musical en deux parties* »), tout en évoluant vers une écriture qui multiplie les sources littéraires. Il rédige le livret à partir d'une traduction en allemand d'Hölderlin de la tragédie grecque *Ædipe roi* de Sophocle représentée pour la première fois entre 430 et 420 avant J.C. ; un texte de Nietzsche *Ædipe, discussion du dernier philosophe avec soi-même. Un fragment d'une histoire pour la postérité* (*Ædipus, Reden des letzten Philosophen mit sich selbst. Ein Fragment aus der Geschichte der Nachwelt*); et un texte de Müller *Commentaire-Ædipe* (*Ödipuskommentar*). Ces sources littéraires sont exploitées de façon fragmentaire qui provoque une déstructuration du récit original de la pièce de Sophocle.

Proche de celle de la folie, *Ædipus* introduit la mythologie grecque dans le théâtre musical de Rihm et renvoie à nouveau une tradition opératique récurrente. Le choix du mythe d'Ædipe rejoint ses représentations déjà réalisées au XX^{ème} siècle : l'opéra-oratorio d'Igor Stravinsky *Ædipus Rex* (1926-27), et l'opéra de Georges Enesco *Ædipe* (1931).

Si ces deux opéras font références à la tragédie de Sophocle *Ædipe Roi*, l'approche de Rihm est fondée sur une perception plus actuelle de ce mythe en reprenant une traduction du texte de Sophocle par Hölderlin ainsi que des textes de Nietzsche et Müller. L'orchestre d'*Ædipus* est dominé par des percussions, présentes sur la scène, et des cuivres. Seuls deux violons apparaissent au moment où Ædipe se crève les yeux. Les voix sont nombreuses et représentent les personnages mythologiques : Ædipe (baryton), Kreon (ténor), Tiresias (baryton), Bote (baryton), Hirte (baryton), Jokaste (mezzo-soprano) et le sphinx (4 sopranos, 16 voix les plus vieilles possibles, 8 ténors, 8 barytons). Aux chanteurs s'ajoute une bande magnétique composée pour quatre sopranos solos, des voix de femmes et d'hommes, un chœur mixte, un chœur parlé, quatre trompettes et quatre trombones. L'orchestration et les voix travaillent la dissonance créant une tension dramatique ininterrompue du début à la fin de l'œuvre.

Après avoir fini *Tutuguri* en 1982, Rihm commence à composer *Die Eroberung von Mexico* en 1991, sa seconde œuvre inspirée par Artaud. Son approche est très différente de *Tutuguri* en mettant en scène l'affrontement historique entre les Espagnols et les Aztèques entre 1519 et 1521. Le livret repose sur deux textes d'Artaud : un scénario intitulé *La conquête du Mexique* (Cf. Annexe 5 p. 213) destiné à la première représentation du théâtre de la cruauté et *Le théâtre de Séraphin* (Cf. Annexe 8 p. 221) qui termine *Le théâtre et son double*. En plus de ces textes, Rihm utilise également le poème d'Octavio Paz *L'origine de l'homme* (Cf. Annexe 6 p. 217) et des chants mexicains datant de la conquête (Cf. Annexe 7 p. 218).

Die Eroberung von Mexico se situe dans une perspective mythifiante de l'histoire. Les personnages Montezuma, le roi aztèque et Cortez, le chef des conquistadors espagnols incarnent la confrontation impossible de deux altérités étrangères à l'origine de la destruction de la civilisation aztèque. Cette recreation de l'histoire sur un plan symbolique commence avec un travail spécifique de spatialisation qui organise le placement de l'orchestre dans la salle en favorisant une perception multidirectionnelle du son.

En 1988, pendant le travail de composition de *Die Eroberung von Mexico*, Rihm écrit *Kein Firmament (Il n'y aura plus de firmament)*, une pièce instrumentale. Le titre de l'œuvre est identique à celui d'un texte commencé en 1932 par Artaud à la demande du compositeur Edgard Varèse. Ce texte *Il n'y aura plus de firmament*, initialement prévu pour un opéra avec la musique de Varèse devant se nommer *L'Astronome* reste finalement inachevé.

L'œuvre *Étude pour Séraphin* (1991) prolonge son inspiration autour du *Théâtre de Séraphin* : « pour le moment je participe à la réalisation d'un genre de « réplique sismique » venant de *Die Eroberung von Mexico*, à savoir que je suis encore une fois le texte d'Artaud *Le Théâtre de Séraphin* – mais cette fois en dehors du rapport-Mexico, en tant que propre objet (...) »⁵⁶. Suite à cette œuvre Rihm ne

⁵⁶ Rihm Wolfgang, « Momentan bin ich dabei, eine Art « Nechbeben » zur Eroberung von Mexico zu realisieren, und zwar gehe ich dem Text das Seraphim-Theaters von Artaud noch einmal nach – nicht eingelassen in den Mexico-Zusammenhang, sondern als eigener Gegenstand (...) », « Musiktheater als

cesse de composer en référence à ce texte. Il crée ainsi une série d'œuvres regroupées sous l'appellation *Séraphin*, dont toutes n'appartiennent pas au genre du théâtre musical.

Étude pour Séraphin n'est pas composée initialement pour la scène, mais sa présence sous forme d'enregistrement dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix* » l'inclut finalement dans la tentative d'un théâtre musical sans personnages, sans dialogues, sans action. « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » est une œuvre qui apparaît dans un 1^{er} état en 1994, puis un 2^{ème} état en 1996. Elle recherche une « musique en tant que scène » (« die Musik als Szene »), capable de se renouveler par elle-même grâce à la ré-exploitation de matériaux identiques. Elle met également en place un procédé fondé sur l'utilisation d'une bande magnétique diffusant des extraits de l'œuvre antérieure dans chaque nouvelle œuvre. Ce procédé détermine une première période de *Séraphin* dont les œuvres confirment encore aujourd'hui une tendance de l'esthétique de Rihm vers la réécriture perpétuelle de ses propres matériaux (la dernière œuvre « *Séraphin* » - *Symphonie* date de 2011).

L'esthétique de Rihm ne cesse de se développer grâce à la liberté de création acquise tout au long du XX^{ème} siècle. Son théâtre musical se détache du genre opératique tout en s'inscrivant dans une certaine tradition autour des thématiques du mythe et de la folie. Dans ce théâtre musical, les œuvres *Tutuguri*, *Die Eroberung von Mexico* et « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » sont reliées entre elles à travers la pensée théâtrale d'Artaud et donnent naissance à un théâtre musical de la cruauté. Avant d'étudier comment cette filiation entre le langage musical de Rihm et le théâtre de la cruauté apparaît dans les œuvres, il est essentiel d'aborder ce théâtre à partir de la place essentielle qu'il occupe dans la vie d'Artaud.

Möglichkeitenform. Momentaufnahme November 1992, Gespräch mit Wulf Konold », « Théâtre musical en tant que formes de possibles. Instantané Novembre 1992 entretien avec Wulf Konold », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 45

I. Antonin Artaud : une vie mêlée au théâtre

La démarche artistique d'Artaud est indissociable d'une santé fragile et d'un mal être provoquant un premier épisode dépressif à l'âge de dix huit ans. Tout au long de sa vie, il consomme de l'opium pour se soulager de ses diverses douleurs physiques et cette addiction le pousse régulièrement à tenter de se désintoxiquer. Le théâtre deviendra en définitive un véritable outil de guérison de son âme propre et de la société.

Dans cette perspective, sa pensée théâtrale est indissociable de sa révolte face à un « rétrécissement insensé que l'on impose à l'idée d'une culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon »⁵⁷ responsable d'« une idolâtrie de la culture, comme les religions idolâtres mettent des Dieux dans leur Panthéon »⁵⁸. Cette révolte est à l'origine de son théâtre de la cruauté conçu pour lutter contre la séparation entre la vie et la culture, le mot et la pensée, le féminin et le masculin, ou encore le corps et l'esprit.

Avant de concevoir son propre théâtre révolutionnaire, Artaud est influencé par le groupe surréaliste qui revendique une création artistique libérée d'une pensée rationnelle en fondant leur démarche sur une expression inconsciente du rêve et de l'imagination. Après une rupture violente avec le surréalisme provoquée par des conceptions révolutionnaires différentes, Artaud rédige progressivement les textes rassemblés dans le recueil *Le théâtre et son double* à l'origine de l'idée du théâtre de la cruauté. L'écriture de ces textes commence en 1931 et le recueil est finalement publié en 1938.

⁵⁷ Artaud Antonin, « Le théâtre et la culture », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 11

⁵⁸ Idem

Sa vie est ensuite marquée par des voyages au Mexique et en Irlande, ainsi qu'une dégradation importante de sa santé mentale qui entraîne une longue période d'internement en hôpital psychiatrique. Après sa sortie, il enregistre une émission radiophonique intitulée *Pour en finir avec le jugement de Dieu* qu'il considère comme un « modèle en réduction » d'un « *Théâtre de la cruauté* »⁵⁹. Cette émission influence fortement Rihm dans *Tutuguri*, puis dans tout son théâtre musical de la cruauté.

⁵⁹ Artaud Antonin, « Lettres à propos de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* », in *Van Gogh la suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p.127

I. 1 Une révolution individuelle et spirituelle en rupture avec l'avant-garde surréaliste

Âgé de vingt quatre ans, Artaud arrive à Paris en 1920 pour y faire du théâtre. Son expérience de comédien commence au Théâtre de l'Atelier fondé en 1921 par Charles Dullin, metteur en scène et comédien français. Il intègre ensuite en 1923 la compagnie de la famille Pitoëff dirigée par Georges Pitoëff, traducteur, comédien, décorateur et metteur en scène d'origine arménienne.

En 1924 lors de la parution du *Manifeste du surréalisme* aux éditions du Sagittaire, Artaud rencontre son auteur André Breton, écrivain et poète fondateur du groupe surréaliste. Issu d'une scission avec le dadaïsme, ce groupe avant-gardiste rassemble des écrivains et des poètes comme Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, ou encore des peintres et des sculpteurs tels Salvador Dali, René Magritte et Marcel Duchamp.

Artaud rejoint tout de suite leur recherche d'une expression de l'inconscient à travers des moyens artistiques variés : « Le surréalisme vint à moi à une époque où la vie avait parfaitement réussi à me lasser, à me désespérer et où il n'y avait plus pour moi d'issue que dans la folie ou dans la mort. (...) Il m'a appris à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner devant moi. Mieux que cela, à ces larves il donnait un sens, une vie incontestable, acide, et par le fait je me réapprenais à croire de nouveau en ma pensée»⁶⁰. Sa vision du théâtre est fortement influencée par cette pensée fondée sur une « intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché »⁶¹.

⁶⁰ Artaud Antonin, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », in *Artaud Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2004, p. 241

⁶¹ Idem, p. 238

Artaud collabore en tant qu'auteur avec le groupe surréaliste au sein de leur revue *La révolution surréaliste*. Il est notamment nommé directeur du bureau de recherches pour préparer le troisième numéro intitulé *1925 : fin de l'ère chrétienne*. Ses différents textes attaquent la religion chrétienne dans une *Adresse au Pape* suivie par une *Adresse au Dalaï-Lama* à qui il demande de sauver « nos esprits contaminés d'Européens »⁶². Il écrit également une *Lettre aux médecins chef des asiles de fous*, *L'activité du Bureau de Recherches*, une *Lettre aux écoles de Bouddha* et une *Lettre aux recteurs des universités européennes* qui fustige une nouvelle fois l'esprit rationaliste européen : « Dans la citerne étroite que vous appelez « Pensée », les rayons spirituels pourrissent comme de la paille »⁶³. Grâce à ce numéro, il affirme sa critique virulente d'une Europe enfermée dans une logique rationnelle de la pensée contre laquelle lutte également le mouvement surréaliste. Tout au long de sa vie, le développement de sa conception de plus en plus personnelle du théâtre reste intrinsèquement relié à cette critique.

En 1926, après avoir quitté la compagnie Pitoëff, Artaud fonde le Théâtre Alfred Jarry avec Robert Aron, écrivain et essayiste sur la politique et l'histoire, et Roger Vitrac, dramaturge et poète, tous les deux proches du groupe surréaliste. Suite à un désaccord avec Aron, Artaud quitte le projet en refusant tout compromis sur sa conception théâtrale : « Je ne faisais ce théâtre que dans la mesure où j'étais le maître et où je pensais sauvegarder le plus pur de mes idées et que je me réservais de m'en retirer sitôt que je verrai ces idées menacées »⁶⁴. Son texte *Manifeste d'un théâtre avorté* revient sur ce projet déterminé par l'expression sur un plan théâtral de « tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves (...), ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit »⁶⁵.

⁶² Artaud Antonin, « Adresse au Dalaï-Lama », in, *La révolution surréaliste*, N°3, « 1925 : fin de l'ère chrétienne », 1925, p. 16

⁶³ Artaud Antonin, « Lettre aux recteurs des universités européennes », in *Idem*, p. 11

⁶⁴ Artaud Antonin, « Lettres à Janine Kahn et Génica Athanasiou », in *Artaud Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2004, p. 223

⁶⁵ Artaud Antonin, « Manifeste d'un théâtre avorté », in *Idem*, p. 233

Relié aux idées surréalistes, le projet du Théâtre Alfred Jarry provoque néanmoins une tension avec le groupe qui revendique une approche collective : « ... ce qui leur parut par-dessus tout condamnable et blasphématoire fut que je ne veuille m'en remettre qu'à moi du soin de déterminer mes limites, que j'exige d'être laissé libre et maître de ma propre action »⁶⁶. En 1927, la publication d'une brochure intitulée *Au grand jour* signée par Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et Pierre Unik rend officielle l'exclusion d'Artaud et de Soupault du groupe surréaliste. Le groupe justifie cette expulsion sous prétexte qu'Artaud « n'a jamais obéi qu'aux mobiles les plus bas. Il vaticinait parmi nous jusqu'à l'écœurement, jusqu'à la nausée, usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs. (...) Il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches »⁶⁷.

Au-delà de cette querelle sur une vision trop individualiste de la création, le désaccord profond entre Artaud et les surréalistes porte finalement sur l'idée de la révolution : « Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle roulent autour du mot Révolution »⁶⁸. Dans *Au grand jour*, les signataires de la brochure revendiquent également leur adhésion au parti communiste et à sa révolution sociale qu'Artaud rejette catégoriquement : « Il y a pour moi plusieurs manières d'entendre la Révolution, et parmi ces manières la Communiste me semble beaucoup la pire, la plus réduite. Une révolution de paresseux. Il ne m'importe pas du tout, je le proclame bien hautement, que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la Révolution n'est pas là. Elle n'est pas dans une simple transmission des pouvoirs. Une Révolution qui a mis au premier rang de ses préoccupations les nécessités de la production et qui de ce fait s'obstine à s'appuyer sur le machinisme comme un moyen de faciliter la condition des ouvriers est pour moi une révolution de châtés »⁶⁹. Le rapprochement des surréalistes avec la politique les induit en erreur, ils tentent de trouver « dans le

⁶⁶ Artaud Antonin, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », in *Idem*, p. 237

⁶⁷ *Au grand jour*, in *Idem*, p. 235

⁶⁸ Artaud Antonin, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », in *Idem*, p. 236

⁶⁹ Artaud Antonin, « Manifeste d'un théâtre avorté », in *Idem*, p. 234

domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes du cerveau »⁷⁰.

Pour Artaud, la révolution doit se situer sur un plan spirituel et individuel en provoquant « une métamorphose des conditions intérieures de l'âme »⁷¹. Sans renier « les avantages de la suggestion collective », « la Révolution véritable est affaire d'individu »⁷². Sa « Révolution véritable » renvoie à un objectif collectif, celui de redonner à la culture une place active dans la société dans le but de réunifier la pensée et le langage, mais même « si le problème est d'ordre et d'intérêt universels, sa solution n'est pas universelle. Elle est personnelle, et d'autant plus ardue »⁷³. L'action de sa révolution agit donc en se propageant de l'individu vers le collectif. Pour cela, chaque individu doit savoir exprimer « la liberté véritable » qui « est en nous »⁷⁴, dans le but d'entraîner avec lui « tous les hommes libres, tous les révolutionnaires véritables qui pensent que la liberté individuelle est un bien supérieur à celui de n'importe quelle conquête obtenue sur un plan relatif »⁷⁵.

Faisant suite à cette exclusion du groupe, et malgré quelques réconciliations passagères, Artaud garde ses distances avec les surréalistes. Il reprend néanmoins contact avec Breton à partir de 1937 et une relation plus personnelle se crée entre eux. Breton propose notamment à Artaud de participer à l'exposition surréaliste qui a lieu à Paris en 1947, mais il refuse.

⁷⁰ Artaud Antonin, « À la grande nuit ou le bluff surréaliste », in *Idem*, p. 236

⁷¹ *Idem*

⁷² *Idem*, p. 245

⁷³ *Idem*, p. 244

⁷⁴ *Idem*, p. 245

⁷⁵ *Idem*, p. 240

I. 2 La rédaction du recueil *Le théâtre et son double* et un basculement dans la folie

Après sa rupture avec le surréalisme, Artaud se réconcilie avec Aron et reprend finalement le théâtre Alfred Jarry dans lequel, en plus d'être comédien, il développe ses propres idées de la mise en scène. Quatre spectacles sont montés entre 1927 et 1930 : le premier programme propose *Les Mystères de l'amour*, de Roger Vitrac, *Ventre brûlé ou la Mère folle*, une pochade musicale d'Antonin Artaud, et *Gigogne* de Max Robur (Robert Aron) ; le second *Mère*, de Poudokvine, un acte de *Partage de Midi* de Paul Claudel contre l'accord de l'auteur ; le troisième *Songe ou Jeu de rêves* de Strindberg ; et le quatrième *Victor ou les Enfants du pouvoir*, de Roger Vitrac.

Artaud met ensuite un terme au projet du théâtre Alfred Jarry et assiste en 1931 à un spectacle du théâtre balinais lors de l'exposition coloniale organisée à Paris. Après la forte impression suscitée par ce spectacle, il écrit *Le théâtre balinais, à l'Exposition coloniale*, un texte publié dans *La Nouvelle Revue Française*, puis intégré dans une version étoffée dans le recueil *Le théâtre et son double* sous le titre *Sur le théâtre balinais*. La même année, une conférence à la Sorbonne nommée *La mise en scène et la métaphysique* paraît dans *La Nouvelle Revue Française*, puis est ajoutée au *Théâtre et son double*. C'est donc après la représentation du théâtre balinais, que la rédaction progressive des textes fondateurs du théâtre de la cruauté commence.

L'année suivante, il rédige *Le théâtre alchimique* « publié pour la première fois à Buenos Aires, traduit en espagnol, dans la revue *Sur* (n°6, otoño 1932, año II) sous le titre *el teatro alquimico* »⁷⁶, ainsi qu'une note intitulée *Frère Marx* concernant le premier film des Marx Brothers (*Animal Crackers*) qui paraît dans *La Nouvelle Revue Française*. Il publie également dans la revue *Paris-Soir* *Le théâtre que je vais fonder* qui annonce la naissance d'un projet théâtral issu de ces différents textes. Le nom du théâtre de la cruauté apparaît finalement durant la

⁷⁶ « Notes », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 292

rédaction d'un premier manifeste du théâtre la cruauté (*Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*) publié dans *La Nouvelle Revue Française*.

Après ces premiers textes autour de la création d'un théâtre de la cruauté, Artaud rédige en 1933 un scénario destiné au premier spectacle de ce théâtre : *La conquête du Mexique*. Ce scénario est raccourci dans *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)* écrit la même année et publié sous forme de brochure par les éditions Denoël et Steele. Le recueil continu de s'étoffer avec la rédaction d'un troisième texte nommé *Le théâtre de la cruauté* et un texte intitulé *En finir avec les chefs-d'œuvre*.

Au fur et à mesure de ces textes le théâtre d'Artaud prend forme et il commence à chercher des financements pour le réaliser. En 1934, il organise des lectures de *Richard II* de Shakespeare et de *La conquête du Mexique* chez Lise et Paul Deharme dans le but de trouver des investisseurs. Il publie également dans *La Nouvelle Revue Française* un texte essentiel dans *Le théâtre et son Double : Le théâtre et la peste*.

En 1935, il achève la rédaction des textes autour du théâtre de la cruauté en écrivant : une préface intitulée *Le théâtre et la culture* publiée dans *La bête noire* ; les textes *Le théâtre de Séraphin* et *Un athlétisme affectif*, d'abord destinés à être publiés par la revue *Mesures* ; et pour finir le texte *Théâtre oriental et théâtre occidental*. Il rédige également une note sur *Autour d'une mère*, un spectacle de Jean-Louis Barrault, qui paraît dans *La Nouvelle Revue Française*. L'année suivante, il part au Mexique et trouve le titre *Le théâtre et son double* au cours de son voyage en mer. De retour en France, il signe avec les éditions Gallimard pour la publication du *Théâtre et son double* destiné à la collection *Métamorphoses*.

Alors que les premières épreuves du *Théâtre et son double* sont en cours, la femme du peintre Kristian Tonny lui offre une canne à l'intérieur de laquelle se trouve une petite épée. Il développe alors une forme de délire autour de cette canne qu'il pense appartenir à Saint Patrick le saint-patron de l'Irlande. Le texte *Les nouvelles révélations de l'être*, publié en 1937 par Denoël et Steele, évoque ces

deux objets et confirme le début de la dégradation de sa santé mentale. En effet, ce texte n'est pas signé sous le nom d'Antonin Artaud, mais par « Le Révélé ». Son état mental continue de se dégrader, mais il décide de partir en Irlande pour restituer cette canne aux irlandais. Durant son séjour à Dublin, il tombe dans un délire de persécution et il finit par être arrêté pour vagabondage. Il est alors rapatrié par la Légation de France et interné d'office à l'asile psychiatrique de Quatre-Mers à Sotteville-lès-Rouen.

Le théâtre et son double paraît finalement en 1938, au moment où Artaud est transféré à Saint-Anne, puis à l'hôpital de Ville-Évrard de 1939 à 1943. Durant la guerre, grâce au soutien du poète Robert Desnos, il est interné à l'hôpital psychiatrique de Rodez situé en zone libre, dans lequel les conditions de vie sont meilleures qu'à l'hôpital de Ville-Évrard. Pris en charge par le docteur Ferdière, Artaud subit plusieurs séries d'électrochocs, mais il continue à écrire et à dessiner.

Lorsqu'il revient à Paris en 1946, il signe un contrat pour ses *Œuvres complètes* chez Gallimard. La fin de sa vie est ensuite marquée par l'enregistrement de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* dans laquelle les lectures de ses textes par les comédiens Roger Blin, Maria Casarès, Paule Thénenin et lui-même deviennent la tentative sonore d'un théâtre de la cruauté. Il décède en 1948, peu après la censure de l'émission par le directeur général de la Radiodiffusion française Wladimir Porché.

I. 3 Le théâtre de la cruauté : un langage originel fondé sur l'union du son et de la parole

La vie d'Artaud met en avant des points communs avec Rihm au-delà de ses œuvres inspirées par le théâtre de la cruauté. Les deux artistes revendiquent un positionnement artistique singulier par rapport à l'avant-garde de leurs époques respectives et privilégient la recherche d'un langage des affects purs qui existe en l'homme depuis ses origines. Néanmoins, Rihm ne relie pas sa démarche à l'élaboration d'un nouveau système comme le fait Artaud.

Rihm cherche avant tout à être « celui qui s'étonne de tout ce qui naît » et refuse qu'une œuvre puisse provenir de la « conscience totale »⁷⁷ du compositeur. Son geste créateur laisse sa subjectivité s'exprimer librement en traduisant « l'impulsion de la vie dans toute son expressivité, avec sa complexité, ses errances, sa polysémie »⁷⁸. Sa démarche compositionnelle repose sur un travail du son en tant que matière qui exclut les notes d'une logique systémique, sans pour autant rejeter l'idée de forme musicale. L'écriture instinctive de cette matière sonore chargée d'affect s'organise à travers un processus de création qui se situe « entre raison et vibration émotionnelle »⁷⁹.

Dans le théâtre de la cruauté, Artaud veut revenir à un langage antérieur aux mots en les abordant sur le plan des sons. Cette approche musicalisée du mot s'associe à un travail du corps focalisé sur le souffle et le geste du comédien qui lui permet de s'exprimer sur le plan d'une pensée affective, libérée de la sémantique de la parole. En rupture avec son époque, cette approche du langage capable de dépasser la signification langagière remet radicalement en question une séparation artificielle entre la culture et la vie qui a détruit le lien entre le mot et la pensée. La cruauté doit recréer ce lien et ramener la vie dans le théâtre en atteignant nerveusement chaque individu. Notion abstraite, la cruauté n'est pas abordée sur un plan théorique qui l'enfermerait dans une approche rationnelle de

⁷⁷ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Wolfgang Korb le 13/10/2002 », in *Inharmonique*, N°7, « Musique et Authenticité », éd. IRCAM, Paris, 1991, p. 40

⁷⁸ Von Der Weid Jean- Noël, *La musique au XX^{ème} siècle*, éd. Hachette, Paris, 1997, p. 305

⁷⁹ Deliège Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 859

la création. Sa manifestation sur un plan théâtral implique la recherche d'un système de signes qui unifie tous les éléments scéniques dans le but de d'effacer une séparation entre théâtre (parole) et musique (son).

Le théâtre d'Artaud s'inscrit finalement dans une lutte contre la culture européenne en revenant « aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage » destinées à amoindrir « le côté logique et discursif de la parole » à travers « son côté physique et affectif »⁸⁰. Grâce à cette approche, le mot se libère de sa fonction communicative : « les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant [sont] entendus sous leur angle sonore, [sont] perçus comme des mouvements, et (...) ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage et la littérature se recompose, devient vivant ; et à côté de cela comme dans les toiles de certains vieux peintres les objets se mettent eux-mêmes à parler »⁸¹.

Les textes du *Théâtre et son double* posent la question de la création d'un système de signes qui exprime sur un plan théâtral un langage originel compris par tous en réunissant la chair et l'esprit. Dans cette perspective, le théâtre de la cruauté participe à un dépassement de la signification au profit du sens qui rejoint un rapprochement des différents langages artistiques dans le domaine de l'abstraction durant le XX^{ème} siècle. C'est dans le prolongement de cette ouverture qu'apparaît ensuite le genre du théâtre musical, et le théâtre musical de la cruauté de Rihm.

⁸⁰ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (premier manifeste) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 115

⁸¹ Artaud Antonin, *Idem*, p. 115-116

I. 3. 1 Un outil révolutionnaire

Le théâtre de la cruauté est avant tout une « protestation »⁸² contre « l'idéal européen de l'art »⁸³ fondé sur une « idée séparée que l'on se fait de la culture, comme si il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre »⁸⁴, alors que ces « deux mots » signifient en réalité « une seule et même identique action »⁸⁵. Il est conçu comme un outil révolutionnaire qui lutte contre « toutes nos idées sur la vie (...) à une époque où rien n'adhère plus à la vie »⁸⁶, dans le but de retrouver une « culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second »⁸⁷.

Son premier combat doit être de rompre avec un théâtre psychologique qui n'est plus que le symbole d'une « idée pétrifiée du théâtre » en relation avec l'« idée pétrifiée d'une culture sans ombres »⁸⁸. Devenu une simple imitation de la réalité concrète, ce théâtre a enfermé la parole dans une fonction purement communicative et a cessé « d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim »⁸⁹. Il est directement responsable d'une « confusion » issue d'« une rupture entre les choses, (...) les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation »⁹⁰ en entraînant « l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation »⁹¹.

À l'opposé de ce théâtre dont les textes sont enfermés dans des codes préétablis, Artaud revendique « le vrai théâtre », celui qui « continue à agiter des ombres » à travers lesquelles « n'a cessé de trébucher la vie »⁹². Son théâtre de la cruauté « ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, (...) mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la

⁸² Artaud Antonin, « Le théâtre et la culture », in *Idem*, p. 11

⁸³ *Idem*, p. 12

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ *Idem*, p. 10

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ *Idem*

⁸⁸ *Idem*, p. 13

⁸⁹ *Idem*, p. 9

⁹⁰ *Idem*

⁹¹ *Idem*, p. 12

⁹² *Idem*, p. 13

vie »⁹³. Il pose finalement, « pour le théâtre comme pour la culture, la question (...) de nommer et de diriger ces ombres »⁹⁴ capables de « rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité »⁹⁵.

Pour répondre à cette question, Artaud élabore une notion de cruauté porteuse de l'aspect révolutionnaire de son théâtre. L'action de la cruauté agit d'abord sur le corps de chacun, puis se propage grâce à une forme de communication nerveuse qui fait « sortir les corps de leur matière sensible sur le plan virtuel »⁹⁶ du théâtre et confronte les spectateurs à une « une création pure de la vie »⁹⁷.

I. 3. 2 L'origine de la cruauté au sein de la vie

Artaud emploie le mot cruauté « dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer »⁹⁸. De par son caractère vivant et polysémique, une définition exacte de la cruauté apparaît rapidement impossible. Artaud ne cesse de la redéfinir en l'abordant à partir de situations issues de sa propre expérience ou d'événements historiques présentées comme des exemples de manifestation de la cruauté.

Les textes *Tutuguri*, *le rite du soleil noir* et *La conquête du Mexique*, dont Rihm s'inspire dans *Tutuguri* et *Die Eroberung von Mexico*, sont deux exemples d'une cruauté naturellement présente au sein de cultures unitaires à l'opposé d'une société européenne dualiste. Ces deux textes seront étudiés en préambule des œuvres dans les chapitres II et III. D'autres écrits d'Artaud permettent

⁹³ Idem, p. 14

⁹⁴ Idem,

⁹⁵ Idem

⁹⁶ Dumoulié Camille, Antonin Artaud, éd. du Seuil, Paris, 1996, p. 49

⁹⁷ Derrida Jacques, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, éd. du Seuil, Paris, 1967, p. 261

⁹⁸ Artaud Antonin, « Lettres sur la cruauté », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 98-99

d'approcher cette notion de la cruauté. Le livre *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* l'évoque notamment comme un élément présent naturellement dans la vie, tandis que le texte *Le théâtre et la peste* décrit une manifestation de la cruauté apportée par un élément extérieur : la maladie.

Écrit en 1933 pendant la rédaction du *Théâtre et son double*, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* revient sur la vie d'Héliogabale un empereur romain qui arrive au pouvoir à l'âge de quatorze ans et règne de 218 à 222. Également appelé Élagabal ou surnommé par les historiens le « César fou », le nom Héliogabale « combine ostensiblement, dans un à-peu-près frisant le jeu de mots, le nom grec du soleil avec celui du dieu Syrien dont l'empereur s'est fait le missionnaire fanatique »⁹⁹ en imposant un culte unique au soleil. Les fêtes religieuses démesurées qui célèbrent le dieu soleil et le travestissement récurrent d'Héliogabale sont décrits avec précision dans des récits historiques faisant de lui un « esprit original et universel »¹⁰⁰ qui « survit dans la conscience littéraire occidentale comme un fantôme, plus ou moins refoulé, de la liberté que se donne ou croit se donner le pouvoir vertigineux entre les mains de l'adolescent immature, rêve éveillé – et raté – d'un « anarchiste couronné » »¹⁰¹. Entre « luxe et luxure, paradoxe et démesure, théâtre et antinature : Héliogabale ne règne que pour vivre autrement ou « offusquer » l'histoire, suivant le mot d'Antonin Artaud »¹⁰².

Les tendances sexuelles d'Héliogabale, « ni fortement hétérosexuel, ni exclusivement homosexuel » cherchent à « cumuler les expériences, les vices et les plaisirs »¹⁰³. En cultivant une double identité en tant qu'homme et femme, ce personnage devient pour Artaud le symbole d'une époque antérieure à la séparation des principes du masculin et du féminin : « « Héliogabale, c'est l'homme et la femme », en même temps que l'homme et le dieu, « le roi humain et le roi solaire », le prêtre qui se croit « dieu fait homme », mais homme total, donc synthèse des deux textes, l'androgynie, qui « rassemble (...) les pôles hostiles, le UN

⁹⁹ Turcan Robert, *Héliogabale et le sacre du soleil*, éditions Albin Michel, Paris, 1985, p. 7

¹⁰⁰ Villeneuve Roland, *Héliogabale le César fou*, éd. Pierre Amiot, Paris, 1957, p. 186

¹⁰¹ Turcan Robert, *Héliogabale et le sacre du soleil*, éd. Albin Michel, Paris, 1985, p. 256

¹⁰² Idem, p. 195

¹⁰³ Idem, p. 212

et le DEUX »¹⁰⁴. Héliogabale est ainsi perçu comme un « homme qui devient femme et reste homme à perpétuité » symbolisant « ce combat de principes dans les cavités de sa chair »¹⁰⁵. Artaud présente finalement sa civilisation comme l'exemple d'un « état de cruauté appliquée »¹⁰⁶ : « le théâtre n'était pas sur la scène, mais dans la vie »¹⁰⁷. Cette présence naturelle de la cruauté s'exprime à travers une « permanence de la guerre » sous la forme d'« une anarchie sans nom »¹⁰⁸ caractérisée par des rituels volontairement violents qui propagent une « sorte de faim vitale, changeante, opaque qui parcourt les nerfs de ses décharges, et entre en lutte avec les principes »¹⁰⁹.

Le théâtre et la peste fait également référence à l'histoire en évoquant une épidémie de peste qui a eu lieu en 1720 à Cagliari en Sardaigne. Ce texte compare « l'action du théâtre » avec celle « d'une véritable épidémie »¹¹⁰ et considère la peste comme une « maladie qui serait une sorte d'entité physique »¹¹¹. Dans cette métaphore, la maladie joue le rôle de la cruauté en atteignant « tous les lieux du corps, tous les emplacements de l'espace physique, où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester »¹¹². Elle se diffuse progressivement dans l'intégralité de la chair du malade, et agit sur les deux organes « sous la dépendance directe de la conscience et de la volonté »¹¹³ : « le cerveau et les poumons »¹¹⁴. Les symptômes physiologiques de la peste se dirigent ainsi précisément sur la relation entre le souffle et la pensée qui contrôle les facultés humaines de raisonnement. Ces symptômes déclenchent ensuite une situation de chaos qui « passe de l'ordre individuel dans l'ordre social »¹¹⁵. L'épidémie se propage sous la forme d'une « liberté spirituelle » qui déclenche « le

¹⁰⁴ Idem

¹⁰⁵ Artaud Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, *Œuvres complètes*, tome VII, éd. Gallimard, Paris, 1982, p. 83

¹⁰⁶ Idem, p. 85

¹⁰⁷ Idem, p. 28

¹⁰⁸ Idem, p. 85

¹⁰⁹ Idem, p. 19

¹¹⁰ Artaud Antonin, « Le théâtre et la peste », in *Le théâtre et son double*, *Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 24

¹¹¹ Idem, p. 18

¹¹² Idem, p. 21

¹¹³ Idem

¹¹⁴ Idem, p. 20

¹¹⁵ Artaud Antonin, « Dossier du théâtre et son double », in *Idem*, p. 222

jeu absolu et sombre s'un spectacle »¹¹⁶, car « là où les images de la peste en relation avec un état puissant de désorganisation physique sont comme les dernières fusées d'une force spirituelle qui s'épuise, les images de la poésie au théâtre sont une force spirituelle qui commence sa trajectoire dans le sensible et se passe dans la réalité »¹¹⁷.

Toute la ville est soumise aux effets de la maladie avec des « pestiférés délirants, l'esprit chargé d'imaginaires affreuses » qui surgissent « en hurlant dans les rues », et « le mal qui leur travaille les viscères, qui roule dans leur organisme entier, se libère en fusées par l'esprit »¹¹⁸. Au milieu de ce désordre total une partie « de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide » profite des « maisons ouvertes » pour faire « main basse sur des richesses dont elle sent bien qu'il est inutile de profiter »¹¹⁹. C'est alors que « théâtre s'installe » à travers la présence d'une « gratuité immédiate » qui « pousse les individus à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité »¹²⁰.

La notion de cruauté porte un théâtre qui lutte contre la perte d'une unité originelle reliée à la culture dualiste européenne. Elle doit recréer sur un plan théâtral un état de guerre permanent tel qu'il existait à l'époque d'Héliogabale en agissant sur le spectateur sous la forme d'un virus qui l'atteint nerveusement. Tout le langage du théâtre de la cruauté repose finalement sur l'altération des capacités de la logique rationnelle du spectateur, dans le but de l'entraîner corporellement au sein d'une réalité dans laquelle les notions du vrai et du faux, comme celles du bien et du mal disparaissent. Si *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* et *Le théâtre et la peste* permettent de cerner la fonction et l'action de la cruauté, ils ne répondent pas à la question : comment recréer la cruauté sur une scène de théâtre ?

¹¹⁶ Artaud Antonin, « Le théâtre et la peste », in *Idem*, p. 22

¹¹⁷ *Idem*, p. 24

¹¹⁸ *Idem*, p. 23

¹¹⁹ *Idem*

¹²⁰ *Idem*

I. 3. 3 Un système de signes universels

Les deux manifestes du théâtre de la cruauté présents dans *Le théâtre et son double* établissent des principes de mise en scène : le premier développe une partie technique, puis une liste de thématiques ; le deuxième se divise en trois avec une partie sur le fond, une sur la forme, puis le scénario *La conquête du Mexique*. Dans ces deux manifestes l'influence du théâtre balinais est indéniable. En retravaillant son texte *Le théâtre balinais, à l'Exposition coloniale* en vue de l'intégrer dans le *Théâtre et son double*, Artaud projette sa propre conception théâtrale à travers la description minutieuse de la mise en scène balinaise. Il « sent dans le Théâtre Balinais un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots »¹²¹. La perception de cet « état d'avant le langage » apparaît alors déterminante dans la naissance d'un théâtre de la cruauté en tant que « spectacle intégral »¹²².

Sur le théâtre balinais revient sur la mise en scène d'un spectacle « qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique »¹²³. Ce spectacle repose sur la mise en mouvement de chaque élément de l'espace scénique grâce à un langage total dont le sens dépasse la sémantique de la parole : « En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots. Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul, leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix »¹²⁴. Lorsqu'il assiste à cette représentation balinaise, Artaud perçoit ce langage théâtral comme l'expression de « signes spirituels » capables de révéler au spectateur « un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour

¹²¹ Artaud Antonin, « Sur le théâtre balinais », in *Idem*, p. 59

¹²² Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 94

¹²³ Artaud Antonin, « Sur le théâtre balinais », in *Idem*, p. 51

¹²⁴ *Idem*, p. 51-52

rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif »¹²⁵. Dans le prolongement de ce langage, il cherche un théâtre libéré des « possibilités de l'expression par la parole dialoguée »¹²⁶ en faisant « appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique »¹²⁷.

Artaud conçoit d'abord l'espace de son théâtre : « Nous supprimons la scène et la salle qui seront remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. Cette enveloppement provient de la configuration même de la salle »¹²⁸. Au milieu, « un emplacement central sera réservé qui, sans servir à proprement parlé de scène, devra permettre au gros de l'action de se rassembler et de se nouer chaque fois que ce sera nécessaire »¹²⁹.

Chaque élément scénique participe activement à la naissance de cet espace pour aboutir à un décor « constitué par les personnages eux-mêmes, grandis à la taille de mannequins gigantesques, par des paysages de lumières mouvantes jouant sur des objets et des masques en perpétuel déplacement »¹³⁰. Les instruments de musique « seront » également « employés à l'état d'objets et comme faisant partie du décor »¹³¹, et la lumière introduira « un élément de ténacité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur etc. »¹³². Le spectacle entoure ainsi le public « et, de même qu'il n'y aura pas de répit, ni de place inoccupée dans l'espace, il n'y aura pas de répit, ni de place vide dans l'esprit ou la sensibilité du spectateur. C'est-à-dire qu'entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité »¹³³.

¹²⁵ *Idem*, p. 52

¹²⁶ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 86

¹²⁷ *Idem*, p. 87

¹²⁸ *Idem*, p. 92-93

¹²⁹ *Idem*, p. 93

¹³⁰ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Second manifeste) », in *Idem*, p. 121

¹³¹ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 92

¹³² *Idem*, p. 92

¹³³ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Second manifeste) », in *Idem*, p. 121-122

À partir de cet espace total, qui rompt avec un rapport de frontalité entre le public et la scène, « le Théâtre de la Cruauté compte en revenir à tous les moyens éprouvés et magiques » pour « gagner la sensibilité »¹³⁴ du spectateur : « (...) des intensités de couleurs, de lumières ou de sons, qui utilisent la vibration, la trépidation, la répétition soit d'un rythme musical, soit d'une phrase parlée, qui font intervenir la tonalité ou l'enveloppement communicatif d'un éclairage »¹³⁵. Ces « moyens » s'expriment ensuite « par l'utilisation des dissonances. Mais ces dissonances, au lieu de les limiter à l'emprise d'un seul sens, nous les ferons chevaucher d'un sens à l'autre, d'une couleur à un son, d'une parole à un éclairage, d'une trépidation de geste à une tonalité plane de sons, etc., etc. »¹³⁶.

Réunis dans un espace vivant, ces moyens donnent naissance à une réalité théâtrale au-delà d'une action narrative inscrite dans un enchaînement linéaire d'événements décrits sous forme de dialogues. L'action du théâtre de la cruauté recrée pour le spectateur « des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur »¹³⁷. Ainsi, les « remontrances d'un père à sa fille insurgée contre les traditions »¹³⁸ représentés lors de la première pièce du spectacle balinais se transposent sur le plan d'un « drame » qui « n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, - des schémas »¹³⁹.

L'expression de cette intériorité exige de la part de l'acteur de se détacher de sa propre personnalité dans le but de traduire des sentiments sur un plan universel. Artaud considère les acteurs du théâtre balinais comme des « êtres mécanisés, à qui ni leurs joies ni leurs douleurs ne semblent appartenir en propre, mais obéir à des rites éprouvés et comme dictés par des intelligences

¹³⁴ Idem, p. 121

¹³⁵ Idem

¹³⁶ Idem

¹³⁷ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 89

¹³⁸ Artaud Antonin, « Sur le théâtre balinais », in *Idem*, p. 51

¹³⁹ Idem

supérieures »¹⁴⁰. Il les qualifie de « hiéroglyphes animés »¹⁴¹ devenus les éléments vivants d'un « nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots »¹⁴².

Dans ce « nouveau langage » la musique participe directement à une communication nerveuse avec le spectateur en l'amenant dans un état de transe. Tous les « bruits sont liés à des mouvements, ils sont comme l'achèvement naturel du geste qui ont la même qualité qu'eux ; et cela avec un tel sens de l'analogie musicale, que l'esprit finalement se trouve contraint de confondre, qu'il attribue à la gesticulation articulée des artistes les propriétés sonores de l'orchestre, - et inversement »¹⁴³. À travers cette association, « les pieds des danseurs, dans le geste d'écartier leurs robes, dissolvent et retournent des pensées, des sensations à l'état pur »¹⁴⁴.

Le son instrumental s'unit également à la voix des acteurs : « Les soupirs d'un instrument à vent prolongent des vibrations de cordes vocales avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix »¹⁴⁵. Cette utilisation de la musique en synchronie constante avec les mouvements scéniques traduit une « prodigieuse mathématique »¹⁴⁶ qui provoque une perte de repère chez le spectateur rejoignant une nouvelle fois l'action de la cruauté : « Nous sommes ici et soudainement en pleine lutte métaphysique et le côté durcifié du corps en transe, raidi par le reflux des forces cosmiques qui l'assiègent, est admirablement traduit par cette danse frénétique »¹⁴⁷.

Artaud considère également la musique comme un moyen de dépasser la parole au profit d'une communication sur le plan du sens. Elle répond à « la nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité par les organes »¹⁴⁸ et exige « des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées (...) qui

¹⁴⁰ Idem, p. 56

¹⁴¹ Idem, p. 52

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem, p. 56

¹⁴⁴ Idem, p. 63

¹⁴⁵ Idem, p. 53

¹⁴⁶ Idem, p. 57

¹⁴⁷ Idem, p. 62

¹⁴⁸ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 91

poussent à remettre en usage des instruments anciens et oubliés, ou à créer des instruments nouveaux »¹⁴⁹». Artaud suggère donc de chercher « en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons et des bruits insupportables, lancinants »¹⁵⁰. La création de ces nouveaux sons traduit la recherche d'« une idée concrète de la musique où les sons interviennent comme des personnages, où des harmonies sont coupées en deux et se perdent dans les interventions précises des mots »¹⁵¹.

La musique, qui par nature s'adresse directement à l'affect et à l'imaginaire, contourne la rationalité de la pensée. Elle apparaît ainsi comme le moyen idéal pour libérer le mot de son enfermement dans la signification et aboutir à une réalité théâtrale dans laquelle « rien ne saurait briser l'instantanéité d'une « sensation » », étant donné qu'« aucun schème ne saurait régir le rapport direct d'un corps au monde »¹⁵².

Rihm commence la création de son théâtre musical de la cruauté en composant *Tutuguri* qui s'inspire de la lecture du poème *Tutuguri, le rite du soleil noir* dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Cette émission rejoint la conception théâtrale d'Artaud en développant un langage incantatoire qui privilégie le sens sur la signification. En plus de cette influence d'une vocalité abordée d'abord sur un plan musical, le choix de ce poème décrivant un rite pratiqué dans la tribu des Tarahumaras oriente l'inspiration musicale de Rihm vers l'idée d'un théâtre rituel. Dans cette perspective, la musique et la vocalité de *Tutuguri* rejoignent les caractéristiques d'une musique de transe dans le but d'atteindre nerveusement l'auditeur.

¹⁴⁹ Idem

¹⁵⁰ Idem, p. 92

¹⁵¹ Idem, p. 91

¹⁵² Heimonet Jean-Michel, « L'écriture des origines », in *Obliques*, N° 10-11, « Artaud », éd. Borderie, 1996, p. 94

II *Tutuguri*, poème dansé : la naissance du théâtre musical de la cruauté de Wolfgang Rihm

La démarche compositionnelle de *Tutuguri, poème dansé, für einen Sprecher, Chor und großes Orchester nach dem Gedicht « Tutuguri » aus dem Hörspiel « Pour en finir avec le jugement de Dieu ? »* von Antonin Artaud (*Tutuguri, poème dansé, pour récitant, chœur et grand orchestre d'après le poème « Tutuguri » extrait de l'émission radiophonique d'Antonin Artaud « Pour en finir avec le jugement de Dieu ? »*) repose sur l'union de différentes pièces orchestrales : *Tutuguri I, Musik nach Antonin Artaud für Orchester* (1981) (*Tutuguri I, musique pour orchestre d'après Antonin Artaud*), *Tutuguri II* (1981-82), *Tutuguri III* (1981), *Tutuguri IV* (1981-82) et *Tutuguri VI Kreuze* (1981).

Le choix de recréer une œuvre à partir de matériaux déjà existants est courant chez Rihm : « J'aime ça à vrai dire, intégrer des œuvres dans des unités plus grandes, pour que je ne sois pas obligé de finir quand je veux finir, mais pour que j'ai toujours le sentiment de pouvoir continuer dans un autre passage et pouvoir encore une fois tourner autour de la pensée, le monde, le monde du son, le monde de l'image, pourvoir les aborder encore une fois sous des aspects entièrement différents »¹⁵³. Dans *Tutuguri*, la réunion de différentes pièces orchestrales les remet en mouvement et inscrit tout de suite la forme de l'œuvre dans une dynamique de processus.

L'union de ces pièces donne naissance à une grande œuvre qualifiée de *poème dansé*. Ce sous-titre induit une dimension gestuelle, sans pour autant imposer un accompagnement chorégraphique. Lors de sa création au Deutsche

¹⁵³ Rihm Wolfgang, « Deshalb liebe ich es eigentlich, Stücke in größere Einheiten einzubinden, so daß ich nicht gezwungen bin zu enden, wenn ich gerade enden will, sondern immer das Gefühl habe, an anderer Stelle weitermachen zu können und den Gedanken, die Welt, die Klangwelt, die Bildwelt nochmals umkreisen zu können, nochmals unter ganz anderen Aspekten herangehen zu können. », « Mittendrin », « En plein milieu », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 92

Oper de Berlin le 11 Décembre 1982, *Tutuguri* est dirigé Arturo Tamayo et accompagné par une chorégraphie de Moses Pendleton.

Inspiré par le rite décrit dans *Tutuguri, le rite du soleil noir*, l'œuvre se divise en quatre tableaux correspondants aux quatre étapes d'une conduite de transe. Cette forme musicale ritualisée se développe à partir d'une écriture reflexe qui exploite des éléments caractéristiques d'une musique de transe.

Cette approche musicale d'un rite rappelle le ballet d'Igor Stravinsky *Le sacre du printemps, Tableaux de la Russie païenne en deux parties* (1913). Avant la *tabula rasa*, Stravinsky fait partie des compositeurs qui travaillent sans situer leurs approches dans une perspective systémique. Il compose *Le sacre du printemps* comme « le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps »¹⁵⁴. L'écriture musicale de l'œuvre déploie « une agressivité barbare » caractérisée par « ses mélodies hachées, ses harmonies tonales, ses timbres et ses intensités durement contrastées », ainsi que « ses diableries rythmiques »¹⁵⁵. Stravinsky ne fonde pas son ballet sur le déroulement d'une « intrigue », il s'inspire du rite en tant qu'« action sacrée »¹⁵⁶ destinée à « exprimer la montée de la nature qui se renouvelle : la montée totale, panique, de la sève universelle »¹⁵⁷.

Lors de sa création, l'œuvre est chorégraphiée par Vaclav Nijinsky, chorégraphe russe d'origine polonaise qui renouvelle l'approche de la danse au XX^{ème} siècle et trouve dans cette musique une orchestration propice au développement d'une gestualité primitive et brutale. *Tutuguri* et *Le sacre du printemps* se rejoignent à travers l'expression du « grand jeu de la nature et de la culture. Et là très précisément, en ce point nodal d'articulation, s'effectue l'ancrage ontologique en cette arrière-fond mythique où l'homme fait retour à cette part

¹⁵⁴ Stravinsky Igor, *Chroniques de ma vie*, éd. Denoël, Paris, 1962, p. 54

¹⁵⁵ Court Raymond, « Artaud et Stravinsky », in *Revue d'esthétique*, N°4, « Musique présente », éd. Privat, Toulouse, 1982, p. 52

¹⁵⁶ Stravinsky Igor, *Chroniques de ma vie*, éd. Denoël, Paris, 1962, p. 54

¹⁵⁷ Stravinsky Igor, « Ce que j'ai voulu exprimer dans *Le Sacre du Printemps* », in *Igor Stravinsky, Le sacre du printemps, Anthologie de la Critique musicale*, éd. Minkoff, Genève, 1980, p. 13

inaliénable de lui-même, sous-jacente à toute subjectivité empirique, individuelle et sentimentale, en cette dimension dionysiaque qui plonge dans les profondeurs mystérieuses de la nature et où palpitent les puissances originaires du rythme et de la danse »¹⁵⁸.

L'écriture spontanée de *Tutuguri* rappelle celle du *Sacre* avec une approche du son qui privilégie le timbre, le rythme et l'intensité par rapport à la mélodie. Cette écriture se développe à partir d'un orchestre massif dans lequel les percussions occupent une place dominante : trois flûtes (et trois piccolos), trois hautbois, un cor anglais, trois clarinettes, deux clarinettes basses, trois bassons, un contrebasson ; quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba ; timbales, dix percussionnistes, une harpe, un piano ; quatorze violons I, douze violons II, dix altos, huit violoncelles, six contrebasses ; un récitant ; un chœur mixte diffusé par une bande magnétique. Rihm exploite les registres extrêmes des instruments ; utilise de façon récurrente des ostinatos rythmiques renvoyant à la répétition en tant qu'élément premier dans le déclenchement de la transe ; travaille le silence à partir duquel le rite recommence perpétuellement.

La vocalité de l'œuvre introduite par un récitant et un chœur mixte diffusé par une bande magnétique développe un langage antérieur à la parole qui libère la voix de sa fonction communicative. Elle favorise un échange pulsionnel avec l'auditeur grâce à l'utilisation de lettres redevenus de simples sons, la récitation de glossolalies, ou encore la présence de cris qui rappellent les voix d'Artaud et du comédien Roger Blin dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. L'inscription de ces procédés au sein d'une forme musicale ritualisée devient le point de départ de la filiation entre *Tutuguri* et, au-delà de la référence à *Tutuguri*, *le rite du soleil noir*, toute la conception du théâtre de la cruauté.

¹⁵⁸ Court Raymond, « Artaud et Stravinsky », in *Revue d'esthétique*, N°4, « Musique présente », éd. Privat, Toulouse, 1982, p. 53-54

II. 1 Une inspiration musicale reliée à un théâtre rituel

Durant son voyage au Mexique, Artaud séjourne dans la tribu des Tarahumaras d'Août à Octobre 1936. Ses écrits sur ce séjour sont publiés la même année dans la revue espagnole *El Nacional* (*Le pays des Rois-Mages, La Nature a produit des danseurs, Une race-principe* et *Le rite des rois de l'Atlantide*) ; puis, en 1937, dans la revue *Voilà* (*La race des hommes perdus*). Un recueil intitulé *Les Tarahumaras* paraît finalement aux éditions l'Arbalète en 1955. Il rassemble des textes écrits sur une période de douze ans. Le premier texte est *La montagne des signes* (1936), rédigé alors qu'Artaud est encore au Mexique ; le dernier est la seconde version du poème *Tutuguri, le rite du soleil noir* (1948), après l'enregistrement d'une première version qui date de 1947 dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. En plus de *La montagne des signes* et *Tutuguri, le rite du soleil noir*, les textes réunis dans *Les Tarahumaras* sont : *La danse du Peyotl* (1937) et *Le rite du peyotl chez les Tarahumaras* (1943) suivi d'un *Post-scriptum*.

Lorsqu'Artaud arrive dans la tribu des Tarahumaras, il entre « dans un monde terriblement anachronique »¹⁵⁹ qui existe depuis quatre cents ans « dans un état comme avant le déluge »¹⁶⁰. Son recueil décrit la culture des Tarahumaras qui repose sur un « culte » dédié au « principe transcendant de la Nature (...) mâle et femelle comme il se doit »¹⁶¹. Ce « culte » célèbre l'union de l'homme avec la nature grâce à des rites codifiés selon une conduite de transe qui invite l'initié « selon des voies établies, au travers d'images collectives ou de gestes conventionnels, à remonter vers le Principe du vivant que les choses, habituellement, cachent »¹⁶². L'état de transe provoque alors « une exaltation du moi »¹⁶³ qui traduit une manifestation de la cruauté.

¹⁵⁹ Artaud Antonin, « Une race principe », in *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, tome IX, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 68

¹⁶⁰ Artaud Antonin, « La race des hommes perdus », in *Idem*, p. 79

¹⁶¹ Artaud Antonin, « Une race principe », in *Idem*, p. 68

¹⁶² Dumoulié Camille, *Antonin Artaud*, éd. Seuil, Paris, 1996, p. 51

¹⁶³ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 58

À travers leur pratique rituelle, les Tarahumaras expriment « un langage basé sur la forme même du souffle quand il se dégage en sonorités » porteur d'une « magie universelle »¹⁶⁴. La lecture du poème *Tutuguri, le rite du soleil noir* dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* rejoint ce langage en traduisant la tombée progressive d'un initié dans un état de transe. Rihm précise dans le sous-titre de *Tutuguri* qu'il s'inspire de cette version lue de *Tutuguri, le rite du soleil noir* (*Tutuguri, poème dansé, (...) d'après le poème « Tutuguri » extrait de l'émission radiophonique d'Antonin Artaud « Pour en finir avec le jugement de Dieu ? »*). Au-delà du poème, l'émission radiophonique d'Artaud permet également d'aborder des éléments qui sont présents dans la globalité du théâtre musical de la crauté de Rihm.

¹⁶⁴ Artaud Antonin, « Lettres relatives aux Tarahumaras », in *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, tome IX, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 103

II. 1. 1 La célébration de l'union originelle entre l'homme et la nature chez les Tarahumaras

La race tarahumara pense qu'« elle est tombée du ciel dans la Sierra »¹⁶⁵. Artaud considère « qu'elle est tombée dans une Nature déjà préparée » qui « a voulu penser en homme »¹⁶⁶ : « Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée »¹⁶⁷. Issus « du même tissu que la Nature »¹⁶⁸, les Tarahumaras ne craignent pas la mort physique, mais uniquement « la mort spirituelle »¹⁶⁹. Ils expriment ainsi « leur philosophie sur leur tête, et cette philosophie réunit l'action des deux forces contraires en un équilibre quasi divinisé » : « Si la race des Tarahumaras porte un bandeau tantôt blanc et tantôt rouge, ce n'est pas pour affirmer la dualité des forces contraires, c'est pour marquer qu'à l'intérieur de la race tarahumara, le Mâle et la Femelle existent simultanément, et que les Tarahumaras bénéficient de leurs forces jointes »¹⁷⁰.

Comme chez les balinais, « seul pays au monde où un principe philosophique a trouvé ses répondants matériels et une existence substantielle et plastique »¹⁷¹, les Tarahumaras possèdent un langage de signes utilisés par « les premiers hommes »¹⁷², dont les traces proviennent de la « Nature ». En observant les paysages de la Sierra Tarahumara, Artaud découvre une « Nature » vivante qui « obstinément manifeste la même idée »¹⁷³ : « Je vis se répéter huit fois le même rocher qui dirigeait sur le sol deux ombres ; je vis deux fois la même tête d'animal porter dans sa gueule son effigie qu'il dévorait ; je vis dominant le village, une sorte

¹⁶⁵ Artaud Antonin, « La montagne des signes », in *Idem*, p. 39

¹⁶⁶ *Idem*

¹⁶⁷ *Idem*, p. 35

¹⁶⁸ Artaud Antonin, « Une race principe », in *Idem*, p. 69

¹⁶⁹ *Idem*, p. 70

¹⁷⁰ *Idem*, p. 71

¹⁷¹ Artaud Antonin, « Dossier du théâtre et son double, (sur le théâtre balinais) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 230

¹⁷² Artaud Antonin, « La montagne des signes », in *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, tome IX, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 35

¹⁷³ *Idem*

de dent phallique énorme avec à son sommet trois pierres et sur sa face externe quatre trous ; et je vis, depuis leur principe, toutes ces formes passer peu à peu dans la réalité »¹⁷⁴.

Toutes ces « formes » apparaissent ensuite dans des « rites » et des « danses » qui « ne sont pas nées du hasard, (...) elles obéissent à la même mathématique secrète, au même souci du jeu subtil des Nombres auquel la Sierra toute entière obéit »¹⁷⁵. Ces danses sont accompagnées par le son d'une râpe, « une espèce de bois recourbé couvert d'entailles sur lequel, pendant des nuits entières, les sorciers du peyotl font grincer rythmiquement des bâtonnets »¹⁷⁶. Au fur et à mesure du rite, l'association des mouvements et de la musique provoquent la transe par « des méthodes calculées »¹⁷⁷ et entraîne l'initié vers « le point où l'inconscient universel est malade »¹⁷⁸.

En tant que tentative d'un théâtre sonore de la cruauté, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* développe une approche physique du langage qui renvoie à l'état de transe déclenché par un rite capable de traduire une union originelle. Les lectures des comédiens sont déterminées par une musicalisation du mot, tout en restant dans le registre parlé. Chaque lecture est ponctuée par des interventions sonores qui détachent totalement la voix de la signification langagière. Elles exploitent notamment les voix d'Artaud et de Blin comme un instrument avec les présences de glossolalies et de cris, et s'associent finalement au travail physique des comédiens qui tentent de redonner au mot une corporalité. À travers l'exploitation de la voix en tant qu'instrument et les thématiques sociales abordées qui situent l'émission en dehors d'une action chronologique, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* préfigure des critères fondamentaux du théâtre musical. Ces critères déterminent également le théâtre musical de la cruauté de Rihm dont certains éléments spécifiques proviennent de l'émission.

¹⁷⁴ Idem, p. 37

¹⁷⁵ Idem, p. 38

¹⁷⁶ Artaud Antonin, « La race des hommes perdus », in *Idem*, p. 81

¹⁷⁷ Artaud Antonin, « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras », in *Idem*, p. 13

¹⁷⁸ Idem, p. 22

II. 1. 2 Un langage incantatoire porteur des prémisses du théâtre musical dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

L'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* est une commande de l'Office Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Elle est conçue comme « une longue protestation contre l'érotisme foncier des choses contre lequel tout le monde en son subconscient veut réagir et contre l'arbitraire social, politique et ecclésiastique (religieux), donc ritualiste de la loi »¹⁷⁹. La voix criarde d'Artaud, les critiques virulentes contre les Américains et l'Europe et l'utilisation d'un langage scatologique dérangent le directeur de l'ORTF qui censure l'émission la veille de sa première diffusion prévue le 1^{er} février 1948. Après de nombreuses protestations, une diffusion a tout de même lieu pour un petit comité d'amis, d'artistes et de journalistes, mais les réactions plutôt négatives affectent Artaud qui, déjà affaibli par la maladie, décède le 4 mars 1948. La même année les textes enregistrés sont publiés de façon posthume par les éditions K, avant une première diffusion de l'émission à la radio en 1973.

En tant que « 1^{re} mouture du Théâtre de la cruauté »¹⁸⁰, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* exprime la recherche d'une recorporisation du langage dans le but de lutter contre « la fuite de la pensée » qui « n'est autre qu'un effet de sa « décorporisation » »¹⁸¹. Cette recorporisation est nécessaire pour « rompre l'assujettissement du théâtre au texte » en exploitant les « possibilités de l'expression dynamique » du mot, et non les « possibilités de l'expression par la parole dialoguée »¹⁸². Grâce à la perception de cette corporalité, Artaud veut « retrouver la notion d'une sorte de langage à mi-chemin entre le geste et la pensée »¹⁸³. C'est en réunifiant le corps et le mot, ou en d'autres termes le corps et

¹⁷⁹ Artaud Antonin, « Lettres à propos de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 134

¹⁸⁰ Idem, p. 139

¹⁸¹ Bruno Pierre, *Antonin Artaud réalité et poésie*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1981, p. 37

¹⁸² Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Le théâtre et don double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 86

¹⁸³ Idem

l'esprit, que le théâtre de la cruauté retrouvera un langage « qui serait en relation avec la dimension affective de la pensée »¹⁸⁴.

II. 2.2.1 L'utilisation de la voix en tant qu'instrument

Les lectures des textes de l'émission (*J'ai appris hier*, *Tutuguri*, *le rite du soleil noir*, *La recherche de la fécalité*, *La question se pose de...* et *Conclusion*) sont enregistrées le 22 et 29 novembre 1947 par Artaud et les comédiens Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin. Artaud et Blin réalisent ensuite le 16 janvier 48 l'enregistrement de transitions sonores entre les textes. Le même jour, Artaud écrit à Fernand Pouey pour lui donner « le montage général » de l'émission (Artaud lit le premier et le dernier texte) :

« 1 texte d'ouverture

2 bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès

3 *danse du Tutuguri*, texte

4 bruitage (xylophonie)

5 *La recherche de la fécalité* (dit par Roger Blin)

6 bruitage et battements entre Roger Blin et moi

7 *La question de se pose de* (texte dit par Paule Thévenin)

8 bruitage et mon cri dans l'escalier

9 conclusion, texte

10 bruitage final »¹⁸⁵.

Cet ordre alterne donc les voix masculines et féminines dont les lectures sont ponctuées par des « bruitages ». Enregistrés après les lectures, ils n'apparaissent pas dans le texte de l'émission.

¹⁸⁴ Idem

¹⁸⁵ Artaud Antonin, « Lettres à propos de Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 126-127

Les « bruitages » réalisés « par divers instruments (tambours, timbales, gongs, xylophone) » se caractérisent par des « rythmes scandés » accompagnés « de cris, vocalisations et glossolalies »¹⁸⁶. De courts motifs mélodiques joués par un xylophone (« xylophonie »¹⁸⁷) introduisent la lecture de *La recherche de la fécalité* dans laquelle une première récitation de glossolalies apparaît :

« o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco »¹⁸⁸.

À la fin de cette lecture, les voix d'Artaud et Blin récitent une forme de dialogue en glossolalies accompagné par des coups de tambour et des sons de xylophone.

Lorsque Paule Thévenin achève sa lecture de *La question de pose de ...*, le « bruitage » est caractérisé par Artaud hurlant des « vocalisations »¹⁸⁹ interrompues par des coups de tambour, avant de pousser un « cri dans l'escalier »¹⁹⁰. Ce placement « dans l'escalier » crée un effet spatial qui situe la voix d'Artaud dans le lointain par rapport à la lecture des textes. À travers ce cri long et puissant dans le registre grave, Artaud va jusqu'à l'épuisement total de son souffle.

L'action de crier renvoie au texte *Le théâtre de Séraphin* qui rejoint une technique du souffle destiné au comédien du théâtre de la cruauté. Ce texte participe activement au théâtre musical de la cruauté de Rihm qui s'en inspire dans *Die Eroberung von Mexico*, puis dans la famille d'œuvres *Séraphin*. Le cri et les glossolalies, symboles d'une recorporisation de langage qui libère la voix de la parole, sont ainsi régulièrement exploités par Rihm dans toutes les œuvres de son théâtre musical de la cruauté. De plus, la critique récurrente de la volonté guerrière des Etats-Unis dans l'émission s'associe finalement à la dénonciation du

¹⁸⁶ Grossman Evelyne, *ARTAUD, Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2004, p. 1636

¹⁸⁷ Artaud Antonin, « Lettres à propos de Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 126

¹⁸⁸ Artaud Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Idem*, p. 84

¹⁸⁹ Grossman Evelyne, *ARTAUD, Œuvres*, éd. Gallimard, Paris, 2004, p. 1636

¹⁹⁰ Artaud Antonin, « Lettres à propos de Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 127

colonialisme européen dans le scénario d'Artaud *La conquête du Mexique* à l'origine de *Die Eroberung von Mexico*.

Sans enfermer son émission dans le récit d'une action, Artaud écrit des textes qui abordent sa vision du monde social, de l'être humain et du théâtre. Le texte *J'ai appris hier* dénonce notamment les Américains qui « veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des soldats en vue de toutes les guerres planétaires qui pourraient ultérieurement avoir lieu et qui seraient destinées à démontrer par les vertus écrasantes de la force la surexcellence des produits américains »¹⁹¹. Cette volonté d'imposer par la force les « produits américains » démontre que leur « faut par tous les moyens de l'activité possibles remplacer la nature partout où elle peut être remplacée »¹⁹².

Dans la *Conclusion*, Artaud revient une nouvelle fois sur l'importance de « dénoncer, chez ce même peuple américain qui occupe toute la surface de l'ancien continent indien, une résurrection de l'impérialisme guerrier de l'antique Amérique qui fit que le peuple indien d'avant Colomb fut abjecté par toute la précédente humanité »¹⁹³. Cette dénonciation virulente des Américains rejoint alors *La conquête du Mexique* issue de sa critique du colonialisme espagnol responsable de la destruction de la civilisation Aztèque.

Pour en finir avec le jugement offre finalement à Rihm un passage sonore et idéologique vers le théâtre de la cruauté dans lequel les prémisses du théâtre musical apparaissent déjà. La lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir* influence fortement sa démarche compositionnelle dans *Tutuguri* sans avoir recours aux mots du poème. Rihm s'inspire avant tout de la perception d'une conduite de transe à travers la voix de Maria Casarès qui exploite le langage « sous la forme de l'incantation »¹⁹⁴ en abordant le mot pour sa « qualité vibratoire »¹⁹⁵. Cette approche physique et sonore du mot caractérise toutes les lectures de l'émission et

¹⁹¹ Artaud Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Idem*, p. 72

¹⁹² *Idem*

¹⁹³ *Idem*, p. 101

¹⁹⁴ Artaud Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 45

¹⁹⁵ Artaud Antonin, « En finir avec les chefs d'œuvres », in *Idem*, p. 79

participe à la recherche « d'un langage qui n'appartient qu'au théâtre donc indépendant de la Parole avec le destin de laquelle on l'a liée »¹⁹⁶.

II. 2. 2. 2 L'action du son sur le mot dans la lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir*

La lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir* (Cf. Annexe 4 p. 211) par Maria Casarès travaille les mots en tant que matière sonore capable de traduire les mouvements corporels d'un initié qui tombe progressivement dans un état de transe. Au fur et à mesure, les différentes étapes du rite deviennent perceptibles selon le déroulement chronologique d'une conduite de transe qui détermine ensuite l'origine de la forme musicale de *Tutuguri*.

Artaud demande à Casarès de ne « travailler » « que 2 ou 3 phrases » et « que le reste » soit dit « comme un texte de journal »¹⁹⁷. Sa lecture doit mettre en avant « la part du rythme dans le langage »¹⁹⁸ en cherchant une « sonorisation »¹⁹⁹ de la voix qui traduit les mouvements du corps soumis à la transe. La mise en forme du poème induit déjà une partie de son interprétation. Certains mots sont mis en avant par leurs écritures en majuscules, et le découpage des paragraphes souligne les quatre étapes qui codifient le déroulement d'une conduite de transe : la « préparation », le « déclenchement », la « plénitude » et la « résolution »²⁰⁰.

¹⁹⁶ Artaud Antonin, « Le théâtre et la psychologie Le théâtre et la poésie », in *Idem*, p. 13

¹⁹⁷ Artaud Antonin, « Dossier de Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 238

¹⁹⁸ Meschonnic Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, éd. Verdier, Lagrasse, 1982, p. 222

¹⁹⁹ Artaud Antonin, « Dossier de Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 238

²⁰⁰ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 88

Des cris accompagnés par des coups de tambour s'estompent au moment où la lecture de « la danse du TUTUGURI »²⁰¹ commence. L'étape de « préparation » situe d'abord le rite dans les entrailles de la terre : « Et en bas, comme au bas de la pente amère, cruellement désespéré du cœur, s'ouvre le cercle de six croix, très en bas, comme encastré dans la terre mère »²⁰². Casarès interprète cette phrase dans une intonation lente et monocorde. L'arrivée d'un « septième homme qui est le soleil tout cru » représente le « déclenchement » de la transe en introduisant la présence de Tutuguri qui apparaît comme « un cheval avec un homme qui le mène »²⁰³.

La « plénitude » de la transe commence ensuite « sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette longue »²⁰⁴. Les mouvements corporels provoqués la musique s'esquissent à travers l'intensité sonore et la vitesse de la voix de Casarès. Un *crescendo* accompagne la montée progressive de la transe grâce à des accélérations suivies de ralentissements. Alors que « les six hommes (...) jaillissent successivement », le débit du texte accélère progressivement, puis ralentit lorsqu'à « chaque jaillissement correspond le gong de plus en plus sombre et *rentré* du tambour »²⁰⁵. Le même procédé est de nouveau utilisé avec l'arrivée « au grand galop » du « premier homme » sur « le cheval noir » soutenue par une accélération. Cette longue phrase se termine sur le mot « *vierge* »²⁰⁶ suivi d'une pause accentuant l'effet conclusif des derniers mots prononcés.

Après l'apparition du « cheval noir avec un homme nu »²⁰⁷, le rite rentre dans l'étape de sa « résolution » qui donne naissance au « cheval » et à « l'homme » en les séparant de la « terre mère ». Le cheval devient « un cheval de viande »²⁰⁸ qui n'est plus une représentation du dieu soleil Tutuguri, il existe à présent avec sa propre chair. Il « s'affole et caracole sans arrêt (...) jusqu'à ce que les six hommes aient achevé de cerner complètement les six croix », pour permettre l'arrivée du

²⁰¹ Artaud Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 74

²⁰² Artaud Antonin, « Tutuguri, le rite du soleil noir », in *Idem*, p. 77

²⁰³ *Idem*, p. 78

²⁰⁴ *Idem*

²⁰⁵ *Idem*

²⁰⁶ *Idem*

²⁰⁷ *Idem*

²⁰⁸ *Idem*, p. 79

« ton majeur du Rite », qui « est justement L'ABOLITION DE LA CROIX »²⁰⁹. L'importance de ces mots déjà contenue par leur écriture en majuscules est accentuée par l'intensité sonore de la voix de Maria Casarès. Lorsqu'ils ont « achevé de tourner », les six hommes « déplantent les croix de terre » et la conduite de transe s'achève par sa « résolution » : « l'homme nu (...) arbore un immense fer à cheval qu'il a trempé dans une coupure de son sang »²¹⁰. Ce geste symbolise sa naissance en tant que premier homme issu de la terre.

II. 1. 3 L'inscription de *Tutuguri* à travers une conduite de transe

Rihm perçoit l'approche corporelle du langage d'Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : « Lorsque nous écoutons Artaud, je ne crois pas que nous entendions seulement un langage ou des paroles. Nous écoutons une image sonore composée consciemment par sa voix qui remplace son corps, dont nous retraçons les mouvements que nous comprenons comme déjà dit non verbal »²¹¹. À partir de sa perception d'une corporalité du langage, *Tutuguri, le rite du soleil noir* apparaît sous la forme d'un pré-texte qui détermine la forme de *Tutuguri*.

Présent dans la notice de l'enregistrement de *Tutuguri*, le découpage de l'œuvre en quatre « tableaux » (« Bilder ») renvoie à la progression en quatre étapes d'une conduite de transe présente dans *Tutuguri, le rite du soleil noir*. Les titres de ces tableaux induisent une chronologie sous-jacente du poème dans l'œuvre en reprenant quelques mots évocateurs des différentes étapes.

²⁰⁹ Idem

²¹⁰ Idem

²¹¹ Rihm Wolfgang, « Ich glaube nicht, denn längst hören wir nicht nur Sprache oder Gesprochenes, wenn wir Artaud zuhören, sondern wir hören das von ihm bewußt komponierte Klangbild seiner Stimme, die seine Körper stellvertritt, dessen Bewegungen wir nachvollziehen, die wir als nonverbal Gesagtes verstehen. », « Musik - das innere Ausland », « Musique – l'étranger en soi », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche I*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 409

Le titre du premier tableau « l'invocation ... le trou noir... » (« Anrufung ... das Schwarze Loch ... ») renvoie à la « préparation » de la transe au sein de la « terre mère ». Le second tableau « danse rouge et noir ... le cheval ... » (« schwarze und rote Tänze ... das Pferd ... ») correspond à l'arrivée de Tutuguri sous la forme d'un cheval qui déclenche la transe. Le troisième tableau « la danse du Peyotl ... le dernier soleil ... l'homme qui crie ... » (« der Peyolt-Tanz ... die letzte Sonne ... der schreiende Mann ... ») rappelle la plus longue phrase du poème porteuse des mouvements de la transe durant sa « plénitude ». Pour finir, le quatrième tableau « croix ... le fer à cheval [les six hommes ... le septième] » (« Kreuze ... das Hufeisen [die sechs Männer ... der Siebte] ») résout le rite à travers la naissance du premier homme issu de la terre.

Influencée par les quatre étapes d'une conduite de transe renvoyant à la lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir* par Maria Casarès, la forme ritualisée de *Tutuguri* s'organise à partir de procédés musicaux caractéristiques d'une musique de transe: « La transcription musicale du spectre chaotique perpétuel d'un « athlétisme affectif » dans le rite est soumise chez Rihm à la pensée symphonique narrative. A côté du principe créateur de la forme sur des contrastes forts, des structures de répétition existent dans *Tutuguri*. Leurs relations musicales « à distance » se forment à travers un étirement ample : les solos et les chœurs de glossolalies et de cris, mais aussi plusieurs structures orchestrales, qui dans le déroulement du « poème dansé » apparaissent toujours à nouveau et apportent à l'œuvre son unité formelle »²¹².

Sans pré-détermination systémique, cette « unité formelle » se constitue dans le prolongement d'une narration guidée par la montée progressive de la transe. Elle cherche à traduire au-delà du mot « un théâtre mythique-collectif » (« eine kollektiv-mythisches Theater ») en tentant d'atteindre le « jamais-

²¹² Stoianova Ivanka, « Die musikalische Transkription des ständigen chaotischen Spektrums der « Gefühlsathetik » im Ritus ist bei Rihm der Logik des narrativen symphonischen Denkens unterworfen. Neben den formbildenden Prinzip des starken Kontrastes existieren in *Tutuguri* Wiederholungsstrukturen, die musikalische Beziehung « à distance », über weite Strecken bilden: die Soli und Chöre aus Glossolalien und die Schreie, aber auch mehrere Orchestertexturen, die im Verlauf des « poème dansé » immer wieder auftauchen, verleihen dem Werk seine formale Einheit. », « Das Wort-Klang-Verhältnis in der Zeitgenössischen Musik », « La relation mot-son dans la musique contemporaine », in *Studien zur Wertungsforschung*, N° 20, « Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung », hrsg. von O. Kolleritsch, Wien, 1988, p. 65

entendu » (« Niegehörtes »). Dans cette perspective, Rihm développe un langage musical spontané qui, comme dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, favorise la perception d'une corporalité à l'origine d'un échange nerveux et instinctif avec l'auditeur.

II. 2 Une musique de transe issue de la corporalité du son vocal et instrumental

L'union de plusieurs pièces orchestrales dans une grande forme située *Tutuguri* à travers un « processus » dans lequel « quelque chose qui se forme, qui est en train de se former »²¹³ devient finalement « un individu sonore »²¹⁴. Ce « processus » renvoie à une approche formelle qui privilégie « le moment même »²¹⁵, et donne naissance à une « musique qui modifie constamment son présent »²¹⁶. Le langage musical de Rihm reste ainsi dans une remise en question permanente inscrite dans une négation de la répétition : « Cette impossibilité de la répétition conduit naturellement à l'obligation de toujours désorganiser ses propres prémisses. Elle entraîne aussi finalement une incertitude permanente »²¹⁷.

En laissant les sons s'organiser par eux mêmes chaque forme est singulière : « À partir de la « façon de parler que le compositeur choisie », la forme musicale naît de son caractère unique. Composer se présente donc comme une interaction entre la formation d'un langage « subjectif » et la dynamique propre « objective » du son matériel »²¹⁸. La naissance de la forme apparaît alors comme un événement double : « l'événement musical sera éclairé de deux côtés : un côté libre, qui n'est pas orienté vers le développement, qui est librement situé dans le contexte – donc en dehors de lui – et un côté où l'unité orientée provoque la croissance qui libère le

²¹³ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Eric Denut le 7/10/2002 », in *Musica Falsa*, N°17, « L'autre Allemagne », p. 115

²¹⁴ Idem, p. 119

²¹⁵ Rihm Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N°3, « Avant-garde et tradition », éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 71

²¹⁶ Deliège Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 852

²¹⁷ Rihm Wolfgang, « Dieses Nicht-Wiederholen-Können führt natürlich dazu, dass man immer wieder seine eigenen Prämissen durcheinanderbringen muss. Es führt letztlich auch zu einer permanenten Unsicherheit », « Ich weiss nicht, wer ich bin », « Je ne sais pas qui je suis », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 81

²¹⁸ Kogler Susanne, « Aus der « Redeweise, die der Komponist wählt », entsteht die musikalische Form in ihrer Unverwechselbarkeit. Komponieren stellt sich somit als Wechselwirkung zwischen « subjektiver » Sprachformung und « objektiver » Eigendynamik des stofflichen Klanges dar. », « Begegnung von Sprache und Klang bei Wolfgang Rihm », « Rencontre entre le langage et le son chez Wolfgang Rihm », in *Studien zur Wertungsforschung*, N°39, « Am Ende, Wortlos, die Musik, Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit in zeitgenössischen Musikschaffen », Universal Edition, Vienne, 2003, p. 133

développement »²¹⁹. Le son est d'abord présent en tant qu'un élément libre en dehors d'une logique systémique, avant de devenir un élément actif dans le « développement » de la forme.

Le forme de *Tutuguri* est déterminée par une écriture qui développe une corporalité du son aussi bien vocal qu'instrumental dans le prolongement de la voix de Maria Casarès. Rihm s'inspire de la tentative d'un langage théâtral capable de remettre « le verbe dans la chair et la chair dans le verbe » en exprimant « la primitive et indestructible unité des mots »²²⁰. Sans utiliser les mots du poème, la vocalité de l'œuvre se développe à partir de sonorités en amont de la parole exploitées de façon incantatoire. Le son instrumental est abordé dans la même perspective avec une écriture spontanée qui privilégie le rythme sur la mélodie.

²¹⁹ Deliège Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 852

²²⁰ André-Carraz Daniel, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, éd. Saint Germain-des-Près, Paris, 1973, p. 54

II. 2. 1 Une vocalité antérieure à la parole

Les cris poussés par le récitant et sa récitation de glossolalies démontrent la naissance d'une vocalité incantatoire issue de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Malgré un effectif instrumental important, la voix du récitant n'est pas amplifiée avec un micro. Elle est perçue dans son état brut. Son rôle n'est pas la récitation d'un texte narratif étant donné l'absence de mots dans l'œuvre. Rihm le détache de la représentation d'un personnage, tout en le caractérisant en tant qu'un acteur, et non en tant que chanteur : « Le récitant doit être un acteur, qui a confiance dans les principes du théâtre d'Artaud, il peut ainsi les exprimer de la façon la plus terrible possible »²²¹.

L'exemple A (p. 75) démontre une exécution instinctive de cinq cris différents et uniques en dehors d'un geste technique parfaitement maîtrisé qui les enfermerait dans la répétition d'une action identique. Chacun des cris exprime une nouvelle renaissance : « Au commencement était le cri, le cri nu, expression brute d'un besoin de décharge tensionnelle du corps souffrant, perdu dans un espace sans repères, sans limites, un espace non enveloppant, à l'opposé de celui du corps maternel utéral »²²².

Rihm développe une écriture qui favorise la perception de la corporalité du récitant mise en évidence à travers ses capacités physiques de « crieur » (« der Schreiende »): « le corps entier crie cinq cris horribles, profonds dans la gorge, la langue bien dehors »²²³. Pour que cette corporalité s'exprime pleinement dans chacun des cris, leur notation est détachée de la métrique de l'orchestre. Une impulsion est redonnée à chaque fois avec les présences d'accents au début des lignes qui soulignent les mouvements descendants irréguliers de la voix. Cette

²²¹ Rihm Wolfgang, « Der Sprecher soll ein Schauspieler sein, der mit den Prinzipien des Artaudschen Theaters vertraut ist, sich also aufs Furchtbarste äußern kann. », in *Tutuguri IV*, Universal edition, Vienne, 1982, p. 25

²²² Pratt Jean-François, *L'expérience musicale, Exploration psychique*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 25

²²³ Rihm Wolfgang, « Fünf greißliche Schreie, tief in der Kehle, Zunge weit heraus, der ganze Körper schreit », in *Tutuguri IV*, Universal Edition, Vienne, p. 25

notification de durées plus ou moins longues laisse au récitant une part de liberté nécessaire dans le but d'adapter son cri à ses capacités physiques.

Dans l'exemple B (p. 76), l'apparition de glossolalies chez le récitant prolonge la naissance d'une vocalité antérieure au mot et introduit le rythme en tant qu'élément porteur de sens dans le langage. Les glossolalies d'Artaud ne sont pas simplement des mots tronqués ou des onomatopées. Elles sont à l'origine d'un pré-langage qui rejoint sa dénonciation d'un « langage courant » qui « tue la force de pensée »²²⁴ du fait de sa décorporisation. Détaché du corps, le mot devient « le meurtre de la chose, ce qui implique que la langue véritable doit revenir à une étape qui précède le mot »²²⁵. Avec les glossolalies, Artaud tente de « revenir à un langage-chose qui frappe physiquement le public »²²⁶.

Rihm utilise les glossolalies exposées par Artaud au début du texte de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : « Kré, pek, kre, e, pte » ; « puc te, puk te, li le, pek ti le, kruk » accompagnées par l'indication : « Il faut que tout soit rangé à un poil près dans un ordre fulminant »²²⁷. Sans les reprendre en intégralité, elles apparaissent dans une énonciation régulière : « Le récitant a son propre tempo (1 syllabe = environ 1 seconde) et ne prend pas en considération le tempo de l'orchestre »²²⁸.

Comme pour les cris, leur rythme scandé les détache du reste de l'orchestre grâce à l'utilisation d'une notation indépendante. L'interprétation du récitant accentue le rôle du souffle et de la gorge dans leur production sonore : « Le corps figé du récitant scande les syllabes seulement en sifflant dans l'air (en les sortant profondément de la gorge), les consonnes sont articulées d'une façon extrêmement dure »²²⁹.

²²⁴ de Portzamparc Renaud, *La folie d'Artaud*, éd. L'Harmattan, Paris, 2011, p. 126

²²⁵ Idem

²²⁶ Idem

²²⁷ Artaud Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes*, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 69

²²⁸ Rihm Wolfgang, « Der Sprecher hat ein eigenes Tempo (1 Silbe = ca 1 Sekunde) und nimmt keine Rücksicht auf das Tempo des Orchesters », in *Tutuguri IV*, Universal Edition, Vienne, 1982, p. 28

²²⁹ Rihm Wolfgang, « Der Sprecher skandiert, steifen Körpers, die Silben nur mit zischender Luft (tief aus der Kehle), die Konsonanten werden extrem hart artikuliert », in *Idem*

Les cris et les glossolalies présents dans *Tutuguri* favorisent la perception de la corporalité du récitant par l'auditeur en développant « une sémiotique des affects bientôt mise en forme (sonore) dans une sémiotique musicale, infra et trans-langagière »²³⁰. La vocalité du chœur mixte s'associe à celle du récitant pour former un pré-langage réduisant la parole à de « simples exclamations »²³¹ choisies pour leur qualité vibratoire. Cette utilisation de la matière langagière caractéristique d'une musique de transe se prolonge dans l'écriture instrumentale de l'œuvre.

II. 2. 2 Une « plastique musicale » (« Musikplastik ») qui privilégie le rythme sur la mélodie

Dans *Tutuguri*, l'esthétique de Rihm s'affirme à travers une écriture focalisée sur un travail de la matière sonore : « Cela va maintenant de l'habitus à une action réelle, j'ai moi-même réalisé un son pour la première fois dans *Tutuguri* qui, comme un scalpel, comme un couteau siffle à travers l'air »²³². Son écriture est déterminée par une approche du son fondée « plutôt [sur le] timbre que [sur la] mélodie »²³³ dont le corps est le premier récepteur, dans le but de favoriser une réaction nerveuse et instinctive chez l'auditeur. Un travail du rythme et des intensités complète cette approche dans laquelle les silences provoquent une « dramatisation du silence »²³⁴ toujours reliée à une musique de transe.

²³⁰ Pratt Jean-François, *L'expérience musicale, Exploration psychique*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 21

²³¹ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 192

²³² Rihm Wolfgang, « (...) Das geht jetzt vom Habitus in das wirkliche Tun, daß ich in *Tutuguri* zum ersten Mal für mich selbst einen Klang realisiert habe, der wie ein Skalpell, wie ein Messer durch die Luft zischt. », « Varèse, Malerei und Schaffensprozess », « Varèse, peinture et processus ... », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 66

²³³ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 189

²³⁴ Idem, p. 173

L'exemple C (p. 77) démontre dès le début de l'oeuvre une exploitation des intensités sonores et du timbre de la flûte autour d'une unique note. Ces répétitions sont détournées d'une fonction harmonique pouvant rappeler une pédale, au profit d'une écriture dynamique qui met en avant le rôle du souffle. Rihm détache ainsi des procédés musicaux rattachés au passé dans le but de « faire apparaître une situation pseudo-tonale dans une situation entièrement autre »²³⁵.

L'exploitation timbrique de la flûte autour de la note « ré » multiplie les modes de jeux. Ce travail sonore est déterminé par l'absence d'aspect mélodique au profit d'une écriture rythmique qui repose sur des valeurs brèves entrecoupées par des silences. La flûte commence dans un débit rapide et discontinu dynamisé par des nuances qui favorisent des changements brutaux d'intensité passant de double *pianissimo* à des quadruples *fortissimo*. De courts motifs ascendants dans un registre de l'extrême aigue apparaissent comme des soubresauts entre les répétitions du « ré ».

Après avoir été rejointe brièvement par des interventions des hautbois et de la trompette, la flûte, de nouveau seule, introduit un nouveau mode de jeu en utilisant le *Flutterzunge* (Cf. Exemple C, p. 77, mes. 31). Cet effet sonore met en évidence l'action de la langue sur le son rendant perceptible le souffle du flûtiste. Il participe donc à la mise en avant d'une corporalité du son qui apparaît à travers le souffle.

L'exploitation sonore de la flûte repose sur une « plastique musicale » (« Musikplastik ») reliée au rythme et à l'intensité dans laquelle le silence joue un rôle actif en donnant naissance à « toute parole, tout son, tout sens »²³⁶ : « Il naît seulement quelque chose, quand il n'y a rien »²³⁷. Les mouvements d'aller et retour entre les moments de silences et les interventions instrumentales redonnent vie

²³⁵ Deliège Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 862

²³⁶ Nono Luigi, *Ecrits*, éd. Bourgeois, Paris, 1993, p. 501

²³⁷ Rihm Wolfgang, « Es entsteht nur etwas, wenn nichts steht », « Ins eigene Fleisch ... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein) », « Dans sa propre chair ... (essai sur le statut de jeune compositeur) », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche I*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 113

aux sons qui proviennent à chaque fois du silence, symbole de l'origine de la création et du point de départ d'un rite.

Dans l'exemple D (p. 78), les interventions instrumentales surgissent des silences qui dominent l'espace sonore. Ces mesures occupent l'espace sonore dans un tempo lent (60 à la noire) avant d'accélérer pendant les interventions orchestrales (100 à la noire). La première intervention commence dans des nuances extrêmes du *pianissimo*, puis lors de l'accélération du tempo passe brutalement dans un triple *fortissimo*. Les bois soutenus par des triples *sforzando* surgissent de l'aigue, avant de retomber progressivement dans le silence qui retrouve son tempo initial (Cf. Exemple D, p. 78, mes. 49-52). Des sons épars apparaissent ensuite en juxtaposant toujours une intensité sonore *pianissimo* et une intensité *fortissimo*. Après ces brèves interventions, le tempo ralentit une nouvelle fois pendant le silence (Cf. Exemple D, p. 78, mes. 56-59).

La vocalité et l'instrumentalité de *Tutuguri* se rejoignent à travers la création d'un langage incantatoire influencée par *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Le tableau final de l'œuvre composé pour percussions et voix inclut finalement la gestualité des instrumentistes dans le prolongement des danseurs balinais : « Il dansent et ces métaphysiciens du désordre naturel qui nous restituent chaque atome du son, chaque perception fragmentaire comme prête à retourner à son principe, ont su créer entre le mouvement et le bruit des jointures si parfaites que ces bruits de bois creux, des caisses sonores, d'instruments vides, il semble que ce soient des danseurs aux coudes vides qui les exécutent avec leur membre de bois creux »²³⁸.

²³⁸ Artaud Antonin, « Le théâtre balinais », in *Le théâtre et don double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 86

II. 2. 3 Des percussionnistes perçus comme des danseurs

Dans le dernier tableau de *Tutuguri*, Rihm ouvre un « espace gestuel » qui « devient champ systématique d'expérimentation, distinct de l'univers de la musicalité proprement dit » dans le but d'« accéder à une pure gestualité qui procède à la fois de la musique et du théâtre »²³⁹. La gestualité inhérente à la production sonore associe alors les percussionnistes à des danseurs : « Les percussionnistes ne doivent pas être placés trop serrés les uns par rapport aux autres, aux mieux sur différents plans (une image scénique vivante – vers la danse -), ou sur un plan spacieux ; en aucun cas pourtant autour du public. La pièce sera interprétée avec liberté, cependant elle doit (donner) au public la possibilité d'exister, il se déplace « dedans », pour ainsi dire dans une plastique sonore accessible »²⁴⁰.

L'écriture percussive travaille tous les aspects de la répétition qui contient « l'essence du rythme le plus primitif » à travers « la pulsation musicale originaire sur laquelle s'étayeront toutes les variations rythmiques »²⁴¹. Cette écriture est caractérisée par l'accumulation d'ostinatos construits à partir de cellules rythmiques brèves, dont les répétitions sont mises en mouvement par des ralentissements et des accélérations soutenus par de longs *crescendo*. Les nuances exploitent tout le registre des intensités sonores en allant du silence, aux extrêmes des registres *pianissimo* et du *fortissimo*.

Le chœur mixte diffusé par la bande magnétique introduit une vocalité dans le prolongement du récitant. Ces voix terminent l'œuvre avec la diffusion de courtes nappes vocales sur le son de voyelles qui apparaissent et disparaissent dans des mouvements furtifs de *crescendo/decrescendo* entrecoupés par de brefs

²³⁹ François Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, éd. Klincksieck, Paris, 1991, p. 259

²⁴⁰ Rihm Wolfgang, « Die Schlagzeuger sollten nicht zu eng zueinander platziert sein, am besten auf verschiedenen Ebenen (ein lebendes Bühnenbild – zum Tanz -), oder geräumig auf einer Ebene ; keinesfalls jedoch um das Publikum herum. Wird das Stück im Freien aufgeführt, soll jedoch die Möglichkeit für das Publikum bestehen, « drinnen » sich zu bewegen, gleichsam in einer begehbaren Klangplastik », in *Tutuguri VI*, Universal Edition, Vienne, 1982

²⁴¹ Pratt Jean-François, *L'expérience musicale, Exploration psychique*, éd. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 88

silences. Le tableau final de *Tutuguri* exprime finalement un langage originaire à travers une écriture percussive accompagnée par une vocalité antérieure au mot qui rejoint le langage théâtral recherché par Artaud dans le théâtre de la cruauté.

*

La filiation entre *Tutugui, poème dansé* et le théâtre de la cruauté se manifeste avec la naissance d'une musique de transe qui situe une action des sons « entre [la] psychologie et [la physiologie] »²⁴² de l'initié. Ce lien entre l'action psychologique et l'action physique est présent à travers la lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir* dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. La place de ce poème dans cette émission considérée comme un théâtre sonore de la cruauté renvoie d'abord à une conception théâtrale indissociable d'une société qui ne sépare pas la vie et la culture. En opposition avec cette vision dualiste, la culture des Tarahumaras repose sur la célébration ritualisée de l'union originelle entre l'homme et la nature. Grâce à cette culture unitaire, leurs rites font toujours appel à un langage originel capable de provoquer chez l'initié un état de transe comparable à une manifestation de la cruauté.

Dans le prolongement du poème, l'écriture de *Tutuguri* est déterminée par des procédés musicaux caractéristiques de la transe associés à une vocalité en dehors des mots qui se développe à partir de cris et de glossolalies. Ces procédés apparaissent avec la mise en avant d'une corporalité du son aussi bien vocal qu'instrumental, une exploitation vivante des silences, ou encore l'utilisation des registres extrêmes des tessitures et des nuances. Porteurs d'une universalité, ils s'organisent par eux-même dans une forme qui naît durant le processus de création grâce à une écriture réflexe privilégiant le rythme sur la mélodie.

²⁴² Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 189

Ce travail rythmique se développe plus spécifiquement dans le dernier tableau de l'œuvre composé pour percussions et voix. Les différentes formes de répétitions exploitées dans ce tableau confirment l'inscription de l'œuvre à travers une conduite de transe sous-jacente dans la lecture de *Tutuguri, le rite du soleil noir* dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Au-delà du poème *Tutuguri, le rite du soleil noir*, l'exploitation de la voix en tant qu'instrument dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* est déterminante dans la vocalité de *Tutuguri* et dans tout le théâtre musical de la cruauté de Rihm. Les bruitages vocaux et percussifs réalisés par Artaud et Roger Blin libèrent la voix dans son enfermement dans la parole et rejoignent les prémisses du théâtre musical issues d'un dépassement de la signification au profit du sens.

Exemple A :

Tutuguri IV, Universal Edition, Vienne, mesures 184-190, p. 25

Exemple B :

Tutuguri IV, Universal Edition, Vienne, mesures 204-208, p. 28

Exemple C :

Tutuguri I, Universal Edition, Vienne, mesures 1-35, p. 1

Exemple D :

Tutuguri I, Universal Edition, Vienne, mesures 47-62, p. 3

III *Die Eroberung von Mexico* : une approche mythifiante de l'histoire

La démarche compositionnelle de *Die Eroberung von Mexico* repose sur l'écriture simultanée du livret et de la musique. Grâce à ce rôle d'auteur/compositeur, Rihm enrichit son langage scénique en développant une approche de la partition qui « régit les événements principaux et secondaires (leur intensité, leur devenir), les textes abstraits ou porteurs de sens, les éclairages, les gestes. La partition n'ordonne pas seulement le « sonore », mais toutes les composantes de la représentation jusqu'aux comportements, histoires, objets, etc. Elle assure ainsi une certaine dramaturgie de l'indicible »²⁴³.

Dans cette perspective, la partition fournit en intégralité les « sources littéraires » (« QUELLENTEXTE ») présentes dans le livret : deux textes d'Artaud *La conquête du Mexique* et *Le théâtre de Séraphin*, *L'origine de l'homme* d'Octavio Paz et des chants mexicains intitulés « *Nuit Triste* » (*Noche triste*) datant de 1523. En plus de ces textes, Rihm ajoute une courte bibliographie concernant l'histoire de la conquête du Mexique. Il cite les écrits de figures historiques espagnoles marquantes de la conquête comme ceux du conquistador Bernard Diaz del Castillo et de son chef Fernand Cortez, ainsi que le livre du philosophe et historien Tzvetan Todorov *La conquête du Mexique*, *La question de l'autre*. La présence de ces références souligne l'importance du contexte historique sous-jacent dans *Die Eroberung von Mexico*. Ce préambule fournit ensuite une schématisation détaillée du placement des musiciens dans la salle et se conclut par l'orchestration de l'œuvre.

La partition structure également l'œuvre avec la juxtaposition en alternance des quatre actes de *La conquête du Mexique* (*Acte premier. – Les signes avant-coureurs*, *Acte Deuxième. – Confession*, *Acte Troisième. – Les Convulsions*, *Acte quatrième. – L'Abdication*) et des quatre strophes de *L'origine de l'homme*. Le

²⁴³ Aperghis Georges, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », in *Musique dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 456

poème de Paz « se glisse dans la configuration du texte »²⁴⁴ de *Die Eroberung von Mexico* et devient un élément actif dans son processus formel.

Rihm annota sa partition de nombreuses « propositions scéniques » (« szenisches Vorschläge »). Il ne les impose pas pour autant, précisant lors de l'une d'elle : « [comme pour toutes les propositions scéniques : une proposition] »²⁴⁵. En plus de ces annotations, de nombreux modes de jeux des musiciens et plus spécifiquement encore un travail sur la voix des chanteurs sont détaillés sur la partition.

En associant son écriture musicale à une écriture scénique, Rihm cherche à « noter » ou à « chiffrer, comme sur un papier musical, ce qui ne décrit pas avec des mots »²⁴⁶. Il est influencé par *La conquête du Mexique* qui propose la mise en scène d'« événements présentés sous leurs aspects multiples et les plus révélateurs, et non des hommes »²⁴⁷, « de façon concrète, lucide, bien cernée par les mots » selon « [la] conception plastique palpable et spatiale du théâtre »²⁴⁸ d'Artaud. Sans chercher à reproduire les faits historiques responsables d'un des plus grands génocides de l'histoire (lorsque la conquête commence en 1519, « la population du Mexique est d'environ 25 millions, en 1600 elle n'est plus que d'un million »²⁴⁹), Artaud veut dénoncer la « tyrannique anarchie des colonisateurs » face à « la profonde harmonie morale des futurs colonisés »²⁵⁰.

²⁴⁴ Rihm Wolfgang, « ... schiebt sich in die Textconfiguration (...). », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 389

²⁴⁵ Rihm Wolfgang, « [wie alle szenischen Vorschläge : ein Vorschlag] », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 162

²⁴⁶ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

²⁴⁷ Idem, p. 18

²⁴⁸ Artaud Antonin, « Lettre à Jean Paulhan », in *Idem*, p. 137

²⁴⁹ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 219

²⁵⁰ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 19

À partir de ce scénario, *Die Eroberung von Mexico* rejoint la « nécessité pour le théâtre de se retremper aux sources d'une poésie éternellement passionnante et sensible (...) » exprimée par les « vieux Mythes primitifs »²⁵¹. C'est grâce à « la mise en scène et non au texte (...) » que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots »²⁵². Rihm situe ainsi son œuvre dans la perspective d'une « musique-théâtre »²⁵³ qui aborde l'histoire sur le plan du mythe en s'adressant à « l'homme en tant qu'être total, (...) pas seulement à son intelligence ou à son imagination »²⁵⁴.

²⁵¹ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (second manifeste) », in *Le théâtre et don double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 119

²⁵² Idem

²⁵³ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – Die Eroberung von Mexico : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 219

²⁵⁴ Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, éd. Gallimard, Paris, 1957, p. 14

III. 1 La confrontation de deux altérités étrangères dans le scénario *La conquête du Mexique*

Le scénario d'Artaud (Cf. Annexe 5 p. 213) aborde la conquête du Mexique par les Espagnols comme « une histoire vraie qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains (...) en imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en racontant leurs aventures »²⁵⁵. Cette approche de la réalité historique la transpose sur le plan du mythe qui permet à « l'homme des sociétés archaïques » de se détacher « du temps profane » en retrouvant « magiquement le Grand Temps, le temps sacré »²⁵⁶. Elle renvoie au « véritable objet du théâtre » qui est de « créer des Mythes » dans le but de « traduire la vie sous son aspect universel » pour nous libérer de « notre petite individualité humaine, tels des Personnages venus du Passé, avec des forces retrouvées dans le Passé » : « le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet »²⁵⁷.

Si Artaud choisit « la Conquête Espagnole » en tant que premier spectacle du théâtre de la cruauté, c'est donc pour recréer théâtralement un événement qui « a détruit du jour au lendemain des Mythes dont les forces n'avaient pas fini de croître »²⁵⁸. Ce choix exprime avant tout un « fond moral »²⁵⁹ relié à sa conception d'un théâtre révolutionnaire agissant sur chaque individu dans le but de retrouver une culture indissociable de la vie. En posant « des problèmes d'intérêt vital pour l'Europe et pour le monde », son scénario doit soulever « la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un

²⁵⁵ Eliade Mircea, « Les mythes du monde moderne », in *Mythes, rêves, mystères*, éd. Gallimard, Paris, 1957, p. 22

²⁵⁶ Idem

²⁵⁷ Artaud Antonin, « Lettres sur le langage », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 112

²⁵⁸ Artaud Antonin, « Le Mexique et la civilisation », in *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, tome VIII, éd. Gallimard, Paris, 1980, p.129

²⁵⁹ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 19

autre » pour dénoncer « la fatuité toujours vivace de l'Europe » et « dégonfler l'idée qu'elle a de sa prépondérante supériorité »²⁶⁰.

²⁶⁰ Idem, p. 18

III. 1. 1 L'affrontement entre une culture unitaire et une culture dualiste

À travers « la valeur spectaculaire des conflits qu'il mettra en scène » le scénario d'Artaud confronte « deux conceptions de la vie et du monde »²⁶¹ qui renvoient à « deux grandes formes de communication, l'une entre l'homme et l'homme, l'autre entre l'homme et le monde »²⁶². Ces deux « formes de communication » proviennent d'une opposition fondamentale entre la culture aztèque et la culture espagnole, l'une reposant sur une conception religieuse polythéiste, l'autre sur le monothéisme.

Dans la religion aztèque, les « dieux » sont depuis l'origine du monde « liés avec le réel » et ne peuvent être « dépossédés de leur puissance, ou c'est la vie qui périrait avec eux »²⁶³. Le nom « Dieu » n'est pas considéré comme « un nom propre mais un nom commun »²⁶⁴ qui ne désigne pas « un Dieu (...), mais le Dieu » représenté par d'« innombrables divinités » reliées avec « chacune de ses manifestations et de ses relations avec le monde naturel »²⁶⁵. La distinction entre le sacré et le profane est donc inexistante au profit d'un « discours traditionnel » qui organise la société aztèque en donnant aux « représentations religieuses » un « rôle essentiel »²⁶⁶. Chaque événement social (naissance, mariage, fête, enterrement) correspond à la manifestation d'un dieu « à la fois un et multiple »²⁶⁷. Cette relation indissociable entre les dieux et la réalité définit le fondement d'une « culture unitaire »²⁶⁸ qui repose sur des « mythes divins » dans lesquels « l'homme est l'égal de la Nature qu'il comprend synthétiquement »²⁶⁹.

²⁶¹ Idem, p. 19

²⁶² Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 90

²⁶³ Artaud Antonin, « Le Mexique et la civilisation », in *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, tome VIII, éd. Gallimard, Paris, 1980, p.130

²⁶⁴ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 137

²⁶⁵ Idem, p. 138

²⁶⁶ Idem, p. 108

²⁶⁷ Idem, p. 138

²⁶⁸ Artaud Antonin, « L'homme contre le destin », in *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, tome VIII, éd. Gallimard, Paris, 1980, p. 158

²⁶⁹ Artaud Antonin, « L'éternelle trahison des blancs », in *Idem*, p. 135

L'ambition colonisatrice des Espagnols démontre au contraire une utilisation matérielle de la religion. Leur objectif de conquête est indissociable de leur volonté « de répandre la religion chrétienne »²⁷⁰ sous prétexte d'une « supériorité du Dieu chrétien »²⁷¹. Cette légitimité religieuse réduit « l'échange avec Dieu » à un « rôle subordonné »²⁷², faisant du « Dieu des Espagnols » un « auxiliaire »²⁷³. Elle détermine une « culture rationaliste »²⁷⁴ dont « les représentations de ses dieux ont perdu tout contact avec le réel » et « n'apprécie plus que ses commodités matérielles »²⁷⁵. L'utilisation rationalisée de la religion démontre un « esprit analytique » européen dans lequel « l'homme s'imagine pénétrer la Nature et disséquer ses secrets »²⁷⁶. Elle est responsable d'une perte de « contact avec la Nature, car c'est uniquement par l'instinct que l'on peut pénétrer l'âme de la Nature »²⁷⁷ entraînant une « idée dualiste des choses », « selon laquelle l'homme sent en lui-même sa propre vie comme distincte de la Nature »²⁷⁸. Une « pareille conception est européenne » et « le monde blanc s'est toujours, à travers les siècles, fait une spécialité de cette particularisation »²⁷⁹. Elle donne naissance à « une civilisation pour qui il y a le corps d'un côté et l'esprit de l'autre » qui risque « de voir à de bref délai se détacher les liens qui unissent ces deux réalités dissemblables »²⁸⁰.

À partir de cette opposition, Artaud qualifie la civilisation aztèque sur le plan d'une « culture unitaire », proche de celle des Tarahumaras, et la civilisation Espagnole sur le plan d'une « culture rationaliste »²⁸¹. Dans son scénario, il transpose les caractéristiques de ces cultures opposées sous la forme de « principes spirituels »²⁸² et de « principes matériels »²⁸³. Au-delà de l'histoire, ces

²⁷⁰ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 139

²⁷¹ Idem, p. 113

²⁷² Idem, p. 141

²⁷³ Idem, p. 139

²⁷⁴ Artaud Antonin, « Surréalisme et révolution », in *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, tome VIII, éd. Gallimard, Paris, 1980, p. 150

²⁷⁵ Artaud Antonin, « Le Mexique et la civilisation », in *Idem*, p.130

²⁷⁶ Artaud Antonin, « L'éternelle trahison des blancs », in *Idem*, p. 135

²⁷⁷ Idem

²⁷⁸ Idem, p. 134

²⁷⁹ Idem

²⁸⁰ Idem, p.129

²⁸¹ Artaud Antonin, « Surréalisme et révolution », in *Idem*, p. 150

²⁸² Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 18

²⁸³ Idem, p. 19

« principes » doivent faire « justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles » en soulignant « d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions son bâties »²⁸⁴.

III. 1. 2 La transposition de l'histoire sur le plan de la cruauté

La représentation du Mexique dans *La conquête du Mexique* est fondée sur l'expression de la « hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels »²⁸⁵. Ces « principes spirituels » symbolisent l'union originelle entre l'homme et la nature qui définit une « culture unitaire ». Le début du scénario s'inspire de cette union avec le décor d'« un tableau du Mexique dans l'attente »²⁸⁶ dans lequel les signes de l'arrivée des Espagnols se manifestent.

La nature vivante mexicaine prend forme à travers « les villes, les monuments, la campagne, la forêt, les ruines et les cavernes » mis en mouvement « par l'éclairage » qui joue sur « leurs apparitions, disparitions », ou encore « leurs mises en relief »²⁸⁷. Tout ce décor « tremble, gémit comme un étalage anormalement cahoté » et bascule ensuite dans « un paysage qui sent venir l'orage »²⁸⁸. Les signes annonciateurs de l'arrivée des Espagnols apparaissent dans ce « paysage » sous la forme d'« ombres de chevaux sauvages », qui « passent dans l'air comme des météores lointains, comme la foudre sur l'horizon plein de mirages, comme le vent au ras du sol dans un éclairage avant-coureur de pluie ou d'êtres s'incline, véhément »²⁸⁹. Les « prêtres réunis en collège, avec les signes du zodiaque »²⁹⁰ tentent alors d'interpréter ces signes naturels annonciateurs de l'approche des Espagnols.

²⁸⁴ Idem, p. 18

²⁸⁵ Idem

²⁸⁶ Idem, p. 20

²⁸⁷ Idem, p. 21

²⁸⁸ Idem

²⁸⁹ Idem

²⁹⁰ Idem

La recherche de réponses par les prêtres renvoie à la « manière particulière » des Aztèques « de pratiquer la communication », qui « [négligeait] la dimension interhumaine », pour « [privilégier] les contacts avec le monde »²⁹¹. Cette communication « entre l'homme et le monde »²⁹² élimine « la présence d'une place réservée à autrui » qui existe « dans l'univers mental des Espagnols »²⁹³. Sans traces des Espagnols dans l'histoire aztèque, leur forme communication révèle une « valorisation » constante « du passé et des traditions »²⁹⁴ qui devient « responsable de l'image déformée qu'auront les Indiens des Espagnols, tout au long des premiers contacts, et notamment de l'idée que ceux-ci sont des dieux »²⁹⁵.

À la fin du premier acte de *La conquête du Mexique*, les Espagnols apparaissent dans « une mise en scène de mers et de caravelles ballottées et toutes petites » qui représente Cortez et « ses hommes plus grands » que leurs bateaux « fermes comme des rochers »²⁹⁶. Cette « image déformée » se prolonge dans le deuxième acte avec leur apparition au début des combats sur « des vaisseaux volants » qui « traversent un Pacifique d'indigo violacé, surchargé des richesses des fuyards, et par contre des armes de contrebande arrivent sur d'autres vaisseaux volants »²⁹⁷.

La représentation des Espagnols renvoie au « désordre de la monarchie européenne de l'époque » symbolisé par des « principes matériels les plus injustes et les plus épais »²⁹⁸. Lorsque Cortez arrive au Mexique dans *l'Acte Deuxième. – Confession*, il découvre une « stagnation apparente », qui provient de la « magie d'un spectacle immobile, inouï, avec des villes comme des murailles de lumière »²⁹⁹. Ce « spectacle immobile » est alors interrompu par une succession d'évènements inscrits dans une temporalité linéaire : « puis d'un trait, sur un seul ton aigu et tout droit, des têtes couronnées des murailles »³⁰⁰.

²⁹¹ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 98

²⁹² Idem, p. 90

²⁹³ Idem, p. 98

²⁹⁴ Idem, p. 144

²⁹⁵ Idem, p. 113

²⁹⁶ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

²⁹⁷ Idem, p. 22

²⁹⁸ Idem, p. 19

²⁹⁹ Idem, p. 21

³⁰⁰ Idem

La concrétisation de l'arrivée au Mexique de l'armée Espagnole se situe sur le plan d'un « choc entre un monde rituel et un événement unique »³⁰¹ qui oppose une nouvelle fois une culture « unitaire » et une culture dualiste. Elle représente un « événement absolument imprévisible »³⁰² interrompant brutalement une conception du temps « cyclique, répétiti(ve), figé(e) dans une séquence inaltérable, où tout est toujours prédit d'avance »³⁰³. Elle confronte ainsi une « conception statique des races intérieures d'apparence contemplative et merveilleusement hiérarchisées » avec « une conception dynamique, mais dirigée dans le mauvais sens, des races soi-disant chrétiennes »³⁰⁴.

Dans l'*Acte quatrième – L'Abdication*, Artaud s'éloigne de la réalité historique en terminant son scénario dans un « drame savamment ourdi »³⁰⁵ déclenché par ce « choc », sans représenter les Espagnols en tant que vainqueurs. Cortez perd son pouvoir d'autorité sur ses soldats massacrés par « l'amorce d'une révolte chez les vaincus »³⁰⁶ durant laquelle se déroule « les funérailles de Montezuma »³⁰⁷. Le spectacle se termine à travers « les spasmes brusques de la bataille, l'écume des têtes des Espagnols traqués qui s'écrasent comme du sang sur les murailles verdissantes »³⁰⁸.

Les définitions des principes « spirituels » et « matériels » transposent la réalité historique sur le plan de la cruauté en recréant un affrontement entre deux conceptions du monde responsable de la destruction de toute une civilisation. La « structure » en quatre actes de *La conquête du Mexique* présente dans *Die Eroberung von Mexico* a pour but d'organiser « théâtralement » « l'esprit des foules, le souffle des événements » qui « se déplaceront en ondes matérielles sur le spectacle, fixant de-ci de-là certaines lignes de force » en devenant « de suggestives mélodies »³⁰⁹. Dans cette perspective, la démarche compositionnelle de Rihm

³⁰¹ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 113

³⁰² Idem, p. 109

³⁰³ Idem, p. 113

³⁰⁴ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 19

³⁰⁵ Idem, p. 23

³⁰⁶ Idem

³⁰⁷ Idem, p. 24

³⁰⁸ Idem, p. 24

³⁰⁹ Idem, p. 20

repose d'abord sur un travail de spatialisation qui participe à la recréation de la réalité historique sur le plan du mythe en situant le public dans un espace scénique en mouvement.

III. 2 Le placement du spectateur au centre de l'espace sonore

Dès le début de *Die Eroberung von Mexico*, le spectateur rentre « dans le temps mythique, *in illo tempore* où la fondation du monde a eu lieu »³¹⁰. Rihm commence son travail de composition en cherchant l'« emprise directe et immédiate de l'action sur le spectateur »³¹¹ grâce à une répartition des musiciens dans la salle qui situe le public au centre de l'orchestre. Cette répartition rejoint le « « théâtre de la cruauté » » dans lequel « le spectateur est au milieu, tandis que le spectacle l'entoure »³¹² et provoque une « transformation de l'espace profane en un espace transcendant (« le Centre ») », capable d'entraîner « la transformation du temps concret en temps mythique »³¹³.

L'organisation de la salle abandonne l'idée d'un rapport frontal entre le public et la scène. L'espace scénique est délimité selon une disposition des musiciens et des chanteurs qui place le spectateur dans une perception multidirectionnelle du son. Rihm décrit cette approche : « Au début de la composition était seulement clair : la division en 4 parties de l'ébauche d'Artaud sera absorbée comme subdivision d'une totalité. D'où viendrait la musique ? Je devais d'abord trouver le son fondamental, le dessin du fondement sonore que je voulais apporter. Pour cela je devais développer une sculpture de ce son cherché pour qu'il s'articule de lui même en venant de l'extérieur : l'organisation des instruments, leurs positions dans l'espace n'est pas un pré-travail approximatif, pour moi c'est une phase intensive du temps dans le processus de composition »³¹⁴.

³¹⁰ Eliade Mircea, « Archétypes et répétition », in *Le mythe de l'éternel retour*, éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 34

³¹¹ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 93

³¹² Artaud Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre », in *Idem*, 1978, p. 79

³¹³ Eliade Mircea, « Archétypes et répétition », in *Le mythe de l'éternel retour*, éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 34

³¹⁴ Rihm Wolfgang, « Am Anfang der Komposition war nur klar : die Vierteiligkeit des Artaudschen Entwurfs wird übernommen als Sektionierung eines Ganzen. Woher kam die Musik? Ich mußte zuerst ihren Grundklang finden, Klanggrund dessen, was ich in Abzeichnung bringen wollte. Hierzu mußte ich die Skulptur dieses gesuchten Klanges entwickeln, aus der heraus er sich wie von selbst artikuliert: Die Aufstellung der Instrumente, ihre Position im Raum ist nicht etwa Vor-Arbeit, bei mir ist es die

Cette division de l'orchestre démontre une exploitation du domaine de la spatialisation destiné à agir sur la perception du son dans l'espace par l'auditeur. La spatialisation devient rapidement incontournable dans la musique contemporaine. L'œuvre *Gruppen* (1955-57) de Karlheinz Stockhausen démontre son influence en marquant une rupture avec le rapport frontal entre le spectateur et l'orchestre. Cette œuvre de musique sérielle est écrite pour cent neuf musiciens divisés pour la première fois en trois groupes orchestraux. Répartis dans la salle à droite, à gauche et en face du parterre, ces trois groupes forment un arc de cercle autour du public. Lors de sa création à Cologne en 1958, Stockhausen dirige le groupe-orchestral I, le compositeur Bruno Maderna le II, et Pierre Boulez le III.

zeitintensivste Phase des Kompositionsprozesses. », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 390

III. 2. 1 Une spatialisation multidirectionnelle

L'exemple A (p. 140) organise le travail de spatialisation de *Die Eroberung von Mexico* à partir d'une division de l'orchestre en trois groupes : « La fosse d'orchestre n'est pas installée profondément, on voit bien l'orchestre, il est éventuellement intégré aux événements de la scène. Le groupe orchestre 3 est positionné plus haut que le groupe 2, comme « ondoyant » de la fosse d'orchestre sur la scène. Important pour les deux groupes : les cordes assisent le plus haut ! Pour le groupe orchestral 2 les cordes peuvent aussi être positionnées au centre (au-dessus). Les percussions et les instruments viendraient alors plus loin à partir de la droite. Le groupe orchestral 1 est réparti surélevé dans l'espace »³¹⁵. La construction de l'espace à partir de « ces lieux sonores façonnent le son en tant qu'une « per-sonne » agissante, en tant que sculpture, dans laquelle s'unissent le déroulement sonore et le déroulement scénique »³¹⁶.

L'orchestre apparaît sous la forme d'« un corps presque atomisé »³¹⁷. Parmi la cinquantaine de musiciens présents qui se déploie dans toutes les dimensions de l'espace les cuivres sont placés dans le bas de la fosse, tandis que les cordes sont installées en hauteur. Les groupes orchestres deux et trois entourent la scène, en étant visibles par le spectateur. Cette dimension frontale de l'orchestre est complétée par le groupe orchestre un, sous divisé en trois groupes qui encerclent le public au niveau du parterre. Ces groupes d'instruments plus réduits deviennent « une troisième partie de l'orchestre, dispersée à l'intérieur de la salle, îles isolées,

³¹⁵ Rihm Wolfgang, « Der Orchestergraben ist nicht sehr tief gefahren, man sieht das Orchester gut, es ist eventuell ins Bühnengeschehen einbezogen. Die Orchestergruppe 3 ist höher als Orchestergruppe 2 postiert, wie aus dem Orchestergraben auf die Bühne « wogend ». Wichtig bei beiden : die Streicher sitzen am höchsten ! Bei Orchestergruppe 2 können können die Streicher auch mehr in der Mitte (oben) postiert werden. Schlagzeug und E-Instrumente kämen also weiter nach rechts. Die Orchestergruppe 1 ist erhöht im Raum verteilt. », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. [6]

³¹⁶ Rihm Wolfgang, « Diese Tonorte prägen den Klang als handelne « Per-son » aus, als Skulptur, in der das Klanggeschehen mit dem Bühnengeschehen zusammenfällt. », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 391

³¹⁷ Rihm Wolfgang, « Es ist ein Körper, fast atomisiert (...). », « Fremde Begegnung, Gespräch mit Reinhold Urmetzer (1991) », « Rencontre étrangère, Entretien avec Reinhold Urmetzer (1991) », in *Idem*, p. 393

nids »³¹⁸ surélevés autour du public.

Le groupe orchestre deux est formé par : deux altos et six violoncelles placés au-dessus de deux basses électriques amplifiées, un orgue électronique, trois flûtes, trois clarinettes, trois cors, trois trombones, quatre timbales et un percussionniste.

Le groupe orchestre trois est constitué par : quatre contrebasses surélevées derrière un piano, une harpe, un tuba-contrebasse, un contre-basson, une clarinette-basse, un cor anglais et un percussionniste.

Les sous-groupes du groupe orchestre 1 deviennent trois petits ensembles. Le premier placé derrière les spectateurs contient un hautbois, une trompette et un percussionniste ; le second et le troisième situés de chaque côté de la salle, sont formés par les mêmes instruments auxquels s'ajoute un violon.

La bande magnétique diffusée par des haut-parleurs installés tout autour du public complète cette « sculpture » : « Haut-parleurs aussi bien dans la profondeur de la scène, que tout autour de l'auditoire »³¹⁹. Le « chœur mixte (aussi chœur parlé, chœur chuchoté) »³²⁰ diffusé par la bande devient une représentation sonore du peuple aztèque et des soldats espagnols en exploitant les différentes « possibilités d'une composition sur bande, l'introduction brève d'un chœur entier », ou « parfois seulement un accord, qui colore un son à un endroit »³²¹ : « À partir de tous les côtés de l'espace, des sons vocaux : chœur chanté, chœur parlé ; une action unique pendant laquelle le monde « mexicain » sera dominé par le matériau-voix féminin et le monde « espagnol » par le masculin »³²².

³¹⁸ Rihm Wolfgang, « ... ein dritter Orchesterteil, aufgesplittert in den Raum hinein, zersplitterte Inseln, Nester. », in *Idem*

³¹⁹ Rihm Wolfgang, « Lautsprecher sowohl aus der Tiefe der Bühne, als auch rings um das Auditorium », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. [7]

³²⁰ Rihm Wolfgang, (« gemischter Chor (Auch Sprecher, Flüsterchor) », in *Idem*

³²¹ Rihm Wolfgang, « Ich habe die Möglichkeiten benutzt, die eine Bandkomposition bietet, ganz kurze Choreinwürfe, gelegentlich nur ein Akkord, der einen Klang an einer Stelle einfärbt. », « Fremde Begegnung, Gespräch mit Reinhold Urmeter (1991) », « Rencontre étrangère, Entretien avec Reinhold Urmeter (1991) », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 395

³²² Rihm Wolfgang, « Aus dem Raum, von allen Seiten, dringen Stimmklänge : gesungene Chöre, Sprechöre, Einzelaktionen, wobei die « mexikanische » Welt von weiblicher Stimm-Materie und die

L'exemple B (p. 141) met en évidence l'influence de cette « sculpture » sur l'écriture musicale avec la numérotation des groupes orchestres qui structurent la partition de *Die Eroberung von Mexico* de bas en haut. Un fond sonore joué par les percussions durant l'entrée du public confirme une mise en mouvement de ces trois groupes à travers une perception sensible de l'espace par le spectateur.

Le rôle actif de l'espace sur la musique apparaît dès l'entrée du public avec la présence d' « un continuum très lointain, un son très doux des percussions, qui imprègne l'espace sans que l'on puisse percevoir d'où il vient »³²³. Les percussions étant les seuls instruments communs à chaque groupe, tout l'espace sonore est en mouvement et installe le public dans une réalité sonore qui existe déjà. Ce « continuum » devient la première mesure de l'œuvre durant laquelle l'entrée de l'orchestre, son accordage, puis l'entrée du chef d'orchestre sont indiqués par des flèches. Un léger *crescendo* souligne l'arrivée du chef en densifiant la présence sonore percussive, avant de revenir dans une nuance triple *pianissimo*. La seconde mesure de l'œuvre, apparaît ensuite imperceptiblement dans la continuité du « continuum » qui situe le spectateur dans une réalité déjà en mouvement : « la musique commence avant d'avoir commencé »³²⁴.

« spanische » von männlicher beherrscht wird. », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Idem*, p. 390-391

³²³ Rihm Wolfgang, (« Kontinuum eines sehr fernen, sehr leisen Schlagzeugklanges, das den Raum unortbar erfüllt », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 1

³²⁴ Rihm Wolfgang, « Die Musik beginnt, bevor sie begonnen hat. », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 391

III. 2. 2 Les prémisses de l'arrivée des espagnols dans le souffle féminin

La création d'un monde sonore féminin associé au Mexique commence dans le prolongement du « continuum sonore ». Après la fin de ce « continuum » la succession des répétitions (Cf. Exemple B, p. 141, mes. 3 (14 fois), mes. 4 (11 fois), mes. 5 (9 fois), mes. 6 (13 fois)) donne naissance à un espace sonore figé dans une boucle temporelle qui renvoie au « tableau du Mexique dans l'attente »³²⁵. L'entrée des cordes continue l'inscription de l'œuvre dans une temporalité statique avec la tenue d'un accord en rondes durant les treize répétitions de la mesure huit. L'étirement de cet accord confirme l'effet d'immobilité créé par les répétitions sous forme de boucles. Cette accumulation de répétitions détermine la naissance d'un son féminin à travers une temporalité statique.

Une première « annotation pour la régie » apparaît ensuite (Cf. Exemple B, p. 141, mes. 12): « Les rythmes des tambours sont (la) « mélodie » » - « un paysage qui sent venir l'orage » - donc aussi pas de tonnerre »³²⁶. Cette association rejoint le scénario d'Artaud qui cherche à recréer la nature vivante du Mexique grâce à une « mélodie secrète, invisible au spectateur et qui correspondra à l'inspiration d'une poésie surchargée de souffles et de suggestions »³²⁷.

³²⁵ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 20

³²⁶ Rihm Wolfgang, « Anmerkung zur Regie : (...) Die Trommelrythmen sind (die) « Melodie » - « einer Landschaft, die das Gewitter kommen spürt – also auch kein Donner. », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 1

³²⁷ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 20

Dans l'exemple 1a, le « début de tremblements, les ombres à travers l'air »³²⁸, annoncent l'approche des Espagnols au moment de la première intervention de la bande. L'entrée du chœur féminin sur le son « a » enrichit la mélodie percussive avec une ligne de chant interprétée avec des « légers coups de diaphragme, une bouche à moitié ouverte »³²⁹. Divisées en deux lignes de chant, les voix chantent un son identique (« fa dièse ») dans une alternance rythmique régulière (croche/demi-soupir) qui les rend complémentaire. Lors de cette première intervention de la bande, l'écriture du chœur féminin met en mouvement un souffle continu.

Exemple 1a :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 15-38, p. 2 :

The image shows a handwritten musical score for measures 15-38 of 'Die Eroberung von Mexico'. The score is divided into two main sections: a vocal line for a female choir and a percussion ensemble. The vocal line starts at measure 15 with the lyrics 'halb geöffneter Mund, leichte Zwerchfellstöße' and continues with 'erst beim (13.X) einsetzen'. The percussion ensemble includes three Bongos, three Tom-toms, a large Drum, and four Congas. The score is marked with various dynamics like ppp, pp, mf, and f, and includes performance instructions such as '(mit den Händen)'. The tempo is marked as 80 and the key signature is one sharp (F#).

³²⁸ Rihm Wolfgang, « Beginnendes Zittern, Schatten durch die Lüfte », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 2

³²⁹ Rihm Wolfgang, « halb geöffneter Mund, leichte Zwerchfellstöße. », in *Idem*

III. 3 La simultanéité de l'écriture musicale et du livret

Au-delà d'une fonction narrative, le livret de *Die Eroberung von Mexico* apparaît « comme le fondement d'une pré-existence de la composition » (« als Grundlage der Komposition vorbestanden »). Il participe activement aux représentations de Montezuma et de Cortez influencées par « l'aspect artistique du scénario (...) et l'aspect théorique du texte *Le théâtre de Séraphin* présentant pour Rihm la vision d'un théâtre intensif, né du corps de l'homme agissant, l'acteur »³³². Ces deux textes sont à l'origine d'une dé-personnification des personnages en devenant un « réservoir actif de mots dans le drame » (« aktiver Wortvorrat des Dramas ») qui participe à l'écriture des « matériau-voix » du féminin et du masculin : « Le livret est né pendant le travail. Ce n'est pas comme si j'avais un livret et ensuite j'ai commencé à composer avec »³³³.

Les mots du *Théâtre de Séraphin* influencent la renaissance de Montezuma et de Cortez sur un plan théâtral dès le début du processus de composition. Les trois principes « NEUTRE FÉMININ MASCULIN » (« NEUTRAL WEIBLICH MÄNNLICH ») rassemblés dans le cri agissent sous la forme d'un « choc » (« Erschütterung ») : le roi aztèque Montezuma est féminisé pour devenir l'origine d'un monde sonore féminin ; tandis que Cortez devient le point de départ d'un son masculin. Ces deux « matériau-voix » se développent en opposant « un monde vocal mélodique, fluide, presque a-verbal du féminin – le Mexique de Montezuma – » avec un « monde brutal, violent, parlé, bruiteux du masculin, des conquistadores de Cortés »³³⁴.

³³² Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 226-227

³³³ Rihm Wolfgang, « Das Textbuch ist während der Arbeit entstanden. Es ist nicht so, dass ich ein Textbuch gehabt und dann mit dem Komponieren begonnen hätte. », « Fremde Begegnung, Gespräch mit Reinhold Urmetzer (1991) », « Rencontre étrangère, Entretien avec Reinhold Urmetzer (1991) », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 393

³³⁴ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 224

Dans cette perspective, deux chanteuses et deux récitants sont présents dans l'orchestre : la voix de soprano dramatique de Montezuma est complétée par une voix d'alto dans le groupe orchestre deux et une voix de soprano dans le groupe orchestre trois ; la voix de baryton de Cortez s'associe à deux récitants placés en face du chef d'orchestre (Cf. Exemple A p. 140). Le placement de ces voix dans la salle les distancie physiquement de Montezuma et Cortez, tout en gardant leurs présences visibles dans l'orchestre. Détachées de toutes formes de représentations théâtrales, ces voix apparaissent en tant que prolongements sonores des personnages qui participent activement à l'écriture des « matériau-voix » féminin et masculin.

III. 3. 1 La féminisation de Montezuma

La relation entre les trois voix à l'origine du « matériau-voix » féminin se développe sous la forme d'une « phrase sonore idéalisée » : « une triple voix de femmes ; le chant comme chant dans le chant »³³⁵. Les tessitures utilisées démontrent une exploitation totale du registre féminin.

L'exemple 2 démontre le placement de la voix de Montezuma au centre des deux autres voix. Sa tessiture est large et rejoint la voix d'alto dans le registre de l'extrême grave et celle de la très haute voix de soprano dans l'extrême aigue. L'écriture musicale de ce trio vocal introduit « une présence féminine multipliée » devenue « une substance mélodique à trois voix »³³⁶ homogène qui exploite les voyelles.

Exemple 2 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, p. [7]

PERSONEN

auf der Bühne

Montezuma (dramatischer Sopran, )

im Orchester ²⁾

sehr hoher Sopran ()

Alt (einmal bis , sonst )

³³⁵ Rihm Wolfgang, « Montezuma als Klangsatz bedeutet idealiter also : eine dreistimme Frauenstimme ; der Gesang als Gesang im Gesang », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 390

³³⁶ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 224

La sonorité homogène entre ces trois voix reste constante dans l'œuvre. Elle se confirme lorsque Montezuma prononce ses premiers mots. Contraint d'obéir « aux ordres du destin » en accomplissant « passivement et armé de toute sa conscience la fatalité qui le lie aux astres »³³⁷, il chante les mots décrivant le signes de l'arrivée de Espagnols dans *La conquête du Mexique* : « des ombres de chevaux sauvages passent dans l'air comme la foudre sur l'horizon plein de mirages, comme le vent au ras du sol dans un éclairage avant-coureur de pluie ou d'êtres s'incline, véhément »³³⁸.

Sa ligne de chant construite à partir de valeurs longues étire les mots dans de longs mélismes entraînant une déconstruction syntaxique du texte original. Dans l'exemple 3, Montezuma est rejoint à l'unisson par les deux autres voix féminines qui s'immiscent de façon continue avec sa ligne de chant, puis avec l'instrumentation en s'unifiant avec l'entrée des altos.

Exemple 3 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mes. 281-284, p. 24 :

The image shows a musical score for three vocal parts and a flute. The top staff is for Montezuma (Mont.), the middle for Soprano (hoher Sopran), and the bottom for Alto (Alt). A flute part (2. Vle.) is also present. The score is in G major and 4/4 time. Montezuma's line starts with 'Wild-pfer-den' and 'fer-ne'. The Soprano and Alto lines enter with a melisma 'a' and 'A'. The Flute line has dynamics like ff, p, and f-p.

³³⁷ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, Œuvres complètes, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 19

³³⁸ Idem, p. 21

L'association des percussions et du chœur féminin au début de l'œuvre esquissait les premières caractéristiques d'un son féminin. L'écriture de ce trio vocal poursuit cette caractérisation en exploitant régulièrement des unissons, ou des tuilages qui anticipent et homogénéisent les différentes lignes de chant. L'unité vocale autour de ces trois voix se retrouve également dans l'orchestration, et plus précisément au niveau des cordes dont le timbre et l'écriture participent activement à la création du monde sonore féminin.

III. 3. 2 La domination masculine de Cortez

La dé-personnification de Cortez apparaît au sein d'un « univers vocal » déterminé par une « vision du personnage multiplié, porteur d'événement, d'idée, beaucoup plus que de psychologie individuelle »³³⁹. En opposition avec la vocalité féminine, Cortez s'affirme dans une position dominante par rapport aux récitants qui « prolongent » son « univers vocal revêché »³⁴⁰. Dans ce trio masculin il est le chanteur tandis que les récitants sont des « musiciens » (« Musiker ») : « Deux récitants (plus des bruits-sons de respiration et des sons vocaux) font fonctions de caractères sonores intermédiaires entre sons instrumentaux percussifs et doubles acoustiques des mots »³⁴¹.

Durant la première partie de *Die Eroberung von Mexico* Cortez arrive progressivement au Mexique. Les deux personnages principaux sont d'abord placés à distance l'un de l'autre : « Cortez et Montezuma ne se rencontrent pas », ils restent « chacun dans « son » lieu »³⁴². Malgré cette distance, une rupture orchestrale caractérisée par un passage brutal du monde sonore féminin à celui du

³³⁹ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 224

³⁴⁰ Idem

³⁴¹ Rihm Wolfgang, « Zwei Sprecher (mehr Atmende, Stimm-Tönende) fungieren als klangliche Zwischenwesen zwischen perkussiven Instrumentalklängen und akustischen Wordoubles », in « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 390-391

³⁴² Rihm Wolfgang, « Cortez und Montezuma begegnen einander nicht. Jedes an « seinem » Ort. », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, p. 33

masculin annonce son arrivée. Lorsqu'il entre sur scène, le tempo s'accélère (Noire = 40/Noire = 84) et les cuivres dominent soudainement l'orchestration dans une nuance triple *fortissimo*.

Dans cette atmosphère sonore du masculin, Cortez chante pour la première fois en reprenant les mêmes mots que Montezuma lors de sa première intervention. Lorsqu'il est rejoint par ses récitants, les mots annonciateurs de la venue de espagnols dans *La conquête du Mexique* sont cette fois travaillés selon les caractéristiques du « matériau-voix » masculin.

Dans l'exemple 4 (p. 104), les mots « horizon mirages » (« Horizont Spiegel ») prononcés par Cortez et les récitants mettent en avant une vocalité contrastée. Cortez chante une ligne de chant qui favorise le registre aigu de sa voix alors que les récitants travaillent chaque syllabe comme un « son chuchoté « sans voix », « chaud » (enroué) » (« « stimmlos » lautes Flüstur, « heiß » (heiser) »). Ce mode de chant percussif des récitants, récurrent dans toute l'œuvre, provoque une désynchronisation rythmique avec le chant de Cortez en opposition avec l'homogénéité du trio vocal féminin. Malgré leur distance, l'affrontement des mondes sonores du féminin et du masculin est déjà présent à travers des caractéristiques inspirées par les principes « spirituels » et « matériels ».

Exemple 4 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mes. 350-354 p. 35 :

- 35 -

Handwritten musical score for 'Die Eroberung von Mexico' (p. 35). The score is marked with 'accel.' and a tempo of 92. The score is numbered 350 in a box. The score includes a bass line for Cortez and two staves for 25 speakers. The lyrics are 'Ho---ri-zont' and 'Spie---ge-lun-gen'. The score is marked with 'ff' and 'stimmlos' (voiceless).

III. 3. 3 Le mot en tant que son

Les exemples 5a et 5b (p. 105) illustrent l'interprétation par Montezuma, puis par Cortez, du mot « terre » (« Erde ») qui traduit le rapport d'altérité impossible entre les personnages. Situé à chaque fois dans un moment de silence orchestral, le traitement sonore de ce mot démontre que la « « forme-mot » » et la « « forme-son » » de l'œuvre naissent simultanément et participent à un « concept de « composition » (...) comme un phénomène de procréation spirituelle dans un sens vaste »³⁴³.

³⁴³ Hausler Josef, « « Wortgestalt » und « Klanggestalt » des Werkes entstanden simultan ; das bedeutet aber nicht anderes, als dass Rihm den Begriff « Komposition » als ein ganzheitliches, fakultätsübergreifendes Phänomen betrachtet, als einen geistigen Zeugungsvorgang im umfassenden Sinn. », « Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen », « Wolfgang Rihm - caractéristiques fondamentales et périodes de créations », in *Wolfgang Rihm, Musik-Konzepte Sonderband*, Richard Booberd Verlag, München, 2004, p. 14

Lorsque Montezuma utilise en premier « Erde », le mot s'étire durant deux mesures, puis il est répété au sein d'un point d'orgue en croches devant « devenir irrégulière » (« unregelmäßig werden », Ex. 5a). De l'autre côté, le chant de Cortez démontre une approche plus directe avec une écriture syllabique (« Er-de »), qui énonce clairement le mot divisé en deux blanches (Ex. 5b). Si les répétitions irrégulières du mot par Montezuma s'apparente plus à un geste d'hésitation, la clarté à travers laquelle il apparaît chez Cortez renvoie à la volonté d'accomplir un objectif précis dès son arrivée au Mexique.

Exemple 5 a :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 313-316, p. 29 :

Handwritten notes above the score: "de 92 (vom Band etabliert sich als neues Thema)" and "unregelmäßig werden". The lyrics below the notes are "Erd - Erd -".

Exemple 5 b :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 358-359, p. 36 :

Handwritten notes above the score: "(f)". The lyrics below the notes are "Er - de".

Jusqu'à la rencontre de Montezuma et Cortez mise en scène à la fin de la deuxième partie de l'œuvre, les « répliques de Cortés et Montezuma ne sont pas véritablement adressées à un interlocuteur »³⁴⁴. Elles traduisent « l'impossibilité de communication entre les deux mondes opposés, l'incapacité totale d'accepter l'altérité »³⁴⁵. La progression vers cette rencontre s'inscrit dans le prolongement d'un travail sur les gestes des personnages en tant qu'éléments porteurs de sens, avant d'aboutir à l'écriture d'un dialogue entre les deux personnages qui tentent d'utiliser le mot en tant qu'outil de communication. À travers les indications scéniques nombreuses qui réunissent la mise en scène et la musique, Rihm développe un langage total qui refait « poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage »³⁴⁶.

³⁴⁴ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 226

³⁴⁵ Idem

³⁴⁶ Artaud Antonin, « Lettres sur le langage », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 106

III. 4 La renaissance de la parole à partir du geste

Dans *Die Eroberung von Mexico* Rihm développe une approche du « geste » qui « n’obtient de sens, de *réalité* que dans la mesure exclusive où il reprend une action primordiale »³⁴⁷. Elle prend forme à travers une union entre le déroulement musical et des « propositions scéniques » qui suggèrent : des jeux de scènes autour des personnages principaux ; l’écriture d’un « chœur en mouvement » (Bewegungschor) ; ou encore les gestes muets de l’interprète historique de Cortez appelée Malinche. L’union entre ces « propositions » et la musique poursuit la recherche d’une mise scène dont les « images », les « mouvements », les « danses », les « rites », les « musiques », les « mélodies tronquées » et les « dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu’il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle »³⁴⁸.

Si dans son scénario Artaud se contente d’annoncer la rencontre entre Montezuma et Cortez capitale sur le plan de l’histoire, Rihm la développe longuement. Cette rencontre concrétise la recherche d’un langage qui « revient au geste de façon spontanée » et utilise la parole uniquement en tant que « NÉCESSITÉ »³⁴⁹. Lorsque que Montezuma et Cortez se retrouvent enfin face à face leurs mots ne proviennent plus des « sources littéraires » en préambule de la partition. Leur tentative de communication donne naissance à une « Parole », qui « apparaîtra comme une nécessité, comme le résultat d’une série de compressions, de heurts, de frottements scéniques, d’évolutions de toutes sortes »³⁵⁰.

³⁴⁷ Eliade Mircea, « Archétypes et répétition », in *Le mythe de l’éternel retour*, éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 16

³⁴⁸ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 20

³⁴⁹ Artaud Antonin, « Lettres sur le langage », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 106

³⁵⁰ Idem, p. 107

III. 4. 1 Une gestualité porteuse de sens

Rihm rejoint Artaud dans la recherche d'une « grammaire » dans laquelle « le geste (...) est la matière et la tête »³⁵¹. Il exploite les corps des chanteurs en tant qu'éléments du décor et inclut leur gestualité dans le déroulement musical. Durant la première partie de l'œuvre, des « propositions scéniques » guident Montezuma qui ne cesse d'apparaître et de disparaître de la scène. Ces « propositions » rejoignent d'abord une représentation du Mexique mis en scène « par l'éclairage » qui provoque les « apparitions » et les « disparitions »³⁵² du décor. Cette alternance de la présence du personnage rappelle également les principes fondamentaux de la culture aztèque qui lui interdit de se montrer physiquement en public. Dans la deuxième partie, Cortez arrive au Mexique avec ses soldats et affirme son pouvoir en tirant des coups de feu. Inconnues des Aztèques, l'utilisation des armes à feu par les Espagnols accentue leur position de force. À travers ces deux jeux de scène autour de Montezuma et Cortez, leur gestualité exprime une « ontologie originale »³⁵³ reliée à l'histoire de la conquête qui participe à la perspective mythifiante de *Die Eroberung von Mexico*.

III. 4. 1. 1 L'indécision de Montezuma enfermé dans la tradition

L'alternance de la présence physique de Montezuma introduit une dimension historique sous-jacente : « D'après les conquérants, les premiers messages de Moctezuma affirment qu'il sera prêt à leur offrir toute chose dans son royaume, mais à une condition : qu'ils renoncent au désir de venir le voir »³⁵⁴. Cette position démontre son respect de « la toute première loi énoncée par son ancêtre Moctezuma Ier », qui « dit : « Les rois ne doivent jamais apparaître en public, sauf

³⁵¹ Idem, p. 106

³⁵² Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

³⁵³ Eliade Mircea, « Archétypes et répétition », in *Le mythe de l'éternel retour*, éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 16

³⁵⁴ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 93

si c'est une occasion extrême »³⁵⁵. Dans la tradition aztèque, l'apparition physique d'un roi met en avant son « corps » en tant qu'élément « individuel », alors que « la fonction du roi, plus entièrement qu'une autre, est un pur effet social »³⁵⁶. En raison de cette domination du collectif sur l'individu, sa position de Roi doit primer et « il faut donc soustraire ce corps au regard »³⁵⁷. En acceptant de se montrer physiquement aux Espagnols, Montezuma quitterait « sa sphère d'action, qui est l'échange social » pour devenir « un individu vulnérable »³⁵⁸.

L'exemple C (p.142) représente la première apparition scénique Montezuma accompagné par les représentants de sa tradition : « cela apparaît : Montezuma, calme, indistinctement à coté de lui : prêtres »³⁵⁹. Sa ligne de chant travaille librement l'intensité sonore de la voyelle « a » sur un « fa dièse » grâce à des *crescendos/decrescendos* allant du *double pianissimo* au *mezzo forte* (Cf. Ex. C, p. 142, mes. 89-92). Le chœur féminin accompagne ces sons avec des broderies chromatiques autour d'un « fa dièse » dans une écriture du souffle identique à celle de sa première intervention (Ex. 1a, p. 96). Cette apparition de Montezuma prolonge la création d'une sonorité homogène féminine qui traduit l'hésitation et les « confrontations muettes, absorbées, déprimées de Montezuma avec ses prêtres réunis en collègue »³⁶⁰.

Après être brièvement apparu sur scène, « Montezuma disparaît »³⁶¹ puis « apparaît à nouveau à une autre place »³⁶². Ce procédé se répète grâce à des « apparitions et disparitions subites de Montezuma »³⁶³ durant lesquelles il cesse d'intervenir vocalement. Ce jeu de scène autour de la présence de Montezuma traduit ses hésitations liées à son incapacité d'appréhender la venue des Espagnols.

³⁵⁵ Idem

³⁵⁶ Idem, p. 94

³⁵⁷ Idem

³⁵⁸ Idem

³⁵⁹ Rihm Wolfgang, « es erscheint : Montezuma, still, undeutlich bei ihm : Priester », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 5

³⁶⁰ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

³⁶¹ Rihm Wolfgang, « Montezuma verschwindet », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 6

³⁶² Rihm Wolfgang, « Montezuma erscheint wieder, an anderer Stelle », in *Idem*, p. 10

³⁶³ Rihm Wolfgang, « blitzartiges Erscheinen und Verschwinden Montezumas », in *Idem*, p. 18

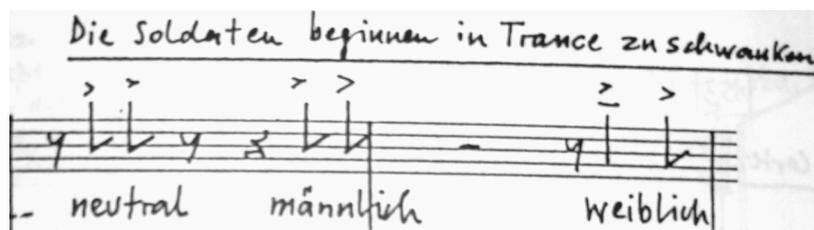
III. 4. 1. 2 L'incompréhension des Aztèques exploitée par Cortez

L'arrivée de Cortez accompagné de ses soldats dans la deuxième partie de *Die Eroberung von Mexico* provoque une démonstration de force de la part des Espagnols. Tout le « matériau-voix » du masculin rejoint par une orchestration dense et rythmique se révèle à travers une progression sonore portée par les mots « neutre, féminin, masculin » (« Neutral, Weiblich, Männlich »). Au paroxysme de cette progression, Cortez tire un coup de feu avec son fusil.

Dans l'exemple 6, l'intervention de Cortez sur les trois mots contenant « le choc » du *Théâtre de Séraphin* déclenche une montée sonore du monde masculin. Ces trois mots dominent l'orchestre en étant énoncés avec force et conviction dans une nuance triple *fortissimo* sans mouvement mélodique. Lorsque Cortez prononce ces mots, « les soldats commencent à se balancer en transe »³⁶⁴. À l'opposé de Montezuma, Cortez s'affirme tout de suite comme un personnage dominateur qui contrôle ses soldats représentés par le « chœur en mouvement ».

Exemple 6 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 151-152, p. 77



³⁶⁴ Rihm Wolfgang, « Die Soldaten beginnen in Trance zu schwanken », in *Idem*, p. 77

L'exemple D (p. 143), démonte une progression sonore dans le monde masculin porté par le « chœur en mouvement » représentant les soldats espagnols de plus en plus nombreux. Le chœur d'hommes s'associe ensuite à Cortez en continuant de scander « neutre féminin masculin ». Cette progression du « matériaux-voix » masculin est soutenue par une orchestration qui superpose des ostinatos rythmiques dans les parties des percussions et des récitants. Au fur et à mesure, les cordes s'associent à cette écriture et basculent dans le son masculin. Cette propagation du monde masculin renforcée par un large *crescendo* continue jusqu'au moment où le mot « Séraphin » apparaît chez Cortez (Cf. Ex D, p. 143, mes. 158).

La mesure suivante marque l'arrivée du son masculin à son paroxysme en étant répétée vingt-trois fois. (Cf. Ex. D, p. 143, mes. 159). Contrairement aux répétitions du début qui installe l'œuvre dans une temporalité statique à l'origine du son féminin, celles-ci s'inscrivent dans une répétition dynamique : « le *crescendo* se déploie à travers les répétitions »³⁶⁵ durant lesquelles Cortez « hurle encore plusieurs fois « Séraphin » (5x) »³⁶⁶. Malgré la fin des hurlements de Cortez, les répétitions des mots « neutre féminin masculin » se poursuivent et « petit à petit toujours plus de soldats scandent »³⁶⁷ ces trois mots.

La respiration constante des récitants rythmée par leurs inspirations et expirations indiquées par des flèches s'étend dans l'espace amplifié par leurs micros. À la fin de cette boucle les récitants s'arrêtent et laissent la place au chœur d'hommes triple *fortissimo* pendant que « Cortez prend son fusil », puis « tire en l'air »³⁶⁸. Une flèche indique sur la partition à quel moment du déroulement musical Cortez doit tirer (Cf. Ex. D, p. 143, mes. 183).

³⁶⁵ Rihm Wolfgang, « Das Crescendo über die Wiederholungen ausspannen », in *Idem*, p. 79

³⁶⁶ Rihm Wolfgang, « Cortez brüllt noch mehrmals « Séraphin » (5x) », in *Idem*

³⁶⁷ Rihm Wolfgang, « ... nach und nach skandieren immer mehr Soldaten », in *Idem*

³⁶⁸ Rihm Wolfgang, « Cortez nimmt (s)ein Gewehr, Cortez schießt in die Luft », in *Idem*

Ce jeu scène souligne la « compréhension supérieure » du fonctionnement aztèque de la part du chef espagnol, qui « n'empêche pas les conquistadors de détruire la civilisation et la société mexicaines ; bien au contraire, on a l'impression que c'est justement grâce à elle que la destruction devient possible »³⁶⁹. Durant la conquête « l'usage même que fait Cortés de ses armes est d'une efficacité plus symbolique que pratique »³⁷⁰ en exploitant leur incapacité à appréhender quelque chose d'inconnu par leur tradition.

Le geste de Cortez porté par l'affirmation d'un son masculin dynamique symbolise toute la force des Espagnols à l'opposé de la passivité des Aztèques. La tension orchestrale se dissout avec l'arrêt des ostinatos rythmiques. Les cordes ramènent progressivement l'œuvre dans le monde féminin qui se prépare à la rencontre entre Montezuma et Cortez devenus les incarnations d'un « éternel antagonisme entre les forces de l'esprit, qui sont masculines et les forces du corps ou de la matière dont la passive pesanteur est justement féminine »³⁷¹.

III. 4. 2 L'insuffisance de la parole en tant qu'outil de communication

La rencontre se déroule en quatre phases : la première phase privilégie le geste sur le mot et installe les forces collectives en présence grâce aux interventions de la bande ; la deuxième phase est marquée par la prise de parole de Cortez qui impose ses idées religieuses ; la troisième phase fait intervenir le personnage de Malinche, l'interprète des Espagnols ; la quatrième phase traduit l'échec de la rencontre avec l'emprisonnement de Montezuma.

³⁶⁹ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 163

³⁷⁰ Idem, p. 150

³⁷¹ Artaud Antonin, « La fausse supériorité des élites », in *De quelques problèmes d'actualité aux messages révolutionnaires, Œuvres complètes*, tome VIII, éd. Gallimard, Paris, 1980, p. 19

Rihm développe une écriture du geste porteuse de sens avant d'utiliser le mot en tant qu'outil de communication. Jusqu'à présent, les mots du livret issus des « sources littéraires » participaient seulement en tant que matière sonore à la création des mondes sonores du féminin et du masculin. Durant la rencontre, un dialogue apparaît entre Cortez et Montezuma.

III. 4. 2. 1 La substitution du geste à la place du mot

Le son féminin détermine une première phase de la rencontre qui exprime gestuellement les intentions des personnages. La bande apparaît en tant que personnage sonore capable de représenter à la fois le peuple aztèque et les soldats espagnols en participant à la fois au monde sonore masculin et au monde sonore féminin. Ces interventions sous forme de clusters ponctuent les déplacements scéniques de Montezuma et Cortez et soulignent les enjeux collectifs de leur rencontre. Au-delà des personnages, cette rencontre oppose une culture « unitaire » avec une culture dualiste.

Lorsque « soudainement des têtes s'élèvent au dessus des murs »³⁷², la bande diffuse un premier cluster formé par le chœur d'homme. Il superpose huit notes sur la voyelle « A » et se conclut par un large *glissando* ascendant soutenu par un *crescendo* triple *fortissimo* qui rappelle le scénario annonçant simplement la rencontre dans « sourd grondement plein de menaces »³⁷³.

³⁷² Rihm Wolfgang, « Plötzlich ragen Köpfe über die Mauern », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 80

³⁷³ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, *Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

Après l'arrêt net de la bande, « Montezuma arrive visible dans le lointain »³⁷⁴ et l'orchestration retrouve progressivement les caractéristiques du son féminin après la montée sonore du masculin. Les personnages continuent de se rapprocher physiquement sur la scène (« Montezuma se dirige lentement vers Cortez »³⁷⁵) lorsque la bande rassemble pour la première fois les voix d'hommes et de femmes dans un cluster de cinq notes qui dure quinze mesures. Comme le premier, ce second cluster se termine sur un *crescendo* ascendant jusque la nuance triple *fortissimo*.

Suite à ce long cluster, « Cortez fait front à Montezuma »³⁷⁶, et lorsque finalement « Montezuma et Cortez se tiennent l'un en face de l'autre pour la première fois »³⁷⁷, l'orchestration est entièrement de retour dans le monde sonore féminin. Les cordes, seuls instruments présents dans une nuance double *pianissimo*, développent une écriture dépouillée autour de sonorités qui utilisent des quintes sur cordes à vide, entrecoupées de longues pauses.

Dans l'exemple 7 (p. 115), « Cortez tente de prendre Montezuma dans ses bras, mais il en sera tout de suite empêché par l'arrivée rapide des nobles indiens »³⁷⁸. Cette « proposition » s'associe à un nouveau cluster cette fois exclusivement féminin.

³⁷⁴ Rihm Wolfgang, « Montezuma wird in das Ferne sichtbar », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 81

³⁷⁵ Rihm Wolfgang, « Montezuma geht langsam auf Cortez zu », in *Idem*, p. 82

³⁷⁶ Rihm Wolfgang, « Cortez geht Montezuma entgegen », in *Idem*, p. 85

³⁷⁷ Rihm Wolfgang, « Montezuma und Cortez stehen einander erstmals gegenüber », in *Idem*, p. 88

³⁷⁸ Rihm Wolfgang, « Cortez versucht, Montezuma zu umarmen, wird aber sofort von herbeistürmenden indianischen Adligen daran gehindert. », in *Idem*, p. 89

Exemple 7 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesure 257, p. 89 :

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part has German lyrics: "Cortez versucht, Montezuma zu umarmen, wird aber sofort von herbeitzuckenden Sep... Indianischen Adligen daran gehindert." The piano part has markings: "Sollagaskyer Tonblatt-Einsatz", "schnell ausblenden", and "ff A ->". The score is on two staves with a treble clef and a common time signature.

Suite à ce rejet, Montezuma « veut embrasser la main de Cortez, celui-ci le repousse »³⁷⁹. Les deux personnages refusent d'établir un contact physique et finissent par s'agenouiller l'un devant l'autre. D'abord Montezuma, puis Cortez, qui intervient dans un monde de chant lyrique proche de celui du roi Aztèque démontrant son « désir constamment affirmé de communiquer, qui contraste fortement avec les réticences de Montezuma »³⁸⁰. Lors de la deuxième phase de la rencontre, c'est lui qui prend finalement la parole et dévoile sa volonté d'imposer ses croyances religieuses.

³⁷⁹ Rihm Wolfgang, « Montezuma will Cortez Hand küssen, dieser wehrt ihn ab », in *Idem*, p. 90

³⁸⁰ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 143

III. 4. 2. 2 La naissance d'un dialogue sur la scène

Si au début de *Die Eroberung von Mexico* les mots participent avant tout à la caractérisation des mondes sonores, durant la rencontre Cortez s'adresse à Montezuma sans reprendre les « sources littéraires » en préambule de la partition. Inclut dans la simultanéité de la composition et de l'écriture, « le dialogue lui-même pour le peu qu'il en restera ne sera pas rédigé, fixé a priori, mais sur la scène »³⁸¹.

Dans l'exemple 8, Cortez, symbole de la culture dualiste européenne, prend la parole dans le but de convaincre les Aztèques de la supériorité de la religion chrétienne. Ses premiers mots « Mère de Dieu » (« Mutter Gottes », Ex 8, mes. 299) reproduisent le mode de chant pendant que « Montezuma fait apporter des bannières et une représentation de Quetzalcóatl », et « Cortez fait apporter des croix et une représentation de la Mère de Dieu »³⁸² (Ex 8, mes. 301). Suite à la présentation de ces figures religieuses, une démonstration des armes a lieu : des « flèches tirées dans l'air » du côté des Aztèques ; « quelque salves d'artilleries »³⁸³ apparaissent du côté Espagnols (Ex. 8, mes. 303).

Exemple 8 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 299-304, p. 94

³⁸¹ Artaud Antonin, « Lettres sur le langage », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 107

³⁸² Rihm Wolfgang, « Montezuma läßt Kreuz und Muttergottesfigur herbeischaffen », « Cortez läßt Kreuz und Muttergottesfigur herbeischaffen », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 94

³⁸³ Rihm Wolfgang, « ...Pfeile ind die Luft schießen », « ...einige Böllerschüsse losmachen », in *Idem*

L'exemple E (p. 144) démontre la tentative d'argumentation de Cortez qui affirme d'abord ses bonnes intentions : « Nous sommes vos bienfaiteurs »³⁸⁴. Durant la répétition de ces mots son chant évolue vers un ton plus vindicatif cherchant à faire réagir « Montezuma, qui apparemment ne comprend rien » et « commence à adorer passionnément la statue de la Mère de Dieu »³⁸⁵.

Face à l'incompréhension de Montezuma, le chant de Cortez domine progressivement l'orchestre. Il répète « comme aboyant » la dernière syllabe du mot « Wohltäter » « (bienfaiteur) », qui devient les sons « Herr » (Cf. Ex. E, p. 144, mes. 330-332). Ces répétitions sur des doubles croches entrecoupées par des silences déclenchent une accélération du chant qui se densifie brusquement sur le son « Hä » grâce à un débit élevé de notes conjointes conclu par : « Ceci n'est pas Dieu »³⁸⁶. Cortez insiste sur ces mots en les répétant de trois façons différentes.

Lors de leur première occurrence, ils restent dans une écriture rapide en doubles croches (Cf. Ex. E, p. 144, mes. 334). La seconde occurrence les énonce clairement sous forme de brèves interjections double *fortissimo* alors que la bande diffuse un cluster du chœur féminin double *pianissimo* (Cf. Ex. E, p. 144, mes. 335-338). Pour sa troisième occurrence, Cortez reprend une voix chantée dans un registre aiguë qui se rapproche de celle de Montezuma (Cf. Ex. E, p. 144, mes. 340-342), et conclut finalement son intervention dans une voix parlée : « À la place de vos idoles je placerais notre femme glorieuse et sacrée, la mère de Jésus-Christ »³⁸⁷. Ces mots dévoilent clairement son objectif avec une voix venant de sa « poitrine » portée par un *crescendo* qui accentue les mots « mère de Jésus-Christ ».

Durant cette prise de parole de Cortez, deux violons maintiennent une présence constante du son féminin. Leur écriture exploite une quinte sur les notes « mi bémol »/« si bémol ». Elle apparaît d'abord immobile avec des liaisons qui étirent cette quinte pendant onze mesures (Cf. Ex. E, p. 144, mes. 329-339). Au

³⁸⁴ Rihm Wolfgang, « Wir sind eure Wohltäter », in *Idem*, p. 95

³⁸⁵ Rihm Wolfgang, « Montezuma, der anscheinend nicht(s) versteht, beginnt, die Muttergottes-Statue leidenschaftlich anzubeten », in *Idem*, p. 96

³⁸⁶ Rihm Wolfgang, « Das ist nicht Gott », in *Idem*, p. 97

³⁸⁷ Rihm Wolfgang, « An Stelle eurer Götzen werde ich unsere glorreiche und heilige Frau setzen, die Mutter Jesu Christi », in *Idem*

moment de la troisième occurrence de Cortez, les deux violons détachent ces deux notes en blanches et se les échangent alors que Montezuma « soudainement plus sérieux ... semble quand même comprendre (?) »³⁸⁸.

III. 4. 2. 3 Malinche ou le symbole d'un dialogue impossible

Suite à l'intervention de Cortez, Montezuma appelle Malinche « une femme offerte en cadeau aux Espagnols, au cours d'une des premières rencontres »³⁸⁹ avec les Aztèques. Elle devient l'interprète de Cortez, mais « ne se contente pas de traduire ; il est évident qu'elle adopte aussi les valeurs des Espagnols, et contribue de toutes ses forces à la réalisation de leurs objectifs »³⁹⁰. La représentation de ce personnage à travers des éléments sonores du masculin et du féminin la caractérise en tant que « symbole du métissage des cultures » qui « annonce par là l'État moderne du Mexique »³⁹¹ issu du mélange entre les Aztèques et les Espagnols.

Absente du scénario d'Artaud, la présence de Malinche dans *Die Eroberung von Mexico* traduit la relation entre Montezuma et Cortez sous la forme d'une « unité d'attraction et incompréhension » (« einer Einheit aus Attraktion und Missverständnissen »), qui « donne naissance à un signe : l'interprète muette et sans parole Malinche, qui figure comme un son entre Cortez et Montezuma »³⁹². C'est une « interprète, qui parle avec le corps »³⁹³.

³⁸⁸ Rihm Wolfgang, « ... plötzlich todernst ... scheint doch zu verstehen (?)... », in *Idem*

³⁸⁹ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 130

³⁹⁰ *Idem*, p. 131

³⁹¹ *Idem*, p. 132

³⁹² Rihm Wolfgang, « ... bringst selbst ein Zeichen hervor : die sprachlos stumme Dolmetscherin Malinche, die wie ein Klang zwischen Montezuma und Cortez figuriert (...) », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 388

³⁹³ Rihm Wolfgang, « die Dolmetscherin, die mit dem Körper spricht », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 98

Malinche intervient « en silence, dans un mouvement extrêmement stylisé (en comparaison avec les deux voix de femmes et les deux récitants dans l'orchestre »³⁹⁴. Les récitants et les deux chanteuses traduisent ce « mouvement extrêmement stylisé » en exploitant « l'intégralité de l'appareil machine de la mécanique de la parole » qui contient la « respiration », la « gorge », les « linguales », les « labiales » etc... »³⁹⁵. Les deux récitants interviennent en premier « avec une voix très grave »³⁹⁶. Ils épellent les premières lettres du nom de Malinche : « M », « A », « L » sur des rythmes brefs et incisifs accentués par des *sforzando*. Les deux voix de femmes rejoignent les récitants en conservant une écriture du son féminin. Leurs parties en homorythmie étirent les voyelles « A →, O → » dans un mouvement constant soutenu par des *crescendo/decrescendo*.

Dans l'exemple 9 (p. 120), Les récitants basculent alors dans un mode de chant basé sur des sonorités réunissant des éléments sonores féminins et masculins avec la juxtaposition de consonnes et de voyelles : « Kr [e] ; t [oe] ; k [e] ; t [i] ; pk [u] ; pk [e] », tandis que « Malinche danse (d'une certaine façon un langage) entre Montezuma et Cortez »³⁹⁷.

³⁹⁴ Rihm Wolfgang, « in stummer, äusserst stilisierte Bewegung (bezogen auf die beiden Frauenstimmen und die zwei Sprecher im Orchester) », in *Idem*

³⁹⁵ Rihm Wolfgang, « Der Sprachapparat, das gesamte Maschinenwerk der Sprechmechanik (Atem, Kehle, Zungenlaut, Lippenklang etc...) (...) », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Mexique, notes sur la conquête », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 388

³⁹⁶ Rihm Wolfgang, « mit sehr tiefer Stimme », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 98

³⁹⁷ Rihm Wolfgang, « Malinche tanzt (eine Art Sprache) zwischen Montezuma und Cortez », in *Idem*, p. 99

Exemple 9 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 354-355, p. 99

The image shows a handwritten musical score for the opera 'Die Eroberung von Mexico'. It features three main parts: Soprano, Alto, and Zsprecher. The Soprano and Alto parts are written in G major and 4/4 time, with dynamic markings like '<f>' and 'pp'. The Zsprecher part is written in two parts (1. and 2.) and includes German text and phonetic transcriptions. The text is: 'Die Buchstaben in eckigen Klammern bezeichnen jeweils die vokale Mund- und Rachenstellung der Konsonantischen Aktoren (als würde dieser Vokal folgen)'. The phonetic transcriptions are: 'Kr-[e]', 't[oe]', 'k[e]', 't[i]', and '[e]'. There are also notes about 'Schärfe' and 'Hustla'.

Durant la traduction des propos de Cortez par Malinche, « Montezuma fait encore apporter plus d'or et des bannières de plumes de Quetzal particulièrement splendides »³⁹⁸. Ces offrandes suggèrent la soumission des Aztèques aux Espagnols, mais Malinche traduit le mécontentement de Cortez jugeant la quantité d'or insuffisante (« c'est tout ? »³⁹⁹). Les récitants soutiennent leur chef avec des « coups de souffles la gorge ouverte »⁴⁰⁰ sur la lettre « H » rythmés par leurs inspirations et expirations. La réponse de Montezuma n'arrivant pas, le chef espagnol continue de le questionner : « Se sont vos cadeaux vous nous saluez comme cela ? »⁴⁰¹.

³⁹⁸ Rihm Wolfgang, « Montezuma läßt noch mehr Gold und besonders prächtig Banner aus Quetzalfedern bringen », in *Idem*, p. 100

³⁹⁹ Rihm Wolfgang, « Ist das alles », in *Idem*, p. 101

⁴⁰⁰ Rihm Wolfgang, « Atemstöße durch den offenen Rachen », in *Idem*

⁴⁰¹ Rihm Wolfgang, « Sind das eure Geschenke begrüßt ihr uns so ? », in *Idem*, pp. 102-103

Dans l'exemple 10, Malinche intervient et traduit toujours en dansant les propos de Cortez au moment où une ou plusieurs machines à vent sont installées sur la scène. La machine à vent se déclenche la mesure suivante en utilisant une notation de son intensité à partir de nuances. Cette présence sonore devient un élément annonciateur de la prise de parole de Montezuma qui rappelle la naissance de son personnage au sein d'une nature vivante.

Exemple 10 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mes. 384-390 p. 103

The image shows a musical score for the opera 'Die Eroberung von Mexico'. It features three staves: a wind machine part (Windmaschine) at the top, Montezuma's vocal line (Mont.) in the middle, and Cortez's vocal line (Cortez) at the bottom. The wind machine part is marked with dynamics like *pp*, *f*, and *p*, and includes handwritten notes such as '(auf der Bühne: Windmaschine(n))'. The vocal lines include lyrics: 'Malinche übersetzt tanzend. Die Batsner wehen.' and 'Ihr seht nur'. The score is numbered 384-390 and is from page 103 of the score.

L'intervention de la machine à vent entrecoupe régulièrement le chant de Montezuma d'abord statique. Le roi aztèque critique ouvertement le besoin d'or des Espagnols : « Vous voyez seulement l'or vos yeux brillent de plaisir, singes comme des singes vous saisissez l'or, le tripoter, vous êtes éblouis vous tous affamés et assoiffés seulement pour l'or comme des porcs affamés vous fouillez après l'or »⁴⁰². En dépit du dialogue entre Cortez et Montezuma, ce dernier reste dans l'incompréhension face aux besoins de richesses des Espagnols reliés avec leur conquête religieuse.

⁴⁰² Rihm Wolfgang, « Ihr seht nur Gold nur Gold eure Augen funkeln vor Vergnügen, Affen wie Affen greift ihr nach dem Gold, befingert es seid hungerst und durstet nur nach Gold wie hungrige Schweine wühlt ihr nach Gold », in *Idem*, pp. 103-111

III 4.2.4 La prise de pouvoir du masculin

Incapable de réagir, Montezuma apparaît à présent comme un « homme déchiré qui, ayant fait les gestes extérieurs d'un rite, ayant accompli le rite de la soumission, se demande sur le plan intérieur si, par hasard, il ne s'est pas trompé »⁴⁰³. Dans l'exemple 11, ces doutes perturbent l'unité sonore du son féminin avec l'apparition d'éléments du masculin dans son prolongement vocal qui intervient d'abord sur le mot « singes » (« Affen »), puis sur le mot « porcs » (« Schweine », Ex. 11).

Exemple 11 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesure 437, p. 112

437
3
Mont. *-ge Schweine*
hoher Sopran *halb gesprochen wie Schweine*
(im Ort)
Alt *halb gesprochen wie Schweine*

Les voix féminines prononcent « comme des porcs » (« wie Schweine ») dans une écriture syllabique « à moitié parlé » caractéristique des récitants. Montezuma les rejoint, mais reste dans une voix chantée. Malgré des voix à l'unisson et en homorythmie, cette dissociation entre voix parlée et voix chantée marque une rupture dans l'unité sonore de ces trois voix.

⁴⁰³ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, *Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 20

Les mots, en tant qu'outils de communication, sont définitivement abandonnés après une intervention violente de la machine à vent inscrite dans une succession de *crescendos*. Durant cette intervention, « les Espagnols s'arrachent les bannières dorées » qui s'agitent ne pouvant se maintenir droites et provoquent une réaction « sauvage et barbare » des soldats face à leur « bruissement étrange incompréhensible dans le vent »⁴⁰⁴. L'échec de la rencontre se manifeste ainsi en rappelant le fondement des principes « spirituels » et « matériels », avec d'un côté un Mexique qui ne peut communiquer qu'à travers son union avec la nature, et de l'autre des Espagnols motivés par des besoins matériels. Les personnages ne cherchent plus à communiquer. Ils s'expriment de nouveau avec les mots du *Théâtre de Séraphin* prononçant chacun à leur tour « neutre, masculin, féminin ».

Le chef espagnol les énonce en premier à partir d'une voix qui ré affirme clairement le masculin en tant que force au moment où le chœur mixte apparaît et « la statue de la Mère de Dieu sera installée à côté de la statue de Huitzilpochtli : un autel commun »⁴⁰⁵. Montezuma chante à son tour les mots du *Théâtre de Séraphin* dans une caractérisation féminine. Accompagnés par le chœur mixte, « Montezuma et Cortez montent ensemble l'escalier du temple de la pyramide, toujours encore balbutiants, incertains »⁴⁰⁶. La situation bascule avec l'arrêt de la bande et l'entrée des récitants qui révèle la tromperie des Espagnols, et « arrivant d'en haut (du double autel) Cortez fait emprisonner Montezuma »⁴⁰⁷.

Tout au long de la rencontre, le travail du geste et l'écriture du dialogue démontrent une approche de la mise en scène « non comme le reflet d'un texte écrit », « mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leur

⁴⁰⁴ Rihm Wolfgang, « Die Spanier reißen die goldenen Banner an sich, prüfen sie Zoll für Zoll, schwenken sie hin und her und antworten wild und barbarisch auf das ihnen unverständliche seltsame Rauschen im Wind », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 112

⁴⁰⁵ Rihm Wolfgang, « Die Muttergottes Statue wird neben die Huitzilpochtli-Statue gestellt : ein gemeinsamer Altar », in *Idem*, p. 114

⁴⁰⁶ Rihm Wolfgang, « Montezuma und Cortez gehen gemeinsam die Treppe der Tempelpyramid hinauf, immer wieder stockend, unsicher », in *Idem*, p. 115

⁴⁰⁷ Rihm Wolfgang, « oben angekommen (am Doppelaltar) lässt Cortez Montezuma gefangennehmen », in *Idem*, p. 117

combinaisons entres eux »⁴⁰⁸. Après la rencontre, *Die Eroberung von Mexico* se détache progressivement d'une écriture déterminée par l'opposition des mondes sonores du masculin et féminin. Ce détachement est influencé par le poème *L'origine de l'homme* dont les strophes deviennent « quatre conclusions *post-scriptum* »⁴⁰⁹ des quatre parties du scénario et déterminent une forme musicale inscrite dans une temporalité cyclique.

⁴⁰⁸ Artaud Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 71

⁴⁰⁹ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – *Die Eroberung von Mexico* : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 227

III. 5 Une temporalité cyclique à travers l'union entre *La conquête du Mexique* et le poème *L'origine de l'homme*

L'origine de l'homme fait écho à la relation entre Cortez et Montezuma en évoquant un amour destructeur qui engendre la mort. D'abord en dehors de la narration du scénario, l'union progressive entre *La conquête du Mexique* et *L'origine de l'homme* agit sur la forme musicale totale de *Die Eroberung von Mexico*.

L'action du poème commence avec une numérotation de mesures indépendante. L'écriture caractéristique de ses strophes à travers « une texture transparente, du type de musique de chambre, *post scriptum* ou *coda* »⁴¹⁰ les rassemble malgré leur distance dans l'œuvre. Les quatre strophes deviennent ainsi des « facteurs de cohérence musicale à l'intérieur de l'œuvre dans sa totalité »⁴¹¹.

Les caractéristiques musicales des deux premières strophes révèlent le « son originaire »⁴¹² du monde sonore féminin et provoquent une suspension dans le déroulement du scénario. Dans la troisième strophe la mort de Montezuma réunit le scénario et le poème. Elle entraîne ensuite *Die Eroberung von Mexico* au sein d'une réalité onirique dans laquelle Cortez et Montezuma chantent *a capella* la quatrième strophe.

⁴¹⁰ Idem

⁴¹¹ Idem

⁴¹² Idem

III. 5. 1 Le retour vers un Mexique originel responsable d'une suspension temporelle

Les deux premières strophes du poème apparaissent sous la forme d'un « commentaire » (« Kommentar ») en dehors de la narration du scénario. Dans un tempo lent, elles développent une texture sonore homogène à partir des voix féminines de Montezuma et de ses doubles accompagnés par les cordes.

L'exemple F (p. 145) illustre la suspension du déroulement du scénario lors de la première strophe du poème. Cet effet suspensif renvoie à l'immobilité sonore du début de *Die Eroberung von Mexico*. Les deux violons seuls contrastent fortement après une orchestration dominée par les cuivres dans une nuance *fortissimo* (Cf. Ex. F, p. 145, mes. 1). Ce changement brutal est renforcé par un dédoublement du tempo qui passe subitement de quatre vingt à la noire à quarante. Deux violons commencent seuls cette strophe dans une écriture qui rappelle l'atmosphère immobile du début de l'œuvre, lorsque le son féminin s'esquissait à travers un accord tenu par les violoncelles et les altos juste avant l'arrêt du « continuum » percussif (Cf. Ex F, p. 145, mes. 7-9). La sonorité homogène se met en place après une entrée des violons dans un registre de l'extrême aigu qui s'associent ensuite ponctuellement au chant de Montezuma et de ses doubles (Cf. Ex F, p. 145, mes. 5-6).

Alors que la frontière entre la première partie du scénario et la première strophe du poème est clairement délimitée, le retour dans la structure du scénario est imperceptible. Le déroulement du scénario reprend rapidement le dessus par rapport à la suspension temporelle provoquée par la première strophe du poème.

La deuxième partie de *Die Eroberung von Mexico* commence avec Cortez qui arrive au Mexique et découvre des « villes comme des murailles de lumière »⁴¹³. Dans la continuité du son statique de la première strophe du poème « Cortez (seul) entre hésitant dans la ville » au milieu d'un décor représentant une « splendide paysage de ville », « comparé avec la description d'Artaud »⁴¹⁴. La lumière donne vie à ce décor et rejoint la création d'un théâtre musical capable d'aboutir « à une œuvre, à une composition inscrite, fixée dans ses moindres détails, et notée avec des moyens de notations nouveaux »⁴¹⁵.

Les exemples 12a et 12b (p. 128) démontrent une approche « musicalisée » de lumière. Rihm la retranscrit directement au sein d'un portée : « (ad lib) : la lumière continue à « chanter » la ligne »⁴¹⁶ (Ex 12a, p. 128). Cette « musicalisation » la rapproche d'une ligne mélodique qui se développe grâce à une écriture rythmant son intensité à l'aide des signes indiquant des *crescendos* et des *decrescendos* (Ex. 12 b, p. 128, mes. 19-20). Elle « chante » à travers ses changements « d'intensités ou de colorations »⁴¹⁷.

⁴¹³ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, *Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 21

⁴¹⁴ Rihm Wolfgang, « Cortez (allein) betritt zögernd die Stadt », « prachtvoller Stadtlandschaft vgl. Artauds Beschreibung », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 58

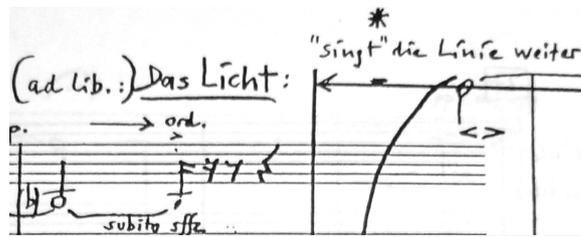
⁴¹⁵ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, *Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 20

⁴¹⁶ Rihm Wolfgang, « (ad lib :) Das Licht « singt » die Linie weiter », in *Die Eroberung von Mexico*, éd. Universal, Vienne, 1992, p. 59

⁴¹⁷ Rihm Wolfgang, « Wechsel von Intensitäten oder Färbungen », in *Idem*

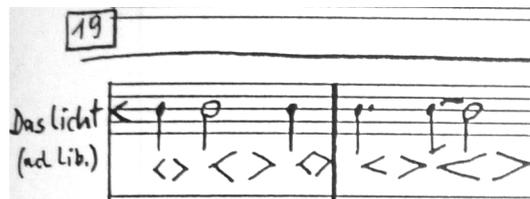
Exemple 12a :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 17-18, p. 59



Exemple 12b :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 19-20, p. 59



Après un retour en arrière de l'œuvre vers le Mexique dans son état originel, *Die Eroberung von Mexico* retrouve la narration du scénario jusqu'à la rencontre. La seconde strophe du poème située après l'emprisonnement de Montezuma est déterminée par une démarche de caractérisation similaire à la première. La rupture entre le scénario et le poème s'effectue avec un changement de tempo qui passe de quatre vingt à la noire à quarante. Dès les premières mesures une atmosphère immobile est créée par deux violons. Néanmoins, l'écriture de cette deuxième strophe évolue vers le registre du médium-grave.

Ce registre apparaît avec l'ajout de deux altos, six violoncelles et quatre contrebasses qui densifient le timbre des cordes dont l'écriture conserve malgré tout les caractéristiques d'un son homogène porteur d'une cohérence à distance. Néanmoins, l'écriture de la deuxième strophe est influencée par l'arrivée du masculin dans la deuxième partie « *Confession* » (*Bekenntis*). Le mouvement descendant vers un registre médium-grave et la présence des consonnes « ng » issus du son masculin à la fin de cette strophe commencent le processus d'intégration du poème dans la « totalité de l'œuvre ».

Si la première strophe se situe dans un mouvement de retour en arrière, l'évolution sonore de la seconde commente l'arrivée des soldats au Mexique. La fin de cette seconde strophe prépare l'entrée du poème dans la réalité présente de *Die Eroberung von Mexico*. La troisième partie « *Les convulsions* » (*Die Umwälzungen*) se juxtapose à la fin de cette strophe et entraîne l'œuvre dans une temporalité dynamique jusqu'à la mort de Montezuma durant la troisième strophe du poème.

III. 5. 2 La mort de Montezuma dans le présent de *Die Eroberung von Mexico*

La troisième partie de *Die Eroberung von Mexico* interrompt la suspension temporelle de la seconde strophe pour reprendre le déroulement du scénario. Elle commence avec des chuchotements du chœur d'hommes reprenant la première phrase du troisième acte du scénario : « À tous les étages du pays, révolte »⁴¹⁸. Le déroulement de la révolte favorise une partie dominée par une « *montée* » en puissance de la présence des peuples aztèques et espagnols : « La troisième partie de l'opéra (...) est entièrement « *montée* » à travers un pouls continu et contient beaucoup une énergie dansée »⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Rihm Wolfgang, « Revolte in allen Schichten des Landes », in *Idem*, p. 125

⁴¹⁹ Rihm Wolfgang, « Der dritte Teil der Oper (...) ist ganz auf einen durchgehenden Puls « *montiert* » und enthält sehr viel tänzerische Energie. », « Fremde Begegnung, Gespräch mit Reinhold Urmetzler », « Rencontre étrangère, Entretien avec Reinhold Urmetzler », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 394

L'orchestration repose sur des phases ascendantes et descendantes dominées par l'exploitation d'ostinatos de noires, autour desquelles les instruments et les voix se rassemblent. Le déclenchement de la révolte suite à l'emprisonnement de Montezuma installe une temporalité dynamique à l'opposé du début de l'œuvre. Le collectif prend le dessus sur Cortez et Montezuma qui perdent chacun à leur tour leurs statuts de chefs entraînant l'effacement des mondes sonores du féminin et du masculin.

La révolte se déclenche lorsque « les soldats espagnols attaquent les Aztèques » et déclenchent « un bain de sang »⁴²⁰. Le chœur d'hommes diffusé par la bande devient un « chant de prêtres : “Terra tremuit et quievit dum resurget in iudicio Deus, Alleluja” »⁴²¹. L'autorité de Cortez s'efface finalement au profit de l'autorité religieuse.

Dépossédé de son pouvoir de chef, Cortez n'est pas à l'origine du déclenchement de ces massacres sur le peuple aztèque. Dans l'exemple 13 (p. 131), il redevient simplement un homme incapable d'arrêter ses soldats et pousse un cri traduisant son impuissance : « De Cortez jaillit un homme (pas un double), qui crie avec une voix forte et râpeuse »⁴²². Le cri de Cortez met en avant sa part d'humanité suite à la perte de son statut historique de chef des armées.

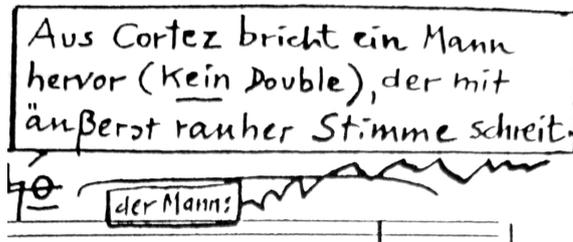
⁴²⁰ Rihm Wolfgang, « Spanische Soldaten überfallen die Azteken. Ein Blutbad. », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 154

⁴²¹ Rihm Wolfgang, « Priestergesang : “Terra tremuit et quievit dum resurget in iudicio Deus, Alleluja” », in *Idem*

⁴²² Rihm Wolfgang, « Aus Cortez bricht ein Mann hervor (kein Double, der mit äußerst rauher Stimme schreit », in *Idem*, p. 157

Exemple 13 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesure 327, p. 157



Après Cortez, c'est l'impuissance de Montezuma qui apparaît dans un « rituel calme des Aztèques »⁴²³ avant sa prise de parole : « Montezuma commence son discours comme délirant »⁴²⁴. Dès le début de ce discours, l'orchestration dense et brutale qui accompagnait le chœur d'hommes se modifie avec le retour des cordes.

Pendant une superposition des mondes sonores du féminin et du masculin « un projectile vole fort lentement vers Montezuma, l'atteint et le blesse »⁴²⁵ première fois. Il est touché une seconde fois par « une flèche (javelot, pierre) »⁴²⁶. Ces deux actions provoquent à chaque fois une accélération du tempo, qui ralentit ensuite pendant l'affaiblissement de Montezuma durant lequel « petit à petit la lumière se concentre uniquement sur Montezuma qui sera blessé (subitement) une quatrième fois »⁴²⁷.

⁴²³ Rihm Wolfgang, « Stilles Ritual der Azteken. », in *Idem*, p. 150

⁴²⁴ Rihm Wolfgang, « Montezuma beginnt seine Ansprache wie delirierend », in *Idem*, p. 165

⁴²⁵ Rihm Wolfgang, « Ein Wurfgeschoss fliegt äussert langsam auf Montezuma zu, trifft und verletzt ihn », in *Idem*, p. 171

⁴²⁶ Rihm Wolfgang, « Pfeil (Speer, Stein) getroffen », in *Idem*, p. 175

⁴²⁷ Rihm Wolfgang, « nach und nach konzentriert sich das Licht einzig auf Montezuma der ein 4 mal (blitzartig) verwundet wird. », in *Idem*, p. 178

Simultanément au ralentissement progressif commencé dans la troisième partie, *Die Eroberung von Mexico* rentre imperceptiblement dans la troisième strophe du poème. Cette troisième strophe s'unie au scénario en devenant un « chant de mort de Montezuma » (« als Sterbegesang Montezumas ») dans le prolongement de l'écriture porteuse de la cohérence à distance du poème. Les cordes accompagnent de façon minimale le chant de « Montezuma mourant » qui « se transforme en statue »⁴²⁸. Cette représentation de la mort du roi aztèque figé en statue s'inscrit ainsi à travers le prolongement du scénario dans le poème.

Dans *La conquête du Mexique* la mort de Montezuma est implicite de par le déroulement de ses funérailles, mais c'est son abdication dans l'acte quatre qui déclenche « une perte étrange et comme maléfique d'assurance du côté de Cortez et de ses guerriers »⁴²⁹. Artaud suggère de représenter ce trouble de Cortez « devant une statue dont la tête tourne en musique »⁴³⁰. La transformation de Montezuma en statut provient donc du scénario. Cependant, sa réalisation dans la troisième strophe du poème la situe dans une anticipation de l'action par rapport au scénario.

Les dernières mesures de cette troisième strophe du poème de Paz confirment une anticipation de la quatrième partie de *Die Eroberung von Mexico* dans laquelle la frontière entre le son féminin et masculin s'efface. L'accélération du tempo et l'entrée des percussions en triolets contrastent avec les caractéristiques initiales des deux premières strophes. Les deux dernières mesures confirment ce basculement avec la présence de deux violons dans un mode de jeu rythmique en *pizzicato* en rupture avec le timbre homogène des cordes. L'œuvre rentre ensuite dans une réalité du rêve qui mélange le passé et le présent.

⁴²⁸ Rihm Wolfgang, « der sterbende Montezuma verwandelt sich in eine Statue », in *Idem*, p. 180

⁴²⁹ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 23

⁴³⁰ *Idem*

III. 5. 3 Le basculement de l'histoire dans une réalité onirique

Le cri de Cortez et la mort de Montezuma provoquent la fin de leurs représentations sur le plan de l'histoire. Détachée d'un fil historique sous-jacent, *Die Eroberung von Mexico* bacule progressivement dans une réalité onirique qui naît de l'union entre *La conquête du Mexique* et *L'origine de l'homme*. Les caractéristiques des mondes sonores du féminin et du masculin s'amointrissent et laissent finalement Cortez et Montezuma chantés en duo la dernière strophe du poème.

Le début de la quatrième partie confirme l'apparition d'une situation de chaos engendrée par la disparition des personnages en tant qu'origines des « matériau-voix » : « « Plusieurs Cortez entrent en même temps, signe qu'il n'y a plus de chef. Par places, des Indiens massacrent des Espagnols ; cependant que, Cortez apparaît devant une statue. » (la statue de Montezuma) dont « la tête se transforme en musique, les bras ballants, semble rêver » »⁴³¹.

Tout en rêvant, le texte de Cortez introduit la première phrase de la dernière strophe de *L'origine de l'homme* qualifiée de « pré-souvenir » (« Vorerinnerung »). Son chant s'associe à l'unisson aux voix d'alto et de soprano de Montezuma toujours présentes malgré sa mort. L'utilisation d'un procédé initialement relié aux caractéristiques sonores du féminin prolonge la confusion entre les deux mondes.

Cette confusion se confirme dans les exemples 14a et 14b (p. 134). Le chant de Cortez, qui reprend des mots issus du *Théâtre de Séraphin* (« Ce cri que je viens de lancer est un rêve. Mais un rêve qui mange le rêve »⁴³²), est accompagné par les voix de Montezuma. L'écriture de ces trois voix (Cortez, soprano et alto) est

⁴³¹ Rihm Wolfgang, (« « Mehrere Cortez treten gleichzeitig auf, ein Hinweis dass es keinen Herrn mehr gibt. Ab und zu werden Spanier von Indianen massakriert ; unterdessen scheint Cortez vor einer Statue » (des Statue Montezumas) « deren Kopf sich in Musik verwandelt, mit schlenkernden Armen zu träumen. », in *Die Eroberung von Mexico*, Universal Edition, Vienne, 1992, p. 181

⁴³² Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 144

caractérisée par les procédés d'homogénéisation qui unissaient le trio féminin autour de Montezuma. Dans l'exemple 14a, la soprano rejoint Cortez à l'unisson et étire la sonorité du mot « Traum » (rêve) en chantant « Raum » (espace). Dans l'exemple 14b, la voix d'alto remplit un silence de Cortez à partir d'un tuilage à l'unisson, puis le laisse poursuivre alors qu'il atteint la limite de sa tessiture dans le registre aigu (mes. 69 « fa »).

Exemple 14a :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 59-62, p. 188

Exemple 14b :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, mesures 65-70, p. 189

La recreation de la conquête à travers une opposition sonore des mondes aztèque et espagnol laisse place à une orchestration de plus en plus minimale, au profit d'une écriture qui se concentre sur les voix. L'exemple 15 se situe au moment de la dernière intervention du chœur mixte qui reprend trois chants mexicains intitulé *Nuit Triste* (« Noche Triste »).

Exemple 15 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 349-354, p. 227

Écrits en nahuatl, une langue littéraire aztèque aujourd'hui disparue, ces chants traduits en allemand dans le livret sont les récits des défaites mexicaines, de la disparition des chefs aztèques et de la souffrance du peuple. Les voix d'hommes et de femmes se s'organisent à partir d'une division traditionnelle à quatre voix dans laquelle les distinctions entre son féminin et masculin deviennent imperceptibles.

Le rassemblement du chœur autour de ce texte mis en valeur par une orchestration dépouillée n'apparaît pas dans le but de souligner une défaite ou une victoire : « Seulement à la fin, quand dans la « nuit triste » les espagnols et les aztèques s'égorge les uns les autres dans une irrémédiable destruction en règle, arrive un chœur de voix masculines et féminines, et d'après les textes des « chants » mexicains (« la guerre étrangle... »), articule le non-sens et la désolation de la guerre, dans laquelle il ne peut y avoir que victimes »⁴³³. L'œuvre ne cherche

⁴³³ Rihm Wolfgang, « Erst gegen Ende, wenn in der « Noche Triste » die Spanier und Azteken einander in heillosen Vernichtung regelrecht abschlachten, gelingt ein Chor aus männlichen und weiblichen Stimmen, der (« Der Kriegt würgt... ») nach Texten aus mexikanischen « Cantares » die Sinn- und Trostlosigkeit

donc pas à se conclure par la désignation d'un vainqueur, mais plutôt à dénoncer la prétendue légitimité de la supériorité d'un peuple sur un autre.

Comme le scénario, la dernière partie de l'œuvre s'oriente vers un « amoindrissement de la force brutale qui s'épuise n'ayant (...) plus rien à dévorer » et révèle « le premier indice d'un roman passionnel »⁴³⁴. Les voix invisibles du chœur mixte amènent la dernière strophe du poème chanté par Montezuma et Cortez : « Un chant reste quand même : ce texte d'Octavio Paz qui chante l'amour, l'amour sombre toutefois, un amour de mort. C'est une lumière sombre »⁴³⁵.

Dans l'exemple 16 (p. 137), la dernière strophe du poème prolonge le rêve commencé dans la quatrième partie de l'œuvre, tout en conservant des caractéristiques sonores responsables d'une cohérence à distance. De brèves interventions des cordes ponctuent le duo de Cortez et Montezuma détachés de l'histoire. Ils renaissent alors en tant qu'incarnations des principes du « Masculin » et du « Féminin » issues du *Théâtre de Séraphin. Die Eroberung von Mexico* se termine avec leurs voix *a capella* qui se rejoignent en formant une tierce mineure dans un mouvement contraire.

des Krieges ausspricht, in dem es nur Opfer geben kann. », « Mexiko, Eroberungsnotiz », « Notes sur le Mexique », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 391

⁴³⁴ Artaud Antonin, « La conquête du Mexique », in *Autour du théâtre et son double et des Cenci, Œuvres complètes*, tome V, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 23

⁴³⁵ Rihm Wolfgang, « Trotzdem bleibt ein Gesang : jener Text von Octavio Paz, der die Liebe, allerdings die dunkle Liebe, eine Todesliebe, besingt. Das ist dunkles Licht. », « Fremde Begegnung, Gespräch mit Reinhold Urmetzer (1991) », « Rencontre étrangère, Entretien avec Reinhold Urmetzer (1991) », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 396

Exemple 16 :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, mesures 24-31, p. 233

Mont. 24 31

--schöpf--li--che Lie-- be, der Tod ent--stremt.

Cortiz. Ende (?)

Teil IV

15. 8. 1991

Grâce à une « cohérence musicale » portée par les caractéristiques du son féminin, la reconstitution à distance du poème inscrit *Die Eroberung von Mexico* à travers une temporalité cyclique dans laquelle « le temps se répétant, la connaissance du passé conduit à celle du futur ; ou plutôt c'est la même chose »⁴³⁶. La première strophe commence le poème avant le début de la conquête ; la seconde l'amène dans le présent ; la troisième anticipe la mort de Montezuma par rapport au scénario ; la quatrième s'inscrit dans une temporalité déterminée par un entremêlement du passé et du présent. Cette temporalité s'associe également à la conception du rêve dans *Le théâtre de Séraphin* : « Les éléments du rêve conduits par ma conscience profonde m'apprennent le sens des événements de la veille où la fatalité toute nue me conduit »⁴³⁷.

Influencée par le poème, la forme musicale de *Die Eroberung von Mexico* rejoint finalement la vision de l'histoire chez les Aztèques dans laquelle « ce ne sont pas seulement les séquences du passé qui se ressemblent, mais aussi celles à venir. C'est pourquoi les événements sont rapportés tantôt au passé, comme dans une chronique, tantôt au futur, sous forme de prophéties : une fois de plus, c'est la

⁴³⁶ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 110

⁴³⁷ Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 145

même chose »⁴³⁸. Cette dimension temporelle cyclique englobe tout le langage scénique de l'œuvre dans une perspective mythifiante qui recrée la conquête en tant que symbole d'une rencontre entre deux altérités étrangères incarnées par les principes du « Masculin » et du « Féminin ».

*

Dans *Die Eroberung von Mexico*, la partition unifie toutes les dimensions possibles du théâtre musical (mise en scène, composition, livret). Cette union participe à la naissance d'une « musique-théâtre »⁴³⁹ qui cherche, comme dans le théâtre de la cruauté, des « moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré »⁴⁴⁰.

Rihm conçoit d'abord une relation vivante entre la scène et le son. La répartition de l'orchestre en trois groupes dans toute la salle délimite l'espace scénique et situe le spectateur dans une perception multidirectionnelle du son. Une partie des instrumentistes restent donc visibles sur la scène et participent activement à la création d'un espace vivant mis en mouvement par un fond sonore percussif présent dès l'entrée du public. Cette disposition est détaillée en préambule d'une partition qui retranscrit ensuite la simultanéité de la composition et de la mise en scène.

Par exemple, le travail d'écriture de la lumière au sein même d'une portée confirme la recherche d'une transcription de moyens théâtraux à partir de la notation musicale. Les signes de *crescendo* et de *decrescendo* déterminent l'intensité de la lumière qui s'associe au déroulement musical de l'œuvre. La

⁴³⁸ Todorov Tzvetan, *La conquête du Mexique, La question de l'autre*, éd. Du Seuil, Paris, 1982, p. 110

⁴³⁹ Stoianova Ivanka, « W. Rihm – Die Eroberung von Mexico : de la destruction haineuse de l'autre », in *Entre détermination et aventure*, éd. L'Harmattan, Paris, 2004, p. 219

⁴⁴⁰ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 91

gestualité des personnages participe également au processus compositionnel. Décrite par des annotations sur la partition, elle traduit une historicité portée par Montezuma et Cortez, ou encore la Malinche, interprète des Espagnols représenté par un rôle muet qui s'exprime par les mouvements de son corps.

Inclus dans un procédé compositionnel qui associe langage musical et langage scénique, les mots du livret sont avant tout destinés à « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit »⁴⁴¹. Ils participent ainsi activement à la création des deux mondes sonores du masculin et du féminin qui situent l'affrontement entre les Espagnols et les Aztèques sur le plan de deux forces symbolisées par des principes matériels et des principes spirituels. Cette approche du mot prolonge une nouvelle fois le langage théâtral d'Artaud qui ne souhaite pas « supprimer la parole articulée », mais « donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves »⁴⁴².

Toutes ces correspondances entre le théâtre de la cruauté et *Die Eroberung von Mexico* se réunissent à travers un « langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes » porteur d'un sens également présent « en dehors du langage auditif des sons »⁴⁴³. L'organisation de « ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées » donne alors naissance à des « personnages » ou à des « objets » en tant que « véritables hiéroglyphes »⁴⁴⁴. En retrouvant « cette sorte précieuse de science », la parole est libérée de sa fonction communicative et réunit le langage de la scène avec celui de la pensée à travers « une idée du théâtre sacrée »⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ Mallarmé Stéphane, *Poésies*, éd. Librairie Française Générale, Paris, p. VI

⁴⁴² Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 91

⁴⁴³ Idem, p. 86-87

⁴⁴⁴ Idem, p. 87

⁴⁴⁵ Artaud Antonin, « Un athlétisme affectif » », in *Idem*, p. 132

Exemple A :

Die Eroberung von Mexico, Universal Edition, Vienne, p. [6]

Exemple B :

Die Eroberung von Mexico, mesures 1-14, Universal Edition, Vienne, p.

1

Exemple C :

Die Eroberung von Mexico, mesures 83-93, Universal Edition, Vienne, p.

5

Exemple D :

Die Eroberung von Mexico, mesures 158-184, Universal Edition, Vienne,
p. 79

Exemple E :

Die Eroberung von Mexico, mesures 329-347, Universal Edition, Vienne,
p. 97

Exemple F :

Die Eroberung von Mexico, mesures 522-7, Universal Edition, Vienne, p.

55

IV « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud voix/.../instruments* » : un théâtre musical au-delà du mot et de la scène

Les œuvres regroupées sous l'appellation *Séraphin* rejoignent une tendance de l'esthétique de Rihm déterminée par la réécriture de ses propres matériaux. Commencée à partir des années 90, cette tendance entraîne la disparition d'une notion de cycle au profit de « familles d'œuvres » reliées les unes aux autres : « En plaçant un matériau déjà existant dans des contextes toujours nouveaux, Rihm fait naître des familles d'œuvres très nombreuses, comme dans le cas de *Séraphin* »⁴⁴⁶.

Au début de sa carrière Rihm rassemble régulièrement ses œuvres au sein de cycles. Par exemple, le *Chiffre-Zyklus* (« *Cycle-Chiffre* ») (1982-1988) est constitué par huit pièces de formations instrumentales de type musique de chambre à chaque fois différentes. Le catalogue de Rihm les présente de façon distincte (*Chiffre I, II, (...), VIII*), et regroupées sous l'appellation *Chiffre-Zyklus*. C'est la recherche d'une écriture spontanée qui réunit ces pièces possédant chacune leurs propres matériaux musicaux.

Avec *Jagden und Formen* (« *Chasses et Formes* ») commencée en 1995, sa démarche compositionnelle ré-exploite des matériaux identiques par la thématique de la forme : *Gejagte Form* (« *Forme chassée* », 1995-1996), *Gedrängte Form* (« *Forme traquée* », 1995-1998), et *Verborgene Formen* (« *Formes cachées* », 1995-1997). En abordant ces trois œuvres « en tant qu'individualités »⁴⁴⁷, Rihm écrit une première version de *Jagden und Formen* en 2001. Il inscrit son travail à travers « un processus qui les transforme, les brise, les recouvre, les tue, les anime ... », et les unifie finalement au sein d'une « forme du changement » dans laquelle il est « impossible de les démêler »⁴⁴⁸. Situées dans la continuité d'un « déploiement

⁴⁴⁶ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 118

⁴⁴⁷ Rihm Wolfgang, « Un entretien avec Wolfgang Rihm », in *Jagden und Formen*, Deutsche Grammophon (471 558-2), 2002, p. 35-36

⁴⁴⁸ Idem

du potentiel mélodique », Rihm laisse « les difficultés et l'oubli » être à l'origine de son « geste créateur »⁴⁴⁹. Ce travail se prolonge de façon indéterminée, comme le démontre la composition d'une seconde version de *Jagden und Formen* en 2007, puis d'une troisième en 2008.

Le procédé de réécriture de *Jagden und Formen* rappelle celui de *Séraphin* cependant la musique de ces deux « familles » d'œuvres est très différente. Les voix sont absentes de *Jagden und Formen* dont l'écriture privilégie la multiplication de courts motifs mélodiques, tandis que *Séraphin* repose sur la création de couches sonores dans lesquelles, durant une première période, la voix est déterminante.

À ce jour les œuvres rassemblées sous l'appellation de *Séraphin* sont : *Étude pour Séraphin* (1991/92) ; *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erste Zustand* (1994) (« *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix..., 1^{er} état* ») ; *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud zweite Zustand in zwei Teilen*, (1993-96) (« *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix..., 2^{ème} état en deux parties* ») ; *Séraphin-Spuren* (1996) (« *Séraphin-traces* ») ; *Séraphin/Stimmen* (1996) (« *Séraphin/voix* ») ; *Étude d'après Séraphin* (1997) ; *Séraphin-Sphäre* (2003-06) ; *Séraphin III* (2007) ; *Concerto « Séraphin »* (2006-08) ; « *Séraphin* » – *Symphonie* (2011).

À partir d'*Étude d'après Séraphin* (la quatrième œuvre de *Séraphin*), certains matériaux se diffusent plus largement dans le catalogue de Rihm (Cf. Annexe 9 p. 221). Cette propagation sonore est favorisée par une écriture en « sections » (« Sektion ») numérotées de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » 1^{er} et 2^{ème} états : « Même si cette conception d'un assemblage en « kit » d'éléments formels constitue sans nul doute un cas extrême chez Rihm, elle illustre une tendance caractéristique de sa création depuis le début des années 1990, celle de penser la musique comme un « matériau » qui ne trouve pas une fois pour toutes sa forme

⁴⁴⁹ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Eric Denut le 7/10/2002 », in *Musica Falsa*, N°17, « L'autre Allemagne », p. 117

définitive mais peut revêtir, selon les circonstances, différents « états d'agrégation »⁴⁵⁰.

L'évolution de l'esthétique de Rihm est déterminée par une ré-exploitation permanente de ses propres matériaux allant jusqu'à une forme d'autocitation. Ce principe de la citation est néanmoins amoindri par la reconnaissance d'une perte de contrôle durant le processus compositionnel. Rihm remet en mouvement son langage musical en acceptant « que les choses le traversent et le quittent » et de « se retrouver dans des situations ou des espaces où il est décentré et désorienté »⁴⁵¹. Sa création cherche à laisser s'exprimer son intériorité d'une façon passive et instinctive.

⁴⁵⁰ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 118

⁴⁵¹ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Wolfgang Korb le 13/10/2002 », in *Inharmoniques*, N°7, « Musique et Authenticité », éd. IRCAM, Paris, 1991, p. 40

IV. 1 Rihm et Artaud ou deux artistes indissociables d'une libération des langages artistiques

L'écriture de *Séraphin* associe *Le théâtre de Séraphin* d'Artaud à un poème homonyme de Charles Baudelaire publié en 1860 dans le recueil *Les Paradis artificiels*. Ce titre commun fait référence à un théâtre d'ombres chinoises représenté à Paris jusqu'en 1870. Ces deux textes proposent une approche de la création capable d'altérer la perception du réel en agissant physiquement sur le lecteur ou sur le spectateur. Dans cette perspective, les deux auteurs s'appuient sur leurs propres expériences. Baudelaire évoque sa consommation de haschich, tandis qu'Artaud décrit son propre cri. Ces deux textes apparaissent comme le point de départ de « situations « musico-théâtrales » à base de texte porteur de sens »⁴⁵² et traduisent un dépassement de la signification dans l'art dont les prémisses commencent dès la fin du XIX^{ème} siècle.

Dans son poème *Le théâtre de Séraphin*, Baudelaire décrit le haschich comme un moyen d'aborder la création sous la forme d'un rêve. Il évoque ses sensations physiques sous l'emprise du haschich dans le but de faire « comprendre ce bouillonnement d'imagination, cette maturation du rêve et cet enfantement poétique auquel est condamné un cerveau intoxiqué par le haschisch »⁴⁵³. Cet état est comparé avec les « rêves naturels » qui traduisent « l'homme lui même » en étant « pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices », et « se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, (...) indiscretement fixés sur la vaste toile de sa mémoire »⁴⁵⁴.

⁴⁵² Aperghis Georges, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », in *Musique dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 455

⁴⁵³ Baudelaire Charles, « Le théâtre de Séraphin », in *Les paradis artificiels, Œuvres complètes*, éd. Michel Levy frères, 1869, p. 191

⁴⁵⁴ Idem, p. 172

Cette approche de la création influencée par la consommation de drogue participe à la volonté artistique de libérer l'écriture de son enfermement dans la signification en favorisant une expression inconsciente de l'artiste. Dans la recherche de cette libération, Artaud et Baudelaire diffèrent dans leurs approches. D'un côté le théâtre ouvre un espace d'échange purement affectif, de l'autre le haschich déclenche une nouvelle vision de la réalité, néanmoins le rêve apparaît dans les deux cas comme un état de perception comparable à l'effet recherché sur le spectateur ou le lecteur.

IV. 1. 1 Une ouverture de la signification au profit du sens

La création artistique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle est indissociable d'un contexte historique marqué par la succession de deux guerres mondiales qui pousse les artistes à repenser la fonction et la nécessité de l'art. Ce contexte détermine une évolution entre rupture et continuité dans le prolongement d'un détachement de l'art de sa fonction représentative commencé dès la fin du XIX^{ème} siècle. Les artistes travaillent directement sur le son, le mot, les formes, les couleurs, ou encore le geste. Ils se rejoignent à travers l'expression d'un monde sensible et abstrait qui favorise une création guidée par l'intériorité de l'artiste au dépend d'une légitimité systémique. La rencontre entre Rihm et Artaud s'inscrit pleinement dans cette libération des langages artistiques fondée sur un dépassement de la signification au profit du sens issue d'une interdisciplinarité.

L'esthétique de Rihm s'inscrit dans la continuité de cette libération portée par des compositeurs comme Debussy et Schönberg. Ces deux compositeurs ont fortement participé à la remise en cause du système tonal en échangeant avec des artistes de disciplines différentes. À la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, les rencontres entre Debussy et le poète français Stéphane Mallarmé et entre Schönberg et le peintre russe Wassily Kandinsky témoignent d'une interdisciplinarité qui rapproche les langages artistiques en les libérant de leur fonction de représentation de la réalité concrète.

La poésie de Mallarmé fait écho à la musique de Debussy « qui assista plus ou moins régulièrement aux mardis organisés par le poète »⁴⁵⁵ entre 1890 et 1895. Lorsque Debussy s'inspire du poème *L'après-midi d'un faune* publié en 1876, il compose *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94), une œuvre symphonique « sans respect pour le Ton ! et plutôt dans un Mode qui essaye de contenir toutes les nuances, ce qui est très logiquement démontrable »⁴⁵⁶. La musique de Debussy

⁴⁵⁵ Debussy Claude, *Correspondances (1872-1918)*, éd. Gallimard, Paris, 2005, p. 2272

⁴⁵⁶ Debussy Claude, « Debussy à Henri Gauthier-Villars », in *Idem*, p. 278

traduit « ce qui est resté de rêve au fond de la flûte du Faune »⁴⁵⁷ dans le prolongement des images poétiques évoquant les nymphes et la nature. Suite à l'écoute de l'œuvre, Mallarmé fait part de son enthousiasme au compositeur : « Je sors du concert, très ému : la merveille ! votre illustration de *l'Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse »⁴⁵⁸. La recherche d'une écriture musicale qui dépasse les frontières de la tonalité au profit d'un travail fondé sur la recherche de couleurs sonores s'associe à celle d'une poésie « qui donne priorité à l'alliance des sonorités sur la syntaxe »⁴⁵⁹.

En 1911, Arnold Schönberg entretient une correspondance avec Wassily Kandinsky qui prend contact avec lui après avoir entendu le *Quatuor à cordes opus 10* (1907-08) et les *Pièces pour piano opus 11* (1909) lors d'un concert. Ces œuvres atonales expriment la volonté du compositeur de se détacher de « toute recherche tendant à produire un effet traditionnel (...) plus ou moins marqué par l'intervention de la conscience »⁴⁶⁰. Avant d'organiser son écriture dans la perspective du dodécaphonisme, Schönberg cherche l'expression non pas de « qualités acquises », mais de « qualités innées, instinctives »⁴⁶¹. Il ne rationalise pas sa musique car « l'art appartient à l'inconscient ! C'est soi-même que l'on doit exprimer ! S'exprimer directement ! »⁴⁶². À l'écoute de la musique de Schönberg, Kandinsky affirme sa volonté de libérer sa peinture « des voies « géométriques » », pour se diriger vers « l'antigéométrie, l'antilogique le plus absolu »⁴⁶³. En 1913, son tableau *Composition VII* évoque la sonorité d'un orchestre à partir de couleurs et de formes en mouvements qui cherchent à déclencher une émotion se rapprochant du ressenti musical. Les débuts de la peinture abstraite chez

⁴⁵⁷ Idem

⁴⁵⁸ Debussy Claude, « Stéphane Mallarmé à Debussy », in *Idem*, p. 229-230

⁴⁵⁹ Sabatier François, *Miroirs de la musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts XIX^e-XX^e siècles*, Tome II, éd. Fayard, Paris, p. 385

⁴⁶⁰ Schönberg Arnold, « Correspondance Schönberg Kandinsky », in *Contrechamps*, N°2, « Schönberg Kandinsky, Correspondances, Écrits », Avril 1984, éd. L'Age d'Homme, p. 13

⁴⁶¹ Idem

⁴⁶² Idem

⁴⁶³ Kandinsky Wassily, « Correspondance Schönberg Kandinsky », in *Idem*, p. 11

Kandinsky ouvre la « voie (...) des « dissonances dans l'art » - en peinture comme en musique »⁴⁶⁴.

L'émancipation du son, du mot et de l'image apparaît aussi dans le domaine de la danse. Le geste est envisagé en tant qu'élément langagier à part entière provoquant la fin de la distinction entre « le théâtre parlé et le ballet » grâce à une « réhabilitation du corps comme source originelle de toute expression »⁴⁶⁵.

Dans ce domaine, le chorégraphe et danseur Vaclav Nijinsky, déjà évoqué pour son travail sur *Le Sacre du Printemps*, chorégraphie également le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy lors de sa création en 1912. Son approche du geste influencée par ces œuvres marquantes dans la musique du XX^{ème} siècle participe à une rupture avec le ballet classique en détachant la danse d'un système chorégraphique unique. Nijinsky s'éloigne des postures de danseurs classiques pour se diriger vers des mouvements saccadés, asymétriques. Il recherche son propre système de notation qui « conçoit les possibilités de mouvement sur le modèle de l'orchestration, le corps comme un « instrument de musique » »⁴⁶⁶. Sans tomber dans l'imitation entre danseur et instrumentiste, sa démarche repose sur une « analogie fonctionnelle » qui « libère un espace à l'échange continu entre une pensée de la musique et une pensée de la danse »⁴⁶⁷.

Chacun de ces artistes compositeurs, poète, peintre, chorégraphe se retrouvent en cherchant à s'affirmer individuellement. Leurs approches de la création effacent les frontières entre les langages des sons, des mots, de l'image et du geste et développent une interdisciplinarité qui se retrouve dans le genre du théâtre musical.

⁴⁶⁴ Idem

⁴⁶⁵ Court Raymond, « Artaud et Stravinsky », in *Revue d'esthétique*, N°4, « Musique présente », éd. Privat, Toulouse, 1982, p. 52

⁴⁶⁶ Caron Pascal, *FAUNES, Poésie, corps, danse, de Mallarmé à Nijinsky*, éd. Honoré Champion, Paris, 2006, p. 281

⁴⁶⁷ Idem

L'amointrissement de ces frontières apparaît notamment à travers un rapprochement entre le langage et la musique malgré une fonction initiale opposée : le langage « est une musique qui s'est spécialisée à l'extrême, qui s'est limitée exprès pour acquérir la précision des concepts et assurer l'efficacité des messages », tandis que la musique est définie par une « indétermination sémantique »⁴⁶⁸.

La recherche d'une exploitation sonore du langage dans la littérature favorise une « base commune pour le rapprochement entre la productivité textuelle et l'énoncé musical »⁴⁶⁹ en exploitant « les déformations du mot, les glossolalies, les répétitions différentes, les fautes de grammaire »⁴⁷⁰. La matière originelle du langage (le souffle, le cri, la lettre, les syllabes) devient une musique renvoyant à une « productivité textuelle qui s'attaque à la stasis immobilisatrice du discours communicatif » et rejoint « la fluidité, la continuité, la coulée de l'engendrement sonore »⁴⁷¹. La musique et la littérature se retrouvent à travers des « cheminements, sans origine, sans but, mouvements pluridirectionnels sans causes et effets, le texte et l'énoncé musical instaurent le temps du rêve, l'espace-temps de l'instant multiple, l'espace hors-temps musico-théâtral, qui reflue vers nous avec la kinésies multivalente du procès signifiant »⁴⁷².

Le théâtre d'Artaud, comme l'esthétique de la liberté de Rihm, est indissociable de cette libération des langages artistiques. Le langage du théâtre de la cruauté recherche un dépassement de la signification du mot au profit du sens grâce à un rapprochement entre littérature et musique. Avant d'arriver à un travail spécifique du mot, ce langage exige de la part du comédien une maîtrise de son souffle associée à l'expression des sentiments joués.

⁴⁶⁸ Mâche Francois-Bernard, « Langues et musiques », in *Actes du colloques de Montpellier, Voix et création au XX^{ème} siècle*, « Rhétorique de la signification et du langage musical », éd. Honoré Champion, Paris, 1997, p. 60

⁴⁶⁹ Stoianova Ivanka, *Geste – Texte – Musique*, Union générale d'éditions, Paris, 1978, p. 24

⁴⁷⁰ Idem, p. 10

⁴⁷¹ Idem, p. 21

⁴⁷² Idem, p. 21

Le fondement de cette maîtrise apparaît dans le cri poussé par Artaud dans *Le Théâtre de Séraphin*. Ce texte ne cherche pas pour autant à enfermer l'exécution d'un cri sur un plan technique, son écriture est volontairement plus poétique que théorique. En préambule du texte dédié à Jean Paulhan, Artaud affirme : « Il y a assez de détails pour qu'on comprenne. Préciser serait gâter la poésie de la chose »⁴⁷³.

IV. 1. 2 La corporalité du langage exprimée par le cri dans *Le théâtre de Séraphin*

À partir d'« une seule et isolée voix humaine », *Le Théâtre de Séraphin* (Cf. Annexe 8 p. 221) traduit un théâtre « qui a pour point de départ le souffle, et qui s'appuie après le souffle sur le son ou le cri », dans le but de « refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité »⁴⁷⁴. C'est en s'identifiant physiquement au « spectacle souffle par souffle et temps par temps » que le spectateur pourra de nouveau « croire au rêve du théâtre » comme « au rêve de la réalité »⁴⁷⁵.

Artaud s'intéresse au trajet interne de l'air dans son ventre durant lequel les « Temps » du « Neutre », du « Féminin » et du « Masculin » apparaissent : le « Neutre » est « pesant et fixé », « le Féminin est tonitruant et terrible », et « le Masculin n'est rien », seulement « une larve d'air »⁴⁷⁶. Ces trois « Temps » s'associent aux souffles de sa respiration exprimant sa recherche d'une technique capable de définir un acteur du théâtre de la cruauté en tant qu'« athlète du cœur »⁴⁷⁷.

⁴⁷³ Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 141

⁴⁷⁴ Idem, p. 145

⁴⁷⁵ Idem

⁴⁷⁶ Idem, p. 143-144

⁴⁷⁷ Artaud Antonin, « Un athlétisme affectif », in *Idem*, p. 125

Avec la tentative d'« un féminin terrible », Artaud cherche un « cri de révolte, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication »⁴⁷⁸. Ce cri débute par le temps du Neutre, lorsque la respiration commence « par le ventre (...) au point des engorgements herniaires, là où les chirurgiens opèrent », car « c'est dans le ventre que le souffle descend et crée son vide »⁴⁷⁹. Avant de passer au Féminin, le Neutre doit laisser le vide s'étendre en évitant « le *Masculin* », qui « commanderait l'irruption des poumons dans le souffle et du souffle dans les poumons »⁴⁸⁰. Le Féminin apparaît seulement « lorsque le souffle tombe sur les reins », et c'est maintenant qu'Artaud « [peut] remplir [ses] poumons »⁴⁸¹ d'où l'air sera expulsé. C'est alors que « toute la magie d'exister aura passé dans une seule poitrine quand les Temps se seront refermés »⁴⁸² et que tout son « corps d'homme »⁴⁸³ a crié pour atteindre « non (...) l'oreille, mais (...) la poitrine du spectateur »⁴⁸⁴. Artaud « respire, avec les souffles appropriés », il « imite un guerrier médusé, tombé tout seul dans les cavernes de la terre et qui crie frappé par la peur »⁴⁸⁵. Il est devenu « acteur »⁴⁸⁶.

La localisation physiologique des différents types de souffles permet à l'acteur de contrôler les trois temps du souffle, dans le but de « discriminer dans les souffles celui qui convient » pour exprimer le « sentiment » voulu en exploitant « six combinaisons principales des souffles :

NEUTRE MASCULIN FÉMININ

NEUTRE FÉMININ MASCULIN

MASCULIN NEUTRE FÉMININ

FÉMININ NEUTRE MASCULIN

MASCULIN FÉMININ NEUTRE

FÉMININ MASCULIN NEUTRE »⁴⁸⁷.

⁴⁷⁸ Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Idem*, p. 141

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 141-142

⁴⁸⁰ *Idem*, p. 142

⁴⁸¹ *Idem*, p. 143

⁴⁸² *Idem*, p. 145

⁴⁸³ *Idem*, p. 141

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 145

⁴⁸⁵ *Idem*, p. 144

⁴⁸⁶ *Idem*

⁴⁸⁷ Artaud Antonin, « Un athlétisme affectif », in *Idem*, p. 128-129

Cette exploitation du souffle implique que « ce qu'on appelle la personnalité de l'acteur doit absolument disparaître »⁴⁸⁸. Il est « à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée »⁴⁸⁹. En laissant sa respiration lui insuffler les « localisations de la pensée affective » qui « servent de tremplin à l'émanation du sentiment »⁴⁹⁰, l'acteur pourra « avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver » un langage dans lequel « toute émotion a des bases organiques »⁴⁹¹.

IV. 1. 3 Une réécriture perpétuelle des œuvres de *Séraphin*

L'évolution des œuvres qui constituent la « famille » de *Séraphin* est déterminée par « un détachement progressif » du théâtre musical de Rihm « par rapport à un théâtre narratif, où l'on suit le fil d'une action comme base de l'œuvre »⁴⁹². Son approche de la scène s'oriente vers une action purement sonore dans laquelle « rien n'est fixé quant au lieu, au temps, voire à des personnages qui feraient avancer une action »⁴⁹³. Après une première période caractérisée par un travail sonore sur le souffle et l'utilisation d'une bande magnétique, la disparition des voix donne naissance à des œuvres purement instrumentales (Cf. Annexe 9 p. 225).

La première œuvre de *Séraphin* intitulée *Étude pour Séraphin* est composée pour un ensemble de cuivres et de percussions : quatre trombones, quatre tubas contrebasses et six percussionnistes. Elle exploite le registre de l'extrême grave à travers la profondeur sonore des cuivres. Sa diffusion par une bande magnétique

⁴⁸⁸ Artaud Antonin, « Dossier du théâtre et son double », in *Idem*, p. 250

⁴⁸⁹ Artaud Antonin, « Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste) », in *Idem*, p. 95

⁴⁹⁰ Artaud Antonin, « Un athlétisme affectif », in *Idem*, p. 130

⁴⁹¹ Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Idem*, p. 145

⁴⁹² Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 117

⁴⁹³ *Idem*, p. 118

dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix...* », met en place un procédé récurrent jusqu'à *Étude d'après Séraphin*.

« *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » existe dans un 1^{er} état, puis un 2^{ème} état. Autour des « traces » (« Schichten ») d'*Étude pour Séraphin*, elle développe un registre sonore plus étendu. L'ensemble instrumental du 1^{er} état de « *Séraphin à la recherche d'un théâtre ...* » est constitué par : une flûte et une flûte alto en Sol ; une clarinette en Mi^b, une clarinette en La et une clarinette basse en Si^b ; un saxophone contrebasse en Si^b ou une clarinette contrebasse en Si^b ; une trompette en Do et une petite trompette piccolo ; un trombone ; une harpe ; un alto ; un violoncelle ; une contrebasse cinq cordes ; un ensemble de percussions pour deux joueurs (cymbales antiques, tam-tam, bongos, woodblock, grosse caisse) ; une bande magnétique.

L'instrumentation du 2^{ème} état est quasiment identique, tout en enrichissant les registres sonores avec les ajouts d'une flûte piccolo, d'une flûte basse et de nouvelles sonorités dans les percussions avec l'utilisation de trois cymbales supplémentaires (grave, médium, aigu). Dans les deux états de l'œuvre, l'ensemble vocal est identique: deux barytons, trois altos et trois mezzo-sopranos.

En 1996, Rihm compose deux œuvres qui participent à la « famille » *Séraphin*. La première s'intitule *Séraphin-Spuren*, la seconde *Séraphin/Stimmen*. Dans *Séraphin-Spuren* des « traces » de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » sont diffusées par une bande magnétique. Son instrumentation est réduite au profit d'une flûte, d'une trompette, trois percussionnistes, un violoncelle et une contrebasse. Sans chanteurs, les voix dans *Séraphin-Spuren* apparaissent uniquement grâce à la bande magnétique.

Séraphin/Stimmen est qualifiée de *Madrigal pour six voix de femmes et percussions*. Rihm ré-utilise des matériaux des voix féminines de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » accompagnés par six temple-blocks, sans avoir recours à une bande magnétique. Cette œuvre est composée spécialement « pour l'ensemble

Belcanto, qui avait participé à la création [de « Séraphin, à la recherche d'un théâtre ... » 2^{ème} état] à Francfort, Rihm distille une forme de « Madrigal » comme une réduction ciblée, authentique transformation dans le sens d'un rituel vocal magique pour un registre féminin sombre, quasi catatonique-primitif »⁴⁹⁴.

Les œuvres d'*Étude pour Séraphin* (1991) jusqu'à *Étude d'après Séraphin* (1997) sont reliées entre elles de façons organiques. Rihm exploite des matériaux identiques dont certains deviennent des couches sonores caractéristiques reconnaissables au fur et à mesure des œuvres. *Étude d'après Séraphin, pour ensemble et sons électroniques* avec quatre trombones, trois percussionnistes, une harpe, deux contrebasses et bande magnétique marque la fin de cette première période de *Séraphin*.

Dans *Étude d'après Séraphin*, Rihm utilise à nouveau « *Séraphin à la recherche d'un théâtre ...* » sous la forme d'une bande magnétique, mais cette fois il ajoute des sons électroniques réalisés avec le studio de l'institut de musique et acoustique du ZKM-Zentrum für Kunst und Mediatechnologie (Centre de l'art et la technologie media) à Karlsruhe. Cette approche électronique lui permet d'intensifier encore son travail sur le registre de l'extrême grave plus spécifiquement à partir des trombones. C'est la première et dernière fois jusqu'à présent que Rihm a recours à ce type de procédé informatique.

Après la composition d'*Étude d'après Séraphin*, le procédé de la répétition de l'œuvre antérieure dans la nouvelle grâce à une bande magnétique est abandonné et les matériaux commencent à se propager de manière plus large. Rihm compose *Echo-Schrift und Schattenschlag* (1998) (« *Écriture d'écho et d'ombre* »), *composition d'après Séraphin*. Le lien avec *Séraphin* est encore souligné dans le sous-titre de l'œuvre avant de disparaître dans une série d'œuvres qui prolongent d'une façon plus distanciée les matériaux issus de *Séraphin* à *Echo-*

⁴⁹⁴ Koch Gerhard R., « Für das Ensemble Belcanto, das bei der Frankfurter Uraufführung mitgewirkt hatte, destillierte Rihm eine Art « Madrigal » als gezielte Reduktion, authentische Weiterverarbeitung im Sinne eines magischen Vokalrituals für die dunkleren, quasi katatonisch-urtümlichen Frauenregister. », « Im Archipel der Einsamkeiten, Die Fremde als Zentrum bei Rihm, Alexander, Boehmer und Casti », « Dans l'archipel de la solitude, l'étrangère en tant que centre chez Rihm, Alexander, Boehmer et Casti », in *Come un'ombra di luna*, ECM New series, 2001, p. 4

Schrift und Schattenschlag dans laquelle sont présentes une voix de femme et une récitante, les voix disparaissent au profit d'une écriture purement instrumentale.

C'est seulement en 2003 avec *Séraphin-Sphäre* que Rihm revient à une référence directe à *Séraphin* et évoque sa démarche commencée depuis déjà plus de dix ans : « Le théâtre d'ombres-Séraphin instaure une progression d'œuvres en mouvement (ma propre conception, génération plasmatisque...), qui conserve le passé comme reflet, et installe le présent comme une impression et une trace révélant ce qui doit venir comme une projection intuitive. Je parle ici seulement de l'apparition de formes sonores qui se manifestent en musique. Elles permettent pour chaque forme des approches scéniques proches et à distances, présence/absence de l'image, du mouvement, une formation visible de l'espace. Ces éléments sont convoqués (la musique est aussi en cela invocation), se révèlent. Toujours nouveaux et différents. Ou les mêmes. Ou pas. Le son est en fuite. En même temps le texte d'Artaud se concrétise peut être. Ou un silence pendant que le SON devient »⁴⁹⁵.

Absents de la première période de *Séraphin*, les deux pianos présents dans *Séraphin-Sphäre* prolonge un travail commencé dans l'œuvre précédente *Überschrift* (2003) (« *Palimpseste* ») pour deux pianos. L'instrumentation de *Séraphin-Sphäre* (une flûte, un hautbois, une clarinette, une trompette, un trombone, deux percussionnistes, une harpe, deux pianos, un violon, un alto, un violoncelle, une contrebasse) conserve une continuité avec les matériaux originaux de *Séraphin*, tout en étant influencée par la diffusion de ces matériaux dans l'œuvre de Rihm.

⁴⁹⁵ Rihm Wolfgang, « Das *Séraphin*-Schattentheater setzt eine Werkreihe in Bewegung (Eigenzeugung, plasmatische Generation...), die das Vorige als Abschein bewahrt, das Gegenwärtige als Eindruck und Spur setzt sowie das Kommende als Projektion ahnbar werden lässt. Ich spreche hier nur über die musikalische Erscheinungsform dieser sich fortzeugenden Musiken. Sie ermöglichen jede Form szenischen Nähertretens und Entfernens ; Anwesenheit/Abwesenheit des Bildes, der Bewegung, des gestalteten sichtbaren Raumes. Diese Bereiche sind aufgerufen (Musik ist auch darin Beschwörung), sich auszuprägen. Immer neu und anders. Oder gleich. Oder nicht. Der Klang ist auf der Flucht. Dabei konkretisiert sich vielleicht Artauds Text. Oder ein Schweigen: indem es LAUT wird. », in http://www.universaledition.com/Wolfgang-Rihm/komponisten_und_werke/Komponist/599/werk/12754/werk_einfuehrung

L'œuvre suivante *Séraphin III* (2007) résulte d'une collaboration entre Rihm et Jan Fabre un dessinateur, sculpteur, chorégraphe et metteur en scène belge. Fabre réalise la chorégraphie et la scénographie. Il écrit également un texte intitulé *I am a mistake* récité par une narratrice accompagnée par deux chanteurs. La réalisation scénique de l'œuvre est accompagnée par un film réalisé par Chantal Ackerman. La voix est ainsi de nouveau présente dans *Séraphin*, alors que Rihm conserve un ensemble instrumental identique à celui de *Séraphin-Sphäre*.

La voix disparaît à nouveau dans l'œuvre suivante intitulée *Concerto « Séraphin »* (2008). Rihm travaille toujours à partir de la musique de *Séraphin III* en y ajoutant deux cors. En 2011, dans « *Séraphin* » – *Symphonie* (la dernière œuvre de *Séraphin* à ce jour), l'ensemble instrumental qui rassemble déjà les formations de *Séraphin-Sphäre* et de *Concerto « Séraphin »* est accompagné par un grand orchestre : quatre flûtes, quatre hautbois, quatre clarinettes, quatre bassons, six cors, quatre trompettes, quatre trombones, deux tubas, timbales, quatre percussionnistes, un violon, un alto, un violoncelle, une contrebasse.

Parmi toutes ces œuvres de la « famille » *Séraphin*, seule « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix...* » rejoint le domaine du théâtre musical. Les « points de suspension dans l'énumération des différents moyens – Instruments/voix/... - laissent un blanc que chaque nouvelle production pourra remplir à chaque fois par des images et/ou actions scéniques, sans obligation de le faire tout du long »⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 119

IV. 2 Le souffle à l'origine de la vocalité « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* »

Comme dans *Le théâtre de Séraphin*, la présence du souffle dans *Séraphin* renvoie à une « réapparition spontanée de la vie »⁴⁹⁷ : « La sonorité du souffle a pour moi quelque chose de magique. C'est le moyen le plus immédiat de produire de la musique - avec son propre corps, avec sa propre force -, et cela correspond probablement à ma conception d'une création venant de soi, que j'ai toujours quand j'invente de la musique. Et naturellement cette conception rejoint aussi à travers un long souffle les limites réelles, la mesure de la dimension humaine – aussi certainement celles des lois non-écrites du théâtre musical »⁴⁹⁸.

Dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » Rihm recherche une « parole-son »⁴⁹⁹ indissociable du souffle: « les parties vocales, confiées à deux voix d'hommes et six voix de femmes, n'articulent aucun mot, mais simplement des phonèmes de toute sorte, ou produisent avec tout leur appareil respiratoire des bruits qui vont du souffle aux halètements »⁵⁰⁰. Cette « parole-son » provoque « le détournement du signe linguistique de sa fonction de signifiante » en réussissant à reporter « sur l'unité phonologique la charge en affect, la responsabilité expressive ; le chant peut alors s'organiser comme « geste vocal » qui souligne ; extériorise les intensités qui traversent le corps, devenant ainsi une action éminemment corporelle »⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ Artaud Antonin, « Un athlétisme affectif », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 128

⁴⁹⁸ Rihm Wolfgang, « Der klingende Atmen hat für mich etwas Magisches. Es ist die unmittelbarste Art, Musik hervorzubringen – mit dem eigenen Körper, mit den eigenen Kräften -, und wahrscheinlich korreliert das mit meiner Vorstellung von Selbsterschaffung, die ich immer habe, wenn ich Musik erfinde. Und natürlich gehört dazu auch die durch Atemlänge gegebene Begrenzung, die Konzentration auf das menschliche Maß – Auch dies sicherlich ein ungeschriebenes Gesetz des Musiktheaters », « Musiktheater als Möglichkeitsform. Momentaufnahme November 1992 », « Le théâtre musical comme possibilités de formes », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 52

⁴⁹⁹ Boulez Pierre, *Points de repères, Poésie – centre et absence – Musique*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1981, p. 176

⁵⁰⁰ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 118

⁵⁰¹ Berio Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, éd. Lattès, Paris, 1980, p. 55

Dans cette perspective, la vocalité de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » déconstruit la matière phonique du langage dans le prolongement d'un rapprochement entre musique et littérature. L'écriture des six voix féminines (trois altos, trois sopranos) est caractérisée par une couche sonore homogène qui étire la sonorité des voyelles. Les voix masculines (deux barytons) travaillent l'aspect rythmique des consonnes, tout en rejoignant les chanteuses dans une approche plus mélodique des voyelles. Les voix d'hommes et de femmes s'unissent finalement dans une couche sonore fondée sur leurs respirations soufflées.

IV. 2. 1 La déconstruction de la matière phonique du langage

L'exemple 1 est extrait de la section huit du 1^{er} état de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* ». Les six voix de femmes *a capella* apparaissent à travers un espace sonore rempli par des silences et les sons de leurs respirations : « // (doubles traits) : profondes inspirations et expirations individuelles et audibles, à travers une bouche grande ouverte »⁵⁰². Leurs respirations lentes et profondes ponctuent les courtes lignes mélodiques chantées par les altos et les sopranos dont les voix se répondent dans le registre grave de leurs tessitures. Cette écriture est retravaillée dans la section dix neuf du 2^{ème} état de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* », puis dans *Séraphin-Stimmen*.

Exemple 1 :

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, Section 8, p. 95

The image shows a handwritten musical score for six voices, arranged in three systems of two staves each. The top system is for Baritone (1 and 2), the middle for Mezzo-soprano (1, 2, and 3), and the bottom for Alto (1, 2, and 3). The score is written in a simple, sketchy style with various annotations in red and black ink. At the top, it says 'Äußerst langsam' and '- wie aus weiter Ferne -'. The page number '- 95 -' is written in the upper right. The lyrics are 'die tanzen möglichst synchron, aber eben: nicht ganz. Lippen nur halb geöffnet.' There are several 'a3' markings and double bar lines (//) indicating breaths. A note at the bottom explains: '* // (Doppelstriche): individuell hörbares, tiefes Ein- und Ausatmen durch den weit geöffneten Mund.' The notes are mostly in the lower register, with some accidentals like flats and naturals.

⁵⁰² Rihm Wolfgang, (« // (Doppelstriche) : individuell hörbares, tiefes Ein- und Ausatmen durch den weit geöffneten Mund. », in *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, section 8, p. 95*

L'exemple 2 démontre la création d'une couche sonore homogène féminine qui s'oppose aux voix masculines en exploitant les consonnes sous la forme d'une parole scandée qui rejoint les glossolalies d'Artaud. L'amplification des voix des barytons par un micro accentue les sonorités incisives des consonnes qui deviennent des « événements percussifs ». Le son « H » est ensuite exploité en rendant perceptible une expulsion du souffle qui ne doit pas être amplifiée. L'écriture de cette association lettre/souffle au sein même de la portée les transforme en sons parlés et privilégie un travail rythmique à partir de valeurs courtes et précises. Au milieu de ces interjections percussives, seules les sifflantes apparaissent ensuite à travers une durée plus longue indiquée par un trait.

Exemple 2 :

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, Section 4, p. 33

« Dans la section suivante les actions des voix d'hommes se composent principalement de consonnes (occlusives-fortes etc.) ; à travers l'amplification du micro les consonnes deviennent des événements percussifs. Le H signifie : une lettre aspirée à travers un *sffz* naturellement plus « rauque » ; le [H] après une consonne signifie une forme d'accentuation du souffle expulsé après les consonnes,

par conséquent les consonnes reçoivent une forme de sonorité. Sans [H] effectuer chacune de consonnes « secco » »⁵⁰³.

L'exemple 3 introduit des voyelles dans l'espace libre laissé par les silences dans l'exemple précédent. À l'inverse des consonnes, le traitement sonore des voyelles exploite le registre aigu des barytons dans une approche mélodique. La juxtaposition d'une voix parlée avec une voix de tête chantée divise ainsi les voix des barytons en deux registres sonores : l'un est masculin, l'autre est féminin. L'insertion de ces voyelles détermine également une gestualité des chanteurs reliée à l'utilisation d'un micro destiné à amplifier les consonnes, mais pas les voyelles. Les mouvements d'éloignement du micro par les chanteurs favorisent la naissance d'une gestualité pouvant être intégrée à la mise en scène de l'œuvre. Les sons vocaux deviennent ainsi des « gestes théâtraux »⁵⁰⁴.

Exemple 3 :

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, Section 7, p. 75

The image shows a handwritten musical score for two baritone voices. The tempo is marked 'Schnell (aber etwas langsamer als das vorige Tempo)'. The first voice part is marked 'mit Mikrophon (*)' and the second 'die Konsonanten: sempre sfz poss. (Vorsicht: Abstand zum Mikro)'. The score shows rhythmic patterns with notes and rests, and dynamic markings like 'sfz poss.' and 'f, poss.'. There are also circled letters 'E' and 'A' in the score.

⁵⁰³ Rihm Wolfgang, « In der folgenden Sektion bestehen die Aktionen der Männerstimmen hauptsächlich aus Konsonanten (Plosiv-Lauten etc.) ; durch die Mikrophonverstärkung werden sie zu perkussiven Ereignissen. Das H bedeutet : einen Hauchlaut durch *sfz* natürlich « heiser » ; das [H] nach einem Konsonanten bedeutet, daß dem Konsonanten eine Art Hauchakzent nachstößt, der Konsonant somit eine Art Stimmhaftigkeit erhält. Ohne [H] bitte den jeweiligen Konsonanten « secco » ausführen », in *Idem*, section 4, p. 33

⁵⁰⁴ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 117

« Entre les actions avec les « consonnes-seules » des abréviations mélodiques seront chantées dans une voix de tête la plus haute possible – position – voix d’enfants – brèves. Les déroulements des formes de ces abréviations mélodiques sont à chaque fois exprimés. Ainsi, possibilité de former ensuite un continuum dans le prolongement de l’accentuation des consonnes → registre haut, mélodie-hachée (en mutation). La couleur vocale de la mélodie-particule est à chaque fois indiquée : A, E, etc. Pour la voix de tête mélodie-hachée toujours quelque chose s’éloignant du microphone. Les mélodies-hachées-voix de tête provoquant des mouvements du haut du corps pourraient être comme un moyen d’une partie de chorégraphie ritualisée d’une « mise en scène qui apparaît »⁵⁰⁵.

IV. 2. 2 L’union des voix mixtes à travers leurs respirations

Après cette approche dissociée des voix d’hommes et de femmes, une couche sonore fondée sur leurs souffles les unifie à travers leurs respirations. L’exemple A (p. 176) illustre une première forme de respiration soufflée qui apparaît dans la section quatre du 1^{er} état, et dans les sections six et vingt du 2^{ème} état. Les « coups de souffle » (« Atemstöße ») inspirés et expirés sur les voyelles « A, I, O » sont accompagnés par un ostinato en doubles croches à la flûte et une approche percussive des cordes qui met en évidence le son du bois des baguettes tombant brutalement sur les cordes. Les percussions complètent cette instrumentation et participe à la vivacité du souffle des chanteurs en accentuant le caractère dynamique de cette première forme du matériau. Ce contexte instrumental dynamique est modifié dans la section sept du 1^{er} état et dans la sections seize du 2^{ème} état.

⁵⁰⁵ Rihm Wolfgang, (« Zwischen die Aktionen mit den « Nur-Konsonanten » werden in Höchst mögliches Kopfstimmen – Lage – Kinderstimmenhaft – Kurze, melodische Kürzel gesungen. Die Verlaufsformen sind jeweils angedeutet. Nach Möglichkeit entsteht so ein Kontinuum in der Abfolge Konsonantische Akzente → Höchstregister Melodiefetzen (im wechsel). Die Vokale Färbung des Melodiepartikel ist jeweils angezeigt : A, E, etc. Bei den Kopfstimmen-Melodiefetzen immer etwas weiter weg vom Mikrophon gehen. Die daraus sich ergehenden Bewegungen des Ober-Körpers könnten als seine Art ritueller Choreographie Bestandteil der « sichtbaren Inszenierung » sein. », in *Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud*, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, section 7, p. 75

Dans l'exemple B (p.177), les chanteurs ont une « bouche toujours positionnée en A » (« Mundstellung immer A ») et respirent sur un (H). À la place de la flûte et du saxophone contrebasse présents dans la section quatre, le piccolo, la clarinette, la trompette, l'alto et le violoncelle apparaissent cette fois en contraste avec l'aspect dynamique du souffle. L'ensemble instrumental évolue dans des valeurs longues et monte de façon homogène vers le registre de l'extrême aiguë. Cette montée sonore progressive instaure un climat de tension qui s'affirme avec la domination progressive des instruments par rapport aux voix.

L'écriture du souffle développée dans l'exemple C (p. 178) se révèle comme la plus importante de l'œuvre en devenant celle répétée le plus grand nombre de fois dans le 2^{ème} état (sections 3, 10, 12, 17, 21). Elle superpose deux couches sonores qui mêlent les sons réels des voix et des percussions avec les sons enregistrés diffusés par la bande magnétique. Les « coups de souffle : bouche toujours positionnée en A » (« Atemstöße : Mundstellung immer A ») et les woodblock forment une première couche sonore, tandis que la bande diffusant un extrait d'*Étude pour Séraphin* (mesures 107 à 128) n'apparaît qu'au second plan. Rihm fournit des indications concernant l'interprétation de l'enregistrement sur la bande : « Pendant les action-coups de souffle (=30 mesures « très rapides ») la diffusion est telle que les sons d'« Étude » sont clairement perceptibles mais de très loin. À partir de la mesure 30 les coups de souffle le niveau s'équilibrera (à ce signe) de sorte que la musique restante d'« Étude » soit presque entendu au premier plan »⁵⁰⁶.

À travers ces trois formes de souffle, la respiration s'impose comme une matière sonore reconnaissable par le timbre. Elle participe ainsi activement au processus formel dynamique qui apparaît entre les deux états de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* ». La confrontation de cette respiration musicalisée avec la bande dans l'exemple C est finalement caractéristique d'une superposition sonore

⁵⁰⁶ Rihm Wolfgang, (« Während der Atemstöße – Aktionen (= 30 Takte « sehr rasch ») ist die Aussteuerung so, daß die « Étude »-Klänge deutlich aber weit entfernt wahrnehmbar sind. Im 30. Takt der Atemstöße (bei Zeichnen) wird das Level aufgehoben sodaß die noch verbleibende Musik der « Étude » fast überpräsenzt zu hören ist. », in *Idem*, section 9, p. 116

du présent et du passé qui redonne vie aux extraits d'*Étude pour Séraphin* en les incluant dans les nouveaux matériaux sonores de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* ».

IV. 3 La superposition du passé et du présent grâce à la diffusion d'une bande magnétique

La première période de *Séraphin* est caractérisée par l'utilisation d'une bande magnétique impliquant un travail de réécriture à partir d'un support enregistré. Fixées sur ce support, les « traces » diffusées par la bande se manifestent grâce à un procédé qui se rapproche de l'autocitation. Ce procédé est fondé sur la perception d'une mixité sonore entre sons réels et sons enregistrés qui favorise la perception de deux dimensions sonores dont l'une est visible (l'acoustique) et l'autre invisible (la bande) : « L'espace n'est donc pas seulement défini dans *Séraphin* par le lieu où se déroule le théâtre, avec ses définitions spécifiques et ses conditions visuelles et acoustiques : il est lui-même produit (même si cet aspect est relativement peu déployé dans la partition) dans son aspect sonore et visuel à travers les mouvements et les constellations des corps »⁵⁰⁷. Les deux dimensions sonores interagissent en formant une « scène imaginaire »⁵⁰⁸ qui laisse au metteur en scène une liberté totale pour créer « une « action » scénique visible »⁵⁰⁹.

Les interventions de la bande dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » « apparaissent comme des fenêtres qui s'ouvrent sur quelque chose du passé, déjà, des états temporels antérieurs à l'œuvre, dont la distance par rapport au présent peut être immédiatement vécue aussi bien à travers la qualité des autres sons que la disposition spatiale des haut-parleurs dans la salle »⁵¹⁰. Dès le début de l'œuvre, sa première intervention affirme une couche sonore caractérisée par le timbre grave et caverneux des cuivres. Dans un tempo lent, elle surgit sous forme d'accords formés par quatre trombones et quatre tubas contrebasses.

⁵⁰⁷ Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 129

⁵⁰⁸ Idem, p. 136

⁵⁰⁹ Idem, p. 130

⁵¹⁰ Idem, p. 125

Après l'interruption de la bande, la section deux dévoile un des nouveaux matériaux de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* ». Fondé sur un duo entre la flûte et le saxophone contrebasse, ce matériau contraste avec la première section. Le tempo est rapide et l'écriture des instruments rappelle le traitement sonore des consonnes chez les barytons avec des valeurs brèves qui exploitent des modes de jeux accentuant le souffle des instrumentistes. La partie de la flûte s'étend rapidement dans le registre de l'extrême aigüe de sa tessiture démontrant un élargissement des tessitures important dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » par rapport à la couche sonore d'*Étude pour Séraphin*. Cet enchaînement confronte toute de suite les « traces » venant du passé avec les nouveaux matériaux issus du présent.

Cette première intervention démontre également une utilisation aléatoire et incomplète des extraits d'*Étude pour Séraphin*. La réalisation d'un tableau situe ces extraits selon les sections de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » et met en évidence cette exploitation non chronologique (tableau n°1). La conservation de la numérotation initiale d'*Étude pour Séraphin* confirme une forme d'autocitation de la part de Rihm et introduit une temporalité détachée du déroulement de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* ».

Tableau N° 1 :

Sections	Mesures de la bande enregistrée				
	(extraits d' <i>Étude pour Séraphin</i>)				
1	33 -> 47				
5	121				
6	117 -> 120	121			
7	33				
8	93 -> 96	125 -> 128	134	129 -> 132	105 -> 116
9	107 -> 128				
10	43 -> 47	64 -> 70	78 -> 80	86 -> 88	
11	129 -> 144				

La superposition de ces deux temporalités du présent et du passé se manifeste grâce à des effets de suspensions temporelles provoqués par des interventions de la bande durant un point d'orgue. L'exemple 4 (p. 173) démontre cet effet. Les mesures soixante quatre à soixante dix de la bande suspendent le déroulement de l'œuvre. La diffusion d'*Étude pour Séraphin* introduit les accords sourds et massifs des cuivres triples *fortissimo* qui provoquent une pause dans le jeu de la flûte alto et la clarinette basse. Les silences présents sur la bande laissent seulement apparaître de faibles sons acoustiques en suspension. La bande agit ainsi sur la temporalité de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre* » sous la forme de réminiscences du passé qui resurgissent en suspendant le présent.

Exemple 4 (p. 173) :

Séraphin, Versuch eines Theaters, Instrumente / Stimmen ... ohne Texte von Antonin Artaud, erster Zustand, Universal Edition, Vienne, Section 10, p. 128

2. Mezzo-soprani
1. Mezzo-soprani
2. Mezzo-soprani
3. Mezzo-soprani

1. Alti
2. Alti
3. Alti

A+Fl.
B.Cl.
Tr.
Tbn.

Arpa

Perc. 1
Perc. 2

Va.
Vc.
Cb.

© Universal Edition A.G., Wien UE 30 185

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score includes parts for Mezzo-soprani (3 staves), Alti (3 staves), A+Fl., B.Cl., Tr., Tbn., Arpa, Perc. 1, Perc. 2, Va., Vc., and Cb. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. A 'TAPE' label is circled in the upper left. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamics.

*

La démarche compositionnelle de Rihm dans les deux états de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » se situe au-delà du mot et de la scène : « Il est important pour moi qu'à un certain point de mon théâtre musical – et c'est pourquoi aussi je l'appelle ainsi - la musique soit elle-même sujet capable de s'articuler directement en tant que théâtre »⁵¹¹. Détachée de toute forme d'action, son geste créateur laisse s'exprimer librement des matériaux sonores divisés en sections numérotées. Cette division favorise leur réécriture à partir d'un processus formel dynamique entre les deux états de l'œuvre qui aboutit à une négation de la répétition. Dans le prolongement de cette réécriture du passé dans le présent, la diffusion d'extraits d'*Étude pour Séraphin* par une bande magnétique introduit un procédé d'autocitation à l'origine de l'évolution des œuvres de la famille *Séraphin*. Ainsi, « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » met en place des couches temporelles caractérisées par des matériaux sonores inspirés par le théâtre de la cruauté.

Rihm compose la première œuvre de la famille *Séraphin* (*Étude pour Séraphin*) en 1991, l'année où il achève *Die Eroberung von Mexico*. Dans cette œuvre les voix sont absentes, elles apparaissent dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » à travers un ensemble vocal mixte (deux barytons, trois mezzo-sopranos, trois sopranos). Comme dans *Tutuguri*, ces voix ne sont pas associées à des personnages, elles sont porteuses d'un sens musico-théâtral relié au rôle fondamental du souffle dans le langage du théâtre de la cruauté.

La vocalité de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » est abordée de façon distincte. D'un côté l'exploitation musicalisée de la respiration rassemble les voix mixtes à travers une seule voix humaine ; de l'autre côté les voix masculines et féminines s'opposent. Le travail du souffle en tant que matière sonore est fondé,

⁵¹¹ Rihm Wolfgang, « Mir ist wichtig, dass in meinem Musiktheater – und deshalb nenne ich auch so - an einem bestimmen Punkt die Musik selber Thema ist, sich unmittelbar als Theater artikulieren kann. », « Musiktheater als Möglichkeitsform. Momentaufnahme November 1992, Gespräch mit Wulf Konold », « Théâtre musical en tant que formes de possibles. Instantané Novembre 1992 entretien avec Wulf Konold », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 47

comme dans *Die Eroberung von Mexico*, sur des « coups de souffle » (« Atemstöße ») exprimés par le rythme rapide des inspirations et des expirations des chanteurs. La dissociation des voyelles et des consonnes qui oppose les voix féminines aux voix masculines rappelle également *Die Eroberung von Mexico* en ré-exploitant les caractéristiques des mondes sonores du féminin et masculin.

Au fur et à mesure de la composition de son théâtre musical de la cruauté, Rihm s'approprie musicalement les idées d'Artaud. Dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* », ces idées s'expriment de façon presque inconsciente grâce à une réécriture de matériaux sonores libérés de la parole qui entraîne la naissance d'un présent perpétuellement renouvelé. Sans prolonger son travail dans le cadre du théâtre musical, Rihm continue de s'inspirer du *Théâtre de Séraphin* dans la famille *Séraphin* dont les œuvres suivantes prennent de la distance par rapport à Artaud pour qui « le corps humain, sa voix, ses possibilités d'expression sonore est au centre »⁵¹². La disparition des chanteurs dans les œuvres plus récentes de *Séraphin* substitue finalement le « corps » musical au « corps humain »⁵¹³.

⁵¹² Mosch Ulrich, « Séraphin de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, p. 139

⁵¹³ Idem

Exemple A :

*Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte von
Antonin Artaud, Fragment 4, erster zustand, Universal Edition, Vienne, p.*

42

Exemple B :

Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte
von Antonin Artaud, Fragment 7, erster zustand, Universal Edition,
Vienne, p. 84

Exemple C :

Séraphin Versuch eines theaters instrumente/stimmen/... ohne Texte
von Antonin Artaud, Fragment 9, erster zustand, Universal Edition,
Vienne, p. 116

CONCLUSION

À travers le théâtre musical de la cruauté, dont la composition commence en 1980 avec *Tutuguri* et continue toujours avec la famille d'œuvres *Séraphin*, une filiation indéniable apparaît entre une partie de l'esthétique de Rihm et la pensée théâtrale d'Artaud. Cette filiation s'inscrit dans le prolongement d'une libération des langages artistiques vers l'abstraction commencée à la fin du XIX^{ème} siècle.

Caractérisé par le rapprochement des langages de la musique, de la littérature, du théâtre, de la peinture, et de la danse, le genre du théâtre musical repose sur une interdisciplinarité porteuse d'un dépassement de la signification au profit du sens : « L'idée du théâtre musical a trouvé sa réalisation non seulement dans le domaine des décors, mais aussi sous l'influence de la peinture de ce siècle qui provoque le tournant révolutionnaire le plus reconnu allant du naturalisme vers des formes abstraites et symboliques »⁵¹⁴. En plus de la peinture, « d'importantes impulsions dans les formes de représentations du théâtre musical proviennent des nouvelles tendances de l'art de la danse : l'eurythmie de Jacques-Dalcroze, l'expression dansée allemande d'un côté de Rudolf von Laban (1879-1958) et de l'autre de Mary Wigman (1886-1973), le tutu et les pointes sont remplacés par des robes flottantes et des pieds nus, la scène s'enrichit avec des formes solistes de danse religieuses-extatiques (Isadora Duncan (1878-1927)), une organisation pantomimique (Harald Kreutzberg (1902-1968)), tout comme également des chorégraphies de masse à l'apparence expressionniste »⁵¹⁵.

⁵¹⁴ Konold Wulf, « Die Idee des Musiktheaters fand ihre Realisierung aber nicht nur im Bereich des Bühnenbildes, auch wenn hier unter dem Einfluß der Malerei des Jahrhundertendes der revolutionär wirkende Umschwung vom Naturalismus zu abstrakt-symbolischen Formen am deutlichsten zu erkennen war. », « Musiktheater », « Théâtre musical », in *MGG Sachteil*, Band 6, p. 1673

⁵¹⁵ Konold Wulf, « Wichtige Impulse für die Darstellungsformen des Musiktheaters gingen aus von den neuen Tendenzen der Tanzkunst : Die Eurythmie von Jacques-Dalcroze, der deutsche Ausdruckstanz eines Rudolf von Laban (1879-1958) und einer Mary Wigman (1886-1973), in dem Tutu und Spitzenschuh durch fließende Gewänder und nackte Füße ersetzt waren, bereicherten die Bühne mit ekstatisch-religiösen Tanzformen in solistischer Weise (Isadora Duncan (1878-1927)), in pantomimischer Gestaltung (Harald Kreutzberg (1902-1968)) als auch in expressionistisch anmutenden Massenchoreographien. », in *Idem*, p. 1677-1678

Parmi toutes ces influences pluridisciplinaires, la naissance du théâtre musical est indissociable de la fin d'une opposition entre une parole parlée associée au théâtre et une voix chantée associée à l'opéra. La rencontre de ces voix commence avec une exploitation sonore du mot dans un registre parlé, et se poursuit à travers l'utilisation du langage en tant que matière phonique en dehors de la signification. La vocalité du XX^{ème} siècle est ainsi marquée par une « dissociation du sens et du langage » qui libère une « parole organisée en vue d'un sens logique au phonème pur » en développant « l'éventail des possibilités du corps sonore, nous fournissant des sons aussi bien que des bruits »⁵¹⁶. Cette vocalité entraîne notamment l'effacement d'une distinction entre chanteur et comédien au profit d'un « personnage » de récitant au-delà de l'incarnation d'un rôle opératique ou théâtral.

L'article de Pierre Boulez intitulé *Son et verbe* publié en 1958 dans un double numéro des *Cahiers de la Compagnie Madeleine – Jean-Louis Barrault* consacré au *Théâtre et son double* aborde l'influence de la poésie concernant l'approche du langage en tant que matière phonique : « ... indéniablement, surtout depuis la fin du siècle dernier, les grands courants poétiques ont une forte résonance sur le développement esthétique de la musique – la technique musicale étant tellement spécifique qu'elle écarte automatiquement toute influence directe. On peut noter que les poètes ayant travaillé sur le langage lui-même sont ceux qui laissent sur le musicien l'empreinte la plus visible ; évidemment, nous viennent immédiatement à l'esprit les noms de Mallarmé plutôt que de Rimbaud, de Joyce plutôt que de Kafka »⁵¹⁷. Le rapprochement entre structure poétique et structure musicale durant le XX^{ème} siècle fait ainsi évoluer le rapport texte/musique vers la recherche de nouvelles techniques vocales.

En 1912, Schönberg compose *Pierrot Lunaire* dans lequel apparaît pour la première fois le *Sprechgesang* (« chant-parlé »). Cette œuvre initie la recherche d'une vocalité en dehors de la distinction entre voix parlée et voix chantée en posant « une série de questions (...) qui ont un trait à la déclamation, à la prosodie.

⁵¹⁶ Boulez Pierre, « L'esthétique des fétiches », in *Point de repères I imaginer*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 429

⁵¹⁷ Idem, p. 426

Va-t-on chanter le poème, le « réciter », le parler ? Tous les moyens vocaux entrent en jeu et de ces diverses particularités dans l'émission dépend la transmission, l'intelligibilité plus ou moins directe du texte »⁵¹⁸. La récitation de poèmes d'Albert Giraud par une soprano accompagnée d'un ensemble instrumental restreint (flûte, clarinette, piano, violon, alto, violoncelle) est fondée sur une ligne vocale qui conserve une hauteur de notes et de durée et privilégie une écriture syllabique alternant entre des sons parlés et chantés. Les sons parlés, dont les notes sont marquées d'une croix, dominant l'œuvre et favorisent une intelligibilité du texte : « le *sprechgesang* est plus qu'une courbe sinueuse plus ou moins aléatoire, les sons de la partition sont rejoints par une parole chantée »⁵¹⁹.

Avec *Pierrot Lunaire*, Schönberg ouvre des nouvelles possibilités vocales en modifiant les conventions liées à l'écriture musicale : « Le chant implique un report des sonorités du poème sur des intervalles et dans une rythmique qui s'écartent fondamentalement des intervalles et de la rythmique parlés ; il n'est pas pouvoir de diction agrandi, il est transmutation et, avouons-le, écartèlement du poème »⁵²⁰. L'ouverture « de cette extrémité de la convention pure à celle du langage parlé proprement dit » dévoile « une gamme très riche d'intonations »⁵²¹. La recherche de ces nouvelles possibilités se développe notamment avec « la connaissance des théâtres d'Extrême-Orient » démontrant « à quel point de perfection la technique pouvait être poussée dans l'utilisation des ressources du fait vocal »⁵²².

L'évocation des « théâtres d'Extrême-Orient » fait écho au théâtre d'Artaud qui renvoie à « la magie du rite propre aux spectacles balinais, une façon de reconsidérer le théâtre occidental, centré sur le texte dramatique à l'aune des modèles orientaux »⁵²³. Avant l'écriture de *Son et Verbe* « vers la fin des années 1940 », « Boulez découvre (...) les œuvres d'Antonin Artaud grâce à Paule Thévenin » qu'il rencontre lors « d'une conférence en privé d'Artaud avec lecture

⁵¹⁸ Idem, p. 426-427

⁵¹⁹ Delière Célestin, « Wolfgang Rihm : une esthétique ou une éthique de la liberté », in *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, éd. Pierre Mardaga, Belgique, 2003, p. 849

⁵²⁰ Boulez Pierre, « L'esthétique des fétiches », in *Point de repères I imaginer*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 427

⁵²¹ Idem

⁵²² Idem

⁵²³ Steinegger Catherine, *Pierre Boulez et le théâtre, de la compagnie Renaul-Barrault à Patrice Chéreau*, éd. Mardaga, Wavre, 2012, p. 94

de textes encore inédits »⁵²⁴. Il conclut d'ailleurs son article en y faisant référence : « Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement ; acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute et qui dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Antonin Artaud, mais je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle ; l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant des cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicler le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref comment organiser le délire »⁵²⁵.

Cette approche d'une lecture focalisée sur la voix qui conduit à une exploitation du langage en tant que matière phonique est le fondement de l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu* enregistrée en 1947. L'émission rejoint et développe encore la vocalité du *Pierrot Lunaire* avec d'un côté une parole parlée traitée de façon sonore qui conserve une intelligibilité du texte, et de l'autre la disparition totale de la signification au profit de bruitages. Les comédiens Roger Blin, Maria Casarès, Paule Thévenin et Artaud n'interprètent pas des personnages théâtraux, ils apparaissent finalement comme des récitants.

Leurs lectures travaillent les mots à partir de procédés musicaux (intensité, rythme, timbre, hauteurs), sans avoir recours à une partition. La mise en forme des textes leur fournit quelques repères dans leurs interprétations (paragraphes, ponctuations, majuscules), mais celles-ci ne sont pas fixées grâce au support de la notation musicale. Entre ces lectures, les bruitages réalisés de façon spontanés par Blin et Artaud (ils n'apparaissent pas dans le texte original de l'émission), éliminent la signification langagière avec des récitations de glossolalies et des cris stridents. Ils traduisent la recherche d'un échange nerveux avec l'auditeur favorisé par la perception d'une corporalité à travers la voix.

⁵²⁴ Tissier Brice, « Pierre Boulez et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud : De Pélleas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna », in *Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 28, n° 2, 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/029954ar>, p. 42

⁵²⁵ Boulez Pierre, « L'esthétique des fétiches », in *Point de repères I imaginer*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1995, p. 429-430

Cette corporalité rejoint le langage du théâtre de la cruauté en s'adressant d'abord aux affects de l'auditeur et non à sa raison. Néanmoins, l'intelligibilité des textes qui critiquent notamment violemment la culture européenne et les Etats-Unis donne un fond idéologique à l'émission. Cette approche de la voix à la fois porteuse d'un message idéologique et d'un détachement de la signification langagière annonce les prémisses sous-jacentes du genre du théâtre musical. Si cette tentative de théâtre de la cruauté met en avant la part originelle du langage grâce à la perception d'une corporalité du mot en tant que son, elle n'inclut pas les problématiques de la mise en scène développées dans *Le théâtre et son double*.

Publié en 1938, *Le théâtre et son double* propose une approche pluridisciplinaire du théâtre caractérisée par « une interdisciplinarité active, prônant la réévaluation des arts annexes »⁵²⁶. Chaque élément mis en scène (le décor, la lumière, le comédien, le mot) est considéré comme un signe qui donne naissance à un langage purement théâtral au-delà de la signification langagière. Toute forme d'imitation de la réalité concrète est rejetée au profit de la recréation d'une réalité sensible exprimant une pensée affective qui renaît à travers une notion de cruauté symbolisant un lien perdu entre la vie et le théâtre. Ce lien est également porteur d'une pensée théâtrale qui rassemble l'art et la vie dans le but de donner à la culture un impact vital sur chaque individu.

Parallèlement à la naissance du théâtre musical, cette pensée influence fortement la création de *happening* fondé sur la rencontre de différents langages artistiques au sein d'un spectacle qui s'organise librement dans le temps présent. Dans ce domaine, le compositeur, poète et plasticien américain John Cage « retrace en ces mots le lien historique entre le *happening* et Artaud : J'avais lu *Le Théâtre et son double*, d'Antonin Artaud. Cela m'a donné l'idée d'un théâtre sans littérature. Les mots et la poésie, bien sûr, peuvent toujours y entrer. Mais tout le reste, tout ce qui est en général non verbal, peut y entrer aussi. Ce qu'il faut éviter, c'est qu'une chose en supporte trop directement une autre : par exemple, que le texte soutienne le geste »⁵²⁷.

⁵²⁶ Steinegger Catherine, *Pierre Boulez et le théâtre, de la compagnie Renaul-Barrault à Patrice Chéreau*, éd. Mardaga, Wavre, 2012, p. 94

⁵²⁷ Rigaud Antonia, *John Cage théoricien de l'utopie*, éd. L'Harmattan, Paris, 2006, p. 29-30

Élève de Schönberg, Cage prend ses distances avec les questions systémiques en développant une esthétique caractérisée par l'aléatoire qui l'entraîne vers une création focalisée sur l'instant présent. Influencée par Artaud, cette esthétique rejoint « l'idée selon laquelle l'art et la vie doivent être réunis », et conduit Cage vers la recherche d'un « théâtre de « choses » simultanées laissant une large part non à l'improvisation mais à l'indéterminé »⁵²⁸.

Cette recherche « trouve sa première concrétisation au cours de la soirée « sans nom », l'*Untitled Event* de 1952 que Cage conçoit avec Robert Rauschenberg et la Cunningham Company au Black Mountain College. Cette soirée sera considérée comme le premier « happening » de l'histoire de l'art » : « Physiquement cerné par les tableaux et projections (...) le public est au centre. Pendant que l'image d'un film de Nicolas Cernovitch glisse du plafond au sol d'un côté de l'espace, des diapositives de peintures sont projetées de l'autre ; les poètes Mary Caroline Richard et Charles Olson, juchés sur des échelles lisent leurs textes ; Robert Rauschenberg, qui a suspendu ses White Paintings au plafond, passe des disques ; David Tudor joue Water Music de John Cage qui, de son côté, lit une causerie en traçant des lignes à la craie sur le sol ; Merce Cunningham danse, un chien avec lui »⁵²⁹. En dehors d'une « structure narrative », « ce n'est pas l'intention de l'artiste qui est au centre de l'œuvre, mais l'attention du public », dont « l'intervention (...) est directement encouragée »⁵³⁰. Dans le prolongement du théâtre de la cruauté, « l'enchevêtrement des pratiques artistiques est tel que la perception de l'objet devient un événement évoluant avec le contexte dans lequel il est perçu, de même que l'événement, n'étant soumis à aucune directive, se vit comme la contemplation d'un objet »⁵³¹.

Une partie du travail de Cage est donc marquée par le théâtre de la cruauté, sans pour autant l'aborder dans le cadre d'un rapport texte/musique. Malgré leurs approches différentes de la musique, Artaud influe également d'une façon globale sur l'esthétique de Boulez : « L'impact d'Artaud sur Boulez transcende l'art

⁵²⁸ Godon Norbert, *John Cage d'un art à l'autre*, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-Cage.html#haut>, p. 20

⁵²⁹ Idem

⁵³⁰ Idem

⁵³¹ Idem, p. 21

scénique et l'interprétation et se manifeste dans l'appréhension de la « substantifique moelle » de la création, antérieure à toute actualisation dans sa mise en œuvre formelle. En toute logique, cette présence artaldienne se retrouve donc au stade « poïétique » de l'œuvre boulézienne sans transparaître au niveau esthétique (tout comme elle pointe dans sa correspondance privée sans émerger dans ses écrits publiés) »⁵³². Cependant, à la différence de Cage, « si Pierre Boulez n'a pas composé à partir des textes d'Antonin Artaud, il en a eu l'intention. Deux projets furent esquissés, puis disparurent des préoccupations du compositeur. Un spectacle inspiré par *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, écrit par Artaud en 1934, fut envisagé lors de la collaboration Vilar, Béjart, Boulez concernant la réforme des Théâtres lyriques en 1967-1968 »⁵³³. Un autre projet inachevé « avait pour base littéraire un texte d'Artaud : *Tutuguri, le rite du soleil noir*, issu des *Tarahumaras*. Pierre Boulez avait choisi d'associer Artaud à deux autres auteurs : Rimbaud avec *La lettre du voyant* et Michaux avec *Misérable miracle, L'Infini turbulent et Paix dans les brisements* »⁵³⁴.

Ni Boulez, ni Cage ne sont des influences directes dans l'esthétique de la liberté de Rihm. Ces deux compositeurs ont marqué l'histoire de la musique du XX^{ème} siècle d'une façon presque opposée. Le travail de Boulez, consacré dans un premier temps à l'élaboration du sérialisme intégral, restera toujours inscrit dans un rapport à l'œuvre en tant qu'objet fermé. Il rejette ainsi les notions de hasard et de l'aléatoire sur lesquelles repose la démarche de Cage qui développe une conception de l'œuvre ouverte conduisant notamment à l'interdisciplinarité à l'origine du *happening*.

Malgré des approches de la création à chaque fois différentes, ces trois compositeurs Boulez, Cage, et Rihm se retrouvent autour de l'idée du théâtre de la cruauté. L'approche de ce théâtre par Rihm apparaît néanmoins rapidement différente de celle des deux autres compositeurs. En effet pour Boulez, qui n'a

⁵³² Tissier Brice, « Pierre Boulez et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud : De Pélleas à Rituel, in memoriam Bruno Maderna », in *Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 28, n° 2, 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/029954ar>, p. 48

⁵³³ Steinegger Catherine, *Pierre Boulez et le théâtre, de la compagnie Renaul-Barrault à Patrice Chéreau*, éd. Madarga, Wavre, 2012, p. 94

⁵³⁴ Idem

jamais composé d'œuvres de théâtre musical, et Cage, dont le *happening* cherche avant tout à inclure le public dans le processus immédiat de création de l'œuvre, Artaud reste une référence à distance.

De son côté, Rihm crée son théâtre musical de la cruauté en proposant à chaque fois un rapport texte/musique intrinsèquement relié au théâtre de la cruauté. L'influence de ces textes entraîne des démarches compositionnelles toujours différentes qui rejoignent la naissance d'une nouvelle vocalité dans des œuvres comme *Pierrot Lunaire* ou *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, et la liberté compositionnelle retrouvée dans les années 1970 après la *tabula rasa* imposée par l'avant-garde. Indissociable d'un rapprochement des langages artistiques, Rihm aborde ainsi le genre du théâtre musical en affirmant : « la musique est en soi déjà théâtre »⁵³⁵.

Le théâtre musical de la cruauté de Rihm développe un langage musical fondé sur une domination du timbre par rapport à la mélodie, un travail de spatialisation, ou encore une organisation libre des sons qui donne au processus de création plus d'importance que l'œuvre en tant qu'objet fini. Associé à la pensée d'Artaud, ce langage rejoint les critères actuels du théâtre musical : « Le théâtre musical d'aujourd'hui est marqué par la recherche, il réunit une expérience sensible et intellectuelle, se caractérise à travers la manifestation consciente de ruptures et de contradictions, vise l'initiation du processus de la pensée, appréhende la pièce de théâtre comme une réflexion active de l'homme sur lui-même »⁵³⁶.

⁵³⁵ Rihm Wolfgang, « Musik ist selbst schon Theater », « Über Musiktheater », « Sur le théâtre musical », in *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche II*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997, p. 29

⁵³⁶ Konold Wulf, « Das heutige Musiktheater ist geprägt durch der Versuch, sinnliche Erfahrung und Intellekt zusammenführen, zeichnet sich aus durch die bewußte Offenlegung von Brüchen und Widersprüchen, zielt auf die Initiation von Denkprozessen, versteht das Theaterspiel als tätige Reflexion des Menschen über sich selbst. » in « Musiktheater », « Théâtre musical », in *MGG Sachteil*, Band 6, p. 1687

Dans cette perspective, le théâtre de la cruauté s'incorpore à son théâtre musical sous la forme d'une « pensée sans freins ni guides, sans limites donc soumise au mouvement incessant d'une création continue qui n'admet ni réussite, ni fin »⁵³⁷. Influencées par cette pensée, *Tutuguri*, *Die Eroberung von Mexico* et « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » traduisent des modes de communications universaux et sensibles reliés aux domaines du rite, du mythe et du rêve : *Tutuguri* exprime un pré-langage sonore qui renvoie à un sens universel ; *Die Eroberung von Mexico* dénonce les limites de la parole en recréant un événement historique dans une perspective mythifiante ; « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » dévoile une pensée sonore en perpétuel mouvement, capable de faire sens au-delà du mot et de la scène.

Le rapport texte/musique à l'origine de *Tutuguri*, *Die Eroberung von Mexico* et « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » traduit une relation entre musique et pensée déterminante dans ces œuvres, et plus largement dans toute l'esthétique de Rihm. *Tutuguri* est influencée par la conception d'un théâtre rituel exprimée dans la lecture du poème d'Artaud *Tutuguri, le rite du soleil noir* dans l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. La structure de *Die Eroberung von Mexico* est calquée sur celle du scénario *La conquête du Mexique* destiné à la première représentation du théâtre de la cruauté. « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre...* » fait partie d'une famille d'œuvres reliées au *Théâtre de Séraphin* qui exprime le fondement d'un langage théâtral basé sur une exploitation du souffle par l'acteur à travers la description d'un cri poussé par Artaud. Au-delà des textes choisis, c'est leur filiation avec la pensée théâtrale d'Artaud qui devient le moteur de l'inspiration musicale de Rihm.

Tutuguri rejoint la fonction des rituels dans les cultures archaïques qu'Artaud rapproche de la fonction du théâtre de la cruauté en développant une musique de transe. Les cris et les glossolalies situent la vocalité de l'œuvre avant la naissance du mot et donnent naissance à un langage incantatoire qui met en avant la perception de la corporalité du récitant à travers sa voix. La gestualité des percussionnistes seuls sur scène dans le dernier tableau enrichit ce langage grâce à

⁵³⁷ Heimonet Jean-Michel, « L'écriture des origines », in *Obliques*, N° 10-11, « Artaud », éd. Borderie, 1996, p. 94

leurs mouvements inhérents à la production sonore qui évoquent ceux d'un initié soumis à la transe. Dans le prolongement du théâtre instrumental, les musiciens deviennent également des danseurs.

Détaché de la grande forme de *Tutuguri*, ce dernier tableau *Tutuguri VI (Kreuze) Musik nach Antonin Artaud (Tutuguri VI (croix) musique d'après Antonin Artaud)* est la partie la plus fréquemment donnée en concert. Elle est notamment interprétée par des élèves de différentes institutions musicales : les élèves de l'université de Californie à Fresno pour la première de la pièce aux États-Unis (1985) ; la classe de percussions de Peter Sadlo de l'académie de théâtre bavaroise à Munich (2001) ; les participants au cours d'été de Darmstadt (2008) ; les élèves de l'université des arts (UDK) et de l'école d'Hans Eisler à Berlin (2010) ; les élèves du conservatoire national de musique de Paris (CNSM) à la Cité de la musique (2013-2014).

Après sa création à Berlin en 1982, la grande forme de *Tutuguri* continue d'être régulièrement programmée dans toute l'Europe : à la Cité de la musique à Paris, avec l'orchestre symphonique de la radio de Stuttgart dirigé par Fabrice Bollon à l'occasion du cinquantième anniversaire de Rihm célébré par le festival d'Automne (2002) ; au festival de Salzbourg en Allemagne, avec l'orchestre symphonique de Berlin dirigé par Ingo Metzmacher (2010) ; et plus récemment pour la première fois à Londres en Angleterre, avec l'orchestre symphonique de la BBC dirigé par Kent Nagano (31/01/2015).

Si la vocalité de *Tutuguri* reste en dehors du mot, celle de *Die Eroberung von Mexico* l'aborde comme une « musique de la parole qui parle directement à l'inconscient »⁵³⁸. La simultanéité de l'écriture musicale et du livret inclut le mot dans le processus compositionnel en le faisant participer activement à la création de deux mondes sonores représentant les Aztèques et les Espagnols. La gestualité de Montezuma et de Cortez est exploitée comme un élément porteur de sens qui traduit de façon symbolique la réalité historique sous-jacente dans l'œuvre. Reliées aux personnages de Montezuma et de Cortez, les caractéristiques sonores à

⁵³⁸ Artaud Antonin, « Lettres sur le langage », in *Le théâtre et son double, Œuvres complètes*, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 115

l'origine d'un monde féminin, associé aux Aztèques, et d'un monde masculin, associé aux Espagnols, se retrouvent dé-personnifiées dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* ».

Depuis sa création en 1992, *Die Eroberung von Mexico* a été représentée quatre vingt huit fois. En 2003 notamment, l'œuvre est interprétée par les élèves de l'université de l'art à Berlin et pour la première fois au Mexique à Guanajuato sous la direction d'Alicja Mounk. Après le Mexique, l'œuvre est mis en scène par Pierre Audi en Espagne au Théâtre Royal de Madrid sous la direction d'Alejo Pérez (2013), et une nouvelle production mise en scène par Peter Konwitschny est prévue pour Juillet 2015 au festival de Salzbourg, sous la direction d'Ingo Metzmacher.

La vocalité de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » est portée par des voix féminines et masculines qui, comme dans *Tutuguri*, ne représentent pas de personnages et prolongent des caractéristiques sonores présentes dans *Die Eroberung von Mexico*. Sans avoir recours au mot, les voix de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » déconstruisent la matière langagière en opposant une approche féminine des voyelles avec une approche masculine des consonnes. Ces voix d'hommes et de femmes se rejoignent néanmoins dans un travail d'unification vocale qui renvoie au son féminin de *Die Eroberung von Mexico*, ainsi que dans une écriture rythmique de la respiration qualifiée de « coups de souffle » (« Atemstöße ») également issue de *Die Eroberung von Mexico*.

Retravaillées au fur et mesure de l'écriture de la famille *Séraphin*, pour finalement disparaître, les voix de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » exprime une pensée sonore libérée du mot et de la scène, dont l'origine se situe dans « un point où l'âme retrouve le Verbe absolu, la Parole nouvelle, la terre intérieure, et c'est le point magique où la vie absolue se retrouve, puisque les deux croix se croisent, celle de la chair et celle du verbe, puisque dans le vide seulement le verbe s'incarne, la pensée se fait corps »⁵³⁹.

⁵³⁹ Carraz André, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, éd. St Germain-des-Prés, Paris, 1973, p. 54

Comme *Tutuguri* et *Die Eroberung von Mexico*, les différentes œuvres de la famille *Séraphin* sont largement diffusées dans toute l'Europe et aux États-Unis. Par exemple en 2007, la création de *Séraphin III : I am a mistake*, pièce pour laquelle Rihm collabore avec Jan Fabre a lieu en Grèce à Athènes, sous la direction de Lucas Vis avec l'Ensemble Recherche. La même année, cette production se joue à Vienne, Amsterdam, Birmingham, Luxembourg, Bruxelles, Cologne, et Paris (Cité de la musique).

Le texte écrit par Fabre est « un plaidoyer pour l'individualité » qui incite à « faire ses propres choix, sans laisser de règles de la société les limiter »⁵⁴⁰. L'actrice le récite tout en fumant cigarettes après cigarettes ce qui nécessite « un accord avec les salles de concert européennes » qui « doivent lever leur interdiction de fumer »⁵⁴¹. Dans le but d'associer sa musique au texte, Rihm décrit ainsi son approche compositionnelle : « Fabre voulait un texte qui puisse être récité par une actrice. Donc, j'ai créé des séquences formelles et tonales sur lesquelles ce texte pouvait être récité. L'introduction du texte est structurée selon un point de vue musical. Il était clair dès le début que ce niveau de texte apparaîtrait relativement tard dans l'œuvre. Cette décision correspond à ma préférence pour les formes asymétriques »⁵⁴².

La création mondiale de l'œuvre suivante dans la famille *Séraphin*, « *Concerto* » *Séraphin* a lieu en 2008 au Radialsystem V à Berlin, un lieu pluridisciplinaire qui favorise le dialogue entre les différents langages artistiques (danse, musique, arts plastiques) de toutes les époques. À l'occasion de cette création Rihm revient sur sa relation avec Artaud : « J'ai rencontré les textes d'Artaud à un moment qui pour moi était « le bon » ; à la fin des années soixante-dix du siècle dernier (comme cela sonne historiques ! ...). Dans la lecture des écrits visionnaires rédigés d'une théorisation théâtrale, j'ai trouvé un de mes langages sonores libéré par une poésie qui est venue à moi. Durant les trente dernières années, je l'ai abordée, j'ai ensuite travaillé dessus, je m'en suis aussi éloigné. Le

⁵⁴⁰ Fabre Jan, « Entretien avec Kurt De Boodt », in *Notes de programmes*, Cité de la musique, 19/12/2007, p. 6

⁵⁴¹ Idem, p. 7

⁵⁴² Rihm Wolfgang, « Entretien avec Bernhard Günther », in *Notes de programmes*, Cité de la musique, 19/12/2007, p. 9

résidu-*Séraphin* générateur continue d'agir, il est encore apte à procréer et sera dissous n'importe quand une fois à travers ma pratique de recouvrement et de réécritures »⁵⁴³. L'œuvre suivante *Séraphin Symphonie*, actuellement la dernière de cette famille, a été créée en 2011 à Donaueschingen en Allemagne sous la direction d'Emilio Pomàrico avec les orchestres symphoniques de Baden-Baden et Freiburg.

Travaillés depuis *Tutuguri*, le souffle, la glossolalie, le cri deviennent porteurs d'un sens relié au fondement du langage du théâtre de la cruauté. Cette vocalité renvoie à celle de *Pour en finir en finir avec le jugement de Dieu* qui influence toute la vocalité développée dans le théâtre musical de la cruauté. Elle traduit ainsi l'amoindrissement de l'importance de la signification langagière qui libère la scène de la parole tandis que le geste, et à travers lui le corps, prend une place fondamentale en tant qu'élément porteur de sens.

Dans ce théâtre musical de cruauté, la filiation avec les idées d'Artaud détermine également une temporalité caractérisée par une négation de la répétition. *Tutuguri* réunit différentes pièces indépendantes en les incluant dans une grande forme rattachée à l'organisation d'un rite. Le poème de Paz *L'origine de l'homme* dans *Die Eroberung von Mexico* situe l'œuvre à travers une temporalité cyclique en dehors d'une action linéaire. L'utilisation de la bande magnétique dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* », et plus largement dans la famille *Séraphin*, superpose le passé et le présent en diffusant des matériaux sonores du passé qui participent finalement à la naissance d'un présent situé dans un perpétuel renouvellement.

⁵⁴³ Rihm Wolfgang, « Ich traf auf Artauds Texte zu dem Zeitpunkt, als es für mich « richtig » war : Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (... wie historisch das klingt ! ...). In der Lektüre seiner visionär verfassten theatertheoretischen Schriften fand ich eine meiner Klangsprache befreiend entgegenkommende Poetik. In den vergangenen dreißig Jahren habe ich mich damit auseinandergesetzt, mich daran abgearbeitet, mich auch davon entfernt. Der generative *Séraphin*-Rest wirkt weiter, ist noch zeugungsfähig und wird durch meine Praxis der Übermalungen und Überschreibungen wohl irgendwann einmal aufgelöst sein », « Entretien avec Andreas Günther », in *Notes de programmes*, Radialsystem V, 17/09/2008, p. 17

Reliée au poème *Tutuguri, le rite du soleil noir*, la forme ritualisée de *Tutuguri* inscrit l'œuvre dans une conduite de transe qui renvoie à la succession de quatre étapes : la « préparation », le « déclenchement », la « plénitude » et la « résolution »⁵⁴⁴. L'instrumentalité déterminée par un travail de la matière sonore fondé sur le rythme et l'intensité organise cette forme à partir de répétitions dynamiques, des instants de vide créés par une exploitation vivante des silences, l'utilisation des registres extrêmes des nuances et la perception d'une corporalité sonore. La brutalité de l'œuvre portée par un orchestre massif aboutit à un impact physique sur le spectateur, qui « comme le peyotl d'après Artaud »⁵⁴⁵, « ramène le moi à ses sources vraies »⁵⁴⁶.

La temporalité de *Die Eroberung von Mexico* naît de la rencontre entre le scénario d'Artaud *La conquête du Mexique* et le poème *L'origine de l'homme* de Paz. L'opposition des mondes sonores du féminin et du masculin sur le plan d'une confrontation entre une temporalité statique et une temporalité dynamique s'efface progressivement à travers l'union de ces deux textes qui détache l'œuvre de la narration historique sous-jacente du scénario au profit d'une temporalité cyclique. Le travail de spatialisation fondé sur une perception du son multidirectionnelle participe activement à la naissance de cette forme temporelle qui rejoint celle de la répétition perpétuelle du mythe.

L'écriture fragmentaire de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » détermine un processus de remise en mouvement de matériaux sonores identiques qui aboutit à une négation de la répétition. Ce processus concerne les matériaux de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* », mais aussi ceux issus d'*Étude pour Séraphin* diffusés dans leur état initial grâce à une bande magnétique. Il est responsable d'une superposition du passé et du présent perceptible à travers une mixité sonore. Le placement des haut-parleurs diffusant la bande agit sur la perception de cette mixité dans l'espace démontrant son intégration en tant qu'élément actif dans l'œuvre.

⁵⁴⁴ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, éd. Gallimard, Paris, 1990, p. 88

⁵⁴⁵ Stoianova Ivanka, « Cri gelé », in *Notes de programmes*, Cité de la musique, 8/10/2002, p. 8

⁵⁴⁶ Artaud Antonin, « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras », in *Les Tarahumaras, Œuvres complètes*, tome IX, éd. Gallimard, Paris, 1979, p. 27

Si dans *Tutuguri* et *Die Eroberung von Mexico* la bande introduit une présence vocale, son utilisation est différente dans « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » en raison de son appartenance à la famille d'œuvres *Séraphin*. En diffusant dans chaque nouvelle pièce des « traces » de la précédente, la bande crée un lien entre les œuvres qui caractérise une première période compositionnelle dans *Séraphin*. En plus de cette réutilisation d'œuvres antérieurs sur un support enregistré, l'écriture fragmentaire de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » est fondée sur la réexploitation de matériaux sonores identiques qui se rapproche du procédé de l'autocitation.

Les procédés compositionnels rattachés à la vocalité, la forme, l'espace et l'utilisation d'une bande magnétique dans *Tutuguri*, *Die Eroberung von Mexico* et « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » confirment donc la création d'un théâtre musical de la cruauté inscrit dans l'évolution de la musique contemporaine. La large diffusion de ces œuvres et leurs exécutions par des élèves d'institutions musicales dans toute l'Europe les installe de façon incontournable dans le répertoire contemporain. Elles témoignent donc de la reconnaissance mondiale du travail de Rihm qui ne cesse de grandir en démontrant notamment une approche toujours renouvelée du théâtre musical. En dehors de son théâtre musical de la cruauté, des œuvres comme *Das Gehege* (« *L'enclos* ») (2004-05) pour soprano et orchestre sur un texte de Botho Stauß ou encore *Dionysos* (2010) s'éloignent de « *Séraphin, à la recherche d'un théâtre ...* » en proposant à nouveau une approche du théâtre musical plus opératique présente dans *Die Eroberung von Mexico*.

L'esthétique de la liberté de Rihm est porteuse d'une tradition musicale qui remet en mouvement le passé en le faisant revivre dans le présent à travers l'expression intérieure d'un langage originel capable de s'organiser librement au moment de la création, en dehors de contraintes systémiques. Elle donne naissance à un langage musical singulier inscrit dans un présent aussi bien dans le sens de l'histoire que dans celui de l'instant de création, et traduit finalement le positionnement d'un artiste qui s'affirme « de façon authentique, précisément en

se différenciant », dans le but de devenir quelle que soit son époque « le révélateur de son temps »⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ Rihm Wolfgang, « Entretien avec Wolfgang Korb le 13/10/1990 », in *Inharmoniques*, N°7, « Musique et Authenticité », éd. IRCAM, Paris, 1991, p. 43

Annexe 1

Catalogue de Wolfgang Rihm

1966 : *Streichquartett in g*

Pour quatuor à cordes

Première : 14/09/1997, Berlin.

1969 : *1. Symphonie op. 3*

Pour orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. – 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – timb., perc. (4), pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vlc., 6 cb.

Première : 05/02/1984, Hannovre.

1970 : *Klavierstück N°1 op. 8a*

Pour piano

1973 : *Deploration*

Pour flûte, violoncelle et percussions

Première : 02/02/1976, Tübingen.

1974 : *Klavierstück N°4*

Pour piano

Première : 1974, Darmstadt.

1975 : *Klavierstück N°5*

Tombeau pour piano

Première : 28/05/1976, Stuttgart.

1975 : *2. Symphonie*

Pour grand orchestre : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – timb., perc. (6), hp., pno., org., 16 vln., 14 vln., 12 alt., 10 vcl., 8 cb.

Première : 27/06/1976, Berlin.

1975/76 : *Alexanderlieder*

Pour mezzo-soprano, baryton et deux pianos

Textes d'Ernst Herbeck

Première : 12/06/1976, Cologne

1976 : *Faust und Yorick*

Opéra de chambre N° 1 pour voix et orchestre

Livret de Frithjof Haas à partir de textes de Jean Tardieu traduits en allemand par Manfred Fusten

Voix : le savant, baryton ; la mère, alto ; la femme, mezzo-soprano ; la fille, mezzo-soprano ; le reporter, ténor ; 4 étudiants : soprano, alto, ténor, basse

Orchestration : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. – 0 cor, 2 trp., 1 trb., 0 tub. – perc., hp., céll., pno., org. (mi), vln., viole, vlc., cb.

Première : 29/04/1977, Mannheim.

1976 : *Im Innersten*
Pour quatuor à cordes
Première: 03/04/1977, Royan.

1976/77 : *3. Symphonie*
Pour soprano, baryton, chœur mixte et grand orchestre
Textes de Friedrich Nietzsche et Arthur Rimbaud
Chœur: s., a., t., b.
Orchestration : 4 fl., 4 htb., 6 cl., 6 bas. - 6 cors, 4 trp., 4 trb., 2 tub. - timb., perc. (5),
2 hp., cé. , pno., 16 vln., 14 vln., 12 alt., 10 vlc., 8 cb.
Première: 15/11/1979, Berlin.

1977 : *Hölderlin-Fragmente*
Pour voix et piano (1^{ère} version)
Textes de Friedrich Hölderlin
Orchestration : 2 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 2 cors, 1 trp., 1 trb., 1 tub. - perc., hp., pno.,
sax. ténor (Sib), 4 vln., 4 vln., 4 alt., 4 vcl., 4 cb.
Première: 29/03/1977, Paris.

1977 : *Hölderlin-Fragmente*
Pour voix et orchestre (2^{ème} version) : 2 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 2 cors, 1 trp., 1 trb, 1
tub. - perc., hp., pno., sax. ténor (Sib), 4 vln., 4 vln., 4 alt., 4 vcl., 4 cb.
Première: 28/11/1982, Mainz.

1977/78 : *Klavierstück N° 6*
Bagatelles pour piano
Première: 12/10/1978, Graz.

1977/78 : *Jakob Lenz*
Opéra de chambre N° 2 pour solistes et ensemble de chambre
Livret de Michael Fröhling à partir de la nouvelle *Lenz* de Georg Büchner
Voix : Lenz, baryton ; Oberlin, basse ; Kaufmann, ténor ; 6 voix : 2 sopranos, 2 altos,
2 basses ; 2 ou 4 enfants
Ensemble : 0 fl., 2 htb., 1 cl., 1 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb, 0 tub. - perc. (1), hp., 3 vlc.
Première: 08/03/1979, Hambourg.

1979 : *Neue Alexanderlieder*
Pour baryton et piano
Poèmes d'Ernst Herbeck
Première: 29/06/1980, Hambourg.

1979 : *1. Abgesangsszene*
Pour orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. - 4 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. - timb., 14 vln.,
12 vln., 10 alt., 8 vlc., 6 cb.
Première: 08/11/1979, Kassel.

1979 : *2. Abgesangsszene*
Pour voix médium et orchestre
Textes de Friedrich Nietzsche et Novalis

Orchestration : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 2 trb., 1 tub. – timb., perc. (2), hp., pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb.
Première: 05/10/1980, Karlsruhe.

1980 : *Klavierstück N°7*

Pour piano

Première: 04/08/1980, Darmstadt.

1980/81 : *Wölfli-Liederbuch*

Pour baryton basse et piano (2 grosses caisses ad lib.)

Textes d'Adolf Wölfli

Première: 01/11/1981, Graz.

1980-82 : *Tutuguri, poème dansé*

Poème dansé, ballet pour grand orchestre, chœur sur bande magnétique et récitant
Texte d'Antonin Artaud

Orchestration : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – timb., perc. (10), hp., pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb. - un chœur mixte sur bande enregistré – un récitant

Première: 12/11/1982, Berlin.

1981 : *Tutuguri I*

Musique pour orchestre d'après Antonin Artaud

Orchestration : 1 fl., 2 htb., 2 cl., 1 bas. – 2 cors, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – timb., perc. (2), hp., pno., 10 vln., 8 vln., 6 alt., 4 vcl., 2 cb.

Première: 14/03/1981, Paris.

1981 : *Tutuguri VI (Kreuze)*

Musique pour 6 percussionnistes d'après un poème d'Antonin Artaud

Percussionniste 1 : cymbales, grand gong, caisse claire, 3 toms, conga grave, grosse caisse

Percussionniste 2 : cymbales, grand marteau, caisse claire, 3 toms, conga grave, grosse caisse

Percussionniste 3 : grand tambour en bois à fente, cymbales, caisse claire, 3 toms, conga grave, grosse caisse

Percussionniste 4 : grand tambour en bois à fente, cymbales, caisse claire, 3 toms, grave conga, grosse caisse

Percussionniste 5 : claves graves, cymbales, grand marteau, caisse claire, 3 toms, conga grave, grosse caisse

Percussionniste 6 : cymbales, grand gong, caisse claire, 3 toms, conga grave, grosse caisse

Première: 20/09/1981, Cologne.

1981/1982 : *Tutuguri III*

Musique pour orchestre d'après Antonin Artaud

Orchestration : 1 fl., 2 htb., 2 cl., 1 bas. - 2 cors, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (6), hp., pno., 18 vln., 6 alt., 4 vcl., 2 cb.

Première: 03/12/1981, Karlsruhe.

1981/82 : *Tutuguri II*

Musique pour grand orchestre d'après Antonin Artaud

Orchestration : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. - timb., perc. (3), hp., pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb.

Première: 03/03/1982, Chicago.

1981/82 : *Tutuguri IV*

Musique pour grand orchestre et récitant ad lib. d'après Antonin Artaud

Orchestration : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. - timb., perc. (4), pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb.

Première: 20/05/1982, Saarbrück.

1981/1982 : *Wölfl-Lieder*

2^{ème} version pour baryton basse et orchestre

Textes d'Adolf Wölfl

Orchestration : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. - 4 cors, 2 trp., 3 trb., 1 tub. - timb., perc. (2), hp., pno., 12 vln., 10 vln., 8 alt., 6 vcl., 4 cb.

Première: 28/11/1982, Mainz.

1982 : *Chiffre I*

Pour piano et 7 instruments : cl., bas., trp., tbn., 2 vlc., 1 cb.

Première: 22/04/1983, Saarbrück.

1982-1988 : *Chiffre-Zyklus (Chiffre I, II, III, IV, Bild, Chiffre V, VI, VII, VIII, Nach-Schrift)*

Pour 18 instruments : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), pno., vln., alt., 2 vlc.

Première : 14/03/2004, Cologne.

1982/83 : *Scharwer und roter Tanz*

Fragment extrait de *Tutuguri, poème dansé* pour grand orchestre : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. - 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. - perc. (3), hp., pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb.

Première: 10/02/1985, Berlin.

1983 : *Chiffre II*

Pour 14 instruments : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc (1-2), pno., cordes

Première: 30/11/1983, London.

1983 : *Chiffre III*

Pour 12 instruments : 0 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 0 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), pno., vlc. (2), cb.

Première: 07/12/1983, Karlsruhe.

1984 : *Dies*

Oratorio pour soprano, alto, ténor, baryton, 2 récitants, chœur d'enfants, chœur parlé, chœur mixte, orgue et orchestre

Texte de Léonard de Vinci

Voix : s., a., t., b., 2 récitants ; chœur : s., a., t., b.

Orchestration : 4 fl., 4 htb., 4 cl., 4 bas. – 8 cors, 9 trp., 7 trb., 2 tub. – timb. (2), perc. (8), org., cordes – hors scène : 3 trp., 3 tbn.
Première: 13/11/1986, Vienne.

1983/84 : *Chiffre IV*

Pour clarinette basse, violoncelle et piano
Première: 03/02/1984, Hambourg.

1983-86 : *Hamletmaschine*

Théâtre musical en 5 parties pour solistes, chœur et orchestre
Livret de Wolfgang Rihm d'après *Hamletmaschine* d'Heiner Müller
Voix : Hamlet I (acteur âgé) ; Hamlet II (acteur jeune) ; Hamlet III, baryton ; Ophélie, très haute soprano dramatique ; 3 doubles d'Ophélie : Marx, Lénine, Mao ; 3 « femmes nues », « voix venant d'un cercueil » : 1^{ère} très haute soprano, 2^{ème} soprano, 3^{ème} mezzo-soprano ; 4 personnes qui rigolent (2 femmes, 2 hommes) ; une personne qui crie (homme) ; quelques rôles muets ; chœur : s., a., t., b. ; (également un chœur parlé avec au minimum 12 s., 12 a., 12 t., 12 b.)
Orchestration : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. – 4 cors, 3 trp., 1 trb., 0 tub. – timb., perc. (6), pno., 14 vln., 12 vln., 10 alt., 8 vcl., 6 cb.
Première: 30/03/1987, Mannheim.

1984 : *Chiffre V*

Pour orchestre : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., vln., alt., 2 vlc., cb.
Première: 03/12/1984, Paris.

1985 : *Chiffre VI*

Pour 8 instruments : clar. b., cbs., cor, cordes.
Première: 12/04/1985, Karlsruhe.

1985 : *Chiffre VII*

Pour orchestre : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 1 bas. – 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., vln., alt., 2 vlc., cb.
Première: 15/09/1985, Frankfurt am Main.

1985-88 : *Chiffre VIII*

Pour 8 instruments : clar. b., cbs., cor, tbn., pno., 2 vlc., cb.
Première: 23/04/1988, Witten.

1986/87 : *Œdipus*

Théâtre musical en 2 parties pour solistes et orchestre
Livret de Wolfgang Rihm d'après des textes de Sophocle, Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche et Heiner Müller
Voix : Oedipus, baryton ; Kreon, ténor ; Tiresias, baryton ; Bote, baryton ; Hirte, baryton ; Jokasta (plus tard « femme »), mezzo-soprano ; Sphinx, 4 sopranos (possibilité de 2 voix sur bande) ; 16 anciens, 8 ténors and 8 basses (barytons) ; sur bande : 4 sopranos solo, voix de femmes, voix d'hommes, enfants, chœur mixte, chœur parlé
Orchestration : 1 fl., 4 htb., 4 cl., 4 bas. – 4 cors, 4 trp., 4 trb., 0 tub., - perc. (6), 2 hp., pno., vln.

Première: 04/10/1987, Berlin.

1986/87 : *Klangbeschreibung 2*

Frontières intérieures

Pour 4 voix, 5 cuivres et 6 percussionnistes

Texte de Friedrich Nietzsche

Voix: haute soprano, 2 sopranos, mezzo-soprano

Instrumentation : cor, 2 trp., 2 tbn. - perc. (6)

Première: 18/10/1987, Donaueschingen.

1987-91 : *Die Eroberung von Mexico*

Théâtre musical pour solistes, chœur et orchestre

Livret de Wolfgang Rihm à partir de textes d'Antonin Artaud, d'Octavio Paz et de chant mexicains

Voix: Montezuma, soprano dramatique ; Cortez, baryton ; un homme qui crie ; Malinche, rôle muet ; dans l'orchestre : 1 très haute soprano, 1 alto, 2 récitants ; choir: chœur en mouvement (Espagnols, Aztèques, animaux et humains ...doubles...), sur la bande : s., a.,t.,b., (également chœur parlé et chuchoté)

Orchestration : 3 fl., 4 htb, 4 cl., 1 bas. - 3 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – timb., perc. (5), hp, pno., org. (mi), 2 basse (mi), 2 vln., 2 alt., 6 vlc., 4 cb. – machine à vent

Première: 09/02/1992, Hambourg.

1988 : *Kein Firmament*

Pour 14 instruments : 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., 2 vln., 1 alt., 2 vlc., cb.

Première: 29/10/1988, Berlin.

1990 : *Cantus firmus*

Musique en mémoire de Luigi Nono (1^{ère} tentative) pour 14 instruments : 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. – 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., 2 vln., alt., 2 vlc., cb.

Première: 17/09/1990, Glasgow.

1990 : *Abgewandt 2*

Musique en mémoire de Luigi Nono (3^{ème} tentative) pour 14 instruments : 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., vln., alt., 2 vlc., cb.

Première: 11/11/1990, Gütersloh.

1990 : *Ricercare*

Musique en mémoire de Luigi Nono (3^{ème} tentative) pour 14 instruments : 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. – 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), pno., 2 vln., alt., 2 vlc., cb.

Première: 27/11/1990, Turin.

1990 : *Umfassung*

Musique en mémoire de Luigi Nono (4^{ème} tentative) pour orchestre en deux groupes

Premier groupe : 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. – 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), 2 vln., alt., 2 vlc., cb.

Deuxième groupe : 3 fl., 3 htb., 2 cl., 1 bas. – 3 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – perc. (2), hp.

Première: 21/02/1991, Milan.

1990-92 : *La lugubre gondola*

Musique en mémoire de Luigi Nono (5^{ème} tentative) pour deux groupes orchestraux et deux pianos

Premier groupe: 0 fl., 0 htb., 1 cl., 1 bas. - 1 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), 2 vln., alt., 2 vlc., cb.

Deuxième groupe : 3 fl., 3 htb., 2 cl., 1 bas. - 3 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. - timb., perc. (2), hp.

Première de la première version : 14/09/1992, Duisburg.

1991 : *Am Horizont*

Pour violon, violoncelle et accordéon

Première: 19/01/1992, Cologne.

1991/92 : *Étude pour Séraphin*

Pour cuivres et percussions : 4 trb., 4 tub. cb. - perc. (6)

Première: 08/03/1992, Karlsruhe.

1991/1992 : *Gesungene Zeit*

Pour violon et orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. - 1 cor., 2 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., 2 vln., 4 alt., 4 vlc., 2 cb.

Première: 13/06/1992, Zurich.

1993-96 : *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix, 2^{ème} état en deux parties*

Pour solistes et ensemble

Voix : 2 barytons, 3 mezzo-sopranos, 3 altos

Ensemble : 1 fl., 0 htb., 1 cl., 0 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., alt., vlc., cb. - bande

Première: 24/11/1996, Stuttgart.

1994 : *Séraphin, à la recherche d'un théâtre sans textes d'après Antonin Artaud, instruments/voix, 1^{er} état*

Pour soliste et orchestre

Voix : 2 barytons, 3 mezzo-sopranos, 3 altos

Ensemble : 1 fl., 0 htb., 1 cl., 0 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., alt., vlc., cb. - bande

Première: 07/09/1994, Frankfurt am Main.

1995/96 : *Gejagte Forme*

1^{ère} version pour orchestre : 2 fl., 1 htb., 1 cl., 0 bas. - 2 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. - perc. (3), hp., pno., basse (mi), cordes

Première: 13/04/1996, Philadelphie.

1995-97 : *Verborgene Form*

Pour ensemble : 2 fl., 1 htb., 2 cl., 1 bas. - 2 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. - perc. (3), hp., pno., alt., vlc., cb.

Première: 18/09/1997, Berlin.

1995-98 : *Gedrängte Form*

Pour ensemble : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 0 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., pno., guit., cordes

Première: 01/12/1998, Frankfurt am Main.

1995-2001 : *Jadgen und Formen*

Pour orchestre : 2 fl., 1 htb., 2 cl., 1 bas. - 2 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. -perc. (3), hp., pno., guit., cordes

Première: 15/11/2001, Bâle

1995/2002 : *Gejagte Form*

2^{ème} version pour orchestre : 2 fl., 1 htb., 2 cl., 1 bas. - 2 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. - perc. (3), hp., pno., basse (mi), cordes

1996 : *Séraphin-Spuren*

Pour ensemble et bande magnétique : 1 fl. - 1 trp. - perc. (3), vcl., cb. - bande magnétique

1996 : *Séraphin/Stimmen*

Madrigal pour six voix de femmes et percussions : 3 alt., 3 m.s. - 6 temple-blocks

1997 : *Étude d'après Séraphin*

Pour ensemble et sons électroniques : 4 trb. - perc. (3), hp., 2 cb. - bande magnétique

Première : 25/10/1997, Karlsruhe

2003-2006 : *Séraphin-Sphäre*

Pour ensemble : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 0 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., 2 pno., cordes

Première : 29/09/2006, Bruxelles.

2007 : *Séraphin III*

Pour une narratrice, deux chanteurs et 14 instruments

Texte *I am a mistake* de Jan Fabre

Instrumentation : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 0 bas. - 0 cor, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., 2 pno., cordes

Première: 29/11/2007, Athènes.

2006-2008 : *Concerto « Séraphin »*

Pour 17 instruments : 1 fl., 1 htb., 1 cl., 0 bas. - 2 cors, 1 trp., 1 trb., 0 tub. - perc. (2), hp., pno. (2), cordes

Première: 17/09/2008, Berlin.

1995-2001-07-08 : *Jadgen und Formen*

Pour orchestre (version 2008) : 2 fl., 1 htb., 2 cl., 1 bas. -2 cors, 2 trp., 2 trb., 1 tub. - perc. (3), hp., pno., guit., 2 vln., alt., vlc., cb.

Première: 07/05/2008, Frankfurt am Main.

2009 : *Lichtes Spiel*

Pour violon et petit orchestre : 2 fl., 2 htb., 0 cl., 0 bas. – 2 cors, 0 trp., 0 trb., 0 tub. – cordes

Première: 18/11/2010, New York.

2009/10 : *Dionysos*

Scène et dithyrambes – une fantaisie opératique pour solistes chœur et orchestre

Livret de Wolfgang Rihm à partir de textes de Friedrich Nietzsche

Voix : 1^{ère} haute soprano ; 2^{ème} haute soprano ; mezzo soprano ; alto ; « N », haut baryton ; un invité, ténor ; rôles muets ; danseurs ; chœur

Orchestration : 2 fl., 2 htb., 3 cl., 2 bas. - 4 cors, 2 trp., 3 trb., 1 tub. – timb., perc.(5), 2 hp., cé., pno., cordes

Première: 27/07/2010, Salzbourg.

2010/11 : *Dyade*

Pour violon et contrebasse

Première: 03/04/2011, New York.

2011 : « *Séraphin* » – *Symphonie*

Pour ensemble et grand orchestre

Ensemble : 1 fl., 1 htb., 1 cl. cb., 0 bas. – 2 cors, 1 trp., 1 trb. 0 tub. – perc. (2), hp., 2 pno., cordes

Orchestration : 4 fl., 4 htb., 4 cl., 4 bas. – 6 cors, 4 trp., 4 trb., 2 tub. – timb., perc. (4), cordes

Première : 14/10/2011, Donaueschingen.

1997-2012 : *Vers une symphonie fleuve VI*

Pour orchestre : 4 fl., 4 htb., 6 cl., 4 bas. – 4 cors, 6 trp., 4 trb., 2 tub. - timp., perc. (4), cordes

Première : 13/03/2012, Karlsruhe

2011/2012 : *Nähe fern 1-4*

Une symphonie

Pour orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 3 bas. – 4 cors, 2 trp., 3 trb., 1 tub. – timp., perc., cordes

2012 : *Harzreise im Winter*

Pour baryton et piano

Texte de Johann Wolfgang von Goethe

Première : 1/06/2014, résidence Würzburg / Allemagne

2012/2013 : *Epilog*

Pour quintet à cordes

Première : 10/02/2013, Berlin

2012/2013 : *Transitus*

Pour orchestre : 3 fl., 3 htb., 3 cl., 3 bas. – 4 cors, 3 trp., 3 trb., 1 tub. – timp., perc. (2), hp., cordes

Première : 5/05/2014, Milan

2013 : *Verwandlung 5*

Musique

Pour orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. – 4 cors, 2 trp., 3 trb., 1 tub. – timp., perc., cordes

Première : 20/11/2013, Vienne

2013 : *In-Schrift 2*

Pour orchestre : 1 fl., 2 htb., 7 cl., 6 bas. – 6 cors, 4 trp., 4 trb., 2 tub. – perc. (6), pno., vlc. (12), cb. (8)

Première : 20/10/2013, Berlin

2013/2014 : *Sextett*

Pour clarinette, cor et quatuor à cordes

Première : 18/09/2014, Amsterdam

2013/2014 : *Hornkonzert*

Pour cor et orchestre

Soliste : cor en Fa

Orchestre : 1 fl., 2 htb., 3 cl., 2 bas. – 0 cor, 1 trp., 2 trb., 1 tub. – timp., hp., cordes

Première : 19/08/2014, Luzerne

2014 : *Verwandlung 6*

Musique pour orchestre : 2 fl., 1 htb., 2 cl., 1 bas. – 4 cors, 1 trp., 2 trb., 0 tub. – timp., perc. (3), hp., pno., cordes

Première : 4/06/2014, Essen

2014 : *Trio concerto*

Pour violon, violoncelle, piano et orchestre : 2 fl., 2 htb., 2 cl., 2 bas. – 2 cors, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), cordes

Première : 17/09/2014, Berlin

2014 : *2. Klavierkonzert*

Pour piano et orchestre : 2 fl., 1 htb., 3 cl., 2 bas. – 2 cors, 1 trp., 1 trb., 0 tub. – perc. (2), hp., cordes

Première : Salzbourg

Annexe 2

Biographie de Wolfgang Rihm

1952 : né le 13 Mars à Karlsruhe

1968-72 : suit les cours de composition d'Eugen Werner Velte à l'école supérieure de musique de la ville de Karlsruhe

- poursuit ses études de composition auprès de Wolfgang Fortner et Humprey Searle

1970 : assiste pour la première fois aux cours d'été de Darmstadt

1972 : obtention des diplômes en composition et théorie de la musique de l'école supérieure de musique de la ville de Karlsruhe

1972/73 : études de composition auprès de Karlheinz Stockhausen à Cologne

1973-78 : études de composition auprès de Klaus Huber

- études de musicologie auprès d'Hans Heinrich Eggebrecht à Fribourg-en-Brisgau

1978 : prix artistique et bourse de la ville de Berlin

- prix de musique Krachnistein à Darmstadt
- prix Reinhold Schneider de la ville de Freiburg

Depuis 1978 : maître de conférences durant les cours d'été de Darmstadt

1979 : bourse de la ville de Hambourg

1979/80 : bourse de l'académie des arts allemands à la Villa Massimo à Rome

- prix de Rome

1981 : prix Beethoven de la ville de Bonn

- professeur à Munich

Depuis 1982 : membre président de l'association des compositeurs allemands

1983 : bourse de la Cité des Arts à Paris

1984/85 : intègre l'institut des sciences de Berlin

- membre président du conseil de musique allemand

1984-89 : coéditeur du journal musical « Melos »

- conseiller musical au Deutsch Oper de Berlin

Depuis 1985 : professeur de composition à l'école de musique supérieure de Karlsruhe

- membre du conseil consultatif de la fondation Heinrich-Strobel de la radio du sud-ouest Baden-Baden

1986 : prix Rolf-Liebermann pour *Hamletmaschine*

1990-93 : conseiller musical du centre pour l'art et les technologies medias de Karlsruhe (ZKM)

1991 : réalise le discours d'ouverture du festival de Salzbourg

- membre de l'académie des arts de Munich, Berlin et Mannheim

1997 : prix de composition musical de la fondation Prince Pierre de Monaco

- compositeur en résidence pendant les journées musicales internationales de Lucerne

1998 : doctorat à la Freie Universität de Berlin

2000 : compositeur en résidence pendant le festival de Salzbourg et le festival Musica de Strasbourg

- prix Bach de la ville d'Hambourg

- 2001 : récompense de la société royale philharmonique de Londres pour *Jagden und Formen*
- titre d'Officier des arts et des lettres par le ministère français des affaires étrangères
- 2001/02 : le 50^{ème} anniversaire de Rihm est fêté dans toute l'Europe (festivals, créations)
- 2003 : entrée dans le livre d'or de la ville de Karlsruhe
- 2004 : médaille du mérite de l'état Baden-Württemberg
- 2010 : lion d'or pour sa carrière dans le domaine musical à l'occasion de la biennale de Venise
- 2011 : ordre du mérite de la république fédérale d'Allemagne
- 2012 : pour son 60^{ème} anniversaire Karlsruhe commande des œuvres en hommage à Wolfgang Rihm aux compositeurs Olga Neuwirth, Rebecca Saunders, Pascal Dusapin, Markus Hechtle et Peter Ruzicka
- tout au long de l'année les œuvres de Rihm sont programmées dans toute l'Europe en commençant par la première mondiale de son *Quatuor à cordes N° 13* à la cité de la musique à Paris
 - durant le mois de mars, trois œuvres sont créées en Allemagne : *Vers une symphonie fleuve VI* à Karlsruhe, *Samothrake* à Leipzig et *The fragmenta passionis* à Berlin
 - nommé commandeur dans l'ordre des arts et des lettres
 - reçoit le prix de poésie et musique Robert Schumann
- 2013 : congrès sur Wolfgang Rihm organisé à l'école supérieure de musique de Karlsruhe
- nommé Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres
- 2013/2014 : Capell-Compositeur pour le Sächsische Staatskapelle Dresden
- 2014 : reçoit la croix de l'Ordre et du Mérite de la république fédérale d'Allemagne
- reçoit le prix de poésie et musique Robert Schumann
- 2015 : reçoit le Grawemeyer Award de l'université de Louisville dans le domaine de la composition

Annexe 3

Biographie d'Antonin Artaud

- 1896 Naissance à Marseille
Santé fragile dès 4 ans
- 1905 Naissance d'une petite sœur qui décède à 7 mois
- 1910 Commence à écrire des poèmes, des contes, des nouvelles
Lit beaucoup Baudelaire, Poe, Rimbaud, Rollinat
- 1915 Premier Séjour en maison de repos à cause de troubles dépressifs persistants
- 1916 Première parution de poèmes dans « *La revue de Hollande* »
Réformé pour la guerre de 14-18
- 1918 Passe l'année dans une maison de repos en suisse
- 1919 Première expérience avec l'opium
Commence le dessin et la peinture
- 1920 Arrive à paris pour faire du théâtre
Confié au docteur Toulouse
- 1921 Intègre l'Ecole nouvelle du comédien fondée par Charles Dullin
S'intéresse au mouvement Dada, découvre les textes de Breton, Philippe Soupault, Aragon
- 1922 Répète et présente ses premiers spectacles avec l'atelier de Dullin
Première cure de désintoxication
Fréquente l'atelier d'André Masson ; rencontre avec Elie Lascaux, Roland Tual, Jean Dubuffet, Miro
- 1923 Quitte l'atelier de Dullin
Intègre la compagnie de Pitoëff et Louis Jouvet
Joue toujours malgré sa pauvreté et la dégradation de sa santé
- 1924 Quitte la compagnie Pitoëff
Premiers rôles au cinéma
Publie dans *Comedia* un texte sur la mise en scène qui préfigure les idées pour le théâtre Alfred Jarry et *Le théâtre et son Double*
Parution d'une correspondance avec Jacques Rivière dans *La nouvelle Revue Française* lut par Breton
Parution du *Manifeste du Surréalisme* ; il rencontre le groupe dans lequel il immédiatement intégré
Mort de son père
- 1925 Nombreux contacts avec les surréalistes ; Artaud publie des manifestes et plusieurs textes dans *La Révolution Surréaliste*
Santé toujours fragile, augmente les doses de Laudanum
Tournage de *Napoléon* d'Abel Gance (joue Marat)
- 1926 Avec Roger Vitrac et Robert Aron prend contact avec Yvonne et René Allendy pour fonder le théâtre Alfred Jarry dont il publie un manifeste
Se retire du projet à cause d'un désaccord avec Aron ; publie Manifeste d'*Un théâtre avorté*
Exclu du groupe surréaliste à cause du projet du théâtre Alfred Jarry

- 1927 Tourne dans le film *Le juif errant*
 Relance le projet du théâtre Alfred Jarry avec les Allendy, réconciliation avec Aron
 Les surréalistes le critique ouvertement dans un texte : *Au grand jour*
 Premier spectacle du théâtre Alfred Jarry : *Les mystères de l'amour* de Vitrac, *Ventre brûlé ou la mère folle* pochade musicale d'Artaud et *La Gigogne* de Aron
 Publie toujours dans différentes revues et tourne dans le film *Jeanne d'Arc* de Jacques Dreyer
- 1928 Deuxième spectacle du théâtre Alfred Jarry : *Mère* de Poudovkine
 Le spectacle provoque une brouille avec Jean Paulhan mais la réconciliation avec le groupe des surréalistes
 Il donne une conférence à la Sorbonne : *L'art et la mort* illustrée de lectures de textes et de poèmes
 Troisième spectacle du théâtre Alfred Jarry : *Songe ou jeu de rêves* de Strinberg
 Nouvelle rupture avec les surréalistes
 Quatrième spectacle du théâtre Alfred Jarry : *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac
- 1929 Nombreux projets cinématographiques : il écrit un scénario, donne une conférence sur les possibilités et les impossibilités du film parlant
 Ecrit le texte de la prochaine saison du théâtre Alfred Jarry
 La cassure avec les surréalistes s'accroît lors de la publication du *Second Manifeste du Surréalisme*
 Il tente de se réconcilier avec Paulhan
- 1930 Etat d'anxiété important, il n'écrit plus
 Vitrac finit la brochure pour le théâtre Alfred Jarry qui n'obtient pas la réaction attendue lors de sa parution : Artaud abandonne l'expérience du théâtre Alfred Jarry
 Continue de développer des projets dans le cinéma
 Il voit *Animal Crackers* des Marks Brothers
- 1931 Parution du *Moine* de Lewis traduit par Artaud ; critique enthousiaste de Jean Cocteau
 Prend contact notamment avec Jean-Richard Bloch pour fonder un théâtre d'un nouveau genre
 Il assiste à une représentation du théâtre Balinais à l'exposition coloniale; très marqué il écrit le texte *Le théâtre Balinais* qui paraît dans la *Nouvelle Revue Française*
 Conférence à la Sorbonne : *La mise en scène de la métaphysique* qui est un succès
- 1932 Rédige *Le théâtre alchimique*
 Lance l'idée d'un théâtre de la *Nouvelle Revue Française* soutenue notamment par Gide, Valéry, Gaston Gallimard, Paulhan
 Ecrit un manifeste pour ce nouveau théâtre : *Le théâtre de la cruauté*
 Nouvelle cure qui semble réussir
 Edgard Varèse lui propose un projet d'opéra
- 1933 Rédaction d'un deuxième manifeste du Théâtre de la cruauté ; travaille sur la pièce Héliogabale pour ce nouveau théâtre

- Jette les bases d'une société anonyme du théâtre de la cruauté avec Bernard Steele
Conférence à la Sorbonne : *Le théâtre et la peste*
Achève le scénario pour son premier spectacle : *La Conquête du Mexique*
- 1934 Varèse (sans nouvelles) lui fait parvenir la dactylographie des 3 premiers mouvements de l'opéra
Lecture privée de *Richard II* de Shakespeare et de *La Conquête du Mexique* pour trouver des personnes pouvant financer le théâtre de la cruauté
Parution d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*
Brouille avec Vitrac
- 1935 Parution du *Théâtre et la peste* dans la *Nouvelle Revue Française*
Rédige une tragédie : *Les Cenci*
Ecrit une préface pour un recueil de ses textes sur le théâtre: *Le théâtre et la culture*
Rédige deux nouveaux textes sur le théâtre : *Un athlétisme affectif, Théâtre occidental et Théâtre oriental*
Ecrit un texte appelé *Le réveil de l'oiseau tonnerre* en relation avec son projet de voyage au Mexique
- 1936 Donne à Paulhan l'ordre des textes pour son recueil sur le théâtre avec le titre : *Le Théâtre et son Double*
Départ pour le Mexique
À Mexico, il donne trois conférences à l'université : *Surréalisme et Révolution, L'homme contre le destin, Le théâtre et la diena*
Conférence dans les salons de l'alliance française : *Le théâtre après la guerre en France*
Réunit et publie des textes marqués par une préoccupation politique sous le titre : *Messages révolutionnaires*
Fin août part pour la région des Tarahumaras
Assiste aux fêtes rituelles et fait l'expérience du Peyotl
Ajoute des textes aux *Messages Révolutionnaires* : *La Montagne des signes, Les Pays des Roi Mages, Le rite des Rois de l'Atlantide et Une Race principe*
De retour en France, il signe un contrat de publication du *Théâtre et son Double* avec Gaston Gallimard
- 1937 Rédige de nouveaux textes sur le Mexique : *La danse du Peyotl, D'un voyage au pays des Tarahumaras, La race des hommes perdus*
Nouvelle cure de désintoxication
A sa sortie, on lui offre une canne dont il croira être celle de St Patrick
Ecrit *Les Nouvelles Révélations de l'Etre* inspiré par cette canne et signé Le Révélé
Décide de partir en Irlande pour rendre la canne
Sur place, il rentre dans un délire prophétique, souvent arrêté par la police il est expulsé en France et interné d'office à l'asile de Quatre-Mares
- 1938 Parution du *Théâtre et son double*
Transféré à l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne
- 1939-1943 Séjour à l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard

- Ecrit beaucoup de lettres aux médecins, internes, amis, personnalités du monde administratif et politique
 Se plaint d'être privé de sa liberté (surtout de l'opium), il reçoit tout de même des visites des ses amis et de sa mère
 Transféré à l'hôpital de Rodez
- 1943-1946 Pris en charge par le Dr Ferdière qui le traite par électrochocs de façon régulière
 Travail sur des traductions de Lewis Carroll
 Ecrit *Le rite du peyotl chez les Tarahumaras* et *Supplément au voyage chez les Tarahumaras*
 En 1945, il rejette violemment le catholicisme et toute forme de religion
 A partir de 1946 ses amis l'aident à obtenir sa sortie
 Mai 1946 il arrive à Paris loge chez le Dr Delmas à Ivry
 Expose ses peintures, dessins, sculptures et manuscrits
 Signe un contrat avec Gallimard pour éditer ses œuvres complètes
 Continue d'écrire beaucoup et d'être publié dans diverses revues en signant Artaud le Momo
- 1947 Réécrit des textes pour une nouvelle revue sur le théâtre dont *Aliéner l'acteur*
 Signe un contrat pour *Les Tarahumaras*
 Ecrit L'histoire vraie de Jésus-Christ qui amène l'idée d'une dramaturgie sur Le jugement dernier
 Ecrit *Tutuguri le Rite du soleil noir*
 Fernand Pouey lui propose d'enregistrer une émission radiophonique
 Enregistre plusieurs des ses textes avec Maria Casarès, Paul Thévenin et Roger Blin sous le titre de *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*
 Parution d'*Artaud le Momo* et *Van Gogh le suicidé de la société*
- 1948 Enregistre avec Roger Blin les glossolalies, les cris et les parties musicales pour l'émission *Pour en finir avec le jugement de Dieu*
 Interdiction de la diffusion de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* par le directeur de la radiodiffusion française
 Découverte d'une tumeur inopérable : cancer du rectum
 Signe pour la publication de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* et écrit une nouvelle version du son poème *Tutuguri*
 Diffusion privée de l'émission au cinéma le Washington, il est très affecté par les réactions négatives de certains amis
 Le 4 mars il est retrouvé mort au pied de son lit

Annexe 4

*TUTUGURI*⁵⁴⁸

LE RITE DU SOLEIL NOIR

(l. 1) « Et en bas, comme au bas de la pente amère,
cruellement désespérée du cœur,
s'ouvre le cercle des six croix,
très en bas,
comme encastré dans la terre mère,
désencastré de l'étreinte immonde de la mère
qui bave.

La terre de charbon noir
est le seul emplacement humide
dans cette fente de rocher.

Le Rite est que le nouveau soleil passe par sept
points avant d'éclater à l'orifice de la terre. (l. 12)

(l. 13) Et il y a six hommes,
un pour chaque soleil,
et un septième homme
qui est le soleil tout
cru
habillé de noir et de chair rouge.

Or, ce septième homme
est un cheval,
un cheval avec un homme qui le mène.

Mais c'est le cheval
qui est le soleil
et non l'homme. (l.25)

(l.26) Sur le déchirement d'un tambour et d'une trompette longue,
étrange,
les six hommes
qui étaient couchés,
roulés à ras de terre,

⁵⁴⁸ Artaud Antonin, «Tutuguri, le rite du soleil noir », in *Van Gogh le suicidé de la société Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Œuvres complètes, tome XIII, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 77-79

jaillissent successivement comme des tournesols,
non pas des soleils
mais sols tournants ,
des lotus d'eau,
et à chaque jaillissement
correspond le gong de plus en plus sombre
 et rentré
 du tambour
jusqu'à ce que tout à coup on voie arriver au grand galop,
avec une vitesse de vertige,
le dernier soleil,
le premier homme,
le cheval noir avec un
 homme nu,
 absolument nu
 et vierge
 sur lui. (1.47)

(1.48) Ayant bondi, ils avancent suivant des méandres
 circulaires
et le cheval de viande saignante s'affole
et caracole sans arrêt
au faite de son rocher
jusqu'à ce que les six hommes
aient achevé de cerner
complètement
les six croix.

Or, le ton majeur du Rite est justement
 L'ABOLITION DE LA CROIX.

Ayant achevé de tourner
ils déplantent
les croix de terre
et l'homme nu
sur le cheval
arbore
un immense fer à cheval
qu'il a trempé dans une coupure de son sang ». (1.66)

LA CONQUÊTE DU MEXIQUE¹

La Conquête du Mexique mettra en scène des événements présentés sous leurs aspects multiples et les plus révélateurs, et non des hommes. Les hommes viendront à leur place, avec leurs passions et leur psychologie personnelle, mais pris comme l'harmonisation de certaines forces, et sous l'angle des événements et de la fatalité historique où ils ont joué leur rôle.

Ce thème a été choisi :

1^o D'une part, à cause de son actualité, et pour toutes les allusions qu'il permet à des problèmes d'un intérêt vital pour l'Europe et pour le monde.

Au point de vue historique, *la Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation. Elle fait revivre de façon brutale, implacable, sanglante, la fânerie toujours vivace de l'Europe. Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa prépondérance supérieure. Elle oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brillante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties.

2^o En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation.

Elle fait donc se heurter deux conceptions de la vie et du monde :

a) La conception dynamique, mais dirigée dans le mauvais sens, des races soi-disant chrétiennes.

b) La conception statique des races intérieures d'apparence contemplative et merveilleusement hiérarchisées². Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés.

Et ceci, en dépit des sacrifices humains qui ne sont au pis aller qu'une dérogation à un principe et qui, seraient-ils dans la ligne vraie de la civilisation aztèque, devraient pour une fois être considérés dans ce qu'ils ont de moral et de profondément purificateur³.

Ensuite, en face du désordre de la monarchie européenne de l'époque, basée sur les principes matériels les plus injustes et les plus épaïs, elle éclaire la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels.

Du point de vue social, elle montre la paix dans une société qui savait donner à manger à tout le monde et où la Révolution était, depuis les origines, accomplie.

Dans ce heurt du désordre moral et de l'anarchie catholique avec l'ordre païen, elle peut faire jaillir des conflagrations inouïes de forces et d'images, semées de-ci de-là de dialogues brutaux. Et ceci par des luttes d'homme à homme portant en eux comme des stigmates les idées les plus opposées.

Le fond moral et l'intérêt d'actualité d'un tel spectacle étant suffisamment soulignés, on insistera sur la valeur spectaculaire des conflits qu'il mettra en scène.

Il y a d'abord les luttes intérieures de Montézuma, roi astrologue, sur les mobiles duquel l'histoire s'est montrée incapable de nous éclairer.

Il semble qu'on puisse dégager en lui deux personnages :
1^o Celui qui obéit presque saintement aux ordres du destin, qui accomplit passivement et armé de toute sa conscience la fatalité qui le lie avec les astres⁴.
On peut montrer presque picturalement, objectivement en

tout cas, ses luttes et sa discussion symbolique avec les mythes visuels de l'astrologie.

Bel exemple de danses, de pantomimes, et d'objectivations scéniques de toutes sortes.

²⁰ L'homme déchiré qui, ayant fait les gestes extérieurs d'un rite, ayant accompli le rite de la soumission, se demande sur le plan intérieur si, par hasard, il ne s'est pas trompé, se révolte dans une sorte de tête-à-tête supérieur où les fantômes de l'être planent.

Quelles que soient les certitudes d'un mage, il est permis pour les besoins de la scène, pour la justification de la vie et du théâtre de le faire douter humainement²¹. Enfin, en dehors de Montézuma, il y a la foule, les échos divers de la société, la révolte du peuple contre le destin, représenté par Montézuma, les clameurs des incroyables, les arguties des philosophes et des prêtres, les lamentations des poètes, la réaction des commerçants et des bourgeois, la duplicité et la venlerie sexuelle des femmes.

L'esprit des foules, le souffle des événements se déplacent en ondes matérielles sur le spectacle, fixant de-ci de-là certaines lignes de force, et dans ces ondes et sur ces ondes la conscience amoindrit, révolte ou désespère de quelques-uns suragera comme un fétu.

Théâtralement, le problème est de déterminer et d'harmoniser ces lignes de force, de les concentrer et d'en extraire de suggestives mélodies.

Ces images, ce mouvement, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies tronquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle. Le principe étant d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur un papier musical, ce qui ne se décrit pas avec des mots.

Voici maintenant la structure du spectacle selon l'ordre dans lequel il se déroule.

Acte premier. — Les Signes avant-coureurs.

Un tableau du Mexique dans l'attente, avec ses villes, ses

campagnes, ses cavernes de troglodytes, ses ruines mayas. Des objets évoquant en grand certains ex-voto espagnols et les bizarres paysages qu'ils renferment dans des bouteilles ou sous des cadres en verre bombé.

Par ce principe, les villes, les monuments, la campagne, la forêt, les ruines et les cavernes seront évoqués — leurs apparitions, disparitions, leurs mises en relief — par l'éclairage. Les façons musicales ou picturales de souligner leurs formes, d'accentuer leurs aspérités seront construites dans l'esprit d'une mélodie secrète, invisible au spectateur, et qui correspondra à l'inspiration d'une poésie surchargée de souffles et de suggestions.

Tout cela tremble, gémit comme un étalage anormalement cahoté. Un paysage qui sent venir l'orage : des objets, des musiques, des étoffes, des robes perdues, des ombres de chevaux sauvages passent dans l'air comme des météores lointains, comme la foudre sur l'horizon plein de mirages, comme le vent au ras du sol dans un éclairage avant-coureur de pluie ou d'êtres s'incline, véhément. Puis l'éclairage entier entre en danse; aux conversations piaillantes, aux disputes de tous les échos de la population, répondent les confrontations muettes, absorbées, déprimées de Montézuma avec ses prêtres réunis en collège, avec les signes du zodiaque, les formes sévères du firmament.

Du côté de Cortez une mise en scène de mers et de caravelles ballottées et toutes petites et de Cortez et de ses hommes plus grands qu'elles et fermes comme des rochers.

Acte deuxième. — Confession.

Le Mexique vu cette fois par Cortez.

Silence sur toutes ses luttes secrètes, stagnation apparente et surtout magie, magie d'un spectacle immobile, inouï, avec des villes comme des murailles de lumière, des palais sur des canaux d'eau stagnante, une pesante mélodie.

Puis d'un trait, sur un seul ton aigu et tout droit, des têtes couronnées des murailles.

Puis un sourd grondement plein de menaces, une impression de terrible solennité, des trous dans les foules comme

des poches de calme dans l'air rebrassé par la tempête : apparition de Montézuma qui s'avance tout seul devant Cortez.

Acte troisième. — Les Convolutions.

A tous les étages du pays, révolte.

A tous les degrés de la conscience de Montézuma, révolte. Paysage de bataille dans l'esprit de Montézuma qui discute avec le destin.

Magie, mise en scène magique d'évocation des Dieux. Montézuma coupe l'espace vrai, le fend en deux comme un sexe de femme pour en faire jaillir l'invisible.

La muraille de la scène se farcit inégalement de têtes, de gorges; des mélodies apparaissent comme des moignons. Montézuma lui-même semble tranché en deux, se dédouble; avec des pans de lui-même à demi éclairés; à d'autres aveuglant de lumière; avec de multiples mains qui sortent de ses robes, avec des regards peints sur son corps comme une prise multiple de conscience, mais de l'intérieur de la conscience de Montézuma toutes les questions posées passent dans la foule.

Le Zodiaque, qui rugissait de toutes ses bêtes dans la tête de Montézuma, devient une foule de passions humaines incarnées par des têtes savantes, et toutes brillantes d'argutes, de discours officiels, — de pièces secrètes sur lesquelles la foule malgré les circonstances n'oublie pas au passage de ricaner.

Cependant les vrais guerriers font mugir leurs sabres, les aiguisent sur les maisons. Des vaisseaux volants traversent un Pacifique d'indigo violacé, surchargé des richesses des fuyards, et par contre des armes de contrebande arrivent sur d'autres vaisseaux volants.

Un émacié mange de la soupe à toute vitesse, sentant le siège approcher de la cité, et comme la révolte éclate, l'espace scénique est comme gavé d'une mosaïque cristalline où soit des hommes, soit des troupes compactes aux unités collées membre à membre se heurtent frénétiquement. L'espace est pavé en hauteur de gestes tournoyants, de visages horribles,

d'yeux râlant, de poings fermés, de crinières, de cuirasses, et de tous les étages de la scène, des membres, des cuirasses, des têtes, des ventres tombent comme de la grêle dont le bombardement touche la terre avec de surnaturelles explosions.

Acte quatrième. — L'Abdication.

Or, l'abdication de Montézuma a pour contre-coup une perte étrange et comme maléfique d'assurance du côté de Cortez et de ses guerriers. Un trouble concerté monte de tré-sors découverts, apparus comme des illusions dans des coins de la scène. (Ceci sera réalisé par de multiples jeux de miroirs.)

Des lumières, des sons ont l'air de fondre, s'effilent, grossissent et s'écrasent comme des fruits aqueux qui s'aplatiraient sur le sol. Des couples étranges apparaissent, l'Espagnol sur l'Indienne, horriblement grossis, boursoufflés et noirs, et basculent comme des tombereaux qui montreraient leur ventre. Plusieurs Fernand Cortez entrent en même temps, signe qu'il n'y a plus de chef. Par places, des Indiens massacrent des Espagnols; cependant que, devant une statue dont la tête tourne en musique, Cortez, les bras ballants, semble rêver. Des trahisons demeurent impunités, des formes grouillent qui ne dépassent jamais une certaine hauteur de l'air.

Ce trouble et l'amorce d'une révolte chez les vaincus se manifesteront de dix mille manières. Et dans cette chute, cet amoindrissement de la force brutale qui s'épuise, n'ayant d'ailleurs plus rien à dévorer, se dessinera le premier indice d'un roman passionnel.

Les armes tombées, les sentiments de luxe apparaissent. Non les passions dramatiques de tant de batailles, mais des sentiments calculés, un drame savamment ourdi, où pour la première fois dans le spectacle se manifesterait la tête d'une femme.

Et comme une conséquence de tout cela, c'est aussi le temps des miâsmes, des maladies.

Sur tous les plans de l'expression apparaissent comme des foraisons sourdes, des sons, des mots, des fleurs vénéneuses

qui explosent au ras du sol. Et en même temps un souffle religieux courbe les têtes, des sons redoutables semblent braire, coupés net selon les capricieuses horitures de la mer sur une vaste étendue de sable, d'une falaise déchiquetée par les rochers. Ce sont les funérailles de Montézuma. Un piétinement, un murmure. La foule des indigènes dont les pas font le bruit des mandibules du scorpion. Puis des remous devant les miasmes, des têtes énormes aux nez boursoufflés par les odeurs, — et rien que des Espagnols immenses mais béguillards. Et comme un raz de marée, comme l'éclatement brusque d'un orage, comme le fouettement de la pluie sur la mer⁶, la révolte qui emporte toute la foule par pans avec le corps de Montézuma mort, ballotté sur les têtes comme un navire⁷. Et les spasmes brusques de la bataille, l'écume des têtes des Espagnols traqués qui s'écrasent comme du sang sur les murailles verdissantes.

A PROPOS DU THÉÂTRE
DE LA N. R. F.

Annexe 6

*L'origine de l'homme*⁵⁴⁹

Sous l'amour nu et éclatant, qui danse,
il y a un autre amour, noir, silencieux et menaçant,
l'amour d'une blessure dissimulée.
Les mots ne parviennent pas
à atteindre son indicible abîme,
un amour éternel, immobile et terrible.

Sous cet amour fait de solitude blessée
il y a une colère calme,
un amour aveugle de la colère,
un tourbillon sombre
dans lequel ton nom, écrit en lettres sanglantes, me détruit.

Sous cet amour d'une agonie cruelle
il y a un désir immobile,
un fleuve en deuil,
la présence de la mort,
dans laquelle l'oubli chante notre trépas.

Sous cette mort, amour, heureux et muet,
il n'y a pas de veines, pas de peau, pas de sang,
mais uniquement la mort solitaire ;
silence déchainé,
éternel, sans forme,
amour inépuisable, dont s'écoule la mort.

⁵⁴⁹ Paz Octavio, *L'origine de l'homme*, in *Die Eroberung von Mexico*, CPO 999 185-2

Annexe 7

*Cantares mexicanos*⁵⁵⁰

I

La guerre étrangle la Tenochca
La guerre étrangle le Tlatelolca.

Les murs sont noirs
De la fumée assombrit l'air
Seul le feu mortel lance des éclairs dans l'obscurité.

Ils ont capturé Cuauthémoc
Les princes du Mexique sont captifs.

La guerre étrangle la Tenochca
La guerre étrangle le Tlatelolca.

Neuf jours plus tard, on les emmène à Coyoacan
Cuauthémoc, Coanacoch, Tettlepanquetzaltzin
qui furent autrefois rois, sont à présent des captifs.

Tlacotzin aimerait les consoler
Mes neveux, prenez courage
Les rois vaincus sont mis aux fers avec des chaînes en or.

Le roi Cuauthémoc parle
Mon neveu, tu es prisonnier
Ils te mettent aux fers !

Et qui se tient là-bas, à côté du capitaine ?
Ah, c'est Dona Isabel, ma jeune nièce.

Ah, c'est vrai
ceux qui furent autrefois rois sont à présents captifs.

Tu es un esclave, tu appartiens à un autre
A Coyoacan on t'a donné un collier
qui n'est pas en plumes de quetzal.

Et qui se tient là-bas, à côté du capitaine ?
Ah, c'est Dona Isabel, ma jeune nièce.

⁵⁵⁰ *Cantares mexicanos*, in *Die Eroberung von Mexico*, CPO 999 185-2

Ah c'est vrai
ceux qui furent autrefois rois sont à présents captifs.

II

Nos lamentations résonnent
nos larmes tombent
Tlatelolco se sauvent dans la mer
ils s'enfuient comme des femmes.

Que pouvons-nous encore faire, mes amis ?
Les Aztèques abandonnent la ville
de la fumée recouvre l'aube
notre ville est en flammes.

Motelhuihtzin, qui la défend
Oquihtzin, le grand chef
Tlacotzin, le chancelier du roi
sont salués par des pleurs.

Pleurez, mes amis, comprenez
que l'empire du Mexique est perdu
l'eau est devenue amère
la nourriture est devenue amère
cela est dû à Ipalnemohuanis
il donne la vie
et la reprend.

III

Il ne resta que des fleurs et des chants funèbres
au Mexique et à Tlatelolco
où nous vîmes autrefois des guerriers et des sages.

Nous devons périr
nous le savons
car nous sommes des mortels.
Toi, qui donnes la vie
tu en as décidé ainsi.

Nous errons de-ci de-là
dans notre pitoyable misère
nous sommes des mortels
nous avons vu couler le sang, nous avons vu la douleur
là où se trouvait autrefois la beauté et le courage.

Nous sommes vaincus
nous sommes en ruines
il ne resta que peine et souffrance
là où se trouvaient autrefois la beauté et le courage.

En as-tu assez de tes serviteurs
Es-tu en colère après tes serviteurs
Toi, qui donnes la vie ?

Traduction : Sylvie Gomez

Annexe 8

*Le Théâtre de Séraphin*¹

à Jean Pauhlan

*Il y a assez de détails pour qu'on comprenne.
Préciser serait gâter la poésie de la chose.*

NEUTRE
FEMININ
MASCULIN

Je veux essayer un féminin terrible. Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication.

C'est comme la plainte d'un abîme qu'on ouvre : la terre blessée crie, mais des voix s'élèvent, profondes comme le trou de l'abîme qui crie.

Neutre. Féminin. Masculin.

Pour lancer ce cri je me vide.

Non pas d'air, mais de la puissance même du bruit. Je dresse devant moi mon corps d'homme. Et ayant jeté sur lui « l'œil » d'une mensuration horrible, place par place je le force à entrer en moi.

Ventre d'abord. C'est par le ventre qu'il faut que le silence commence, à droite, à gauche, au point des engorgements, là où opèrent les chirurgiens.

Le *Masculin* pour faire sortir le cri de la force appuierait d'abord à la place des engorgements, commanderait l'irruption des poumons dans le souffle et du souffle dans les poumons ?

Ici, hélas, c'est tout le contraire et la guerre que je veux faire vient de la guerre qu'on me fait à moi.

Et il y a dans mon *Neutre* un massacre ! Vous comprenez, il y a l'image enflammée d'un massacre qui alimente ma guerre à moi. Ma guerre est nourrie d'une guerre, et elle crache sa guerre à soi.

Neutre. Féminin. Masculin. Il y a dans ce neutre un recueillement, la volonté à l'affût de la guerre, et qui va faire sortie la guerre, de la force de son ébranlement.

¹ Artaud Antonin, « Le théâtre de Séraphin », in *Le théâtre et son double*, Œuvres complètes, tome IV, éd. Gallimard, Paris, 1978, pp. 138-146

Le Neutre parfois est inexistant. C'est un Neutre de repos, de lumière, d'espace enfin.

Entre deux souffles, le vide *s'étend*, mais alors c'est comme un espace qu'il s'étend.

Ici, c'est un vide asphyxié. Le vide serré d'une gorge, où la violence même du râle a bouché la respiration.

C'est dans le ventre que le souffle descend et crée son vide d'où il le relance au sommet des poumons.

Cela veut dire : pour crier je n'ai pas besoin de la force, je n'ai besoin que de la faiblesse, et la volonté partira de la faiblesse, pour recharger la faiblesse de toute la force de la revendication.

Et pourtant, et c'est ici le secret, *comme au théâtre*, la force ne sortira pas. Le masculin actif sera comprimé. Et il gardera la volonté énergique du souffle. Il la gardera pour le corps entier, et pour l'extérieur il y aura un tableau de la *disparition* de la force auquel les sens croiront assister.

Or, du vide de mon ventre j'ai atteint le vide qui menace le sommet des poumons.

De là sans solution de continuité sensible le souffle tombe sur les reins, d'abord à gauche, c'est un cri féminin, puis à droite, au point où l'acupuncture chinoise pique la fatigue nerveuse, quand elle indique un mauvais fonctionnement de la rate, des viscères, quand elle révèle une intoxication.

Maintenant je peux remplir mes poumons dans un bruit de cataracte, dont l'irruption détruirait mes poumons, si le cri que j'ai voulu pousser n'était un rêve.

Massant les deux points du vide sur le ventre, et de là, sans passer aux poumons, massant les deux points *un peu au-dessus* des reins, ils ont fait en moi l'image de ce cri armé en guerre, de ce terrible cri souterrain.

Pour ce cri il faut que je tombe.

C'est le cri du guerrier foudroyé qui dans un bruit de glaces ivre froisse en passant les murailles brisées.

Je tombe.

Je tombe mais je n'ai pas peur.

Je rends ma peur dans le bruit de la rage, dans un solennel barrissement.

Neutre. Féminin. Masculin.

Le Neutre étant pesant et fixé. Le Féminin est tonitruant et terrible, comme l'aboiement d'un fabuleux molosse, trapu comme les colonnes cavernueuses, compact comme l'air qui mure les voûtes gigantesques du souterrain.

Je crie en rêve, mais je sais que je rêve, et sur les deux côtés du rêve je fais régner ma volonté.

Je crie dans une armature d'os, dans les cavernes de ma cage thoracique qui aux yeux médusés de ma tête prend une importance démesurée.

Mais avec ce cri foudroyé, pour crier il faut que je tombe.

Je tombe dans un souterrain et je ne sors pas, je ne sors plus.

Plus jamais *dans le Masculin*.

Je l'ai dit : le Masculin n'est rien. Il garde de la force, mais il m'ensevelit sous sa force.

Et pour le dehors c'est une claque, une larve d'air, un globule sulfureux qui explose dans l'eau, ce masculin, le soupir d'une bouche fermée et au moment où elle se ferme. Quand tout l'air a passé dans le cri et qu'il ne reste plus rien pour le visage. De cet énorme barrissement de molosse, le visage féminin et fermé vient tout juste de se désintéresser.

Et c'est ici que les cataractes commencent.

Ce cri que je viens de *lancer* est un rêve.

Mais un rêve qui mage le rêve.

Je suis bien dans un souterrain, je respire, avec les souffles appropriés, ô merveille, et c'est moi l'acteur.

L'air tout autour de moi est immense, mais bouché, car de toutes parts la caverne est murée.

J'imité un guerrier médusé, tombé tout seul dans les cavernes de la terre qui crie frappé par la peur.

Or le cri que je viens de lancer appelle un trou de silence d'abord, de silence qui se rétracte, puis le bruit d'une cataracte, un bruit d'eau, c'est dans l'ordre, car le bruit est lié au théâtre. C'est ainsi que dans tout vrai théâtre, procède le rythme bien compris.

LE THEATRE DE SERAPHIN :

Cela veut dire qu'il y a de nouveau *magie de vivre* ; que l'air du souterrain qui est ivre, comme une armée reflue de ma bouche fermée à mes narines grandes ouvertes, dans un terrible bruit guerrier.

Cela veut dire que quand je joue mon cri a cessé de tourner sur lui-même, mais qu'il éveille son double de sources dans les murailles du souterrain.

Et ce double est plus qu'un écho, il est le souvenir d'un langage dont le théâtre a perdu le secret.

Grand comme une conque, bon à tenir dans le creux de la main, ce secret ; c'est ainsi que la Tradition parle.

Toute la magie d'exister aura passé dans une seule poitrine quand les Temps se seront refermés.

Et cela sera tout près d'un grand cri, d'une source de voix humaine, une seule et isolée voix humaine, comme un guerrier qui n'aura plus d'armée.

Pour dépeindre le cri que j'ai rêvé, pour le dépeindre avec les paroles vives, avec les mots appropriés, et pour, bouche à bouche et souffle à souffle, [le] faire passer non dans l'oreille, mais dans la poitrine du spectateur.

Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a la différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale.

Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister.

Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre quand je crois au rêve de la réalité ?

Quand le rêve je fais quelque chose et au théâtre je fais quelque chose.

Les événements du rêve conduits par ma conscience profonde m'apprennent le sens des événements de la veille où la fatalité toute nue me conduit.

Or le théâtre est comme une grande veille, où c'est moi qui conduis la fatalité.

Mais [dans] ce théâtre où je mène ma fatalité personnelle et quia pour point de départ le souffle, et qui s'appuie après le souffle sur le son ou sur le cri, il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle, et temps par temps.

Ce spectateur ce n'est pas assez que la magie du spectacle l'enchaîne, elle ne l'enchaînera pas si on ne sait pas où le prendre. C'est assez d'une magie hasardeuse, d'une poésie qui n'a plus la science pour l'étayer.

Au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier.

Toutes émotions a des bases organiques. C'est en cultivant ses émotions dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque.

Savoir par avance les points du corps qu'il faut toucher c'est jeter le spectateur dans les trances magiques.

Et c'est [de] cette sorte précieuse de science que la poésie au théâtre s'est depuis longtemps déshabituée.

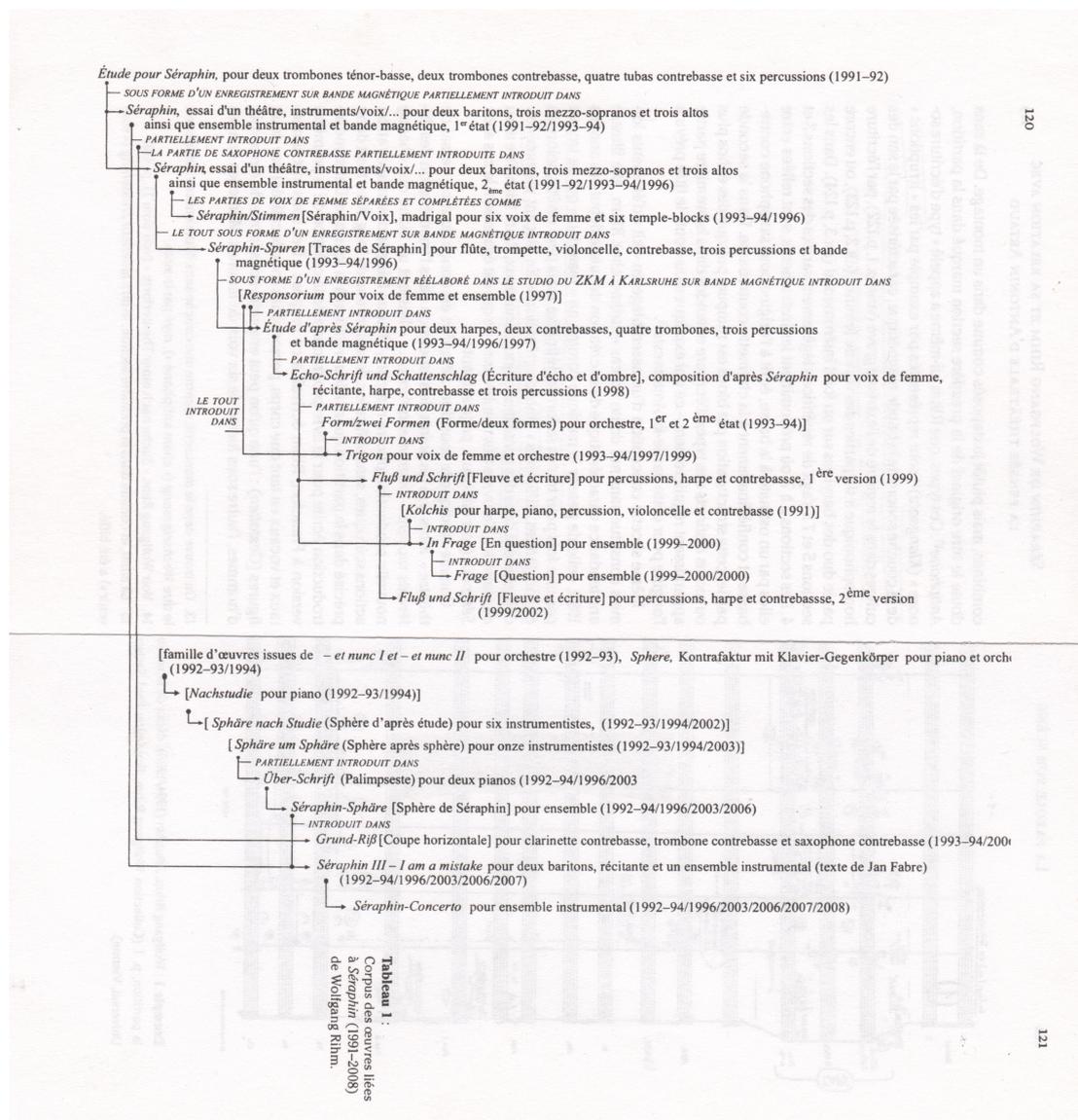
Connaître les localisations du corps, c'est donc refaire la chaîne magique.

Et je veux avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré.

Antonin ARTAUD,
Mexico, 5 avril 1936

Annexe 9 :

Mosch Ulrich, « *Séraphin* de Wolfgang Rihm et sa relation avec la pensée théâtrale d'Antonin Artaud », in *La parole sur scène, voix, texte, signifié*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 120-121



Bibliographie

ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, éditions Desclée de Brouwer, Paris, 2001

ACCAOUI Christian, « L'art du temps », in *Musique et temps*, Les éditions Cité de la musique, Paris, 2008, pp. 7-26

ADORNO Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, éditions Gallimard, Paris, 1962

ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, éditions Klincksiek, Paris, 1974

AGNELLO Carmello, « À l'écoute de l'image : réalités et perspectives de la scène musicale contemporaine », in *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, sous la direction de Giordano Ferrari, éditions L'Harmattan, Paris, 2006, pp. 182-188

ANDRASCKE Peter, « Dichterischer Text und musicalischer Kontext. Zu Vertonung von Wolfgang Rihm », in *Studien zur Wertungsforschung 20, « Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung »*, hrsg. O. Kolleritsch, Universal Edition, Wien 1988, S. 84-101

APERGHIS Georges, « Quelques réflexions sur le théâtre musical », in *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Laurent Feynerou, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, pp. 455-456

APERGHIS Georges, *Le corps musical*, ouvrage conçu et réalisé par Antoine Gindt, éditions Actes Sud, 1990

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, éditions Gallimard, Paris :

Tome I : *Textes Surréalistes*, 1976

Tome IV : *Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*,
1978

Tome V : *Autour du théâtre et son double et des Cenci*, 1979

Tome VII : *Héliogabale ou l'anarchiste couronné, Les nouvelles
révélation de l'être*, 1982

Tome VIII : *De quelques problèmes révolutionnaires*, 1971, et 1980

Tome XIII : *Van Gogh le suicidé de la société, Pour en finir avec la
jugement de Dieu* suivi de *Le théâtre de la cruauté* et *Lettres à propos de Pour
en finir avec le jugement de Dieu*, 1974

BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, éditions Presses Universitaires de
France, Paris, 1950

BAILLET Jérôme, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 »,
in *Les écritures du temps*, éditions L'Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou,
Paris, 2001, pp. 155-215

BAUDELAIRE Charles, *Les paradis artificiels*, éditions Gallimard et Librairie
générale française, Paris, 1964

BOISSIERE Anne, *Adorno La vérité de la musique moderne*, éditions Presses
universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999

BOISSIERE Anne, « L'expérience de la durée », in *Musique et temps*, Les éditions
Cité de la musique, Paris, 2008 pp. 27-38

BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, La musique
contemporaine depuis 1945*, éditions Minerve, 1999

BOSSEUR Jean-Yves, *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, éditions Minerve, 2008

BOULEZ Pierre, *Points de repères*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1981

BOULEZ Pierre, *Points de repères I imaginer*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1995

BOULEZ Pierre, *Regards sur autrui*, éditions Christian Bourgois, Paris, 2005

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, éditions Gallimard, Paris, 1994

BRUNO Pierre, *Antonin Artaud Réalité et poésie*, éditions L'Harmattan, Paris, 1999

CHARLES Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 2001

CHOUVEL Jean-Marc, « Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire... », in *Musique et mémoire*, Collection Arts 8, dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, éditions L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 47-56

COHEN-LEVINAS Danielle, *L'opéra et son double*, éditions Vrin, Paris, 2013

COHEN-LEVINAS Danielle, *La voix au-delà du chant*, éditions Michel de Maule, Paris, 1987

COHEN-LEVINAS Danielle, « Rhétorique de la signification et du langage musical », in *Les universaux en musique*, sous la direction de Costin Mioreanu et Xavier Hascher, Publications de la Sorbonne, 1998, pp. 667-678

Contrechamps, N°2, « Schönberg Kandinsky, Correspondance, Écrits », éditions l'Age d'Homme, Avril, 1984

COURT Raymond, « Artaud et Stravinsky », in *Revue d'esthétique* N°4, « Musique présente », éditions Privat, Toulouse, 1982, pp. 51-61

COURT Raymond, *La vérité de l'Art ?*, *Essai sur la figure et le sacré*, éditions EREME, Paris, 2003

COURT Raymond, *Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, éditions Klincksieck, Paris, 1976

COURT Raymond, « Musique et expression ou le pouvoir de la musique (À propos de Hanslick : Du beau dans la musique) », in *L'esprit de la musique*, sous la direction de Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, éditions Klincksieck, Paris, 1992, pp. 227-253

DAHLAUS Carl, *Essais sur la nouvelle musique*, éditions Contrechamps, Genève, 2004

DARBON Nicolas, « *Musica Multiplex* », *Dialogue du simple et du complexe en musique contemporaine*, éditions L'Harmattan, Paris, 2007

DARBON Nicolas, *Wolfgang Rihm et la nouvelle simplicité*, éditions Millénaire III, Notre-Dame de Bliquetuit, 2007

DAHLAUS Carl, « Se détourner de la pensée du matériau ? », in *Formel/Informel : Musique-philosophie*, M. Salomos, A. Soulez, H. Vaggione, éditions L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 33-47

Das Opernglas, N° 10, « Wolfgang Rihm im Gespräch, Ahnung, Wissen, Befürchtung, Hoffnung », S. 30-34

DEBUSSY Claude, *Correspondances (1872-1918)*, éditions Gallimard, Paris, 2005

DECARSIN François, *La musique architecture du temps*, éditions L'Harmattan, Paris, 2001

DECARSIN François, « Inventions rythmiques et écriture du temps dans les musiques après 1945 », in *Les écritures du temps*, éditions L'Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, Paris, 2001, pp. 61-89

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1968

DELEUZE Gilles, « Peindre le cri », in *Critique, L'œil et l'oreille, Du conçu au perçu dans l'art contemporain*, N° 408, éditions De Minuit, Paris, Mai 1981, pp. 506-511

DELIEGE Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM, Contribution historiographique à une musicologie critique*, éditions Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003

DELIEGE Célestin, *Invention musicale et idéologies 2, Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, éditions Mardaga, Wavre (Belgique), 2007

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, éditions Du Seuil, Paris, 1967

DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Piper Verlag, München, 1998

DUFOURT Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1991

DUMOULIE Camille, *Antonin Artaud*, éditions du Seuil, Paris, 1992

DUMOULIE Camille, *Artaud, La vie*, éditions Desjoncquières, Paris, 2003

DUMOULIE Camille, *Nietzsche et Artaud pour une éthique de la cruauté*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1992

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, éditions Gallimard, Paris, 1969

- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, éditions Gallimard, Paris, 1957
- EMERY Eric, *Temps et musique*, éditions l'Age d'homme, Lausanne, 1975
- FERRARI Giordano, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Bério, Evangelisti, Maderna*, éditions L'Harmattan, Paris, 2000
- FRANCOIS Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, éditions Klincksieck, Paris, 1991
- FUBINI Enrico, « Langage musical et langage verbal : quelle relation ? », in *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, éditions l'Harmattan, Paris, 2007, pp. 47-56
- GORGE Emmanuel, *La musique et l'altérité, Miroirs d'un style*, éditions L'Harmattan, Paris, 2008
- GREIMAS ALGIRDAS Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, éditions Larousse, Paris, 1966
- GROSSMAN Evelyne, *Artaud/Joyce le corps et le texte*, éditions Nathan, Paris, 1996
- HANSLICK Edouard, *Du beau dans la musique*, éditions Christian Bourgois, Paris, 1986
- HAUSLER Josef, « Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen », in *Musik-Konzepte Sonderband, « Wolfgang Rihm »*, hrsg. Ulrich Tadday, Richard Booberd Verlag, München, 2004, S. 7-20
- IMBERTY Michel, « Le temps (musical) retrouvé », in *Esprit, Musique contemporaine, comment l'entendre ?*, éditions du Seuil, Paris, Mars 1985, pp. 83-104

Inharmoniques, N° 7, « Entretien entre Wolfgang Korb et Wolfgang Rihm le 13/09/1990 », « Musique et authenticité », éditions IRCAM, Paris, 1991, pp. 36-47

ISOU Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, éditions Gallimard, Paris, 1947

JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, éditions de Minuit, Paris, 1976

KOGLER Suzanne, « Begegnung von Sprache und Klang bei Wolfgang Rihm », in *Studien zur Wertungsforschung 39*, « Am Ende, Wortlos, die Musik, Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit in zeitgenössischen Musikschaffen », hrsg. O. Kolleritsch, Universal Edition, Wien 2003, S. 127-161

KOGLER Suzanne, « Mémoire et remémoration Les dimensions morales du langage musical contemporain », in *Musique et mémoire*, Collection Arts 8, dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, éditions L'Harmattan, Paris, 2003, pp. 21-35

KRISTEVA Julia, « Le sujet en procès », in *Artaud*, direction Philippe Sollers, Union Générales d'éditions, Paris, 1973, pp. 43-108

Lettre internationale, N°78, « Wolfgang Rihm im Gespräch mit Axel Brüggemann, Unerhörtes Hören, Über Krach und Musik, Klang und Komposition, Spannung und Harmonie », Herbst 2007, S. 108-112

LEVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1983

LYOTARD Jean-François, *Le différend*, Les éditions de minuit, Paris, 1983

MÂCHE François-Bernard, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, éditions Klincksieck, Paris, 1983

MEEUS Nicolas, « De la musique comme langage », in *Les universaux en musique*, sous la direction de Costin Mioreanu et Xavier Hascher, Publications de la Sorbonne, 1998, pp. 127-133

DE MERIDIEU Florence, *C'était Antonin Artaud*, éditions Fayard, Paris, 2006

MESCHONIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, éditions Verdier, Lagrasse, 1982

MESCHONIC Henri, *Les états de la poétique*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1985

MESCHONIC Henri, *Le signe et le poème*, éditions Gallimard, Paris, 1975

MIREANU Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, éditions Klincksiek, Paris, 1995

MIGLIACCO Carlo, « L'objet d'étude de la philosophie de la musique », in *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, éditions l'Harmattan, Paris, 2007, pp. 75-83

MOSCH Ulrich, « Rihm Wolfgang », in *MGG Personenteil*, Band 14, S. 112-125

Musica Falsa, N°17, « Entretien entre Eric Denuit et Wolfgang Rihm le 7/10/2002 », « L'autre Allemagne », pp. 114 - 119

MUSIQUES, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Tome 1, « Musiques du XX^e siècle », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, éditions Actes sud / Cité de la musique, Paris, 2003

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1991

NONO Luigi, *Écrits*, éditions Contrechamps, Genève, 2007

PADILLA Alfonso, « Les universaux en musique et la définition de la musique », in *Les universaux en musique*, sous la direction de Costin Mioreanu et Xavier Hascher, Publications de la Sorbonne, 1998, pp. 219-230

PARRET Herman, *La voix et son temps*, éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2002

PARROCHIA Daniel, *Philosophie et musique contemporaine ou le nouvel esprit musical*, collection milieux Champ Vallon, 2006

DE PORTZAMPARC Renaud, *La folie d'Artaud*, éditions L'Harmattan, Paris, 2011

REXROTH Dieter, *Der Komponist Wolfgang Rihm, Ein Buch der alten Oper Frankfurt, Frankfurt '85*, Schott Verlag, Mainz, 1985

RIGAUD Antonia, *John Cage théoricien de l'utopie*, éditions L'Harmattan, Paris, 2006,

RIHM Wolfgang, *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche 1*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997

RIHM Wolfgang, *Ausgesprochen, Schriften und Gespräche 2*, Amadeus Verlag, Winterthur, 1997

RIHM Wolfgang, *Fixer la liberté ?, Écrits sur la musique choisis par Pierre Michel, traduits par Martin Kalternecker*, éditions Contrechamps, Genève, 2013

RIHM Wolfgang / Brinkmann Reinhold, *Musik nachdenken – Reinhold Brinkmann Wolfgang Rihm im Gespräch*, Con Brio Verlag, Regensburg, 2001

RIHM Wolfgang, « Trois essais sur le thème de ... (une conférence) », in *Contrechamps*, N°3, « Avant-garde et tradition », éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1984, pp. 69-82

ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, éditions Gallimard, Paris, 1990

RUFF Wolfgang, « Musiktheater », in *MGG Sachteil*, Band 6, S. 1670-1710

SERRA Carlo, « Corps, accent, répétition », in *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, éditions l'Harmattan, Paris, 2007, pp. 215-230

STEINEGGER Catherine, *Pierre Boulez et le théâtre ; De la compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, éditions Mardaga, Wavre, 2012

SOULEZ Antonia, « Geste et musique : portée et limite du paradigme musical en philosophie (À partir de Wittgenstein et Valéry...) », in *L'esprit de la musique*, sous la direction de Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet et François Hurard, éditions Klincksieck, Paris, 1992, pp. 281-300

STOIANOVA Ivanka, *Luciano Berio, Chemins en musique*, éditions Richard-Masse, 1985

STOIANOVA Ivanka, *Entre détermination et aventure, Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle*, éditions L'Harmattan, Paris, 2004

STOIANOVA Ivanka, *Geste-texte-musique*, Union Générales d'éditions, Paris, 1978

STOIANOVA Ivanka, « Deux rencontres avec l'altérité dans le théâtre musical récent. Wolfgang Rihm, Die Eroberung von Mexico et José Manuel Lopez Lopez, La noche y la palabra », in *L'opéra contemporain : mutations et interférences*, N°14, éditions Gloria Collado Guevara, Madrid, 2004-2005, pp. 49-72

STOIANOVA Ivanka, « Rihm und Artaud : das Musik-Theater der Grausamkeit », in, Musik-Konzepte Sonderband, « Wolfgang Rihm », hrsg. Ulrich Tadday, Richard Booberd Verlag, München, 2004, S. 135-151

STOIANOVA Ivanka, « Das Wort-Klang-Verhältnis in der zeitgenössischen Musik », in *Studien zur Wertungsforschung 20*, « Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung », hrsg. O. Kolleritsch, Universal Edition, Wien 1988, S. 51-67

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, éditions Denoël, Paris, 1962,

SZENDY Peter, « Radio-Artaud (le théâtre, l'enregistrement, l'écoute) », in *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Laurent Feynerou, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, pp. 703-718

THEVENIN Paule, *Antonin Artaud : fin de l'ère chrétienne*, éditions Lignes-Léo Scheer, 2006

TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, éditions du Seuil, Paris, 1982

TROJAHN Manfred, « Formbegriff und Zeitgestalt in der « Neuen Einfachheit », Versuch einer Polemik », in *Studien zur Wertungsforschung 14*, « Zur « Neuen Einfachheit » in der Musik », hrsg. O. Kolleritsch, Universal Edition, Wien 1981, S. 83-89

VERDEAU-PAILLÈS Jacqueline, LAXENAIRE Michel, STOECKLIN Hubert, *La folie à l'opéra*, éditions Buchet/Chastel, Paris, 2005

VIRMAUX Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, éditions Seghers, Paris, 1970

WAGNER Nike, « « Drin-Sein als Rettung vor dem In-Sein », zu den Texten von Wolfgang Rihm », in *Musik-Konzepte Sonderband*, « Wolfgang Rihm », hrsg. Ulrich Tadday, Richard Booberd Verlag, München, 2004, S. 29-37

WILLIAMS Alastair, « Voices of the other : Wolfgang Rihm's music drama Die Eroberung von Mexico », in *Journal of the royal musical association*, N° 129, éd. Royal Musical Association, p. 240-271

ZENCK Martin, « Die ästhetische Produktivkraft des Fantastischen und des Wahnsinns im Werk Wolfgang Rihms », in *Ausdruck. Zugriff. Differenzen Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. Wolfgang Hofer, Schott Musik International, Mainz 2003, S. 57-83

Discographie :

Artaud Antonin, *Antonin Artaud Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Harmonia mundi distribution, 2001, (12008/09)

Debussy Claude, *The orchestral music*, CBS records, 1969, (01-045620-20)

Berio Luciano, *Laborintus 2*, Harmonia mundi, 1987, (190764)

Berio Luciano, *Sinfonia – Eindrücke*, Warner Classics UK, 2001, (8573 89226 2)

Henze Hans Werner, *Ein Landarzt / Das ende einer Welt Rundfunkopern*, Wergo, 2005, (00846)

Nono Luigi, *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, SWR, 2003/2004, (20605)

Rihm Wolfgang, *Die Eroberung von Mexico*, Classic Produktion Osnabrück, 1992, (999 185-2)

Rihm Wolfgang, *Deus Passus*, Hänssler, 2001, (B00005JJ43)

Rihm Wolfgang, *Étude d'après Séraphin*, ZKM / Wergo, 1998, (2055-2)

Rihm Wolfgang, *Fetzen*, Musical Edition Winter & Winter, 2011, (910 178-2)

Rihm Wolfgang, *Gesungene Zeit*, Deutsche Grammophon, 1992, (437 093-2)

Rihm Wolfgang, *Hamletmaschine*, Wergo, 2007, (B000025RVI)

Rihm Wolfgang, *Jagden und formen*, Deutsche Grammophon, 2002, (471 558-2)

Rihm Wolfgang, *Kein Firmament*, Classic Produktion Osnabrück, 1992, (999 134-2)

Rihm Wolfgang, *Lichtes Spiel*, Deutsche Grammophon, 2011, (00289 477 9359)

Rihm Wolfgang, *Orchestral Works and Chamber music*, Col legno, 2000, (20508)

Rihm Wolfgang, *Phantom and escapade, works for violon and piano*, Classic Produktion Osnabrück, 2002, (999 883-2)

Rihm Wolfgang, *Séraphin-Stimmen*, in « *Come un'ombra di luna* », ECM New Series, 2001, (461 719-2)

Rihm Wolfgang, *Streichquartette III, V, VIII*, Audivis France, 1991 / 1994 (782001)

Rihm Wolfgang, *Trios*, Kairos, 2000, (0012092)

Rihm Wolfgang, *Tutuguri*, Hänssler Classic, 2002, (93. 069)

Schönberg Arnold, *Die glückliche Hand, Variations for orchestra, Verklärte Nacht*, Sony music, 1977/78/82, (01-048464-10)

Schönberg Arnold, *Erwartung*, Philips, 1993, (426 261-2)

Schönberg Arnold, *Pierrot Lunaire, Herzgewächse, Ode to Napoléon Buonaparte*, Deutsche Grammophon, 1998, (002894790563)

Stockhausen Karlheinz, *Stimmung*, Harmonia mundi, 2007, (7045)

Stockhausen Karlheinz, *Gruppen, Punkte*, BMCR, WDR, 2006, (117)

Stockhausen Karlheinz, *Kontakte*, Wergo, 1992, (6009-2)

Strauss Richard, *Elektra*, Naïve, 2001, (34109)

Strauss Richard, *Salomé*, EMI records, 1987, (7 4935 2)

Stravinsky Igor, *Le sacre du printemps*, Adès, (202632)

Stravinsky Igor, *Oedipus Rex*, Philips classical productions, 1994, (438 865-2)

Varèse Edgard, *The complete works*, DECCA, 1998, (460 208-2)

Vidéographie

Artaud Antonin, *En compagnie d'Antonin Artaud, La véritable histoire d'Artaud le Momo*, ARTE éditions, 2005, (B0007MTFDO)

Rihm Wolfgang, *Dionysos*, Unitel Classica, 2010, (B00DJYKACC)

Rihm Wolfgang, *Oedipus*, Arthaus Musik, 2013, (B00AA9QJ3I)

Rihm Wolfgang, *Sa vie, son œuvres – un portrait*, Wergo, 2006, (B000EGEZGK)

Liens internet

<http://www.dionysos-der-film.com/>

<http://www.universaledition.com/composer/599>

<https://www.youtube.com/watch?v=GTIsbBn-9kw> (Wolfgang Rihm-Antonin Artaud / Deutsch-Französisches Symposium)