

Information Presse

Helmut Lachenmann (né en 1935)

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (La Petite Fille aux allumettes)

« Musik mit Bildern » d'après des textes de Hans Christian Andersen,
Gudrun Ensslin et Leonard de Vinci
(Edition Breitkopf & Härtel)

Commande Hamburgische Staatsoper – Création janvier 1997

Nouvelle production - Création en France
Spectacle non surtitré

Direction musicale Lothar Zagrosek
Mise en scène et décors Peter Mussbach
Costumes Andrea Schmidt-Futterer
Dramaturgie Klaus Zehelein et Hans Thomalla
Réalisation sonore Andreas Breitscheid
Chef des chœurs Michael Alber
Etudes musicales Matthias Hermann

Sopranos Elisabeth Keusch
Sarah Leonard
Récitante Salomé Kammer
Rôle muet Mélanie Fouché

Orchestre et Chœurs du Staatstheater Stuttgart

Coproduction Staatstheater Stuttgart
Opéra National de Paris
et Festival d'Automne à Paris

en Association avec la Fondation de France
avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens

Attachée de presse : Pierrette Chastel 01 40 01 16 79
Assistante : Diane Rayer 01 40 01 20 88
Secrétariat : Françoise Domange 01 40 01 16 62
Fax : 01 40 01 18 47
pchastel@opera-de-paris.fr

France Musiques, partenaire de l'Opéra National de Paris

@ Palais Garnier

lundi	17	septembre	2001	-	19h30
mardi	18	septembre	2001	-	19h30
jeudi	20	septembre	2001	-	19h30
vendredi	21	septembre	2001	-	19h30
samedi	22	septembre	2001	-	19h30

Dates des représentations à Stuttgart
12, 13, 14, 20 et 21 octobre 2001
22, 23 et 24 février 2002

Tarifs : 577F, 460FF, 330FF, 200FF, 115FF, 60FF, 45FF
87,96€ 70,13€ 50,31€ 30,49€ 17,53€ 9,15€ 6,86€

Informations/Réservations

par téléphone 08 36 69 78 68 (2,23 FF/0,34€ la minute)
par Internet <http://www.opera-de-paris.fr>

Durée : 2 heures sans entracte

Attaché de presse Festival d'Automne à Paris : Rémi Fort
Assistante : Margherita Mantero
Tél. : 01 53 45 17 00
Fax : 01 53 45 17 01
remifort@festival-automne.com

LE COMPOSITEUR

Helmut Lachenmann

Né à Stuttgart en 1935, Helmut Lachenmann fait ses études à la Musikhochschule de sa ville natale, où il suit les cours de piano de Jürgen Uhde et de composition de Johann Nepomuk David. Il sera ensuite l'élève de Luigi Nono (1958-1960) et de Karlheinz Stockhausen (1963-1964). Ses premières compositions opèrent une synthèse critique des différents courants des années soixante et soixante-dix (post-sériel, expérimental, aléatoire). A partir de la fin des années soixante, il s'engage dans une nouvelle approche du langage musical et de la syntaxe. Cette attitude l'amène à édifier un univers sonore unissant son et bruit dans une conception d'une grande nouveauté et d'une surprenante beauté sonore. Lachenmann n'a cessé depuis d'approfondir une démarche qui renouvelle la notion de « beau » en musique, élargissant l'accord du son et du bruit en l'intégrant à des préoccupations plus vastes. A la recherche d'un son nouveau, Lachenmann exploite des aspects cachés du matériau sonore, en orientant « la perception sur l'anatomie du phénomène sonore », en utilisant des rythmes comme « squelettes », ce qui les rend méconnaissables par la transformation des sons, en voilant la brillance d'une œuvre pour soliste, grâce au découpage des textes en syllabes et phonèmes tout en utilisant un matériau préexistant. Il est ainsi possible, « dans le domaine même des ressources familières du langage, en les rendant insolites et en les desséchant, de composer à nouveau avec des sonorités intactes ».

Helmut Lachenmann au Festival d'Automne à Paris et à l'Opéra National de Paris

1989

Quatuor n° 2, Reigen seliger Geister (commande du Festival d'Automne à Paris)

1991

Opéra National de Paris Bastille (Amphithéâtre)
Movement – vor der Erstarrung

1993 : Programme monographique

Opéra National de Paris Bastille (Amphithéâtre)

Gran Torso

Trio Fluido pour clarinette, alto et percussion

Pression pour violoncelle

Dal Niente pour clarinette

temA pour flûte, voix et violoncelle

Toccatina pour violon

Intérieur I pour percussion

Trio à cordes

Reigen seliger Geister

« ... Zwei Gefühle... » *Musik mit Leonardo*

Guero pour piano

Allegro sostenuto pour clarinette, violoncelle et piano

Movement - vor der Erstarrung

Salut für Caudwell pour deux guitaristes

Accanto, musique pour un clarinettiste avec orchestre

Ausklang, pour piano et orchestre

1994

Opéra National de Paris / Grande Salle

Tanzsuite mit Deutschlandlied

1998

Schwankungen am Rand

Helmut Lachenmann : un portrait

L'attrait grandissant pour Lachenmann à partir de la fin des années 1970 tient à deux choses sans doute : à la clarté de ses refus et à une séduction personnelle. Le jeune compositeur portait un regard très critique sur la situation musicale à la fin de l'ère sérielle, refusant aussi bien les installations aléatoires à la Cage et les pièces ludiques et contestataires à la Kagel, que le retour plus ou moins déguisé à la tonalité, sous forme de détournements ou collages, voire d'un néo-romantisme déjà gourmand. Cette constance lui a valu de nombreuses attaques, d'autant que son propre chemin (qui consistait à composer avec les bruits, mais réalisés par les instruments) était d'un abord ardu. Mais elle lui a progressivement attiré les sympathies des jeunes compositeurs (être passé par son enseignement devint en Allemagne le *must* pour un CV), puis en a fait une autorité incontestable, qu'il est le seul de sa génération (entre Stockhausen et Rihm) à incarner en

Allemagne. Sa séduction repose sur une musicalité profonde, le plaisir du son instrumental, qu'il sait si bien «dé-couvrir», expliquer, commenter par des images parlantes, convainquant même des musiciens tout d'abord rétifs à exécuter des gestes dont ils n'ont pas l'habitude ; et c'est aussi cet air souriant et tranquille (rien d'accusateur, d'incendiaire, de revendicateur) avec lequel il répète que dans le domaine de l'art, rien n'est jamais sorti du ressassement, du seul métier, du simple calcul, de formules toutes faites.

Le projet de Lachenmann consistait d'abord à retourner ce qu'il appelle le «son philharmonique». Ce n'est pas la peine de faire une musique nouvelle, si c'est avec les sons d'antan, lisses et cultivés. Il faut considérer ce que l'on a *écarté*, non pas le résultat, mais une microscopie du geste instrumental, son histoire interne, ses bords, ses courbures... L'équilibre de l'orchestre mozartien, l'opulence de Wagner, la magie debussyste constituaient à leur époque une innovation - à présent, ce sont des sonorités préfabriquées, disponibles «sous vide». Lachenmann fait donc apparaître l'énergie sous la production du son (souffles, frottements, tremblements, toute une fragile richesse), mais en la *recomposant*, en soumettant les instruments avec une naïveté sauvage à des traitements qu'aucun luthier n'a prévu. Concevant ainsi des «familles» de sonorités, qui ne sont plus celles de l'orchestre standard, Lachenmann établit des «rimes» acoustiques : un souffle sans hauteur répond à une pression d'archet, un pizzicato sec à un frottement de blocs de polystyrène... Chaque son est alors la métaphore inattendue d'un autre. Lachenmann adore d'ailleurs repérer ces sons négligés par la tradition pendant des répétitions ; il appelle cela «herboriser» ; sous ses dehors de théoricien, c'est à sa manière un hédoniste.

Dans un premier temps, l'auditeur doit régler son écoute, ajuster le microscope : tout cela se joue plutôt dans un silence, qui est sourdement animé. Puis on en découvre toute la sensualité. Lors d'un passage fameux du premier quatuor, les instrumentistes passent longuement l'archet sur le corps de l'instrument, en une longue caresse composée. *Salut*, pour deux guitares, se termine par un tango, mais joué uniquement avec les paumes de la main, qui balayaient rapidement les cordes bloquées. Souvent, sa musique joue ainsi avec des bribes de la tradition, par exemple des sortes de

squelettes rythmiques (chanson populaires, de rythmes de danses baroques), ou encore avec de longs ostinatos jubilatoires qui revissent l'écoute. Lachenmann a lui-même rapproché ces moments de la musique répétitive, en insistant sur la différence : l'auditeur n'est pas ici d'emblée plongé dans un état second - la composition construit le vertige. Tout est possible en somme, mais toujours à l'intérieur d'un processus qui affînera notre écoute : ce pourquoi d'ailleurs Lachenmann se sent plus proche de la musique de Wolfgang Rihm (lequel n'a jamais renoncé à des zones tonales dans ses pièces), que des spéculations de certains «maniéristes de la structure».

De fait, l'éventail de ses sonorités s'est élargi peu à peu, et réintègre les sons qu'il s'agissait dans un premier temps de «démonter». Dans *Allegro sostenuto* (écrit en 1988 et joué depuis par plus de 30 ensembles de par le monde) on retrouve cette verve du jeu instrumental, et l'on est frappé par l'emploi même d'accords classés, dont la sonorité, dans ce contexte, brille d'un éclat étrange, comme aussi le concerto pour piano *Ausklang*, qui est un travail sur la résonance du son. Dans *Zwei Gefühle* (une partie qui peut être jouée indépendamment de son opéra) un équilibre extraordinaire semble atteint. Lachenmann y joue toujours des familles de sons, qu'il utilise comme les registres d'un instrument nouveau (recomposant par exemple une «super-guitare» en sélectionnant des sons de piano, de harpe et de tambour). La palette sonore est immense maintenant, et les couleurs musicales acquièrent une nouvelle qualité picturale, renforcée par le sémantisme du texte : des vents y soufflent, des grottes résonnent de sombres échos. C'est une musique sereine – joyeuse et grave en même temps – qui rejoint la *Tempête* ou les paysages escarpés du second *Faust*.

A l'occasion de la création française de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* de Helmut Lachenmann, paraît une monographie sur le compositeur écrite par Martin Kaltenacker aux éditions Van Dieren (320 pages environ – 155,50 FRF/23,70€).

L'ŒUVRE

A propos de «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern» – Helmut Lachenmann

Je ne peux pas composer d'opéras *comme il faut**. Ce projet est pour moi à nouveau une aventure dont l'issue est incertaine. L'histoire de *La Petite Fille aux allumettes* est constituée de «messages», évidents ou cachés : critique de la société, solitude existentielle, protestation «régressive» – le «capital» de la petite fille, ces allumettes qu'elle brûle pour se réchauffer, pour produire une idée de bonheur, au moment même de mourir de froid. Dans mon enfance, j'ai connu Gudrun Ensslin, qui venait comme moi d'une famille de pasteur, très idéaliste, protestante dans un sens radical. Elle a rejoint la Fraction Armée Rouge et au début de cette douteuse carrière au sein d'un mouvement de protestation politique, elle a mis le feu à un grand magasin ; elle est morte en 1977, suicide ou meurtre, on ne sait, en tout cas victime d'une société indifférente, qui veut rester sourde et muette. *Messages, Hommages* – mais pour le compositeur que je suis, seules importent la narration et la manière de la structurer. C'est de là que tout doit venir.

• • •

Au cours de nos premiers entretiens sur *La Petite Fille aux allumettes*, Achim Freyer** me demanda un jour : Est-ce que le public doit être ému par cette œuvre?

Ma réponse, à l'époque, vint spontanément : mais comment pourrait-il en être autrement ! Existe-t-il d'ailleurs des œuvres d'art qui voudraient ne pas émouvoir - peut-être pas un «public», mais au moins l'individu - ou des individus qui voudraient ne pas être émus ? D'ailleurs ce n'est qu'à partir de l'émotion qu'un compositeur, peintre ou poète devrait se «mettre à l'œuvre».

Je remarquai en même temps que cette réponse n'était pas entièrement satisfaisante. Elle ne prenait pas en considération l'idée de provocation par laquelle ma musique, qui se situe dans la tradition de Schönberg, Webern et Nono, avait, et elle n'était certainement pas la seule, si souvent irrité aussi bien qu'ému des publics même tout à fait ouverts d'esprit.

La petite fille aux allumettes, dont l'histoire est si touchante, ne voulait émouvoir personne. Elle était elle-même émue, saisie par le froid, la peur, un mal du pays sans issue possible, l'abandon ; puis elle a pris les allumettes, les a frottées contre un mur tout froid, agissant en solitaire, transgressant un interdit, gaspillant sa marchandise, jouant avec le feu en cherchant de la chaleur.

Elle a donc agi, dans cette pauvreté, ce froid, cette absence d'abri, exposée à une réalité plus réelle encore parce que non civilisée, là où l'indifférence de la société se présente comme la forme pervertie d'une force naturelle - une «froideur» à plusieurs sens. Elle a agi parce qu'elle ne pouvait faire autrement dans sa misère, et comme elle le devait - même si elle n'en avait pas le droit. Au beau milieu de l'euphorie sentimentale et agitée des fêtes de fin d'année (et du recueillement si suspect qui les accompagne), elle rencontre, dans la vision de ce mur éclairé par sa petite flamme vacillante, «tout ce que le cœur désire» : un bonheur qui remplace et qui brise à la fois les petites satisfactions standardisées du quotidien, qui les transcende même.

Au lieu du recueillement, donc, une concentration radicale des sens («folle, criminelle, suicidaire», pour citer le texte de Gudrun Ensslin qui a été intégré dans le livret), et au milieu d'un entourage qui devrait d'abord réapprendre une utilisation plus humaine des sens : la pensée au lieu d'une spéculation subtile, le sentiment au lieu de la sentimentalité, l'ouïe fine plutôt que l'obéissance, la nostalgie plutôt que l'enivrement, la perception exacte plutôt que des gémissements élégants.

* en français dans le texte original

** metteur en scène de la création en 1997 à
Hambourg

Textes publiés dans le programme de l'Opéra de Hambourg en 1997.

DECOUPAGE¹

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

I- DANS LA RUE

- 1- Prélude de choral «O du fröhliche» (Nuit joyeuse)
- 2- Transition : «Dans ce froid...»
- 3- Air du gel, 1^{ère} partie
- 4- Trio et reprise (Air du gel, 2^{ème} partie)
- 5- Scherzo (1^{ère} partie «La Reine de la nuit»)
- 6a- Scherzo (2^{ème} partie : L'aria des claquements de langue)
- 6b- Nuit sereine
- 6c- Aria des claquements de langue (fin)
- 7- «Deux voitures»
- 8- «La chasse»
- 9- Flocons de neige
- 10- «De toutes les fenêtres...»

II- DEVANT LE MUR DE LA MAISON

- 11- Mur de la maison 1 «Dans un coin»
- 12- Ritsch* 1 (Poêle)
- 13- Mur de la maison 2
- 14- Mur de la maison 3 (litanie)
- 15- «Ecrivez sur notre peau» («cadenza parlando»)
- 16a- Ritsch 2
- 16b- Magasin
- 16c- Transition («Les lumières de Noël montaient plus haut»)
- 17- Bénédiction du soir («Quand une étoile tombe...»)
- 18- «Deux sentiments»...Musique avec Léonard de Vinci
- 19a- Mur de la maison 4 (mesures à compter en silence)
- 19b- Ritsch 3
- 20- La grand-mère
- 21- «Emmène-moi»
- 22- Ascension («Dans l'éclat et la joie»)
- 23- «Shô» («Elles étaient auprès de Dieu»)
- 24- Epilogue («Mais dans le froid de l'aube»)

* onomatopée pour le bruit de l'allumette frottée.

¹Le livret de *La Petite Fille aux allumettes* ne suit pas une narration traditionnelle. Il met en perspective le conte d'Andersen, le texte de Gudrun Ensslin et le texte de Léonard de Vinci qui suivent. En l'absence d'action, à proprement parler c'est le découpage de l'œuvre qui constitue un guide pour l'écoute.

***La Petite Fille aux allumettes* –
Hans Christian Andersen**

Il faisait atrocement froid. Il neigeait, l'obscurité du soir venait. Il faut dire que c'était le dernier soir de l'année, la veille du Jour de l'An. Par ce froid, dans cette obscurité, une pauvre petite fille marchait dans la rue, tête nue, pieds nus. C'est-à-dire : elle avait bien mis des pantoufles en partant de chez elle, mais à quoi bon ! C'était des pantoufles très grandes, sa mère les portait dernièrement, tellement elles étaient grandes, et la petite les perdit quand elle se dépêcha de traverser la rue au moment où deux voitures passaient affreusement vite. Il n'y eut pas moyen de retrouver l'une des pantoufles, et l'autre, un gamin l'emporta : il disait qu'il pourrait en faire un berceau quand il aurait des enfants.

Et donc, la petite fille marchait, ses petits pieds nus tout rouges et bleus de froid. Dans un vieux tablier, elle tenait une quantité d'allumettes et elle en avait un paquet à la main. Personne, de toute la journée, ne lui en avait acheté. Personne ne lui avait donné le moindre skilling. Affamée, gelée, l'air lamentable, elle marchait, la pauvre petite ! Les flocons de neige tombaient sur ses longs cheveux blonds si joliment bouclés sur la nuque, mais assurément, elle ne pensait pas à cette parure. À toutes les fenêtres brillaient les lumières et cela sentait si bon l'oie rôtie dans la rue. C'était la veille du Jour de l'An, n'est-ce pas, et elle y pensait, oh oui !

Dans un coin, entre deux maisons dont l'une faisait un peu saillie, elle s'assit et se recroquevilla. Elle avait replié ses petites jambes sous elle, mais elle avait encore plus froid, et chez elle, elle n'osait pas aller, car elle n'avait pas vendu d'allumettes, pas reçu un seul skilling, son père la battrait et il faisait froid à la maison aussi, ils n'avaient que le toit au-dessus d'eux, le vent pénétrait en sifflant, bien qu'on eût bouché les plus grandes crevasses avec de la paille et des chiffons. Ses petites mains étaient presque mortes de froid. Oh ! qu'une petite allumette pourrait faire du bien ! Si seulement elle osait en tirer une du paquet, la froter contre le mur, se réchauffer les doigts ! Elle en tira une : ritsch ! comme le feu jaillit, comme elle brûla ! Ce fut une flamme chaude et claire, comme une petite chandelle qu'elle entoura de sa main. C'était une étrange lumière ! La petite fille eut l'impression d'être assise devant un grand poêle de fer aux boules et au tuyau de laiton étincelant. Le feu brûlait délicieuse-

ment, chauffait si bien ! Mais qu'est-ce qui se passe... ! La petite étendait déjà les pieds pour les réchauffer aussi... la flamme s'éteignit, le poêle disparut... elle restait, tenant à la main un petit bout de l'allumette brûlée.

Elle en frotta une autre, qui brûla, qui éclaira, et là où la lueur tomba sur le mur, celui-ci devint transparent comme un voile. Elle voyait à l'intérieur d'une salle où la table était mise, couverte d'une nappe d'un blanc éclatant, de fine porcelaine, et l'oie rôtie, farcie de pruneaux et de pommes, exhalait un fumet délicieux ! Et, chose plus magnifique encore, l'oie sauta du plat, s'en vint, se dandinant, sur le plancher, une fourchette et un couteau dans le dos : elle alla jusqu'à la pauvre fille. Alors l'allumette s'éteignit et il n'y eut plus que le gros mur glacé.

Elle en alluma encore une. Alors, elle se trouva sous le splendide arbre de Noël : il était encore plus grand et plus décoré que celui qu'elle avait vu, par la porte vitrée, ce Noël-là, chez le riche marchand. Mille bougies brûlaient sur les branches vertes et des images bariolées comme celles qui décorent les devantures des boutiques baissaient le regard sur elle. La petite tendait les deux mains... et l'allumette s'éteignit. Les nombreuses bougies de Noël montaient de plus en plus haut, elle vit que c'étaient maintenant les claires étoiles, l'une d'elles tomba en traçant une longue raie de feu dans le ciel.

« Voilà quelqu'un qui meurt ! » dit la petite, car sa vieille grand-mère, la seule personne qui eût été bonne pour elle mais qui était morte maintenant, avait dit : « Quand une étoile tombe, c'est qu'une âme monte vers Dieu. »

De nouveau, elle frotta une allumette contre le mur : elle éclaira à la ronde et dans cette lueur, il y avait la vieille grand-mère, bien claire, toute brillante, douce et bénie.

« Grand-mère, cria la petite, oh ! emmène-moi ! Je sais que tu disparaîtras quand l'allumette s'éteindra. Disparaîtras, comme le poêle bien chaud, la délicieuse oie rôtie et le grand arbre de Noël béni... ! » et elle frotta très vite tout le reste des allumettes du paquet, elle tenait à garder sa grand-mère. Et les allumettes brillèrent d'un tel éclat qu'il faisait plus clair qu'en plein jour. Jamais la grand-mère n'avait été si belle, si grande. Elle prit la petite fille sur son bras et elles s'envolèrent dans cette splendeur et cette joie, bien haut, bien haut, là où il n'y avait pas de froid, pas

de faim, pas d'angoisse... elles étaient auprès de Dieu.

Et dans le recoin de la maison, à l'heure du matin glacé, la petite fille était assise, les joues rouges, un sourire à la bouche..., morte, morte de froid le dernier soir de l'année. Le matin du Nouvel An se leva sur le petit cadavre, assis avec ses allumettes dont un paquet était presque entièrement brûlé. « Elle a voulu se réchauffer ! » dit quelqu'un. Personne ne sut les belles choses qu'elle avait vues, dans quelle splendeur elle et sa grand-mère étaient entrées dans la joie de la Nouvelle Année !

Traduction : Régis Boyer
Editions La Pléiade , Gallimard

Ecrivez sur notre peau - Gudrun Ensslin

Découpage de l'opéra, séquence 15

Le criminel, le fou, le suicidé
ils incarnent cette contradiction
ils en crèvent
Leur mort rend évidentes
l'absence d'issue l'impuissance
de l'homme dans le système
Ou bien tu te détruis toi-même ou bien
tu en détruis d'autres
ou bien mort ou bien égoïste

Dans leur mort n'apparaît pas seulement la
perfection du système
Ils sont pas assez criminels
Ils ne sont pas assez meurtriers
Et cela veut dire : une mort plus rapide
causée par le système
Alors qu'il crèvent apparaît en même temps
la négation du système
leur criminalité, leur folie, leur mort sont
l'expression de la révolte d'un sujet
détruit contre sa destruction
Non pas objet mais homme

(Ecrivez sur notre peau)

traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

Codice Arundel - Léonard de Vinci

Deux fragments
Découpage de l'opéra, séquence 18.

[Désir de connaissance]

La mer en tempête ne fait pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses entre Charybde et Scylla lorsque la fouette l'aquilon venu du nord; ni Stromboli, ni Etna lorsque les sulfureuses flammes qu'ils renferment forcent et crèvent la haute montagne, projetant dans l'air, en même temps que la flamme jaillissante qu'ils vomissent, des pierres et de la terre ; ni Mongibello lorsque ses cavernes embrasées rendent les éléments contenus à grand peine, lorsqu'elles les crachent et les vomissent rageusement alentour, repoussant tout ce qui fait obstacle à leur élan impétueux (...)

Tiré de ma vaine rêverie et désireux de voir le nombre immense des formes nombreuses et variées créées par la féconde nature, j'atteignis, après avoir erré un moment parmi les rochers ombreux, l'entrée d'une grande caverne devant laquelle je restai un moment, stupéfait et ignorant tout de ce prodige. Je pliai mes reins en arc, ma main gauche posée sur un genou et, de ma main droite, je fis de l'ombre à mes paupières baissées et closes, m'inclinant maintes fois d'un côté et de l'autre pour voir si je pouvais distinguer quelque chose là-dedans; mais cela m'était interdit par l'obscurité qui y régnait. Bientôt montèrent en moi deux sentiments, la peur et le désir : peur de la grotte menaçante et sombre, désir de voir s'il n'y avait là rien de mystérieux.

traduit de l'italien par Chantal Moiroud

ENTRETIEN :

Helmut Lachenmann / Stephan Mösch

– *On a parfois reproché à votre opéra que le texte y soit utilisé surtout comme un matériau phonétique et qu'il est donc très difficile à suivre.*

– Je ne sais pas si dans *La Bohème* c'est beaucoup plus facile... Et qui peut vraiment suivre le texte dans *Tristan*, sémantiquement si riche? Ce que l'on va revivre passe à travers le son, gorgé d'affects, qui s'en inspire. La première réplique de mon opéra dit : «Il faisait un froid terrible». C'est à la fois une information, mais cela relève aussi d'une sorte de liturgie du conte. Ici, elle est distendue phonétiquement et articulée de manière à ce qu'une perception vraiment aiguisée, qui n'écoute pas seulement de façon passive, puisse déchiffrer ce texte, et à l'intérieur d'un temps très étiré. L'écoute comme déchiffrement : voilà un appel qui s'adresse à la perception autant qu'à la mémoire, et si les deux sont à l'œuvre, on saisit davantage le sens du texte dans *Das Mädchen* que dans d'autres opéras. Bien sûr, la fille ne chante pas elle-même «j'ai froid», mais elle tremble, elle halète, elle cherche à respirer, et c'est toujours le son pur, le phonème brut qui représente le message. Par exemple dans la syllabe *ich* (moi), si complexe phonétiquement. Dans la septième section du *Canto sospeso* de Luigi Nono, qui a été mon professeur, le simple son *A* est une couleur vocale à l'intérieur d'une structure sonore, en même temps que le début du mot *Addio* – il fait partie intégrante également du mot *Mamma*, chanté à bouche fermée. Tout cela vaut aussi pour Gesualdo et même pour Bach. Et la «compréhension» purement sémantique du contenu d'un texte ne garantit pas qu'on l'ait compris. C'est l'interaction de l'image, de la lumière, du mouvement, de l'action, du son, de la structure musicale – c'est cette expérience sensorielle complexe qui est le véhicule du sens.

– *Votre traitement des parties vocales et instrumentales a toujours été jugé et ressenti comme une destruction consciente de la jouissance esthétique.*

– C'est là une fausse interprétation que l'on cultive avec obstination. Et elle ne vaut pas moins d'ailleurs pour ce que je fais que pour Boulez, Carter, Nono. Les critiques et les auditeurs se rendent la tâche un peu facile en me collant l'étiquette de celui qui refuse et qui récuse. De toute manière je ne connais pas de

compositeur qui voudrait à dessein produire quelque chose de laid. Je crois en revanche que tout ce que nous avons rejeté à travers nos conventions et que nous nommons donc le «laid» recèle des richesses qui n'ont pas encore été explorées. Peut-être devrais-je modifier la phrase de Mahler sur la tradition qui serait du laisser-aller en disant : « Ce que vous appelez le beau ne reflète que votre inertie ». Il faut bien que l'idée du beau puisse se renouveler, comme tout ce qui est vivant !

Est laid ce qui est banal, passé, ranci, ce que l'on produit en claquant des doigts sans fournir aucun effort, ce qui est hypocrite ou mensonger. Vu ainsi, le «beau» qui nous entoure se révèle comme bien laid – artificiel, apprêté, de seconde main, un petit service de plaisir, méprisable comme un faux compliment.

– *Tout cela sent pourtant son éducation des auditeurs... Et n'avez-vous pas écrit que vous êtes allergique à toute prétention dans l'art d'éduquer, de révéler, d'être pédagogique ?*

– Mais je ne proclame rien, je décris simplement un processus d'apprentissage qui doit s'enclencher de lui-même. J'aime comparer la musique à un paysage, peut-être étrange, nouveau, et dans lequel il faut apprendre à se repérer. En montagne par exemple, on apprend à respirer, à traiter autrement le temps, on apprend la solitude, quelques renoncements aussi, et en même temps, on s'enrichit, on devient à la fois plus modeste et plus exigeant. Dans le domaine de l'art, quand on pénètre dans un tel environnement inconnu, les esprits se séparent : les uns plient bagage aussitôt, les autres deviennent curieux, font l'expérience de nouvelles intensités et sans doute d'eux-mêmes. Voilà ce qu'il faut chercher, et non pas concevoir une musique avec des effets Pavlov et la jeter en pâture à l'intelligence simplement pour la rassasier.

– *Le fait qu'une terroriste de la Fraction Armée Rouge ait une fonction centrale dans votre opéra a suscité bien des inquiétudes. Que représente pour vous Gudrun Ensslin ?*

– La lettre de Gudrun Ensslin que j'ai intégrée dans le livret commence avec ces mots : «Le criminel, le fou, le suicidé...» ; avec ces trois mots, elle s'est définie elle-même. Il n'y a aucun doute que son action fût criminelle. Mais

elle fournit également l'exemple qu'une situation semblable peut nous rattraper tous. Ensslin venait du même milieu que moi, c'était une croyante, une idéaliste, très vive et en même temps aveuglée, qui a conçu très sérieusement le projet de changer la société. Elle a souffert de la froideur et de la fausse chaleur de cette société, réagissant avec une violence qu'il faut certes condamner. Mais quand on a l'esprit tant soit peu aiguisé, on doit sentir, au-delà de la condamnation, ce mécanisme social fatal qui en est l'origine et qui nous lie tous. Dans l'opéra, ce texte d'Ensslin désigne l'un des trois *topoi* dont je me suis toujours préoccupé, trois états de souffrance en somme que l'œuvre embrasse : l'enfant paria qui meurt de froid et qui, dans son malheur, prend les allumettes interdites ; le rebelle qui se met lui-même à l'écart, qui désespère face à une société de plus en plus rigide et qui agit de manière violente, quittant le domaine légal ; enfin celui qui cherche la connaissance, avec non moins de passion, mais qui sent ses limites devant une grotte qui lui inspire la peur autant que le désir d'y pénétrer. Ces trois figures possibles de l'homme me semblent indissociables.

– *Votre opéra a souvent été compris par la presse et les spécialistes comme ouvrant des perspectives pour l'avenir. L'idée de «l'opéra du XXI^e siècle» circulait alors. Cela signifie-t-il quelque chose pour vous ?*

– Je n'ai certainement pas résolu les problèmes d'un genre qui a un tel passé. J'ai simplement profité de l'opportunité d'un sujet à la fois archétypal, connu, et en même temps d'actualité, et qui me permettait de mettre radicalement au centre d'un «spectacle de la perception» une musique radicale. L'opéra du futur ne pourra pas consister en un arrangement subtil d'affects standardisés, quel que soit leur contexte. Je ne pourrais jamais composer un opéra à contenu dramaturgique linéaire.

– *Est-ce que vous considérez La Petite Fille aux allumettes comme la somme de votre œuvre, ou est-ce que vous avez envie de poursuivre dans la voie ainsi ouverte ?*

– Naturellement, les expériences compositionnelles réalisées ailleurs ont resurgi dans cet opéra. On pourrait parler dans ce sens d'une somme, presque d'une récapitulation, mais non pas d'un *opus summum* comme on l'a souvent dit. Ce qui est sûr, c'est que l'aspect que j'ai désigné en parlant d'un «spectacle de la perception» y est seulement esquissé, et non totalement épuisé. Il y a une foule de possibilités,

dont je n'avais aucune idée avant les premières répétitions scéniques. Que se passe-t-il par exemple quand un son est tenu alors que la lumière change sur scène ou qu'un personnage exécute un mouvement ? Dans le domaine du théâtre musical, je suis quelqu'un qui est entré en somme par une porte dérobée et qui doit apprendre sur le tas. Peut-être aurais-je dû écrire d'abord, comme font les compositeurs sérieux, des lieder, puis un opéra de chambre. Mais cette manière de sauter un peu lourdement et à pieds joints dans le sujet a provoqué aussi chez moi des fascinations inattendues, et que je laisse passer sans en tirer profit. *Next time better...**

Extraits - *Opern Welt*, 1997

* en anglais dans le texte original

LA PRODUCTION

Lothar Zagrosek, direction musicale

Lothar Zagrosek a commencé sa carrière musicale comme membre des *Domspatzen* (Moineaux de la Cathédrale) de Ratisbonne. Il a étudié auprès de Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna et Herbert von Karajan. Il a été directeur général de la musique à Solingen et Krefeld-Mönchengladbach avant d'être nommé, en 1982, chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio autrichienne à Vienne. Il a été ensuite **directeur musical de l'Opéra de Paris**, premier chef invité du BBC Symphony Orchestra à Londres et directeur musical de l'Opéra de Leipzig.

Il a dirigé des représentations d'opéra aux Staatsoper de Vienne et de Hambourg, au Deutsche Oper de Berlin, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, aux Festivals de Salzbourg et de Glyndebourne. Lothar Zagrosek a aussi dirigé le répertoire symphonique avec les orchestres philharmoniques de Berlin et de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les grands orchestres symphoniques des radios allemandes, l'Orchestre National de France et l'Orchestre symphonique de Montréal. Il est régulièrement invité au Festival de Salzbourg, aux festivals de Vienne et de Berlin, aux Proms de Londres, au Opernfestspiele de Munich. Il dirige également le répertoire contemporain dans les festivals de Donaueschingen, Berlin, Bruxelles et Paris.

Lothar Zagrosek est depuis 1997 directeur musical du Staatsoper de Stuttgart, désigné à trois reprises « Opéra de l'année » par la presse allemande. Outre la production de *L'Enlèvement au sérail* (« Représentation de l'année 1998 » de la revue *Opernwelt*), il a entre autres dirigé *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono, dans une mise en scène de Martin Kusej (enregistré par Teldec), et la nouvelle production du *Ring*, réalisée avec les metteurs en scène Joachim Schlömer, Christoph Nel, Jossi Wieler et Peter Konwitschny.

Lothar Zagrosek, qui, en tant que Premier chef invité et conseiller artistique, est aussi lié à la Junge Deutsche Philharmonie, a été deux fois élu « chef d'orchestre de l'année » à la suite d'une enquête menée auprès des critiques par la revue *Opernwelt*.

Sa discographie comprend notamment *La Mort de Danton* de Gottfried von Einem, *Saint*

François d'Assise d'Olivier Messiaen, l'enregistrement en cours de l'intégrale des œuvres de Paul Hindemith pour chœur et pour orchestre, et des enregistrements dans le cadre de l'édition Decca « Entartete Kunst / La musique dégénérée », dont *Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek, *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann, la *Symphonie allemande* de Hanns Eisler (avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig), *Le Cocu magnifique* de Berthold Goldschmidt, *Die Vögel* de Walter Braunfels, ainsi que *Verlobung im Traume* de Hans Krasa. Plusieurs de ces enregistrements ont reçu des prix importants.

A l'Opéra National de Paris : *Ariane à Naxos*, *Wozzeck* (1986), *Don Carlo*, *Requiem* de Verdi, *Don Giovanni* (1987), *Spectacle Stravinski*, *Orphée aux Enfers*, *Boris Godounov* (1988), *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, *Le Maître et Marguerite* (1989, création mondiale).

Württembergische Staatsorchester Stuttgart

Riche de quatre cents ans d'expérience, le Württembergische Staatsorchester Stuttgart fait partie des plus anciennes et des plus illustres formations musicales d'Allemagne. Apparu pour la première fois en 1589 sous la dénomination de « Württembergische Hofkapelle » (Orchestre de la cour du Wurtemberg), il s'est distingué par le nombre important de musiciens célèbres qui ont accompagné sa longue histoire : Leonhard Lechner, la famille Froberger, Niccolò Jommelli, Johan Rudolf Zums-teeg, Konradin Kreutzer, Johann Nepomuk Hummel et Carl Maria von Weber, entre autres. Au XX^e siècle, aux côtés de Fritz Busch et de Hans Swarowsky, ce sont surtout Max von Schillings et Ferdinand Leitner qui ont imposé leurs marques à l'Orchestre. Ces dernières années, des chefs célèbres l'ont dirigé, soit comme directeurs musicaux (Carlos Kleiber, Vaclav Neumann, Silvio Varviso, Dennis Russell Davies, Garcia Navarro et Gabriele Ferro), soit comme chefs invités (Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Riccardo Chailly, Kurt Sanderling, Dimitri Kitajenko).

En plus de ses activités dans la fosse du Staatstheater de Stuttgart, le Württembergis-

che Staatsorchester (dont le directeur musical est, depuis septembre 1997, Lothar Zagrosek) donne de nombreux concerts en Allemagne et à l'étranger. Il a réalisé un grand nombre d'enregistrements radio et télévisuels et des disques, parmi lesquels *Alcina* de Haendel, *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, *Les Soldats* de Zimmermann, *Intolleranza* et *Al gran sole carico d'amore* de Nono, *Akhnaten* et *Satyagraha* de Glass.

Peter Mussbach, mise en scène et décors Débuts à l'Opéra National de Paris

Peter Mussbach est né à Schwabach, en Franconie. Il a d'abord étudié le chant, le piano et la direction d'orchestre aux Ecoles supérieures de Musique de Munich et de Vienne, tout en suivant des séminaires en germanistique, histoire de l'art, musicologie et philosophie. Dans un premier temps, Peter Mussbach a été collaborateur indépendant de plusieurs émissions de radio et de télévision. Plus tard, il a suivi trois autres cursus universitaires en droit, sociologie et médecine, et a travaillé dans le cadre de sa formation spécialisée comme neurologue à la Clinique psychiatrique de l'Université de Munich. Parallèlement, il a suivi des cours de direction d'orchestre et a commencé à travailler pour le théâtre lyrique.

Il a réalisé les mises en scène suivantes : *Le Crépuscule des dieux*, Opéra de Francfort (1975), *Les Noces de Figaro*, Ulm (1977), cycle Mozart (*La Flûte enchantée*, *Idoménée*, *L'Enlèvement au sérail*), Kassel (1981-1986), *Le malade imaginaire*, Schauspiel de Düsseldorf (1984), *Le Château* de Laporte (création), Théâtre de la Monnaie, Bruxelles (1986), *Antigone* de Sophocle, Théâtre de Bochum, *Le Barbier de Séville*, Opéra de Francfort (1988), *Ariane à Naxos*, Opéra de Francfort, *Come and Go*, *What Where, Not I* de Heinz Holliger (créations), Opéra de Francfort, *Parsifal*, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles (1989), *Souvenir de la maison des morts*, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, *Stephen Climax* de Hans Zender (création) Théâtre de la Monnaie, Bruxelles (1990), *Idoménée*, Nederlandse Opera, Amsterdam, *Enrico* de Manfred Trojahn (création), Festival de Schwetzingen et Festival de Munich (1991), *Les Troyens*, Théâtre de la Monnaie, Bruxelles, *La Conquête du Mexique* de Wolfgang Rihm (création) Staatsoper de Hambourg (1992), *The Rake's Progress*, Festival de

Salzbourg (1994), *Lulu*, Festival de Salzbourg (1995), *Armide*, Staatsoper de Hambourg, *Séraphin* de Wolfgang Rihm (création), Staatsoper de Stuttgart (1996), *Le Roi Roger* de Karol Szymanowski, Staatsoper de Stuttgart (1997), *Was ihr wollt* de Manfred Trojahn (création), Bayerische Staatsoper de Munich, *La Femme de la mer* de Henrik Ibsen, Thalia Theater de Hambourg (1998), « *De Amore - une maschera di cenere* » de Mauricio Sotelo (création, livret, mise en scène, scénographie), Biennale de Munich, *Fidelio*, Bayerische Staatsoper de Munich (mise en scène et scénographie), *Dr. Faust* de Busoni, Festival de Salzbourg, coproduction avec le Metropolitan Opera de New York, *Wozzeck*, Opernhaus de Zurich (1999), *Macbeth* de Verdi, Staatsoper unter den Linden, Berlin (2000).

Il a également réalisé plusieurs productions en collaboration avec Sylvain Cambreling, à Francfort : *Lucio Silla*, coproduction Fondation Mozarteum et Festival de Salzbourg, *Wozzeck* (1993), *Don Giovanni* (1994), *Les Noces de Figaro*, *La Veuve joyeuse* (1996), *La Vera Storia* de Luciano Berio (1997).

Projet : *Lady Macbeth de Mzensk* au Festival de Salzbourg 2001.

Andrea Schmidt-Futterer, costumes Débuts à l'Opéra National de Paris

Née à Mannheim, Andrea Schmidt-Futterer fait des études de décoration avant de devenir assistante aux costumes de Moidele Bickel à la Schaubühne de Berlin. A partir de 1986, elle travaille au Schauspielhaus de Bochum, où elle réalise aussi des décors et des costumes de ballets. Depuis 1990, elle est invitée dans de nombreux opéras et théâtres et poursuit une collaboration régulière avec Peter Mussbach, qui a abouti, entre autres, à une production de *La Veuve joyeuse* à Francfort, en 1996. Depuis 1992, Andrea Schmidt-Futterer est professeur à la Hochschule für Bildende Kunst de Hambourg.

Elisabeth Keusch, soprano
Débuts à l'Opéra National de Paris

Elisabeth Keusch se produit dans un large répertoire, qui inclut aussi bien l'opéra, le concert et le récital. Elle a été pendant trois années consécutives stagiaire au Tanglewood Music Festival, où elle a participé à de nombreuses créations du Festival de Musique Contemporaine. Elle a interprété la partie de soprano de la *Huitième Symphonie* de Mahler avec le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Benjamin Zander au Carnegie Hall et au Boston Symphony Hall. Elle a récemment fait ses débuts européens à Stuttgart (*Puksaenger Lokrop* de Karin Rehnqvist) et à Bochum (*Les Illuminations* de Benjamin Britten et *A Mind of Winter* de George Benjamin). En 1999, elle a chanté les rôles-titres dans trois créations new yorkaises : *Phaedra* de Britten et *Venus in Africa* de George Antheil au Encompass Music Theater et *Rasa* de Shirish Korde au Sonic Boom Festival. Elle vient d'interpréter le rôle de Medea lors de la création mondiale de l'opéra de Paul-Heinz Dittrich *Zerbrochene Bilder*, avec le Kammerensemble Neue Musik Berlin.

Sarah Leonard, soprano
Débuts à l'Opéra National de Paris

De nationalité anglaise, Sarah Leonard a fait ses études à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Passionnée par la musique du XX^e siècle, elle a interprété les œuvres de compositeurs tels Birtwistle, Boulez, Dusapin, Fernyhough, Harle, Harvey, Huber, Lachenmann, Ligeti, Nyman et Sciarrino. On a pu l'entendre en concert dans *Le Martyre de Saint Sébastien* de Debussy avec l'Orchestre symphonique de San Francisco, le *Requiem* de Ligeti et *Poèmes pour Mi* d'Olivier Messiaen sous la direction de Peter Eötvös, les *Cantates* de Webern avec le City of Birmingham Symphony Orchestra et Pierre Boulez, *Les Sept péchés capitaux* de Kurt Weill avec le Philharmonia Orchestra et Esa-Pekka Salonen, *Die Nachtigall* de Ernst Krenek avec le London Symphnoy Orchestra et Michael Tilson Thomas. Dans le domaine lyrique, elle a interprété *Dr Faustus* de Giacomo Manzoni à La Scala de Milan, *To Be Sung* de Pascal Dusapin au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Aventures et Nouvel-*

les Aventures de Ligeti avec l'Ensemble Moderne, *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono et *La Petite Fille aux allumettes* au Staatsoper de Hambourg. Elle se produit fréquemment avec des ensembles de musique de chambre tels le London Sinfonietta, l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien, Asko Ensemble, Ensemble Recherche, le Birmingham Contemporary Music Group.

Salome Kammer, récitante
Débuts à l'Opéra National de Paris

Née à Francfort, Salome Kammer étudie d'abord le violoncelle avec Maria Kliegel et Janos Starker, avant de se décider pour une carrière d'actrice. Après cinq ans passés au Stadttheater de Heidelberg, elle interprète, dans la grande série télévisuelle de Edgar Reitz, *Die zweite Heimat*, le rôle de la violoncelliste Clarissa. Dès lors, elle se produit comme « voix-soliste » dans le domaine de la musique nouvelle et commence une carrière internationale qui la mène dans les plus importants festivals et centres musicaux. Elle crée des œuvres de compositeurs tels que Carola Baukholt, Berhardt Lang, Claude Lenner, Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, etc. Mais son répertoire s'étend aussi à la comédie musicale et au cabaret. Elle chante aussi bien le rôle d'Eliza Doolittle de *My fair Lady* que le *Pierrot lunaire* de Schönberg ou des pièces expérimentales de John Cage, Luciano Berio et Hans Zender. Le journal « Volkskrant » d'Amsterdam l'a qualifiée de « croisement parfait entre Cathy Berberian et Björk ». Elle a conçu deux programmes de cabaret, ainsi qu'une soirée de Lieder, « I hate music, but I love to sing ». En 2001, elle a créé à l'Opéra de Bonn la nouvelle œuvre de Helmut Oehring, *Effi Briest*.
