

christoph marthaler

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

(La belle meunière)
de Franz Schubert

28, 29, 30 novembre
et 6, 7 décembre

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
32^e édition

THÉÂTRE
NANTERRE
AMANDIERS

SCHAUHAUS ZÜRICH



christoph marthaler
DIE SCHÖNE MÜLLERIN
(La belle meunière)
de franz schubert

poèmes de wilhelm müller (1794-1827) pour
La belle meunière
Lieder de franz schubert sur des poèmes de
johann gabriel seidl, matthäus von collin,
franz grillparzer, johann mayrhofer

et
über den selbstmord de bertold brecht mis en musique
par hanns eislner, un texte de robert wälsler, *nervös*
(nerveux), des citations de silvia plath et de velimir
chlebnikov

mise en scène, christoph marthaler
dramaturgie, stefanie carp
et arved schultze
lumières, herbert cybulska
scénographie & costumes, anna viebrock
musique, rosemary hardy,
markus hinterhäuser, christoph homberger,
christoph keller (arrangements) et
christoph marthaler

avec rosemary hardy (soprano),
altea garrido, bettina stucky, daniel chait
markus hinterhäuser (piano et célesta),
christoph homberger (ténor),
veli jaggi,
christoph keller (piano)
stefan kurt, thomas stache,
graham f. valentine, markus wolff

théâtre nanterre - amandiers
durée : 120 minutes, sans entracte
spectacle en allemand surtitré en français

production schauspielhaus zurich et auhtrienne
coréalisation théâtre nanterre-amandiers, festival
d'automne à paris
avec le concours de pro helvetia

réalisation de la production

assistants à la mise en scène,
michel schroder, elsa stange
assistant à la scénographie, dori eischoff
assistant aux costumes, simone strassle,
régie générale, irene herbst
stagiaire à la mise en scène, anna-sophie mahler

directeur technique, david leuthold
assistant, erwin imwinkelried
responsable atelier, dirk mauschkuhn
montage technique, martin caflisch
directeur technique, angelo rosenfelder
installation technique, florin dora
chef éclairagiste, herbert cybulska
éclairagistes, ursula regen, sascha haenschke
responsable du son, markus keller
son, jörg albertin, kaspar hugentobler
responsable maquillage, erich müller
maquillage, judith janser-ruckstuhl, erich müller
chef couturier/costumes femmes,
iris caspar stoytschev
chef couturier/costumes hommes, anita lang
chef costumière, béatrice kürsteiner
habilleuses, amelia bissig, isabelle hofer,
meta honegger
chef accessoiriste, René kumpel
accessoiristes, seraina heinz, nicole tillein
responsable atelier de peinture, thomas unseld
menuiserie, daniel härrli
chef serrurier, guido brunner
chef atelier de décoration murale, roland oberholzer

“et par-dessus les nuages
et les étoiles, coulait le
ruisseau allègre”

markus hinterhäuser

dans les *Lieder* de schubert, le risque encouru
par les hommes face aux phénomènes naturels
et à leur puissance de séduction est un lieu
commun étonnement fréquent. dans l'un des
premiers *Lieder*, *Le roi des aulnes*, où un enfant
est emporté dans la mort par un lugubre phéno-
mène naturel, on trouve l'allégorie de la
nature, de l'érotisme et de la mort que schu-
bert, dans ce cas, thématise d'une manière très
dramatique.

Le doux attrait, uniformément enivrant du
“tilleul” dans *voyage d'hiver* et le désir de
mort qui s'y dissimule pourraient constituer
une possibilité de comprendre beaucoup de
Lieder de *La belle meunière*, dans lesquels la
simplicité supposée de la forme produit juste-
ment aussi le danger et l'abîme. ici, le ruis-
seau est l'élément moteur des *Lieder*, c'est
lui qui exprime les étapes de la séduction,
du dévouement et de la mort ; il constitue une
métaphore directe de la dissolution, de la
sexualité et de l'abolition des limites. dès
le deuxième *Lied*, le ruisseau entoure le jeune
meunier de ses flatteries («ton bruissement a
enivré mes sens») - il sent intuitivement qu'il
est attiré dans un pays inconnu, qu'il va se
laisser prendre à cet attrait et y succomber
- «je ne sais pas ce qui m'a pris, j'ignore
qui m'a donné le conseil, m'a dit qu'il fallait
descendre moi aussi...». ce «il fallait
descendre» donne déjà la direction de chute
dans laquelle évolue le récit de la *belle*

meunière. Le tempo des premiers *Lieder* suggère
encore une certaine progression, mais dans le
sixième *Lied*, on trouve un coup d'arrêt, une
immobilité tout à fait décisive. Le jeune
meunier demande au ruisseau : «dis-moi, petit
ruisseau, m'aime-t-elle [la belle meunière] ?»
pour la première fois, le ruisseau qui,
jusqu'ici, coulait, ne bouge plus, il se trans-
forme en une surface lisse et immobile. Le
garçon répète sa question : «petit ruisseau,
m'aime-t-elle ?» contrairement à ce qui se passe
dans le texte original de müller, schubert pose
cette question à deux reprises : «comme tu es
étonnant... comme tu es muet aujourd'hui !»
cette interpellation, qui apparaît presque
comme un choral, dans une tonalité de *si* majeur
à la douceur étonnante, reste sans réponse ;
le ruisseau se tait sur cette question si impor-
tante pour le jeune garçon.

c'est seulement dans l'avant-dernier *Lied* que
s'instaure une sorte de conversation, mais à
ce moment-là, il est déjà trop tard : en
réalité, tout est déjà fini... le ruisseau ne
peut pas consoler le garçon, il ne peut que
le prendre et le coucher dans sa “petite chambre
cristalline” ; c'est une manière mortelle d'al-
ler à la rencontre l'un de l'autre. dans le
dernier *Lied*, *la berceuse*, le garçon appar-
tient au ruisseau, rien de ce que signifient
la vie et le monde n'approchera plus de lui,
“lorsqu'un cor de chasse résonnera depuis la
verte forêt”, il “sifflera et grondera” autour
de lui, le garçon ne pourra plus voir la moindre
“petite fleur”, même l'ombre de la jeune fille
n'arrivera plus jusqu'à ses yeux. la tension
particulière de la berceuse provient du fait
que la mort volontaire du jeune garçon est asso-

ciée à la sécurité, au dévouement à la nature,
à une matrice coupée du monde.
dans le dixième *Lied*, *Pluie de larmes*, qui se
situe exactement au milieu du cycle, le jeune
garçon chante un vers qui nous en dit beau-
coup sur sa perception du monde : “et par-
dessus les nuages et les étoiles, coulait le
ruisseau allègre”. toutes les lois de la pesan-
teur et de l'espace semblent abolies, tout le
réel n'est qu'illusion, aussi illusoire que la
meunière. ici, au plus tard, on se demande si
cette jeune fille, la meunière, existe réel-
lement, ou si elle n'est pas au contraire
l'image nostalgique d'une représentation,
conforme à ce que veut la société, de l'amour
qu'un jeune garçon porte à une jeune fille.
dans ce *Lied*, le garçon emplit tout le ruis-
seau de ses larmes, il y voit désormais reflé-
tés le monde et la jeune fille désirée. puis
les larmes deviennent le ruisseau, et le ruis-
seau est au-dessus du monde...

la sensation d'être étranger au monde s'in-
tensifie au fil de l'histoire pour devenir un
état d'âme presque obsessionnel dans lequel tout
ce qui est viril, dominant, conquérant, ici
symbolisé par la couleur verte, devient insup-
portable au jeune homme - il veut ôter leur
feuillage à tous les arbres, pleurer jusqu'à
ce que toutes les herbes soient mortes et
livides.

dans un essai sur le phénomène du temps chez
schubert, Dieter schnebel dit du premier mouve-
ment de la *sonate* pour piano *en si bémol majeur*
(op. 960) qu'il s'agit du “compte-rendu d'une
vie qui dissocie et qui tâtonne plus qu'elle
ne saisit.” schubert a créé un espace où l'on
laisse le temps, une autre forme de mélo, une

autre forme très subjective de la maîtrise des
processus de composition, qui, en tant que forme
temporelle spécifique, a fait éclater beaucoup
de choses auxquelles on était habitué jusque
là.

schubert a exprimé avec le *Lied* une subjecti-
vité intensifiée jusqu'à l'intime, qui exprime
un état d'âme, un sentiment individualisé. la
grande possibilité d'identification des *Lieder*
dans l'isolement, le processus qui se déroule
lorsqu'on chante et lorsqu'on écoute des *Lieder*,
l'appropriation de ce qu'a formulé un autre,
cet élément différent et personnel définit
l'identité du *Lied*. mais, si cette intimité
s'écoute de manière collective, sociale pour
ainsi dire, chacun entend cependant chanter son
propre chant, sa vie à lui.

(traduit de l'allemand par olivier mannoni)

markus hinterhäuser est pianiste, il a été co-directeur
artistique du festival zeitfluss à salzburg, participe à
la programmation des wienfestwochen. il s'est spécia-
lisé dans l'interprétation du répertoire contemporain pour
piano, et particulièrement des œuvres de morton feld-
man, de giacinto scelsi, de galina ustvol'skaya. il a parti-
cipé à l'élaboration musicale du spectacle *la belle*
meunière avec christoph marthaler.



photo : leonard zuhler

Le chant romantique (extrait)

roland barthes

"Le chant romantique", *Gramma*, n°5, janvier 1977 in *oeuvres complètes*, tome 3, [1974-1980]. roland barthes, copyright éditions du seuil, 1995, nouvelle édition *oeuvres complètes*, tome 5 [1977-1980], novembre 2002

[...]

quel est donc ce corps qui chante le lied ? qu'est-ce qui, dans mon corps, à moi qui écoute, chante le lied ?

c'est tout ce qui retentit en moi, me fait peur ou me fait désir. peu importe d'où vient cette blessure ou cette joie : pour l'amoureux, comme pour l'enfant, c'est toujours l'affect du sujet perdu, abandonné, que chante le chant romantique.

[...]

Le «cœur» romantique, expression dans laquelle nous ne percevons plus, avec dédain, qu'une métaphore édulcorée, est un organe fort, point extrême du corps intérieur où, tout à la fois et comme contradictoirement, le désir et la tendresse, la demande d'amour et l'appel de jouissance, se mêlent violemment : quelque chose soulève mon corps, le gonfle, le tend, le porte au bord de l'explosion et tout aussitôt, mystérieusement, le déprime et l'alanguit. ce mouvement, c'est par-dessous la ligne mélodique qu'il faut l'entendre ; cette ligne est pure et, même au comble de la tristesse, elle dit toujours le bonheur du corps unifié ; mais elle est prise dans un volume sonore qui souvent la complique et la contredit : une pulsion étouffée, marquée par des respirations, des modulations tonales ou modales, des battements rythmiques, tout un gonflement mobile de la substance musicale,

vient du corps séparé de l'enfant, de l'amoureux, du sujet perdu. parfois, ce mouvement souterrain existe à l'état pur : je crois, pour ma part, l'entendre à nu dans un court prélude de chopin (le premier) : quelque chose se gonfle, ne chante pas encore, cherche à se dire et puis disparaît.

Le chant romantique n'abolit pas la voix : schubert a écrit six cent cinquante *Lieder*, schumann en a écrit deux cent cinquante : mais il abolit les voix, et c'est peut-être là sa révolution. il faut ici rappeler que le classement des voix humaines - comme tout classement élaboré par une société - n'est jamais innocent. dans les chœurs paysans des anciennes sociétés rurales, les voix d'hommes répondaient aux voix de femmes : par cette division simple des sexes, le groupe mimait les préliminaires de l'échange, du marché matrimonial. dans notre société occidentale, à travers les quatre registres vocaux de l'opéra, c'est l'oedipe qui triomphe : toute la famille est là, père, mère, fille et garçon, symboliquement projetés, quels que soient les détours de l'anecdote et les substitutions de rôles, dans la basse, le contralto, le soprano et le ténor. ce sont précisément ces quatre voix familiales que le lied romantique, en quelque sorte, oublie : il ne tient pas compte des marques sexuelles de la voix, car un même lied peut être indifféremment chanté par un homme ou une femme ; pas de «famille» vocale, rien qu'un sujet humain, *unisexe*, pourrait-on dire, dans la mesure même où il est amoureux : car l'amour - l'amour-passion, l'amour romantique - ne fait acception ni de sexes ni de rôles sociaux. il y a un fait historique qui n'est peut-être pas insignifiant : c'est précisément

lorsque les castrats disparaissent de l'europe musicale que le lied romantique apparaît et jette tout de suite son plus brillant éclat : à la créature publiquement châtrée, succède un sujet humain complexe, dont la castration imaginaire va s'intérioriser.

[...]

dans sa masse, le lied romantique s'origine au cœur d'un lieu fini, rassemblé, centré, intime, familial, qui est le corps du chanteur - et donc de l'auditeur. dans l'opéra, c'est le timbre sexuel de la voix (basse / ténor, soprano / contralto), qui est important. dans le lied, au contraire, c'est la tessiture (ensemble des sons qui conviennent le mieux à une voix donnée) : ici point de notes excessives, point de contre-ut, point de débordements dans l'aigu ou le grave, point de cris, point de prouesses physiologiques. la tessiture est l'espace modeste des sons que chacun de nous peut produire, et dans les limites duquel il peut fantasmer l'unité rassurante de son corps. toute la musique romantique, qu'elle soit vocale ou instrumentale, dit ce chant du corps naturel : c'est une musique qui n'a de sens que si je puis toujours la chanter en moi-même avec mon corps : condition vitale que viennent dénaturer tant d'interprétations modernes, trop rapides ou trop personnelles, à travers lesquelles, sous couvert de *rubato*, le corps de l'interprète vient se substituer abusivement au mien et lui voler (*rubare*) sa respiration, son émotion. car chanter, au sens romantique, c'est cela : jouir fantasmatiquement de mon corps unifié.

[...]

Le monde du chant romantique, c'est le monde

amoureux, le monde que le sujet amoureux a dans la tête : un seul être aimé, mais tout un peuple de figures. ces figures ne sont pas des personnes, mais de petits tableaux, dont chacun est fait, tour à tour, d'un souvenir, d'un paysage, d'une marche, d'une humeur, de n'importe quoi qui soit le départ d'une blessure, d'une nostalgie, d'un bonheur. prenez le *voyage d'hiver* : *bonne nuit* dit le don que l'amoureux fait de son propre départ, don si furtif que l'être aimé n'en sera même pas incommodé, et je me retire moi aussi, mes pas dans les siens. Les *Larmes glacées* disent le droit de pleurer ; *gel*, ce froid si spécial de l'abandon ; le *rilleul*, le bel arbre romantique, l'arbre du parfum et de l'endormissement, dit la paix perdue, *sur le fleuve*, la pulsion d'inscrire - d'écrire - l'amour parfait ; le *joueur de vielle* rappelle, pour finir, le grand ressassement des figures du discours que l'amoureux se tient. cette faculté - cette décision - d'élaborer librement une parole toujours nouvelle avec de brefs fragments, dont chacun est à la fois intense et mobile, de place incertaine, c'est ce que, dans la musique romantique, on appelle la *fantaisie*, schubertienne ou schumanienne : *fantasieren* : à la fois imaginer et improviser : bref, fantasmer, c'est-à-dire produire du romanesque sans construire un roman. même les cycles de lieder ne racontent pas une histoire d'amour, mais seulement un voyage : chaque moment de ce voyage est comme retourné sur lui-même, aveugle, fermé à tout sens général, à toute idée de destin, à toute transcendance spirituelle : en somme, une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut d'un seul coup et à l'infini, recommencer.

La berceuse du ruisseau

wilhelm müller

Repose en paix, repose en paix !
ferme les yeux !
voyageur fatigué, tu es arrivé.
ici tu trouveras la fidélité,
auprès de moi tu reposeras
jusqu'à ce que la mer ait bu tous les ruisseaux.

je te ferai un lit bien frais,
un oreiller si doux,
dans la petite chambre de cristal bleu.
venez, venez, / vous qui savez bercer,
bercez et endormez ce garçon !

si un cor résonne
dans la verte forêt,
je bruirai fort autour de toi.
ne me regardez pas, / petites fleurs bleues,
vous donnez à mon dormeur des rêves trop lourds.

quitte, quitte
le sentier du moulin.
méchante fillette, que ton ombre ne l'éveille pas,
lance-moi plutôt / ton joli fichu,
que je lui en couvre les yeux !

bonne nuit, bonne nuit !
jusqu'à ce que tout s'éveille,
que ton sommeil épuise tes joies et tes peines !
la pleine lune se lève, / les brumes se dissipent,
et le ciel là-haut, qu'il est immense !

(traduction: catherine godin 1985) oge/polydor 1966

biographie

christoph marthaler est né en 1951 à erlenbach, sur les berges du lac de zurich. musicien, (haut-bois, flûte à bec, et divers instruments anciens) il intègre un orchestre en qualité d'hautboïste. ses premiers contacts avec le monde du théâtre se font par la musique : dix ans durant, marthaler compose pour plusieurs metteurs en scène, à hambourg, munich, zurich et bonn.

auparavant, à la fin des années soixante, il passe deux années dans le paris effervescent de l'après-mai 68. c'est là qu'il se rapproche du théâtre, en devenant l'élève de jacques lecoq.

c'est à la fin des années soixante-dix qu'il monte, au neumarkt de zurich, son premier «spectacle musical». mais ce n'est qu'en 1980 qu'il réalise son premier grand projet *indeed*, un spectacle pour comédiens et musiciens. en marge de l'exposition de zurich «*der hang zum gesamtkunstwerk*» (le penchant vers l'œuvre d'art globale) de harald szeemann, marthaler monte une soirée satie *blanc et immobile* pour deux pianos, une chanteuse et quatre comédiens.

en 1985 suit un second projet satie, «*vexations*», dont l'enregistrement dure 24 heures. en 1988, il s'établit à bâle, où frank baumbauer est directeur du théâtre de la ville, pour lequel il travaille régulièrement. la même année, dans la gare bâloise badischer bahnhof, il réalise un projet sur le cinquantième anniversaire de la *nuit de cristal*. en 1989, il crée une «soirée de chansons à soldats», à l'occasion de la «votation» sur la conscription, parodiant une tirade de l'hymne national helvé-

tique : «quand le cor des alpages se mue, suisse, tue, tue !», une oeuvre indéfinissable, entre performance, musique et théâtre. des soldats suisses assis, quasiment immobiles, entonnent en boucle, «die nacht ist ohne ende» (la nuit est sans fin).

en 1990, pour le septième centenaire de la confédération helvétique, marthaler met en scène : «*stägeli uf, stägeli ab, juhee !*». en 1991, incité par la dramaturge stefanie carp, avec laquelle marthaler n'a cessé de collaborer depuis, il adapte pour la première fois une pièce dont il n'est pas l'auteur, *L'affaire de la rue de Lourcine* d'eugène labiche. une année plus tard, en première allemande, il condense

le *faust* de fernando Pessoa, avant de réduire le *faust* 1 et 2 de Goethe, qu'il titre *faust racine carrée 1+2* et qui depuis est toujours au répertoire à hambourg.

toujours repris également, huit ans après la première, *murx den europäer ! murx ihn ! murx ihn ! murx ihn ab !* (bousille l'européen !) spectacle créé en janvier 1993 à la volksbühne de berlin avec quelques-uns de ses comédiens fétiches, ueli jaeggi, et la troupe de la volksbühne. *murx* est une pièce laconique, faite de longs silences, d'allusions au présent et au passé de l'Allemagne. en 1993, la pièce est jouée aux rencontres théâtrales de berlin et consacre la notoriété de marthaler en Allemagne, (au festival d'automne à paris en 1995).

ensuite, christoph marthaler prend provisoirement congé de la suisse avec «prohelvetia» pour y revenir en automne 2000, cette fois comme directeur des trois théâtres de zurich. il signe aussi plusieurs mises en scène à la volksbühne de berlin, *les trois sœurs* de tchekhov, *katia kabanova*, l'opéra de janaček, au festival de salzbourg, et, en été 1999, *zur schönen aussicht* (belvédère) de horvath. de retour à hambourg, il crée avec stefanie carp *die stunde null oder die kunst des servierens* (l'heure zéro ou l'art de servir), et *casimir et caroline* de horvath, avec josef bierbichler qui sera sacré «mise en scène de l'année» en 1997. sa pièce *les spécialistes* a été présentée à taormina en 1999.

en 2001, il travaille à *la belle meunière*, présentée au public de zurich, à la Ruhrtriennale puis dans toute l'Europe à partir de janvier 2002. sa nouvelle production *groundings* a été créée en février 2003.



156 rue de Rivoli, 75001 - Paris
33 (0) 1 44 78 42 33
info@festival-automne.com
www.festival-automne.com



7, avenue Pablo Picasso
92022 Nanterre cedex
téléphone : 33 (0) 1 46 14 70 00
theamandiers.com
www.nanterre-amandiers.com

Le Monde

www.lemonde.fr

Vivre la culture



Pour découvrir chaque jour ce qui fait l'événement, suivre toute l'actualité des arts et du spectacle, théâtre, cinéma, danse, peinture, sculpture... et choisir ses sorties, *Le Monde* se rend pour vous sur toutes les scènes en France et à l'étranger, visite toutes les expositions et vous propose reportages, critiques, agenda et portraits.



Tous les jours, toutes les cultures

FRFAP 2003 M.08 PRG-S