

2001

OPERA
NATIONAL
DE PARIS

2002

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

HELMUT LACHENMANN



PALAIS GARNIER



SHALIMAR

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

La Petite Fille aux allumettes

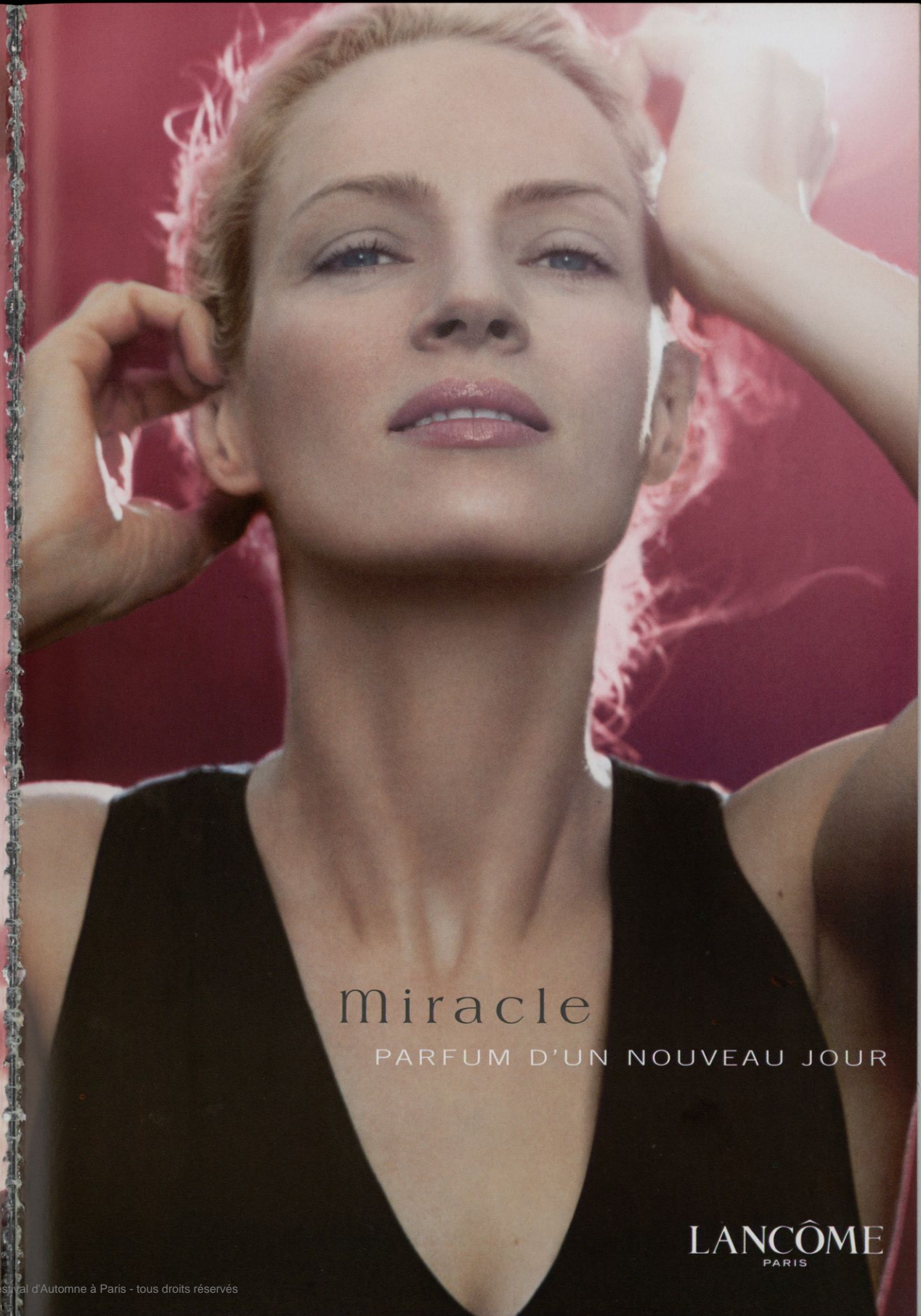
GUERLAIN
PARIS

www.guerlain.com

LANCÔME
PARIS



www.lancome.com



miracle

PARFUM D'UN NOUVEAU JOUR

LANCÔME
PARIS



Bracelets Agrafe - www.cartier.com - 01 42 18 43 83



s a i s o n 2 0 0 1 - 2 0 0 2

Opéras

Rigoletto 🏰 Opéra Bastille

La Petite Fille aux allumettes 🏠 Palais Garnier

Attila 🏰 Opéra Bastille

Billy Budd 🏰 Opéra Bastille

Le Nain / L'Enfant et les sortilèges 🏠 Palais Garnier

Wozzeck 🏰 Opéra Bastille

La Bohème 🏰 Opéra Bastille

Hommage à Boris Kochno 🏠 Palais Garnier

La Khovantchina 🏰 Opéra Bastille

Tosca 🏰 Opéra Bastille

Don Quichotte 🏰 Opéra Bastille

Platée 🏠 Palais Garnier

Médée 🏰 Opéra Bastille

Macbeth 🏰 Opéra Bastille

Le Chevalier à la rose 🏰 Opéra Bastille

Le Barbier de Séville 🏰 Opéra Bastille

Idoménée 🏠 Palais Garnier

Le Vaisseau fantôme 🏰 Opéra Bastille

Carmen 🏰 Opéra Bastille

La Flûte enchantée 🏠 Palais Garnier

Rusalka 🏰 Opéra Bastille

OPERA ▶ Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

La Petite Fille aux allumettes
Helmut Lachenmann / Peter Mussbach

OPERA ▶ Ye Yan

La Nuit du banquet
Guo Wenjing / Chen Shi-Zheng

DANSE ▶ Parts@Paris

La Fondation de France
s'engage pour favoriser les échanges
entre les artistes et la société contemporaine

PROGRAMME « INITIATIVE D'ARTISTE »



ernst von siemens
musikstiftung

Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Cette Fondation a été créée en 1972 par Ernst von Siemens, petit fils de Werner von Siemens, fondateur du Groupe. Elle décerne chaque année le Prix de la musique Ernst von Siemens, attribué à un compositeur, un interprète ou un musicologue qui s'est illustré par sa contribution à la vie musicale internationale. Dotée de 250 000 DM, cette distinction, véritable « Prix Nobel de la musique », jouit d'un prestige qui s'accroît au fil des ans.


En plus, cette année, une somme de 2 250 000 DM est allouée à la promotion des jeunes compositeurs, des ensembles, des institutions ou des personnes, en Allemagne et à l'étranger, qui ont contribué au rayonnement de la musique contemporaine ou qui ont participé à une action culturelle majeure. La Fondation parraine également les travaux de musicologie.

Parmi les membres de son conseil d'administration figurent des compositeurs de renom comme Cristóbal Halffter, Aribert Reimann et Peter Ruzicka, le chef d'orchestre Wolfgang Sawallisch, le musicologue Hermann Danuser (université Humboldt de Berlin) et des personnalités éminentes de la vie culturelle comme Thomas von Angyan (Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne) et le comte d'Harewood.

Au nombre des lauréats du Prix de la musique Ernst von Siemens (vingt-huit à ce jour) figurent notamment Olivier Messiaen, Pierre Boulez et, en 1997, Helmut Lachenmann.



OPERA
NATIONAL
DE PARIS



La saison 2001-2002

Exposition au Palais Garnier
de juin à octobre 2001
ouvert tous les jours

La chaleur se retire des choses. Les objets d'usage courant repoussent l'homme, doucement mais avec insistance. En somme il doit, quotidiennement, fournir un travail gigantesque pour surmonter les résistances secrètes – et non seulement ouvertes – qui s'opposent à lui. Il lui faut compenser leur froideur par sa chaleur propre, pour ne pas s'engourdir à leur contact, et saisir leurs piquants avec une infinie habileté pour ne pas saigner à leur contact. Qu'il n'attende aucune aide des autres hommes ! Le contrôleur, l'employé, l'artisan et le vendeur – ils ont tous le sentiment d'être les représentants d'une matière récalcitrante dont ils s'efforcent de montrer la nature dangereuse par leur attitude grossière et brutale. Et la terre elle-même conspire à cette dépravation des choses, qui leur permet, en suivant la décadence humaine, de la châtier. La terre, comme les choses, ronge l'homme, et le printemps allemand, qui, éternellement, n'arrive pas, n'est qu'une manifestation, parmi d'innombrables autres semblables, d'une nature allemande qui se décompose d'elle-même. On vit en son sein comme si, dans cette région, la pression de la colonne d'air dont chacun supporte le poids était brusquement, contre toute loi, devenue sensible.

Walter Benjamin, *Sens unique*, traduction Jean Lacoste.
Ed. 10/18, Domaine étranger.



HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

La Petite Fille aux allumettes

Musik mit Bildern d'après des textes de Hans Christian Andersen,
Gudrun Ensslin et Léonard de Vinci

Commande Hamburgische Staatsoper 1997

Nouvelle production

Création en France

Staatsoper Stuttgart



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



ernst von siemens
musikstiftung

en association avec la Fondation de France et avec le concours de la Fondation Ernst von Siemens

AROP

Avec le soutien de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra National de Paris

OPERA
NATIONAL
DE PARIS

Sommaire

D'où – où – vers où? (Autoportrait) – Helmut Lachenmann	15
Livret – Libretto (english – deutsch)	22
Mettre en scène <i>La Petite Fille aux allumettes</i> – Peter Mussbach	35
Les sons représentent des événements naturels – Helmut Lachenmann	36
Les mots en marche – Martin Kaltenecker	42
Composer l'orchestre – Martin Kaltenecker	46
De glace et de feu – Philippe Albèra	48
« Brûle, magasin, brûle » – Jean Marcel Bouguereau	54
Histoire de la <i>Rote Armee Fraktion</i> (Fraction Armée Rouge, RAF)	56
L'incitation à l'unité – Gudrun Ensslin	60
La grande fille aux explosifs – Michel Schneider	64

Biographies des artistes	87
--------------------------	----



Champagne LANSON Père & Fils
12, Boulevard Lundy - B.P. 163 - 51056 REIMS Cedex - FRANCE
Tél. 03 26 78 50 50 Fax. 03 26 78 50 99
<http://www.lansonpf.com> e-mail: lanson@hexanet.fr

D'où – Où – Vers où ? (Autoportrait)

Helmut Lachenmann

I. Première partie publiée en 1975

dans le programme du Festival de Donaueschingen

Né en 1935 à Stuttgart. Famille de pasteur, grande fratrie, nombreuses stimulations, beaucoup de musique. Guerre. Après-guerre. Cours de piano, chœur d'enfants, composition. Lycée, livres, partitions. Baccalauréat et début des études musicales à Stuttgart: théorie et contrepoint avec Johann Nepomuk David, piano avec Jürgen Uhde. Premières œuvres données en public: *Cinq Variations sur un thème de Franz Schubert*, pour piano, *Rondo*, pour deux pianos.

En 1957, premiers cours d'été à Darmstadt: Scherchen, Stockhausen, Pousseur, Maderna, Nono, Adorno. A partir de l'automne 1958, études à Venise avec Nono: analyses de musiques anciennes et contemporaines, esquisses, compositions sérielles et libres: *Souvenirs*, pour 41 instruments, *Due Giri*, pour orchestre, *Tripelsextett*. Collaboration aux discussions de Darmstadt en 1959 et en 1960 («traducteur» de deux conférences de Nono). En 1960, de retour de Venise, domicile Munich. Soutien d'artistes de la génération précédente: Herbert Post, Günter Bialas, Fritz Büchtger.

Travaux à la recherche d'une situation personnelle, conférences, concerts comme pianiste, expériences de composition avec la forme ouverte, *Introversionen*. 1962, création des *Fünf Strophen* à la Biennale de Venise et de *Echo Andante*, pour piano, à Darmstadt.

1963 et 1964, cours de musique contemporaine à Cologne: maniement pragmatique de l'élément sonore dans *Plus-Minus* de Stockhausen; étude de questions liées à la pratique d'interprétation auprès de Caskel, Rzewsky, Kontarsky. 1965, travail au studio IPEM de Gand, composition électronique: *Scenario*. A partir de 1966, enseigne la composition à la *Musikhochschule* de Stuttgart: *Streichtrio I* (pour la Società Cameristica Italiana), *Trio fluido*, *Intérieur I* (1967), pour percussion.

«Les types sonores de la musique contemporaine», essai: structuralisme abstrait des années 1950 et pensée sonore empirique des années 1960, intégrés dans la réinterprétation réciproque de la «structure du son» et du «son de la structure» – première œuvre chorale pour la Schola Cantorum de Clytus

Gottwald à Stuttgart: *Consolation I* (sur un texte d'Ernst Toller extrait de *Masse Mensch*), *Consolation II* (1968) (Prière de Wessobrunn). *Consolations III* et *IV* sont en cours de composition.

Depuis 1970, enseignement à la *Pädagogischen Hochschule* de Ludwigsburg. Expériences théoriques et concepts coïncident à cette époque: la consolidation de la pensée musicale dans le *medium* tonal; le sens de cette consolidation, précipité esthétique du lien idéologique à des normes surannées, mais survivantes; la régression du fonctionnement de l'avant-garde dans le sillage de la pensée musicale bourgeoise, qui met à profit jusqu'aux stimulations ayant fait leurs preuves dans le domaine de la communication, même dans la négation provisoire du tonal; le caractère douteux de la reven-

ma musique est un
refus rigoureusement
déconstruit, une
exclusion des attentes
auditives qui se
présentent à moi
comme prédéterminées
par la société

dication politique émise par la musique, tant que celle-ci n'aborde pas de front le problème lié à la volonté de briser les programmations esthétiques de notre société, sans les faire entrer par la porte de derrière; la recherche d'une issue passant par une conception réaliste du son empruntée à la pensée quotidienne et évitant l'effet «exotique»: le son comme information sur ses conditions de naissance. L'intégration et la modification structurelle de cette expérience comme transgression inévitable et notoire du tabou, et comme pro-

vocation sociale. L'appellation «musique concrète instrumentale» était peut-être une erreur, mais les œuvres elles-mêmes ont été comprises: les esprits se divisent sur *temA*, *Air*, *Pression* et *Kontrakadenz*. (L'adjoint à la culture, lors de la remise du Prix Bach à Hambourg, alors que je le remerciais de son accueil dans la maison d'hôtes du conseil municipal: «Si j'avais connu votre musique, je vous aurais proposé une place de camping à l'entrée de la ville.») Pour l'auditeur qui les écoute superficiellement, des œuvres plus récentes comme *Gran Torso*, pour quatuor à cordes, *Klangschatten – mein Saitenspiel* et *Fassade*, pour orchestre, sont plus une coupe sombre qu'un nouveau paysage naturel.

Depuis *temA* et *Air*, ma musique est un refus rigoureusement déconstruit, une exclusion des attentes auditives qui se présentent à moi comme prédéterminées par la société. Cela ne constitue pas une simple antithèse, car les choses ne sont pas aussi univoques. Des processus dialectiques de travail et d'in-

vention résultent au contraire de processus de travail et d'invention liés aux différentes qualités du matériau sonore qui, on le sait, n'est jamais libre, mais toujours habité et chargé d'expression. (Dans ce contexte, le terme de «tonalité» n'est qu'une abréviation caractéristique désignant ce type de normes qui, même si elles s'y réfèrent constamment, ne sont plus épuisées depuis longtemps par le mot même de «tonalité».) L'offre esthétique, l'intensité, si l'on veut: la beauté de la musique est pour moi indissociable de l'effort produit par le compositeur pour s'opposer à ce type d'anticipations et de définitions dans le matériau. Dans une telle confrontation, comme confrontation avec la réalité sociale qui lui est liée, le compositeur reproduit celle-ci et il s'exprime. Il est bien possible qu'ici, de temps à autre, il soit paralysé jusqu'à la paranoïa par l'irréalisme de son propre vocabulaire, irréalisme sur lequel, en tant que musicien, il lui est interdit d'agir directement. Tel est le problème posé par son éveil politique et ses effets rétroactifs sur ses objectifs de compositeur. Pour moi, la seule chose crédible est la confrontation conséquente avec les catégories esthétiques des moyens de composition explorés.

Je hais, et pas seulement dans l'art, le messie et le pitre. Pour moi, le premier est la caricature du second. En revanche, j'aime Don Quichotte, et je crois en la petite fille aux allumettes.

II. Seconde partie, écrite au printemps 2001

A l'époque, rien ne laissait prévoir que l'invocation de la «petite fille» du conte d'Andersen, à la fin de mon «Autoportrait» de Donaueschingen, en 1975, serait la première lueur d'un «opéra», plus de vingt ans avant qu'il ne voie le jour. Mais avec le recul, ma pratique de composition s'orientait logiquement dans cette direction: l'évocation de l'aura de l'enfant comme archétype apparaissait déjà dans la *Wiegenmusik* (1963), pour piano, et on la retrouvait jusque dans l'œuvre pour orchestre *Fassade* (1973), avec rires et cris d'enfants intégrés. En 1978, on donna à Darmstadt les *Consolations: La Petite Fille aux allumettes* racontée en version concertante, avec le concours d'un chœur à seize voix, d'un orchestre, de six bandes magnétiques (que l'on retrouvera plus tard dans l'opéra, sous cette même forme: deux bandes avec bruits filtrés, deux avec émissions parlées, deux avec émissions musicales). L'intégration de mes *Consolations I* (1967) et *II* (1968), pour voix, la première sur un texte extrait du drame d'Ernst Toller *Masse Mensch* («Hier, tu te tenais devant le mur...»), la seconde sur la «Prière de Wessobrunn» («L'étonnement des mortels m'a délivré son plus haut message: la terre n'était pas, pas plus que le ciel en haut, ni l'arbre, ni aucune espèce de montagne»), renvoyait déjà à des *topoi* centraux de l'opéra, «le mur de la maison» et le ciel étoilé,

et aussi, au fond, la situation de celui qui se promène dans un paysage volcanique, dans le texte de Léonard de Vinci: « La mer en tempête ne fit pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses... » (Mes points de suspension indiquent la complexité des parentés.)

Dans *Salut für Caudwell* (1977), pour deux guitares, se dessinaient déjà l'appel à la société, décomposé par la phonétique, articulé en rythmes complémentaires et ainsi, une fois encore, déchiffrable acoustiquement dans l'écoute (« Toute conscience est forgée par la société. Mais comme vous ne le savez pas, vous vous imaginez que vous êtes libres. Cette illusion que vous affichez avec tant de fierté est le signe distinctif de votre esclavage... »), mais aussi le *gestus* corporel de l'« écrivain » instrumental à travers la technique anguleuse du frotté des cordes dans le final: l'un comme l'autre invoquaient, avant même la mort de Gudrun Ensslin, que je connaissais depuis l'enfance, l'ultime situation, sans langage, de l'esprit sensibilisé par la politique.

En 1979-1980, ce fut la *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (dans cette dernière, on trouvait, outre l'hymne national bien connu, la musique des bergers tirée de l'*Oratorio de Noël* de Bach, mais aussi le squelette d'articulation formelle de *Schlaf, Kindlein schlaf* et de *O du lieber Augustin*): écrite pour orchestre, avec quatuor à cordes concertant, et avec, entre autres, une gigue très rapide qui filait en *prestissimo*: une anticipation, on allait le voir, de la « chasse » aux pantoufles volées de la petite fille. En même temps, *Ein Kinderspiel*, pour piano, s'achevait avec cette rapide « danse des ombres » sur les deux touches les plus aiguës du clavier, dont le modèle rythmique, ralenti en sicilienne dans la *Tanzsuite*, une sorte de large sarabande maintenant, constituée, avec les cérémoniels mouvements *legno* sur la surface des cordes – réminiscences de *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) – l'image finale de l'opéra; mais le cycle pour piano s'ouvre avec ce *Hänschen klein* dont la fameuse mélodie réglera aussi, plus tard, la partie centrale de mon concerto pour tuba, *Harmonica* (1982), où elle est « jouée » sur une sorte de clavier imaginaire par cinq modèles formels. Issus des boutiques de jouets des Noëls des années 1980, les *toy-pianos* utilisés dans *Harmonica*, avec leur son enfantin et puéril, imposèrent aussi, par la suite, l'image sonore du cliquetant (froid?) *Mouvement – vor der Erstarrung* (1983): mais on retrouve le *Lieber Augustin*, cette fois comme *cantus firmus*, sur un clavier de *sforzato* dont le son se décompose, depuis les percussions jusqu'au souffle des vents et aux muets mouvements d'archet, avec le contrepoint de figures *col legno*, pressentiment du son nié, mort, des allumettes. On y retrouve, en outre, le début de la marseillaise, sous forme de citation aux timbales (« Allons enfants de la patrie... »).

En travaillant sur les œuvres pour orchestre *Ausklang* (1984-1985), *Staub* (1986, avec un regard sur la *Neuvième* de Beethoven – « Brüder, überm Sternenzelt... »), *Tableau* (1987, pour l'orchestre du Staatsoper de Hambourg, déjà), et sur la musique de chambre de l'*Allegro sostenuto* (1988), avec sa virtuosité, « allumant » le piano dans l'avant-dernière section, avec un large *Ritsch fortissimo* et les cordes graves jouées avec la pédale..., j'avais certes déjà en tête le projet d'opéra, mais sans avoir réfléchi concrètement à son univers sonore. Le second quatuor à cordes, *Reigen seliger Geister*, commande du Festival d'Automne à Paris à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, et dont le titre est une allusion frivole au menuet d'allure féerique que Gluck composa pour la société aristocratique, parrainait, sans s'en douter, la *scordatura* reprise dans l'octuor de l'opéra, avec ses séquences *flautato* qui se dissolvent dans des hoquets pour exprimer la chute des flocons de neige, le poussé *sforzato* « aboyant » pour l'Air du gel et les champs de *glissando* crépitants, atténués en *pianissimo*, pour la dernière transition dans l'opéra, de la musique « shô » (« Elles étaient auprès de Dieu ! ») à l'épilogue (« Mais dans l'heure froide du matin »).

Toutes ces œuvres antérieures ne savaient rien de l'opéra, qui n'était pas leur objectif. Elles avaient leur propre mission à accomplir. En chacune d'elles, se thématissait, d'une autre manière, cette dialectique qui, comme je l'ai déjà décrit dans la première partie de cet « Autoportrait », définit ma création depuis *temA* (1968) et ses respirations vocales et instrumentales: l'idée d'une « musique concrète instrumentale »: la tradition, par la focalisation et la déformation de ses accessoires sonores, physiquement détournés, leur magie familière ainsi brisée, fragmentée et redécouverte par la recontextualisation de leurs débris, orientés sur l'énergie. Le déploiement et l'ouverture de ce jeu, de toutes parts, avec ses implications naturalistes et primitives, étaient animés par une inventivité « enfantine » de découvreur: les balles de ping-pong bondissant sur la surface de la table et les pièces qui tombent en décrivant un mouvement de spirale, les disques de polystyrène frottés les uns contre les autres, les incrustations d'émissions de radio et le bruit de l'eau dans *Kontrakadenz*; l'horloge du salon et son tic tac familier, les verges qui fouettent l'air, le gong japonais *dobachi* frotté sur son bord arrondi, « réchauffé », et vibrant ainsi peu à peu de manière tremblante dans *Air* – ces mesures

Toutes ces œuvres antérieures ne savaient rien de l'opéra, qui n'était pas leur objectif. Elles avaient leur propre mission à accomplir

d'ailleurs reprises dans l'opéra, sous forme de citation littérale, là où, avec le *Ritsch* enfin osé, la « chaleur » se propage pour la première fois. Et pourtant: si l'on en était resté au type d'aménagement du matériau sonore auquel nous avons fait allusion ici, s'il s'agissait du seul élément rattachant mes anciennes compositions « pures » à la musique de *La Petite Fille*, alors celle-ci se serait fanée dans une épigonalité botanisante de soi-même. Au fil du travail, *La Petite Fille*, comme projet de composition, dépassa le stade de l'« enfant émouvant ». On ne pouvait plus revenir sur le regard de Gudrun Ensslin dans sa cellule, pas plus que sur celui porté dans la caverne de Léonard: ils en faisaient partie. Ma composition, sensibilisée et éveillée par mes propres paralysies, « savait », intuitivement et donc peut-être plus clairement qu'intellectuellement, que le regard structurellement distrait doit traverser les accessoires esthétiques de la société: aller dans la profondeur et la caverne nocturne de l'abîme humain, dont la vue, supportée « ... dans le sentiment de l'ignorance... », ouvre la perspective, au-delà de l'effroyable, sur une intuition de la libération. Libération douteuse, certes: par la mort, par l'avancée vers le néant: « Mu ! », disent les moines zen.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, ma recherche – « incertaine, mais sûre », disait Nono – d'une utopie de la « non-musique » est consacrée à une expérience du son et de l'espace, aussi complexe soit-elle, qui évoque l'expérience de la « musique », la remet en question par une mutation de ses définitions conventionnelles, quand elle ne va pas jusqu'à la supprimer, et, au revers de cette procédure, redécouvre la « musique », si bien que les anciens affects et emphases reviennent joyeux et purifiés de notre propre a-néant-tissement.

Après avoir achevé mon second quatuor à cordes, je suis passé à la composition de *La Petite Fille*, commande du Staatsoper de Hambourg. Le travail progressait lentement, parcouru de tentatives de fuite et d'offres de capitulation auxquelles s'opposèrent les performances de mes amis en matière d'assistance par téléphone, et notamment celles du directeur patient et obstiné qu'est Peter Ruzicka (jusqu'à la lettre de ma fille de seize ans qui, exilée au Japon comme élève invitée, avait le mal du pays et m'écrivait: « Papa, n'abandonne pas ! – Moi aussi, ici, je vais aller au bout ! »).

La date de la création fut repoussée à deux reprises. Lorsqu'en 1992, la valise qui contenait les esquisses, des fragments de la partition et toute la musique sur Léonard de Vinci (« ...zwei Gefühle... ») m'a été volée dans ma voiture à Gênes, ce ne fut pas seulement pour moi une perte irréparable d'esquisses et d'élaborations irremplaçables: je ressentis – fait révélateur – une sorte

de « raillerie » à l'égard de toute ma vie de travail; par ailleurs, tentant de surmonter cette bassesse du destin, j'y voyais aussi une sorte de « libération » vers un renouveau dans mon existence de compositeur, qui recommençait à zéro et, dans cette mesure, se trouvait « déchargée de ses charges ». Puisque le projet de *La Petite Fille* s'était manifestement effondré à tout jamais – une reconstitution était en effet impensable –, je me suis rendu compte que sans ce *compendium* perdu de mes expériences rassemblées, toutes les œuvres que j'avais composées auparavant n'existaient plus désormais, pas même dans leur pleine présence. Elles me sont tout d'un coup apparues comme les simples ruines d'un éclat perdu. Cela ne signifie pas que l'opéra aurait dû être à mes yeux un *opus summum*, mais je savais tout de même qu'en lui, j'avais « donné la parole », au moins une fois, à tout ce que mes compositions précédentes avaient invoqué dans leur mutisme.

La « raillerie » ressentie et ce nouvel « état de libération », usurpé de manière plus ou moins désespérée, apparaissaient cependant comme des anticipations égarées sur les caprices de la réalité: les esquisses volées furent retrouvées dans un parc, on me les renvoya, elles me lancèrent un clin d'œil blafard et délavé – elles avaient séjourné plusieurs jours non dans la neige, mais sous la pluie. Elles ne révélèrent pas l'identité de ce bienfaiteur criminel, ni ce qui s'était vraiment passé. La partition fut ensuite reprise, achevée, répétée, donnée, huée, acclamée, révisée « ...et maintenant... » ?

Entretemps, d'autres choses étaient nées: *Nun*, œuvre orchestrale avec deux solistes instrumentaux et huit voix d'hommes, *Serynade*, pour piano: douleurs d'après l'accouchement, recherches de réorientation, progrès, recherches d'escalade – « ...vers les falaises ombragées, jusqu'à ce que je... » – D'où, où, vers où ?

« Mu ! », disent les moines zen.

Sique ?

Trarego, le 16 mai 2001

(Traduction de l'allemand, Olivier Mannoni, avec la collaboration de Laurent Feneyrou et de Martin Kaltenecker)

Livret

Le livret de La Petite Fille aux allumettes ne suit pas une narration traditionnelle. Il met en perspective le conte de Hans Christian Andersen¹, le texte de Gudrun Ensslin et le texte de Léonard de Vinci qui suivent :

1 - Prélude de choral « O du fröhliche » (Nuit joyeuse)

2 - Transition : « Par ce froid... »

3 - Air du gel, 1^{ère} partie

4 - Trio et reprise (Air du gel, 2^e partie)

5 - Scherzo (1^{ère} partie « La Reine de la nuit »)

6a - Scherzo (2^e partie : L'aria des claquements de langue)

6b - Nuit sereine

7 - « Deux voitures »

8 - « La chasse »

9 - « Flocons de neige »

10 - « A toutes les fenêtres... »

11 - Mur de la maison 1 « Dans un coin »

I - Dans la rue

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'étaient des pantoufles très grandes, sa mère les portait dernièrement

Elles étaient tellement grandes, 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.

A 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 !

II - Devant le mur de la maison

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

12 - Ritsch 1 (Poêle)

13 - Mur de la maison 2

14 - Ritsch 2 (« La table était mise, l'oie » Partie non composée)

15a - Mur de la maison 3 (litanie)

15b - « Écrivez sur notre peau »

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 frotter 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 délicieusement, 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.

le criminel, le fou, le suicidaire – ils incarnent cette contradiction. ils crèvent en elle. leur mort symbolise l'absence de perspective et l'impuissance de l'homme dans le système: soit tu te détruis soit tu détruis les autres. soit mort, soit égoïste. leur mort ne montre pas seulement la perfection du système: ils ne sont pas assez criminels, ils ne sont pas assez fous, ils ne sont pas assez meurtriers, et cela implique leur mort plus rapide par le système dans le système. leur mort montre en même temps la négation du système: leur criminalité, leur folie, leur mort est l'expression de la rébellion des sujets écrasés contre leur écrasement, non pas choses, mais êtres humains.

Écrivez sur notre peau
Gudrun Ensslin

16a - Ritsch 3

16b - Magasin

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. »

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.

Codice Arundel, Léonard de Vinci

19 - Mur de la maison 4/20a - Ritsch 4

20b - La grand-mère

21 - « Emmène-moi »

22 - Ascension (« Dans cette splendeur et cette joie »)

23 - « Shô »

24 - Epilogue (« Mais à l'heure du matin glacé »)

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 !

Traductions: Hans Christian Andersen;
Régis Boyer, Editions La Pléiade, Gallimard;
Gudrun Ensslin: Laurent Muhleisen;
Léonard de Vinci: Chantal Moiroud

1. Ecrivain danois né en 1805 à Odense et mort en 1875 à Copenhague, Hans Christian Andersen est surtout connu pour ses contes pour les enfants, qu'il publie, à partir de 1835, au rythme d'un recueil par an. Mais il est aussi l'auteur de nombreux romans autobiographiques, vaudevilles et comédies, et même d'un livret d'opéra, *La Petite Kirsten*. Sa gloire fut si importante de son vivant qu'il eut la satisfaction de se voir fait Citoyen d'honneur de sa ville natale et même de contempler sa statue érigée à Copenhague.

2. Le *Codex Arundel* de Léonard de Vinci est un recueil de 283 feuilles provenant de manuscrits démembrés, qui se trouve au British Museum de Londres. Ces pages, qui ont été écrites entre 1478 et 1518, traitent d'arguments variés: physique, mécanique, optique, géométrie, études de poids et d'architecture.

Libretto

The libretto of The Little Match-Seller does not follow a traditional narrative pattern. It interposes Hans Christian Andersen's¹ tale with texts by Gudrun Ensslin and Leonardo da Vinci.

1 - Chorale prelude "O du fröhliche" (Joyous night)

2 - Transition: "In the cold..."

3 - Frost aria, part I

4 - Trio and repeat (Frost aria, part II)

5 - Scherzo (Part I "The Queen of the Night")

6a - Scherzo (Part II: Tongue clucking aria)

6b - Silent night

7 - "Two carriages"

8 - "The pursuit"

9 - "Snow flakes"

10 - "In all the windows..."

11 - Wall of the house 1 "In a corner"

I - In the street

It was terribly cold and nearly dark on the last evening of the old year, and the snow was falling fast. In the cold and the darkness, a poor little girl, with bare head and naked feet, roamed through the streets. It is true she had on a pair of slippers when she left home, but they were not of much use. They were very large and had belonged to her mother.

They were, indeed, so large that the poor little creature had lost them whilst running across the street to avoid two carriages that were rolling along at a terrible rate. One of the slippers she could not find, and a boy seized the other and ran away with it, saying that he could use it as a cradle when he had children of his own.

So the little girl went on with her little naked feet, which were quite red and blue with the cold. In an old apron she carried a number of matches, and had a bundle of them in her hands. No-one had bought anything from her the whole day, nor had anyone given her a single penny. Shivering with cold and hunger, she crept along; poor little child, she looked the picture of misery. The snowflakes fell on her long, fair hair, which hung in curls on her shoulders, but she regarded them not.

Lights were shining from every window, and there was a savoury smell of roast goose, for it was New Year's eve-yes, she remembered that.

II - In front of the wall of the house

In a corner, between two houses, one of which projected beyond the other, she sank down and huddled up. She had drawn her little feet under her, but she could not keep off the cold; she dared not go

12 - Ritsch 1 (Stove)

13 - Wall of the house 2

14 - Ritsch 2 ("The table was covered, the goose" Part not composed)

15a - Wall of the house 3 (litany)

15b - "Write on our skin"

home, for she had sold no matches, and had not even a penny to take home. Her father would certainly beat her; besides, it was almost as cold at home as here, for they had only the roof to cover them, through which the wind howled, although the largest holes had been stopped up with straw and rags. Her little hands were almost frozen with the cold. Ah! perhaps a burning match might do some good, if only she could pull one from the bundle and strike it against the wall, just to warm her fingers. She drew one out – "scratch! (ndt: Ritsch)" how it sputtered as it burnt! It gave a warm, bright light, like a little candle, as she held her hand over it. It was really a wonderful light. It seemed to the little girl that she was sitting by a large iron stove, with polished brass feet and a brass ornament. How the fire burned! It seemed so beautifully warm that the child stretched out her feet as if to warm them,

when, lo! the flame of the match went out, the stove vanished, and she had only the remains of the half-burnt match in her hand.

She rubbed another match on the wall. It burst into flame, and where its light fell upon the wall it became as transparent as a veil, and she could see into the room. The table was covered with a snowy white tablecloth, on which stood a splendid dinner service and a steaming roast goose, stuffed with apples and dried plums. And more wonderful still, the goose jumped down from the dish and waddled across the floor, with a knife and fork in its breast, to the little girl. Then the match went out, and there remained nothing but the thick, damp, cold wall before her.

criminal, madman and suicide embody – this contradiction. they are annihilated by it. their annihilation illustrates man's hopeless impasse in the system: destroy yourself or destroy others. dead or egoist. but their death shows more than the perfection of the system: they are not criminal enough, they are not mad enough, they are not murderous enough, and so the system hastens their death. a death which is at the same time the negation of the system: their criminality, their madness, their death express the revolt of the destroyed against his destruction, not object, but man.

Write on our skin
Gudrun Ensslin

16a - Ritsch 3

16b - Shop

She lit another match and found herself sitting under a beautiful Christmas tree. It was larger and more beautifully decorated than the one she had seen through the glass door at the rich merchant's. Thousands of tapers were burning upon the green branches, and colourful pictures, like those she had seen in the shop windows, looked down upon it all. The little thing stretched out her hand towards them, and the match went out.

The Christmas lights rose higher and higher, till they looked to her like the stars in the sky. Then she saw a star fall, leaving behind it a bright streak of fire. "Someone is dying," thought the little girl, for her old grandmother, the only person who had ever loved her, and who was now dead, had told her that when a star falls, a soul was going up to God.

Even the raging sea does not make such a roar when the North wind whips the lashing waves between Scylla and Charybdis into a fury; nor do Stromboli and Etna when the sulphurous flames they retain finally rent asunder the mountain tops, spewing out rocks and earth into the air along with belching flames; nor does Mongibello when its fiery caverns send forth the elements they barely manage to contain, furiously spitting and spewing them in all directions, repelling all that hinders their impetuous advance (...) Dragged from futile reverie and wanting to behold the immense number and variety of forms created by fertile nature, I reached, after wandering a moment amongst the shady rocks, the entrance to a large cavern in front of which I stood for a moment, dumbfounded and knowing nothing of this wonder.

Arching my back, placing my left hand on my knee and shading my lowered and closed eyelids with my right hand, I leant numerous times to one side and to the other seeking to distinguish something within: however the obscurity reigning inside made this impossible. Two feelings soon welled up inside me, fear and desire: fear of the dark and threatening cave, desire to see if there were not some mystery within.

Codex Arundel, Leonardo da Vinci

19 - Wall of the house 4/20a Ritsch 4

20b - The grandmother

21 - "Take me with you"

22 - Ascension ("In brightness and joy")

23 - "Shó"

24 - Epilogue ("But in the cold dawn")

She again rubbed a match on the wall, and the light shone around her; in the brightness stood her old grandmother, clear and shining, yet mild and loving in her appearance. "Grandmother," cried the little one, "Take me with you; I know you will go away when the match burns out; you will vanish like the warm stove, the roast goose, and the large, glorious Christmas tree." And she made haste to light the whole bundle of matches, for she wished to keep her grandmother there. And the matches glowed with a light that was brighter than the noonday, and her grandmother had never appeared so huge or so beautiful. She took the little girl in her arms, and they both flew upwards in brightness and joy far above the earth, where there was neither cold nor hunger nor pain, for they were with God.

In the dawn of morning the poor little thing lay there, with pale cheeks and smiling mouth, leaning against the wall; she had been frozen to death on the last evening of the year; and the New Year's sun rose and shone upon her little corpse! The child was still sitting, in the stiffness of death, holding the matches in her hand, one bundle of which was burnt. "She tried to warm herself," said some. No-one imagined what beautiful things she had seen, nor into what glory she had entered with her grandmother, on New Year's day.

1. Hans Christian Andersen, the Danish writer, was born in 1805 in Odense and died in 1875 in Copenhagen. He is above all famous for his children's tales, which he published, one volume a year, from 1835 onwards. However, he was also the author of numerous autobiographical novels, vaudevilles and comedies. He even wrote the libretto for an opera entitled *Liden Kärsten*. During his lifetime his fame was such that he had the satisfaction of being made an honorary citizen of his native town and also that of seeing a statue erected in his honour in Copenhagen.

2. Leonardo da Vinci's *Codex Arundel* is a collection of 283 pages drawn from fragmented manuscripts which is to be found in the British Museum in London. These pages, written between 1478 and 1518, deal with a variety of subjects: physics, mechanics, optics, geometry, studies of weights and architecture.

Libretto

Das Libretto von Das Mädchen mit den Schwefelhölzern hat nicht die Form einer herkömmlichen Erzählung. Es verbindet das Märchen von Hans Christian Andersen¹ mit den folgenden Texten von Gudrun Ensslin und Leonardo da Vinci:

1 Choralvorspiel « O du Fröhliche »

2 Überleitung « In dieser Kälte »

3 « Frier-Arie » (1. Teil)

4 Trio und Reprise (« Frier-Arie » 2. Teil)

5 Scherzo (1. Teil: « Königin der Nacht »)

6a Scherzo (2. Teil: « Schnalz-Arie »)

6b « Stille Nacht »

7 « Zwei Wagen »

8 « Die Jagd »

9 « Schneeflocken »

10 « Aus allen Fenstern... »

11 Hauswand 1 « In einem Winkel »

1. Teil: Auf der Strasse

Es war fürchterlich kalt: es schneite und begann dunkler Abend zu werden, es war der letzte Abend im Jahre, Neujahrsabend! In dieser Kälte und in dieser Finsternis

ging ein kleines, armes Mädchen mit blossem Kopfe und nackten Füßen auf der Strasse. Sie hatte freilich Pantoffeln gehabt, als sie von zu Hause wegging, aber was half das! Es waren sehr grosse Pantoffeln, ihre Mutter hatte sie zuletzt getragen.

So gross waren sie, dass die Kleine sie verlor, als sie sich beeilte, über die Strasse zu kommen, weil zwei Wagen gewaltig schnell vorüberjagten.

Der eine Pantoffel war nicht wiederzufinden, und mit dem anderen lief ein Knabe davon, der sagte, er könne ihn gut gebrauchen, ja er könne ihn sogar als Wiege benutzen, wenn er selber einmal Kinder bekomme.

Da ging nun das arme Mädchen auf den blossen, kleinen Füßen, die ganz rot und blau vor Kälte waren. In einer alten Schürze hielt sie eine Menge Streichhölzer, und ein Bund trug sie in der Hand. Niemand hatte ihr während des ganzen Tages etwas abgekauft, niemand hatte ihr auch nur einen Dreier geschenkt; hungrig und halberfroren schlich sie einher und sah gedrückt aus, die arme Kleine! Die Schneeflocken fielen in ihr langes, gelbes Haar, das sich schön über den Hals lockte, aber an Pracht dachte sie freilich nicht.

Aus allen Fenstern glänzten die Lichter, und es roch in der Strasse herrlich nach Gänsebraten; es war ja Silvesterabend, und daran dachte es.

2. Teil: An der Hauswand

In einem Winkel zwischen zwei Häusern – das eine sprang etwas weiter in die Strasse vor als das andere – setzte sie sich und kauerte sich zusammen.

Die kleinen Füsse hatte sie fest angezogen, aber es fror sie noch mehr, und sie wagte nicht nach Hause zu gehen, denn sie hatte ja keine Streichhölzer verkauft, nicht einen einzigen Dreier erhalten.

Ihr Vater würde sie schlagen, und kalt war es daheim auch, sie hatten nur das Dach gerade über sich, und da piff der Wind herein, obgleich Stroh und Lappen zwischen die grössten Spalten gestopft waren. Ihre kleinen Hände waren vor Kälte fast ganz erstarrt.

Ach! Ein Streichhölzchen könnte gewiss recht gut tun; wenn sie nur wagen dürfte, eins aus dem Bunde herauszuziehen, es anzustreichen und die Finger daran zu wärmen. Sie zog eins heraus. « Ritsch! »

Wie sprühte es, wie brannte es! Es gab eine warme, helle Flamme wie ein kleines Licht, als sie die Hand darum hielt, es war ein wunderbares Licht! Es kam dem kleinen Mädchen vor, als sitze sie vor einem grossen eisernen Ofen mit Messingsfüßen und einem messingenen Aufsatz; das Feuer brannte ganz herrlich darin und wärmte schön! Die kleine streckte schon die Füsse aus, um auch diese zu wärmen

– da erlosch die Flamme, der Ofen verschwand – sie sass mit einem kleinen Stumpf des ausgebrannten Hölzchens in der Hand. *Ein neues wurde angestrichen, es brannte, es leuchtete, und wo der Schein auf die Mauer fiel, wurde diese durchsichtig wie ein Flor. Sie sah gerade in das Zimmer hinein, wo der Tisch mit einem glänzend weissen Tischtuch und feinem Porzellan gedeckt stand, und herrlich dampfte eine mit Pflaumen und Äpfeln gefüllte, gebratene Gans darauf! Und was noch prächtiger war, die Gans sprang von der Schüssel herab, watschelte auf dem Fussboden hin mit Gabel und Messer im Rücken, gerade auf das arme Mädchen kam sie zu. Da erlosch das Streichholz, und nur die dicke, kalte Mauer war zu sehen.*

der kriminelle, der wahnsinnige, der selbstmörder – sie verkörpern diesen widerspruch. sie verrecken in ihm. ihr verrecken verdeutlicht die ausweglosigkeit und ohnmacht des menschen im system: entweder du vernichtest dich selbst oder du vernichtest andere, entweder tot oder egoist. in ihrem verrecken zeigt sich nicht nur die vollendung des systems: sie sind nicht kriminell genug, sie sind nicht wahnsinnig genug, sie sind nicht mörderisch genug, und das bedeutet: ihren schnelleren tod durch das system im system. in ihrem verrecken zeigt sich gleichzeitig die verneinung des Systems: ihre kriminalität, ihr wahnsinn, ihr tod ist ausdrück der rebellion

12 Ritsch 1 (« Ofen »)

13 Hauswand 2

14 Ritsch 2 (« Der Tisch war gedeckt, die Gans » Teil nicht komponiert)

15a Hauswand 3 (« Litanei »)

15b « Schreibt auf unsere Haut »

des zertrümmerten Subjekts gegen seine zertrümmerung, nicht ding, sondern mensch.

Schreibt auf unsere Haut
Gudrun Ensslin

16a Ritsch 3
16b Kaufladen

Sie zündete ein neues an.
Da sass sie unter dem schönsten Weihnachtsbaume. Der war noch grösser und aufgeputzter als der, den sie zu Weihnachten durch die Glastür bei dem reichen Kaufmann erblickt hatte. Viel tausend Lichter brannten auf den grünen Zweigen, und bunte Bilder wie jene, die in den Ladenfenstern lagen, schauten zu ihr herab. Die Kleine streckte die beiden Hände in die Höhe – da erlosch das Streichholz; die vielen Weihnachtslichter stiegen höher und immer höher, nun sah sie, dass es die klaren Sterne am Himmel waren, einer davon fiel herab und machte einen langen Feuerstreifen am Himmel. « Nun stirbt jemand! » sagte die Kleine, denn ihre alte Grossmutter, die einzige, die sie liebgehabt hatte, die jetzt aber tot war, hatte gesagt: « Wenn ein Stern fällt, so steigt eine Seele zu Gott empor ».

16c Überleitung (« Die Weihnachtslichter stiegen höher... »)

17 Abendsegen (« Wenn ein Stern fällt... »)

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

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den grossen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespieenen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstossen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt... Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das grosse Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer grossen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Ungewissenheit eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmten Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu

19 Hauswand 4/20a Ritsch 4

20b Die Grossmutter
21 « Nimm mich mit »

22 Himmelfahrt (« In Glanz und Freude »)

23 « Shô »
24 Epilog (« Aber in der kalten Morgenstunde »)

unterscheiden, verbot mir das die grosse Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber, mit eigenen Augen zu sehen, was darin an Wunderbarem sein möchte.

Codex Arundel, Leonardo da Vinci

Sie strich wieder ein Streichholz an, es leuchtete ringsumher, und im strahlenden Glanze stand die alte Grossmutter glänzend, mild und lieblich da. « Grossmutter! » rief die Kleine. « Oh, nimm mich mit! Ich weiss, dass du auch fortgehst, wenn das Streichholz ausgeht; gleich wie der warme Ofen, der schöne Gänsebraten und der grosse, herrliche Weihnachtsbaum! » Sie strich eiligst den ganzen Rest der Hölzer, die noch in der Schachtel waren, an – sie wollte die Grossmutter recht festhalten; und die Streichhölzer leuchteten mit solchem Glanz, dass es heller war als am lichten Tage. Die Grossmutter war nie so schön, so gross gewesen; sie hob das kleine Mädchen auf ihren Arm, und in Glanz und Freude flogen sie in die Höhe, und da fühlte sie keine Kälte, keinen Hunger, keine Furcht – sie waren bei Gott!

Aber im Winkel am Hause sass in der kalten Morgenstunde das kleine Mädchen mit roten Wangen, mit lächelndem Munde – tot, erfroren am letzten Abend des alten Jahres. Der Neujahrmorgen ging über der kleinen Leiche auf, die mit Streichhölzern dasass, wovon eine ganze Schachtel verbrannt war. Sie hat sich wärmen wollen, sagte man. Niemand wusste, was sie Schönes erblickt hatte, in welchem Glanze sie mit der alten Grossmutter zur Neujahrsfreude eingegangen war!

1. Der dänische Dichter Hans Christian Andersen (geboren 1805 in Odense, gestorben 1875 in Kopenhagen) ist vor allem für seine Kindermärchen, die er ab 1835 einmal jährlich in einer Sammlung veröffentlichte, bekannt. Er ist auch der Autor zahlreicher autobiographischer Romane, Schwänke und Komödien, sowie eines Opernlibrettos. Schon zu Lebzeiten war er so berühmt, dass er Ehrenbürger seiner Geburtsstadt wurde und sogar seine Statue in Kopenhagen bewundern konnte.
2. *Codex Arundel* von Leonardo da Vinci ist eine Sammlung von 283 Blättern, die aus unvollständig erhaltenegebliebenen Manuskripten stammen und im British Museum von London aufbewahrt sind. Diese Seiten wurden zwischen 1478 und 1518 geschrieben und enthalten verschiedene Vorstellungen Leonardo da Vinci's zu unterschiedliche Gebieten: Physik, Mechanik, Optik, Geometrie, Gewichts und Architekturstudien.

Mettre en scène *La Petite Fille aux allumettes*

Peter Mussbach

La Petite Fille aux allumettes provoque une scène, un théâtre comme instrument. Cet instrument est à double face: il appartient au théâtre, est imaginaire, à peine visible et n'est servi par personne d'autre que par l'orchestre lui-même.

La scène est cet instrument joué par l'orchestre. En ce sens, la scène est dépendante de l'orchestre. Sans lui, elle n'existerait pas.

Seule, elle ne serait rien.

L'instrument, cependant, obéit à sa propre règle, qui reste invisible.

Ce qui est visible, c'est cette vérité qui monte de l'intérieur et qui détruit cela même qui conditionne notre réalité. La question demeure: que restera-t-il de notre vie, lorsque nous rendrons notre dernier souffle?

Les sons représentent des événements naturels

Helmut Lachenmann

1.

Voilà l'histoire. Pendant la nuit de la Saint Sylvestre, une petite fille traverse une ville, sans doute Copenhague. Il fait un froid terrible, elle est pieds nus. Elle a perdu en route les pantoufles de sa mère, qui est morte: l'une lui a été volée, l'autre a glissé quand elle a voulu éviter deux voitures qui passaient «à toute allure». Elle est censée vendre des allumettes qu'on lui a confiées, elle erre à travers les rues, elle fait l'expérience de sa marginalité et se recroqueville à un moment contre un mur pour s'abriter. Si elle n'ose pas rentrer à la maison, c'est qu'elle n'a rien vendu. Comme elle est transie de froid elle se décide à brûler l'une des allumettes pour se réchauffer. Voici le bruit de l'allumette («ritsch...»), et voici une flamme, qui provoque une hallucination, plus puissante que tout ce à quoi l'allumette aurait pu servir par ailleurs: la petite fille se voit elle-même auprès d'un poêle, elle sent sa chaleur, étend ses pieds pour s'y réchauffer – à ce moment l'allumette s'éteint. Le froid la saisit à nouveau, mais un tabou a été brisé; elle allume une seconde allumette, et dans le conte d'Andersen, elle se trouvera transportée dans une sorte de pays de Cocagne: elle voit une table dressée, une oie rôtie (c'est cette partie que je n'ai pas mise en musique dans l'opéra). La troisième fois, la petite fille va apercevoir un grand magasin, avec un sapin de Noël splendide, des jouets, tous les objets dont elle a envie. L'allumette s'éteint, mais les bougies sur le sapin deviennent les étoiles qui parsèment le ciel. Lorsqu'une d'elles tombe, la petite fille se souvient de ce que lui avait dit sa grand-mère bien-aimée, morte elle aussi: «Quand une étoile tombe du ciel, c'est qu'une âme monte vers Dieu».

Une autre allumette est craquée – voilà que lui apparaît sa grand-mère. Elle est grande et belle, la petite a très peur de la perdre à nouveau et brûle toutes les allumettes qu'il lui reste, pour retenir la grand-mère. Elle crie: «Grand-mère, emmène-moi!», la grand-mère l'attire vers elle et ensemble elles montent au ciel, vers Dieu, là où il n'y a pas de froid, de faim, de souffrance. Elle est heureuse, protégée – et elle meurt. L'aube du jour de l'an découvre son cadavre gelé.

Cette histoire est constituée de multiples éléments narratifs qui sont à la fois le résultat d'une observation exacte et de situations émotionnelles: les mains

rouges puis bleues sous le froid, les flocons de neige qui tombent sur ses «boucles blondes», les allumettes, la rue, le ciel, le mur de la maison etc. Je n'ai pas besoin d'insister sur la teneur politique et critique de ce conte, mais certains aspects furent importants pour moi. A première vue, l'histoire est comme une petite vignette édifiante, un conte touchant, qu'on peut lire à voix haute sous l'arbre de Noël, pour se recueillir un instant et passer aussitôt à la bûche et au café. Je ressentais quant à moi le besoin de mettre en avant deux éléments latents qui sont moins consensuels. L'un est celui de la violence: violence de la nature sous la forme d'un froid cruel, violence de la société sous forme de l'indifférence bourgeoise faussement innocente face à la misère et au dénuement, violence même du vol impudent de la pantoufle qui se reflète au fond, de manière condensée, dans le tabou que brise la petite fille elle-même. Il y a dans l'opéra deux inserts, le premier tiré d'un texte de Gudrun Ensslin, que j'ai connue dans ma jeunesse. Nous faisons partie de la même communauté, à Tuttlingen, mon père étant le supérieur hiérarchique du sien. Nous avons probablement été imprégnés de la même religiosité. C'était une élève extrêmement douée, aux conceptions idéalistes, et dont l'humanisme enthousiaste fut peu à peu détruit par les événements politiques de cette époque-là – la remilitarisation de l'Allemagne, les ingérences des Etats-Unis dans le tiers-monde, la guerre d'Algérie, la guerre au Vietnam, etc. Son énergie intellectuelle et idéaliste changea ainsi radicalement de direction, pour se muer en une incroyable amertume, une haine du système politique qui alla jusqu'à l'acceptation criminelle de la violence.

En 1968, Gudrun Ensslin mit le feu à un grand magasin de Francfort. Avec ses compagnons, elle voulait ainsi attirer l'attention sur l'indifférence de la société de consommation en Allemagne face aux injustices commises dans le tiers-monde, que l'on ignorait largement et que l'on exploitait même à son propre avantage – la faim, la répression, l'exploitation des pauvres, l'agression militaire du Vietnam et tout le mal fait à sa population civile à l'instigation du gouvernement américain, avec l'aval de ses alliés occidentaux. En même temps, elle soutenait qu'une indifférence de cette sorte était l'expression de la destruction de l'individu par la société. L'exaltation de la brutalité dans la lutte avec les forces de l'ordre, qui de leur côté n'y mettaient pas de gants, l'a elle-même peu à peu déformée humainement. Il n'y a aucune excuse pour ses actions criminelles. Mais en les condamnant, on ne règle pas la question de notre co-responsabilité.

Dans sa cellule, à la prison de Stammheim, Gudrun Ensslin a écrit une lettre dont la langue est parfois très laide et très agressive, mais dont le dernier paragraphe est d'une beauté poignante – il est beau parce qu'il nomme avec

précision –, si bien que je n'y perçois pas simplement l'acceptation déchaînée de la violence et une âme détruite, mais également un amour pour les individus brisés dans l'affrontement avec la société. Ensslin représente pour moi quelque chose comme une variante déformée de ma « petite fille ». Elle n'a pas seulement joué avec des allumettes, mais a choisi la violence tout en défigurant sa propre humanité. « Le criminel, le fou, le suicidé, ils incarnent cette contradiction; ils en crèvent ». La petite fille n'a aucune chance pour embrasser une telle carrière. Elle a eu la « grâce de crever très tôt... ». Voilà pour le premier insert. Quant au second, il se situe là où la petite fille, apercevant l'étoile filante, se souvient des mots de sa grand mère sur les âmes qui montent au ciel. C'était l'occasion d'inscrire dans une perspective plus vaste

**Ensslin représente
pour moi quelque chose
comme une variante
déformée de
ma « petite fille »**

cette idylle hivernale et tragique et ces histoires d'allumettes. Depuis longtemps, je connaissais le texte de Léonard de Vinci sur l'inquiétude de l'âme qui veut saisir la connaissance, qu'il compare à la force naturelle des feux de soufre et de la lave qui jaillissent des volcans. Sa description du chemin à travers les récifs ombragés jusqu'à l'entrée d'une sombre grotte, devant laquelle le promeneur s'accroupit (analogie avec la petite fille gelée devant le mur sombre et froid de la maison) est peut-être symbolique: il y ressent deux choses, la peur devant l'obscurité menaçante mais aussi le désir de voir quelles merveilles elle pourrait receler. Ce souvenir des *due cose*, comme dit l'original, c'est l'autre aspect, sans lequel les deux premiers (l'instinct de conservation ou le besoin d'un abri et d'autre part la soif de justice) me paraissaient incomplets: la créature innocente qui s'aide elle-même, la rebelle qui passe à l'action et devient coupable, mais aussi l'esprit humain assoiffé de connaissance qui fixe l'entrée de la caverne, dans le sentiment de son ignorance. C'est ainsi en tout cas que j'ai tenté d'« ouvrir » cette histoire un peu trop touchante, afin d'ouvrir un espace pour des aspects refoulés ou cachés.

2.

La pureté de la pensée structurelle dans les années 50 tirait son inspiration des catégories de la littérature structuraliste, comme le révèlent les premiers titres de Stockhausen (*Kontra-Punkte* ou *Zeitmasse*) ou ceux de Boulez (*Structures*). En revanche, les premières œuvres de Nono étaient intitulées *Incontri*, *Il Canto sospeso*, *La terra e la compagnia*, *Cori di Didone*, etc., ce qui indique que le point de départ de la composition était situé dans un contexte plus global, plus existentiel. Mais je n'y voyais pas de rapports encore avec

l'opéra. Le monde sonore conçu comme un univers qui ne se réfère qu'à lui-même ne supporte aucune mise en scène sans que ce point de départ, très radical, ne soit lésé. Quand je porte sur la scène une musique d'une telle exigence de pureté, la substance compositionnelle est trahie, et à l'époque, il ne fallait aucune impureté, aucune marge pour l'aspect scénique.

Une musique qui réfléchit sur elle-même est incompatible avec l'opéra. Voilà ce que je pensais. La musique d'opéra présuppose au fond un répertoire familier de « signaux » qui accompagnent l'action, et dont la structure ne fait l'objet d'aucune réflexion musicale. Et quel sujet dramatique pourrait être combiné de façon crédible avec une musique qui se comprend elle-même, de façon presque autiste, comme une nouvelle syntaxe? Le seul qui pouvait faire cela était Stockhausen, le compositeur de *Harlekin*, de *Musik im Bauch* et de *Originale*. Sa « super-formule » vise au fond une conception totale de la musique, qui englobe tous les sens de manière magique et veut synthétiser tous les niveaux de la perception humaine. Voilà qui le distingue d'ailleurs de l'exigence globalisante de l'œuvre d'art total de Wagner. Chez Wagner, la conception tonale, fondement de son langage, était familière à tous et ne différait pas de celle de Beethoven, Schumann, Verdi ou Bruckner; les gestes dramatiques et affectifs qui en découlaient étaient évidents et il ne fallait pas observer la structure des événements sonores pour comprendre le message de ses drames musicaux.

Quant à moi, j'ai été marqué par la tradition et l'enthousiasme conquérant des anciennes utopies du sérialisme, dont l'échec installe cependant une présence bien plus vivace que toutes les œuvres parasitaires réussies, celles qui « fonctionnent » du point de vue expressif, les pièces des épigones de la période post-sérielle. Je tenais dès le début à redéfinir dans chaque nouvelle œuvre le concept même du matériau musical, voire l'idée de musique: non pas une musique nouvelle à chaque fois, mais à chaque fois ce qu'est la musique elle-même. Ma « musique concrète instrumentale » (conçue comme l'expérience de la naissance des sons) comportait toujours un aspect scénique latent. La question qui se posait à moi était celle de la possibilité de conserver une telle conception, impliquant une œuvre autonome, à l'intérieur d'un projet théâtral. C'est pour cette raison que je n'ai jamais songé à des intrigues dramatiques, des dialogues, des conflits entre individus, auxquels il fallait « rajouter » de la musique, mais plutôt à une succession de situations, plus ou moins complexes, qui seraient immobiles ou se modifieraient: des images où la vision – de même que l'ouïe dans la partie musicale – s'accomplit elle-même, où l'oreille regarde et où l'œil écoute.

Les jeunes compositeurs dans les années 70 n'avaient déjà plus de problèmes

pour composer des choses belles, du chant, de l'expression, et donc de l'opéra. C'était la génération qui se réclamait en fin de compte de Bernd Alois Zimmermann. Mais je pense qu'on ne peut pas en même temps choisir comme guide Zimmermann et Nono. Les gestes expressifs de Nono, y compris les cantilènes, naissant d'une traversée des structures, d'une brisure, revêtent alors une autre polarité esthétique. Ecouter signifie ici penser autrement, alors que je peux percevoir *Les Soldats* de Zimmermann, pour complexe que soit cette œuvre, avec les même antennes et la vivre en tant qu'opéra exactement de la même manière que *Wozzeck*.

3.

Souvent je me mets à dessein dans une situation où je ne sais plus comment avancer. Un peu d'ailleurs comme la petite fille... Quand je sais comment continuer, je ne fais que ce que je fais toujours. Mais quand toutes les issues sont bloquées, je dois passer à travers le mur, je dois découvrir une nouvelle énergie créatrice spécifique, qui donnera à l'œuvre sa véritable intensité. L'issue était de me focaliser dans cette histoire sur sa *structure*: les objets, le conte, la musique, le mur mystérieux (au lieu de structure, je pourrais dire probablement « anatomie », la configuration sensible concrète des choses). Cet aspect n'est pas nouveau bien sûr, je ne l'ai pas inventé. Beaucoup de créateurs, sinon tous, tirent de là leurs impulsions créatrices. L'art comme événement magique que nous brisons avec emphase nous oblige à écouter, à voir, à penser de manière nouvelle. Je n'ai même plus envie d'employer la notion de « perception », puisqu'elle s'est coiffée depuis un moment d'une sorte d'aurole: je ne vise pas pour ma part un état méditatif, mais une forme très concrète de concentration. Et quand le conte d'Andersen, à travers cet éclairage analytique par la musique et la mise en scène, nous mène au-delà de l'histoire racontée, à l'air libre, vers ce lieu où chacun de nous est face à sa propre solitude et sa marginalité réelle, là où nous sommes également face à un mur ou à une grotte impénétrable – alors nous pouvons jeter un regard en arrière, pour découvrir dans ce récit de nouveaux aspects. Ce qui se réalise alors est un véritable événement perceptif et esthétique, *au moyen* de cette histoire de la petite fille aux allumettes. Certes, ce récit est « émouvant », mais le célébrer simplement comme tel serait un pléonasme. Je pense que dans le domaine de l'art, il s'agit d'honorer une exigence humaine, qui n'a pas à faire seulement avec la compassion ou la justice sociale, mais avec une responsabilité pour l'appareil sensoriel face à la réalité, laquelle nous présente en permanence les objets de la vie quotidienne de manière déformée. Mais en va-t-il autrement des *Noces de Figaro* ?

4.

Il s'agit ici d'une « observation acoustique », notion qui me plaît davantage que celle de perception, puisqu'elle indique à la fois une sobriété et une concentration. Les sons représentent pour moi par principe des « événements naturels », réels ou artificiellement fabriqués. Un coup de timbale est un événement naturel – une peau de vache qui se met à résonner (par exemple). Un intervalle de quarte, un accord consonant aux cuivres (et pourquoi pas un accord dissonant ?), un glissando d'harmoniques, le bref insert d'une émission de radio... Cela signifie que l'on accepte le côté trivial ou naturaliste de ces sonorités: dans la *Petite Fille*, c'est l'allumette, l'imitation d'un bruit de moteur ou des sabots qui claquent – je me suis d'ailleurs trompé à ce propos, car ils n'étaient sûrement pas en bois, comme ceux des prisonniers, mais en feutre, puisqu'il s'agissait des pantoufles de sa mère, mais tant pis. En tout cas, certains sons vont ainsi être étiquetés, catalogués, c'est une connotation dont je pouvais ensuite m'éloigner, par la structuration ou la déconstruction. On m'a d'ailleurs fait remarquer que la deuxième partie était extrêmement imitative ou illustrative. Mais je pense que je ne profite pas seulement du caractère naturaliste des sons, là où ils provoquent par eux-mêmes des associations d'images. Par exemple, la sonorité consonante et « chaude » au moment où surgit le poêle n'est pas symbolique: c'est la mise en scène acoustique de vibrations harmoniques que le corps ressent, et qui sont ensuite modifiées. Il est vrai que dans l'histoire de la musique on a déjà utilisé cette technique et l'on a même abusé de cette dialectique: l'accord parfait d'*ut majeur* est une dissonance dans *ut dièse*... Mais dans mon opéra, ce spectre harmonique tout à fait familier résulte en même temps du système de filtrage d'un cluster chromatique, ressortant au moyen d'une sélection des dynamiques. Il est donc lui-même organisé comme un « événement de la nature artificiel » comparable, d'un point de vue de la technique sonore, à un son de tam-tam (puisque celui-ci, entre-temps, ne s'est pas moins européanisé et donc socialisé qu'un accord tonal). Alban Berg faisait preuve d'une très grande sagesse à cet égard, lui qui savait intégrer des sonorités historiques dans sa musique aussi bien que des sons extra-territoriaux, ce que Webern et Schönberg n'ont jamais osé faire.

Propos recueillis par Klaus Zehelein et Hans Thomalla
Juin 2001

Traduction Martin Kaltenecker

Les mots en marche

Martin Kaltenecker

L'un des points d'achoppement dans la composition de cet opéra fut sans aucun doute l'utilisation de la question du chant. Le traitement « beriotique » de la matière vocale dans *TemA* ne pouvait servir de point de référence, ni le *bel canto*, ce son plein et vibré, gorgé de connotations, sorte d'objet compact et préfabriqué, impossible à ouvrir et à réactiver par une déconstruction: le chant est par nature une citation, dit le compositeur, et c'est ainsi qu'il apparaît par exemple dans *Wozzeck*, avec la berceuse de Marie¹. Quand le chant est utilisé, ce sera par conséquent comme souvenir, au moment où la petite fille voit sa grand-mère (dans la scène 17, *Abendsegen*, cette « bénédiction du soir », qui fait allusion à la prière des deux enfants dans *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, où la musique adopte également un caractère populaire). « Si je conçois une musique de manière à ce qu'elle ne soit pas *à priori*, mais se construise progressivement, de façon structurée, à travers les paramètres qui la composent, alors le son de la voix humaine est un élément extrêmement dérangeant – il représente un état que je veux justement arriver à créer². » On peut remarquer à ce propos que l'attitude fondamentale de l'esthétique de Lachenmann, qui consiste à parvenir à la beauté et à un effet de pureté à travers un processus est résumé symboliquement par le geste même de l'allumette dont la pointe de soufre râpe sur la bande abrasive pour obtenir la flamme.

Afin de contourner la facilité du chant vibré, Lachenmann reviendra alors au type de traitement vocal que l'on rencontre dans *Salut für Caudwell*: le mot décomposé en syllabes, à la fois ralenti et hâché, la dernière voyelle ou consonne étant souvent agglutinée à celle du mot suivant en un découpage nouveau, qui suspend brièvement la compréhension. Il y a là certes un péril, qui est d'exiger du spectateur un effort permanent de reconstitution sémantique, de rétablir constamment un léger retard du sens sur le son; mais c'est également une musicalisation de la langue, où le signifiant remonte dans le mot et lui donne une saveur nouvelle. Elias Canetti disait ne pas aimer la musique chantée puisque les mots y flottaient: « En musique, les mots nagent, alors que d'ordinaire ils marchent. J'aime le chant des paroles, leurs

1. Entretien avec Véronique Brindeau, *Accents* 6 (2000)

2. Entretien dans *Opernwelt* 48 (1987)

points d'appui, leurs stations, et je me méfie de leur flux³. » Lachenmann évite de même un flux « non-critique » pour ainsi dire, à travers une profération qui ralentit le débit des mots en accentuant chaque syllabe. Le texte sera donc toujours étiré et parfois interrompu par des points d'orgue (par exemple mes. 150-106). L'orchestration transpose très souvent la substance vocalique; à la mesure 18 un geste dans les cordes graves du piano doit rimer avec un *r* roulé; aux mesures 547-550, la diphtongue *au* dans la partie du soprano 1 correspond à un *fa dièse* des cloches tubes, alors que le *r* roulé de la soprano 2 sera repris en écho, une mesure plus tard, un trémolo frotté avec une baguette dure sur le vibraphone.

« Ce que l'on va revivre, dit Lachenmann, c'est le son, gorgé d'affects, qui s'en inspire. La première réplique de mon opéra dit: "Il faisait un froid terrible". Cela est une simple information, mais relève aussi d'une sorte de liturgie du conte. Chez moi, elle est distendue phonétiquement et articulée de manière à ce qu'une perception vraiment aux aguets, qui ne fait pas qu' "écouter" de manière passive, puisse déchiffrer ce texte, à l'intérieur d'un moment très étiré. L'écoute comme déchiffrement: voilà un appel qui s'adresse à la perception autant qu'à la mémoire, et quand les deux sont à l'œuvre, on comprend davantage dans *Das Mädchen* que dans d'autres opéras... Les paroles ont une parenté naturelle avec les choses qu'elles expriment. 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 du *a* est une couleur vocale à l'intérieur d'une structure sonore et en même temps le début du mot *addio* – et il fait partie intégrante également du mot *Mamma*, chanté à bouche fermée. Tout cela vaut aussi pour Gesualdo et même pour Bach. La "compréhension" purement sémantique du contenu d'un texte ne garantit pas de toute façon 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 sensible, très complexe qui est le véhicule du sens⁴. »

voilà un appel qui s'adresse à la perception autant qu'à la mémoire, et quand les deux sont à l'œuvre, on comprend davantage dans *Das Mädchen* que dans d'autres opéras

3. *Das Geheimnis der Uhr*, Hanser, 1987, p.61.

4. Entretien dans *Opernwelt* 48.

Si Lachenmann parle d'une composition avec laquelle il mettait la tête dans la « gueule du loup », c'est probablement aussi que l'opéra en tant que machine institutionnelle l'effrayait davantage que l'orchestre. Un opéra, dans le catalogue d'un compositeur, n'est pas exactement une œuvre comme les autres, c'est un pacte signé avec une institution qui accueille un public dont on n'oublie jamais, comme disait Richard Strauss, qu'il a payé cher sa place. La tentation est plus forte alors pour le compositeur de mettre un peu d'eau dans son vin afin de produire un bel objet culturel; c'est ce que Ligeti a lui-même admis après la composition de *Grand Macabre*⁵ et ce que l'on perçoit dans les opéras de Berio. D'où l'impression que bien des œuvres scéniques contemporaines penchent vers une esthétique référentielle, se présentant comme un montage de citations (mélodiques, formelles, instrumentales, dramatiques?), et qui garantit effectivement le plaisir d'une bonne soirée. Lachenmann, comme Berg ou Zimmermann avant lui, n'a pas cédé sur ce point et affronté sans compromis ce que l'écrivain Alexander Kluge définissait comme la « centrale électrique des sentiments », quitte à heurter un public de première ou exiger davantage de lui que d'habitude. « J'aime comparer la musique à un paysage, dit-il, peut-être étrange, nouveau, et dans lequel il faut apprendre à se repérer. En haute-montagne par exemple, on apprend à respirer, à vivre autrement la durée, on affronte 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, ils font l'expérience de nouvelles intensités et sans doute de leur propre personnalité⁶. »

La Petite fille aux allumettes est sous-titrée « musique avec images » et s'appuie sur un récit qui met en scène un seul personnage; c'est un monodrame qui pourrait faire songer aux solutions théâtrales expérimentées par Nono entre *Intolleranza 1960* et *Al gran sole carico d'amore*, sous l'influence en particulier du théâtre anti-réaliste mis en pratique par Meyerhold dans les années 20: élimination de la narrativité traditionnelle, choc de situations différentes, importance des images. En vérité, l'opéra de Lachenmann est à la fois plus statique d'un point de vue dramatique que ceux de Nono et plus classique dans sa conception, puisque c'est l'orchestre qui, exactement comme chez Wagner, prend en charge le récit. Simplement, la musique « attire l'attention sur sa propre structure et non pas sur les situations « poétiques », quelles

5. *Contrechamps* 4 (1985), p.124-126 et 130.

6. *Ibid.*

qu'elles soient. C'est une narration où les spectateurs n'écoutent plus, mais observent le narrateur en train de raconter⁷. « Cette intériorisation de l'action explique que la petite fille, dont la partie est confiée à deux sopranos, peut ne pas être visible sur scène (dans la mise en scène de Hambourg, les chanteuses étaient en fosse). Le compositeur précise pourtant, dans la préface à la partition, que les musiciens placés à l'avant, donc « surtout les deux sopranos solistes, au cas où elle ne joueraient pas de toute manière sur scène pour participer à l'action, le joueur de *shô*, les cordes et si possible également les pianos, percussionnistes et solistes vocaux ainsi que les actions musicales qu'ils exécutent, sans oublier l'entrée du grand gong japonais dans le N°12, le *Ritsch* 1 (mes.98s) ainsi que le solo de la baguette de bois au N°20 (mes.375s) devraient être visibles pour le public comme faisant partie intégrante de l'action générale ».

En majeure partie, l'orchestre et les actions scéniques représentent ensemble ce qui se passe dans la conscience de la petite fille, comme si la salle d'opéra était une sorte d'immense crâne imaginaire, à l'intérieur duquel évolueraient les sons et les images d'un théâtre mental⁸. Lachenmann dira encore: « J'ai profité de l'opportunité d'un sujet archétypal, connu, et en même temps plein 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 dramatique⁹. »

L'œuvre de Lachenmann s'inscrit ainsi dans un groupe d'opéras récents qui, quels que soient l'esthétique et surtout le langage musical qu'ils adoptent, travaillent sur un effet de *soustraction*, taillant dans le trop-plein du genre (occupation trop dense de tous les « canaux » de la communication, visuels et sonores), pour mettre en avant quelques éléments triés – retrait de la voix chantée chez Salvatore Sciarrino ou Robert Ashley, de la luxuriance de la ligne vocale chez Steve Reich, Phil Glass ou John Adams, statisme dramatique allant vers l'oratorio chez Pascal Dusapin, assèchement de l'orchestration, comme dans *La Mort à Venise* de Benjamin Britten ou *La Conquête du Mexique* de Wolfgang Rihm.

Chapitre extrait de *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, von Dieren Editeur, 2001

7. Lettre à l'auteur, 16 mai 2001.

8. Lors des représentations à Tokyo, en mai 2000, on projeta sur scène simplement une vidéo de Harue Nonaka et Ichiro Kajiki, représentant des blocs de glace dans l'Elbe.

9. Entretien dans *Opernwelt* 48.

Composer l'orchestre

Martin Kaltenecker

L'effectif de *La Petite Fille aux allumettes* est constitué de deux sopranos, quatre groupes de solistes vocaux à huit voix et un grand orchestre : bois par quatre, huit cors, quatre trompettes et trombones, deux tubas basse, cinq percussionnistes, orgue électrique, célesta, deux pianos, deux guitares électriques et deux harpes, ainsi qu'un octuor à cordes soliste, placé immédiatement de part et d'autre du chef, en plus du groupe habituel des cordes. En complément s'ajoutent des bandes pré-enregistrées : deux comprennent divers éléments musicaux, deux autres, du bruit blanc, deux autres encore différents extraits parlés. Dans l'avant-dernier tableau apparaît un *shô*, orgue à bouche japonais de l'orchestre *gagaku*, alors que l'instrumentation du 18^e tableau est à part : il utilise un effectif restreint, lesté vers le grave (flûte en *sol* et flûte basse, clarinette contrebasse etc.), mais aussi une guitare acoustique.

Comme l'orchestre, à la manière wagnérienne, doit « porter » le récit, il faut que l'auditeur perçoive tout clairement, et en particulier toutes sortes de sonorités bruitistes très ténues. La disposition spatiale (qui s'adapte légèrement aux différentes salles) entoure ainsi les spectateurs des sons émis par plusieurs ensembles. On constate dans cette répartition le souci de mélanger, dans la fosse et les deux groupes situés de part et d'autre du public, les sources vocales et instrumentales.

Dans les neuf loges du premier balcon, côté jardin, se place une percussion dans la loge la plus proche de la scène, une autre vers le fond de la salle, et dans les sept loges intermédiaires quatre violons, une flûte, un hautbois, une clarinette et un basson, ainsi que deux sopranos, altos, ténors et basses (même disposition dans les loges côté cour).

Dans les secondes loges sont installées deux groupes symétriques de cuivres (deux cors, trompette et trombone), alors que quatre altos, une percussion et deux tubas jouent dans le dos du public.

A cela s'ajoutent les haut-parleurs pour les bandes, qui assurent également l'amplification (légère) des solistes, et dont l'équilibre est géré, au Palais Garnier, par ordinateur.

Ce riche effectif n'est pourtant utilisé pleinement qu'à de rares moments (par exemple lorsque la première flamme jaillit, au 12^e tableau). Il se réduit parfois à un seul instrument (cadence *quasi parlando* du 15^e tableau).

Une grande variété de couleurs est obtenue par les techniques instrumentales les plus diverses. La plupart des musiciens doivent manier des ustensiles divers : les pianistes ont différents marteaux pour jouer directement sur les cordes, d'autres produisent des crissements en frottant l'une contre l'autre des plaques de polystyrène, et lorsque passent les deux carrosses, (tableau 7), les chevaux seront fouettés par des *fruste* (fouets en bois), mais aussi par les coups de marteaux des choristes sur leurs pupitres. Les chanteurs, parfois, passent en rythme les mains sur leurs habits, se frappent sur la joue (tableau 6a) ou bien se frottent les mains, produisant un bruit qui sera « reflété » dans l'orchestre par des râclements de xyloimba. Quand l'une des sopranos reprend le chant de Noël *Stille Nacht* (« Douce nuit », tableau 6b) avec des claquements de langue, ses bruits de bouche sont transposés en une sorte d'orchestration consonantique : pizzicatos Bartók, coups légers dans les percussions de bois, actions du pianiste avec un pot de plastique à l'intérieur de l'instrument...

Quant au vent froid qui transit la petite fille, les métaphores musicales en sont innombrables : souvent les cuivres soufflent dans un instrument dont on a ôté l'embouchure (la position et le degré d'ouverture de la bouche coloriant le son ainsi obtenu), ou dans de petites flûtes de pan d'appoint, le son du polystyrène se mêlant à de brefs accents des bandes à bruit blanc qui évoquent des bourrasques. S'y ajoutent les techniques de jeu dans les cordes, très développées : l'archet joue sur le corps même de l'instrument, sur la sourdine, sur le bord du chevalet ou le cordier, ou encore avec une pression forte (ce qui donne un son discontinu et râpeux), exécutant par ailleurs des gestes de balayage circulaire... Ces textures souvent infimes, mais démultipliées, produisent des sonorités étranges : toute une musique « météorologique », comme dit le compositeur, qui réactive de manière surprenante ce que le XVIII^e avait nommé la *Tonmalerei*, la « peinture sonore ».

Martin Kaltenecker, producteur à France Musiques, est l'auteur de nombreux articles sur la musique du XIX^e et XX^e siècle. Son dernier ouvrage, *La Rumeur des batailles* (Fayard, 2000) était consacré à l'esthétique à l'époque de Beethoven. Il vient de publier la traduction commentée de la *Philosophie de la musique* de Giuseppe Mazzini (1835), texte défendant un renouveau de l'opéra après Rossini.

De glace et de feu

Philippe Albèra

La musique de Helmut Lachenmann met en crise les conventions et les habitudes d'écoute avec une radicalité sans précédent. Rien, chez lui, ne va de soi. L'œuvre est à la fois une analyse implacable de tout ce qui s'est sédimenté dans le matériau et dans la pratique musicale, et une expérience inouïe, à travers laquelle plus rien ne peut être comme avant. Elle n'est pourtant pas liée à un programme: tout se joue à l'intérieur du phénomène sonore lui-même. Les structures traditionnelles, qu'il s'agisse d'une forme de danse ou d'une série d'enchaînements harmoniques, d'une référence à une œuvre du répertoire ou d'un geste archétypique, sont placées sous la lumière crue d'un processus de déconstruction. Apparaît alors à la surface ce qui était caché ou refoulé: un monde sonore d'une extraordinaire richesse, qui se déploie à partir des éléments premiers. La musique échappe à toute schématisation – elle est avant tout un faire, et paraît s'inventer dans l'instant. Elle est aussi la critique impitoyable des apparences, du « beau son », des a priori, des références qui n'ont pas été réfléchies. Elle nous ouvre ainsi des horizons insoupçonnés, qui étaient au-delà, ou en deçà de notre champ d'audition.

Il y a dans cette démarche une grande exigence de pureté et d'absolu, mais aussi une sensibilité d'homme blessé. L'œuvre fait coexister la souffrance et l'utopie à l'intérieur de chaque moment. C'est un déchirement que l'œuvre voudrait déchiffrer et en même temps dépasser. Elle a entériné la brisure du sujet, refusant la fanfare héroïque d'un moi que l'histoire n'aurait pas marqué au fer rouge, renonçant à l'accord parfait, mais défraîchi, du consensus social. En rejetant les formes conventionnelles de beauté et une signification musicale abâtardie, Lachenmann en dénonce la réification. Pourtant, sa musique comporte aussi ses moments de merveilleux, et cette « faible force messianique » dont parlait Walter Benjamin.

On voit bien ce qui a pu conduire le compositeur vers le sujet fragile et pathétique de la *Petite Fille aux allumettes* d'Andersen. Dans la détermination tragique de l'héroïne du conte, se nouent en effet les contradictions d'un langage musical à la fois émancipé et réfléchi: ce n'est pas seulement l'idée de l'incompréhension et de l'indifférence du monde vis-à-vis d'une incarnation

de l'amour, du rêve, de l'espérance et de la transformation idéale du réel, mais aussi la magie des moments éphémères où l'existence est illuminée par l'esprit, le monde transfiguré. Le son ténu du craquement de l'allumette, grâce auquel la fillette entrevoit le champ des possibles, cette brève étincelle qui est aussi une métaphore en miniature de la création, retentit comme la foudre dans le silence d'un paysage figé. Avec la petite rêveuse insoumise, le compositeur tente de mettre le feu aux poudres, dans le lieu même qui symbolise la vacuité prétentieuse de la culture bourgeoise: l'Opéra. On pourrait presque dire que l'analogie avec les têtes brûlées de la guérilla urbaine des années soixante en Allemagne et ailleurs va de soi. Le *Ritoch* de l'allumette est un cri étouffé.

Mais pour Lachenmann, la vérité de la révolte et du merveilleux s'inscrit directement à l'intérieur du langage, et il faut en dépasser l'apparence déroutante pour atteindre ce moment où, dans la naissance fragile du son, elle est saisissable. Elle existe en tant que genèse, en tant que promesse, et non comme une forme achevée, comme quelque chose qui serait déjà là. L'œuvre est processus, elle crée un espace de significations dans lequel s'interpénètrent les images contradictoires du réel tel qu'il est, et du réel tel qu'il pourrait, ou devrait être. C'est là où la musique semble s'isoler dans un monde clos sur lui-même, objet de sarcasme ou de mépris, qu'elle rassemble une fois encore la collectivité: non pas comme le médium où se forme un nouveau consensus, mais comme un lieu d'élaboration où la subjectivité se mesure à l'universel. Le monde qui s'éclaire par intermittence, et de façon fragmentaire, n'engage pas à la contemplation des vérités révélées, mais à la conscience d'une nécessaire refondation, synonyme d'émancipation. L'esthétique « négative » de la déconstruction est alors la condition d'une positivité qui ne serait pas le masque d'un asservissement, une forme illusoire et trompeuse, mais la voie d'une liberté qu'il faut toujours réinventer, en toute conscience.

pour Lachenmann,
la vérité de la révolte
et du merveilleux
s'inscrit directement
à l'intérieur du langage

Ce n'est pas un hasard si Lachenmann a tant travaillé sur les archétypes de toutes natures qu'offre le champ musical, et s'il a choisi pour sujet d'opéra ce qui de prime abord échappe à son domaine – un court récit où l'action se résume à un geste, et où l'imaginaire prend la place du visible. La flamme qui réchauffe est aussi éclairante: elle assouvit les aspirations à la plénitude tout en révélant leur fragilité, leur impossibilité. A travers la figure soli-

taire de la victime, qui atteint au plus grand dénuement, le compositeur parle encore au nom de tous. La conscience déchirée rêve d'un autre possible. L'idéal des Lumières renaît ainsi dans la flamme vacillante et modeste, comme en écho de l'accord lumineux que Haydn fait éclater sur le mot « Licht », où l'on pressent déjà les embrasements beethoviens. C'est la petite flamme qui perpétue le feu prométhéen. Le compositeur, confronté aux résistances d'un matériau qu'il voudrait libérer, est semblable à la fillette qui se tient à l'écart, les pieds nus dans la neige d'une nuit de Noël: comme une conscience à la fois douloureuse et émerveillée. Le continuum sonore qui nous enveloppe et nous traverse est à la fois de glace et de feu. C'est un immense corps vibrant, fait de souffles et d'explosions, d'élan et de brisures, tantôt fragile, tantôt véhément, et dans lequel les sons, adossés au silence, ont l'éclat d'une lame fine et tranchante. A la fin, le bruit sec d'un craquement stérile sonne comme un glas.

Lachenmann est à la fois une conscience critique et un visionnaire. C'est une mauvaise herbe dans le jardin de la musique contemporaine (et plus particulièrement de la musique allemande). Ses œuvres, comme ses écrits, font toujours l'effet d'un choc salutaire. Avec lui, on ne peut pas tricher. Sa musique n'est pas refermée sur elle-même, mais elle n'adopte pas non plus le ton de la prophétie. Elle suscite une résistance. Et c'est en surmontant cette résistance que l'on prend conscience de ses propres catégories d'écoute, de leur transformation possible, et d'une perception nouvelle, plus aiguë, plus ouverte, plus riche. Paradoxalement, cette recherche fragile, inquiète et pourtant déterminée, s'exprime à travers l'ample appareil orchestral, dans des formes souvent de grande dimension. On peut penser qu'en allant vers la structure problématique et figée de l'orchestre, ou de l'opéra, Lachenmann veut non seulement se jeter dans la gueule du lion, mais rechercher la plus grande différenciation sonore possible et des significations richement articulées. On peut penser aussi qu'il veut retourner les consciences liées aux habitudes d'écoute « institutionnelles ». C'est en éprouvant à la fois intellectuellement et sensuellement les nuances infinies de l'imaginaire musical lachenmannien que l'on atteint à la vérité des œuvres. « Que l'homme éprouve toutes choses, écrivait Hölderlin, et sache qu'il est libre d'aller au but qu'il s'est choisi. »

Philippe Albèra est le fondateur et rédacteur de la revue Contrechamps depuis 1983. Il enseigne l'histoire de la musique et l'analyse et collabore au programme musical de France-Culture. Il est aussi conseiller au Festival d'Automne à Paris et éditeur de textes de compositeurs, et auteur de nombreux textes sur la musique du xx^e siècle (Schoenberg, Berio, Zimmermann, Ives, Ferneyhough, Nono, Holliger, Kurtág, etc.).

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'Das Mädchen mit den Schwefelhölzern'. The notation is spread across several staves. At the top, there are two staves labeled 'Xyl' and 'Vib'. The 'Vib' staff has a 'Ped' marking with an arrow pointing to a pedal point. Below these are several staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'p'. There are also some handwritten annotations in parentheses, such as '(wech)' and '(---)'. At the bottom of the page, there are more staves with notes and markings, including '1. 2.', '3. 4.', and 'c. s. u.'. The handwriting is in black ink on aged paper.



Anarchistische Gewalttäter

- Baader/Meinhof-Bande -

Wegen Beteiligung an Morden, Sprengstoffverbrechen, Banküberfällen und anderen Straftaten werden steckbrieflich gesucht:



Meinhof, Ulrike,
7. 10. 34 Oldenburg



Baader, Andreas Bernd,
6. 5. 43 München



Enssle, Gudrun,
15. 8. 40 Bartholomäe



Meins, Holger Klaus,
26. 10. 41 Hamburg



Raspe, Jan Carl,
24. 7. 44 Seefeld



Schabert, Ina,
17. 5. 51 Frankfurt/M.



Jünschke, Klaus,
6. 9. 47 Mannheim



Augustin, Rosahl,
20. 11. 49 Amsterdam



Braun, Bernhard,
25. 2. 46 Berlin



Reinders, Ralf,
27. 8. 48 Berlin



Banz, Ingeborg,
2. 7. 48 Berlin



Möller, Ingrid,
11. 5. 47 Bielefeld



Mohrhaupf, Brigitte,
24. 6. 49 Kehlberg



Achterath, Axel,
15. 4. 35 Hannover



Hammerschmidt, Katharina,
14. 12. 41 Danzig



Koser, Rosemarie,
24. 8. 47 Ebersberg



Hausner, Siegfried,
24. 1. 52 Selb Bayern



Brockmann, Heinz,
1. 1. 48 Gatersloh



Fichter, Albert,
18. 12. 44 Stuttgart

Für Hinweise, die zur Ergreifung der Gesuchten führen, sind insgesamt 100 000 DM Belohnung ausgesetzt, die nicht für Beamte bestimmt sind, zu deren Berufspflichten die Verfolgung strafbarer Handlungen gehört. Die Zuerkennung und die Verteilung erfolgen unter Ausschluß des Rechtsweges.

Mitteilungen, die auf Wunsch vertraulich behandelt werden, nehmen entgegen:

Bundeskriminalamt - Abteilung Sicherungsgruppe -
53 Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Straße 1 - Telefon: 0 2229 / 53001
oder jede Polizeidienststelle

Vorsicht! Diese Gewalttäter machen von der Schußwaffe rücksichtslos Gebrauch!

« Brûle, magasin, brûle »

Jean-Marcel Bouguereau

Lorsqu'en avril 1968, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et deux autres amis pénètrent en pleine nuit dans deux grands magasins de Francfort, « Kaufhof » et « Schneider », ils ne se doutent pas que commence une terrible aventure qui se terminera pour l'un comme pour l'autre par une mort tragique. La guerre du Vietnam fait rage. Les bombardements sur Hanoi laissent l'opinion allemande de marbre, alors que les morts de l'incendie du magasin bruxellois « Innovation » émeuvent les foules européennes. Les « communs » de Berlin écrivaient alors ces phrases provocatrices : « si ça brûle quelque part dans les prochains jours, si quelque part une tribune s'effondre sur un stade, s'il vous plaît ne soyez surpris. Pas moins surpris que lorsque le centre d'Hanoi est bombardé. Bruxelles nous a donné la seule réponse : burn, warehouse, burn » (Brûle, magasin, brûle). C'est ce slogan que cherchent à mettre en pratique Baader, Ensslin et leurs deux compagnons. Ils mettent le feu aux deux magasins.

Une photo prémonitrice montre, quelques années plus tôt, Gudrun Ensslin en compagnie de Bernard Wesper et leur fils Félix, dans sa poussette, manifestant devant un bombardier américain, en arborant une pancarte qui dit : « Apprenez à vos enfants ce que vous avez appris : les armes ne sont pas des jouets ».

Comment cette fille de pasteur protestant, au moralisme rigide, a-t-elle pu passer de cette condamnation des armes au terrorisme le plus meurtrier ? Pendant l'été 68, à Munich, des objecteurs de conscience annoncèrent qu'ils allaient brûler un chien pour protester contre la guerre du Vietnam. Les amis des bêtes se mobilisèrent massivement pour empêcher ce massacre. CQFD : si la guerre du Vietnam avait été menée contre des chiens, les amis des bêtes auraient réussi à l'arrêter. Arrêtés et jugés, Gudrun Ensslin et Andreas Baader qui n'étaient pas des amis des bêtes, furent condamnés en 1968, à plusieurs mois de prison après avoir expliqué le caractère politiquement symbolique d'un geste qui voulait réveiller la conscience complice et endormie de la République Fédérale. Il faut en effet se remettre dans le contexte de ces années où l'Allemagne était le bastion avancé du monde libre et le fer de lance de la guerre froide. Les étudiants qui, comme Gudrun Ensslin, voyaient dans l'indifférence aux bombardements vietnamiens une indifférence similaire à celle qui avait permis l'installation du troisième Reich, ne pouvaient pas rester passifs comme leurs pères.

Mis en liberté provisoire, Andreas Baader et Gudrun Ensslin, menacés d'être remis en prison, quittent Francfort et passent dans la clandestinité. C'est le début de l'engrenage.

Le climat répressif qui commençait à peser sur toutes les initiatives de la nouvelle gauche allemande, la haine que leur inspirait l'opinion publique moyenne de la République fédérale, avec, derrière, l'ombre portée d'un fascisme mal digéré dont ils détectaient partout les manifestations larvaires, ne pouvaient que les conforter dans le sentiment que la voie dans laquelle ils s'étaient engagés – presque par force, s'ils voulaient échapper à la prison – était pour eux, non seulement la seule mais aussi la seule juste.

Arrêté par hasard pour excès de vitesse sur un périphérique de Berlin, Andreas Baader sera libéré de prison par un hélicoptère, piloté par Gudrun Ensslin et Ulrike Meinhof, ancienne éditorialiste du mensuel d'extrême gauche *Konkret*, passée elle-aussi à l'action directe après avoir parcouru tous les méandres de la nouvelle gauche naissante : le mouvement contre le réarmement et contre la bombe atomique, la révolte étudiante, l'opposition extra-parlementaire et son étouffement progressif, après les coups de feu qui frappèrent son animateur Rudi Dutschke, en plein centre de Berlin.

Cette libération va marquer l'acte de naissance de la Fraction Armée Rouge (RAF) et le début de la fuite en avant qui va les conduire au terrorisme : attaques de banques, coups de feu échangés avec la police, explosion de trois bombes au quartier général américain de Francfort (un mort et 14 blessés) encore deux bombes à la direction de la police d'Augsbourg (six blessés), explosion de deux autres bombes au quartier général américain, visant l'ordinateur qui assurait une partie de la logistique de l'armée de l'air au Vietnam. Le premier juin 1972, Baader est arrêté dans une maison de la banlieue de Francfort. Gudrun Ensslin sera arrêtée six jours plus tard.

Ils resteront en prison jusqu'en octobre 1977, après avoir fait de nombreuses grèves de la faim. Ils ont continué à diriger la RAF de leur cellule de prison (séquestration et assassinat de Schleyer, le patron des patrons allemands etc...) Condamnés à la prison à vie, ils se suicideront dans la nuit où échoua leur ultime tentative de libération, le détournement d'un avion de la Lufthansa, pris par les troupes d'assaut de la police allemande, sur l'aéroport de Mogadiscio.

Histoire de la Rote Armee Fraktion (Fraction Armée Rouge, RAF)

1968

Début avril, des incendies éclatent pendant la nuit dans deux grands magasins de Francfort, provoquant des dommages matériels. Trois jours plus tard, Thorwald Proll, Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Horst Söhnlein sont arrêtés. En octobre, ils sont condamnés chacun à trois ans de détention.

1969

En juin, les incendiaires de Francfort sont mis en liberté provisoire jusqu'à ce que soit prise une décision sur la révision de leur procès.

1970

4 février: La requête en grâce des incendiaires est rejetée. Andreas Baader et Gudrun Ensslin ne répondent pas à l'injonction de venir achever leur peine.

5 avril: Andreas Baader est arrêté lors d'un contrôle routier à Berlin-Ouest. Le 14 mai, il est libéré par la force au cours d'une « représentation » à l'extérieur d'un institut universitaire de Berlin. Un employé de l'institut est blessé dans l'opération.

22 mai: Dans la revue d'extrême gauche *agit 883* paraît la première déclaration publique de la RAF, sous le titre « Construire l'Armée Rouge ».

1971

Parution du texte *Le concept de guérilla urbaine*: en juillet, publication du document stratégique de la RAF *Les failles de la théorie révolutionnaire - Construire l'Armée rouge !* En septembre, parution du numéro 29 de la collection Rotbuch aux éditions Wagenbach, à Berlin, sous le titre *Collectif RAF - Du combat armé en Europe de l'Ouest*. Dès sa parution, le livre est interdit et confisqué.

En novembre, Astrid Proll est le premier détenu de la RAF à être placé dans « l'aile morte » - une partie totalement isolée de la prison de Cologne-Ossendorf.

4 décembre: Lors d'une rafle organisée à Berlin-Ouest, qui rassemble trois mille policiers, un étudiant, Georg von Rauch, est tué d'une balle dans la tête.

Au cours de l'année, on enregistre à Kassel, Munich, Hanovre, Kiel et Berlin des attaques de banque à mobile politique, pour un montant de presque un million de Marks. A Berlin et à Munich ont lieu de nombreux attentats, contre des bâtiments de la Justice, des centres américains, des locaux de la police et des banques.

1972

« Offensive de mai » de la RAF

11 mai: Attentat à l'explosif mené par le « commando Petra Schelm » contre le Quartier Général du 5^{ème} US-Corps à Francfort. Un soldat est tué, 13 personnes blessées.

12 mai: Attentats à l'explosif menés par le « Commando Thomas Weisbecker » contre la préfecture de police d'Augsburg et l'Office régional de police criminelle de Munich.

15 mai: À Karlsruhe, dans la voiture du juge du Tribunal fédéral Buddenberg, chargé des enquêtes contre la RAF, explose une bombe déposée par le « Commando Manfred Grashof ». La femme du juge fédéral est blessée dans l'attentat.

19 mai: A Hambourg, deux bombes explosent dans le gratte-ciel du groupe Springer. D'autres bombes sont désamorçées à temps. Bien qu'il ait été prévu à temps, Springer ne fait pas évacuer ses locaux. Dix-sept ouvriers sont blessés.

24 mai: Des bombes explosent au Quartier général européen de l'armée américaine. Trois soldats américains sont tués, cinq autres blessés. Le « Commando 15 juillet » revendique l'attentat.

1^{er} juin: Après un échange de feu avec la police, Andreas Baader, Holger Meins et Jan-Carl Raspe sont arrêtés à Francfort. Baader est grièvement blessé.

7 juin: Gudrun Ensslin est arrêtée à Hambourg

9 juin: Capture de Brigitte Mohnhaupt et de Bernhard Braun à Berlin

15 juin: Ulrike Meinhof et Gerhard Müller sont arrêtés à Hanovre

25 juin: Lors d'une perquisition à Stuttgart, la police abat Ian McLeod, représentant de commerce britannique, à travers la porte de sa chambre à coucher. L'appartement était loué par des membres de la RAF. Le Parquet général refuse d'engager une procédure contre les policiers qui ont tiré les coups mortels, arguant du fait que le fonctionnaire s'est trouvé en état de légitime défense putative.

1973

17 janvier - 12 février: 40 prisonniers politiques entament la première grève de la faim collective, réclament la suppression de l'isolement et demandent en particulier que Ulrike Meinhof sorte de « l'aile de la mort ».

8 mai - 29 juin: Grève de la faim de 80 prisonniers politiques pour obtenir l'égalité de traitement entre les détenus politiques et tous les autres, ainsi qu'une information politique libre. Pour la première fois, on pratique la nutrition de force.

1974

Janvier: Monika Berberich est déclarée inapte à assister à son procès. Elle était en isolement complet depuis octobre 1970.

4 février: Astrid Proll est libérée de prison pour inaptitude à la détention.

21 mai: A Munich, le chauffeur de taxi Günther Jendrian, soupçonné d'être un sympathisant, est abattu par un commando venu l'interpeller.

13 septembre - 5 février 1975: Troisième grève de la faim collective de 40 prisonniers. Résultat: Ils obtiennent quelques heures de promenade collective.

9 novembre: Après 54 jours de grève de la faim, les derniers temps avec alimentation

forcée, Holger Meins meurt au centre de détention de Wittlich

26 novembre: Perquisitions aux cabinets des avocats Eschen, Spangenberg et Ströbele à Berlin-Ouest.

29 novembre: Horst Mahler est condamné à Berlin à 14 années de prison, Ulrike Meinhof à huit années.

1975

24 avril: le « Commando Holger Meins » occupe l'ambassade allemande à Stockholm, prend douze otages et exige la libération de 26 prisonniers politiques. Bien que le commando abatte l'attaché militaire Andreas von Mirbach et le conseiller d'ambassade Heinz Hillegart, le gouvernement fédéral ne cède pas à ses exigences. Lors de l'assaut contre l'ambassade, Ulrich Wessel, membre du commando, est tué dans une explosion. Siegfried Hausner meurt des suites de ses blessures le 4 mai, après avoir été extradé en RFA.

21 mai: Dans la salle polyvalente de Stuttgart-Stammheim débute le procès d'Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof et Jan-Carl Raspe.

13 septembre: Une bombe explose à la gare centrale de Hambourg. Les médias en attribuent la responsabilité à la RAF. Les prisonniers de la RAF parlent d'une provocation fasciste. D'autres attentats ont lieu dans des institutions publiques; la RAF s'en désolidarise.

1976

20 janvier: A Stammheim, l'avocat Azzola, défenseur d'Ulrike Meinhof, demande que les accusés soient reconnus comme prisonniers de guerre, et que la procédure soit interrompue.

9 mai: Ulrike Meinhof est retrouvée pendue dans sa cellule, à Stuttgart-Stammheim

1977

7 avril: A Karlsruhe, on tire, depuis une moto, sur la voiture du Procureur général Buback; Buback et ses deux accompagnateurs sont tués. Un « Commando Ulrike Meinhof » revendique l'attentat.

28 avril: A Stammheim, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe sont condamnés à la prison à vie.

11 juillet: L'avocat Klaus Croissant, dont l'incarcération pour soutien à une association criminelle est suspendue sous caution et contrôle judiciaire, quitte la RFA et demande l'asile politique en France.

30 juillet: Jürgen Ponto, président du directoire de la Dresdner Bank, est abattu par un commando venu le kidnapper.

5 septembre: Le « Commando Siegfried Hausner » de la RAF enlève Hanns-Martin Schleyer et exécute ses trois accompagnateurs. Contre la libération de Schleyer, le commando exige du gouvernement fédéral la libération de onze prisonniers politiques, leur transport en avion dans un pays de leur choix, et le versement de 100 000 Marks par personne.

7 septembre: Le gouvernement fédéral décide l'interdiction de tout contact pour 72 prisonniers; cette mesure ne sera légalisée qu'un mois plus tard.

13 octobre: Un Boeing de la Lufthansa est détourné par le « Commando Martyr Halimeh », un groupe palestinien qui réclame lui aussi la libération des prisonniers de la RAF.

17 octobre: A Mogadiscio, en Somalie, un commando du GSG 9 (le GIGN allemand) prend d'assaut l'appareil et libère les vacanciers allemands enlevés.

18 octobre: A sept heures du matin, Andreas Baader et Gudrun Ensslin sont découverts morts dans leur cellule, Jan-Carl Raspe est agonisant et Irmgard Möller grièvement blessée. Irmgard Möller conteste aujourd'hui encore la version officielle du suicide.

19 octobre: Hanns-Martin Schleyer est trouvé mort dans le coffre d'une voiture, à Mühlhausen.

1978

10 mars - 20 avril: Sixième grève de la faim des prisonniers politiques, pour protester contre l'isolement.

1979

16 février: Klaus Croissant est condamné à

Stuttgart à deux ans et demi de prison et quatre ans d'interdiction professionnelle.

20 avril - 26 juin: Au cours de leur septième grève de la faim collective, plus de 70 prisonniers politiques réclament la suppression de la détention à l'isolement, l'application des garanties minimales de la Convention de Genève, le rassemblement des prisonniers en groupes autorisés à communiquer entre eux, et la libération de Günter Sonnenberg.

1980

31 janvier: A Stuttgart-Stammheim, les avocats Arndt Müller et Armin Newerla sont condamnés respectivement à quatre ans et huit mois, et trois ans et six mois de prison. On les accuse d'avoir fait passer en 1977 des armes aux détenus de la RAF en quartiers de haute sécurité.

1981

31 août: le « Commando Sigurd Debus » provoque un attentat à la bombe contre le Quartier général européen de l'Armée de l'Air américaine à Ramstein. Vingt personnes sont blessées.

1985

15 janvier: Une déclaration commune du groupe français Action Directe et de la RAF paraît simultanément en France et en RFA.

25 janvier: Le « Commando Elisabeth von Dyck » d'Action Directe abat le directeur des exportations d'armes au ministère français des Affaires étrangères, le général René Audran.

1^{er} février: Le président du conseil d'administration du MTU, Ernst Zimmermann, est abattu chez lui par le « Commando Patsy O'Hara » de la RAF.

8 août: Le « Commando George Jackson » de la RAF commet un attentat à la voiture piégée sur la base aérienne américaine à l'aéroport de Francfort. Deux Américains (un soldat et une employée civile) sont tués, 23 autres personnes sont blessées. Pour se procurer une carte d'identité, la RAF tue un soldat américain, Edward Pimental, âgé de 20 ans.

1986

9 juillet: Près de Munich, le « Commando Mara Cagol » de la RAF fait exploser une voiture piégée télécommandée, avec un membre du conseil d'administration de Siemens, Karl Heinz Beckurts, et son chauffeur Eckart Groppler.

10 octobre: A Bonn, le directeur de cabinet des Affaires étrangères, Gerold von Braunmühl, est abattu devant sa villa par le « Commando Ingrid Schubert ».

1989

30 novembre: Le « Commando Wolfgang Beer » avec une voiture piégée, tue Alfred Herrhausen, directeur de la Deutsche Bank et président du Conseil de Surveillance de Daimler Benz, Continental et Texaco.

1990

En juin 1990, d'anciens membres de la RAF sont arrêtés en RDA (Susanne Albrecht, Inge Vielt, Werner Lotze, Ekkehard Seckendorff-Gudent, Christine Dümlein, Monika Helbing, Silke Maier-Witt, Henning Beer, Sigrid Sternebeck et Ralf-Baptist Friedrich). Ils se trouvaient en RDA depuis le début des années 1980.

27 juillet: Le secrétaire d'Etat au ministre Fédéral de l'Intérieur, Hans Neusel, échappe à un attentat de la RAF. Il n'est que légèrement blessé.

1991

13 février: Un commando de la RAF tire sur l'ambassade américaine à Bonn.

1^{er} avril: Detlev Karsten Rohwedder, président du conseil d'administration de « Treuhand », organisme chargé de privatiser l'économie de RDA, est abattu par le « Commando Ulrich Wessel » dans sa maison de Düsseldorf.

1992

Avril: La RAF formule une révision radicale de sa politique et annonce l'arrêt de ses opérations contre des individus représentant l'Etat et l'économie.

29 juin et août: Deux lettres de la RAF confirment le renoncement provisoire aux « actions mortelles ».

1993

27 juin: Lors d'une tentative d'arrestation, à Bad Kleinen, Wolfgang Grams est abattu, et Birgit Hogefeld capturée.

Traduction Olivier Mannoni

L'incitation à l'unité

Gudrun Ensslin

les mots, les concepts sont des actions. les actions sont des concepts. ce qui signifie: en eux nous perçons à chaque fois le front multiple et dense que la bourgeoisie a déployé à l'aide de son appareil économique, politique et militaire. dont la violence est en permanence active.

dont l'impérialisme externe - néocolonialisme par le biais de l'argent/des crédits, des experts et des B 52 - trouve ses conditions et son exact pendant dans son impérialisme interne: politique consumériste comme unique politique monétaire de la bourgeoisie, le profit comme sujet, l'homme comme objet, le consommateur une chose, une marchandise, ni bête ni homme. l'«aristocratie des travailleurs» comme fruit le plus mûr de l'impérialisme prive la bourgeoisie de toute solution, alors qu'elle constitue pour nous le début d'une solution par le prolétariat, par le développement total d'une révolution prolétarienne dans son actualité comme alternative à la mort/paralysie.

ce qui signifie: la capacité de leadership du tiers-monde n'est déjà plus le dernier mot de la révolution, et seul les révolutionnaires peuvent déjà savoir cela - avec marx. la fonction avant-gardiste des rapports dans les métropoles impérialistes correspond à la fonction avant-gardiste du combat révolutionnaire dans les métropoles contre les rapports impérialistes dans les métropoles.

le plus haut degré de la gestion politique des matières premières est la politique consumériste.

son exécuteur est le masque social-démocrate. depuis août 14, au plus tard, le masque social-démocrate par excellence: être en même temps l'avant-garde et l'arrière-garde des victoires impérialistes, aller de génocide en génocide, être toujours l'agent de la bourgeoisie, et enfin être 24 heures sur 24 au service de la victoire de l'impérialisme.

(le statut de consommateur est une névrose...)

la guerre impériale-bourgeoise permanente meurtrit aussi bien en profondeur/vers l'intérieur qu'en surface/vers l'extérieur. de la dissolution du moi à la dissolution des classes à la dissolution des peuples. la dissolution, voilà la fonction essentielle du pouvoir impérialiste face au peuple et à son consentement.

le quatrième, le cinquième et le sixième volume du capital s'appellent «réification». celle-ci explique comment le système, dans les métropoles, se nourrit du consentement. en tant que conséquence et condition préalable du mode de production impérialiste (division du travail, séparation etc.) elle alimente en permanence la base du pouvoir impérialiste. parler de la réification équivaut à parler de nous. s'en prendre à elle équivaut à s'en prendre au socle du pouvoir des porcs, à leur couper l'herbe sous le pied. sa négation radicale est le point de vue à partir duquel la guérilla urbaine lance son attaque, en vue de sa libération. à partir duquel elle met à nu, couche après couche, la structure du système: dans le système de l'argent le système de la violence. dans le système de la violence le système de l'argent. sous le masque «argent», le porc.

politique consumériste égale politique marchande. la marchandise est le consommateur. cette aggravation de l'histoire, qui est le produit de l'organisation et de la collaboration globalisée de la bourgeoisie, explique tout, littéralement. ses valeurs sont la marchandise et le marché, l'ordure et le tas d'ordure. l'être humain, sa monnaie à l'échelle internationale.

la sympathie pour les mouvements de libération s'explique aussi partout où une étincelle de conscience perce l'obscurité impérialiste. dans une buvette à francfort ou dans un camp en palestine: l'ennemi commun reste la bourgeoisie.

que le socialisme soit devenu une «nécessité historique», même les porcs l'ont entre-temps compris. c'est la raison pour laquelle il le veulent par le haut. sauver ce qui reste à sauver, etc. notre tâche, reconnaître la réalité dans les miroirs déformants et la combattre: la gestion, la chosification du prolétariat.

dans les métropoles, deux armées séparent les exploités du pouvoir. l'armée des flics, qui font la guerre pour les porcs, précédée par l'armée des idéologues, des idéologues, des experts, des scientifiques, des politicien, etc., qui font la guerre pour les porcs en temps de paix. qui veillent à la désorientation. qui volent au peuple la seule chose qui lui reste, ses sentiments. «compassion» - ce porc.

armées différentes, tactiques différentes. peu importe celles qui sont employées, il s'agit toujours d'une même politique: faire de la majorité, des travailleurs, des trous du cul.

il s'agit toujours d'une même stratégie: empêcher la prise de conscience de la réalité de l'exploitation/réification au moyen de l'exploitation/réification. couper l'herbe sous le pied du peuple, pour lui ôter tout point d'appui. mais la dialectique pose une limite à ces tactiques, la limite: où il y a violence, il y a résistance, où il y a résistance, il y a plus de violence. où il y a plus de violence, il y a plus de résistance... les derniers seront les premiers.

et les travailleurs ne sont pas de gentils petits trous du cul, ils commencent à chanter le blues des cols-bleus, se portent malades (le blues des cols-bleus, c'est: plus que marre de ce type d'organisation du travail, ne pas aller travailler, si ça vous va. les sociologues se réunissent pour réfléchir à ce que signifient le malaise, la méfiance, la maladie dans le monde du travail des sociétés du bien-être...) sûrement: rien que des symptômes. et d'ailleurs non seulement de ce que l'homme, qui n'en est pas un, va devenir un homme. mais aussi de ce que le fascisme a toujours triomphé dans l'impérialisme.

en tout cas: cette zone, ce «plus que marre» subconscient est le terrain sur lequel et autour duquel nous combattons. la barrière invisible devient visible dès lors qu'on la renverse. dans chaque action où il s'agit de réaliser un prétendu dérèglement («démocratisation de tous les domaines!»), les barrières s'avèrent être là. chaque fois les flics sont là.

université/école/usines/quartiers – chaque fois les flics sont là et on comprend: lutte des classe. on comprend: l'état/la légalité/la loi servent un petit nombre. leur caractère de classe, leur racisme est avéré.

les porcs crient: plus d'état!

le peuple dit: plus de peuple!

50000 balles contre qui a compris: tout le pouvoir au peuple. à la nouvelle orléans, 200000 flics contre un petit groupe qui avait compris: tout le pouvoir au peuple. etc. les actions sont des leçons. et cela, gagner du terrain pour la conscience, ce terrain qu'occupent les porcs, petits et gros, restera notre tâche encore pendant longtemps.

et maintenant parlons de nous, de nos blessures, de notre haine, de notre liberté. c'est cela notre blues. les frères et les sœurs finiront bien par écouter et par comprendre. la contradiction entre *vouloir* vivre et ne pas pouvoir vivre est explosive, quand on y place une mèche, et marx: la vérité

est dialectique. les prisonniers du système (chacun son propre prisonnier, chacun son propre flic) enferment ceux qui combattent pour la liberté. les malades du système construisent des établissements pour isoler ceux dont la conscience est libre de toute séparation. la mafia internationale édicte les lois: isolement, désinfection, carreaux blancs, mise à mort etc – on meurt proprement.

le criminel, le fou, le suicidaire – ils incarnent cette contradiction. ils crèvent en elle. leur mort symbolise l'absence de perspective et l'impuissance de l'homme dans le système: soit tu te détruis soit tu détruis les autres. soit mort, soit égoïste. leur mort ne montre pas seulement la perfection du système: ils ne sont pas assez criminels, ils ne sont pas assez fous, ils ne sont pas assez meurtriers, et cela implique leur mort plus rapide par le système dans le système. leur mort montre en même temps la négation du système: leur criminalité, leur folie, leur mort est l'expression de la rébellion des sujets écrasés contre leur écrasement, non pas choses, mais êtres humains.

bien sûr qu'ils doivent être isolés. bien sûr qu'ils constituent une menace à la sécurité des porcs etc. bien sûr que ces derniers exhibent les instruments dont ils disposent. seulement: nous les connaissons, nous les reconnaissons, ils ne provoquent plus la panique, qui seule les rend dangereux. ils sont émoussés. nous ne leur accordons plus notre consentement.

parlons de la naissance du sujet révolutionnaire/
du collectif du groupe/de la classe.

écrivez sur. notre peau.

début 73 g

*das info-briefe von gefangenen der raf
aus der diskussion 1973-1977,
Herausgegeben von Pieter Bakker Schut, 1987
Traduction Laurent Muhleisen*

La grande fille aux explosifs

Michel Schneider

Le 18 octobre 1977, on apprend la mort à la prison de Stuttgart-Stammheim d'Andreas Baader, Jan-Christian Raspe et Gudrun Ensslin, trois membres dirigeants de la Fraction Armée Rouge (RAF). Aussitôt se répand, à côté de la version officielle d'un suicide collectif à l'annonce de l'échec d'une prise d'otages à Mogadiscio pour obtenir la libération des terroristes, celle d'un meurtre d'Etat. Un mois plus tôt, le 16 septembre, Maria Callas avait été retrouvée morte dans son appartement de l'avenue Georges-Mandel. Personne n'avait alors mis en doute une mort, sinon volontaire, du moins inconsciemment recherchée. Peu importe ici la réalité historique, encore incertaine dans les deux cas, de ces morts qui frappent l'imagination. Mais pourquoi cette discordance entre les représentations immédiates de la fin d'une terroriste et de celle d'une chanteuse ? Selon les clichés dominants, une militante ne saurait se suicider, seulement être suicidée, tout comme on le répète sottement des artistes, forcément rebelles, « suicidés de la société. » Comme si l'on ne pouvait admettre qu'ils ont voulu, non certes sans résonances des pressions sociales et des représentations héroïques, sacrificielles ou culpabilisantes, se donner la mort.

On n'a pas (encore) écrit d'opéra sur la mort de Maria Callas. Je suggère un titre : *La Diva abbandonata*, et une dernière réplique dite par Bruna, la femme de chambre éteignant les lumières : *Là ! Maria, Maria ! È morta ! Ecco un artista !* Mais voici un opéra qui évoque le parcours d'une terroriste. Une terroriste est-elle une héroïne lyrique parmi d'autres, qui chanterait *Suicidio !* comme la Gioconda de Ponchielli, ou mourrait en scène, *deserta donna, sola, perduta, abbandonata*, telle la Manon Lescaut de Puccini ? Helmut Lachenmann utilise comme fond et comme titre le conte d'Andersen, *La Petite Fille aux allumettes*. Mais la construction fait alterner cette œuvre (prélude, interlude et postlude) avec des textes de Gudrun Ensslin, qui avait été proche du compositeur dans son enfance et était comme lui originaire d'« une famille de pasteurs, pleine d'idéaux, protestante dans un sens radical¹ ». Lachenmann semble avoir été hanté par la mort de cette femme, sans aller jusqu'à la faire chanter sur scène par une diva, mais au point de vouloir tramer un opéra entier autour d'elle et de sa fin violente.

Qu'est-ce que le terrorisme ? Est-ce un sujet comme un autre ? Quels sont ses rapports avec la vie et la mort ? Quelles sont les racines infantiles, les sources psychiques de cette maladie de la politique ? Comme toute enfance,

celle d'un terroriste a sûrement été traversée d'accès désespérés de solitude et d'abandon, d'angoisses mortelles pour l'intégrité de son corps, de dilemmes existentiels entre la peur d'être aimé et la peur d'être considéré comme bon à rien, l'amour de la vie et la peur de la mort. Ce qui le distingue, c'est la construction de soi qu'il a mise en place pour répondre à ces états d'angoisse impensable et d'absolue détresse. Quatre ensembles de traits pourraient retracer le fonctionnement psychique du terroriste : la méconnaissance du réel, le contrôle omnipotent de la loi, le recours à l'acte au lieu de mots, l'effacement de l'autre au nom d'un Autre absolu.

La méconnaissance du réel

Ce n'est pas la première fois que le terrorisme est porté sur une scène d'opéra. *La Mort de Klinghoffer* de John Adams avait représenté la prise d'otages sur un navire de croisière, *l'Achille Lauro*. Mais la nouveauté provocante de l'œuvre de Lachenmann tient à ce que le livret s'inspire directement de textes d'une terroriste, Gudrun Ensslin, mêlés au conte d'Andersen et à un texte de Léonard de Vinci. La construction d'une forme opératique non dramatique, mais se voulant lyrique ne va donc pas sans engager une série de réflexions. Non sur le mélange des genres en tant que tel. Les contes de fées, rappelle le psychanalyste Bruno Bettelheim² ont pour fonction essentielle d'aider l'enfant à donner un sens à sa vie. Façonner l'image de soi, définir l'identité et figurer les désirs, telle est la triple nécessité de ces récits, le plus souvent terribles et désespérés. Envisagé sous l'angle de la psychologie de son auteur, l'engagement terroriste remplit le même rôle.

Sans doute, comme toute reconstruction délirante du réel, la vision terroriste des choses n'est pas dépourvue de fondements dans la réalité sociale. Mais on doit saisir toute la différence entre la mythologie du pouvoir et de la révolution affichée dans les écrits de prison de la bande à Baader et la représentation crue et historiquement fondée de la misère des dominés par les contes de fées. On peut relever le contexte historique précis de la légende de *La Petite Fille aux allumettes* telle qu'Andersen la transcrivit, en 1845, juste avant la publication par Marx de son *Manifeste communiste* (1848). Le conte avait pour source un souvenir d'enfance de la mère d'Andersen : petite fille, elle avait été obligée de mendier, mais s'y était refusée, et était restée sous un pont de la rivière Odensee en pleurs. Voici son récit : « Assise comme j'étais là, sous le pont, j'avais tellement faim ; je trempai alors mes doigts dans

1. Texte de Helmut Lachenmann écrit en 1993.

2. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* in *Œuvres*, Paris, 1995, Bouquins Laffont.

l'eau et me mis quelques gouttes sur la langue, parce que je croyais que cela aiderait. Finalement, je m'assoupis et dormis jusqu'au soir. Puis, je rentra à la maison et quand ma mère vit que je ne rapportais rien, elle me gronda fort et me dit que j'étais une stupide gamine³. »

Mais peut-on comparer l'interdiction de la mendicité qui forçait les enfants, à titre d'alibi, à vendre des allumettes soufrées, récemment inventées dans les années 1830, et la répression de la fabrication de bombes incendiaires dans une démocratie en paix ? Certes, un même élément d'interdit et de transgression pèse sur les actes de l'une et l'autre « petites filles ». Dans l'œuvre de Lachenmann, deux métaphores permettent leur rencontre, deux images émotionnelles: le froid et le mur. Pour le compositeur, « La petite fille a donc agi dans cette pauvreté, ce froid, cette absence d'abri, exposée à une réalité

Il y a beaucoup de gens
pour qui il fait froid
vivre dans nos sociétés,
et parfois au sens le plus
physique du mot froid

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.⁴ » Gudrun Ensslin « a souffert du froid et de la fausse chaleur de cette société », affirme encore le musicien⁵, qui commence son opéra par cette réplique: « Il faisait un froid terrible » (c'est d'ailleurs la première

phrase du conte d'Andersen). Point n'est besoin de convoquer Marx, son *Manifeste du parti communiste* et sa phrase fameuse sur « les eaux glacées du calcul égoïste » dans lesquelles sombrait le capitalisme à ses yeux. Il y a beaucoup de gens pour qui il fait froid vivre dans nos sociétés, et parfois au sens le plus physique du mot froid. L'Allemagne de l'Ouest de l'époque, dont étaient issus les membres de la RAF, riche société de gavés, pouvait certes par son matérialisme faire régner un froid moral entre les êtres et en eux. Mais le terrorisme, lui aussi venait du froid. Entre le moment où Lachenmann a commencé à concevoir son opéra (1975) et l'achèvement de ce dernier (1997), l'effondrement du communisme a mis à nu les liens entre les rebelles anarchistes de la RAF et l'Etat totalitaire de la RDA, dont les agents de la Stasi manipulaient directement les actes meurtriers et la stratégie de tension.

Lachenmann évoque en outre le mur que voit la petite marchande: « 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

3. N. Bogh, *H.C. Andersen*, cité dans la présentation du conte par Régis Boyer, Hans Christian Andersen, *Œuvres*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1992, t.I, p. 1375.

4. Texte de Helmut Lachenmann écrit le 27 décembre 1996.

5. Entretien entre Helmut Lachenmann et Stephan Mösch, *Opern Welt*, 1997.

de ce mur éclairé par sa petite flamme « 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.⁶ Ici encore, il ne faudrait pas que l'émotion fasse oublier, superposé à ce mur de l'indifférence consommatrice de l'Ouest, celui, bien historique, que des milliers d'Allemands de l'Est tentèrent de franchir au prix de leur vie.

Le contrôle de la loi

Les contes parlent à l'enfant de lui-même, le prennent où il est, le représentent tel qu'il est, et donnent des figurations aux trois instances qui articulent en lui le conscient à l'inconscient distinguées par Freud: moi, ça et surmoi. Ils l'aident à surmonter les blessures narcissiques, à renoncer aux dépendances et à la détresse archaïques, à inscrire sa sexualité dans la structure symbolique du complexe d'Œdipe, et à prendre conscience des contraintes morales limitant sa toute-puissance. La confrontation entre le sujet et la loi est au cœur de la plupart des contes. Images et imagination donnent aux pulsions inconscientes une représentation partagée par d'autres dans l'histoire et le temps – la tradition orale des contes de fées – que l'on pourra ensuite incorporer dans ses actes et ses rêves. Ils présentent le conflit comme inéluctable, la frustration et le manque comme inévitables et par l'imaginaire enseignent à l'enfant la nécessité de lutter contre les difficultés réelles de la vie, ses injustices, ses épreuves, ses combats intérieurs et extérieurs. *La petite fille aux allumettes* est un conte réaliste sur la cruauté du monde. Il finit mal, mais éveille la compassion envers les opprimés.

L'engagement terroriste en revanche se fonde sur une construction irréaliste de la réalité politique, une image délirante du monde social, une représentation faussée de soi-même et des autres. Le terroriste ne veut pas tant transgresser la loi, ni même la détruire, que la fonder. Le groupe terroriste ne se connaît d'autre loi que celle qu'il s'est donnée, la vraie, celle qui le place au-dessus des lois. Il fonde son acte et son être par une sorte d'auto-engendrement délirant. Car, la folie n'est rien d'autre que l'effacement de la loi symbolique, la fin d'un monde humain dans lequel moi et l'autre sommes également soumis à un tiers, un tout autre, un grand Autre sur lequel nous n'avons pas prise mais auquel nous avons à rendre des comptes. A la place, un monde duel, où il n'y a plus que moi et « eux ». Un des théoriciens des groupes allemands dans les années soixante-dix énonçait cette tautologie entre le terroriste et sa *Cause*, un mot souvent employé dans leur langage:

6. Texte de Helmut Lachenmann écrit le 27 décembre 1996.

« Si je détruis tout, c'est la preuve que tout mérite d'être détruit, et c'est la preuve que la société est coupable et que je suis innocent ».

Cependant, aucune des contraintes subies par la petite fille, imposées tant par la nature (froid, hiver, neige) que par la société (quasi-mendicité, errance par les rues, travail des enfants), ne se retrouve dans le cas d'Ensslin et de ses compagnons d'armée clandestine. Pour reprendre les termes marxistes, nulle « nécessité historique » du type de celles qui pesaient sur le sous-prolétariat des villes au XIX^e siècle ne leur dictait le choix de la voie révolutionnaire violente. On se gardera donc de ramener ainsi le social au psychique, au nom d'un psychologisme peu conforme d'ailleurs à la philosophie du matérialisme historique, et de confondre ainsi la tragique errance de meurtriers sans idées avec la rêverie des enfants abandonnés.

L'acte terroriste

Le psychanalyste Daniel Sibony a montré que les terroristes sont « des drogués de l'acte⁷ ». Le terroriste, s'il sert une Cause, n'obéit à aucun motif. Il n'attend pas la consistance de son être d'une parole adressée à quelqu'un, mais de son acte commis pour personne. On s'indigne toujours de ce qu'il frappe des gens innocents. On voudrait le ramener à la raison et peut-être le voir tuer des gens pour de bonnes ou mauvaises raisons, mais des raisons. Non. Il tue sans raison, des gens qui n'y sont pour rien. En linguistique, on appelle « performatifs » les phrases qui par leur simple énoncé font ce qu'elles disent. Par exemple: « Je déclare la session ouverte. » L'acte terroriste est en quelque sorte un antiperformatif: par son faire, il dit. Et que dit-il? Il dit: « Je tue, donc je suis. » Les terroristes ne sont pas revendicatifs, s'ils articulent des « demandes », leur vraie demande est plus archaïque que tout objet exigé (libération de détenus, rançon, etc.): elle porte sur l'identité, elle touche à leur être, à cette Cause qu'ils incarnent. Par son acte, le terroriste répond à la question de ses origines: ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, son manque à être, son trouble de jouissance, tout est de la faute d'une instance toute puissante, maternelle: la société.

Le psychanalyste anglais Winnicott, qui a le mieux mis en lumière la relation mère-enfant, s'il n'a pas tracé une explication du devenir terroriste, a apporté beaucoup à l'explication de la délinquance, dont le terrorisme est une forme spécifique, un cas particulier de la psychopathie. Il définit l'acte délinquant comme manifestation d'une « tendance antisociale ». S'attaquer à la société ou plus précisément à l'Etat qui en est la forme instituée et mas-

7. D. Sibony, *Perversions*, Dialogue sur les folies actuelles, 1987, Le Seuil, Points, 2000, p. 371.

culinisée, relèverait d'une sorte de revanche consistant pour le délinquant à faire à autrui ce qu'on lui a fait à lui-même. Enfant, le futur asocial a traversé une déprivation et une détresse intolérables et son acte illégal actuel vise à restaurer sur un mode régressif l'environnement qui aurait dû être le sien. En transposant à peine cette hypothèse, on pourrait dire que le terroriste est avant tout un terrorisé, et qu'il s'en prend aux droits d'autrui (droit de circuler, en prenant des otages, droit à l'intégrité physique, en tuant, etc.) pour clamer qu'on a bafoué son propre droit à exister. Alors que la délinquance des actes contre les biens (vols, rackets, et même viols, la personne n'étant alors qu'une chose à posséder) s'organise autour de l'objet, de l'avoir et du prendre, le terrorisme se centre sur l'être qu'il faut subjugué et détruire. Par son acte, au lieu de mots par lesquels il aurait pu tenter d'exprimer ses sentiments douloureux, le terroriste donne libre cours à son narcissisme de mort. Il pourrait se définir ainsi: celui qui a fait le choix de la mort, la sienne et celle des autres, pour donner un sens à sa vie.

Le terroriste pourrait se définir ainsi: celui qui a fait le choix de la mort, la sienne et celle des autres, pour donner un sens à sa vie

L'effacement de l'autre

Deux strates de significations s'emmêlent dans le conte d'Andersen. La première est sexuelle. *La Petite Fille aux allumettes* représente la sexualité en devenir de la fillette. Elle s'accroche à la masturbation infantile (brûler ses allumettes, frotter solitairement dans la nuit un point incandescent en regardant sur le mur du fantasme des images de désir.) Mais le développement psycho-sexuel vers une sexualité adulte impliquerait de « vendre » son « petit capital », comme on le disait jadis dans les milieux petit-bourgeois, de soumettre son corps à la loi de l'échange et aux rapports avec l'autre sexe. Une théorie des ressorts sexuels du terrorisme n'est pas ici de mise, mais on peut relever tout de même le caractère extrêmement narcissique et autoérotique des manipulations auxquelles se livre, seul et en secret, le poseur de bombes. La seconde strate est idéologique, mais là, les deux modes de fonctionnement s'opposent. Alors que le conte permet au sujet en devenir de dire *qui il est*, le terrorisme est une mise en forme plus archaïque du soi et sert simplement à dire *qu'on est*. La question à laquelle il apporte une réponse n'est pas: « Suis-je bon ou mauvais, mangeur ou mangé, abandonné ou exceptionnel, aimé ou haï, garçon ou fille, riche ou pauvre, etc. ». C'est quelque chose de plus élémentaire: « Suis-je vivant ou mort, dois-je tuer pour être,

haïr pour m'aimer ? » Le monde duel est un monde de duel, où toujours il faut supprimer l'un ou les autres : c'est « eux » ou « nous ». Que l'un meure pour que vive l'autre.

Les ressorts des deux « petites filles », comme des deux scènes psychiques, diffèrent donc profondément. La petite marchande d'allumettes dilapide son capital, gaspille son avoir et consume sa vie brève. Elle meurt pour avoir voulu un instant avoir un peu plus chaud, et cru pouvoir survivre en détruisant ses moyens d'existence. Ensslin a incendié un magasin, ses allumettes étaient des explosifs. C'étaient les biens et la vie d'autrui qu'elle menaçait et voulait détruire. Si le suicide est bien à l'horizon du destin de l'une comme de l'autre, le meurtre était absent de la pauvre histoire de la petite fille.

Les deux modes principaux de la terreur politique sont l'attentat et la prise d'otages. Détruire l'autre ou se garantir une prise sur lui. Au bout du compte, le terroriste espère qu'il n'y aura plus d'autre, et qu'alors, son propre être en sera mieux assuré. Autant dire qu'est impossible sa démarche et inatteignable sa visée : on n'est que dans le rapport avec celui qu'on n'est pas. On n'existe que par et dans les autres. Telle est encore la leçon de n'importe quel conte de fées.

La lettre-poème de Gudrun Ensslin intégrée au livret commence par ces mots : « Le criminel, le fou, le suicidé... » Selon le compositeur, fasciné par ce destin auquel il songea pendant une vingtaine d'années de son travail de musicien, avec ces trois mots, la terroriste s'est elle-même définie. Le reste du texte d'Ensslin est explicite : « Leur criminalité, leur folie, leur mort sont l'expression de la révolte d'un sujet contre sa destruction. » Une chose est frappante : le face à face duel entre « le système » et le terroriste (à la fois criminel, fou et suicidaire), l'absence d'un tiers, d'une société vivante et agissante, qui ne se résume pas au système étatique. La question de la cible, des victimes de l'acte terroriste est complètement évacuée. Lachenmann évoque ainsi la fin de Gudrun Ensslin : « Suicide ou meurtre, on ne sait, en tous cas, victime d'une société indifférente, qui veut rester sourde et muette⁸. » Bien que coupable et criminelle, la terroriste fut-elle, en définitive, comme la petite fille, détruite par l'ordre bourgeois ? Victime ? Peut-être, mais d'abord de son propre aveulement, de sa propre fermeture narcissique sur elle-même et sa Cause, de sa propre indifférence aux victimes *autres* que ses actes pouvaient frapper.

Au fond, on pourrait opposer *le conte*, qui est le récit imagé de la douloureuse rencontre d'un sujet avec les autres et le grand Autre, et *le compte*, funèbre

8. Texte de Helmut Lachenmann écrit en 1993.

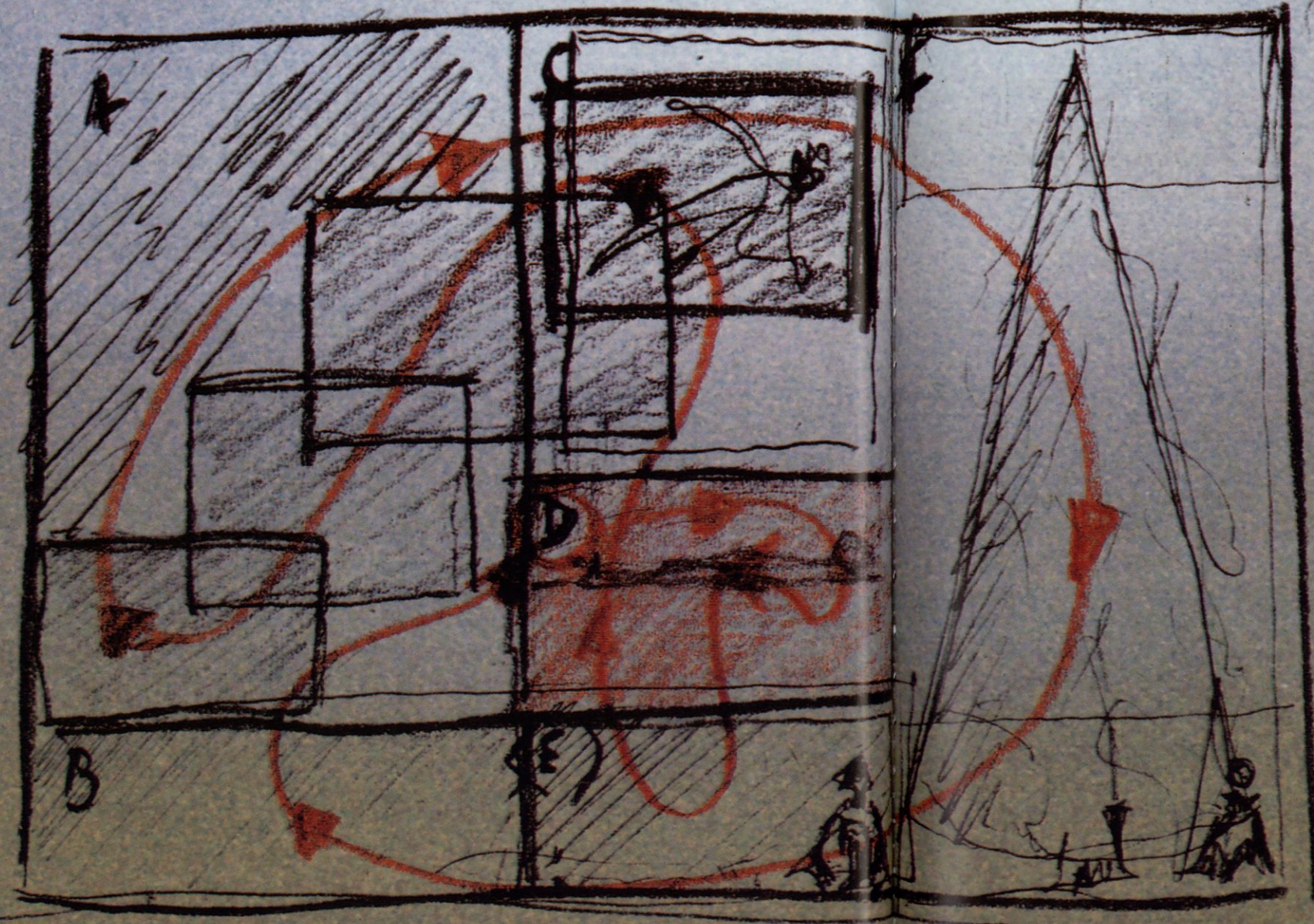
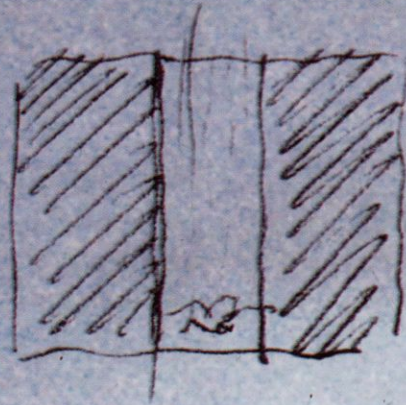
comptabilité des victimes sur sa liste, pauvre règlement des rapports entre le terroriste et le système auquel il reproche de ne pas lui avoir donné son compte et auquel il entend régler le sien. Dans le cas de la petite marchande, il y a *quelqu'un en moins*, un être qui se cherche dans la vie et la mort, la société et la solitude. Dans le cas de Gudrun Ensslin, il y avait peut-être *quelqu'un en trop*, qu'il fallait supprimer par le meurtre puis le suicide. Les terroristes seraient-ils des sujets que leur histoire a empêché de se raconter leur propre histoire, et qui ont dû tenter par la force de s'inscrire dans l'Histoire ? C'est au fond la question du langage dans sa fonction symbolique qui est posée. « Dans *La Petite fille*, écrit le compositeur, il n'y a en fait pas de dialogues, puisqu'elle est seule sur scène, mais il y a quelques exclamations, comme l'étonnement, le sentiment de froid, des choses de ce genre⁹. » Parlant de la voix comme « le plus difficile des instruments » – ce qu'elle est certainement – Lachenmann lui retire son autre caractère de porteuse du sens d'un message entre un destinataire et un destinataire. Evidemment, un rythme d'anapeste ne dit rien sur les causes ou la Cause inspirant un crime. Un accord de septième n'est ni communiste, ni capitaliste. Un timbre de hautbois n'est ni bourgeois, ni terroriste.

Mais finalement, ce non-dit, cette limite non signifiante d'une écriture musicale par ailleurs supportée par un argument chargé de sens peuvent plonger le spectateur dans un vrai malaise. La technique consistant à emmêler les deux sens du verbe entendre (sonore et signifiant) risque de « laisser entendre » des significations idéologiques sans pourtant les avoir clairement articulées. Ainsi se créerait une sorte de métaphore de la grande Histoire vécue par la petite histoire racontée.

« Elle a voulu se réchauffer », semble conclure Lachenmann, avec Andersen. Je ne crois pas que Gudrun Ensslin ait été une *petite fille aux allumettes*. Une phrase du conte l'aurait retenue de jeter ses explosifs au milieu des gens : « Voilà quelqu'un qui meurt ! »

Michel Schneider est l'auteur de *Glenn Gould, piano solo* (Gallimard), de *Schumann, la Tombée du jour* (Seuil), et de *Maman* (Gallimard). Derniers ouvrages parus : *Prima Donna, opéra et inconscient* et *Musiques de nuit* (Editions Odile Jacob)

9. Texte de Helmut Lachenmann écrit le 27 décembre 1996.



→ Am den Augen der
Middren
wie die Kunde
Kunden
Aue (Kunden)
zufällig
Koll vorgeformtes
Stüde
W. wie wdt,
150 W. Kunde













HELMUT LACHENMANN

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

La Petite Fille aux allumettes

Musik mit Bildern d'après des textes de Hans Christian Andersen,
Gudrun Ensslin et Léonard de Vinci

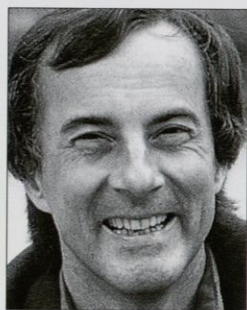
direction musicale **Lothar Zagrosek**
mise en scène et décors **Peter Mussbach**
costumes **Andrea Schmidt-Futterer**
études musicales **Matthias Hermann**
chef des chœurs **Michael Alber**
réalisation sonore **Andreas Breitscheid**
lumières **Peter Mussbach, Dieter Billino**
vidéo **Stefan Runge**
dramaturgie **Klaus Zehelein, Hans Thomalla**

SOPRANO SOLO 1 **Elisabeth Keusch**
SOPRANO SOLO 2 **Sarah Leonard**
RÉCITANTE **Salome Kammer**
RÔLE MUET **Mélanie Fouché**
SHO **Mayumi Miyata**
PIANO SOLO **Yukiko Sugawara**
PIANO SOLO **Tomoko Hemmi**

Orchestre et chœurs du Staatsoper Stuttgart

Pages précédentes :

Lothar Zagrosek et Helmut Lachenmann en répétition
Répétition de *La Petite Fille aux allumettes*
Prison de Stammheim où a été détenue Gudrun Ensslin
Photos de *La Petite Fille aux allumettes* dans la mise en scène
de Peter Mussbach (Opéra National de Paris, 2001)



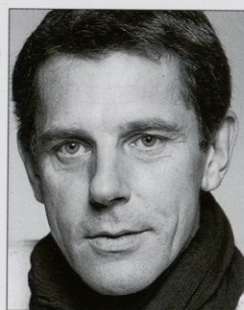
Lothar Zagrosek

direction musicale

Lothar Zagrosek a fait ses études musicales auprès de Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna et Herbert von Karajan. Il a été nommé, en 1982, chef de l'Orchestre Symphonique de la Radio autrichienne à Vienne, puis 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, aux 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 y a entre autres dirigé *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono, dans une mise en scène

de Martin Kusej (enregistré par Teldec), une nouvelle production du *Ring* et, récemment, *Don Carlo* et *Les Noces de Figaro*. 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*. Il a aussi assuré la création de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* en 1997 à Hambourg. **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).



Peter Mussbach

mise en scène et décors

Débuts à l'Opéra National de Paris

Peter Mussbach 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 littérature allemande, histoire de l'art, philosophie, médecine et sociologie. Il a travaillé, dans le cadre de sa formation spécialisée comme neurologue à la Clinique psychiatrique de l'Université de Munich. En 1973, il a commencé sa carrière de metteur en scène d'opéra et de théâtre. Son parcours a été jalonné par les mises en scène suivantes: un cycle Schönberg et *La Conquête du Mexique*

de Wolfgang Rihm (création) au Staatsoper de Hambourg; *Parsifal*, *De la maison des morts* et *Stephen Climax* de Hans Zender (création) au Théâtre de la Monnaie, Bruxelles; *Lucio Silla*, *The Rake's Progress* et *Lulu* au Festival de Salzbourg; *Le Crépuscule des dieux*, *Wozzeck*, *Don Giovanni* et *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Francfort; *Séraphin* de Wolfgang Rihm (création) et *Le Roi Roger* de Karol Szymanowski au Staatsoper de Stuttgart. Il a réalisé le film *Caïn est Caïn* (1973) et des adaptations télévisuelles de *Wozzeck* et de *Séraphin*. Récemment, il a mis en scène *Doktor Faust* de Busoni au Festival de Salzbourg et au Metropolitan Opera de New York, *Fidelio* à Munich et *Macbeth* au Staatsoper unter den Linden de Berlin. Il a écrit le livret de l'opéra de Peter Ruzicka, *Celan*, et vient de mettre en scène *Lady Macbeth de Mzensk* au Festival de Salzbourg. Projet: *Arabella* au Théâtre du Châtelet



Andrea Schmidt-Futterer

costumes

Débuts à l'Opéra National de Paris

Née à Mannheim, Andrea Schmidt-Futterer a été assistante aux costumes de Moidele Bickel à la Schaubühne de Berlin de 1980 à 1984. De 1986 à 1995, elle travaille au Schauspielhaus de Bochum et, à partir de 1992, enseigne à la Hochschule für Bildende Kunst de Hambourg. Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène de théâtre et, à partir de 1991, collabore régulièrement avec Peter Mussbach (entre autres: *De la maison des morts* à Bruxelles, *Lulu*, *Doktor Faust*, *Lady Macbeth de Mzensk* à Salzbourg,

Macbeth à Berlin). Elle a aussi réalisé les costumes du *Parsifal* mis en scène par Nikolaus Lehnhoff à l'English National Opera. Projet: *Arabella*, dans la mise en scène de Peter Mussbach, au Théâtre du Châtelet.

Matthias Hermann

études musicales

Né à Ludwigsburg, Matthias Hermann fait des études de chant choral, de littérature allemande et de direction d'orchestre. Il a été l'élève, entre autres, de Helmut Lachenmann. Depuis 1987, il enseigne la théorie de la musique et la composition à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart, où il a été nommé professeur en 1991. Il est également professeur invité à Cracovie, Varsovie, Poznan, Lodz et Moscou. Il a fondé et dirige l'ensemble «Kamerata Krakowska» et «l'Atelier international pour la musique nouvelle et l'ordinateur Stuttgart-Cracovie». Depuis 1990, il est chef invité permanent de l'Orchestre de chambre de Cracovie. Il a dirigé et préparé des œuvres de Helmut Lachenmann à New York, Tokyo, Bruxelles, Cracovie et Varsovie et traduit les écrits du compositeur en polonais. Il est aussi l'auteur de livres sur la musique contemporaine.

Michael Alber

chef des chœurs

Né à Tuttlingen, Michael Alber étudie le jazz et la direction d'orchestre et de chœurs à Stuttgart, Trossingen et à Vienne, auprès de Otmar Suitner. Il se produit comme pianiste accompagnateur et chef, avant d'être engagé, en 1994, comme chef des chœurs intérimaire au Staatsoper de Stuttgart et de préparer les chœurs pour différents festivals, tels que les Festivals de Salzburg, de Ludwigsburg, de Schwetzingen ou les Wiener Festwochen. Michael Alber vient d'être nommé chef des chœurs permanent du Staatsoper de Stuttgart et y dirigera, cette saison, les chœurs dans *Hänsel und Gretel*, *La Chauve-souris*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *La Clémence de Titus*, *Les Noces de Figaro* et *Le Trouvère*.

Andreas Breitscheid

réalisation sonore

Andreas Breitscheid étudie la composition avec Luigi Nono à Venise et la musique électronique avec Alvisse Vidolin. En 1984, il est boursier de la Fondation Heinrich Strobel au studio expérimental de Fribourg. En tant qu'assistant de Luigi Nono, il a participé, entre autres, à la création de *Prometeo* à la Biennale de Venise (1994), puis, un an plus tard, à la Scala de Milan. Il a écrit des musiques de scène pour des metteurs en scènes tels que Klaus Peymann, Christof Nel, Axel Manthey, Jürgen Flimm et le duo Karge/Langhoff. En tant que régisseur son, il a travaillé au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra de Vienne, au Semperoper de Dresde, au Festival de Salzbourg, ainsi que dans de nombreux autres opéras et festivals et pour des concerts et des productions radiophoniques. Depuis 1992, il est collaborateur artistique à la direction du Staatsoper de Stuttgart.

Klaus Zehelein

dramaturgie

Klaus Zehelein fait des études de littérature allemande, de musicologie et de philosophie à Francfort et Hambourg et participe aux cours d'été pour la musique nouvelle, à Darmstadt, de 1959 à 1966. En 1967, il est dramaturge des scènes de Kiel, puis, de 1970 à 1977, du Staatstheater de Oldenburg (il enseigne en même temps la sociologie de la musique à l'Université de la ville). De 1977 à 1987, il occupe le poste de chef dramaturge, puis celui de coordinateur de la direction, à l'Opéra de Francfort et obtient, en 1983, le prix de la critique allemande pour la dramaturgie à l'Opéra de Francfort. De 1987 à 1989, il est dramaturge invité à Berlin, Francfort, Bruxelles et Vienne et publie de nombreux ouvrages. Pendant ce temps, il est aussi chargé de cours à l'Université du Minnesota et au Collège international de philosophie de Paris,

professeur invité à l'Institut théâtral de Giessen et, de 1986 à 1992, à la Hochschule für angewandte Kunst de Vienne. En 1989, il a pris la direction artistique du Thalia-Théâtre de Hambourg et, depuis 1991, il occupe les fonctions d'intendant du Staatsoper de Stuttgart, qui, sous sa conduite, a été nommé trois fois, de 1998 à 2000, « Opéra de l'année ».

Hans Thomalla

dramaturgie

Hans Thomalla a étudié la composition avec Hans Zender à la Hochschule für Musik de Francfort. Très rapidement, il s'intéresse au théâtre, écrit des musiques de scène pour le Théâtre de Francfort et collabore, en tant que stagiaire, à la dramaturgie de *Séraphin* de Wolfgang Rihm et *de Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono au Staatsoper de Stuttgart. Après ses études, il est engagé au Staatsoper de Stuttgart, où il occupe les fonctions de conseiller musical et de dramaturge, tout en continuant à écrire ses propres œuvres. Il a écrit pour le SWR-Sinfonieorchester de Baden-Baden et de Fribourg, pour l'Ensemble Modern, la Junge Deutsche Philharmonie et de nombreux autres ensembles et solistes.



Elisabeth Keusch

soprano

Débuts à l'Opéra National de Paris

Elisabeth Keusch fait ses études à Worcester (Massachusetts) et est diplômée de l'Université de North Texas. Elle termine ses études avec un « Master of Music » du Conservatoire de Boston et fait ses débuts avec le Boston Symphony Orchestra lors de la création américaine de *La Pasión Según San Marcos* de Osvaldo Golijov et dans la partie de soprano de la *Huitième Symphonie* de Mahler sous la direction de Benjamin Zander au Carnegie Hall et au Boston Symphony Hall. Lors des Fêtes Musicales européennes 2000 à Stuttgart, puis à Londres et Tokyo,

elle assure la création de *Water Passion for St. Matthew* de Tan Dun. En Allemagne, elle travaille avec le Rias Kammerchor, l'ensemble de chambre Neue Musik Berlin, l'Orchestre Symphonique de Bochum et l'Académie Hugo Wolf de Stuttgart. Elle a participé aux Berliner Festwochen, au Colorado Music Festival et, en 1997 et 1999, au Festival de Tanglewood.



Sarah Leonard

soprano

Débuts à l'Opéra National de Paris

Née à Winchester, 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 que 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 Symphony 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 Nouvelles Aventures* de Ligeti avec l'Ensemble Modern, *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono et *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* au Staatsoper de Hambourg. Elle se produit fréquemment avec des ensembles de musique de chambre tels le London Sinfonietta, l'Ensemble Moderne, le Klangforum Wien, Asko Ensemble, Ensemble Recherche, le Birmingham Contemporary Music Group.



Salome Kammer

récitante

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 Helmut Oehring, Wolfgang Rihm, Steffen Schleiermacher,

Jörg Widmann, etc. Mais son répertoire s'étend aussi à la comédie musicale et au cabaret. Elle a conçu deux programmes de cabaret, *Der panoramatische Donnergurgler* et *Die vertonte Frau*, ainsi qu'une soirée de Lieder, *I bate music, but I love to sing*, avec lesquels elle a fait des tournées. En 2001, elle créera à l'Opéra de Bonn la nouvelle pièce musicale de Helmut Oehring, *Effi Briest*.



Mélanie Fouché

rôle-muet

Née à Sarrebruck, où elle participe très tôt au Kinder-und Jugendtheater, Mélanie Fouché fait ses études d'art dramatique à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart. Dans le cadre de sa formation, elle prend part à des ateliers à la Filmhochschule de Ludwigsburg et travaille avec Tom Toelle, Michael Verhoeven et Peter Lohmeyer. Au Wilhelmtheater, elle a joué dans *Titus Andronicus, Finale in Smyrna* d'après Goldoni et *Katzelmacher* de Rainer Werner Fassbinder.



Mayumi Miyata

shō

Née au Japon, Mayumi Miyata étudie le piano au Kunitachi College of Music, puis le « Gagaku », un rituel de musique de cour japonaise du Moyen Age. Après ses débuts en 1979 au Théâtre national du Japon, elle donne des concerts à Paris, Amsterdam, Milan et Vienne et participe à de nombreux festivals : Donaueschinger Musiktagen, Internationalen Ferienkursen de Darmstadt, Wien Modern, Festival d'Automne à Paris, etc. Elle a créé des œuvres de Paul Mefano, Klaus Huber, Pierre-Yves Artaud, Zsigmond Szathmary, Toshi Ichiyonagi, etc, et, en 1992, la pièce de John Cage pour shō.

La même année, elle joue dans *An Autumn Ode* de Toru Takemitsu, sous la direction de Seiji Osawa. Elle a participé, en 1997, à la création de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, à Hambourg, et a pris part, l'année suivante, à la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Nagano. En 2000, on a pu l'entendre à Utrecht, Amsterdam, Paris, Londres, Lucerne.



Yukiko Sugawara

piano solo

Née à Sapporo, Yukiko Sugawara étudie le piano au Conservatoire Toho à Tokyo et complète sa formation en Allemagne, avec Hans Erich Riebensahm à Berlin et Aloys Kontarsky à Cologne. Elle remporte plusieurs prix internationaux et se produit, entre autres, à la Biennale de Berlin, au Festival Ars Musica de Bruxelles, au Huddersfield Musikfestival, au Festival d'Automne à Paris, aux Berliner Festwochen, sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Peter Eötvös et Hans Zender. Elle se produit aussi avec plusieurs formations de chambre et en particulier avec le Trio Accanto et l'Ensemble Recherche.



Tomoko Hemmi

piano solo

Née à Sapporo, Tomoko Hemmi fait ses études à la Musikhochschule de Stuttgart avec Fernande Kaeser et André Marchand. Elle se produit aussi bien en tant que soliste qu'avec des formations de chambre dans des festivals tels que les Donaueschinger Musiktagen, les Internationalen Ferienkursen de Darmstadt ou le Akiyoshidai International Contemporary Music Festival. Elle a participé, en 1997, à la création à Hambourg de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*.

Orchestre du Staatsoper Stuttgart

Riche de quatre cents ans d'expérience, le Württembergische Staatsorchester Stuttgart (Orchestre du Staatsoper 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 Zumsteeg, 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 Württembergische 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, *Akhanaten* et *Satyagraha* de Glass.

Orchestre du Staatsoper Stuttgart

premiers violons
Jewgeni Schuk
Manfred Pechtl
Ralph Kulling
Magdalena Höhne
Christiane Gerlinger
Sigrid Schenker-Reitz
Michael Wille
Andreas Vogel
Elena Schöttle
Anna Rokicka
Johannes Anefeld
Anca Ionita

seconds violons
Roland Heuer
Martin Wissner
Pál Korbay
Dorothea Köhler-Bellmann
Franz Meyer
Ikuko Nishida-Heuer
Barbara Jakoblev
Diethelm Busch
Christian Frey
Muriel Bardou
Cristina Stanciu
Virginie Wong

altos
Vidor Nagy
Roland Feneberg
Friederike Baltin
Baldur Pollich
Burkhard Zeh
Karin Böhnel-Gehring
Almut Beyer
Thomas Gehring
Andrea Wegmann

violoncelles
Zoltan Paulich
Jan Pas
Jürgen Gerlinger
Philipp Körner
Gabriele Weber-Romanul
David Cofré
Joachim Hess
Konstanze Liebeskind

contrebasses
Manfred Hauser
Burkhard Mager
Stefan Koch-Roos
Elmar Preiß
Kai Hofert

flûtes
Evamarie Müller
Beatrix Bode
Hans Christoph Bernhard
Monika Egerer

hautbois
Michael Kiefer
Rainer Otto
Nick Deutsch
Karla Müller

clarinettes
Rainer Schumacher
Michael Rathgeber
Bernd Klose
Gunter Pönisch

bassons
Ulrich Hermann
Theo Beck
Annette Dixon
Rebekah Matthews

harpes
Diemut Spelz-Wilczek
Andrea Noack

cors
Wolfgang Gedicke
Wolfgang Wipfler
Reimer Kühn
Gabriele Guder
Karen Schade
Jeff Paxson
Reinhard Sievers
Wolfgang Schumann

trompettes
Bertram Schwarz
Werner Heckmann
Hans Georg Kettler
Andreas Spannbauer

trombones
Bernhard Leitz
Bernhard Riedel
Matthias Dangelmaier
Linda Pearse

tubas
Stefan Heimann
Thomas Matt

timbales / percussions
Harald Löhle
Arnold Röhrich
Thomas Höfs
Christoph Wiedmann
Alexander Glöggler
Boris Müller
Kanae Deppe-Yamamoto
Jürgen Spitschka
Klaus Drehe
Eckhard Stromer
Markus Hauke

Chœurs du Staatsoper Stuttgart

Quatuor 1
Kerstin Paukner
Ingrid Zielosko
Brigitte Czerny
Simone Jackel
Bo-Yong Kim
Peter Schaufelberger
Daniel Kaleta
Siegfried Laukner

Quatuor 2
Ulla Seeber
Claudia Votteler
Pia Liebhäuser
Frauke Rott
Young-Chan Kim
Metodi Morartzaliev
Stefan Storck
Alois Tremel

Quatuor 3
Larissa Bruma
Dana McKay
Barbara Kosviner
Eva Maria Sutor
Rüdiger Knöß
Urs Winter
Roman Ialci
Sasa Vrabac

Quatuor 4
Megumi Adachi
Mireille Neumeister
Maria Janowski
Ines Malaval
Alexander Efanov
Johannes Petz
Thomas Hahn
Johannes Wiczorek

Equipe Staatsoper Stuttgart

répétiteur
Juri Masurok

assistants à la direction musicale
Roland Kluttig
Matthias Hermann

assistant du metteur en scène
Axel Bott

assistants à la mise en scène
Sylvia Kurz
Birgit Kadatz

assistant du décorateur
Volker Thiele

assistant aux décors
Susanne Gschwendner

assistant du costumier
Stefan von Wedel

stagiaire à la mise en scène
Regina Schrage

stagiaire à la direction musicale
Daniel Kötter

stagiaire à la dramaturgie
Jan Kopp

ingénieur son
Jens Schroth

projection vidéo
Walter Klein

régisseur
Wolfgang Weitmann

régisseur lumières
Almut Bracher

direction technique
Reinhard Richter
Ralf Wrobel

chef de plateau
Michael Zimmermann

responsable des ateliers de décors
Sascha Wolinski

responsable de la production
Claudia Cramer-Bast

technicien plateau
Oliver Danco

lumières
Toni Fiechter

son
Dieter Fenchel

accessoires
Ralf Schaller
Konrad Wellhäuser

atelier de peinture
Michael Kellner
Michael Döring

atelier décoration
Donald Pohl

menuiserie
Bernhard Leykauf

serrurerie
Eckhardt Engling

sculpture
Michael Glemser

chef du département costumes
Werner Pick

responsable des costumes de la production
Leonie Grimm

responsables habillage dames
Bettina Enke
Sabine Bach

responsables habillage messieurs
Thomas Hess
Christian Schlosser

modiste
Ute Thoma

armurier
Rolf Otto

responsable maquillage
Rüdiger Botor

Equipe Opéra National de Paris

directeur de la scène
Luc Dessois
Sylvie Dubois

régisseur technique de production
Pascal Bau

régisseurs de scène
Sabine Konz
Gérard Deguilhem

responsable machinerie
Hervé Le Guiader

responsable éclairages
François Lelong

responsable accessoires
Thierry Merklen

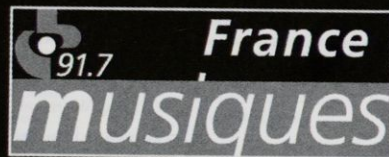
responsable habillage
Béatrice Gohard

responsable vidéo
Gilles Pichon

responsable son
Jean-Claude Felletin

responsable des dispositifs musicaux
Guillaume Lamas

France Musiques partenaire
de l'Opéra National de Paris



Programmes et Fréquences:
3615 France Musiques (1,29F/mn)
08 36 68 10 66 (2,23F/mn)
www.radio-france.fr

Direction de la Communication externe de Radio France

VERONA®

80^{ème} Festival lyrique Arena di Verona 21 juin au 1^{er} septembre 2002

Air France Paris-Vérone

Fauteuils 1^{er} et 10^{ème} rang orchestre, hôtel 1^{ère} classe Colomba d'Oro à 180 mètres des Arènes

19 Forfaits de voyage à Vérone, le festival entier :				N°10	31/7-2/8	Mer-Ven	Nabucco, Aida
N°1	21-23 juin	Ven-Dim	Aida, Carmen	N°11	2-5 août	Ven-Lun	Carmen, Trovatore, Nabucco
N°2	28-30 juin	Ven-Dim	Carmen, Aida	N°12	7-9 août	Mer-Ven	Carmen
N°3	5-8 juillet	Ven-Lun	Carmen, Trovatore, Aida	N°13	9-12 août	Ven-Lun	Nabucco, Tosca, Aida
N°4	10-12 juillet	Mer-Ven	Aida	N°14	13-16 août	Mar-Ven	Nabucco, Carmen, Aida
N°5	12-15 juillet	Ven-Lun	Carmen, Trovatore, Aida	N°15	16-19 août	Ven-Lun	Nabucco, Tosca, Carmen
N°6	17-19 juillet	Mer-Ven	Carmen	N°16	20-23 août	Mar-Ven	Nabucco, Tosca, Aida
N°7	19-22 juillet	Ven-Lun	Trovatore, Nabucco, Aida	N°17	23-26 août	Ven-Lun	Carmen, Tosca, Nabucco
N°8	23-26 juillet	Mar-Ven	Aida, Trovatore, Nabucco	N°18	27-30 août	Mar-Ven	Carmen, Tosca, Aida
N°9	26-29 juillet	Ven-Lun	Carmen, Trovatore, Nabucco	N°19	30/8-2/9	Ven-Lun	Nabucco, Tosca, Aida

Prix forfaitaire € 2000

Inclus sont vols Air France Paris-Vérone-Paris (2 heures), 3 billets 1^{er} ou 10^{ème} rang, 3 nuits à l'hôtel, petit déjeuner, champagne dans les entractes, transferts, assurances. Prix réduits sur demande pour forfaits de voyage en voiture particulière ou train, et pour forfaits de moins de 3 représentations. 34 fauteuils d'orchestre permanents sont à votre disposition: 28 au 1^{er} rang, places 2 à 32 centre et places 33 à 55 violons, 6 au 10^{ème} rang après le 1^{er} corridor, places 33 à 43. Excellente vision de toutes nos places. Une vue aérienne, montrant les Arènes et l'hôtel, et une lettre d'information sont à votre disposition. Robert Schweitzer, Nleder-Ramst. Str. 44, D-64368 Ober-Ramstadt en Allemagne. Téléphone 0049 6154 3021, Télécopie 0049 6154 52600. Nous parlons français, anglais, et allemand, et nous répondons personnellement au téléphone, tous les jours, de 6 à 22 heures.

www.Robert-Schweitzer.com

Cette annonce est publiée simultanément dans les programmes nocturnes de l'Opéra de Paris Bastille et Palais Garnier, du Royal Opera House Londres, de l'English National Opera Londres, de l'Edinburgh International Festival, de la Deutsche Staatsoper Unter den Linden Berlin, de la Deutsche Oper Berlin, du Bremer Theater, de la Staatsoper Hannover, de la Hamburgische Staatsoper, du Hessisches Staatstheater Wiesbaden, et du Metropolitan Opera New York.



vD

VAN DIEREN ÉDITEUR

NOUVEAUTÉS

GIUSEPPE MAZZINI
Philosophie de la Musique
inédit en français • Vers un opéra social (1835)
109,55 FRF • 16,70 € TTC • ISBN 2-911087-34-8

MARTIN KALTENECKER
Avec Helmut Lachenmann
164 FRF • 25 € TTC • ISBN 2-911087-35-6

DÉJÀ PARUS

SARAH CLAIR
Jean Babilée
150 FRF • 22,87 € TTC • ISBN 2-911087-00-3

FRANCINE LANCELOT
La Belle Dance
catalogue raisonné des chorégraphies
en notation Feuillet
500 FRF • 76,22 € TTC • ISBN 2-911087-02-X

Mot pour Mot
Pina Bausch
40 FRF • 6,10 € TTC • ISBN 2-911087-05-4

À PARAÎTRE

G. PESSON
Journal musical

J. WAEBER
Le Mélodrame

F. POULENC
Journal
de mes Mélodies

R. TARUSKIN
De l'Authenticité

L. LADVOCAT
Lettres sur l'Opéra

tél : + 33 / (0)1 53 20 32 25 • fax : + 33 / (0)1 53 20 32 26 • courriel : diffusion@vandieren.com

<http://vandieren.com>



OPERA
NATIONAL
DE PARIS

boutiques de l'Opéra de Paris

Livres, disques, papeterie,
objets de coquetterie et de
parure inspirés par la musique,
la danse ou l'architecture
de ces lieux prestigieux

Palais Garnier

Place de l'Opéra, Paris IX^e
Tous les jours de 10h à 18h30
(sauf le dimanche jusqu'à 17h) et
chaque soir de représentation
jusqu'à la fin du premier entracte.

Opéra Bastille

130 rue de Lyon, Paris XII^e
Du lundi au samedi de 11h à
12h30 et de 13h30 à 18h.
Dans le hall du théâtre,
chaque soir de représentation de 17h
jusqu'à la fin du premier entracte.

L'Opéra National de Paris et les entreprises

LES FORMULES ENTREPRISES

● **La Réservation Express** propose un accès prioritaire et jusqu'à la dernière minute à un contingent réservé de places de première catégorie pour tous les spectacles de la saison.

● **Une Soirée à l'Opéra** offre la possibilité d'organiser une réception de 6 à 60 personnes autour d'un spectacle lyrique ou chorégraphique. De l'accueil personnalisé au dîner à l'issue de la représentation, le Service Entreprises prend en charge toute l'organisation de la soirée. Des opérations plus importantes peuvent être étudiées.

Contact
Palais Garnier et
Opéra Bastille:
0 140 01 18 58

Le Service Entreprises de l'Opéra National de Paris se met à la disposition des entreprises, en leur offrant des prestations claires et diversifiées, susceptibles de répondre à leurs attentes. Il réserve aux sociétés un accueil privilégié et leur permet d'associer leur image à celle de l'Opéra National de Paris. Des actions de mécénat avec des sociétés désireuses de soutenir les spectacles de l'Opéra ou la restauration de ses théâtres peuvent être envisagées.

Le Service Entreprises travaille en étroite collaboration avec l'AROP.

LOCATION DES ESPACES PUBLICS

L'Opéra National de Paris ouvre ses salles, ses salons et ses foyers pour permettre d'organiser soirées privées, galas, lancements de produits, assemblées générales, séminaires, conférences... dans le cadre exceptionnel du Palais Garnier ou de l'Opéra Bastille.

Contact
Palais Garnier:
0 140 01 23 64
Opéra Bastille:
0 140 01 18 11

VOUS SOUHAITEZ NOUS RENCONTRER OU RECEVOIR UNE DOCUMENTATION
Envoyez ce coupon à l'Opéra National de Paris, Jean-Yves Kaced ou Céline Philippe - 8, rue Scribe - 75009 Paris - Tél.: 0 158 18 35 35 - Fax: 0 158 18 35 50

Société _____
Nom _____
Adresse _____
Téléphone _____

Le Club Entreprise

Avec l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra National de Paris, participez activement au développement de l'Opéra National de Paris en France et à l'étranger et bénéficiez des avantages réservés aux membres du "Club Entreprise".

LES MEMBRES DU CLUB ENTREPRISE AROP

Ils bénéficient, tout au long de la saison, de nombreux avantages qui leur permettent de promouvoir leur image à travers des opérations de communication de grande qualité:

- Soirées d'abonnement AROP suivies d'un souper au Foyer Panoramique autour des nouvelles productions
- Service de billetterie exceptionnelles à l'Opéra
- Mise à disposition d'un salon à l'Opéra Garnier pour des réceptions, colloques, visites privées, dîners...
- Possibilité d'adhérer à la Fédération Européenne des Associations et Fondations pour le Rayonnement des Opéras (FEDORA) et de recevoir le calendrier de ses activités
- Mention du nom de la société dans les pages des programmes réservés aux mécènes.

Ils contribuent, grâce à leurs dons fiscalement déductibles, aux nombreux projets financés par l'AROP:

- Aide à la production
- Restauration du patrimoine
- Expositions, tournées, discographies,
- Bourses et prix
- Programme pédagogique et actions sociales pour les enfants défavorisés.

SI VOUS SOUHAITEZ RECEVOIR UNE DOCUMENTATION
Envoyez ce coupon à l'AROP, Jean-Yves Kaced et Lorraine Dauchez - 8, rue Scribe - 75009 Paris
Tel: 0 158 18 35 35 - Fax: 0 158 18 35 50

Société _____
Nom _____
Adresse _____
Téléphone _____

AROP

L'Association pour le Rayonnement de l'Opéra National de Paris

L'AROP est une Association à but non lucratif créée en 1980 et agréée

par la Fondation de France. Grâce aux dons de ses membres, l'AROP finance des projets proposés par l'Opéra National de Paris en France et à l'étranger.

"The American Friends of the Paris Opera & Ballet", filiale à but non lucratif de l'AROP, créée en 1985 aux Etats-Unis a pour objectif de récolter des fonds afin de permettre aux artistes américains de venir à l'Opéra National de Paris et aux artistes de l'Opéra National de Paris de se produire sur les plus grandes scènes américaines.

AROP Association pour le Rayonnement de l'Opéra National de Paris
8 rue Scribe 75009 Paris
Tél: 0 158 18 35 35 - Fax: 0 158 18 35 50

La mission de l'AROP consiste à:

- Rassembler, au sein de l'Association, les amateurs d'art lyrique et chorégraphique qui souhaitent être associés, à travers leurs dons, au rayonnement de l'Opéra National de Paris en France et à l'étranger.
- Organiser des manifestations exceptionnelles qui contribuent au prestige de l'Opéra National de Paris et dont les bénéfices sont destinés à des tournées, expositions, actions de restauration du patrimoine...

Les membres de l'AROP bénéficient tout au long de la saison de nombreux avantages:

- Abonnement autour des nouvelles productions
- Billetterie permettant de réserver des places pour les spectacles de l'Opéra
- Réservation prioritaire pour les soirées exceptionnelles
- Accès aux répétitions
- Accès à toutes les manifestations culturelles organisées par l'Opéra National de Paris autour des productions lyriques et chorégraphiques, des artistes, metteurs en scène...
- Voyages autour d'une tournée ou d'un événement de l'Opéra National de Paris
- Possibilité d'adhérer à la Fédération Européenne des Associations et Fondations pour le Rayonnement des Opéras (Fedora)

AROP

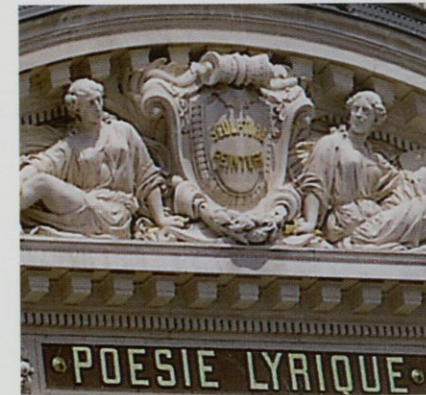
ASSOCIATION POUR LE RAYONNEMENT DE L'OPERA NATIONAL DE PARIS

Les membres du Club Entreprises de l'Arop

L'Opéra National de Paris et l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra National de Paris adressent leurs remerciements à tous les membres de l'Arop, particuliers et entreprises, qui contribuent aux activités de l'Opéra National de Paris.

Membres partenaires	Carrefour	Parfums Givenchy	Vivendi Universal
	CCF	Sun Microsystems	
Membres associés	BASF	EDF	Louis Vuitton Malletier
AGF	Bouygues	Euronext Paris S.A.	Nortel Networks
Alcatel	Caisse Nationale des Caisses d'Epargne	Gaz de France	Pétra consultants
AON	CEA	Géodis Interservices	Rhodia
Arthur Andersen	Cedicam	Gras Savoye	Suez
Atos Euronext	Compagnie de Saint-Gobain	Groupama	TILDER
AXA	Crédit Suisse	GSEF	Total Fina Elf
Banque Lehman Brothers	First Boston	IBM	UBS Warburg
Banque NSMD	EADS Launch Vehicles	Lamy Immobilier	Unibail
Barclays Capital		La Poste	Vinci
		Le Bon Marché	Yakult
Membres bienfaiteurs	Compaq	Les Galeries Lafayette	Société Générale
ACS Reisen	CPR Gestion	L'Oréal	Société Générale
Action Municipale	Crédit Immobilier de France	Lowe Lintas & Partners	Asset Management
Agence A. Béchu	Cyril Finance	Lufthansa	SOFIAP
Air Liquide	Dalloyau	LVMH	SORIF
Appro - Service	Danone	Marsh	Stratium Consulting
Atemi	Dauphin	Maxim's Business Club	SYSTRA
A.T. Kearney	Deutsche Bank	Merrill Lynch	Trader.com
AT & T	Dexia	Moët & Chandon	Tradutec
AstraZeneca	D.I Régie	Nestlé France	UBS France
August & Debouzy	Dixit International	Nexity Services	UBS Private Equity S.A.
Auguste Thouard	Do How	Nutri Metics	Valentin SNC
Banque du Louvre	Editions Lamy	International France	VP Finance
Banque Nomura France	EDSN	ODDO & Cie	William M. Mercer
Bates France	Ericsson	Oenobiol	Parmi nos mécènes, nous tenons à remercier tout particulièrement
Beghin Say	Euris	OGIC	Yoichi Yogi Nishikawa pour son soutien exceptionnel
Caisse des Dépôts et Consignations	Fortis Investment Management France	Ogilvy & Mather	ainsi que:
Caisse Nationale du Crédit Agricole	Fortis Securities	Paris Travel Service	The American Friends of the Paris Opéra & Ballet
Carat France	Financière Atlas	Péchiney	Altran
CB'A	Framatome	Pernod Ricard	Florence Gould Foundation
CDC Ixis Asset Management	France Télécom Mobiles	Philip Morris	Francena T. Harrisson Foundation
Cegetel	Hines France	Pollak Prebon	Michel David-Weill Foundation
Centre de Stratégie Avancée	Hôtel Meurice	Publicis Consultants	The Geoffrey C. Hughes Foundation
C.I.N.	Ideacom	Prisma Presse	Mrs. Edmond Safra
CIPM International	IGF	Russell Reynolds Associates, INC.	Tiffany & Co
Cisco Systems	Initiative Média	Sagget Holding	
Cofinoga	International Flavours & Fragrances	Saint Clair Le Traiteur	
Colas	KBC Securities	Saint-Louis Sucre	
Compagnie Générale d'Industrie et de Participations	Kingfisher	Schneider Electric SA	
	Lafarge	SCOR	
	Legal & General Bank (France)	SFEH	
		SITA France	
		SNCF Participations	

Liste à jour au 27 août 2001



Publication de l'Opéra National de Paris
Directeur Hugues R. Gall

couverture :
La Petite Fille aux allumettes, Opéra National de Paris 2001
(Photo Eric Mahoudeau)

Traduction :
Inca Langues p.26 et 27

Crédit Photo :
Guy Vivien p.14
Roger Viollet p.52
AKG photos p.53
Eric Mahoudeau p.72 à 75, 79 à 85
Les illustrations musicales sont extraites
de la partition publiée par Breitkopf und Härtel.

Rédaction et réalisation : Patrick Scemama, assisté de Fabienne Renaud,
sous la responsabilité de Christian Schirm,
en collaboration avec Joséphine Markovits (Festival d'Automne)

Conception et réalisation graphique : Atalante, Paris
Photogravure et impression : Phenix Impressions, Bagneux
Régie publicitaire : Publications Willy Fischer
119-123 bis, rue de Saussure 75017 Paris, tél. : 0 140 54 07 31

Archives de la Bibliothèque - Musée de l'Opéra
Conservateur en chef : Pierre Vidal

Licence E.S. n°755469

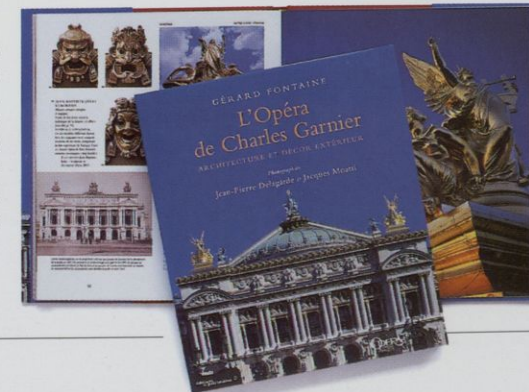
L'Opéra de Charles Garnier

Architecture et décor extérieur

de Gérard Fontaine

Photographies de Jean-Pierre Delagarde et Jacques Moatti

vient de paraître
en français
et en anglais,
aux Editions
du Patrimoine
en partenariat
avec l'Opéra
National de Paris



l'ouvrage est
en vente dans les
Librairies-Boutiques
du Palais Garnier et
de l'Opéra Bastille
téléphone :
0 140 01 24 08
Version brochée : 150FF/22,87€
Version reliée : 180FF/27,44€

A vibrant, abstract illustration of a Chanel shopping bag. The bag is rendered in shades of red, orange, and yellow, with a large, stylized black 'C' logo in the center. A clear glass perfume bottle with a silver cap and yellow liquid is positioned vertically in the foreground, partially overlapping the 'C' logo. The background is a deep purple. The word 'CHANEL' is printed in white on the upper part of the bag.

CHANEL

NOUVEAU VAPORISATEUR, PRÊT À PORTER PARTOUT.

La Ligne de CHANEL - Service Relations Clientèle tél. : 0 802 00 20 05 (0,79 F.T.T.C/mn).
Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés