

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 72

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE FEU AUX POUDRES

« La petite fille aux allumettes » à Paris, septembre 2001



Photo: Eric Mahoudeau (Opéra National de Paris 2001-2002)

En amenant à l'intérieur du Palais Garnier l'opéra de Helmut Lachenmann, *La petite fille aux allumettes*, le Festival d'Automne à Paris a bouleversé l'image d'une saison de qualité mais plutôt conventionnelle. Il a donc fallu à la direction de l'Opéra de Paris un certain courage pour présenter le travail radical du compositeur allemand à des abonnés qui conçoivent davantage la soirée lyrique comme un moment de délectation et de divertissement que comme un moment de découverte et de confrontation avec les ressorts cachés de la réalité. Car *La petite fille aux allumettes* est un opéra politique, le cri du cœur, et le cri de révolte, d'un compositeur qui exprime son extrême sensibilité à travers une matière sonore inhabituelle, marquée par le refus de la belle apparence. Mais peut-on imaginer, aujourd'hui, de faire chanter à la petite fille solitaire, gelée et affamée, des mélodies qui permettent au bon bourgeois, assis au chaud devant la dinde de Noël dans la plus grande indifférence au malheur qui est à sa porte, de s'offrir un supplément d'âme musical ? Chez Lachenmann, la petite fille ne chante pas. La mélodie du malheur, pas plus que celle du bonheur, s'est brisée : restent les phonèmes, les consonnes, les syllabes, les bruits de langue ou de doigt que les choristes tissent tout au long de l'œuvre, comme pour reconstruire un langage qui dirait enfin la vérité. Une des problématiques au cœur de l'esthétique de Lachenmann dans

cette œuvre que l'on hésite à nommer « opéra » — il la présente lui-même comme une « musique avec des images » —, est en effet bien celle de la représentation de la vérité. En cela, le compositeur allemand hérite des questions posées en son temps par Schoenberg, mais fondée chez lui sur l'interdit juif de l'image. Comment faire sentir la détresse de la petite fille sans tomber dans une sentimentalité qui serait récupérée avant même d'être exprimée ? La résistance que la pièce oppose, même à l'auditeur le plus bienveillant, cette sorte de frustration que l'on éprouve vis-à-vis d'une musique qui ne veut pas satisfaire notre besoin de consolation (titre d'une de ses pièces en rapport avec l'opéra), c'est celle de notre propre capacité à reconnaître et à affronter la souffrance, presque sans médiation. Aussi peut-on penser que les spectateurs qui se lèvent tout au long du spectacle pour quitter la salle témoignent d'une compréhension sensible qu'ils refusent de reconnaître : symptôme d'une difficulté dans l'œuvre qui n'est pas d'ordre uniquement esthétique.

La genèse laborieuse de cet opéra, qui a mis Lachenmann dans des états de crise dramatiques, où il jouait son propre destin de compositeur, nous laisse penser qu'il s'est entièrement investi dans le corps fragile et dans l'esprit lumineux de son héroïne. « La petite fille, c'est moi » aurait-il pu déclarer en paraphrasant Flaubert. La dialectique du son déconstruit puis reconstruit, qui abandonne toute aura et toute immédiateté, avec le son magique qui emporte et qui illumine, renvoie ainsi à celle de la petite fille, chez qui la progression de la mort produit des images de plus en plus merveilleuses et élevées. Ces dernières sont comme la flamme de l'allumette, la forme éphémère d'une plénitude spirituelle et d'une puissance de l'imagination qui touche furtivement à la vraie vie, celle qu'on ne peut que rêver. Les passages composés à partir de telles visions ont une beauté et un souffle qui témoignent d'une force d'invention et d'expression sans pareille. Lachenmann s'y risque peut-être davantage que dans le répertoire maintenant connu de ses sonorités travaillées de l'intérieur, aux limites du bruit et du silence. Le drame n'est pas représenté, il est composé de part en part. Et l'on ne peut retenir son émotion.

Mais quelles images montrer ? Le travail de Peter Mussbach s'est voulu minimal, à partir de formes géométriques d'abord dessinées abstraitement sur la toile, des cadres qui s'ouvrent, se transforment, se déplacent et se ferment, et où s'inscrivent progressivement des fragments de réalité. Puis la petite fille apparaît, recroquevillée contre le mur dans une lumière froide, cédant parfois la place à ses visions, ou à l'étrange Wanderer de *Zwei Gefühle...* (moment aride qui met en jeu la passion de la connaissance et la crainte qu'elle inspire, mise en abyme de l'opéra lui-même dans un moment d'auto-réflexivité), et enfin, pour l'épilogue, à la joueuse de shô qui accompagne le passage vers l'au-delà dans une musique rituelle à la fois sereine et déchirante. Mussbach est parvenu à laisser à la musique son espace ainsi que sa manière de structurer le temps. Mais ses images sont par trop esthétisantes, et elles contrastent avec la matière plus dure de la musique de Lachenmann. Le défi, pourtant, est de taille. La frontalité du rapport à la scène, avec le statisme des images, est soulignée et mise en crise par la disposition des instruments et des voix, tout autour des spectateurs : une manière, peut-être, de nous projeter depuis l'arrière dans l'espace glacé de la représentation. L'une des difficultés auxquelles l'opéra s'affronte, c'est aussi celle du rapport entre l'individu et la collectivité. Ici, le jeu des identifications est complexe, mais Lachenmann a évité ces pièges, la petite fille n'atteignant la vérité qu'en étant maintenue à distance, dans l'esprit des marionnettes de Kleist.

Aussi l'interprétation est-elle un accomplissement collectif. En ce sens, le travail de l'Opéra de Stuttgart est tout à fait remarquable, et il doit apparemment beaucoup au chef, Lothar Zagrosek, lié de longue date à Lachenmann et au projet de cet opéra repoussé d'année en année. Il s'est accompli là quelque chose d'exceptionnel à l'intérieur d'une structure institutionnelle, dont il est vrai qu'elle possède à sa tête une personnalité aussi remarquable que Klaus Zehelein. **PHILIPPE ALBÈRA**

HIVER, VOUS N'ÊTES QU'UN VILAIN !

« *Hivers* » de Hugues Dufourt au Théâtre du Châtelet à Paris, 9 novembre 2001.

La tâche critique n'est pas toujours aisée : comment rendre compte sérieusement d'une œuvre de l'envergure du cycle des *Hivers* de Hugues Dufourt, présenté pour la première fois intégralement dans le cadre du Festival d'Automne à Paris ? Ce cycle, commandé par le Festival d'Automne à Paris et de l'Association Orcofi, est une série de quatre « portraits » : il possède une dimension ésotérique qui ne se laisse guère pénétrer au premier contact ; celle-ci est moins due au motif qui inspire l'écriture des quatre pièces qu'à son fondement même — chaque pièce est liée à un tableau, soit successivement *Le Déluge d'après Poussin*, *Le Philosophe selon Rembrandt*, *Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel* et *La Gondole sur la lagune d'après Guardi*.

Dufourt y poursuit en effet une démarche qui vient de loin, et qui trouve son origine dans la naissance même du concept de musique spectrale : la concentration presque obsessionnelle sur une dimension harmonique unitaire, pensée comme un flux en transformation lente et continue, dans laquelle le timbre est l'un des éléments constitutifs, et qui débouche sur une sorte d'état vibratoire suspendu dans le temps. Dufourt écarte de cette surface sonore à la fois plane et dense d'autres dimensions musicales, comme le rythme surtout, les grands écarts dynamiques, et l'individualisation des voix, sauf en de rares exceptions. L'orchestre est conçu comme un chœur instrumental dans lequel les voix individuelles sont fondues : il en résulte un miroitement qui rappelle aussi bien la vieille polyphonie occidentale que le concept de *Klangfarbenmelodie* énoncé prophétiquement par Schoenberg à la fin de son *Traité d'harmonie* et mis en œuvre le plus radicalement dans la fameuse troisième pièce de son opus 16.

S'il y a polyphonie dans la musique de Dufourt, c'est une polyphonie de timbres, qui par le jeu des mélanges et des densités, conduit à cette sonorité de vitrail, à cette alchimie riche de couleurs complémentaires, de tons intermédiaires et de dégradés. On y cherchera en vain des « voix », des éléments « mélodiques » au sens traditionnel, des « thèmes » qui créeraient des identités repérables. Il s'agit au contraire d'une musique « abstraite », pour autant que l'on puisse transférer ce concept pictural dans le domaine musical. Mais si Kandinsky, au début du siècle, avait voulu arracher aux musiciens leurs constructions temporelles, Dufourt prend aux peintres l'immobilité mouvante du temps, cette forme de contemplation dans laquelle le tout se donne à voir d'emblée avant d'être appréhendé dans toutes ses ramifications. Toute la problématique d'une telle pensée est donc dans sa capacité d'engendrer une forme, de soutenir une durée qui n'est pas dramatisée, qui ne comporte ni des articulations perceptibles, ni ces moments

d'attente capables de faire désirer ce qui va suivre, ni même les surprises qui les accompagnent. Ô temps, suspends ton vol !

C'est l'une des pierres d'achoppement de la musique spectrale. Si Grisey a su réintroduire, dans sa dernière période, des figurations et des différenciations qui permettent de reconstruire un discours musical articulé, Dufourt s'y refuse. On a donc le sentiment d'entrer dans un long labyrinthe sonore, le spectre coloré, sans profils « thématiques », sans beaucoup de tensions extérieures, opposant à l'écoute qui cherche à s'orienter la répétition obstinée du même, mais toujours varié. Il arrive qu'un moment se distingue ; il prend alors une signification remarquable, comme ce solo de clarinette contrebasse, accompagné du basson à la fin de la partie consacrée à Rembrandt. L'art de Dufourt évoque les fileuses d'antan : c'est une longue patience. Et de la patience, de la disponibilité intérieure, il en faut à l'auditeur s'il veut surmonter la durée des deux premières pièces (respectivement trente-huit et quarante-sept minutes). Est-ce l'envoûtement qui nous gagne après une heure et demie qui crée les conditions d'une écoute différente dans les deux dernières pièces ? Celles-ci sont plus concises, plus colorées, plus animées (elles durent respectivement quinze et douze minutes). Le tableau de Bruegel a inspiré des éléments réalistes, quasi illustratifs, des irruptions de musique « triviale » à l'intérieur de l'ordonnement sonore impeccable. C'est comme si dans la musique des sphères apparaissait soudain un visage humain, les gestes premiers de l'enfant, les expressions véhémentes des chasseurs.

L'évocation gardienne de Venise, avec son *sfumato*, rend les colonnes harmoniques palpables, comme si, jusque-là un peu distantes, elles étaient subitement de l'ordre de la sensation. Est-ce la concentration de ces dernières pièces qui crée un tel sentiment de magie, cette transcendance sonore dans laquelle se résume toute la démarche du compositeur ? Ou bien est-ce la durée même du tout qui permet cet aboutissement, comme si l'on atteignait, après un cheminement de type initiatique, à la révélation tant désirée ? Difficile à dire. Mais le cycle complet, avec son ton de litanie, s'apparente bien à une cérémonie, à un rituel où la musique, à travers la peinture, se célèbre elle-même, et se découvre comme une forme de la sensation aimantée par l'idéal. Rétrospectivement, si l'on ose dire, on mesure la richesse d'une pièce comme celle consacrée à Rembrandt, avec ses clairs-obscur mystérieux, ses nuances imperceptibles au premier abord, cette profondeur de la réflexion existentielle à travers les sons. La véritable écoute est toujours à la fois immédiate et rétrospective. C'est d'ailleurs bien là tout le programme de cette grande œuvre. Il faut traverser son apparence un peu lisse, le caractère systématique des enchaînements d'accords, dans lesquels la subjectivité semble s'être retirée, et cette absence presque totale de pulsation rythmique, d'articulation en phrases musicales, de tension provoquée par des positions extrêmes (l'écriture se tient globalement à l'intérieur d'un registre « moyen » et d'une dynamique « moyenne ») ; il faut accepter que les tentatives de mouvement, parfois, soient quelque peu superficielles, comme ces oscillations rapides aux claviers, qui viennent « remplir » les enchaînements harmoniques, ou certains événements qui brisent à peine la continuité, et qui ont souvent un caractère prosaïque ; il faut accepter que dans la musique aussi, comme dans la peinture, on puisse se concentrer sur certains aspects exclusivement, et, d'une surface apparemment plane et opaque, comme dans un tableau noir de Soulages, voir émerger progressivement le jeu des différenciations, des couleurs intérieures, des oscillations irrégulières, bref, la vie interne du son.

Hugues Dufourt écrit un type de musique fondamentalement non virtuose et non spectaculaire, non événementielle. La difficulté

réside dans la capacité des musiciens d'atteindre à la fusion des timbres, avec notamment des attaques synchrones et des chutes du son maîtrisées (d'une certaine manière, il faut dans cette musique des qualités parallèles à celles réclamées par la musique minimaliste, qui partage avec le mouvement spectral bien des idées, au-delà des différences stylistiques, qui sont abyssales). L'ensemble Modern, sous la direction précise de Dominique My, a réalisé sur ce plan un travail exemplaire. Les trente et un musiciens de cet orchestre repensé (bois et cuivres *grosso modo* par deux, 3 percussions, 4 violons et 4 altos, 2 violoncelles et 2 contrebasses), véritable orgue imaginaire (et si riche de possibilités sonores qu'il rend presque périmé l'orchestre traditionnel), ont mené de bout en bout cette procession sonore avec une unité et un raffinement remarquables. Le public du Théâtre du Châtelet s'est allégé au fil de la progression de l'œuvre, mais il a montré finalement un enthousiasme réel : c'était un peu comme si un martien lui avait rendu visite, lui révélant de nouveaux espaces musicaux. N'est-il pas rassurant, finalement, qu'une musique qui provient d'une telle retraite spirituelle, d'une telle concentration loin des troubles mondains et des idées à la mode, une musique de philosophe et d'esthète qu'on pourrait imaginer introduire après coup dans la *Recherche du temps perdu* (car il y va d'un même projet de jonction entre l'originel et la transcendance), trouve sa place dans la communication sociale, si prompte, de nos jours, à éliminer ce qui n'a pas été calibré pour satisfaire son propre simulacre ? **PHILIPPE ALBÈRA**

N.B. : les *Hivers* sont repris le 2 décembre à Francfort et le 15 mars 2002 à Berlin.

UN INDIVIDUALISTE FORCENÉ

Concerts, exposition et congrès : grande rétrospective Artur Schnabel à l'Académie des Arts de Berlin

Artur Schnabel grandit à Vienne, mais passa les années les plus importantes de sa vie à Berlin (1898–1933) et à New York (1939–1951). Pour le cinquantième anniversaire de la mort du grand pianiste, les deux villes consacrent des rétrospectives à son œuvre aussi vaste que méconnu de compositeur (dont un premier éloge avait paru ici même en 1987). À New York, le violoniste Paul Zukofsky et le violoncelliste Joel Krosnick ont dirigé à la Landon Gallery, en face du Lincoln Center, un atelier de deux semaines axé sur une partie de la musique de chambre. Quant à l'Académie des arts de Berlin, elle proposait une revue complète de la musique de chambre en quinze concerts.

La raison de la rareté, jusqu'ici, des exécutions de la musique d'Artur Schnabel tient au manque d'intérêt surprenant manifesté par le compositeur et aux difficultés qu'elle réserve aux musiciens et aux auditeurs. Même les élèves et amis du maître n'étaient pas toujours sûrs de sa valeur. Ainsi, le critique Hugo Leichtentritt et le violoniste Carl Flesch tenaient tous deux la composition pour le « point faible » de l'illustre artiste. Dans un long article, Ernst Krenek déplorait que, malgré leur originalité et leur richesse d'invention, les créations de son ami manquaient souvent de concentration. Déjà remarqués par son professeur, Leschetizky, les talents de compositeur de Schnabel se sont développés de façon autodidacte. Conformément à l'idéal classique de l'interprète-compositeur, il écrivit d'abord pour son propre usage et pour l'exercice immédiat. Aux pièces de piano dans le style agréable de la musique de salon de l'époque vinrent s'ajouter des lieder écrits pour Therese Behr, sa future épouse. Bien qu'il lui eût écrit avec

assurance (« Je compose beaucoup mieux que Max Schillings »), il se montre très modeste dans l'accompagnement des *Dix Lieder* op. 11. Son intérêt va entièrement à la ligne du chant, d'écriture d'ailleurs assez conventionnelle. Dans la grande arche harmonique des *Sept Lieder* op. 14, Monika Degenhardt (alto) et Scott Curry (piano) s'en tiennent à une exécution monotone et soulignent ainsi encore le caractère épigonal de ces compositions, qui rappellent souvent Conrad Ansoorge et Richard Strauss.

Frappé par le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, Schnabel se convertit à un idéal musical affranchi de la tonalité, qu'il manifeste pour la première fois dans un *Notturmo* pour chant et piano de 1914. Dietrich Fischer-Dieskau, qui en a été un des premiers interprètes, revenait pour l'occasion sur le podium, mais en tirant fortement la ligne vocale vers le mélodrame. Dans cette pièce notée sans la moindre barre de mesure, Schnabel s'inspire pour la première fois de l'idéal de la prose musicale, qu'il avait peut-être découvert dans le *Livre des jardins suspendus* de Schoenberg, et qui marque les compositions ultérieures. Malgré la fonction formelle du texte de Dehmel, qui détermine aussi les motifs musicaux, la musique suit sa propre logique. Cette rigueur fait défaut à la *Suite de danses*, achevée en 1921, qui raconte une tendre histoire d'amour, si l'on en croit les épigraphes, mais avec de curieuses ruptures de style. Par son gigantisme — inspiré peut-être de la *Concord Sonata* de Charles Ives —, la *Sonate* pour piano de Schnabel a des traits encore plus utopistes. Le pianiste australien Geoffrey Tozer la défend sur un Bechstein crépitant.

Lors de l'atelier Schnabel de New York, Milton Babbitt raconta qu'à un auditeur qui lui demandait pourquoi il ne jouait pas de Schoenberg dans ses concerts, Schnabel aurait répondu : « Je ne joue que de la musique à problèmes. Or la musique de Schoenberg ne m'en pose pas. » Cette citation rappelle une autre déclaration fameuse : « La grande musique est toujours meilleure que ce qu'on en fait en la jouant. » L'auteur veut dire que les grandes œuvres d'art contiennent toujours plus de choses que ce qu'on entend dans les concerts et les enregistrements. Après 1920, les compositions de Schnabel misent délibérément sur ce potentiel, que la notation classique ne peut rendre qu'imparfaitement. Il pousse donc cette dernière jusque dans ses derniers retranchements et la complète de nombreuses indications verbales. Mais alors qu'Alois Hába, qu'il tenait en haute estime, exprimait son besoin d'indépendance vis-à-vis de toute école ou doctrine en élargissant le système tonal en direction du microtonalisme, Schnabel s'oriente plutôt — mais pour les mêmes raisons — vers une écriture quasi improvisée. En travaillant à son *Deuxième quatuor à cordes*, il parle du papier réglé comme « le seul lieu où je puis me mouvoir en toute liberté, le domaine dont je suis le seul seigneur ». Cette attitude de visionnaire fait de lui un précurseur de Morton Feldman, Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Walter Zimmermann ou Georg Friedrich Haas.

À Berlin, les Quatuors Kairos et Minguet découvrent l'immense difficulté des partitions de Schnabel dans les deux premiers quatuors à cordes. Le Quatuor Petersen a plus de chance avec le troisième. Dès la première audition, par le Quatuor Kolisch, cette œuvre en un mouvement, pour laquelle Hanns Eisler s'était engagé avec insistance, et qui présente des traits autobiographiques avec une concentration alors inhabituelle pour le compositeur, est parvenue à s'imposer au répertoire. Ses aspects utopiques, comme le changement de tempo au cours du grand silence final, ne se révèlent pourtant qu'à la lecture. Les musiciens du Quatuor Petersen observent certes ce grand silence, mais le font suivre, en guise de bis, d'un tango tout ce qu'il y a de moins schnabélien.

Avec l'expérience, Schnabel se rapproche de plus en plus des formes concentrées. Jouée par Helmut Menzler, la *Sonate* pour violoncelle seul de 1931, qui s'inspire de la technique schubertienne de la variation, s'avère tout à fait intéressante. L'exécution, sous la direction de Jürg Wyttenbach et par le Deutsches Symphonie-Orchester, de la *Deuxième Symphonie* (1941-43) pâtit du manque de répétitions, mais le *Trio* avec piano (1945) joué par le Trio Ravinia forme une des sommets de la série de concerts, grâce à la clarté parfaite de sa forme linéaire. De même que le pianiste Schnabel n'est devenu que progressivement un maître de la fidélité au texte après avoir été un exécutant superficiel, au rubato exagéré (les imperfections techniques de certains anciens rouleaux de piano prouvent que le verdict de Leschetizky « Tu ne sera jamais pianiste, tu es un musicien » n'était pas seulement un compliment), de même le compositeur n'a trouvé que peu à peu l'art des formules valables. Son *Quatrième quatuor* déçoit encore, surtout à côté du *Premier Quatuor à cordes*, nettement plus vigoureux, de Karl-Amadeus Hartmann. Les deux œuvres étaient jouées par le Quatuor Vogler. En revanche, le *Trio* à cordes de 1925 parvient à s'affirmer à côté de Roman Haubenstock-Ramati, comme le démontre l'ensemble recherche de Fribourg-en-Brigau. Bien que le compositeur Schnabel ne puisse sans doute jamais aspirer à la gloire du pianiste, certaines œuvres de la maturité, comme le *Troisième Quatuor* ou le *Trio* avec piano méritent d'entrer au répertoire. Ce n'est pas là le moindre résultat de cette série exceptionnelle de concerts, rendus possibles par une généreuse donation.

Lorsque Schnabel s'enfuit de Berlin en 1933, il put sauver ses biens en Haute-Italie septentrionale, où il passa la guerre indemne. Grâce à la magnanimité de sa famille et à son sens de l'histoire, l'importante succession de l'artiste fut léguée aux archives de l'Académie des arts de Berlin, qui la présente pour la première fois au grand public dans l'exposition « Artur Schnabel Musiker *Musician* 1882-1951 ». Le titre fait allusion à la déclaration de Leschetizky mentionnée plus haut, mais appelle aussi à une comparaison avec l'exposition montée au même endroit en 1986, « Hermann Scherchen Musiker 1891-1966 ». Sans atteindre la lisibilité et la rigueur de son prédécesseur, l'exposition actuelle peut se vanter de présenter une foule d'objets. Les quelques vitrines consacrées à Schnabel compositeur comprennent des témoignages d'un fragment d'opéra, des lieder de jeunesse, ainsi que les partitions du *Notturmo* et des premiers quatuors à cordes. Une photographie montre Schnabel au milieu du Quatuor Havemann, qui donna la première audition du *Deuxième Quatuor à cordes* en 1924. S'attaquant cinq ans après au *Troisième Quatuor*, Rudolf Kolisch parle dans une lettre des « tâches particulièrement difficiles » qui l'attendent.

Rassemblée sous le titre « Étapes d'une vie », une documentation plus riche présente les récitals donnés avec sa future épouse, Therese Behr, la correspondance du couple et les lettres à des amis artistes partageant leurs opinions, comme Eduard Erdmann, Ernst Krenek et Otto Klemperer (correspondance qu'il est d'ailleurs plus facile de lire dans le catalogue de l'exposition, édité par Werner Grünzweig), ainsi que l'enregistrement intégral des *Sonates* de Beethoven fait à Londres dans des circonstances pénibles : ironie du sort, le citoyen autrichien Schnabel y est présenté comme un artiste allemand, alors même qu'il se voyait contraint de quitter l'Allemagne. Des lettres émouvantes retracent la destinée tragique de sa mère, dont il ne put empêcher le transfert à Theresienstadt. Contrairement à une élève de Schnabel, Edith Kraus, la vieille dame ne survécut pas à sa déportation. L'exposition passe sous silence l'intérêt du pianiste pour la philosophie et la politique, mais

elle met en relief sa prédilection pour les pianos Bechstein (il n'en avait pas moins de quatre dans les quatorze pièces de sa demeure berlinoise). Aux États-Unis aussi, les programmes difficiles de Schnabel échappaient aux normes commerciales. Conformément aux vœux des donateurs, l'exposition présente également d'autres membres de la famille Schnabel, tel le fils, Karl-Ulrich, qui transmet l'héritage paternel en tant que pianiste et pédagogue.

Lors d'un congrès, les témoignages de membres de la famille et d'autres contemporains, ainsi qu'un film documentaire de Mary Lou Chayes, montrèrent à quel point la leçon de Schnabel a perduré jusqu'à nos jours. La somme des manifestations mises sur pied donne une image extrêmement vivante de ce grand artiste, qui passa à Berlin — où il ne remit plus les pieds après 1933 — ses années les plus heureuses et les plus productives. L'engagement exemplaire de l'Académie des arts en faveur d'Artur Schnabel n'est d'ailleurs pas isolé. En octobre 2001, la Haute École des Arts de Berlin organise un Forum européen du piano en hommage à son ancien professeur. **ALBRECHT DÜMLING**

UN OPÉRA DE CHAMBRE SUR LES RUINES DE LA CHINE

« La nuit du banquet » de Guo Wenjing, au Festival d'Automne à Paris



« La nuit du banquet »

© Marc Enguerand

Le noir se fait sur une scène rouge sang. La nuit se termine en apocalypse. Un long thrène plein de cris et de gémissements a dit la fin d'un monde. L'empereur a été traîné en prison. Vieil enfant pathétique recroquevillé dans son mini-carosse en forme de tortue, il est le petit garçon de *Wozzeck*, l'innocent de *Boris*, de ces personnages que l'opéra charge, fugitivement, d'incarner toute la tristesse des hommes.

Qu'on nous pardonne ces références ethnocentristes pour *Ye Yan* (*La nuit du banquet*), terminé cette année en Chine et composé par Guo Wenjing, auteur prolifique né dans la province de Sichuan voici quarante-huit ans. Bientôt *Ye Yan* sera vu en Australie (Perth Festival), à New York, à Berlin, à Bruxelles, avant de revenir en février 2003 à Caen. Guo Wenjing enseigne au Conservatoire de Pékin ; le librettiste, Zou Jingzhi, écrit pour la télévision de son pays : cette création pourrait susciter un peu de curiosité, de suspicion, voire de fierté nationale. Pour le ministère de la Culture chinois, elle n'existe simplement pas.

La troublante réussite de *Ye Yan*, opéra de chambre de soixante-dix minutes créé lors du dernier Festival d'Automne à Paris (Théâtre Les Gémeaux de Sceaux) dans sa version définitive, tient à l'hybridation fertile de deux traditions, de deux conceptions de l'expression lyrique, deux appréhensions de l'espace et du temps scéniques, deux approches de l'unité dramatique. Une dualité qui se résout miraculeusement par l'assortiment de ce que chaque culture contient de plus spécifique. D'un côté, les ruptures de ton, les lenteurs et les brusques accélérations, le passage du désespoir à la nostalgie, de l'amour courtois à la grivoiserie, du fantastique au burlesque, cette vocalité mêlant voix parlée, voix de poitrine ou de fausset, hoquet, cris, soupirs, rires, sanglots, mélismes démesurés, soit toutes ces « curiosités » que nous associons — pour ce que nous en savons — à l'opéra chinois traditionnel ; de l'autre, les particularités du « style représentatif » inventé par Monteverdi : concision de la construction narrative, alternance d'actions et de méditations, détournement des formes populaires, théâtralisation des timbres et des motifs instrumentaux, qu'ils figurent l'éclair, la guerre ou le galop. L'ensemble de ces ressources est mobilisé par Guo Wenjing. Sans oublier le bel canto romantique. Ni Strawinsky (pulsations à vide de *L'Histoire du soldat*). À tous ces titres, *Ye Yan* apparaît comme une condensation de la chanson de geste médiévale, ramenée aux dimensions occidentales, fonctionnelles et modernes, de l'opéra de chambre.

Que dire de la complexité du livret ? Écrit en chinois mandarin (surtitré), il s'inspire d'un rouleau de cinq mètres de long, peint au X^e siècle de notre ère par un certain Gu Hongzhong. Sur le principe de la bande dessinée, l'artiste y représenta, assorties de commentaires poétiques, cinq images successives des plaisirs domestiques d'un grand commis de l'Empire également poète : Han Xizai, jouissant de la vie en toute liberté entre ses musiciennes et ses concubines. Mais le peintre était un espion, envoyé par l'empereur Li Yu pour faire pression sur le notable afin qu'il accepte d'être son premier ministre. Han Xizai préféra ses plaisirs et sa liberté aux sirènes d'un pouvoir moribond. Et Li Yu, piètre empereur qui ne brillait que par ses dons de peintre, de poète et de chanteur, fut contraint à l'exil. Il mourut, dit-on, empoisonné en 978 par l'envahisseur Zhao Guoyi, second empereur de la dynastie des Song.

La leçon de l'histoire serait évidemment que l'artiste doit garder ses distances avec le pouvoir. Mais le spectacle *Ye Yan*, s'inspirant de l'histoire un millénaire après, n'en tire pas de leçon, ne fait pas de morale. De l'aristocratique Han Xizai, trop individualiste pour se salir les mains, de l'empereur-artiste dénué de tout sens civique, du peintre officiel, attentif à n'immortaliser que les héros positifs, qui des trois personnages n'aboutit à une impasse ? La question pourrait sembler subversive dans la Chine post-maoïste. Or il semble que personne, sauf précisément les artistes, ne songe encore à s'interroger sur ce thème, dans l'ivresse actuelle du boom économique. La tristesse qui émane de *Ye Yan* vient sans doute en partie de là : l'œuvre ferraille dans le vide.

Le rideau, étoilé de papillons géants, se lève sur la demeure de Han Xizai. Baryton-basse (Gong Dongjian), il a le timbre et le sérieux de Dietrich Fischer-Dieskau, mais sa voix dérape dans des aigus redoutables. Hongzhu, sa concubine préférée (la soprano You Hongfei), comme la frêle Tomoko Makuuchi (soprano colorature), semblent sorties de chez Puccini, vocalisées à l'appui ; mais la première vit sa douleur avec une sauvagerie ignorée par notre culture. Le personnage du peintre-espion a été dédoublé. Les deux comparses chantent et dansent comme s'ils jouaient dans une comédie musicale ; à ceci près que leurs gestes semblent codés. De l'empereur Li Yu (extraordinaire Jiang Qihu), asexué, tragi-comique, sans âge, nous dirions qu'il chante comme un contre-ténor anglais. Sauf que le répertoire lyrique occidental ne laisse pas place à tant de manifestations de détresse physique, ni à un tel expressionnisme vocal.

Quatre scènes, trois intermèdes, un épilogue. Les premières font avancer l'action sur un tempo d'abord un peu languissant, puis de plus en plus enlevé : préparation du banquet, consultation des oracles ; Han Xizai reçoit les peintres, feint la débauche ; ivresse générale, les peintres partent offusqués ; réveil de Han Xizai, refus du pouvoir et du ministère. L'empereur monopolise les intermèdes et là, le temps s'arrête : Li Yu minaude, caquette, sanglote, voit des fantômes, chante son déclin. Lamento général en épilogue.

Le décor est un joyeux melting-pot de design high-tech et de fleurs transgéniques, plombées par des éclairages froids. Le lit-piscine à l'éclat bleuté, les néons clignotants du bar évoquent quelque boîte de nuit louche aux serveurs fatigués. Une colonne ailée translucide, symbole de la Chine éternelle, expose son dragon menaçant comme un poisson dans un bocal. Zigzaguant sur leurs autos tamponneuses, quelques courtisanes muettes dessinent au sol des arabesques...

Chen Shi-Zheng signe la mise en scène. Né dans le Hunan il y a trente-sept ans, fixé à New York depuis 1987, son nom est lié à la révélation, aux quatre coins du monde, du *Pavillon aux pivoinies* donné à Paris il y a deux ans : dix-neuf heures de spectacle et la certitude, pour le spectateur ignare, d'entrer de plain-pied au royaume de l'opéra chinois classique par un émerveillement de tous les instants. Ensuite vint, du Festival d'Aix-en-Provence à Paris, une production de *Così fan tutte* qui fit hurler plus d'un (toucher Mozart quand on n'est pas européen !). Osons prétendre que personne n'avait encore souligné l'impitoyable construction mentale cachée sous l'apparente décontraction du chef-d'œuvre.

On retrouve dans *Ye Yan* le travail propre à l'artiste sur le quadrillage de l'espace scénique : délimiter sur le plateau, dans un décor unique, et sans baisser de rideau, des zones aussi rapprochées dans l'espace réel qu'éloignées dans la virtualité théâtrale. Comme au cinéma, on ne voit dans les images de Chen Shi-Zheng que ce qu'il veut qu'on regarde ; on ne s'interroge jamais sur ce qui se passe hors champ. Il délimite ainsi des aires de jeu distinctes, selon que se jouent scènes ou interludes, dans l'espace initial inchangé. L'atmosphère et l'émotion sont à chaque fois si différentes qu'on croit avoir voyagé très vite et très loin.

C'est aussi que dans la fosse, treize solistes virtuoses de l'Ensemble Modern de Francfort (excellamment dirigés par le Néerlandais Ed Spanjaard) brosent un décor éclatant. Des percussions délirantes et des cloches exotiques installent un remue-ménage d'interjections, de croisements, de pulsions névralgiques et de reptations félines. L'esprit de fantaisie, le goût du merveilleux, la malice enfantine relient ce qui se passe dans la fosse et ce qui se déroule sous nos yeux. D'autant qu'il est impossible de les dissocier l'un de l'autre. Quelques musiciens psalmodiant

en contrebas donnent l'illusion d'un chœur d'hommes placé en coulisses. Un instrument de musique (le *pipa*) joue sur le plateau le rôle d'intercesseur principal. À l'unisson des protagonistes, Mme Wu Man fait jaillir des orages et des larmes de son luth à quatre cordes. Elle est sur scène, dans l'ombre, personne ne la regarde. Elle incarne le génie de la musique. Et d'une certaine façon, on ne voit qu'elle.

La nuit du banquet promet à tous plaisirs sensuels et satisfactions intellectuelles. Alors, sur quoi pleure le thrène final ? Sur une Chine qui fut et qui aurait pu renaître. Sur la chute d'un empire culturel. Le rouge qui embrase l'épilogue de *Ye Yan* est bien la couleur du sang. ANNE REY

LA BOULEVERSANTE DIALECTIQUE DES EXTRÊMES

«*Lady Macbeth* » de Chostakovitch au Grand Théâtre de Genève

En ouverture de sa première saison à Genève, Jean-Marie Blanchard a fait un choix original en proposant *Lady Macbeth* de Dimitri Chostakovitch, un opéra qui n'avait jamais été montré en Suisse Romande. Dans la cité de Calvin, on peut même parler d'un choix audacieux tant la fresque est peinte en couleurs crues. C'est le signe d'un changement profond dans les orientations du Grand Théâtre de Genève qui pourrait ainsi devenir un lieu plus ouvert, plus actuel, plus essentiel, et où le théâtre retrouverait ses droits. Cette révolution en douceur, attendue depuis longtemps, est déjà perceptible dans la conception des programmes et dans les publications qui l'accompagnent : les exigences intellectuelles et artistiques ont priorité sur les signes de reconnaissance sociale. Il faut dire que les grandes œuvres lyriques du XX^e siècle, à quelques rares exceptions près, n'ont pas été données à Genève, laissant dans l'ombre de l'ignorance tout un aspect de la culture moderne (on s'excusera de penser que Jean-Michel Damase n'est pas très représentatif de notre époque, pas plus d'ailleurs que Tania Leon, les deux seuls compositeurs vivants joués dans les deux précédentes saisons). Mais le plus réjouissant, c'est d'avoir assisté, avec cette première production d'une ère nouvelle, à l'un des plus beaux spectacles d'opéra qu'il nous ait été donné de voir.

Dans *Lady Macbeth*, Chostakovitch s'éloigne des principes du montage qu'il avait mis en œuvre dans *Le Nez*, son opéra précédent. La construction y est plus linéaire, et en un certain sens, plus traditionnelle : on y retrouve de vrais airs, des duos et des ensembles, ainsi qu'un déroulement chronologique « vraisemblable ». Elle est liée à un développement symphonique qui abandonne le ton de la parodie, sauf en certains endroits, au profit d'un ton épique et tragique, à travers lequel Chostakovitch fouille les profondeurs de l'âme humaine. Cette continuité musicale est polarisée aux extrêmes : l'ennui et la mélancolie, chez Katerina, engendrent la puissance meurtrière du désir. Or c'est bien le désir qui est au cœur de la dramaturgie et qui nourrit la musique dans son ensemble. La figure idéale de l'amour, telle qu'elle apparaissait dans les romans du XIX^e siècle et que l'on trouve encore, durant les années vingt et trente, dans les formes conventionnelles de l'opéra, est détruite par la violence de pulsions amoraux, asociales et irrésistibles. C'est en ouvrant les vannes du désir inassouvi, que nulle maternité ne vient combler, que Katerina bouscule l'ordre établi. Blessée par l'impuissance de son mari et par l'autorité brutale de son beau-père — qu'elle élimine tous deux —, elle est littéralement aimantée par le commis Sergueï, qui est l'incarnation du désir à l'état pur.

Mais cette tentative de libération cache des formes destructrices de manipulation, et c'est l'enchaînement tragique des faits, qui conduisent à la haine, à la déportation et à la mort. Chostakovitch, qui avait l'idée d'une série de portraits féminins, modernise considérablement Leskov à partir duquel il a construit son opéra. On sent dans son œuvre l'influence du *Wozzeck* de Berg, à la fois pour la conception des personnages et du drame, et pour le rôle de la musique. Car celle-ci est d'une rare éloquence dramatique, et elle conduit l'action d'un bout à l'autre ; elle est par ailleurs pleine de références, de formules significatives qui éclairent les situations scéniques.

C'est le mérite de Mathias Fischer-Dieskau (décors), Bettina Walter (costumes) et Wolfgang Göbbel (lumières) d'avoir conçu un dispositif scénique simple et efficace, dont le réalisme poétique et la beauté offrent à la fois une grande liberté et une sorte de résistance au jeu des passions qui s'y révèle. Décor, costumes et lumières (superbes) sont au service du jeu théâtral, sans effet, sans surcharges interprétatives, et en symbiose avec l'expression musicale. À l'encontre d'une tendance courante et souvent problématique dans l'opéra aujourd'hui, le décor ne se substitue pas au jeu des acteurs, il n'interprète pas le récit *a priori*, mais est articulé dialectiquement au nouement du drame. L'idée du cadre qui suit Katerina et Sergueï portant le corps du mari dans le cellier est un exemple d'invention intelligente et sensible : elle renforce l'intensité dramatique du passage, tout en obligeant le spectateur à porter sur cette scène sordide un regard mi-complice, mi-critique. Il y a de nombreuses trouvailles comme celle-là, qui permettent au metteur en scène, Nicolas Brieger, d'aller droit à l'essentiel. Conformément à l'esprit de l'œuvre, c'est ainsi sur les personnages que l'attention peut se concentrer ; c'est dans leur propre intériorité et dans leurs relations réciproques que se joue le drame. Brieger n'en rajoute pas non plus, notamment dans les scènes de viol ou de meurtre, si propices à des déchaînements faciles, ou au moment de la première rencontre physique entre Katerina et Sergueï, où les formes conventionnelles de l'amour sentimental sont submergées par celles d'une sexualité impérieuse et passionnée. L'intensité souvent brutale des relations entre les personnages, mais aussi leurs ambiguïtés et leurs contradictions intérieures, qui brouillent les processus élémentaires de l'identification, apparaissent ainsi avec plus de force et de vérité, comme des processus *sui generis*, et non comme quelque chose de plaqué ou de caricatural.

Les personnages de cette *Lady Macbeth*, pièce noire s'il en est, sont certes manipulés par leurs propres passions et par leur situation dans la hiérarchie sociale, mais ce ne sont pas pour autant des marionnettes : ce sont des êtres de chair et de sang, pathétiques, attachants, terrifiants, et qui nous renvoient à nos propres contradictions, à nos propres limites, à nos propres faiblesses.

Ninna Stemme (Katerina) est bouleversante d'un bout à l'autre de l'opéra ; elle possède une souplesse, une puissance et une amplitude vocales époustouflantes, qui en font une Katerina idéale. Son identification au rôle est stupéfiante. Elle parvient à jouer l'ensemble du registre de cette femme moderne engoncée dans des règles archaïques : ses moments intérieurs, où elle se met à nu quasiment sans le soutien de l'orchestre, sont une merveille de vérité expressive et de beauté vocale ; elle est non moins touchante à la fin, en tant que femme trahie, meurtrie, mais toujours aimante. Aussi se demande-t-on comment ce petit bout de femme trouve les ressources pour exprimer subitement la violence du désir, la haine de ses oppresseurs, la détermination d'une vie enfin épanouie, mais qui s'édifie sur des cadavres : la voix s'enfle à l'infini, toujours pleine, timbrée, lyrique, emportant avec elle tout l'orchestre sans

jamais se laisser déborder par lui. Tous les protagonistes sont remarquables : le Sergueï de Christopher Ventris et le Boris de Günter von Kernen sont aussi impressionnants vocalement que théâtralement, ils collent parfaitement à leurs personnages, y compris physiquement. Tous les rôles pourraient d'ailleurs être cités, tant la distribution est exemplaire, y compris le chef de la police et le pope (Svetozar Rangelov et Alexandre Vassiliev), ridicules à souhait — on y retrouve la verve caustique du Chostakovitch du *Nez* — et dont le portrait dut faire grincer des dents le *petit père du peuple*, lequel ne trouva rien de mieux, par sa condamnation sans appel de l'œuvre, que de priver la musique d'un des plus grands compositeurs d'opéras de son temps (Chostakovitch, après l'article assassin de la *Pravda*, se réfugia dans la forme symphonique, moins facile à décoder pour les commissaires culturels). La vérité du drame, qui repose autant sur ce qui est montré que sur les rapports cachés entre les personnages, apparaît miraculeusement dans la densité de présence des acteurs : il est rare de trouver des chanteurs capables de faire sentir derrière la fragilité la violence, et derrière la violence la tendresse.

Armin Jordan a sans doute une responsabilité dans une telle approche, tant il a privilégié la continuité musicale, la cohérence et l'unité compositionnelles, ainsi que la vérité abyssale des moments intimistes au détriment d'une lecture superficielle basée sur les moments de frénésie individuelle ou collective, qui sont d'un effet facile. Chostakovitch n'a pas opposé deux mondes disjoints ; il a cherché à faire apparaître ce qui se cache derrière l'apparence, dans le jeu des contraires (son opéra n'est pas manichéen, c'est une plongée tragique, amère et compatissante dans la psychologie des profondeurs). Le travail minutieux s'entendait dans la beauté des sonorités de cordes et dans l'équilibre général des timbres, mais aussi dans le lien essentiel entre le raffinement des passages de musique de chambre et la violence démoniaque des passages où l'orchestre se donne à fond, et où éclate le génie insolent d'un compositeur de vingt-six ans... Il est rare que tous les paramètres d'un spectacle d'opéra soient ainsi portés à leur plus haut niveau, et forment un tout harmonieux. C'est pourtant à cette seule condition que la forme de l'opéra est encore possible aujourd'hui.

PHILIPPE ALBÈRA