UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V : CONCEPTS ET LANGAGES ED 0433

|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Laboratoire de recherche : Observatoire Musical Français

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue publiquement par

Aurore RIVALS

le 3 décembre 2010

Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra.

Sous la direction de madame Danielle COHEN-LÉVINAS, professeure à l'Université Paris IV Sorbonne

Membres du jury :

Madame Mireille CALLE-GRUBER, professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle
Monsieur Jean-Marc CHOUVEL, professeur à l'Université de Reims
Monsieur Jean-Yves MASSON, professeur à l'Université Paris IV Sorbonne

Volume 1

LIMINAIRE

La présente thèse s'inscrit dans la continuité de mon mémoire de Master 2 consacré au premier opéra de Peter Eötvös, *Trois Sœurs,* et son achèvement est le résultat de quatre années de travail. Mon désir initial, à savoir, celui de parler d'un compositeur en particulier - et plus étroitement encore, d'oeuvres en particulier – a dû rapidement se confronter à diverses questions.

Il a fallu tout d'abord définir mon propre rapport aux œuvres, déterminer mon point de vue en tant que lectrice/auditrice des opéras, et donc me proposer des axes de lecture. Plus mon voyage initiatique au travers des cinq premiers opéras de Peter Eötvös s'affinait, plus je me demandais s'il fallait à tout prix chercher une logique, un système, une cohérence dans leur avènement respectif. Le parti pris de regrouper les opéras autour d'une unité, d'un principe de rassemblement, s'avérait aussi séduisant que rassurant mais pas forcément réaliste et porteur de sens. Était-il alors plus pertinent d'aborder les œuvres en termes de tension, de contradiction, de réexamen ? Cette optique m'a effectivement semblé beaucoup plus efficace, mais pour ne pas qu'elle devienne à son tour un système, j'ai choisi de me référer à l'ouvrage de Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*[1], ouvrage qui place sur un plan d'égalité le continu et le discontinu, deux concepts qui, s'ils ne peuvent cohabiter avec sérénité et atteindre ensemble l'harmonie, ne peuvent toutefois se passer l'un de l'autre.

Cette réflexion concernant le choix du type de lecture des œuvres m'a amenée à m'interroger sur un autre type de rapport : mon rapport au compositeur. J'ai alors rapidement pris conscience combien il est difficile de parler d'un homme, de son vécu et de ses œuvres sans que la sympathie s'en mêle, voire, l'empathie. Même si une prise de position totalement neutre, impartiale et épurée de tout l'à côté humain n'est pas possible ni d'ailleurs souhaitable, la question de la distance de lecture s'est imposée à moi. Dans ce questionnement, les ouvrages scientifiques de nombreux penseurs du XX^{ème} siècle notamment m'ont permis de me libérer, sans m'en défaire, de mon adhésion à l'auto-analyse et aux confessions d'intentions livrées par Peter Eötvös lui-même.

[1] Gallimard, Paris, 1969.

REMERCIEMENTS

Je remercie Madame Danielle Cohen-Lévinas, professeure à l'Université Paris IV Sorbonne, spécialisée en esthétique et musique du XX^{ème} siècle. Elle fait également partie de l'Observatoire Musical Français et est professeure responsable du Centre de Recherches en Esthétiques et Théories Musicales. Parallèlement à son activité pédagogique, elle est écrivaine et directrice de la collection « Le bel aujourd'hui » aux éditions Hermann. Madame Cohen-Lévinas m'a guidée dans mon travail et m'a permis d'ouvrir et d'élargir mes perspectives de recherches, particulièrement dans les domaines de la vocalité et de la narrativité.

Je remercie ceux qui m'ont facilité l'accès à la documentation:

Monsieur Patrice Armengau, directeur adjoint de l'Opéra National de Lyon, pour m'avoir transmis un exemplaire de l'enregistrement vidéo de l'opéra *Trois Sœurs* réalisé lors de sa création le 13 mars 1998 ;

Madame Geneviève Lièvre, chargée de la dramaturgie musicale à l'Opéra National de Lyon, pour m'avoir procuré des renseignements au sujet des enregistrements vidéo des représentations des opéras *Trois Sœurs* et *Lady Sarashina* et pour m'avoir envoyé gracieusement les textes des programmes concernant les deux créations ;

Madame Anastasie Tsangary-Payen, chargée des relations de presse et du protocole à l'Opéra National de Lyon, de m'avoir fait parvenir les articles de presse relatifs à la création de l'opéra *Lady Sarashina* ;

Madame Betty Andrey, régisseuse générale de l'Opéra Théâtre de Besançon pour m'avoir procuré un exemplaire de l'enregistrement vidéo de la répétition générale de l'opéra *Le Balcon* du mois d'avril 2005, ainsi que le programme de cette production ;

Madame Marjorie Sarthou, responsable du service de location aux Éditions Durand-Salabert-Eschig, Ricordi/Paris, pour m'avoir fait parvenir de Milan la partition de *Trois Sœurs* ;

Les Éditions Ricordi/München de m'avoir fait parvenir la partition de *Lady Sarashina.*

Madame Karin Rees-Hofem des Éditions Schott/Mainz pour m'avoir fait parvenir la partition de *Love and other Demons* ;

Messieurs Fabrice Garnier et Lionel Marguet de la Bibliothèque des Activités du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris pour m'avoir permis d'emprunter la partition d'*Angels in America.*

Je remercie ceux qui m'ont accueillie avec bienveillance au sein des institutions :

Monsieur Vincent Payen, régisseur général de scène à l'Opéra National de Lyon, de m'avoir accueillie lors des répétitions en vue de la création de l'opéra *Lady Sarashina*, au mois de mars 2008 ;

Monsieur Steven Naylor, directeur administratif de l'Opera House de Glyndebourne, ainsi que son assistante, Madame Coline Vandenberghe, de m'avoir accueillie au sein de l'institution et de m'avoir permis d'assister aux répétitions en vue de la création de l'opéra *Love and Other Demons*, au mois d'août 2008 ;

Monsieur Jérôme Deschamps, directeur de l'Opéra Comique de Paris, ainsi que Madame Karine Belcari, secrétaire de direction, de m'avoir accueillie au sein de l'institution et de m'avoir permis d'assister aux répétitions en vue de la création parisienne de l'opéra *Lady Sarashina*, au mois de février 2009 ;

Monsieur Gilbert Turlan, assistant de l'Intendant de l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine, de m'avoir permis d'assister aux répétitions de la production du mois de novembre 2009 de l'opéra *Le Balcon.*

Je remercie l'Association des Amis de l'Institut Hongrois de Paris et tout particulièrement Madame Antoinette Daridan, secrétaire générale, qui, à maintes occasions, m'a facilité un grand nombre de démarches pratiques et de prises de contacts indispensables à la réalisation du présent travail.

Je remercie les chanteurs qui m'ont généreusement accordé un entretien privé :

Monsieur Alain Aubin, contre-ténor et créateur du rôle d'Olga dans l'opéra *Trois Sœurs* qui n'a pas hésité à me consacrer plusieurs heures de son temps et qui m'a fait part, non sans une grande émotion, de l'impact qu'a eu cette expérience sur son vécu d'artiste ;

Madame Mireille Delunsch, soprano et créatrice du rôle de *Lady Sarashina* dans l'opéra éponyme, de s'être montrée très réceptive aux questions de l'entretien dont elle a tenu à rédiger elle-même les réponses. Elle n'a pas hésité à me faire part de réflexions qu'elle ne cesse de mener sur sa carrière scénique et à aborder des expériences ayant trait à son vécu intime ;

Monsieur Guy Flechter, ténor, de m'avoir accordé un entretien très productif**,** abordant, avec un esprit de synthèse certain, les aspects à la fois intellectuels, artistiques et pratiques du vécu de l'interprète/chanteur et me permettant ainsi de concrétiser ma réflexion ;

Monsieur Topi Lehtipuu, ténor, créateur du rôle de Louis Ironson dans l'opéra *Angels in America*, de s'être montré très réceptif aux questions de l'entretien qui lui était destiné, questions auxquelles il a répondu avec beaucoup d'enthousiasme et de spontanéité, et de m'avoir fait part de sa très belle conception de l'Histoire de la musique ;

Monsieur Jérôme Varnier, basse, créateur du rôle d'Arthur dans l'opéra *Le Balcon,* d'avoir abordé chaque question de manière très exhaustive et d'avoir délivré notamment une très belle définition du « grain » de la voix.

Je remercie les chefs d'orchestre qui ont également accepté de me consacrer de leur temps :

Monsieur Alejo Pérez, chef d'orchestre, directeur artistique du Teatro Argentino de La Plata, d'avoir évoqué quelques processus de pensées relatifs à son métier de chef d'orchestre et de m'avoir fait bénéficier de sa connaissance de l'œuvre de Peter Eötvös ;

Monsieur Stéphane Petitjean, pianiste, chef de chant et chef d'orchestre de m'avoir fait partager sa connaissance de l'opéra *Le Balcon* et l'expérience de son travail auprès de Peter Eötvös ;

Monsieur Kwamé Ryan, directeur artistique et musical de l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine, d'avoir consacré du temps à un entretien et de m'avoir fait partager son expérience de chef d'orchestre, afin d'affiner ma lecture de l'opéra *Trois Sœurs.*

J'exprime ma reconnaissance à Monsieur László Tihanyi qui m'a accueillie lors des répétitions de son opéra *Génitrix* qui se sont déroulées au mois de novembre 2007 à l'Opéra National de Bordeaux et qui m'a accordé un entretien à la fois prolifique et efficace, n'hésitant pas à me donner des clefs indispensables à la compréhension de son opéra grâce à une lecture attentive de la partition.

Je ne saurais assez exprimer ma reconnaissance à Monsieur Peter Eötvös pour qui j'ai une pensée privilégiée et sans qui je n'aurais pu mener à bien ce travail. Il a fait preuve d'une disponibilité et d'une serviabilité précieuses et m'a ainsi épaulée dans mes recherches notamment au cours de nombreux entretiens, tout en facilitant les prises de contacts.
Je le remercie également de m'avoir invitée au 25ème Séminaire et Festival International Béla Bartók de Szombathely du mois de juillet 2009, séjour durant lequel s'est effectué notre dernier entretien.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1 :

LIMINAIRE----------2

REMERCIEMENTS----------3

TABLE DES MATIÈRES----------6

INTRODUCTION : L'expérimentation de l' « agir humain » à travers dix ans d'opéra----------12

PREMIÈRE PARTIE : La construction du livret et la rencontre avec des langues éclectiques----------19

Chapitre I. Le texte, son genre, sa forme, sa portée sémantique comme source d'inspiration----------19

1. *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov ou le temps de la désagrégation----------20

2. *Le Balcon* de Jean Genet ou la comédie des figures----------23

3. *Angels in America* de Tony Kushner ou le théâtre de l'apocalypse----------26

4. *As I Crossed a Bridge of Dreams* ou la vie-fiction de Lady Sarashina----------31

5. *Del Amor y Otros Demonios* de Gabriel García Márquez ou le roman-fantasme----------33

Chapitre II. Le livret : de l'objet fonctionnel à l'entité conductrice du drame----------35

1. Le livret de *Love and Other Demons* : du démantèlement de l'ouvrage littéraire à la tentative d'unification du livret d'opéra----------35

2. Les livrets du *Balcon* et de *Angels in America* : une lecture linéaire des ouvrages dramatiques----------41

3. Le livret de *Lady Sarashina* : des scènes de conte----------49

4. Le livret de *Trois Sœurs* : trois exégèses de la réitération----------53

Chapitre III. Les langues, détentrices du rythme et de la mélodie----------60

1. La langue russe ou la langue du lyrisme----------61

2. La langue française ou la langue de l'acerbe----------70
3. La langue anglaise ou la langue multi-stylistique----------79

DEUXIÈME PARTIE : Les personnages et les interprètes comme narrateurs : les façonneurs de destin----------92

Chapitre I. Du personnage littéraire et dramatique au personnage musical/opératique----------93
1. Les personnages de *Trois Sœurs* : une caractérisation par l'instrument----------93
2. Les personnages du *Balcon* : un hommage à la chanson française----------105
3. Les personnages de *Angels in America* : les chanteurs et la part de l'autre----------110
4. Les personnages de *Lady Sarashina* : l'art de la stylisation----------120
5. Les personnages de *Love and Other Demons* : pour l'amour d'un seul----------127

Chapitre II. Le personnage du flâneur-voyageur et le sage ennui : les émissaires de la narration----------131
1. *Trois Sœurs* et l'émissaire harmonique au service de la tâche narrative----------131
2. *Le Balcon* et l'émissaire instrumental au service de la tâche narrative----------136
3. *Angels in America* et l'émissaire orchestral au service de la tâche narrative----------140
4. Lady Sarashina, la conteuse flâneuse-voyageuse----------145
5. Le médecin Abrenuncio ou la profession de foi du narrateur/compositeur----------156

Chapitre III. Le destin de l'œuvre et l'interprète comme récepteur et passeur : le cycle de l'ensevelissement et de la renaissance----------162
1. Le processus compositionnel ou l'écriture à deux : le chef d'orchestre avec le compositeur----------162
2. L'interprète et la partition : « work in progress »----------165
3. Les formes concrètes possibles de l'œuvre----------171
4. Le corps vocal comme passeur ----------173
5. La réception de l'œuvre et ses possibles avenirs----------177

TROISIÈME PARTIE : Cinq opéras ou la proposition d'un monde----------183

Chapitre I. La dispersion des analogies et des discontinuités----------184

1. L’effectif instrumental : une existence faite de discontinuité----------184
2. L’écriture à plusieurs voix : du Trio Vocal au Chœur----------191
3. Le personnage Soliony/Martina Laborde : l’esprit du mal hermaphrodite----------205

Chapitre II. La « Spirale » ou le « retour dans la différence »----------207
1. Hommage aux maîtres de la spatialisation du son----------208
2. L’hommage par la citation----------211
3. Le madrigal renouvelé dans tous ses états----------218
4. Mythe et fatalité----------224

Chapitre III. Le silence comme mémoire et révolution----------227
1. L’esquive aux prises avec l’indicible----------228
2. Lady Sarashina et le silence de l’inaction----------241
3. L’ineffable au nom de la révolution----------243
4. La mémoire contre la mort----------257

CONCLUSION : UN MYTHE POUR CEUX QUI VIENDRONT APRÈS LUI -------263

BIBLIOGRAPHIE----------268

PARTITIONS----------275

DISCOGRAPHIE----------275

FILMOGRAPHIE----------276

SITOGRAPHIE----------276

INDEX NOMINEM----------278

INDEX DES PERSONNAGES OPÉRATIQUES ET LITTÉRAIRES----------283

INDEX DES TABLEAUX ET DES FIGURES----------287

INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX----------288

VOLUME 2 : ENTRETIENS

LIMINAIRE----------294

SOMMAIRE RÉCAPITULATIF----------296

ENTRETIEN AVEC ALAIN AUBIN, contre-ténor, créateur du rôle d'Olga dans l'opéra *Tri Sestri*----------298

ENTRETIEN AVEC MIREILLE DELUNSCH, soprano, créatrice du rôle de Lady Sarashina dans l'opéra éponyme----------308

ENTRETIEN AVEC GUY FLECHTER, ténor, dans le rôle du Juge dans l'opéra *Le Balcon*----------317

ENTRETIEN AVEC TOPI LEHTIPUU, ténor, créateur du rôle de Louis Ironson dans l'opéra *Angels in America* ----------328

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME VARNIER, basse, créateur du rôle d'Arthur/Le Bourreau dans l'opéra *Le Balcon*----------337

ENTRETIEN AVEC ALEJO PÉREZ, chef d'orchestre----------345

ENTRETIEN AVEC STÉPHANE PETITJEAN, pianiste, chef de chant et chef d'orchestre----------354

ENTRETIEN AVEC KWAMÉ RYAN, chef d'orchestre----------364

ENTRETIEN AVEC LÁSZLÓ TIHANYI, compositeur et chef d'orchestre----------372

CINQ ENTRETIENS AVEC PETER EÖTVÖS

PREMIER ENTRETIEN : La construction du livret, le choix des interprètes et le rapport texte/musique dans l'opéra *Trois Sœurs* ----------380

DEUXIÈME ENTRETIEN : L'identité de l'œuvre et le processus d'écriture à partir de l'opéra *Lady Sarashina* ----------387

TROISIÈME ENTRETIEN : Le passage du genre narratif au genre dramatique et la caractérisation opératique des personnages dans l'opéra *Love and Other Demons*-----394

QUATRIÈME ENTRETIEN : Le traitement de la langue, la construction du livret, les citations musicales et la caractérisation opératique des personnages dans les quatre derniers opéras ----------399

CINQUIÈME ENTRETIEN : Synthèse et présentation de l'opéra *Die Tragödie des Teufels* ----------405

VOLUME 3 : ANNEXES

LIMINAIRE----------413

SOMMAIRE RÉCAPITULATIF----------414

ANNEXE I : Catalogue des œuvres----------416

ANNEXE II : Productions de l'opéra *Trois Sœurs* de 1998 à 2011----------426

ANNEXE III : Productions de l'opéra *Le Balcon* de 2002 à 2009----------429

ANNEXE IV : Productions de l'opéra *Angels in America* de 2004 à 2010----------430

ANNEXE V : Productions de l'opéra *Lady Sarashina* de 2008 À 2010----------431

ANNEXE VI : Productions de l'opéra *Love and Other Demons* de 2008 à 2010---------432

ANNEXE VII : *Le Balcon,* livret de Françoise Morvan, avec la collaboration de Peter Eötvös et André Markowicz----------433

ANNEXE VIII : *Angels in America,* livret de Mari Mezei----------453

ANNEXE IX : *Lady Sarashina,* livret de Mari Mezei----------484

ANNEXE X : *Love and Other Demons,* livret de Kornél Hamvai et de Peter Eötvös---492

ANNEXE XI : Orchestration et distribution du son dans l'espace dans l'opéra *Lady Sarashina*----------505

ANNEXE XII : Sonnets du poète espagnol Garcilaso de La Vega (1501 – 1536) cités dans l'opéra *Love and Other Demons*----------507

ANNEXE XIII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Trois Soeurs*----------509

ANNEXE XIV : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Le Balcon*-----------520

ANNEXE XV : Critique de presse parue au sujet de la création de l'opéra *Angels in America*----------527

ANNEXE XVI : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Lady Sarashina*----------528

ANNEXE XVII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Love and Other Demons*----------534

INTRODUCTION : L'expérimentation de l' « agir humain » à travers dix ans d'opéra

Quand Béla Bartók naît en 1881, la Hongrie est de nouveau un état autonome au sein de l'Empire Austro-Hongrois. Elle récupère la Croatie, la Slavonie et la Transylvanie. En 1914, l'Autriche-Hongrie entre dans la Première Guerre mondiale. C'est alors que la défaite des empires centraux entraîne la dissolution de l'Autriche-Hongrie et Károlyi proclame l'indépendance de la Hongrie, en 1918. La Roumanie, quant à elle, occupe la Transylvanie, la Tchéquie et la Slovaquie. En 1920, est élu Horthy de Nagybánya en tant que régent, qui signe le traité de Trianon qui enlève à la Hongrie les deux tiers de son territoire, à savoir, la Slovaquie, la Ruthénie, la Transylvanie, le Banat et la Croatie. À partir de 1938, sous l'influence de l'extrême droite nationaliste, la Hongrie s'allie aux puissances de l'Axe et récupère des territoires perdus en 1918 et 1920. Elle entre en guerre contre l'URSS en 1941. Après la Seconde Guerre mondiale, pendant laquelle le pays est occupé successivement par Hitler puis par l'armée soviétique, le traité de Paris rétablit les frontières du traité de Trianon en 1946 et 1947. En 1949, la République populaire hongroise est proclamée sous un régime stalinien mais entre 1953 et 1955, Imre Nagy, chef du gouvernement, amorce la déstalinisation. Après une insurrection pour la libéralisation du régime, Imre Nagy proclame la neutralité de la Hongrie et les troupes soviétiques imposent un gouvernement dirigé par János Kádár. Ce dernier, entre 1968 et 1988, tout en restant fidèle à l'alignement sur l'URSS, améliore le fonctionnement du système économique et développe le secteur privé. En 1989, la Hongrie ouvre sa frontière avec l'Autriche et la République populaire hongroise devient officiellement la République de Hongrie. En 1990, les premières élections libres voient le jour et les troupes soviétiques achèvent leur retrait du pays en 1991. En 1994, les socialistes remportent les élections et en 1998 – année de création du premier opéra de Peter Eötvös - l'opposition démocratique gagne les élections[1].

C'est à travers ces événements politiques qui dévastent et bouleversent la Hongrie du XX^{ème} siècle que des compositeurs appartenant à trois générations manifestent leur art : Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán kodály (1882-1967), marquent la première moitié du XX^{ème} siècle grâce à un nouveau langage musical. György Ligeti (1923-2006) et György Kurtág (né en 1926) exercent leurs activités éclectiques dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Peter Eötvös (né en 1944) et László Tihanyi (né en 1956), inscrivent leur création à l'aube du

[1] *Nouveau Larousse Encyclopédique,* « Hongrie », Larousse-Bordas, Paris, 1998, p. 763-764.

nouveau XXI^{ème} siècle. Ces six compositeurs ne se réclament d'aucune école, n'appartiennent à aucun courant esthétique et musical spécifique et ne sont contraints par aucune doctrine compositionnelle définie. Ils revendiquent un profond attachement à la tradition musicale du peuple Magyar tout en s'ouvrant aux diverses manifestations esthétiques du XX^{ème} siècle, notamment en ce qui concerne l'Europe Occidentale. Par ailleurs, ils développent un goût pour l'auscultation de l'agir humain et pour l'expérimentation des valeurs morales, psychologiques et esthétiques et le manifestent de manière très personnelle : « Une des fonctions les plus anciennes de l'art, [serait celle de] constituer un laboratoire où l'artiste poursuit sur le mode de la fiction une expérimentation avec les valeurs »[1]. Ainsi, Béla Bartók et Zoltán Kodály entreprennent, dès la fin des années 1904, des collectes de chants populaires en Europe Centrale mais aussi en Turquie et en Afrique du Nord et effectuent des enregistrements, des transcriptions et des classifications : ce souci de précision ethnomusicologique obéit au principe de laboratoire et poursuit en plus une visée humaniste. En effet, Béla Bartók tente de revenir aux sources originelles, fondatrices de l'homme et de son essence musicale, afin de lutter contre « toutes les guerres et toutes les discordes ». En ce qui concerne György Ligeti, c'est à travers l'absurde, l'humour, l'ironie et le grotesque qu'il va explorer l'humain, notamment avec son opéra en deux actes, *Le Grand Macabre,* composé entre 1974 et 1977, d'après la farce de l'auteur belge Michel de Ghelderode, *La balade du Grand Macabre*[2]. Le compositeur qualifie cet opéra de « pot au feu qui sort d'une poubelle ». C'est à la « recherche des chemins et sentiers qui traversent la densité du vécu »[3] que se consacre György Kurtág notamment avec ses *Kafka-Fragmente*[4], où l'insécurité intérieure subie par l'être humain côtoie le rêve. Le compositeur va également accorder une grande importance à l'incommunicabilité, à l'impuissance à s'approprier le cours du temps et à l'univers sans mot qui hantent le monde de Samuel Beckett[5]. De son coté, László Tihanyi étudie les liens viscéraux qui unissent une mère et son fils et qui finissent par les détruire, avec le roman de François Mauriac, *Genitrix*[6], à partir duquel il écrit un opéra en deux actes[7] . Enfin, Peter Eötvös s'attache à l'« agir humain », à sa « sémantique », à sa « symbolique » et

[1] Paul Ricœur, *Temps et récit,* tome 1, *L'intrigue et le récit historique,* Seuil, Paris, 1983, p. 117.
[2] Texte écrit en 1934.
[3] István Balázs, « But, chemin, hésitation », traduit du hongrois par Peter Szendy, in *Festival d'Automne à Paris,* Paris, 1994, p.11.
[4] *Opus 24,* pour soprano et violon, sur des textes de Franz Kafka (correspondance et *Journal),* créé le 25 avril 1985 à Witten.
[5] *What is the Word,* pour récitante (alto), voix et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace, sur le texte de Samuel Beckett traduit en hongrois par István Siklós, créé le 27 octobre 1991 à Vienne.
[6] Roman publié en 1923.
[7] Opéra créé le 25 novembre 2007 à l'Opéra de Bordeaux.

à sa « temporalité », pour citer les quatre termes employés par Paul Ricœur[1], à travers cinq opéras qui feront l'objet du présent travail. Le premier opéra écrit par le compositeur, *Trois Sœurs,* est créé le 13 mars 1998 à Lyon. Le deuxième, *Le Balcon,* est créé le 5 juillet 2002 à Aix-en-Provence. Le troisième, *Angels in America,* est créé le 23 novembre 2004 à Paris. Le quatrième, *Lady Sarashina,* est créé le 4 mars 2008 à Lyon. Enfin, le cinquième, *Love and Other Demons,* est créé le 10 août 2008 à Glyndebourne.

Des articles de revues de diverses nationalités – principalement hongroise, allemande, anglaise et française – traitent des différentes fonctions de Peter Eötvös, et font état de sa présence active sur la scène internationale aussi bien en tant que compositeur, que comme chef d'orchestre ou pédagogue[2]. De plus, des mémoires universitaires ainsi que des travaux issus de classes d'analyse de Conservatoires[3] se sont attachés à étudier quelques unes de ses œuvres, notamment ses trois premiers opéras. On ne peut manquer de citer le travail approfondi effectué par la revue de *L'Avant-Scène Opéra* sur *Trois Sœurs*[4], travail aussi bien littéraire que musicologique. Toutefois, on ne mentionne pas à ce jour de travaux de recherche qui ouvrent leur étude aux cinq ouvrages lyriques cités plus haut et qui couvrent une période relativement longue. C'est pourquoi il s'est avéré nécessaire d'élargir un champ de recherche sur dix années de création - champ qui se délimite entre le premier opéra du compositeur hongrois, *Trois Sœurs* (1998) et son cinquième, *Love and Other Demons* (2008).

Dix ans après que Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) ait achevé l'écriture de son opéra *Die Soldaten*[5], Peter Eötvös s'engage dans l'écriture de *Radamès*[6], œuvre qu'il considère aujourd'hui comme son premier opéra, contenant en germe tous les ingrédients musicaux et scéniques développés dans les grands opéras qui lui succèdent. L'idée principale

[1] Paul Ricœur, *op. cit.,* p. 125.
[2] On peut citer par exemple les articles suivants :
Christian Merlin, « La Dramaturgie de Trois Sœurs de Peter Eötvös : De la déconstruction littéraire d'une pièce de théâtre à la reconstruction musicale d'un opéra », in *Analyse musicale* numéro 45, novembre 2002, p. 49 à 52.
Balint Veres, « Scientific art : Science and communication in the art of Peter Eötvös», in *Magyar zene Zenetudomanyi folyoirat*, numéro 43, février 2005, p. 65 à 76.
[3] On peut également mentionner les mémoires suivants :
Émilie Bregeon, *Trois Sœurs de Peter Eötvös : l'opéra contemporain est-il de son temps ?,* mémoire de DEA , sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris, 2003.
Marie Lavieville, *Trois Sœurs, Anton Tchekhov-Peter Eötvös : deux œuvres au service d'une temporalité singulière,* mémoire de maîtrise, sous la direction de Joëlle Caullier, Université Charles de Gaulle, Lille, 2004.
Krisztina Megyeri, *Dramaturgie(s) des anges : temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös,* mémoire de master 2 recherche, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université Paris VIII, 2006.
[4] Numéro 204, Premières Loges, Paris, septembre-octobre 2001.
[5] Opéra en 4 actes écrit entre 1957 et 1965.
[6] Opéra de chambre créé le 5 mars 1976 à Cologne.

de cet opéra trouve son origine dans le constat que fait Peter Eötvös de la situation du théâtre à cette époque – constat toujours valide aujourd'hui : le théâtre et l'opéra sont en crise. Peter Eötvös imagine alors l'existence d'une maison d'opéra qui ne fait plus travailler qu'un seul chanteur – le contre-ténor parce qu'il peut faire tous les rôles, les rôles masculins en ténor et les rôles féminins – trois musiciens – un saxophoniste, un corniste et un tubiste – un chef d'orchestre. Mais cette maison d'opéra conserve en revanche trois metteurs en scène. L'importance de leur nombre, par rapport à celui, très restreint, du chanteur et des musiciens, est un trait d'humour de la part du compositeur. Le premier metteur en scène prend en charge l'aspect cinématographique de la pièce, le deuxième, la dimension opératique et le troisième assume l'aspect théâtral. Le traitement du personnage principal fait l'objet d'une triple mise en abîme : l'acteur joue au théâtre le rôle de Mario Lanza tournant un film où il incarne Caruso en train de chanter Radamès. Chaque metteur en scène intervient simultanément à un des trois niveaux de la mise en abîme en donnant des indications au chanteur qui se trouve tiraillé entre toutes ces recommandations diverses et parfois incompatibles dans leur réalisation. *Radamès* est une œuvre qui atterrit au beau milieu d'une époque – les années 1970-1980 - au cours de laquelle une réflexion est menée sur la réception des œuvres et sur les types de public visés. Le genre opératique qui est, à cette période, boudé par les créateurs, n'est pourtant pas moins concerné par la question. Des attitudes divergentes émergent parmi les compositeurs. Ceux qui s'engagent dans une approche complexe et technique de l'œuvre musicale ne veulent rien sacrifier aux exigences des mutations de la société, atteignant un seuil limite dans la provocation, allant jusqu'à l'incommunicabilité : il en est ainsi du cycle opératique *Licht*[1] de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), dont la longueur est un défi lancé à la capacité d'endurance d'écoute des auditeurs ; il en est ainsi de l'opéra *Prometeo*[2] de Luigi Nono (1924-1990) qu'il intitule lui-même « tragédie de l'écoute ». Peter Eötvös désire quant à lui tenir compte de l'évolution d'une société pour laquelle la consommation et le divertissement deviennent progressivement les deux aspirations principales. Ainsi, sans sacrifier la qualité et la portée symbolique des œuvres, il se montre conciliant avec l'exigence de divertissement et veille à ne pas priver ses auditeurs/spectateurs du plaisir de la reconnaissance. *Radamès* réunit les outils principaux qui permettent de combler des exigences hétérogènes : les érudits trouvent leur bonheur dans la construction très élaborée du livret, les mélomanes apprécient la référence aux personnages opératiques de Giuseppe Verdi – Aïda et Radamès – et l'esprit de divertissement n'est pas laissé en reste grâce à des personnages

[1] Cycle écrit entre 1977 et 2003.
[2] Opéra écrit entre 1981 et 1985.

caricaturés et au comique de situation. La réception et les attentes d'un public hétérogène sont au centre des préoccupations du compositeur et viennent orienter le choix des sujets et du traitement musical des cinq opéras qui nous occupent.

La problématique de ce travail s'appuie sur l'ouvrage de Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* dans lequel la discontinuité est un élément fondamental de toute analyse et « ne joue plus le rôle d'une fatalité extérieure qu'il faut réduire, mais d'un concept opératoire qu'on utilise »[1]. De ce fait, on se trouve dans l'impossibilité de considérer l'œuvre d'un compositeur - en tant que somme d'œuvres musicales – comme une unité donnée, immédiate et homogène. Il s'agit alors de saisir chaque œuvre en tant que moment, « dans son irruption d'évènement »[2], c'est-à-dire de considérer chaque opéra dans sa discontinuité et de le restituer à sa « pure dispersion »[3]. Toutefois, cette idée de discontinuité et de dispersion n'exclut pas celle de continuité, de répétition et d'ininterruption. L'auteur maintient sur un plan d'égalité les deux concepts et explique que « l'archéologie se propose […] de faire jouer l'un contre l'autre le continu et le discontinu »[4]. C'est à travers le filtre de cette réflexion menée par Michel Foucault qu'on se demandera comment les cinq opéras écrits par Peter Eötvös, envisagés dans leur rareté comme cinq entités singulières, viennent pourtant constituer une seule et même série.

Ce travail s'articule autour de trois parties.

Il est nécessaire de s'attacher dans un premier temps à la construction du livret. Il s'agit tout d'abord de présenter chaque texte littéraire suivant l'ordre chronologique des opéras : tout d'abord les trois pièces de théâtre, russe, française et américaine - *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, *Le Balcon* de Jean Genet, *Angels in America* de Tony Kushner – puis le journal intime sous forme de récits divers et de poésies que l'on doit à l'auteure dénommée Lady Sarashina, et enfin, le roman de Gabriel García Márquez, *Of Love and Other Demons.* La construction du livret est abordée ensuite notamment au moyen des questions suivantes : que devient le texte – dramatique, narratif, poétique – dans les cinq opéras ? Quelle(s) fonction(s) le compositeur attribue-t-il au livret, cet intermédiaire, ce lien incontournable entre littérature et musique ? On verra alors que le rôle du texte chez Peter Eötvös est à chaque opéra déplacé et renouvelé : de simple schéma narratif dans *Love and Other Demons,* il est le fruit d'une construction linéaire dans *Le Balcon* et dans *Angels in*

[1] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 34.
[2] *Ibid.,* p. 37.
[3] *Ibid.,* p. 159.
[4] *Ibid.,* p. 227, 228.

America, ou alors il fait l'objet d'une sélection minutieuse dans *Lady Sarashina*, et enfin, il est traité comme une véritable entité conductrice du drame dans *Trois Sœurs.* De la question du livret découle celle de la langue, celle du rapport voix/langue ou plus précisément du rapport vocalité/sonorité de la langue. On se posera la question de savoir comment le compositeur utilise les langues qui charrient chacune des phrasés spécifiques selon leurs caractéristiques mélodiques, rythmiques et culturelles : la langue russe comme langue lyrique, la langue française comme langue de l'acerbe et la langue anglaise, langue de l'éclectisme qui étend son répertoire du récitatif à l'air, de la variété à l'opéra.

Puis, l'élaboration des personnages, l'agencement de leurs caractéristiques musicales et dramaturgiques, la construction du fil narratif qui les confronte les uns aux autres – élaboration de laquelle découle l'identité de l'œuvre - constituent autant de guides de lecture et d'écoute pour le spectateur/auditeur. Un premier chapitre est consacré à la caractérisation des personnages, à savoir le passage du personnage littéraire et dramatique au personnage musical/opératique, le glissement de l'un à l'autre dans les procédés compositionnels de Peter Eötvös. Un deuxième chapitre se propose de montrer comment Peter Eötvös renoue avec la narration dans ses opéras et notamment avec le personnage du narrateur, dont l'art d'échanger les expériences est une sagesse. C'est justement cette sagesse qui s'avère être la seule arme contre la fatalité du destin véhiculée par le mythe. Il est nécessaire de conclure cette partie en essayant de déterminer en quoi consiste l'identité des cinq opéras qui nous occupent, quel est leur mode d'existence, à quoi se mesure leur espérance de vie. Le rôle de la partition, de la notation et celui de l'interprète qui ferait passer l'œuvre musicale d'un état de sonorité inerte à un état de corps animé seront au centre de la réflexion menée durant ce troisième chapitre.

Enfin, la lecture des opéras en tant que propositions d'un monde qui s'offre à l'auditeur/spectateur vient clore cette étude. Il est pertinent de faire intervenir ici l'ouvrage de Michel Foucault afin de mener à bien une analyse comparative des cinq opéras qui n'aurait pas un but « unificateur » mais « multiplicateur »[1]. En effet, il s'agit de s'appuyer sur le concept d'«analyse des coupures archéologiques » explicité par l'auteur et de substituer à la notion de changement, celle de transformation. L'auteur distingue différents types de transformations qu'il est intéressant d'appliquer à ce travail. On peut en effet montrer comment des éléments d'écriture se constituent, se modifient, s'organisent dans un opéra et comment, une fois stabilisés, ils figurent dans un autre. Ou encore, on peut décrire comment des éléments « réapparaissent après un temps de désuétude, d'oubli »[2]. Un second chapitre

[1] *Ibid.*, p. 208, 209.
[2] *Ibid.*, p. 226 et 227.

s'appuie sur trois auteurs – Roland Barthes, Walter Benjamin et Vladimir Jankélévitch – qui s'accordent pour bannir le concept de nouveauté en ce qui concerne les arts et notamment la musique. C'est pourquoi le premier choisit le terme de « spirale » ou l'expression « retour dans la différence »[1] pour concrétiser le phénomène de succession des œuvres et des créateurs dans l'histoire de l'art. Si les opéras de Peter Eötvös ne font pas table rase du passé, on montrera que le principe de filiation n'en est pas pour autant un automatisme. Enfin, il est temps de convoquer les deux thèmes qui imprègnent le monde des opéras de Peter Eötvös : la mémoire et la révolution. Leurs présences en filigrane se manifeste par un « silence muet », par « l'ineffable », notion chère à Jankélévitch. Ce sont donc des révolutions, toutes les révolutions - politiques et idéologiques, sociales, existentielles et émotionnelles – qui habitent la demeure de l'ineffable. C'est donc aussi une mémoire silencieuse incarnée par des personnages féminins qui méconnaissent « la vanité du tapage »[2], telles Anfissa, Carmen, ou encore Dominga de Adviento.

[1]Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus,* Seuil, Paris, 1982, p. 199.
[2] Vladimir Jankéléitch, *La musique et l'ineffable,* Seuil, Paris, 1983, p. 183.

PREMIÈRE PARTIE : La construction du livret et la rencontre avec des langues éclectiques

> « Les rapports entre texte et musique ne sont pas univoques et la convergence entre ces deux catégories présente désormais, à chaque nouvelle œuvre lyrique, des degrés de réalisations singulières. La mise en musique d'une écriture dramatique s'avère être une proposition parmi d'autres […] Autrement dit, la question du livret est à chaque fois réinventée sur les bases d'un lien organique entre texte et musique ne se mesurant ni à des universaux, ni à une règle, mais à une volonté d'entrer dans les promesses d'un langage qui peut devenir le point de départ d'une nouvelle façon de penser et de faire entendre l'écriture, qu'elle soit dramatique ou musicale »[1].

Le processus de fabrication d'un livret résultant de la rencontre entre le compositeur et un texte, on s'intéressera aux ouvrages littéraires qui ont particulièrement retenu l'attention de Peter Eötvös. Danielle Cohen-Lévinas explique à ce propos que « [l]'enchevêtrement de l'écriture musicale et de l'écriture dramatique est affaire de goût personnel, de hasard, de pragmatisme ou d'affinités sélectives, rarement de conception définie une fois pour toutes »[2]. Chez le compositeur hongrois, le choix des textes est effectivement issu du hasard rencontré au cours de ses lectures et résulte « d'expériences »[3] qu'il a eu au cours de sa vie, expériences générées par la découverte de divers pays, de diverses nationalités et surtout de différentes langues. Toutefois, c'est l'aspect pragmatique qui prédomine dans sa démarche sélective. Dans un entretien réalisé à l'occasion de la création de son cinquième opéra à Glyndebourne[4], il déclare qu'il choisit le texte en fonction des caractéristiques de la maison d'opéra pour laquelle il écrit : la portée sémantique et symbolique du texte doit s'accorder au public, à la personnalité et au style de chaque institution.

Chapitre I. Le texte, son genre, sa forme, sa portée sémantique comme source d'inspiration

Nous avons choisi de présenter les œuvres littéraires en suivant l'ordre chronologique des opéras auxquels elles sont rattachées. En effet, le compositeur a fait connaissance avec les

[1] Danielle Cohen-Lévinas, « Devant la loi : écriture dramatique et dramaturgie musicale », in *La loi musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous (dés)apprend*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 204, 205.
[2] *Ibid.*, p. 188.
[3] Terme employé par Peter Eötvös au cours du premier entretien qui figure dans le volume 2.
[4] *Love and Other Demons :* consulter le site www.glyndebourne.com,

cinq textes à différents moments de sa vie, à différentes périodes de son vécu compositionnel et les a ensuite traités selon une logique de maturation, logique qu'il est important de restituer. Ainsi, nous évoquerons tout d'abord la pièce d'Anton Pavlovitch Tchekhov, *Les Trois Sœurs,* puis celle de Jean Genet, *Le Balcon,* celle de Tony Kushner, *Angels in America,* nous nous intéresserons ensuite au journal *As I Crossed a Bridge of Dreams* que l'on doit à l'auteure japonaise dénommée Lady Sarashina et enfin au roman de Gabriel García Márquez, *Del Amor y Otros Demonios.*

1. *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov ou le temps de la désagrégation

C'est la fuite du temps, l'usure qu'elle entraîne avec elle qui se trame aussi bien dans la pièce[1] en quatre actes d'Anton Tchekhov (1860-1904) que dans l'opéra *Trois Sœurs* de Peter Eötvös. La dégradation des êtres concerne leur santé, leur compétence professionnelle, leur mémoire : les souvenirs qu'ils gardent de leur passé sont altérés au même titre que les rapports humains. En effet, Tchekhov affiche son pessimisme lié à son observation de la société, en particulier de l'intelligentsia sous la Russie tsariste : il dénonce la sècheresse de cœur de ses contemporains, l'inertie spirituelle ainsi que le manque de foi généralisé. Toutefois, le dramaturge manifeste sa confiance dans le progrès technique et l'extension du savoir, aspects récurrents que l'on trouve chez les écrivains et penseurs du XIX^{ème} siècle en particulier[2]. Tchekhov fait cependant intervenir l'humour dans ses pièces qui s'articule autour de deux axes : d'une part, le comique de situation manie l'accident quotidien et consiste à placer les acteurs dans des positions ridicules et invraisemblables. D'autre part, l'humour se manifeste à travers des créations lexicales. Mais si ses créatures sont décrites à travers une perspective humoristique, elles n'en sont pas moins pathétiques. La souffrance des personnages est suscitée par leur passivité et leur résignation, amplifiées par la fuite du temps. Le spectateur ne peut rester indifférent face au malheur que les protagonistes se créent eux-mêmes, malheur généré par leur démission morale. Le pathos des personnages est justifié par le sous-titre de la pièce « drame en quatre actes ». La dégradation du temps est également perceptible dans l'absence de héros et surtout par l'absence de mythe. La démarche de Tchekhov consiste en une auscultation de la banalité psychologique : les personnages ne sont pas ce qu'ils vivent mais ce qu'ils ressentent et l'espace privé de l'individualité et de

[1] *Les Trois Sœurs,* pièce créée le 21 janvier 1901 au Théâtre d'Art de Moscou, avec une mise en scène de Nemirovitch-Dantchenko et Stanislavski.
[2] Jean-François Labie, « Le roman d'un brave homme », in *L'Avant-Scène Opéra,* numéro 204, Premières Loges, Paris, septembre-octobre 2001, p. 91.

l'intimité ne peut jamais se réaliser. L'idée de désertification de l'individu se retrouve dans la difficulté de communication qui réside entre les êtres. L'espace de l'échange et du dialogue est définitivement saturé. A propos de cette attitude, lors des répétitions de la pièce au début de l'année 1901, Anton Pavlovitch Tchekhov, obligé de partir pour Nice pour raison de santé, donne des indications à sa femme Olga Knipper, qui joue le rôle de Macha :

> « Oh ! Prends garde, nulle part tu n'as un visage triste ; renfrogné, oui, mais pas triste. Les gens qui depuis longtemps portent en eux un chagrin en ont pris l'habitude, sifflotent, et restent souvent pensifs. Prends donc assez souvent un air pensif sur la scène au milieu des conversations »[1].

On peut également évoquer les hommes qui échangent des répliques sous forme de citations à l'apparence proverbiale et qui par ce moyen, ne se livrent jamais. Par exemple, la citation favorite du capitaine Soliony est répétée par le médecin militaire Tchéboutykine : « 'Il n'eut pas le temps de dire oh ! Que l'ours lui sauta sur le dos' »[2]. La présence de cette phrase au début de la pièce augure la chute du drame et son occurrence à la fin clôt le cercle psychologique dans lequel sont enfermés les protagonistes. De plus, les personnages sont placés dans une perspective d'attente, perspective dans laquelle le temps présent n'est pas le véritable temps. Par exemple, le lieutenant-colonel Verchinine exprime l'idée récurrente que les hommes du présent doivent travailler pour créer le bonheur à venir, bonheur que les gens du présent ne connaîtront jamais. Cette idée est omniprésente dans la pièce et apparaît huit fois, reprise par trois autres personnages : André, Irina et Olga[3].

C'est encore à travers la chronologie que se révèle peu à peu la désagrégation des choses et des êtres. Le premier acte se développe au cours d'une journée gaie et ensoleillée du mois de mai, à midi. Irina fête ses vingt ans, elle nourrit des rêves et des projets et, parallèlement, l'amour qu'André éprouve envers Natacha se révèle. Le deuxième acte prend place vingt mois plus tard, durant une soirée froide de février, à huit heures du soir, pendant la période du Carnaval. Irina est employée au service postal du télégraphe, André et Natacha ont un fils. Le troisième acte se déroule au cours d'une nuit d'été, vers deux ou trois heures du matin. Irina a bientôt vingt quatre ans et travaille au conseil municipal, André et Natacha ont un deuxième

---

[1] Anton Pavlovitch Tchekhov, *Les Trois Sœurs*, Gallimard, Paris, 1973, Cf. notice de Roger Grenier, p. 509.
[2] *Ibid.*, acte I, p. 393 et acte IV, p. 484.
[3] Verchinine : acte I, p. 405, acte II, p. 429- 430,435, acte III, p. 459, acte IV, p. 492.
André : acte IV, p. 489.
Irina : acte IV, p. 498.
Olga : acte IV, p. 498.

enfant et un incendie se déclare dans la ville. Le dernier acte se passe en automne, à midi. Irina est en proie à une désillusion totale, André et Natacha sont en train de se séparer, les militaires prennent congé de la famille Prozorov et le baron Touzenbach est tué en duel par Soliony. Durant les quatre années qui s'écoulent dans la pièce, aucun changement flagrant n'est perçu : les soeurs rêvent toujours de Moscou, les déclarations d'amour se succèdent, Natacha demeure l'étrangère de la maison et le docteur Tchéboutykine est en permanence ivre et se contente de lire son journal en accompagnant sa lecture de commentaires insignifiants. De plus, le temps de *Trois Sœurs* aussi bien dans la pièce que dans l'opéra, est un temps sans aucun point culminant, sans phase de tension puis de détente ; il s'écoule par une série de répétitions. Ainsi, la pièce de Tchekhov est presque totalement vidée de la dimension téléologique qui préside à la narration classique.

Par ailleurs, pour Anton Tchekhov, il incombe à chacun de ne pas démissionner et d'être capable de se créer une vie meilleure : « Regardez-vous, regardez comme tous vous vivez mal. Lorsqu'ils auront compris cela, ils se créeront pour eux-mêmes une vie meilleure »[1]. Le dramaturge révèle par là un aspect optimiste placé dans le fait qu'il incombe à chacun de désirer se construire un avenir fructueux. Or, en positionnant cette phrase au début de son opéra, Peter Eötvös met en doute la dimension messianique qui promet le paradis pour demain et remplace l'optimisme présent dans la pièce par le désespoir. Il exprime ainsi l'idée que, si le XX^{ème} siècle a connu beaucoup d'horreurs, le XXI^{ème} n'augure pas davantage de bonheur. Les paroles empreintes d'espoir d'Olga qui concluent la pièce sont au contraire placées au lever de rideau de l'opéra. Même si le compositeur fait preuve d'une grande fidélité au texte de la pièce, il rompt les élans d'optimisme par d'autres moyens. Par exemple, la musique des musiciens ambulants qui jouent du violon et de la harpe chez Tchekhov est remplacée par un son ténu d'accordéon par le compositeur. De même, le rire amer d'André à la fin de son air dans le numéro 20 de l'opéra tourne en dérision son optimisme.

Le dramaturge russe s'avère une source importante d'inspiration pour Peter Eötvös puisque ce dernier n'hésite pas à convoquer ses textes et à les traiter de diverses manières dans des œuvres de divers genres : *Two monologues,* œuvre pour baryton et orchestre créée en février 1999, *Un taxi l'attend, mais Tchekhov préfère aller à pied,* œuvre pour piano solo créée en août 2004 et *Encore,* créée en juin 2006, qui constitue une version pour quatuor à cordes de l'œuvre précédente. Dans ces deux dernières œuvres, le compositeur hongrois laisse libre

[1] Cité par Jean-Michel Brèque, in *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.,* p. 80.

cours au rêve en s'imaginant qu'il est susceptible de rencontrer Tchekhov à n'importe quel moment, au détour d'un chemin ou au coin d'une rue.

Autant les personnages de *Trois Sœurs* s'effacent et pâlissent sous le poids d'un anéantissement moral, autant ceux du *Balcon* brillent par leur truculence qui côtoie volontiers le burlesque et la caricature à certains moments. Jean Genet (1910-1986) rédige *Le Balcon* en 1955. En juin 1956, une première publication parait aux Éditions de L'Arbalète. La première de la pièce se déroule au mois d'avril 1957 à Londres avec une mise en scène de Peter Zadek qui horrifie Jean Genet. Le 18 mai 1960, *Le Balcon* est ensuite monté à Paris au Théâtre du Gymnase dans une mise en scène de Peter Brook qui génère également une profonde aversion de la part de l'auteur[1]. Une nouvelle version de la pièce parait aux mêmes éditions. En 1962, une autre version est encore publiée aux Éditions de l'Arbalète précédée de « Comment jouer *Le Balcon* ». Au mois de décembre 1985, la pièce entre à la Comédie-Française avec une mise en scène de Georges Lavaudant.

2. *Le Balcon* de Jean Genet ou la comédie des figures

Cette pièce en neuf tableaux est partagée, voire tiraillée, entre le monde de l'extérieur et le monde de l'intérieur. Le premier a pour reine la révolution[2], le deuxième est gouverné par Madame Irma, celle que j'appellerais volontiers « la collectionneuse », en référence à la description que nous livre Walter Benjamin :

> « [L'intérieur] représente pour le particulier l'univers. Il y assemble les régions lointaines et les souvenirs du passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde. […] Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. […] Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur ; un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles »[3].

Madame Irma est une collectionneuse en ce que les salons du Grand Balcon, maison close dont elle est la propriétaire, contiennent en leur sein des scénarios avec mise en scène et décors et des thèmes à la fois intemporels, universels et désuets. Les salons de Madame Irma

[1] Pour plus de détails concernant les déboires qu'a rencontré Jean Genet avec divers metteurs en scène, lire Michel Corvin, « La mise en scène du *Balcon* » in *Le Balcon*, Gallimard, Paris, 2002, p. 180 - 198.
[2] Le thème de la révolution est traité dans la troisième partie, chapitre III, 3. du présent travail.
[3] *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle*, L'Herne, Paris, 2007, p. 31, 32.

sont de véritables intérieurs fictifs, chacun d'eux étant pourvus de miroirs qui reflètent les hommes aux prises avec le vice et l'infantilisation. Dans la pièce, Genet fait intervenir trois représentations confinées à l'intérieur des salons, représentations qui prennent le nom de « Figure ». Ainsi, les Trois Figures – l'Évêque, le Juge et le Général –s'avèrent être les clients les plus fidèles et les plus assidus de Madame Irma. L'Évêque distingue la fonction du mode d'être : « […] pour devenir évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu évêque, afin de l'être, il eût fallu – afin de l'être pour moi bien sûr ! – il eût fallu que je ne cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction. […] Mais […] une fonction est une fonction. Elle n'est pas un mode d'être. Or, évêque, c'est un mode d'être »[1]. Plus loin, les concepts de mythe et d'image se lient intimement dans le discours du même personnage qui rejette définitivement la fonction. En effet, cette dernière est susceptible d'être victime des contingences, des aléas de la vie et peut subir des déformations et des dégradations. En revanche, l'apparence, qui est une pure image, ne prend pas une ride. La Figure du Juge draine quant à elle le concept d'illusion. « Écoute [dit-il à une prostituée] : il faut que tu sois une voleuse modèle, si tu veux que je sois un juge modèle. Fausse voleuse, je deviens un faux juge »[2]. Cette réplique renvoie à toutes les conventions et à tous les protocoles tacites qui régentent les rapports spectacle/vérité, illusion/réalité. Le Juge ajoute : « Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse. Il suffirait que tu refuses […] d'être qui tu es pour que je cesse d'être […] »[3]. La troisième Figure, celle du Général, est également une célébration de l'image : « Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence »[4]. Le Général se trouve sublimé et cristallisé par l'image : « Je ne suis plus que l'image de celui que je fus »[5]. En revanche, le Chef de la Police, au début de la pièce, n'accède pas au mythe, car sa représentation ne figure pas dans les salons de Madame Irma. Le « simulacre du Chef de la Police » n'a pas encore eu lieu. C'est pourquoi le personnage n'a de cesse de travailler son apparence, son image et toutes les connotations, toutes les valeurs et tous les fantasmes qu'elle véhicule. « Mon image grandit de plus en plus […]. Elle devient colossale »[6]. À l'instar des Trois Figures, la fonction est pour lui un carcan duquel il tend à se libérer afin d'atteindre une forme d'absolu. Or, cette essence, pour les quatre personnages, ne peut se réaliser qu'au-delà du monde réel, concret, quotidien, c'est-à-dire dans la mort. Le passage du personnage de chair au symbole, l'autorité de l'emblème, du

[1] Jean Genet, *Le Balcon*, Gallimard, Paris, 2002, tableau I, p. 26.
[2] *Ibid.*, tableau II, p. 32, 33.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] *Ibid.*, tableau III, p. 49.
[5] *Ibid.*, p. 50.
[6] *Ibid.*, tableau V, p. 82.

blason, ne peut se réaliser que dans l'absence et la mort. La dématérialisation, la désincarnation, l'invisibilité sont les garants de l'autorité. Ainsi, le personnage de l'Envoyé déclare à propos de la Reine : « […] s'il est de mon devoir de la décrire, il est encore de mon devoir de la dissimuler »[1]. Ainsi, selon Michel Corvin, *Le Balcon* apparaît comme « un projet, un espoir, celui de se réaliser non pas au niveau du faire, de la fonction qui patauge […] mais à celui de l'être »[2]. S'ensuit la nostalgie du rôle, la perte des moments ludiques et protégés lorsque les Trois Figures sont menées au triomphe par l'Envoyé au tableau IX. Les trois personnages sont alors dépouillés de leurs fantasmes, sont privés du jeu de rôle auquel ils se livraient volontiers parce qu'ils sont contraints d'assumer la charge que l'Envoyé leur attribue. L'idée, et plus précisément l'image d'évêque, de juge et de général apparaît subitement comme dépourvue de charmes. L'intérieur symbolisé par le salon, représente le repos, la paix, la protection, et la jouissance permise dans toute son intimité. L'absence de rôle, de représentation et de mystification et la perte de l'imaginaire les mettent en danger puisqu'ils sont confrontés désormais à toutes les responsabilités qu'impliquent leurs fonctions : « […] une chose est de jouir bien au chaud […], autre chose [est] de se mettre à la merci des coups de vent, voire des responsabilités que comportent ces fonctions réellement assumées »[3].

On ne peut achever cette présentation de la pièce de Jean Genet sans mentionner le personnage fondamental que constitue l'Envoyé. En effet, ainsi que l'affirme Michel Corvin, l'Envoyé est « témoin, conscience, tireur de ficelles et metteur en scène »[4]. Dissimulateur et excessivement discret et modéré, c'est ce grand manipulateur qui génère la métamorphose Irma/Reine, qui se tient au courant de l'évolution de la révolte qui gronde au dehors, qui renseigne sur ce point les autres personnages en leur délivrant des informations qui ne manquent pas de passer, toutes sans exception, par le filtre de ses calculs. Or, à un seul moment, il semble perdre son sang froid, son masque ferme et impassible se désagrège, son verbe suggestif et très persuasif se relâche, et il trahit son mépris pour les autres personnages en une seule réplique brève qui clôt le tableau VII : « Et faites vite. Je perds mon temps à écouter vos conneries »[5].

---

[1] *Ibid.*, tableau VII, p. 102.
[2] *Ibid.*, préface p. IX.
[3] Jacques Lacan, « Qu'est-ce que *Le Balcon* de Jean Genet ? », extrait du séminaire du 5 mars 1958 intitulé « Les formations de l'inconscient », extrait qui figure dans le programme rédigé à l'occasion de la reprise de l'opéra à l'Opéra Théâtre de Besançon au mois de janvier 2005, p.19.
[4] Jean Genet, *Le Balcon, op. cit.*, « Notice », p. 173.
[5] *Ibid.*, tableau VII, p. 113.

3. *Angels in America* de Tony Kushner ou le théâtre de l'apocalypse

Angels in America, pièce du dramaturge américain Tony Kushner (né en 1956) se divise en deux parties : la première comporte trois actes, la seconde, cinq actes avec un épilogue. *Millennium Approaches*, premier volet, est créé en mai 1991 au Theatre Eureka de San Francisco, avant d'être repris au Royal National Theater de Londres en janvier 1992, puis à Los Angeles en novembre de la même année et au Walter Kerr Theatre de Broadway à partir d'avril 1993. En 1989, Kushner entreprend d'écrire la seconde partie intitulée *Perestroïka* qui est créée au Theatre Eureka de San Francisco et au Mark Taper Forum de Los Angeles. L'ensemble de ce diptyque exige du dramaturge américain cinq années d'écriture. Cette pièce prend à parti l'Amérique de Brooklyn. En ce qui concerne la première partie, l'action débute à l'automne 1985 et se termine à la fin de l'hiver 1985-86, tandis que dans la seconde partie, seulement un mois se déroule, de janvier à février 1986.

Le diptyque est ancré dans un paysage politique précis. Le personnage historique de Roy Cohn, célèbre avocat new-yorkais, né en 1927 et mort en 1986, exécuteur des basses œuvres du sénateur républicain Mac Carthy qui veilla personnellement à l'exécution des époux Rosenberg, est un des personnages principaux de la pièce. Dans *Perestroïka,* acte IV, scène 8, Louis dévoile à Joe une partie des affaires douteuses auxquelles est mêlé Roy qu'il accuse de complicité et de corruption. De plus, dans *Millennium Approaches,* acte III scène 2, l'opposition entre Louis, juif, et Belize, noir, est chargée d'une portée à la fois politique, raciale et affective[1]. Dans son opéra, Peter Eötvös a retranché les références politiques et historiques inhérentes aux États-unis pour se concentrer sur les rapports humains. On peut toutefois se demander si cette optique se justifie dans la mesure où les affects - à savoir les rapports professionnels, amoureux, filiaux, les rancoeurs, les attirances - sont pétris par un vécu culturel, religieux, social, par un passé collectif et individuel, intrinsèques à l'idée de nation.

Tony Kushner a sous-titré sa pièce *Fantaisie gay sur des thèmes nationaux,* sous-titre qui met en lumière la présence d'une structure musicale en filigrane. Plutôt que de convoquer le principe du thème, il est davantage pertinent de recourir au terme de *leitmotiv*, puisque des motifs parcourent cette immense pièce en deux parties, motifs qui sont à chaque fois réexposés de manière modifiée, s'adaptant aux événements, aux personnages et aux contextes

[1] Pour une analyse de cette scène, se reporter à l'article de François Regnault, « Sodome USA » in *L'Avant-Scène Théâtre,* numéro 957, novembre 1994, p. 81.

situationnels. Les personnages se caractérisent par l'expression d'un mode de vie, d'un mode de pensée et par des capacités de réaction singulières. Ils se partagent des motifs mystiques et religieux qui jalonnent la pièce : la prophétie – annonce de la fin du monde d'où découlent le jugement dernier - la terreur de la mort face à l'instinct de vie, le sentiment de déréliction ressenti tout aussi intensément par les êtres humains que par les anges qui sont désertés par un Dieu dépassé par les événements, le sentiment de culpabilité et le sentiment d'abandon.

Les deux parties d'*Angels in America* diffèrent en ce que la première, *Millennium Approaches,* est la pièce de l'attente, alors que la deuxième, *Perestroïka,* est celle de l'acceptation, de la résignation face à l'irrémédiable. En effet, dans la première partie, Harper annonce la disparition de la couche d'ozone tout en espérant ardemment qu'un événement quelconque sera à l'origine d'un changement dans sa vie, Joe est en train de découvrir son homosexualité latente, Roy ajourne sans cesse le moment où le nom de sa maladie sera prononcé et fait la sourde oreille lorsque son médecin tente de lui confier son diagnostic. Dans la deuxième partie, Harper se noie dans un excès de détresse et n'espère plus en sortir, Joe a ouvertement déclaré son homosexualité, Roy est gangrené par cette maladie qu'il est forcé de reconnaître incurable et souveraine. Cette angoisse régnante génère des hallucinations chez les protagonistes, hallucinations principalement visuelles et auditives. Les apparitions qui jalonnent la pièce s'expliquent de diverses manières. La raison la plus immédiate serait de recourir à l'action que les traitements médicaux très sévères exercent sur le cerveau des deux personnages atteints du sida : Prior est visité par l'Ange et par ses ancêtres, Roy par Ethel Rosenberg qui, telle une revenante, vient hanter la conscience de l'avocat. De même, la somme de valiums que prend Harper pour lutter contre la dépression n'est pas étrangère à ses hallucinations qui créent de toutes pièces Mr Lies. Mais ces explications vérifiables parce que scientifiques ne sont pas celles qui retiennent l'attention de Tony Kushner. Pour ce dernier, une mise en scène sert la pièce en mettant à nu les tours de passe-passe dignes d'un prestidigitateur. « Les moments de magie – tous –doivent être pleinement réalisés, comme des morceaux de merveilleuse illusion THÉÂTRALE **–** ce qui signifie que ce n'est pas grave si on voit les ficelles, et peut-être est-ce une bonne chose qu'on les voie, mais la magie doit être, en même temps, complètement étonnante »[1]. Le réel et l'illusoire s'amalgament, le monde des morts n'est pas moins immédiat et tangible que celui des vivants. De même, les mises en scène destinées aux clients du Grand Balcon dans la pièce de Genet ne paraissent pas moins fausses ou moins fictives que la révolution qui fait rage au dehors. « Et tout à l'heure, il va

[1] « Notes de Tony Kushner à propos de la mise en scène » in *L'Avant-Scène Théâtre,* numéro 987/988, avril 1996, p. 5. L'adjectif « théâtrale » est souligné par l'auteur lui-même.

falloir recommencer […] Redistribuer les rôles… endosser le mien... »[1], soupire Madame Irma à la fin de la pièce. La scène 3 de l'acte III de *Perestroïka* est un exemple de théâtre dans le théâtre : le réel fait irruption sans crier gare dans le spectacle, dans le simulacre – ou peut-être s'agit-il du contraire, il n'y a pas d'indice qui permette de trancher. Dans cette scène, l'acteur qui fait Joe représente le père au milieu de la famille Mormon dont les membres sont des « mannequins vêtus de costumes d'époque »[2] . De cette intrusion du simulé dans le réel – ou inversement – c'est Harper qui en dévoile le mécanisme : « […] je vous ai dit que ça ne fonctionnait pas bien, c'est simplement… la magie du théâtre ou je ne sais quoi »[3].

La dialectique immobilité/mouvement se situe au cœur de la pièce du dramaturge américain. Les personnages qui se débattent avec la vie sont les témoins, les expérimentateurs concrets de l'assertion suivante : « […] le mal vient de l'immobilité, le salut est dans la course »[4]. Le terme Perestroïka lui-même draine une idée de mouvement : il est employé par Mikhaïl Gorbatchev en 1985 qui énonce une théorie de restructuration, de réforme à l'origine d'un renouveau de l'URSS. Par ailleurs, la métaphore filée de la diode pourvue de ses pôles négatif et positif est l'objet d'un véritable débat entre les Principautés Continentales dans l'acte V scène 5 de *Perestroïka* : il s'agit de savoir si ce sont les électrons positifs ou négatifs qui partent de la cathode pour traverser le champ électrique. Le principe de mouvement, et plus précisément de transit convoqué dans le vocabulaire relatif à la physique est appliqué au processus psychologique humain. « Au cœur de chacun des personnages, n'y a-t-il pas cette même tension entre pôle négatif de stagnation et le pôle positif de son exode ? ». Autrement dit, ne peut-on pas séparer chez chacun son « *aspect figé* de son *aspect mobile* ? ». Chacun des personnages ne serait-il pas à lui tout seul une petite Amérique, « terre d'exil et de nomadisme ? »[5]. Ainsi, Harper désire avec tant d'ardeur une autre vie, ou du moins un beau voyage dépaysant, qu'elle s'invente un Mr Lies, agent de voyage imaginaire dont le badge mentionne le sigle IOTA - c'est-à-dire, International Order of Travel Agents –, agent qui l'emmène en Antarctique. Joe, quant à lui, effectue un grand voyage psychologique pendant lequel son identité sexuelle va se définir. Prior quitte un instant le monde terrestre pour rejoindre la Cité Céleste, le Paradis qui ressemble tant à « San Francisco après le tremblement

[1] Jean Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, tableau IX, p. 153.
[2] Se reporter aux didascalies qui figurent au début de la scène » in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] François Regnault, « La cause en allée », in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit.*, p. 100.
[5] *Ibid.*, p. 101.

de terre de 1906 »[1] et réalise ainsi un voyage métaphysique. Hannah, la mère de Joe, quitte Salt Lake City dans *Millennium Approaches*, acte II scène 10, pour se rendre à Brooklyn. Dans cette scène en particulier, la dialectique immobilité/mouvement est incarnée par les deux amies. Sister Ella Chapter pense que « les voyages, c'est mauvais », tandis qu'Hannah réplique que « ça ne fait pas de mal d'aller voir ailleurs »[2]. Enfin, à l'acte II scène 2 de *Perestroïka*, l'Ange qui visite Prior déplore le « Virus du TEMPS » qui contamine les hommes, il dénonce les voyages sans but qui mène les mondes terrestre et céleste à leur perte. Il demande à Prior de délivrer son message aux hommes, message dans lequel il leur enjoint de ne plus bouger, de s'immobiliser[3], message auquel Prior répond en mentionnant l'impossibilité de s'arrêter, de stopper tout mouvement, de ne pas changer[4]. L'immobilité de l'image et la cristallisation de l'essence qu'invoquent les Trois Figures et le Chef de la Police dans *Le Balcon* sont ici requises par l'Ange pour le salut des deux mondes, terrestre et céleste. Cet Ange, avant d'être hallucination visuelle, est hallucination auditive : c'est la Voix qui se fait entendre et qui, avant d'être intelligible, n'est audible que pour Prior. C'est la Voix dont la toux fait penser à un chat qui recrache une boule de poils[5], c'est la Voix sans laquelle « aucune conscience n'est possible […]. La voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science. La voix *est* la conscience »[6]. Cette Voix/Conscience a de plus une caractéristique particulière : elle bute systématiquement sur le pronom personnel « je », ce qui génère une sorte de bégaiement, une sorte de raté. Ce tic n'est pas anodin, si on se réfère à la démonstration que réalise Jacques Derrida dans l'ouvrage précédemment cité. En effet, il explique que l'énoncé « je suis » implique nécessairement le « je suis mortel ». Autrement dit, « ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du Je »[7]. Ce n'est donc pas le hasard si l'Ange ne se fait audible qu'à Prior, qui s'avère être un des personnages les plus responsables de la pièce : il est conscient de la maladie incurable qui l'assaille, de son sursis, de sa mort prochaine, sans pour cela se résigner puisqu'il fait part à l'Ange de son désir de vivre encore, à l'acte V scène 5 de *Perestroïka*.

---

[1] Se reporter aux didascalies en tête de la scène 2 de l'acte V de *Perestroïka* in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit*., p. 71.
[2] *Le Millénaire approche* in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 957, novembre 1994, p. 54. Toutes les citations utilisées dans le présent travail sont extraites des deux volets de la pièce américaine et nous nous sommes référés à la traduction française des numéros 957 et 987/988 de *L'Avant-Scène Théâtre* dédiés à cette pièce.
[3] *Perestroïka* in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit.*, p. 25, 26.
[4] *Ibid*., p. 78.
[5] « Notes de Tony Kushner à propos de la mise en scène » in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit.*, p. 5.
[6] Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 89.
[7] *Ibid*., p. 108.

« Nos souffrances se changeront en joie pour ceux qui viendront après nous […] et on dira du bien de ceux qui vivent maintenant, on les bénira»[1], réplique située à la toute dernière page dans la pièce. Le monde futur et meilleur davantage rêvé que pressenti par Olga, la sœur aînée des *Trois Sœurs* de Tchekhov, ne peut pas être assumé par les protagonistes de *Angels in America.* En effet, Prior, Louis, Joe, Harper et Belize errent, livrés à eux-mêmes, ayant rompu définitivement avec leur famille, avec leurs ancêtres. Ainsi, « sans descendance, ayant coupé les ponts avec les ascendants, ils ne peuvent plus se transmettre que leur détresse, leur jouissance et la mort. Ils sont seuls, incapables de fonder un nouveau monde »[2]. Il convient ici de se référer à une manière spécifique de vivre le temps « sur le mode de la succession typologique »[3], conception introduite par Friedrich Ohly[4] et citée par Hans Robert Jauss. En effet, chaque époque est sensée « accomplir les valeurs [d'une époque ancienne] et la dépasser »[5]. Cette relation de dépassement est précisée dans la définition que donne Ohly de la typologie : 'Le nouveau rehausse l'ancien, l'ancien survit dans le nouveau. Le nouveau est la rédemption de l'ancien […]'[6]. Ainsi, les trois sœurs, en laissant échapper cette plainte, espèrent secrètement et inconsciemment que leur dignité – qui, de leur vivant, est totalement anéantie – sera reconnue et par là sauvée par les générations qui leur succèderont et peut-être remettent-elles « à la sagesse supérieure de la postérité le soin de juger »[7] de leur vie et de leur intégrité. Quatre réponses négatives sont faites à Olga, réparties dans l'ensemble de la pièce américaine. Dans *Millennium Approaches*, à l'acte I scène 5, Harper déclare que pour elle, non seulement le monde « semble toujours pareil », mais il lui paraît toucher à sa fin[8]. Aux concepts de stagnation et d'achèvement, Prior substitue la notion de régression à l'acte III scène 6 de la même partie en évoquant le XX^{ème} siècle : « Grand Dieu, le monde est devenu terriblement, terriblement vieux »[9]. Dans *Perestroïka*, l'Ange qui apparaît à Prior supplie les êtres humains d'arrêter de bouger sous peine de rendre le monde inhabitable : « Avant que toute vie sur la terre ne devienne impossible/ Bien longtemps avant ça, elle sera devenue totalement invivable »[10]. Joe, quant à lui, n'affiche pas le même pessimisme que les autres

[1] Anton Tchekhov, *op. cit.*, p. 498.
[2] Brigitte Jacques, « *Angels in America :* notes à propos de la mise en scène » in *L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 957, novembre 1994, p. 77.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978, p. 183.
[4] Philologue allemand (1910-1996) spécialisé dans les textes médiévaux.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibid.*, p. 184.
[8] *Le Millénaire approche* in *L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.,* p. 16, 17.
[9] *Ibid.*, p. 72.
[10] *Perestroïka* in *L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 26.

personnages et se mure dans une résignation confortable : « Il faut consentir à l'irrémédiable imperfection du monde […][1] ». C'est à l'acte IV scène 5 qu'Harper, transformée en une sorte de pythie à coups de valium, annonce l'imminence de la fin du monde assimilée au Jugement dernier et à l'idée de purification/rédemption par le feu : « La fin du monde est proche […] C'est le feu, la solution. Jour terrible, jour de Colère. À la fin »[2].

Si *Angels in America* se pose comme une immense formulation de réponse négative à la pièce Les *Trois Sœurs* de Tchekhov, le personnage de Lady Sarashina se montre aussi soumise et servile envers le destin qu'Olga, Macha et Irina.

4. *As I Crossed a Bridge of Dreams* ou la vie-fiction de Lady Sarashina

L'écrivaine Lady Sarashina est née en 1008, dans la capitale nippone– aujourd'hui Kyoto – à l'apogée de la période de Heian. La plupart des ouvrages littéraires de cette période ne comportent pas de titre et ce sont les copistes et érudits ultérieurs qui leur octroient des noms afin de pouvoir les identifier. Sarashina désigne un lieu, une région montagneuse au centre du Japon. Ce lieu n'est toutefois pas mentionné dans l'ouvrage mais il est l'objet d'une allusion indirecte dans les derniers poèmes de l'auteure, c'est pourquoi il a été utilisé afin de nommer cette dernière dont on n'a pas pu accéder au véritable nom. Le titre, *As I Crossed a Bridge of Dreams*[3], est un vers que le traducteur anglais, Ivan Morris, a prélevé d'un poème ancien basé sur une métaphore récurrente de la littérature classique japonaise, métaphore qui définit la vie comme une fugitive immatérialité, comme un rêve, comme une structure inconsistante que nous traversons et à l'intérieur de laquelle nous passons d'un état d'existence à un autre. L'image du pont comme passage mais aussi comme franchissement est donc évocatrice. Le rêve lui-même suggère la nature de la condition humaine, il est omniprésent dans l'imagerie bouddhiste ainsi que dans la littérature profane du Moyen-Âge à nos jours.

La notion de genre a toujours été inconstante dans la littérature japonaise. Ainsi, *Nikki*, qui implique le principe de témoignages écrits quotidiens, est habituellement traduit par le terme journal, terme toutefois inapproprié non seulement en ce qui concerne *As I Crossed a Bridge of Dreams* mais également en ce qui concerne tous les autres célèbres *Nikki*. Ivan Morris a

[1] *Perestroïka*, acte III scène 4, *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit*., p. 41.
[2] *Perestroïka* in *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit*., p. 60, 61.
[3] Livre édité chez Penguin Classics en 1975, avec une introduction du traducteur p. 1-29.

sous-titré le livre, « Recollections of a Woman in Eleventh-Century Japan »[1], se distinguant ainsi du système de notes quotidiennes consignées dans un cahier qui constitue ce qu'on appelle un « journal ». Pendant la période de Heian en particulier, les lignes de démarcation entre les romans, les romances, le recueil d'histoires, l'autobiographie, le journal, les mémoires, le carnet et le recueil de poésie étaient ténues et un même ouvrage était souvent désigné de diverses manières. *As I Crossed a Bridge of Dreams* est conçu à partir d'une sélection d'événements et l'auteure se révèle au lecteur dans toute sa nudité, décrivant chaque nuance de sentiment, l'intimité de chacun de ses espoirs, de ses déceptions secrètes. Bien que le livre parcourre sa vie entière – de son enfance jusqu'à un âge avancé – Lady Sarashina met en relief certains aspects comme les voyages, les morts, les rêves, tandis qu'elle occulte les événements centraux de son existence, à savoir son mariage et la naissance de ses enfants. Les rêves sont de l'ordre de la prémonition et de l'initiation spirituelle. Par exemple, la Mère de Lady Sarashina désire connaître l'avenir destiné à sa Fille et convoque un Prêtre afin qu'il effectue une retraite de trois jours pendant laquelle il doit prier pour recevoir en rêve les informations nécessaires[2]. Au chapitre 4, la Sœur de Lady Sarashina rêve que la Chatte qu'elles ont recueillie en secret est la réincarnation de la fille du Premier Conseiller du Chambellan[3].

De plus, les dates sont rarement précisées et l'auteure commet des imprécisions et des erreurs quant à la place géographique des lieux qu'elle évoque. C'est précisément cette sélection d'événements et d'instants émotionnels qui font du livre un ouvrage de littérature et non un journal. Lady Sarashina utilise les faits et les incidents qui jalonnent sa vie - et qui, tantôt révélateurs, tantôt perturbateurs, balisent de phases et de passages ses réflexions, - pour créer une fiction, un conte.

À travers l'histoire de la littérature japonaise, on constate que prose et poésie ont toujours été étroitement liées, et ce, de manière bien plus prégnante qu'en Occident. Le climax émotionnel d'une scène, d'un passage, est invariablement exprimé par la poésie. Dans *As I Crossed a Bridge of Dreams,* les poèmes alternent avec des passages en prose qui établissent le cadre du récit. Les poèmes s'avèrent être un moyen d'épancher une intense émotion, par exemple lorsque Lady Sarashina perd sa sœur aînée et ressent alors un incommensurable chagrin[4].

[1] « Souvenirs d'une femme dans le Japon du XI^{ème} siècle ».
[2] *As I Crossed a Bridge of Dreams, op. cit.,* chapitre 13 p. 70 – 72.
[3] *Ibid.*, p. 50 - 53.
[4] *Ibid.*, chapitre 5 p. 54-56.

5. *Del Amor y Otros Demonios* de Gabriel García Márquez ou le roman-fantasme

D'après Peter Eötvös, c'est particulièrement les questions centrales concernant la foi et la confrontation de différentes cultures - questions abordées sous la forme du fantasque – qui savent séduire les habitués de l'Opéra de Glyndebourne. C'est ainsi que le roman de Gabriel José García Márquez (né en 1928), *Del Amor y Otros Demonios*[1], est à même de réunir ces éléments. Dès la première page, l'auteur colombien opte pour des rapports auteur/narrateur/lecteur non univoques. Il insère une note de la page 9 à 11 qui décrit ce qu'il présente comme étant un événement réel qui a servi de point de départ au roman[2]. En tant que journaliste, il est envoyé par le rédacteur en chef du journal au couvent de Santa Clara où on est en train de vider les cryptes. Il se positionne donc en tant que témoin par rapport au lecteur, témoin qui rapporte une chose difficile à croire : la découverte d'un corps dont la chevelure mesure « vingt-deux mètres et onze centimètres ». Il explique ce phénomène en précisant que les cheveux continuent de pousser deux cents ans après le décès. Ainsi, avant même le début du roman, l'auteur octroie au lecteur la responsabilité d'un jugement et le laisse libre de décréter quels faits sont réels, et quels faits ne le sont pas. Il ajourne toute décision définitive de la part du lecteur en mettant en scène des personnages qui détiennent une explication logique à chaque événement et d'autres qui au contraire recourent à la magie. García Márquez présente invariablement les événements de manière polysémique : on peut les interpréter en tant que miracles, en tant qu'œuvre du démon, ou bien en tant que simple phénomène naturel. Il utilise les différentes perspectives et points de vue issus du XVIII^{ème} comme du XX^{ème} siècles et montre ainsi combien le rapport au temps contribue à la compréhension d'un fait concret. Le médecin Abrenuncio de Sa Pereira Cao se positionne du côté de la science, de la théorie et des faits vérifiables. Il décrit la lèpre et la rage comme deux maladies naturelles et pour lui, il ne fait pas de doute que Sierva María de Todos Los Ángeles est en proie à une maladie et non aux démons. De son côté, le père Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero interprète également de manière concrète le fait que la fillette parle le Yoruba, ayant été élevée par des esclaves noirs : « […] il me semble que ce qui nous paraît démoniaque n'est autre que les coutumes des Noirs, que la petite a acquises dans l'abandon où l'ont laissée ses parents »[3]. En revanche, d'autres personnages se font les

[1] Publié par les éditions Mondadori, Barcelone, 1994.
[2] Gabriel García Márquez, *De l'amour et autres Démons*, traduit de l'espagnol par Annie Morvan, Grasset, 1995.
[3] *Ibid.*, chapitre IV p. 118.

porte-parole de la superstition amalgamée à la foi catholique. L'abbesse Josefa Miranda qui dirige le couvent de Santa Clara, ainsi que l'évêque Don Toribio de Cáceres y Virtudes - dont elle refuse l'autorité pour des raisons historiques et politiques – sont convaincus que Sierva est possédée par les démons. La première remue ciel et terre pour que l'enfant quitte son couvent, le deuxième recourt à l'exorcisme. Quant au père de Sierva, Don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, il écoute plus qu'il n'agit : il prête attention aux arguments scientifiques du médecin, autant qu'à ceux de l'Église. Il est partagé entre les deux attitudes avant de céder à l'autorité de l'évêque qui lui demande de faire intégrer le couvent à sa fille.

L'incertitude face à ce qui constitue la réalité et face à ce qui est de l'ordre du fantasque est d'autant plus forte qu'aucun témoin du même incident ou du même phénomène ne tient la même version. L'auteur se joue de la loi souveraine qui régit tout récit, toute narration : la loi de la vraisemblance. « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif »[1]. Dans *Del Amor y Otros Demonios,* ce précepte est nettement atténué voire dilué, si bien que les cloisons qui séparent l'impossible et le possible s'amenuisent à l'extrême. Qu'il s'agisse d'événements magiques ou scientifiques, ils sont tous décrits avec le même point de vue externe, avec une volonté de neutralité et d'impartialité et le système de catégorisation se trouve par là dissout.

Si les rêves jouent un rôle fondamental dans le vie de Lady Sarashina, ils sont également très présents dans le roman de García Márquez et contribuent à altérer encore davantage la perception qu'a le lecteur des faits relatés. Les rêves endossent également une signification de prémonition. Finalement, c'est la réalité qui emprunte son inconsistance au rêve tandis que ce dernier prend l'épaisseur de la réalité. Ainsi, Sierva et Delaura font le même rêve, rêve qui annonce la mort prochaine de la fillette : cette dernière est assise à la fenêtre face à un paysage de neige, elle est occupée à détacher et à manger un à un les grains d'une grappe de raisin posée sur ses genoux, grains qui repoussent au fur et à mesure. Dans le dernier grain se trouve la mort. C'est Delaura qui fait le rêve en premier, au chapitre III[2] et qui le raconte à l'évêque. Sierva, à son tour, le raconte à Delaura au chapitre IV[3]. Enfin, Sierva est confrontée une ultime fois à ce rêve fatal au moment de sa mort[4]. Les rêves n'entrent pas en concurrence avec une forme de réalité mais apparaissent au contraire comme un autre aspect de la vie. Ils sont indubitablement aussi signifiants que les expériences éveillées.

---

[1] Paul Ricœur cite Aristote dans son ouvrage *Temps et récit*, tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 100.
[2] Gabriel García Márquez, *De l'Amour et Autres Démons*, *op. cit.*, p. 97.
[3] *Ibid.*, p. 137.
[4] *Ibid.*, chapitre V p. 187.

Il s'agit à présent de déterminer quelle(s) fonction(s) Peter Eötvös assigne à ces cinq textes dans son travail compositionnel, textes qui de part leurs capacités à suggérer des émotions et à offrir une lecture à chaque fois renouvelée de la vie ont su le séduire.

Chapitre II. Le livret : de l'objet fonctionnel à l'entité conductrice du drame

Le choix terminologique concernant le découpage des œuvres est un des aspects fondamentaux du processus compositionnel. En effet, Peter Eötvös recourt à des termes différents – la scène, le tableau et la séquence - qui impliquent des structures particulières et donc, par extension, qui véhiculent diverses façons de penser l'opéra et d'envisager la forme. Le fait que le vocable « acte » ne figure dans aucun des cinq opéras est à ne pas négliger. Dans le code dramatique classique qui régit la structure d'une pièce de théâtre, les actes constituent une ligne directrice de tension puis de détente et par conséquent, ne sont pas autonomes les uns par rapport aux autres. Le premier acte présente les personnages et la situation initiale, les actes centraux voient se dérouler les péripéties, et l'acte final constitue le dénouement, la chute souvent malheureuse en ce qui concerne le genre opératique. Or, il apparaît que ce principe de continuité et cette tension téléologique générés par l'enchaînement d'actes ne font pas partie des outils dramaturgiques de prédilection du compositeur.

1. Le livret de *Love and Other Demons* : du démantèlement de l'ouvrage littéraire à la tentative d'unification du livret d'opéra

Le livret[1] de son cinquième opéra, *Love and Other Demons*, est le fruit d'une expérience nouvelle pour le compositeur : c'est la première fois qu'il travaille à partir d'un roman. C'est principalement pour cette raison, parce qu'il s'agit du genre narratif et non du genre dramatique, que Peter Eötvös a fait appel à un écrivain pour élaborer avec lui le livret - contrairement aux autres livrets qu'il confectionne lui-même aux côtés de son épouse. Kornél Hamvai est un écrivain et dramaturge hongrois né en 1969 qui a écrit le livret directement en langue anglaise, ayant effectué des études de littérature anglaise. Depuis la première version qui date de 2004-2005, le livret n'a cessé de changer et a subi notamment une réduction de la part du compositeur qui a voulu davantage concentrer l'action :

[1] Pour consulter le livret dans son intégralité, se reporter à l'annexe X du volume 3.

> « Pour Kornél, le librettiste, l'histoire ne finit pas avec la mort de Sierva mais il a voulu s'intéresser également à ce qui arrivait au père ainsi qu'au destin tragique de Delaura. Quand je suis arrivé à la fin de l'histoire, je me suis aperçu qu'il ne fallait pas continuer parce qu'il ne s'agit pas d'un livre événementiel. Le sujet, finalement, c'est le chemin que suit Sierva depuis ses douze ans jusqu'à sa mort, quand elle devient une jeune fille et qu'elle connaît ses premiers émois amoureux. Mais, quand elle saisit exactement ce qu'est l'amour, l'objet d'amour, Delaura, n'est plus là. C'est un amour où l'amour se dépasse : pour lui, c'est trop tard, pour elle, c'est trop tôt. Quand Sierva et Delaura se rencontrent, ils ne sont pas dans la même phase. Le tragique de l'histoire, c'est qu'il manque un point de rencontre »[1].

Peter Eötvös exprime ainsi sa volonté de renouer avec l'opéra traditionnel, et plus précisément, avec son thème de prédilection - l'amour – qui lui offre l'opportunité de servir la voix d'opéra grâce à l'utilisation du *bel canto*. C'est pourquoi le compositeur, à partir d'éléments disparates extraits du roman de García Márquez a créé un schéma narratif original pour son opéra. C'est davantage les dernières pages du roman qui ont intéressé le compositeur - c'est-à-dire l'amour impossible entre Sierva et Delaura - que l'évolution de ces deux personnages. L'enfance de Sierva, son vécu et ses pratiques issues de la culture des esclaves qui l'ont élevée, la présence fantomatique de sa mère, Bernarda Cabrera, qui la repousse et qui n'a aucun amour à lui offrir ne sont pas mentionnés. De même, la fonction de Delaura en tant que bibliothécaire au sein du diocèse, ses rapports avec l'évêque, l'attirance naissante qu'il ressent pour Sierva, qui se transforme progressivement en attachement, puis en véritable fascination obsessionnelle n'est pas décrite dans l'opéra. Par ailleurs, le compositeur a dû opérer un choix entre deux personnages féminins : Bernarda et Dominga de Adviento, l'esclave nigériane qui prend les rênes de la maison alors que ni Bernarda ni Ygnacio ne sont plus capables de le faire. Ces deux personnages sont relativement proches physiquement l'un de l'autre, Bernarda étant métisse – née d'un Indien ladino et d'une Blanche castillane - et Dominga, noire. Selon Peter Eötvös, cette ressemblance aurait pu être à l'origine d'une confusion de la part du spectateur. De plus, la figure de Bernarda est pour le compositeur exclusivement comique et sa présence aurait opéré une mutation quant au genre de l'ouvrage lyrique : plutôt que d'opéra, on aurait parlé de comédie. Le choix s'est finalement orienté vers Dominga, en tant que représentante d'une autre culture[2].

[1] Se reporter au troisième entretien qui figure dans le volume 2.

[2] Le choix des personnages littéraires et dramatiques ainsi que leur transfert dans le domaine opératique font partie intégrante du processus d'écriture d'un opéra, processus développé dans la deuxième partie du présent travail, au début du chapitre III.

Le transfert du monde romanesque de García Márquez à celui, opératique, de Peter Eötvös, concerne également un autre personnage féminin : il s'agit de l'abbesse Josefa. Cette importante modification de la portée symbolique du personnage est le fruit d'une divergence esthétique entre la musique et la mise en scène de la création de l'œuvre à Glyndebourne. En effet, le compositeur souhaitait rester plus proche du personnage de García Márquez en mettant l'accent sur son rapport ambigu avec Sierva, Josefa ayant pleine conscience du traumatisme injustifié que l'on fait subir à l'enfant – l'exorcisme - mais n'essayant pas pour autant d'intervenir. Dans la conception du compositeur, il devait de plus être clairement montré au public que l'abbesse devine les liens amoureux unissant Sierva à Delaura bien avant qu'elle les surprenne ensemble à la scène 7/D. Enfin, l'idée que lors de l'exorcisme, Josefa, prise d'empathie pour Sierva, s'imagine la délivrer de sa souffrance en la prenant entièrement sur soi, n'aboutit pas à une réalisation scénique. C'est véritablement le personnage de Josefa qui est la victime la plus manifeste du décalage entre la dimension intériorisée et cérébrale préconisée par le compositeur et celle, extériorisée et exhibitionniste, du metteur en scène. Peter Eötvös a voulu une Josefa presque désincarnée, intériorisant l'idée que peut-être, pour sauver la fillette de son supplice, elle pourrait le transférer sur sa propre personne et l'endurer mentalement à sa place ; Silviu Purcarete, quant à lui, a voulu une Josefa se livrant sans aucune pudeur, durant l'exorcisme de Sierva à la scène 8/C, à un véritable délire à la fois mystique et sexuel. De manière générale, la mise en scène de Silviu Purcarete s'inscrit dans l'esthétique du film *Interview with the Vampire*[1] dans lequel les personnages évoluent dans un univers gothique à souhait avec effusions sanglantes à volonté. Le parti pris du metteur en scène de la création de *Love and Other Demons* est celui d'ôter toute ambiguïté au personnage de Sierva qui se trouve clairement identifiée scéniquement comme une enfant-vampire manifestant autant d'avidité à l'égard des mortels que le personnage féminin du film précédemment cité, Claudia. Il est vrai que le roman de García Márquez se base sur la même mythologie – créature enfantine damnée - que celui de l'auteure américaine Anne Rice (née en 1941). L'enfant-vampire Claudia trouve la mort au même âge que Sierva ; sa chevelure, symbole de vitalité et d'évolution, ne cesse de repousser au fur et à mesure qu'elle tente de la couper – trancher celle de Sierva, c'est lui ôter la vie ; elle entretient avec le personnage de Louis de Pointe du Lac, vampire adulte, le même rapport ambigu que Sierva avec Delaura, son père-amant ; enfin, le désir de leur père de les croire immortelles se manifeste principalement dans la manie qu'ils ont chacun – Lestat pour

[1] *Entretien avec un Vampire*, film réalisé par Neil Jordan, d'après le roman de l'auteure américaine et scénariste Anne Rice, sorti en 1994. Le roman a été publié en 1976.

Claudia et Ygnacio pour Sierva - de les vêtir comme des poupées de cire. La référence à l'esthétique du film est donc tentante pour une mise en drame du roman de García Márquez mais s'avère hors de propos en ce qui concerne une version opératique, à moins de créer un nouveau genre d'opéra qui serait un opéra d'horreur. Car si Claudia est un personnage volontairement incarné dans le film et identifiable sans ambiguïté comme enfant-vampire, Sierva, dans l'opéra, est désincarnée et le doute quant à sa nature démonique ne doit jamais être levé. L'absence manifeste de communication entre le compositeur et le metteur en scène a finalement abouti à un livret et à un spectacle peu cohérents en ce qui concerne l'évolution de l'action et celle du comportement des personnages.

Structurellement, l'opéra se divise en deux parties : la première contient quinze scènes précédées d'une ouverture, la deuxième, huit scènes précédées d'un prologue. Le texte de chaque scène est constitué par des fragments prélevés dans l'ensemble des chapitres du roman, sans suivre l'ordre chronologique de l'ouvrage littéraire, ainsi que le montre le tableau suivant :

TABLEAU I : STRUCTURE DU LIVRET DE *LOVE AND OTHER DEMONS*

OPÉRA	FRAGMENTS DE TEXTE PRÉLEVÉS DANS L ENSEMBLE DES CHAPITRES DU ROMAN[1]
Partie I Ouverture	Chœur à partir des mots du titre « Love and Others Demons »
Scène 1/A	Le rêve commun à Sierva et Delaura, chapitres IV, V, p.137, 187
Scène 1/B	Texte en Yoruba ajouté + Chapitre IV, p.116
Scène 1/C	Texte en Yoruba ajouté + Chapitre II, p.57
Scène 1/D	Chapitre I, p.15, 17, 36
Scène 2/A	Chapitre IV, p. 122
Scène 2/B	Développement d'un dialogue constitué à partir d'éléments extérieurs au roman
Scène 2/C	Chapitres III, I, II, p. 98, 42, 99, 75, 42,43
Scène 3/A	Monologue d'Ygnacio. Chapitre II, p.50, 52
Scène 3/B	Chapitres I, II, p. 28, 66, 45
Scène 3/C	Texte en Yoruba + texte latin + dialogues extérieurs au roman
Scène 4/A	Texte latin ajouté + Chapitre III, P. 83, 87, 83-84
Scène 4/B	Chapitre III, p. 110
Scène 4/C	Chapitres V, III, p. 181, 104, 110
Scène 5	Chapitres IV, V, p. 118, 120, 150, 159
Scène 6	Monologue de Delaura. (vers de Garcilaso de la Vega)[2] Chapitres III, IV, p. 113, 151
Partie II Prologue	Adresse du docteur Abrenuncio au public à partir d'éléments extérieurs au roman
Scène 7/A	Chapitres III, IV, V, p. 96, 97, 117, 118, 90, 91
Scène 7/B	Chapitre V, p. 154
Scène 7/C	Chapitre V p. 160, 161, 162 (vers de Garcilaso de la Vega) + un dialogue constitué à partir d'éléments extérieurs au roman
Scène 7/D	dialogue ajouté
Scène 8/A	Texte latin extérieur au roman
Scène 8/B	Chapitre V, p. 185, 186 + texte latin extérieur au roman
Scène 8/C	Développement d'un dialogue constitué à partir d'éléments extérieurs au roman
Scène 8/D	Texte latin extérieur au roman
Scène 9/A	Monologue de Sierva ajouté
Scène 9/B	Le monologue de Sierva (vers de Garcilaso de la Vega) se termine par sa mort et il est suivi par le monologue final de Dominga.

[1] Les fragments de chapitres ainsi que leurs pages sont déclinées dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le livret. Le numéro des pages correspond à l'édition française *De l'Amour et Autres Démons, op. cit.*

[2] Des vers extraits de trois sonnets de l'auteur espagnol Garcilaso de la Vega (1501 – 1536) sont cités séparément dans le roman et sont imbriqués dans le livret de l'opéra : les vers 6 et 7 du sonnet IV, les deux derniers vers du sonnet V, les vers 12 et 13 du sonnet XXXIII. Pour consulter les trois sonnets dans leur intégralité, se reporter à l'annexe XII du volume 3.

Chaque scène comporte, en plus de son numéro, une lettre. Ces lettres allient plusieurs scènes en un ensemble cohérent que l'on pourrait assimiler à des plans-séquences comme dans un montage filmique. Ainsi, les scènes 1/A à 1/D mettent en scène les personnages dans leurs lieux familiers respectifs, avant que Sierva n'entre au couvent : Sierva, Dominga et Ygnacio se trouvent dans la maison de ce dernier tandis que Delaura contemple l'éclipse en compagnie de l'Évêque Don Toribio. Dans les scènes 2/A à 2/C, l'évêque convoque Josefa en présence de Delaura et il est convenu que Sierva doit intégrer le couvent de Santa Clara pour y être exorcisée, tandis qu'Abrenuncio constate la blessure qu'a causée la morsure du chien sur la cheville de Sierva. Les scènes 3/A à 3/C sont axées sur Ygnacio, qui exprime sa souffrance et sa solitude en se remémorant celle qui aurait dû vivre auprès de lui, Doña Ollala, morte foudroyée, et qui demande de l'aide au médecin Abrenuncio. Les scènes 4/A à 4/C se déroulent au couvent de Santa Clara où Sierva fait la connaissance de Martina Laborde, l'occupante de la cellule voisine qui semble avoir perdu la raison. La scène 5 confronte pour la première fois Sierva et son exorciseur, Delaura, et dans la scène 6, ce dernier, seul, est en proie aux affres de la passion. Les scènes 7/A à 7/C sont consacrées à Sierva et à Delaura qui laissent libre cours à leur amour interdit avant d'être surpris par L'abbesse Josefa. Sierva voit ses cheveux coupés et rasés par Martina Laborde à la scène 7/D. La cérémonie de l'exorcisme se déroule pendant les scènes 8/A à 8/D. Enfin, Les scènes 9/A et 9/B voient mourir Sierva alors que s'élève la plainte de Dominga.

La structure du livret contribue à solliciter la mémoire de l'auditeur/spectateur. Par exemple, la scène 1/A est construite autour de bribes de phrases délivrées par Sierva et par le chœur invisible : ces morceaux de texte fonctionnent comme des indices et s'avèrent être des fragments du rêve que Delaura décrit dans son intégralité à l'évêque dans la scène 7/A. De plus, la répétition d'un événement à l'identique – par exemple, lorsque Ygnacio tente d'arracher les colliers que porte sa fille dans la scène 1/D puis, à nouveau, dans la scène 3/C – confère à l'opéra une conception du temps singulière. Par ailleurs, il arrive parfois au cours de l'opéra qu'on ne sache pas si les événements représentés se déroulent successivement, simultanément, ou si certains sont issus de rêves ou d'une réalité. Il en est ainsi de la scène 2/C durant laquelle trois actions sont représentées sans qu'il soit possible de déterminer si elles se déroulent en même temps – dans le temps du récit – ou bien si elles sont seulement représentées en même temps, se déroulant en réalité à des moments différents du récit.

2. Les livrets du *Balcon* et de *Angels in America* : une lecture linéaire des ouvrages dramatiques

En ce qui concerne les opéras *Le Balcon* et *Angels in America*, le livret est le fruit d'une construction linéaire par rapport au texte dramatique. Pour le premier, Peter Eötvös emploie le terme de tableau en référence directe à la pièce de Genet. Roland Barthes donne une définition du tableau, qu'il soit pictural, théâtral, ou encore littéraire :

> « Le tableau […] est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innomé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée : le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire ; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion »[1].

L'auteur poursuit sa définition en se référent au dramaturge Bertolt Brecht (1898 – 1956) qui, dans ses pièces, procède par tableaux successifs. Toute la charge signifiante porte sur chaque scène, non sur l'ensemble. Contrairement au principe des actes, il n'y a « pas de développement, pas de mûrissement, un sens idéel, certes (à même chaque tableau), mais pas de sens final, rien que des découpes dont chacune détient une puissance démonstrative suffisante »[2]. Le terme de tableau et son mode de vie que l'on peut qualifier d'autarcique impliquent une volonté de distanciation. Cette dernière fait également partie de la conception du théâtre que nourrit Tony Kushner – même s'il emploie les vocables d'acte et de scène – qui trouve une source fertile d'inspiration dans le théâtre de Brecht. Ainsi, pour les trois dramaturges allemand, français et américain, l'image et l'illusion sont deux concepts fondateurs de la pièce : il doit être clairement montré aux spectateurs qu'il s'agit de décors de carton, qu'il s'agit d'une scène de théâtre, enfin, d'une histoire qui leur est racontée et qui ne prétend surtout pas prendre l'allure de la vraisemblance. Dans « Comment jouer *Le Balcon* », Genet déclare : « […] je veux que les tableaux se succèdent, que les décors se déplacent de gauche à droite, comme s'ils allaient s'emboîter les uns dans les autres sous les yeux du spectateur »[3]. Un détail du décor, à savoir « au plafond, un lustre qui demeurera le même à

[1] *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 87.
[2] *Ibid.*, p. 88.
[3] Ce texte a été écrit en 1962 après les déboires qu'a rencontrés Genet avec les différents metteurs en scène afin de préciser son intention et d'éviter tout débordement. Cf., *Le Balcon, op. cit.*, p. 10.

chaque tableau »[1], constitue un indice qui témoigne de la présence en filigrane de la convention théâtrale.

La construction du livret[2] de l'opéra *Le Balcon* est linéaire par rapport à la pièce de Jean Genet, hormis quelques suppressions, subdivisions et permutations de tableaux qui n'altèrent en rien le déroulement chronologique propre à la pièce. Dans l'opéra, les quatrième et huitième tableaux de la pièce ne figurent pas. Le huitième tableau de l'opéra voit mourir Chantal et est l'équivalent du sixième tableau de la pièce. Le deuxième tableau de l'opéra est construit à partir de micro-scènes issues des trois premiers tableaux de la pièce : un va-et-vient est créé entre trois salons, celui de l'Évêque, celui du Juge et celui du Général. Enfin, le neuvième tableau de la pièce est divisé en deux tableaux dans l'opéra.

La construction du livret qui suit presque pas à pas le déroulement de l'action dramatique conçu par Genet est en fait l'outil déclencheur d'une approche opératique qui reste elle aussi esthétiquement très proche de la pièce. Et c'est la mise en scène de Gerd Heinz en particulier – productions de l'année 2003 à Freiburg et de l'année 2009 à Bordeaux[3] - qui inscrit son approche scénique dans cette similitude esthétique : la mise en scène de Gerd Heinz est en fait celle de la pièce de théâtre de Genet, parfaitement transposable à l'opéra, sans qu'il soit nécessaire de lui apporter la moindre modification. Ainsi, le metteur en scène allemand nous installe de manière immédiate et permanente dans l'univers du dramaturge français – et peut-être davantage que dans celui du compositeur hongrois – si bien qu'il suffit de substituer aux chanteurs lyriques des comédiens pour obtenir une version théâtrale du *Balcon.*

[1] Se reporter aux didascalies situées au début du premier tableau, *ibid.*, p. 19.

[2] Nous prenons en compte les corrections du livret apportées en août 2004 en vue de la production du mois de janvier 2005 à l'Opéra Théâtre de Besançon. Pour consulter le livret dans son intégralité, se reporter à l'annexe VII du volume 3.

[3] Pour consulter l'intégralité des productions du *Balcon* entre l'année de sa création et l'année 2009, se reporter à l'annexe III du volume 3.

TABLEAU II : STRUCTURE DU LIVRET DU *BALCON*

Le Balcon de Jean Genet, pièce en 9 tableaux	*Le Balcon* de Peter Eötvös, opéra en 10 tableaux (version 2004, Besançon)
tableau I : l'Évêque, Irma, la Femme, Décor : sacristie, lustre, 3 paravents rouge sang, Un miroir qui reflète un lit défait.	tableau I : idem
tableau II : le Juge, la Voleuse, le Bourreau même lustre, 3 paravents bruns, même miroir	tableau II : salon du Juge, puis salon de l'Évêque, puis salon du Juge, puis salon du Général, puis salon du Juge, et enfin salon du Général, (transition avec le tableau suivant)
tableau III : le Général, Irma, la Fille, apparition du Bourreau même lustre, 3 paravents vert sombre, même miroir	tableau III : idem
tableau IV : la Fille, le Vieux, Irma, 3 miroirs	
tableau V : Irma, Carmen, Arthur, le Chef de la Police même lustre	tableau IV : Irma, Carmen
	tableau V : Irma, Carmen Arthur
	tableau VI : Irma, Carmen, Arthur, le Chef de la Police
tableau VI : Roger, Chantal, 3 Révoltés une place	tableau VII = tableau VII de la pièce
tableau VII : l'Envoyé de la Cour, Irma, le Chef de la Police, Carmen salon funéraire	tableau VIII = tableau VI de la pièce Chantal meurt à la fin de ce tableau
tableau VIII : les 3 Figures, le Héros, la Reine, le Mendiant, l'Envoyé, Chantal (qui est abattue)	
tableau IX : les 3 figures, la Reine,(qui redevient progressivement Irma), l'Envoyé, le Chef de la Police, 3 Photographes, Carmen, Roger, l'Esclave salon du mausolée	Tableau IX : 3 Figures, l'Envoyé, la Reine ; Carmen, le Chef de la Police, 3 Photographes
	Tableau X : mêmes personnages + Roger, et l'Esclave (rôle muet)

Pour *Angels in America*, le compositeur a conservé le principe des deux grandes parties divisées par des scènes[1]. Dans ses « Notes à propos de la mise en scène », Tony Kushner précise que « *Millennium Approaches* et *Perestroïka* sont deux pièces très différentes, et si on les monte dans un théâtre, la différence doit se refléter dans leur conception »[2]. Cette pièce considérablement longue – sept heures de spectacle – relève de la saga américaine, de la série télévisée ou encore du feuilleton dans lesquels on retrouve les mêmes personnages tout au long des épisodes, principe qui génère le plaisir de la reconnaissance chez le spectateur. La dimension de la pièce ne pouvait donc pas convenir à un livret d'opéra de longueur convenable et il a fallu recourir à un processus de condensation extrême. Le principe d'autonomie et d'hétérogénéité de chacune des deux parties de la pièce – chacune peut-être montée indépendamment de l'autre – n'est pas restitué dans l'opéra qui apparaît comme un tout homogène. En effet, dans ce dernier, les scènes sont numérotées de 1 à 18 de manière continue : la première partie contient onze scènes, la seconde, sept scènes. Tout comme dans la pièce, « la seconde partie se noue exactement à la première à partir de la nuit qui la termine »[3]. Dans l'opéra, il s'agit de la nuit où l'Ange apparaît à Prior, dans les scènes 11 et 12. La réplique de l'Ange «Greetings Prophet ! The Great Work begins : The Messenger has arrived »[4] qui clôt la première partie figure à l'identique au début de la seconde. Mais ce qui n'est pas intelligible dans l'opéra, c'est qu'il s'agit de cette même nuit où Harper croit être en Antarctique après s'être introduit dans le Jardin botanique de Prospect Park à l'acte I scène 2 de *Perestroïka*, où Hannah Pitt a enfin trouvé son chemin et est arrivée à l'appartement de son fils à l'acte I scène 3, où Roy est admis à l'hôpital au service des malades atteints du sida à l'acte I scène 5, où encore Louis et Joe deviennent amants à l'acte I scène 6.

Par ailleurs, « la procédure de concentration du temps ou d'accélération de l'action »[5] employée par le dramaturge américain dans *Perestroïka* n'est pas restituée dans l'opéra. Dans *Perestroïka,* trois semaines se passent entre les premier et deuxième actes, le deuxième acte contenant le flash-back c'est-à-dire la nuit où est apparu l'Ange à Prior (dernière scène de *Millennium Approaches*) ; une semaine s'écoule entre les deuxième et troisième actes ; un jour entre les troisième et quatrième actes ; le cinquième acte met en scène la même nuit que celle du quatrième acte.

[1] Pour consulter le livret dans son intégralité, se reporter à l'annexe VIII du volume 3.
[2] *Perestroïka* in *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit*., p. 5.
[3] François Regnault, « La cause en allée », in *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit*., p. 98.
[4] « Salut, Prophète ! Le Grand Œuvre commence. Le Messager est arrivé ».
[5] François Regnault, *ibidem*.

Peter Eötvös utilise toutefois dans son ouvrage lyrique le principe des scènes scindées, « split scenes », en vigueur dans la pièce : les scènes 2, 7, 10 et 13 de l'opéra dites « triple scene » obéissent à cette structure. Ce principe s'explicite de la manière suivante : il s'agit « d'échanges croisés de répliques […] auxquelles il ajoute le procédé de la fugue, consistant à garder les personnages de la scène précédente dans la scène suivante, afin d'obtenir un contrepoint de plus en plus complexe de voix »[1]. Ce principe est concrétisé scéniquement par la mise en scène de Philippe Calvario[2] au moyen de petits plateaux coulissants sur lesquels les interprètes entrent en scène. Les personnages sont ainsi présentés aux spectateurs entourés d'une version miniaturisée de leur environnement au sein duquel le jeu des lumières et l'installation du décor contribuent à installer le monde propre à chaque personnage. Dans la scène 2, Roy fait son entrée sur un plateau coulissant dont les cloisons représentent les murs qui permettent de délimiter son bureau. Un système d'appareillage téléphonique compliqué est à sa disposition et le personnage de l'avocat, occupé à suivre trois ou quatre conversations en même temps, est donc immédiatement caractérisé par le ton méprisant qu'il adopte à l'encontre d'une certaine interlocutrice – Mrs Soffer – et par celui, doucereux, qu'il prend afin de convaincre Joe d'accepter sa proposition de venir travailler à Washington. Peu après l'entrée de Roy, c'est au tour de Harper d'entrer en scène sur son propre plateau coulissant entouré lui aussi de cloisons représentant les murs de sa chambre. Harper se tient devant une coiffeuse et son état dépressif est scéniquement exprimé par ses tentatives de suicide successives, saisissant tour à tour – sans toutefois interrompre son soliloque sur la fin du monde – un premier pistolet, un deuxième pistolet, un couteau et enfin une corde à laquelle Mr Lies l'arrache de justesse.

[1] *Ibid.*, p. 102.
[2] Mise en scène de la création de l'opéra au mois de novembre 2004 au Théâtre du Châtelet à Paris.

TABLEAU III : STRUCTURE DU LIVRET DE *ANGELS IN AMERICA*

PARTIE 1

SCÈNES	FRAGMENTS ISSUS DE LA PIÈCE DE TONY KUSHNER[1]
Scène 1 Rabbi, Louis, Prior, la famille	Partie I, Acte I, scènes 1, 4, 5
Scène 2 (scène scindée) Roy, Joe dans le bureau de Roy. Harper seul. Mr Lies apparaît.	Partie I, Acte I, scènes 2, 3, 2 Partie I, Acte II, scène 6, Acte I, scène 3, Acte II, scène 6
Scène 3 Prior et Harper apparaissent chacun dans le rêve de l'autre	Partie I, Acte I, scènes 3, 7, 3 Forme en arche
Scène 4 Prior, Louis la Voix	Partie I, Acte I, scène 8, Acte II, scène 1, Acte I, scène 7
Scène 5 Joe et Harper	Partie I, Acte II, scène 2, Acte I, scène 8, Acte II, scènes 2, 9, Acte I, scène 8
Scène 6 Roy et Henry. Ethel apparaît.	Partie I, Acte I, scène 9, Acte III, scène 5, Acte I, scène 9, Acte III, scène 5
Scène 7 (scène scindée) Louis et Belize. Joe téléphone à Hannah. Belize, Prior, la Voix	Partie I, Acte II, scènes 3[2], 8, 5
Scène 8 Louis et Joe, plus tard dans la nuit à Central Park	Partie I, Acte III, scène 7, Acte II, scènes 7, 8 Partie II, Acte I, scène 6 Partie I, Acte III, scène 7
Scène 9 Hannah et une Femme sans abri, dans un terrain vague	Partie I, Acte III, scène 4
Scène 10 (scène scindée) Louis et Prior à l'hôpital, Harper et Joe chez eux	Partie I, Acte II, scène 9
Scène 11 Prior, ses 2 ancêtres, Louis, l'Ange	Partie I, Acte III, scènes 1, 6, 7

[1] Les fragments d'actes et de scènes issus de la pièce sont déclinés dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le livret.

[2] Le personnage de l'infirmière Emily n'existe pas dans l'opéra dans lequel ses répliques sont alors attribuées à Belize.

PARTIE II

Scène 12 Prior, l'Ange	Partie II, Acte II, scène 2
Scène 13 (scène scindée) Louis et Joe. Harper et Hannah Prior et Belize	Partie II, Acte I, scène 6, Partie I, ActeII, scène 2, Partie II, Acte I, scène 2, Partie I, Acte III, scène 3, Partie II, Acte II, scène 2, Acte III, scènes 1, 4, 1
Scène 14 Roy, Belize, Ethel	Partie II, Acte III, scène 2, Acte I, scène 5, Acte III, scènes 2, 5 Partie I, Acte III, scène 5 Partie II, Acte IV, scène 9 Mort de Roy
Scène 15 Femme sans abri, Hannah Joe, Louis, Prior	Partie II, Acte III,scène 3, Acte IV, scène 4
Scène 16 Prior, Hannah, l'Ange	Partie II, Acte IV, scène 6, Acte V, scène 1
Scène 17 Prior, l'Ange, 6 Principautés continentales	Partie II, Acte V, scène 5
Scène 18 Prior, Belize, Louis, Hannah, l'Ange	Épilogue

En ce qui concerne la distribution, Peter Eötvös a suivi le même principe que Tony Kushner : le même chanteur assume plusieurs rôles. Toutefois, cette répartition des rôles diffère de celle de Tony Kushner puisque le compositeur a dû opter pour un moins grand nombre de personnages et se référer à des critères vocaux.

TABLEAU IV : DISTRIBUTION DES RÔLES DANS LA PIÈCE *ANGELS IN AMERICA* DE TONY KUSHNER

8 Acteurs	Personnages
1 acteur	Prior
1 acteur	Harper, Martin Heller, Ange Africanii
1acteur	Hannah, Rabbi Isidor Chemelwitz, Ethel Rosenberg, Alexis Antédiluvianovitch Préchutianov, Henry, Ange Asiatica
1 acteur	Belize, Mr Lies, Ange Oceania
1 acteur	Joe, Prior 1, l'Esquimau, Ange Europa
1 acteur	Roy, Prior 2, Ange Antartica
1 acteur	Louis, Sarah Ironson, Ange Australia
1 acteur	La Voix, Ange de l'Amérique, la Femme du Bronx, Ella Chapter, Emily

TABLEAU V : DISTRIBUTION DES RÔLES DANS L'OPÉRA *ANGELS IN AMERICA* DE PETER EÖTVÖS

8 chanteurs	Personnages
1 baryton lyrique	Prior
1 ténor	Louis, Ange Oceania
1 baryton	Joe, Prior 1, Ange Europa.
1 baryton-basse	Roy, Prior 2, Ange Australia
1 contre-ténor	Belize, Mr Lies, le femme du Bronx, Ange Africanii
1 soprano	Harper, Ethel Rosenberg, Ange Antartica
1 mezzo-soprano	Hannah, Rabbi Isidor Chemelwitz, Ange Asiatica
1 soprano	la Voix, Ange de l'Amérique

Le fait que le même chanteur/acteur prenne en charge plusieurs personnages renforce la volonté de distanciation évoquée précédemment. L'acteur ne se confond donc pas avec son personnage et aucune assimilation ne peut avoir lieu. En reconnaissant la même personne, le spectateur est constamment extrait de l'action, confronté aux conventions théâtrales mises à nu. Il n'y a pas non plus d'empathie possible. On retrouve ainsi le procédé cher à Brecht dans des pièces comme *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*[1] créée en 1932 à Berlin et *Der Kaukasische Kreidekreis*[2] créée à Berlin en 1954.

3. Le livret de *Lady Sarashina* : des scènes de conte

Dans *Lady Sarashina*[3] également, les chanteurs assument plusieurs personnages, mais la raison de ce procédé ne s'explique pas tant par une volonté de distanciation que par une intention de créer l'atmosphère onirique et intemporelle du conte. En réalité, cette atmosphère est directement issue d'une pièce écrite entre 1998 et 1999 intitulée *As I Crossed a Bridge of Dreams,* pièce définie comme « un théâtre de sons »[4] par le compositeur. Le rôle de Lady Sarashina est attribué à une actrice-récitante, soutenue par trois Voix-Rêve interprétées par deux femmes et un homme qui endossent plusieurs personnages sur le mode vocal du parlé-chanté. Dix ans après, dans l'opéra intitulé *Lady Sarashina,* la récitante est remplacée par une soprano et les trois Voix-Rêve constituent le Trio Vocal. *As I Crossed a Bridge of Dreams* - qui apparaît rétrospectivement comme la préhistoire de l'opéra *Lady Sarashina* – s'articule autour de sept scènes tandis que l'opéra, tout en conservant la même trame narrative, développe neuf scènes, ainsi que l'illustre le tableau suivant.

[1] *Sainte Jeanne des Abattoirs.*
[2] *Le Cercle de craie Caucasien.*
[3] Pour consulter le livret dans son intégralité, se reporter à l'Annexe IX du volume 3.
[4] Les propos du compositeur relatifs à cette pièce figurent dans le livret qui accompagne le CD : UMZE Ensemble de Chambre, Gergely Vajda, BMC CD 138, 2009.

TABLEAU VI : PRÉSENTATION COMPARATIVE DES LIVRETS DE *AS I CROSSED A BRIDGE OFDREAMS* ET DE *LADY SARASHINA*

AS I CROSSED A BRIDGE OFDREAMS 1998-1999	*LADY SARASHINA* 2007-2008
Scène 1 : Spring (monologue) Lady Sarashina , 3 Voix-Rêve	Ouverture, Trio Vocal
	Scène 1 : Spring (monologue) Lady Sarashina, Trio Vocal
	Scène 2 : Guard Lady Sarashina, Princesse, Impératrice, Garde, Fou, Messager
	Scène 3 : Pilgrimages Lady Sarashina, Jeune Femme, Mère, Père
Scène 2 : Dream with the cat Lady Sarashina, Chat, 2 voix féminines Voix-Rêve	Scène 4 : Dream with the cat Lady Sarashina, Jeune femme, Soeur, Chatte
Scène 3 : The Moon (monologue) Lady Sarashina , 3 Voix-Rêve	Scène 5 : The Moon (monologue) Lady Sarashina, Trio Vocal
Scène 4 : Mirror-dream Lady Sarashina, Mère, Prêtre, Femme-Rêve, Voix-Rêve	scène 6 : Mirror-dream Lady Sarashina, Fille, Femme-Rêve, Mère, Prêtre
Scène 5 : Dark night Lady Sarashina, 2 Dames d'honneur, Gentleman	Scène 7 : Dark night Lady Sarashina, Jeune femme, Dame d'honneur, Gentleman
Scène 6 : Remembrance Lady Sarashina, Jeune femme, Gentleman	Scène 8 : Remembrance Lady Sarashina, Jeune femme, Gentleman
Scène 7 : Bells (monologue) Lady Sarashina	Scène 9 : Fate (monologue) Lady Sarashina

En ce qui concerne l'opéra, Peter Eötvös avait opté au départ pour cinq chanteurs : Lady Sarashina avec à ses côtés le baryton dans le rôle du Gentleman, puis trois autres chanteurs en trio, se partageant plusieurs personnages. Le compositeur est revenu par la suite sur cette distribution et a réduit le nombre des chanteurs à quatre, le baryton faisant alors partie du Trio. Dans l'opéra, le baryton endosse sept rôles différents : le Garde, le Fou, le Messager, le Chat, le Prêtre, le Gentleman. Quant à la mezzo-soprano, elle assume cinq personnages

différents : l'Impératrice, la Mère, la Soeur, la Femme du rêve, la Dame d'honneur. Enfin, la soprano en assume cinq également : la Princesse, la Jeune femme, la Fille, la Femme du rêve, la Dame d'honneur. Seule la soprano qui incarne Lady Sarashina vers la fin de sa vie et qui se remémore des bribes de vie « reste toujours Sarashina »[1] tandis que la Jeune femme et la Fille apparaissent comme des dédoublements de ce même personnage à diverses époques de sa jeunesse. Ainsi que l'explique le compositeur, du nombre de personnages découle la durée de la pièce :

> « Il y a eu également une décision sur la durée de l'œuvre. J'ai pensé qu'il était nécessaire de faire une pièce en un acte, en regard de la petite formation constituée par les quatre chanteurs. Scéniquement, il valait mieux que les quatre personnes restent sur scène pendant toute la durée de l'opéra. J'imaginais mal les personnes rentrant et sortant de scène en ayant changé de costume. C'est beaucoup plus concentré et cohérent si je garde la pièce dans une forme fermée, en enchaînant, toujours *attaca*. J'ai été obligé de choisir neuf tableaux parce qu'il n'y a pas d'histoire, et on ne peut pas en tirer davantage que cinq minutes ou douze minutes par scène »[2].

L'ordre des neuf scènes/tableaux[3] a été fixé dans le but d'obtenir une continuation relative quant à la vie faite d'attente de cette japonaise du XI^{ème} siècle. Le compositeur et son épouse ont finalement abouti à la forme suivante : « le premier, le cinquième et le neuvième tableaux sont des monologues pour Lady Sarashina, et les autres tableaux sont consacrés aux choses inventées, aux anecdotes, aux petites histoires et aux rêves. Tout l'opéra n'est rien d'autre que le portrait d'une femme »[4].

[1] Se reporter au deuxième entretien qui figure dans le volume 2.
[2] *Ibidem.*
[3] C'est le terme de scène qui est mentionné dans la partition, alors que celui de tableau serait manifestement plus approprié pour cet opéra, d'après la définition que nous avons évoquée précédemment au sujet du *Balcon.* Le compositeur lui-même semble favoriser le deuxième vocable.
[4] Se reporter au deuxième entretien qui figure dans le volume 2.

TABLEAU VII : STRUCTURE DU LIVRET DE *LADY SARASHINA*

SCÈNES	PERSONNAGES EN PRÉSENCE	FRAGMENTS DU TEXTE ISSSUS DE LA TRADUCTION D'IVAN MORRIS[1]
Ouverture	Trio Vocal	Chapitre 7, p. 57 Le poème est écrit par une personne qui, comme le père de Lady Sarashina, attend sa nomination.
Scène 1 : Spring monologue	Lady Sarashina, Trio Vocal	Chapitre 3, p. 49, 47
Scène 2 : Guard	Lady Sarashina, Princesse, Impératrice, Garde, Fou, Messager	Chapitre 2, p. 36, 37
Scène 3 : Pilgrimages	Lady Sarashina, Jeune Femme, Mère, Père	Chapitre 11, p. 64-66 Chapitre 12, p. 69
Scène 4 : Dream with the cat	Lady Sarashina, Jeune femme, Soeur, Chatte	Chapitre 4, p. 50, 52, 53 Chapitre 5, p. 56
Scène 5 : The moon monologue	Lady Sarashina, Trio Vocal	Chapitre 9, p. 63 Chapitre 3, p. 45 Chapitre 27, p. 101, 102 Chapitre 16, p. 79 Chapitre 8, p. 62
scène 6 : Mirror-dream	Lady Sarashina, Fille, Femme-Rêve, Mère, Prêtre	Chapitre 13, p. 70, 72 Chapitre 8, p. 59 Chapitre 11, p. 66 Chapitre 15, p. 73
Scène 7 : Dark night	Lady Sarashina, Jeune femme, Dame d'honneur, Gentleman	Chapitre 26, p. 101 Cumul de 2 poèmes écrits par 2 amies De Lady Sarashina Chapitre 18, p. 83-86
Scène 8 : Remembrance	Lady Sarashina, Jeune femme, Gentleman	Chapitre 18, p. 86, 88 Chapitre 4, p. 53
Scène 9 : Fate monologue	Lady Sarashina	Chapitre 29, p. 106

[1] Les fragments de chapitres ainsi que leurs pages sont déclinés dans l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le livret. Le numéro des pages correspond à *As I Crossed a Bridge of Dreams, op. cit*.

4. Le livret de *Trois Sœurs* : trois exégèses de la réitération

La pièce de Tchekhov tout comme l'opéra de Peter Eötvös sont égrenés de récurrences événementielles, situationnelles, sans oublier les sujets de conversation. Ces répétitions, qui conduisent à une saturation de l'espace vital des personnages ainsi qu'à une perte de la notion du temps chronologique du lecteur et de l'auditeur, sont répertoriés par les trois tableaux ci-dessous. Par ailleurs, Peter Eötvös substitue à l'idée narrative et au déroulement linéaire de la pièce un réseau de scènes indépendantes qui piétinent sur le présent. En effet, les trois séquences de l'opéra correspondent à trois points de vue, trois éclairages des mêmes événements, chacune des séquences étant centrée sur un personnage différent : la première est focalisée sur Irina, la seconde sur André et la troisième sur Macha. De ce parti pris découle la réitération de certains événements. Par exemple, la pendule est brisée deux fois par le docteur et l'incendie se déclare deux fois. Le chef d'orchestre Kwamé Ryan explique à ce propos comment la mémoire de l'auditeur se trouve ainsi sollicitée :

> « […] la structure de l'opéra […] donne au public la possibilité d'entendre la même musique plusieurs fois, à chaque fois un peu modifiée. Ainsi, il y a peut-être un peu moins de matériel à entendre et, à partir du milieu de l'œuvre, on a la sensation de se sentir à l'aise, de connaître le monde musical de cette œuvre »[1].

Le compositeur, quant à lui, oriente plus ouvertement encore l'absence de dimension téléologique contenu dans la pièce du dramaturge russe puisqu'il élimine absolument toute forme de progression, vers quelque but que ce soit : l'exemple du duel est particulièrement révélateur. La mort de Touzenbach intervient dans la première séquence de l'opéra alors qu'elle termine la pièce du dramaturge russe, ce qui contribue à éradiquer toute forme de finalité[2] ; la mort n'est plus l'issue du drame. Tout se décide bien avant le duel et la constatation résignée d'Irina « Je le savais » pourrait aussi bien émaner du spectateur. Ce temps de la répétition génère une impression de suspension des événements et d'apesanteur. Or, dès le XVII^{ème} siècle, le rôle de l'opéra dans les cours princières n'est-il pas de « [suspendre] le cours ordinaire du temps, [d'ajouter] au monde réel un autre monde »[3] grâce au faste des spectacles mis en œuvre pour la gloire des princes ? C'est l'attractivité de ce

[1] Se reporter à l'entretien avec le chef d'orchestre qui figure dans le volume 2.
[2] András Zoltán Bán « Trois sœurs - plus un … » in *L'Avant Scène Opéra, op.cit.*, p. 84.
[3] Jean Starobinsky, *Les enchanteresses,* Seuil, Paris, 2005, p. 14.

traitement du temps qui est commune au public du siècle classique et à celui de notre XXI^{ème} siècle.

TABLEAU VIII : TEMPS DE RÉPÉTITION DANS L'OPÉRA *TROIS SOEURS*

	PIÈCE	OPÉRA
ACCORDÉON (Voix de Moscou)	2 fois : début Acte II, p.418[1] fin Acte II, p. 448	3 fois : Prologue Séquence I, n° 12 Séquence II, n° 19
COMPTINE / SIFFLEMENT DE MACHA	4 fois : Acte I, p. 392, 415 Acte IV : p. 493, 494	4 fois : Séquence I, n°3, « refrain » Séquence II, n° 13 Séquence III, n° 22 et 26
REFRAIN Natacha traverse la scène une bougie à la main	3 fois : Acte II, p.418,445 Acte III : p. 466	3 fois : Prologue, Séquence I, n°3, « refrain » Séquence II, n° 14
TEMPS CONSULTÉ	7 fois : Acte I, p. 385, 408, 409 Acte III : p. 457, 458 Acte IV : p. 474, 480, 485, 490	5 fois : Séquence I, n° 4 (pendule brisée pour la 1ère fois) Séquence I, n° 11 Séquence II, n° 17 (pendule brisée pour la 2ème fois) Séquence II, n°18 Séquence III, n° 26
TRAVAIL Le désir et l'espoir sont générés par le travail ; le travail est garant de vitalité et de bonheur.	7 fois : Acte I, p. 389-391, 406,411-412 Acte II, p. 432, 439 Acte IV, p. 479, 498	2 fois : Prologue Séquence I, n° 6
« Nos souffrances se changeront en joie pour ceux qui vivront après nous » : idée présente en filigrane tout au long de la pièce et de l'opéra	1 fois : Acte IV, p. 498	1 fois : Prologue

[1] Les numéros de pages des tableaux correspondent à ceux de la pièce d'Anton Tchekhov, o*p.cit.*

Le tableau suivant met en exergue l'organisation des déclarations d'amour réparties dans la pièce et dans l'opéra de manière spécifique[1].

TABLEAU IX : LES DÉCLARATIONS D'AMOUR DANS L'OPÉRA *TROIS SOEURS*

PIÈCE	OPÉRA
TOUZENBACH ➔ IRINA Acte I, p. 411 Acte III, p. 461 – 462 Acte IV, p. 485 – 486.	TOUZENBACH ➔ IRINA Séquence I, n° 6
ANDRÈ ➔ NATACHA Acte I, p. 416 – 417.	SOLIONY ➔ IRINA Séquence I, n° 7
VERCHININE ➔ MACHA Acte II, p. 425.	KOULYGUINE ➔ MACHA Séquence III, n° 23
SOLIONY ➔ IRINA Acte II, p. 444 – 445.	VERCHININE ➔ MACHA Séquence III, n° 24
KOULYGUINE ➔ MACHA Acte III, p. 462 – 463.	

[1] Pour le livret de l'opéra en langue russe accompagné de sa traduction française réalisée par Irène Imart, se reporter à *L'Avant-Scène Opéra*, numéro 204, Premières Loges, Paris, septembre-octobre 2001, p. 13 - 63.

Alors que Anton Tchekhov distribue les cinq déclarations d'amour tout au long des quatre actes, le compositeur, quant à lui, fait s'enchaîner deux déclarations à la suite de manière à concentrer le temps tout en donnant l'impression d'une réitération inexorable. De plus, Peter Eötvös ne retient que quatre déclarations d'amour dans tout l'opéra ; il ignore celle d'André pour Natacha, réduisant ainsi ce personnage féminin à une de ses caractéristiques, celle de l'excentricité et de la démesure. Dans ce cas, le temps de la répétition est généré par le procédé d'accumulation de cet unique trait de caractère.

Le thème des adieux répertorié dans le tableau suivant, constitue à son tour un élément constitutif du temps de la répétition.

TABLEAU X : LES ADIEUX DANS L'OPÉRA *TROIS SOEURS*

PIÈCE	OPÉRA
FÉDOTIK ET RODÈ Acte IV, p. 472 – 474	FÉDOTIK ET RODÈ Séquence I, n° 9
TCHÉBOUTYKINE Acte IV, p. 475, 481, 483.	TOUZENBACH Séquence I, n° 11
TOUZENBACH Acte IV, p. 485 – 487.	IRINA départ velléitaire Séquence I, n° 12.
VERCHININE Acte IV, p. 490 - 493	VERCHININE Séquence III, n° 26.
IRINA départ velléitaire Acte IV, p. 494.	

Le terme de séquence sous-tend les concepts de finitude, d'achèvement et de complétude. Chaque séquence est totalement indépendante par rapport aux autres : elles peuvent éventuellement être exécutées isolément sans que la portée sémantique en soit troublée. Le temps y est fortement contracté puisque chacune des trois séquences de l'opéra concentre ce qui s'étire en quatre actes dans la pièce. Au déroulement successif des fils de la trame dans la pièce s'oppose un déroulement simultané et en contrepoint dans l'opéra[1]. De plus, les séquences sont divisées en numéros. La première séquence contient onze numéros, la deuxième, neuf et la troisième, cinq : cette diminution du nombre des numéros génère un resserrement de l'action et accélère le mouvement au fil de l'opéra.

Le déroulement du temps spécifique de l'opéra ne nous montre pas les événements en temps réel mais suscite de perpétuelles réminiscences en apparence irrégulières et désordonnées. Ainsi, le spectateur ne voit pas les événements en tant que tels mais le souvenir de ces événements qu'en ont Irina, André et Macha[2]. On peut parler à ce propos de « personnalisation du récit » puisque le compositeur réinvestit la pièce de Tchekhov dans une perspective herméneutique. Il choisit pour cela de mettre en lumière les relations qu'entretiennent les trois personnages avec leur environnement, grâce à un traitement parcellaire et morcelé de la pièce.

De la sorte, Peter Eötvös, par la structure musicale qu'il a élaborée, tend à faire du phénomène successif et chronologique présent dans la pièce quelque chose qui participe du non successif, de l'ordre de la synthèse. Les trois sœurs perçoivent les événements qui se succèdent dans leur vie comme une globalité et un ensemble empreint de morne ennui et n'arrivent plus à distinguer « l'un après l'autre », expression que Christian Accaoui emploie pour désigner l'ordre d'apparition des évènements dans l'écoulement permanent du temps[3]. Leur appréhension de la vie s'applique à travers une vision synthétique, une conscience du temps qui ramène tout en un présent en suspens. Le compositeur concrétise cet aspect dans les couches les plus profondes de sa musique, puisqu'il conçoit la structure même de son opéra comme une rétention – conscience actuelle du « tout juste passé », acte de conscience qui retient le passé pour penser le présent – comme une réminiscence plus ou moins confuse de souvenirs que les personnages gardent de leur propre histoire. Christian Accaoui explique ce phénomène lorsqu'il évoque la perception que l'on a d'un laps de temps très court dans lequel

[1] Jean - Michel Brèque, « Sur un Anton Pavlovitch Tchekhov recomposé, de l'authentique théâtre lyrique », in *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.*, p. 78.
[2] Mathilde Bouhon, « De la pièce de Anton Pavlovitch Tchekhov à l'opéra d'Eötvös : distorsion du rythme narratif et personnalisation du récit », in *Forum Opéra*, p. 5- 8.
[3] Christian Accaoui, *Le temps musical*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, p. 34.

la synthèse « est suffisamment puissante pour occulter l'impression d'écoulement ». Ainsi, une minuscule portion d'écoulement, un temps très bref fait figure d'éternité. C'est cette idée d' « intemporalité de l'instant présent »[1] qui émane de l'univers clos des trois sœurs. Plus précisément, le monde psychologique d'Irina, de Macha et d'Olga se constitue à partir d'un « champ temporel », d'un « alentour temporel » et s'inscrit dans un « maintenant temporel »[2] élargi, contenant un certain nombre d'années. En effet, les personnages vivent à travers ce qu'ils perçoivent du tout juste passé ou éloigné - telles que la mort du père un an auparavant, leur enfance à Moscou - et vivent à travers ce qu'ils prévoient ou pressentent ce qui va advenir. Pour ce dernier cas, même s'ils ne prévoient rien concrètement, ils ont cependant conscience qu'il va advenir quelque chose : lorsque Irina apprend la mort du baron Touzenbach, tué en duel par Soliony, elle répète avec résignation « Je le savais, je le savais ».
La réalité mentale dans laquelle se situe les trois sœurs implique une attention particulière portée à la vie, puisqu'elles embrassent, dans un même halo de présence, les événements immédiats, moins proches et lointains, si bien que l'auditeur ne saurait cerner, lors d'une première écoute, un ordre chronologique duquel se détachent les événements. La famille Prozorov vit dans un présent dilaté, et c'est cette extension du présent que le compositeur rend tangible dans son opéra, à travers les événements réitérés selon une focalisation différente à chaque séquence. Les événements évoqués dans la pièce sont perçus ou non perçus, présents ou non présents selon qu'ils sont rapportés aux deux modalités de la conscience, c'est-à-dire à la conscience rétentionnelle ou à la conscience impressionnelle[3]. Le rapport au monde qu'entretiennent les personnages se concrétise en un

> « présent épais qui gèle le continuum temps, le cristallise en laps plus ou moins durables. […] Le temps, continuum amorphe, est façonné par l'ordre des objets de l'expérience et le présent, comme partie du temps, n'échappe pas à la règle » [4].

Ainsi, les soeurs édifient leur vie à partir de pensées velléitaires, de rencontres qui avortent avant même de se construire et le temps qui passe donne quartier libre à une profonde démission morale. Toutes notions de passé – l'évocation des souvenirs comme par exemple la mère d'André et des trois sœurs – et d'avenir – désir nébuleux de retourner vivre à Moscou - sont diluées ou plutôt engluées dans un présent flottant, en suspens, dans un présent altéré par

[1] *Ibid.*, p. 56.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] *Ibid.*, p. 66 - 67.
[4] *Ibid.*, p. 71.

le temps. De plus, il s'agit de souvenirs « non reproducteurs », involontaires, qui livrent « un remémoré vague ou partiel »[1], à savoir des bribes, des fragments d'impressions, de sensations ou de sentiments. À l'acte I de la pièce, à l'arrivée de Verchinine, les soeurs se rappellent qu'il a travaillé jadis à Moscou, aux côtés de leur père, et qu'elles avaient alors l'habitude de le désigner par « le commandant amoureux ». Ou bien, lorsque le médecin Tchéboutykine casse la pendule de porcelaine qui appartenait à la mère des trois sœurs et qu'il évoque son amour pour cette mère disparue sans se souvenir distinctement si elle partageait ce sentiment.
Pour conclure, on peut suggérer que l'opéra de Peter Eötvös est l'*intentio* – terme employé par Saint Augustin dans *Les Confessions*[2] à propos de l'exécution d'une mélodie – de la pièce de Tchekhov, c'est-à-dire que l'ouvrage lyrique serait la « représentation intemporelle » de la pièce de théâtre qui se déroule chronologiquement, « la représentation abrégée, contractée, saisie instantanée d'un processus temporel durable et successif »[3]. Autrement dit, chacune des trois séquences de l'opéra embrasse tout un pan de durée contenu dans la pièce et fédère une série d'événements.

Ainsi que le rappelle Luigi Nono, « l'opéra dans sa conception, telle que la tradition l'a forgée […] reste lié, par delà les siècles, à une origine rituelle antique »[4]. La temporalité tridimensionnelle employée par Peter Eötvös convoque le phénomène du rituel indéniablement mêlé à un aspect cérémoniel. Les évènements qui se répètent non seulement au sein d'une même séquence – la succession des déclarations d'amour et celle des adieux – mais également à travers l'ensemble de l'œuvre – l'envahissement de l'espace scénique monopolisé par la quasi-totalité des personnages, le brutal claquement de porte de Natacha, le bris de la pendule – concourent à la sensation de saturation générale. Le fait de réunir les membres d'une caste autour d'une tasse de thé est autant de l'ordre du rituel que le geste obsessionnel de Soliony qui se frotte les poignets avec du parfum : ces agissements reproduits obstinément constituent un échappatoire et sont le symbole d'une fuite en avant. Leurs occurrences d'une régularité mécanique forment un ensemble de règles implicites qui régissent le déroulement des journées toutes pareilles, règles dont le caractère obligatoire et inexorable corrode chaque fois un peu plus l'autonomie de pensée et d'action des personnages. De plus, le sifflement de Macha, le « tarara boum bia » du Docteur, jusqu'à la

[1] *Ibid.*, p. 83.
[2] Auteur cité par Christian Accaoui.
[3] *Ibid.*, p. 95.
[4] « Possibilité et nécessité d'un nouveau théâtre musical », traduit de l'italien par Daniel Haefliger, in *Contrechamps* n° 4, L'Age d'Homme, Lausanne, 1985, p. 59.

citation extraite de l'opéra *Eugène Onéguine* fredonnée par Macha et Verchinine, sont autant de formules incantatoires invoquant un besoin urgent d'évasion. Leur pouvoir d'hypnose finit par liquider toute volonté. Tous ces personnages, aussi différents soient-ils les uns des autres, ne se meuvent que par l'impulsion d'une habitude ineffaçable, et c'est à une véritable pratique qu'ils se livrent chaque jour. Ainsi, on peut aller jusqu'à parler de « pratique » du bris de la pendule. L'observance de ces lois quotidiennes et domestiques s'impose comme le garant de survie de chaque personnage qui agit exactement de la même manière que la veille et qui sait que le lendemain sera dévolu à des exercices identiques. La temporalité spécifique de l'opéra est la source de manies rituelles et tyranniques qui génèrent à leur tour l'usure irrémédiable de toute capacité de décision et de toute aspiration.

Les cinq livrets - construits à partir des exigences particulières des cinq textes, à partir des genres auxquels ils appartiennent et de leur inscription dans un contexte littéraire et culturel singulier - n'obéissent pas à un modèle figé et préétabli, d'autant plus qu'une de leurs fonctions principales est de servir la langue.

Chapitre III. Les langues, détentrices du rythme et de la mélodie

> **«** Je me suis aperçu que les gens sont différents selon les langues qu'ils parlent : leur façon de penser, leur rythme, leurs gestes sont différents. La langue crée les peuples et les gens, elle est déterminante. Quand je ne comprends pas une langue, je me sens en dehors des actions et je me pose en observateur. La langue me donne le tempo. Je n'ai jamais écrit en hongrois car je possède la langue et je n'ai rien à découvrir. Dans une langue que je ne possède pas, les relations rythmiques et les mélodies des voyelles constituent une base de travail »[1].

Cette conception des langues explicitée par Peter Eötvös constitue un point de départ pour une réflexion sur l'utilisation par le compositeur des langues qui charrient chacune des phrasés spécifiques selon leurs caractéristiques mélodiques et rythmiques : la langue russe comme langue lyrique, la langue française comme langue de l'acerbe et la langue anglaise comme langue de l'éclectisme qui étend son répertoire du genre de la variété à celui de l'opéra classique.

[1] Se reporter au premier entretien avec le compositeur hongrois qui figure dans le volume 2.

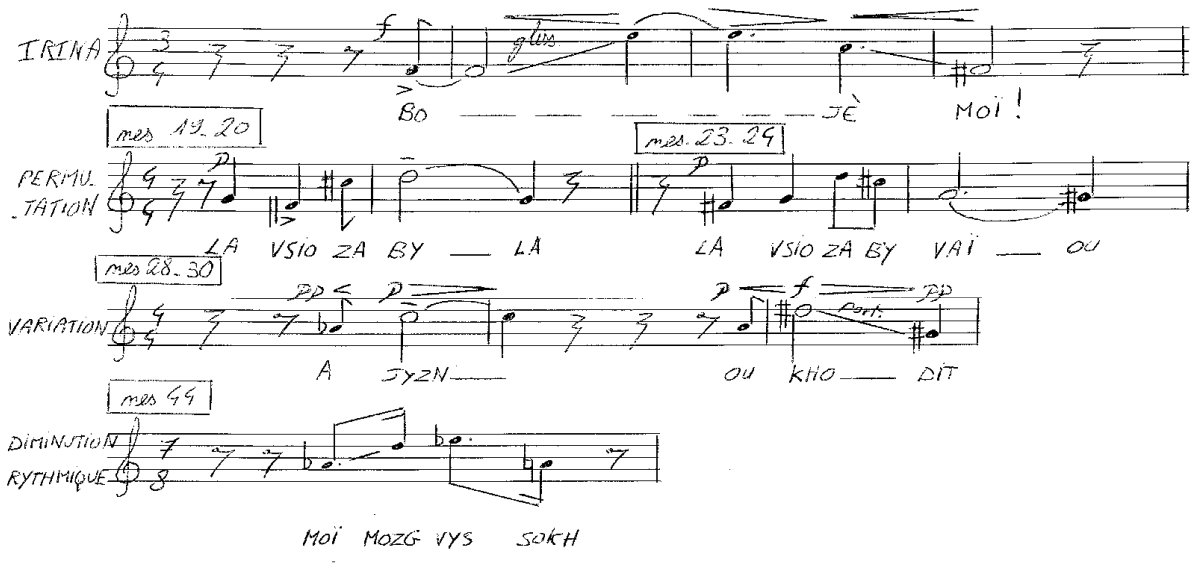
1. La langue russe ou la langue du lyrisme

Le traitement de la langue russe en vigueur dans le premier opéra de Peter Eötvös, *Tri Sestri*, s'inscrit directement dans la filiation de l'opéra russe du XIX^{ème} siècle et réfère à deux ouvrages lyriques en particulier : *Boris Godounov*[1] de Modest Moussorgski et *Eugène Onéguine*[2] de Piotr Ilitch Tchaïkovski. En ce qui concerne le traitement de la langue dans ces trois opéras, on pourrait citer Roland Barthes en disant que c'est bien « la musique qui vient dans la langue et retrouve ce qu'il y a en elle de musical, d'amoureux »[3].

Ce traitement de la langue russe dans tout son lyrisme et son appartenance à la tradition de l'opéra russe du XIX^{ème} siècle est nettement décelable dans le numéro 2 qui débute la première séquence, numéro qui expose des figures thématiques clefs de l'opéra. Ainsi, par exemple, le motif de la dégradation du temps consiste en une figure caractérisée par un saut d'intervalle ascendant puis par un deuxième descendant. L'intervalle de septième majeure ascendante et les valeurs longues dilatent la première syllabe du mot « Bojè »[4] avant que les sauts descendants de tierce majeure et de quinte diminuée n'atterrissent sur le pronom monosyllabique « moï » contenant deux voyelles, [o] et [i]. Dans ce motif émis comme une plainte[5] par Irina, la benjamine, les valeurs longues accompagnées d'un changement de hauteur sont donc attribuées à la syllabe contenant un son unique, « bo », tandis que la syllabe finale contenant plusieurs sonorités, « moï », n'est entendue que le temps d'une blanche et dans la tessiture grave du soprano. Ce déséquilibre entre le temps de la langue et le temps du chant résultant de l'écriture musicale caractérise en partie l'opéra *Tri Sestri* et contribue à définir son identité.

Ce motif est soumis à des répétitions, des variations, des permutations, des procédés de diminutions rythmiques au cours de ce même numéro.

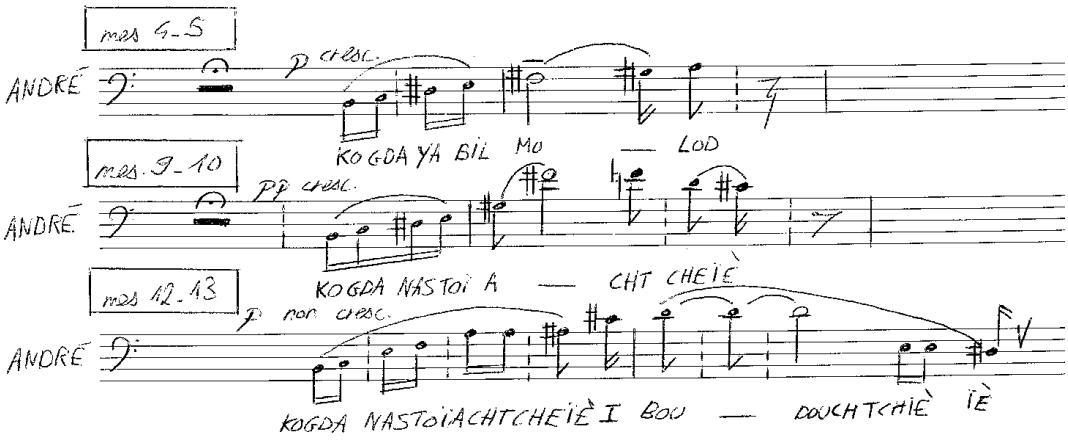
[1] Opéra créé au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg le 27 janvier 1874.
[2] Opéra créé le 17 mars 1879 par les élèves du Conservatoire de Moscou, dirigé par Nikolaï Rubinstein au Théâtre Maly de Moscou.
[3] *L'obvie et l'obtus, op. cit.*, p. 250.
[4] « Dieu ».
[5] Jean-François Boukobza, « Commentaire musical et littéraire », in *L'Avant-Scène Opéra, op.cit.*, p. 14.



1. Motif de la dégradation du temps : *Trois Sœurs*, numéro 2, mesures 5 à 8 puis 19 et 20, 28 à 30 et enfin mesure 44 pages 6 à 9 de la partition[1].
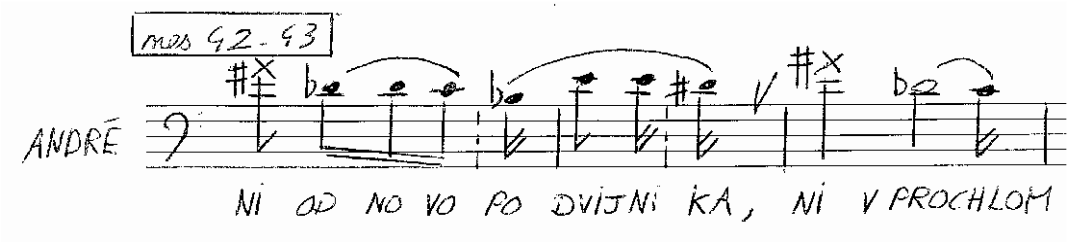
Dans le numéro 20, André, le frère aîné, membre du Conseil Municipal de Zemstvo, évoque un passé heureux au moyen d'un monologue[2] teinté d'amertume. Le motif de gamme ascendante est énoncé trois fois puis il est développé en valorisant les phrases importantes. L'intervalle de seconde augmentée *do - ré*# au début du motif, ainsi que la seconde mineure ascendante *sol*# *- la* à la fin de la première exposition du motif, et descendante *ré – do*#, et *mi - ré*#, à la fin des deux autres réexpositions, confèrent à la mélodie un phrasé languissant et plaintif. L'accumulation des syllabes, des changements de hauteurs et des valeurs courtes – doubles croches – au début de la phrase ascendante, puis l'éclaircissement soudain de l'écriture une fois arrivée au sommet, avec un ralentissement du débit sur des valeurs longues, trahissent l'instabilité et le désarroi du personnage, passant de manière fulgurante de l'état de volubilité à l'état de contemplation. Durant les trois expositions, le motif subit un procédé d'extension, toujours plus volubile au début et toujours plus étiré à la fin, avec des sauts d'intervalles toujours plus grands.

[1] Cf. Irène Imart.
Irina : « Mon Dieu ! […] J'ai tout oublié. J'oublie tout…Et la vie fuit […] Mon esprit s'est desséché ».
[2] Dans la pièce de Anton Pavlovitch Tchekhov, ce monologue est placé à l'acte IV de la pièce.
Cf. Anton Pavlovitch Tchekhov, *op. cit.*, p. 488.



2. Évocation d'un passé heureux : *Trois Sœurs*, numéro 20, mesures 4 et 5 puis 9 et 10 et enfin 12 et 13 page 157 de la partition[1].

De plus, la conjonction de coordination négative « Ni » répétée par André est mise en valeur par la voix qui atteint systématiquement un *fa*# aigu, pages 159 et 160 de la partition. Cette répétition frénétique prend l'allure d'un bégaiement et trahit ainsi son trouble intérieur : il lui semble n'être à sa place nulle part et il se sent étranger envers tous ceux qui l'entourent, sans exclure ses proches.

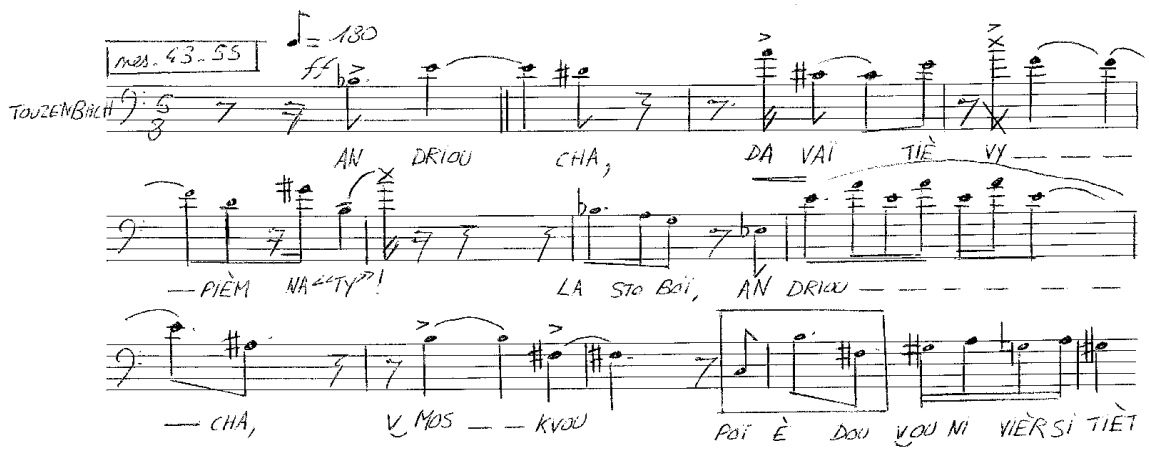


3. Négativité d'André : *Trois Sœurs*, numéro 20, mesures 42 et 43 pages 159 et 160 de la partition[2].

Le baron et lieutenant Touzenbach est un jeune homme contemplatif et maladroit, identifié dans le numéro 5 par un ton enflammé et une vocalité qui évolue du *Sprechstimme* vers le chant appogiaturé et mélismatique dans une tessiture aiguë. Le saut ascendant d'octave évitée aux mesures 53 et 54 pages 36 et 37 de la partition, constitue une furtive réminiscence du motif de la dégradation du temps. L'écriture vocale de ce passage est de l'ordre d'un lyrisme exacerbé, presque expressionniste, avec notamment les vocalises forcées effectuées

[1] Cf. Irène Imart.
André : « Qu'est devenu ce temps où j'étais jeune […] Je rêvais, j'avais de nobles pensées ».
[2] Cf. Irène Imart.
André : « Ni dans le passé, ni aujourd'hui, personne ne poursuit d'idéal […] »

sur une quatre juste à la mesure 50. Ce procédé d'écriture permet de dater le personnage de Touzenbach et de le situer dans un environnement de fin de XIX^{ème} siècle russe, le dotant d'un ton de moquerie, d'ironie et de désinvolture qui accompagne souvent le sentiment d'une mort prochaine.

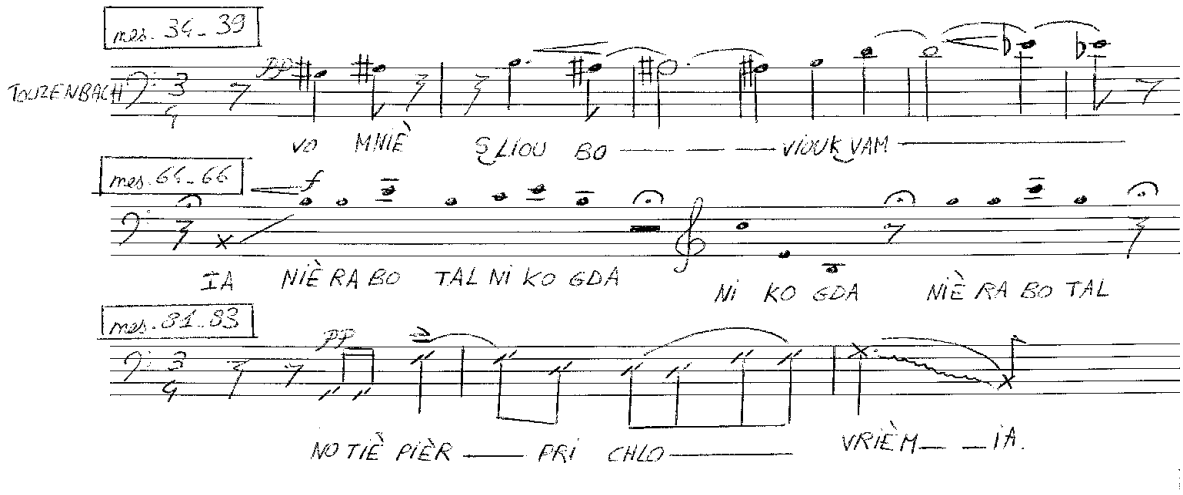


4. Caractérisation vocale du baron Touzenbach : *Trois Sœurs*, numéro 5, mesures 43 à 55 pages 35 à 37 de la partition[1].

Dans le numéro 6 de l'opéra, Touzenbach déclare son amour à Irina, tout comme Lenski, jeune poète idéaliste et contemplatif évoque une dernière fois son amour pour Olga au deuxième tableau de l'acte II d'*Eugène Onéguine* et tout comme Grigori, le faux Dimitri, presse la princesse polonaise Marina de son amour fiévreux au deuxième tableau de l'acte III de *Boris Godounov*. Or, pour les deux premiers, il s'agit davantage d'un monologue évoquant la confrontation avec la mort imminente et avec le destin, d'une réflexion sur l'existence que d'un épanchement amoureux. Quand au troisième, le faux Dimitri, son amour sans aucun doute aveugle est toutefois teinté d'intérêts politiques. L'air de Touzenbach est constitué de trois traitements différents de la voix et donc de la langue. Le texte « vo mniè s liouboviou k vam » [2] progresse par degrés conjoints et atteint lentement l'aigu et le point culminant. Le [o] de «lioubo » et le [m] de « vam » demeurent en vibration sur des valeurs longues et dilatent ainsi le mot. Le deuxième procédé d'écriture correspond à des valeurs rythmiques non précisées, laissant une liberté d'interprétation. Ainsi, les phrases du contemplatif Touzenbach sont laissées en suspens page 56, mesures 64 à 66. Enfin, le troisième traitement vocal rend

[1] Cf. Irène Imart.
Touzenbach : « On devrait se tutoyer Andrioucha. Trinque ! Je pars avec toi à Moscou, à l'université ».
[2] Cf. Irène Imart.
Touzenbach : « […] ce désir se confond chez moi avec l'amour que je vous porte […]

imperceptibles[1] les hauteurs de notes de la mesure 81 à la mesure 83, ce qui valorise la couleur des sons vocaliques de la langue russe qui est alors plus parlée que chantée, non saturée d'une couleur ajoutée ou d'un timbre ajouté, c'est-à-dire celui des hauteurs chantées.
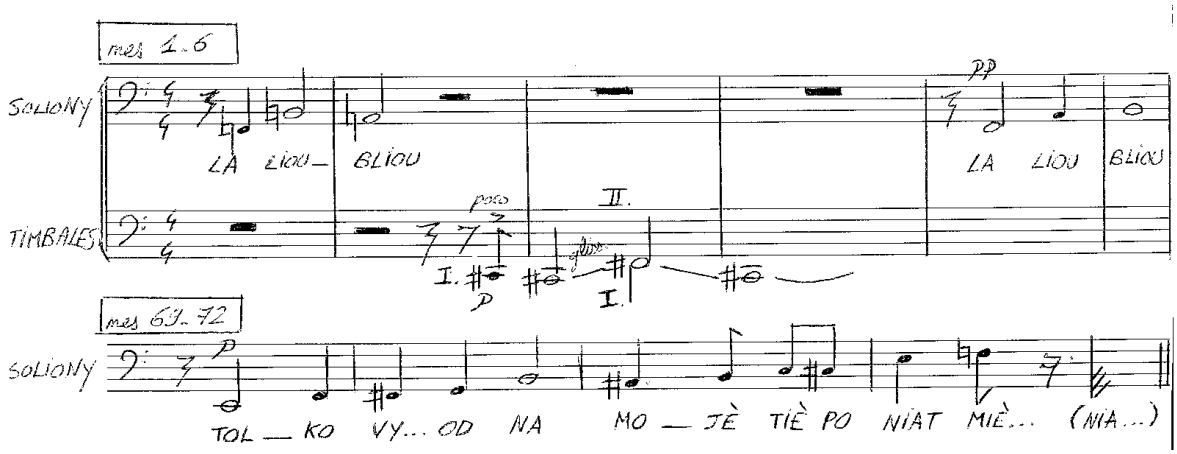


5. Lignes vocales de la déclaration d'amour de Touzenbach : *Trois Sœurs*, numéro 6, mesures 34 à 39 puis 64 à 66 et enfin mesures 81 à 83 page 56 de la partition[2].

Vient le tour du capitaine Soliony dans le numéro 7, qui met en valeur la profondeur de la voix de basse en déclarant son amour à Irina. Toutes les phrases vocales de Soliony sont générées à partir d'un même noyau : une cellule de trois sons *fa#, sol, si* ou *fa#, la, si,* que l'on entend périodiquement, soulignant les mêmes paroles « la lioubliou »**,** mesures 1, 5, 16, 22, 27, 35, 39, 42 et 70. Cette cellule est amplifiée et développée le long d'une lente gamme chromatique dont l'ascension est accélérée par une tierce majeure et une tierce mineure, de la mesure 69 à la mesure 72. Cet sinueux chromatisme ascendant témoigne de la volonté irréductible de Soliony qui arrive toujours à ses fins quels que soient les moyens et esquisse sa dernière tentative de séduction avant de conclure le numéro. La partie vocale est chantée lorsqu'il s'agit de paroles d'amour et tout lyrisme disparaît subitement pour laisser place à un parler strict et rapide lorsqu'il est question des promesses de mort[3]. L'agencement de la sifflante palatale sonore [j] avec la consonne liquide [l] qui constitue les mots « la lioubliou, ia

[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 24.
[2] Cf. Irène Imart.
Touzenbach : « […] ce désir se confond chez moi avec l'amour que je vous porte […] Je n'ai jamais travaillé […] On a voulu me tenir à l'écart du travail, mais aujourd'hui les temps sont venus. »
[3] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 26.

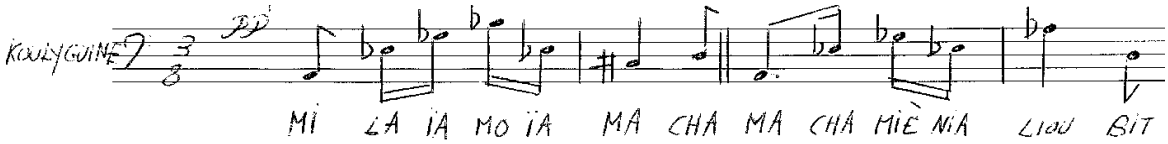
lioubliou »[1] génère une sonorité qui tout en étant mœlleuse, tend à se dérober et dessine ainsi l'identité du personnage.



6. Déclaration d'amour de Soliony : *Trois Sœurs,* numéro 7, mesures 1 à 6 puis mesures 69 à 72 pages 63 à 65 de la partition[2].

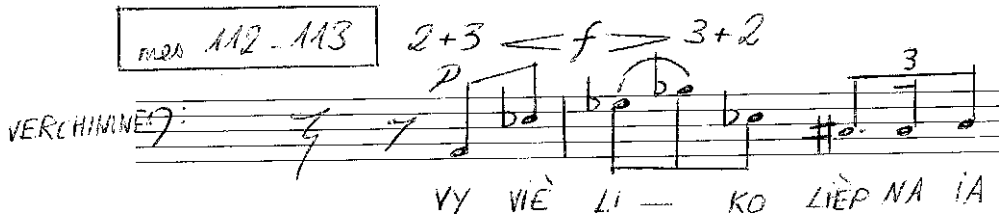
Le numéro 23 met en scène Koulyguine, professeur de lycée et mari de Macha. Plus lâche que jamais, rampant devant son épouse, il la prie de venir avec lui le soir même chez le directeur de son école et surtout, il accepte l'attirance de sa femme pour Verchinine sans dire un mot. Un motif, construit à partir d'un intervalle initial de quinte diminuée, est réitéré et varié pages 193 et 195, la ligne vocale *cantabile* et les mots émis à mi-voix marquent l'empressement mesquin de Koulyguine[3]. L'écriture syllabique sur des valeurs brèves – croches et doubles croches – ainsi que les sauts rapides d'intervalles génèrent une langue particulière, dans laquelle sont mêlées et comme malaxées les sonorités récurrentes du texte « Milaïa moïa Macha… », à savoir l'occlusive bilabiale nasale [m], la voyelle ouverte [a] et la sifflante palatale sonore [j]. Ainsi, tout le mielleux du personnage est contenu dans sa prononciation des mots et du prénom de son épouse.

[1] Cf. Irène Imart.
« Je vous aime… je vous aime ».
[2] Cf. Irène Imart.
Soliony : « Je vous aime… je vous aime […] vous seule pouvez me comprendre».
[3]Jean- François Boukobza, *op. cit.*, p.54.



7. Motif de la lâcheté de Koulyguine : *Trois Sœurs*, numéro 23, mesures 96 et 97 puis mesures 114 et 115 pages 193 et 195 de la partition[1].

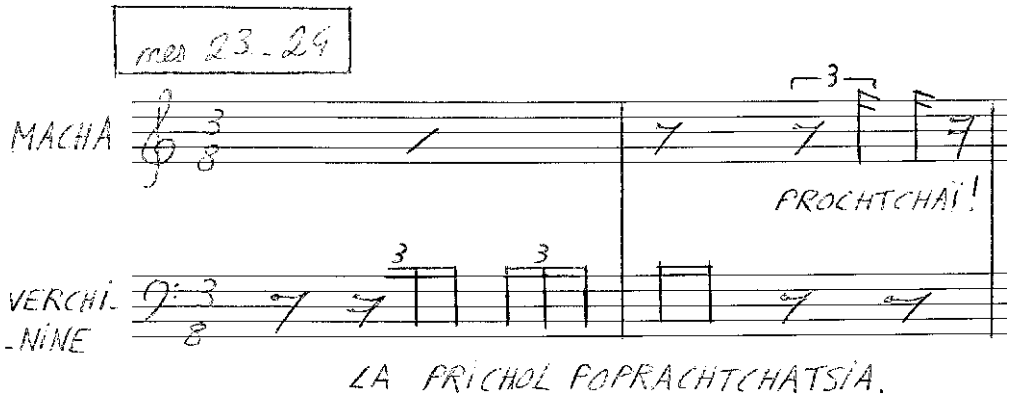
Dans le numéro 24, Verchinine, lieutenant-colonel et soupirant de Macha, déclare ouvertement son amour à cette dernière. La cadette, au début, résiste, en répondant de manière lapidaire et elle finit par se laisser séduire comme en témoigne l'imbrication des deux voix à partir de la page 210 de la partition. Il est intéressant de noter que la partie vocale de Verchinine, le soupirant, emploie la même figure mélodique que celle de Koulyguine, le mari, pour déclarer son amour à Macha, cependant enrichie d'ornementations. La construction rythmique, en deux plus trois alterné avec un trois plus deux, page 207 de la partition, confère un élan nouveau à la mélodie[2]. Le ton obséquieux de Koulyguine n'a plus lieu d'être, c'est pourquoi l'écriture syllabique est beaucoup moins stricte, laissant échapper quelques fioritures *legato,* et l'occlusive bilabiale [m] laisse place à la fricative labiodentale sonore [v] de la phrase « Vy vièlikolièpnaïa jènchtchina, vièlikolièpnaïa… » [3]. Cette sonorité, dans la bouche de Verchinine, est sans aucun doute bien davantage chargée de séduction et de sensualité que celle maladroitement mâchée par Koulyguine.



8. Déclaration d'amour de Verchinine : *Trois Sœurs*, numéro 24, mesures 112 et 113 page 207 de la partition.

[1] Cf. Irène Imart.
Koulyguine : « Chère Macha, ma petite femme chérie ! […] Macha m'aime, elle m'ai… ».
[2] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p.58.
[3] Cf. Irène Imart.
Verchinine : « Vous êtes une femme admirable, merveilleuse ».

Quant aux adieux de Verchinine qui vient prendre congé d'Olga et de Macha au début du numéro 26, ses répliques se déroulent en un strict *parlando*, mode d'expression qui permet de dissimuler la douleur de l'instant et les élans d'émotion, page 234 de la partition.



9. Adieux de Verchinine : *Trois Sœurs*, numéro 26, mesures 23 et 24 page 234 de la partition[1].

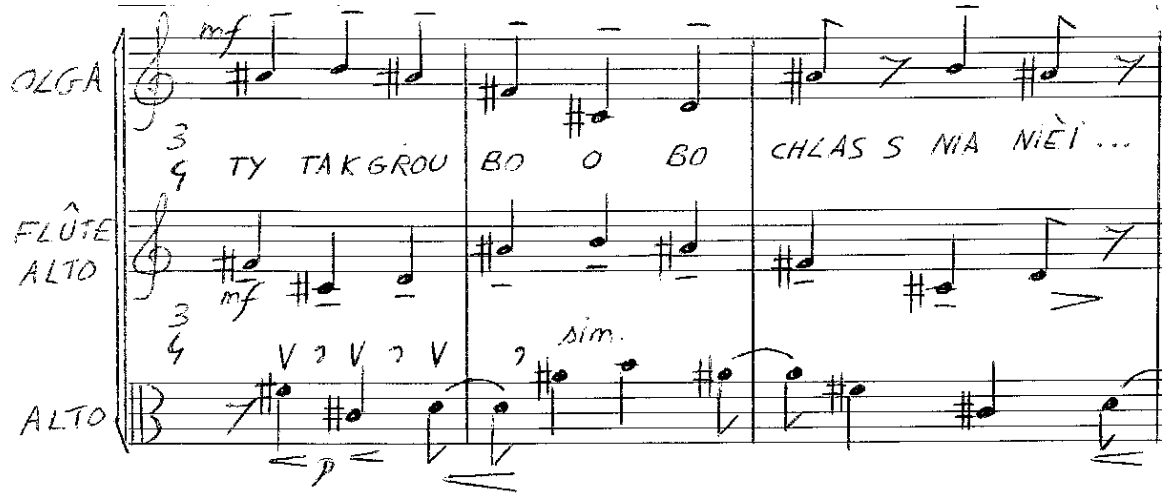
Le créateur du rôle d'Olga, Alain Aubin, fait part de sa conception de la langue russe et évoque la capacité émotive de cette langue. Il se réfère tout d'abord à sa structure rythmique :

> « Le russe est une langue qui rebondit, car non seulement il y a des accents de phrase – comme en français – mais également des accents de mots. Elle oscille sans cesse entre le binaire et le ternaire : on peut même parler de séries binaires et ternaires »[2].

Dans le numéro 16 de l'opéra, la passivité et la résignation d'Olga face à l'envahissante Natacha, sa belle sœur, et surtout face à son propre destin, sont concrétisées par une écriture vocale syllabique et diatonique, en valeurs égales, accompagnée des timbres chauds et feutrés de la flûte alto et de l'alto. Le motif est composé de deux cellules de trois noires, inversées et juxtaposées dans les trois parties, vocale et instrumentales, pages 126, 127, 128 et 132 de la partition. Chaque syllabe du texte - « Ty tak groubo obochlas s nianièï… » [3] - est prononcée *louré*, et appuyée de manière égale, qu'il s'agisse de voyelles simples comme pour les

[1] Cf. Irène Imart.
Verchinine : « Je suis venu vous faire mes adieux ».
Macha : « Adieu ! ».
[2] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.
[3] Cf. Irène Imart.
Olga : « Tu as été d'une telle grossièreté avec notre nounou […] ».

premiers mots de la phrase - « Ty tak groubo » - ou de groupes contenant plusieurs voyelles comme le dernier mot « nianièï ». Ainsi, même si les syllabes sont réparties autour d'une mesure à ≥…, leur émission presque *legato* ne permet pas de déterminer une accentuation binaire ou ternaire. Ce jeu de miroir et le décalage rythmique de la partie d'alto d'un demi-temps, ajoutés aux nuances en soufflet, confèrent au personnage d'Olga l'aspect buté et gauche d'un automate imperturbable qui tourne autour des mêmes hauteurs sans pouvoir s'en défaire. Ainsi, ne peut-elle se défaire de l'autoritarisme de sa belle sœur.



10. Passivité d'Olga : *Trois Sœurs*, numéro 16, mesures 40 à 42 page 126 de la partition.

Le contre-ténor Alain Aubin évoque ensuite la nostalgie intrinsèquement liée pour lui à la langue russe et décrit l'effet qu'a eu le travail de cette langue sur sa voix :

> **«** En parlant/chantant cette langue, il s'est passé une transformation de ma voix, sans que j'essaye volontairement d'obtenir une voix russe. Je me suis aperçu qu'au bout de quelques semaines de travail sur cette partition, ma voix avait atteint une place plus lyrique. J'ai alors compris ce que l'on entendait par voix slave. Cette langue a une manière de placer la voix à l'instar d'un exercice de placement vocal. Lorsque je m'entends chanter Olga, j'ai l'impression que ma voix s'est à la fois féminisée et dramatisée, sans l'avoir sciemment recherché. C'est une langue qui fait mordre dans le son »[1].

[1] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.

2. La langue française ou la langue de l'acerbe

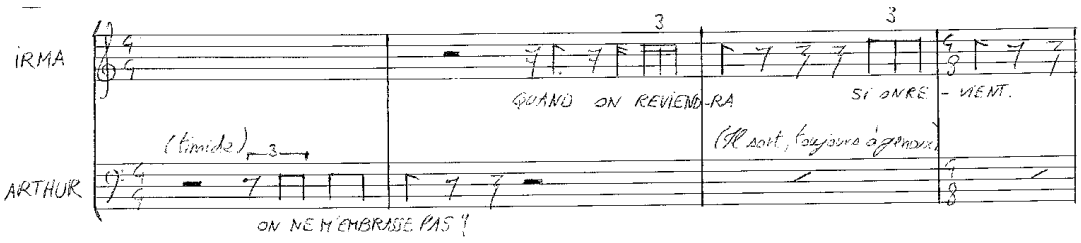
Dans *Le Balcon*, le lyrisme n'est pas de la partie ou du moins, s'il y avait un semblant de lyrisme, c'est qu'il serait sans aucun doute « joué », pour reprendre une expression chère à l'Évêque[1]. En effet, tout ce que la langue française peut contenir d'ironique, de sarcastique, d'acerbe, de coupant, voire de tranchant, est comme apporté sur un plateau par la musique qui se délecte de ses ruptures. La prosodie de la langue française est elle-même « jouée », et l'obéissance à l'accent tonique et aux finales muettes n'est pas aveugle. Bien au contraire, le traitement de la prosodie par Peter Eötvös est aussi libre que les personnages de l'opéra sont prisonniers et dépendants du Grand Balcon. Ainsi, l'expression employée par Michèle Reverdy, « déstabiliser le phrasé », peut volontiers s'appliquer au traitement de la langue française dans *Le Balcon*.

> « J'ai donc appris […] que pour soutenir l'intérêt dans l'écriture vocale, il valait mieux, à certains endroits de la phrase, casser délibérément la prosodie. J'ai aussi constaté qu'en déstabilisant ainsi le phrasé, on obtenait un discours plus intelligible, sans doute parce que l'attention de l'auditeur, sans cesse contrariée dans son attente, reste en éveil, ce qui est particulièrement précieux dans le cas de l'opéra »[2].

La langue de l'acerbe est musicalement incarnée par un personnage en particulier : madame Irma. Le traitement vocal de la tenancière de la maison de joie obéit à diverses techniques d'écriture : le parlé strict, ce que j'appellerais « l'intonation musicalisée », le *sprechgesang* et le chanté. Au tableau IV, un dialogue strictement parlé s'instaure entre Irma et l'une de ses employées, Carmen, au sujet de la Révolution et de la disparition mystérieuse de Chantal, de la mesure 251 à la mesure 274 pages 213 à 218[3]. Au tableau V, Irma affiche son cynisme lorsqu'elle ordonne à Arthur de sortir pour aller à la rencontre du Chef de la Police, ayant bien conscience du risque qu'il encourt alors que la Révolution gronde au dehors. Les deux propositions lapidaires sont prononcées sur un mode parlé rythmiquement déterminé. Le verbe « revenir », la première fois conjugué au futur simple puis au présent simple lors de sa deuxième occurrence, est valorisé par un rythme ternaire. La seconde

[1] « Ce cri n'était pas joué », tableau I.
[2] *Composer de la musique aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 2007, p. 167, 168.
[3] Pour l'opéra *Le Balcon*, les numéros de mesures et de pages figurant dans le titre des exemples musicaux correspondent à la partition révisée en 2009.
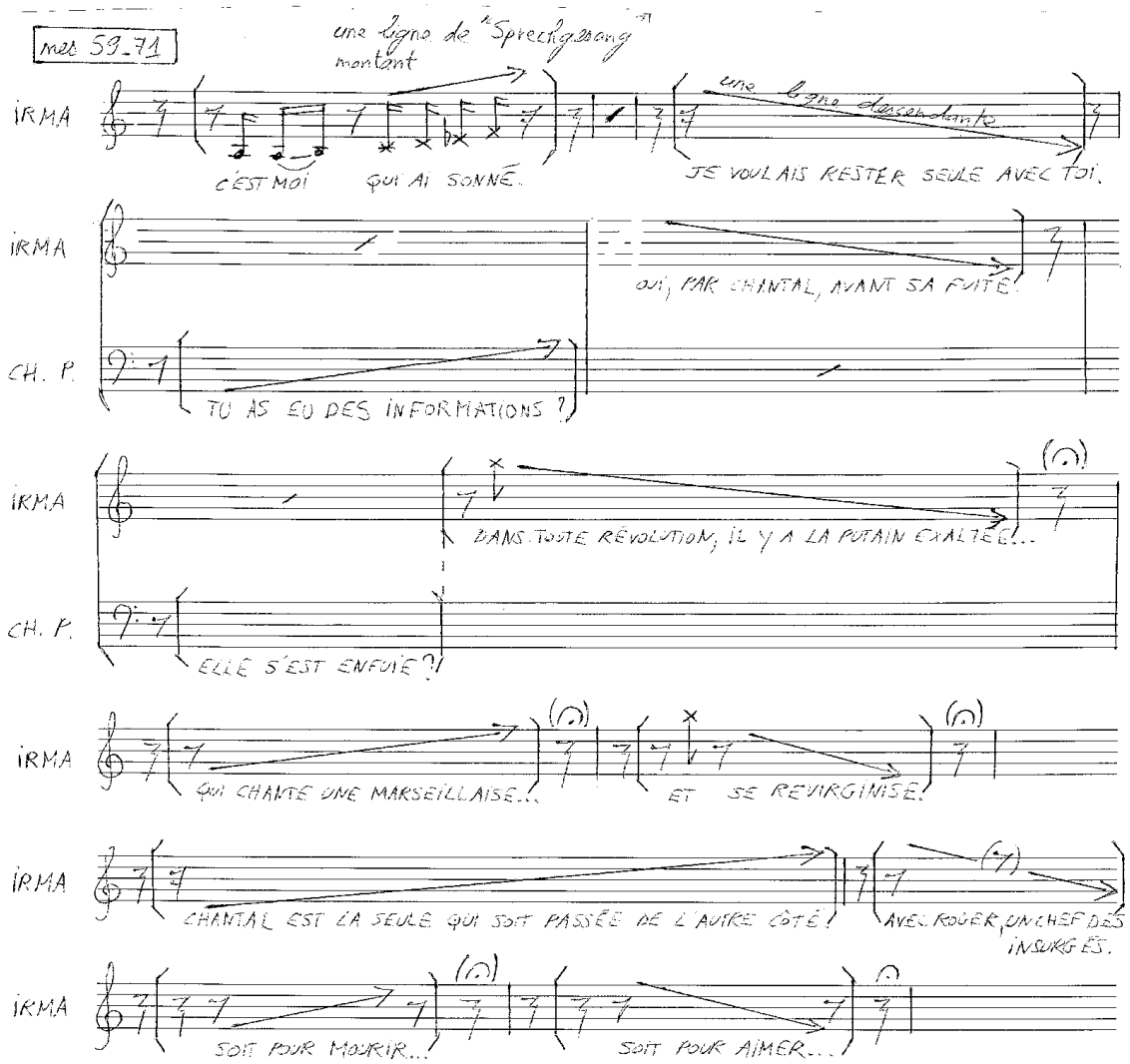
proposition est traitée en augmentation (√√∝) par rapport à la première (∂≈≈), ce qui confère à l'allure de la phrase un ton nonchalant de négligence.



11. Langue de l'acerbe : *Le Balcon,* tableau V, mesures 119 à 122 pages 252 et 253 de la partition[1].

Le tableau VI offre un exemple « d'intonation musicalisée ». Il s'agit d'un dialogue entre Irma et le Chef de la Police de la mesure 59 page 268 à la mesure 91 page 275. Le compositeur laisse le choix des hauteurs et du rythme à la discrétion des interprètes mais il indique la direction générale que l'intonation doit adopter, d'après le système *arsis/thesis.* Seuls quelques repères de hauteurs, mesures 65, 67, 74, 75, 76 et 88 et quelques indications de respirations mesures 69, 74 et 82 sont notés.
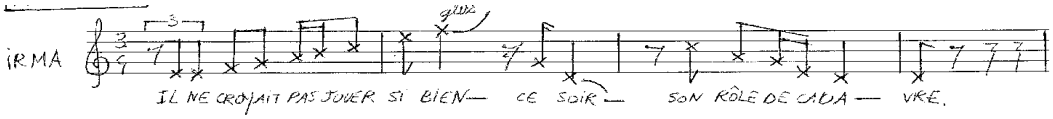
[1] Arthur : « On ne m'embrasse pas ? »
Irma : « Quand on reviendra. Si on revient ».



12. Intonation musicalisée : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 59 à 71 pages 268 à 272 de la partition[1].

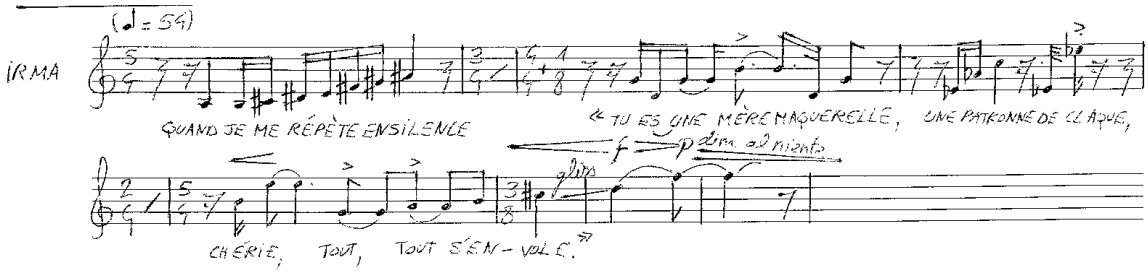
Le cynisme d'Irma se manifeste également au tableau VII. Cette dernière considère froidement le cadavre d'Arthur, abattu d'une balle dans la tête, dont l'ironie du sort voulait justement qu'il joue le rôle d'un cadavre le soir même pour le Ministre de l'Intérieur. La phrase prononcée par Irma se divise en *arsis/thesis* sur des hauteurs approximatives. Le substantif « cadavre » est valorisé par le rythme ∂≈ ± ⊗ qui souligne l'occlusive sourde [k] et l'occlusive sonore [d] et qui allonge la voyelle mi-ouverte [a].

[1] Irma : « C'est moi qui ai sonné. Je voulais rester seule avec toi ».
Le Chef de la Police : « Tu as eu des informations ? ».
Irma : « Oui, par Chantal, avant sa fuite ».
Le Chef de la Police : « Elle s'est enfuie ? ».
Irma : « Dans toute révolution, il y a la putain exaltée… qui chante une Marseillaise… et se revirginise. Chantal est la seule qui soit passée de l'autre côté. Avec Roger, un chef des insurgés. Soit pour mourir… soit pour aimer…».



13. Langue de l'acerbe : *Le Balcon*, tableau VII, mesures 72 à 75 page 293 de la partition[1].

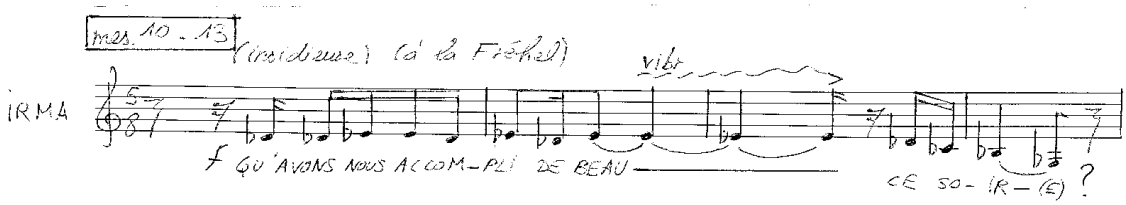
Enfin, Irma prouve sa capacité d'auto-analyse et de clairvoyance en montrant qu'elle est capable de retourner son cynisme contre elle-même, cette fois à l'aide de hauteurs déterminées. Après une fausse gamme par tons ascendante, avec le demi-ton *ré# –mi* en son milieu, Irma se met à fanfaronner à partir d'un accord de sixte et quarte présent également à l'orchestre, accord qu'elle expédie comme une sonnerie de clairon : « tu es une mère maquerelle ». À la mesure suivante, elle transpose cet accord un demi-ton plus haut et clôt sa sonnerie par une octave triomphante : « une patronne de claque ». Cette fanfaronnade se termine par une *arsis diminuendo al niente* qui figure musicalement la divagation d'Irma : « tout, tout s'envole ».



14. Langue de l'acerbe : *Le Balcon*, tableau IV, mesures 191 à 199, pages 201 à 203 de la partition[2].

Irma n'oublie cependant pas sa fonction de tenancière, c'est-à-dire de commerciale et montre au cours de certaines situations un savoir faire subtil en ce qui concerne l'emploi du parlé qui ne doit pas toujours être tranchant et prosaïque. Pour accentuer le côté apprêté et artificiel du langage d'Irma, Peter Eötvös allonge certains mots situés en fin de phrases, faisant entendre un [e] factice - qui n'existe pas dans l'orthographe du mot – en ajoutant une hauteur différente. Ainsi, au début du tableau I, Irma étale avec complaisance le mot « soir » le long de trois hauteurs descendantes.

[1] Irma : « Il ne croyait pas jouer si bien ce soir son rôle de cadavre ».
[2] Irma : « Quand je me répète en silence 'Tu es une mère maquerelle, une patronne de claque', chérie, tout, tout s'envole ».



15. Langage apprêté d'Irma : *Le Balcon*, tableau I, mesures 10 à 13 pages 14 et 15 de la partition[1].

Le côté cérémonieux adopté par madame Irma selon les circonstances est concrétisé par l'emploi de la diérèse sur de nombreux mots clé de la pièce de Jean Genet :

« Bénédic[siI] » et « Adora[siI] », tableau I, mesures 16 à 18 pages 15 et 16 ;

« décora[siI] », tableau II, mesure 305 page 115 ;

« illu[ziI] », tableau IV, mesure 159 page 196 ;

« c[iè]l », tableau IV, mesure 176 page 199 ;

« car[ia]tides », tableau IV, mesure 208 page 205 ;
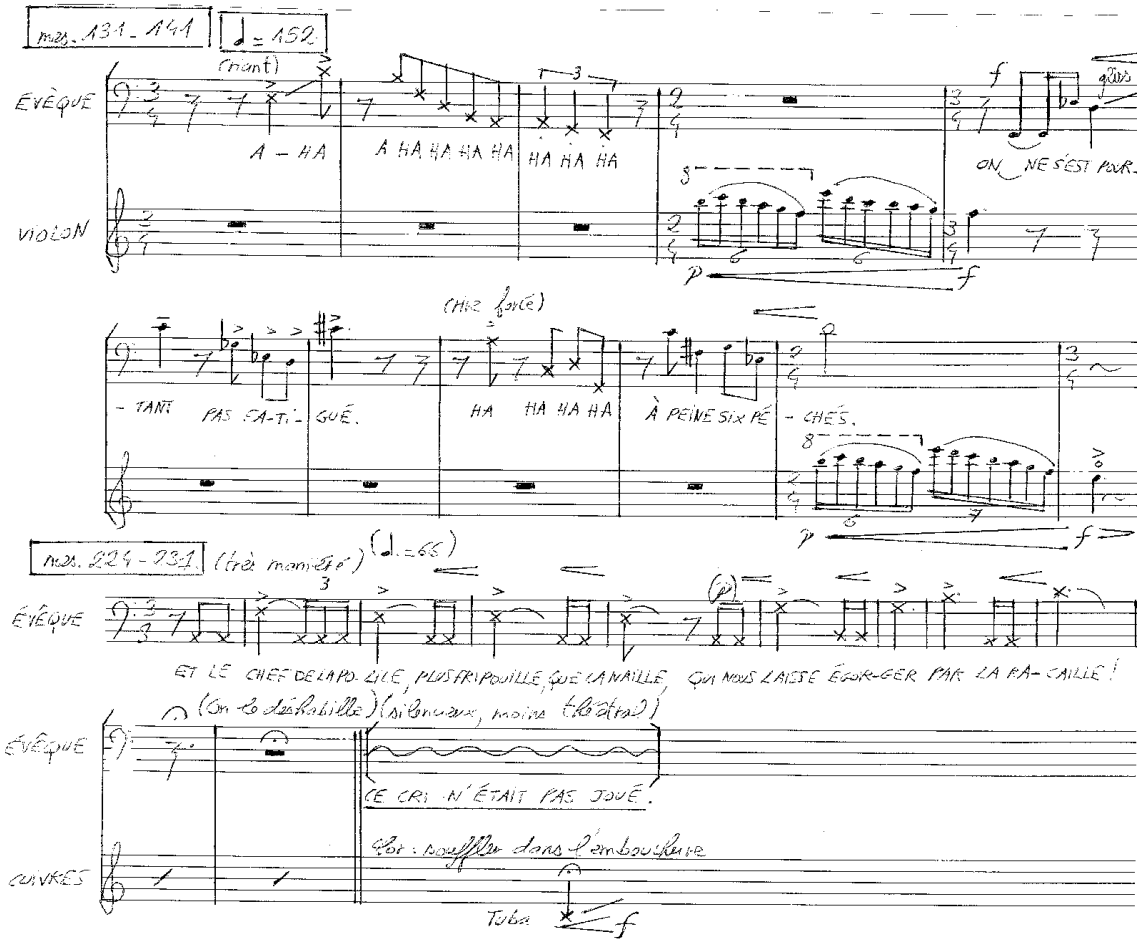
« fonc[siI] », tableau VI, mesures 28 et 29 page 262.

Enfin, lorsque madame Irma congédie tous les personnages de l'opéra à la fin du tableau X et qu'elle se retrouve seule, c'est le mot « lum[iè]re » qu'elle articule à l'aide d'une diérèse, mesures 231 et 232 page 443. Carmen, sur laquelle se met à déteindre la préciosité jouée par Irma, se met à son tour, au cours de l'opéra, à employer la diérèse sur le mot « pa[siI] », au tableau IV, mesure 298 page 220. Chantal, quant à elle, valorise un autre terme clé de la pièce – et plus généralement de l'ensemble des opéras du compositeur hongrois - le mot « révolu[siI] » auquel elle applique le principe de la diérèse, au tableau VIII, mesures 50 et 51 page 349.

Si madame Irma fait des manières et emploie un ton précieux, c'est pour se faire bien comprendre des Trois Figures qui recourent quant à elles à un ton ampoulé et outrancier. L'intimité capitonnée, hypnotique et voluptueuse que l'Évêque, le Juge et le Général viennent chercher dans les salons du Balcon n'est troublée que par les bruits importuns de la Révolte. Le ton ampoulé de l'Évêque dans le tableau I est vocalement généré par diverses techniques. L'utilisation du *sprechgesang* notamment pour le « rire forcé » du personnage est un des moyens principaux utilisés par Peter Eötvös. Lorsque les hauteurs sont fixées, les grands intervalles ascendants – deux septièmes mineures puis une septième majeure, mesures 135 à 137 et mesures 139 et 140 pages 34 et 35 – constituent une tension exagérée dans le flux des paroles. L'intervention furtive du violon solo présent sur la scène, en sextolets et septolets

[1] Irma : « Qu'avons-nous accompli de beau ce soir(e) ? ».

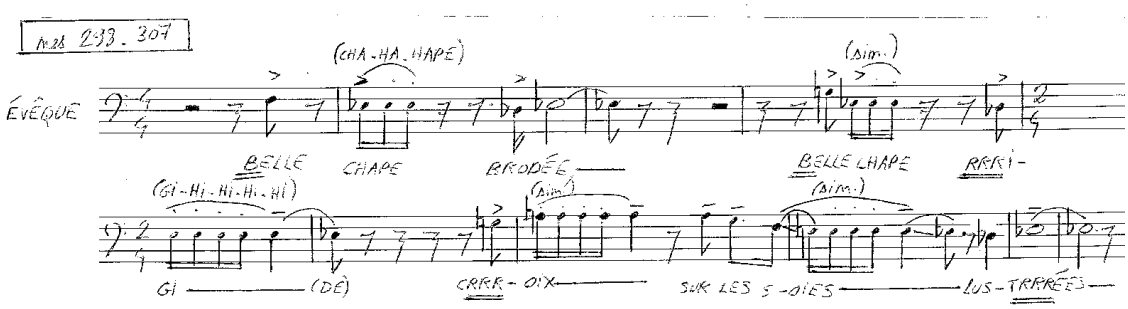
legato aux mesures 134 et 140, interrompt la déclamation emphatique de l'Évêque soutenue par un rythme syncopé à l'orchestre. Un peu plus loin dans le même tableau, deux types d'écriture très différents sont juxtaposés. De la mesure 224 à la mesure 229, la partie vocale de l'Évêque se déroule dans une mesure à ≥— alors que l'orchestre obéit à une mesure à f…. La prosodie, assujettie au mode rythmique appelé anapeste, met en valeur les sifflantes palatales sonores [j]. De plus, le saut d'intervalle ascendant entre les deux valeurs brèves et la valeur longue permet une accentuation sur la deuxième syllabe des mots-insultes « fripouille », « canaille » et « racaille » déblatérés par l'Évêque. Seul le verbe « égorger » est accentué sur la dernière syllabe qui résonne alors comme une menace imminente sur une noire pointée. Les bruits de la Révolution n'ont pas cessé de se faire entendre pendant tout le soliloque de l'Évêque. Tout à coup, on entend un cri. L'Évêque passe brusquement au mode parlé brièvement ponctué par le cor et le tuba lorsque ce cri, qui appartient à la réalité extérieure, à la réalité de la Révolution, fait violemment irruption dans le monde illusoire que s'était créé le personnage dans le confortable salon du Balcon, monde qui vole alors en éclats : « ce cri n'était pas joué ».



16. Traitement emphatique de l'Évêque : *Le Balcon*, tableau I, mesures 131 à 141 pages 34 et 35 et mesures 224 à 231 pages 46 et 47 de la partition[1].

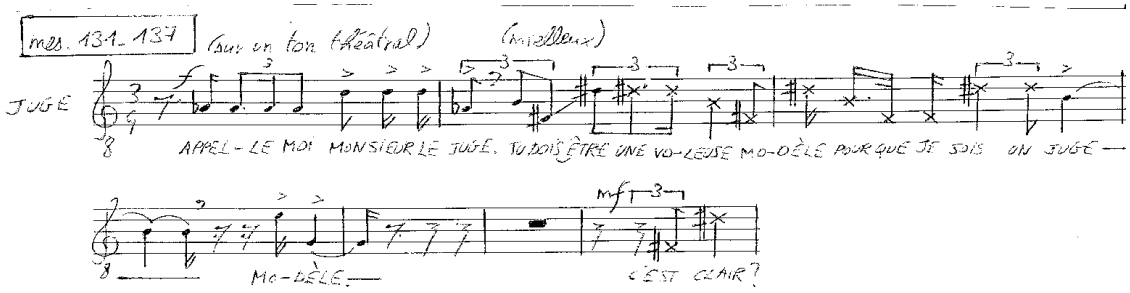
On peut dire que l'articulation outrancière de l'Évêque « opère nocivement comme *un leurre du sens* »[2], pour reprendre une expression soulignée par Roland Barthes lorsqu'il distingue les effets de l'articulation – nuisibles – de ceux de la prononciation. L'occlusive sonore [b] de « Belle » est accentuée sur une croche et la vibrante roulée [r] des mots « rigide », « croix » et « lustrées » est prolongée à l'extrême. De plus, la voyelle mi-ouverte [a] de « chape » et la semi-voyelle [w] des mots « croix » et « soies » sont bégayées sur des doubles croches pointées qui sonnent comme une trépidation. Ces procédés contribuent à déformer les mots et à brouiller le sens, faisant de l'Évêque la figure d'une dramatisation kitsch et parasite.

[1] Le numéro des mesures pour cet exemple musical correspond à celui de la partie orchestrale et non à celui de la partie vocale puisque les deux parties, à cet endroit de la partition, évoluent selon une métrique propre et indépendante.
L'Évêque : « A ha ha on ne s'est pourtant pas fatigué. Ha ha ha à peine six péchés. Et le Chef de la Police, plus fripouille que canaille, qui nous laisse égorger par la racaille ! Ce cri n'était pas joué ».
[2] *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 250.



17. Articulation emphatique de l'Évêque : *Le Balcon*, tableau I, mesures 298 à 307 pages 60 à 62 de la partition[1].

Le Juge entre en scène dès le début du tableau II. Le ton de ce personnage est tout aussi ampoulé que celui de l'Évêque. Il est contrepointé par la clarinette contrebasse solo - installée sur scène - qui sous-tend son discours par un trille prolongé mêlant le souffle au son sur sept mesures et qui le ponctue par un *slap* au moment même où le Juge claque des doigts à la mesure 107 page 85 de la partition. La tessiture de ténor léger ainsi que les *glissandi* vers l'extrême aigu contribuent à créer le grotesque du personnage. Lorsque le Juge se met à expliquer que la crédibilité de son image dépend de celle de la Voleuse, le saut de quarte augmentée ascendante accentue l'occlusive bilabiale nasale [m] du substantif « monsieur » et le rythme dactyle √∂≈ donne un élan à l'intitulé « monsieur le Juge ». Puis, à l'instar de madame Irma qui se vante d'être « une mère maquerelle », le Juge claironne sur un accord majeur de sixte et quarte – *fa# si ré#* - rythmiquement varié la phrase suivante : « Tu dois être une voleuse modèle pour que je sois un juge modèle ». Enfin, la dernière apostrophe lancée à la Voleuse résonne au moyen d'une fière sixte majeure ascendante. Le Juge est accompagné par un *ostinato* rythmique à l'orchestre composé d'un accord arpégé suivi des deux premières croches d'un triolet en tierces.

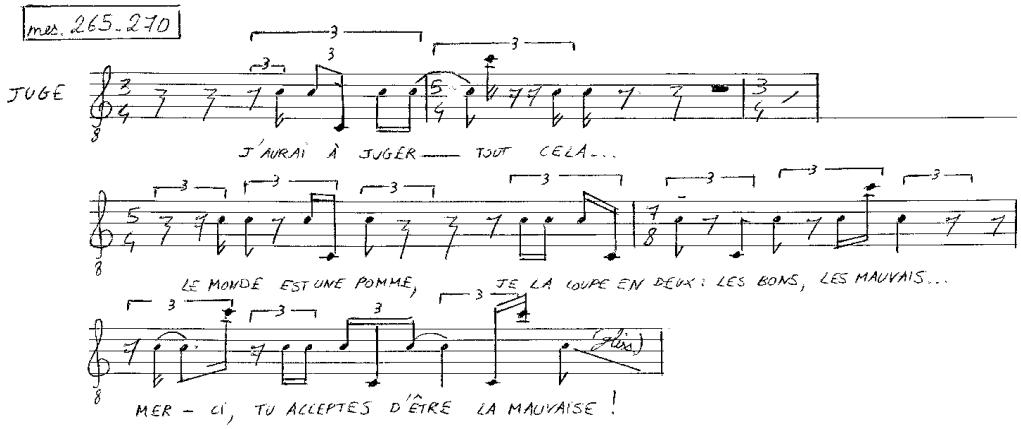


18. Ton ampoulé du Juge : *Le Balcon*, tableau II, mesures 131 à 137 pages 89 à 91 de la partition[2].

[1] L'Évêque : « […] belle chape brodée, belle chape rigide, croix sur les soies lustrées ».
[2] Le Juge : « Appelle-moi Monsieur le Juge. Tu dois être une voleuse modèle pour que je sois un juge modèle. C'est clair ? ».

Un peu plus loin dans le même tableau, le texte est rendu inintelligible par les sauts d'octaves qui génèrent un écartèlement de la ligne vocale. Le saut ascendant de double octave conclut le raisonnement succinct et très manichéen du Juge. Ces six mesures représentent un exemple de l'écriture singulière de la partie vocale du Juge qui mêle habilement la virtuosité au cocasse et à une forme de légèreté exprimée. Le ténor Guy Flechter, interprète du rôle du Juge lors de la production à l'Opéra Théâtre de Besançon au mois de janvier 2005, parle à propos du type d'écriture employé par Peter Eötvös de « caractérisation des fonctions » :

> « Les écritures vocales concernant les divers personnages sont très différenciées et cette écriture va justement dans le sens de la notion de caractérisation des fonctions que sont les personnages dans cet opéra. En ce qui concerne le Juge, il y a des phrases difficiles mais très bien venues, en particulier dans la scène avec la Voleuse et le Bourreau (tableau II) où on doit alterner des *do* médium, *do* graves et contre-ut. Si on sait le faire, c'est très drôle à faire et cela donne un certain piment à la situation et aux personnages. J'apprécie beaucoup ce type d'écriture que l'on trouve aussi chez Benjamin Britten »[1].



19. Caractérisation vocale du personnage du Juge : *Le Balcon*, tableau II, mesures 265 à 270 pages 107 à 109 de la partition[2].

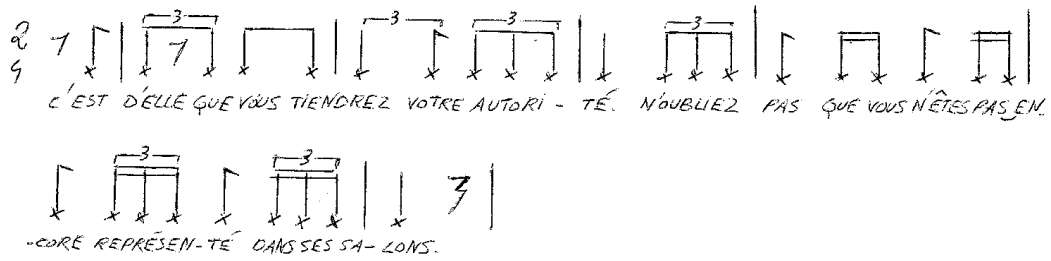
Le personnage de L'Envoyé, quant à lui, se présente comme le porte-parole de La Reine et jouit de ce titre afin d'asséner son autorité sur les autres personnages et sur La Reine elle-même qui n'est autre que madame Irma bénéficiant d'une promotion momentanée. Ce personnage hautain et guindé portant perruque au-dessus d'un visage poudré à souhait s'avère

[1] Se reporter à l'entretien avec Guy Flechter qui figure dans le volume 2.
[2] Le Juge : « J'aurai à juger de tout cela… Le monde est une pomme, je la coupe en deux : les bons, les mauvais… Merci, tu acceptes d'être la mauvaise ! ».

être un grand manipulateur : il agit en marionnettiste à l'égard des autres personnages et fait preuve d'une perspicacité et d'une capacité d'anticipation sur les événements et sur les comportements humains très aiguës.

> « L'Envoyé est un personnage omniprésent, on le retrouve dans n'importe quels régimes. Du Moyen-Âge à nos jours, on peut enlever le président, l'Envoyé est toujours la personne qui garde sa fonction, qui reste. C'est l'idée de Genet. J'ai trouvé important de donner l'impression que ce monsieur vient du temps de Louis XIV, d'où le costume et la perruque du personnage »[1].

L'Envoyé intervient pour la première fois au tableau VII et remet à sa place de façon fort expéditive le Chef de La Police qui se voit déjà entrer dans la « Nomenclature » et être représenté dans un des salons du Grand Balcon. Il s'exprime au moyen d'une phrase très rythmée qui relève à la fois d'un procédé de diminution des valeurs et d'un procédé d'accumulation concernant le nombre de syllabes par mesure. Ainsi frappe le pouvoir, irrémédiable, sans choix envisageables, sans issues et sans alternatives.



20. Langue du pouvoir : *Le Balcon*, tableau VII, mesures 370 à 376 pages 329 et 330 de la partition[2].

3. la langue anglaise ou la langue multi-stylistique

Angels in America, Lady Sarashina et *Love and Other Demons* sont chantés en langue anglaise, et pourtant, on peut poser la question de savoir s'il s'agit réellement de la même langue. En effet, elle s'avère être très proche du parlé et conserve une prosodie relativement naturelle dans *Angels in America* ; elle est déconstruite dans *Lady Sarashina*, tantôt dilatée, notamment dans la bouche du personnage principal, tantôt fragmentée et éparpillée parmi les

[1] Se reporter au quatrième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.
[2] L'Envoyé : « C'est d'elle que vous tiendrez votre autorité. N'oubliez pas que vous n'êtes pas encore représenté dans ses salons ».

quatre voix ; enfin, elle s'approprie les deux styles du couple traditionnel de l'air et du récitatif dans *Love and Other Demons.*

> « Heureusement que je n'ai pas un seul style pour la même langue. Avec la même langue, on obtient trois résultats musicaux très différents. Dans *Angels in America*, il s'agit plutôt d'un anglais-américain, car le modèle est le music-hall américain. Ce n'est pas le même anglais que celui de Londres. Pour *Love and Other Demons*, le texte m'a été lu par un écrivain de Londres, avec un accent cent pour cent londonien. Ce que j'ai entendu de sa lecture, c'était une langue un peu plus liée, un peu plus *legato*, un peu plus tirée : c'était l'opposée de celle qu'on entend dans *Angels in America* où le débit est beaucoup plus rapide »[1].
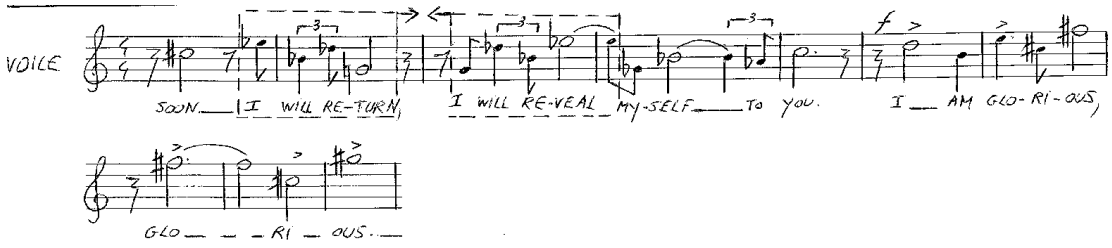
En ce qui concerne l'opéra *Angels in America*, l'écriture musicale de la langue américaine est le résultat d'une écoute très attentive, de la part du compositeur, de la langue parlée. C'est dans cet opéra en particulier que Peter Eötvös manifeste le mieux sa maîtrise de l'utilisation des modes parlé et chanté, de leur alternance ou de leur simultanéité au cours de l'opéra. Autrement dit, le compositeur oriente son processus d'écriture dans le sens d'une contextualisation de ces deux modes - selon les situations psychologiques dans lesquelles se retrouvent les personnages - et dans le sens d'une exploration des limites du ridicule, de l'inadéquat et de l'incongru. Topi Lehtipuu, créateur du rôle de Louis Ironson, commente cette approche particulière de la langue :

> « Dans le cas d'*Angels in America*, on a d'abord eu une séance assez intense de travail avec seulement le livret. Nous avons lu notre texte, dirigés par le metteur en scène Philippe Calvario et on a cherché les émotions et les intentions contenues dans le texte, sans musique. Monsieur Eötvös était présent tout ce temps, et il a tout enregistré. L'anglais étant une langue qu'il ne possède pas parfaitement, il a pu ainsi penser la prosodie, l'intonation des phrases et il a imité ce qu'il a enregistré dans les lignes et les contours des mélodies. […] Il a un très bon sens du texte et des situations théâtrales. C'est-à-dire qu'il sait quand le texte chanté devient ridicule, et quand est-ce que c'est mieux de le parler »[2].

Par ailleurs, la langue dans *Angels in America* est à l'image des personnages, elle fait partie intégrante de leur identité. Si c'est l'Ange/Voix qui l'utilise, elle emprunte alors une allure céleste, ou plus exactement, une allure spatiale à l'aide de sauts intervalliques croissants. Lorsque la Voix visite Prior pour la deuxième fois à la scène 7, elle se fait un peu plus

[1] *Ibidem*.
[2] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.

explicite que lors de sa première apparition dans la scène 4, sans toutefois lui dévoiler totalement son identité : « I am a messenger »[1], mesures 150 et 151 page 205 de la partition. La partie vocale de cette seconde occurrence obéit en partie à la même allure intervallique que la première[2] mais présente un nouveau matériau mélodique : une figure de deux intervalles, quarte juste et quinte diminuée descendantes suivie de son contraire – intervalles ascendants. Ce procédé musical en miroir met en lumière les deux propositions verbales « I will return, I will reveal » présentées par la Voix comme une promesse. Les intervalles ascendants croissants – deux quartes justes et une quinte juste mesures 161 à 164 de la partition permettent à l'Ange d'exprimer triomphalement « I am glorious », avec l'adjectif valorisé par une diérèse[3].

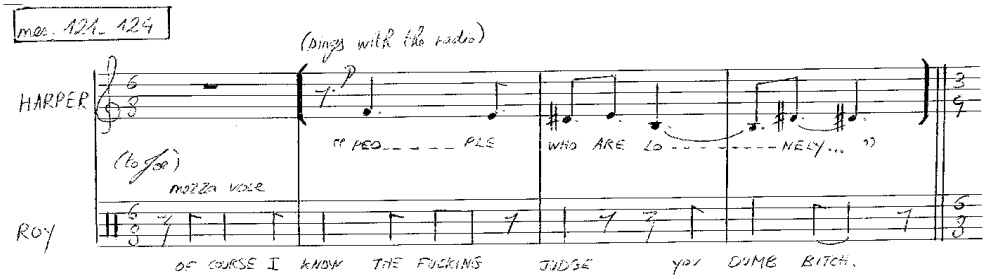


21. Deuxième visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America*, scène 7, mesures 155 à 164 pages 206 et 207 de la partition[4].

Si la langue américaine se retrouve entre les lèvres de Harper ou de Roy, il se peut qu'elle subisse alors un peu de la schizophrénie de ces personnages. Dans la scène 2 qui est une scène divisée, le monologue de Harper vient interférer avec les conversations téléphoniques de Roy : la première intervention de Harper vient se greffer sur le discours déjà en cours de Roy dans une mesure à ♩—. C'est à la mesure 125 qu'Harper adoptera sa métrique personnelle en ≥… tandis que Roy conservera sa propre métrique. La valeur longue qui relie la mesure 123 à la mesure 124 souligne la consonne latérale liquide [l] et allonge démesurément la voyelle longue [eʊ] ce qui étale l'adjectif « lonely » et crée une insistance sur l'état d'esprit dans lequel se trouve Harper. La superposition de ces deux mesures divisibles par trois - dont

[1] « Je suis un messager ».
[2] Les successives apparitions de l'Ange/Voix sont traitées dans la deuxième partie, chapitre I, 3. du présent travail.
[3] Glor[ius].
[4] Acte II, scène 5, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 957, *op. cit.*, p. 39.
« Bientôt je reviendrai, alors je me révélerai à toi ; dans ma gloire, dans toute ma gloire […] »
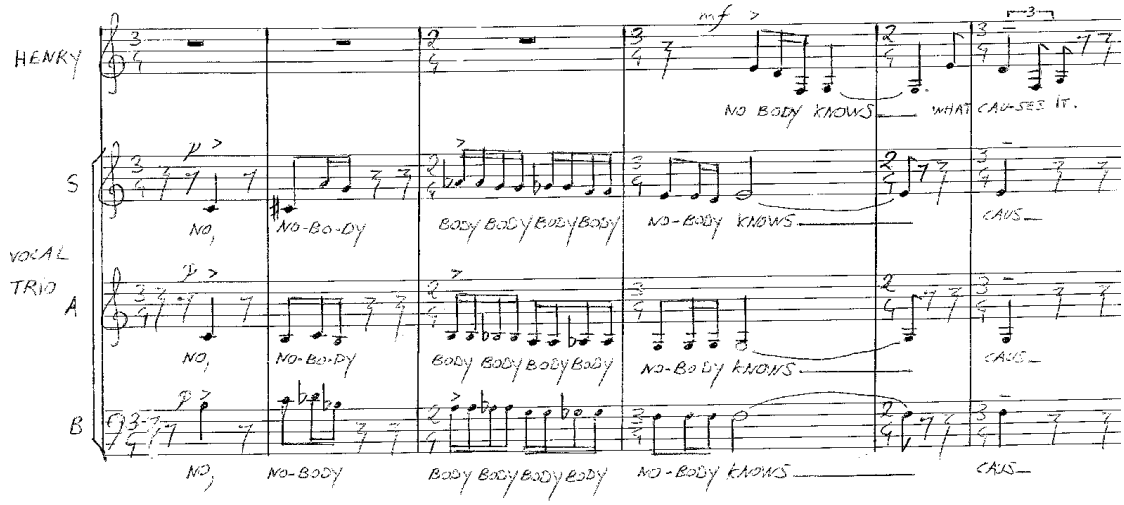
l'une appartient au monde binaire et l'autre au monde ternaire - permet d'installer temporellement la division de la scène en deux lieux et atmosphères différents.



22. Les deux temps simultanés de la langue : *Angels in America*, scène 2, mesures 121 à 124 page 65 de la partition[1].

La langue américaine se trouve davantage encore écartelée lorsque le Trio Vocal, invisible car situé dans la fosse, intervient. Au début de la scène 6, le Trio Vocal anticipe les paroles du médecin de Roy, Henry, qui annonce à l'avocat qu'il est atteint du virus du sida. De la mesure 2 à 5 page 165 de la partition, le Trio obéit à une écriture verticale et syllabique et un jeu rythmique ne tarde pas à s'instaurer avec les syllabes du mot « nobody » : une descente chromatique en doubles croches à laquelle se joignent le vibraphone et le marimba également sur une échelle chromatique descendante, respectivement sur des secondes majeures et sur des quartes justes en mouvements contraires. À la mesure 5, Henry intervient, il met fin au jeu chromatique auquel s'était livré le trio Vocal en terminant la phrase. Le Trio Vocal se contente alors de ponctuer son discours en rebondissant sur quelques bribes de textes qui se trouve alors disloqué dans leur bouche[2]. Il revient donc à Henry d'assurer la totalité du texte.

[1] Acte I, scènes 2 et 3, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 7 et 11 :
Harper : « Les gens qui sont seuls […]».
Roy : « Évidemment que je connais ce putain de juge, pauvre poufiasse […] ».
[2] Les fonctions du Trio Vocal sont traitées dans la troisième partie, chapitre I, 2. du présent travail.



23. Langue-spectre : *Angels in America,* scène 6, mesures 2 à 7 pages 165 et 166 de la partition[1].

Dans *Angels in America*, la langue musicalisée par Peter Eötvös conserve un débit assez rapide et serré, proche du *parlando* et d'un tempo naturel, permettant d'inscrire d'emblée les personnages dans leur processus d'angoisse. À l'image de Prior, de Roy et de Harper, personnages en sursis - les deux premiers sont condamnés par la maladie et la dernière tente de se donner la mort - la langue est pressée, les paroles doivent être vite expédiées : il faut se dépêcher de vivre, de profiter du temps qui reste. En revanche, Lady Sarashina prend le temps de voir s'écouler sa vie, dont les activités oscillent entre des moments de contemplation, de réflexion et de recueillement. Le temps musical est dilaté et certaines voyelles sont allongées au maximum jusqu'à en transformer la sonorité et jusqu'à démanteler l'unité des mots. Le chef d'orchestre argentin Alejo Pérez donne une description du travail sur la langue qu'a effectué Peter Eötvös pour son opéra *Lady Sarashina*:

> « En ce qui concerne *Lady Sarashina*, il s'agit d'une chose qu'aime beaucoup Peter, c'est-à-dire de s'engager avec la possibilité sonore que lui donne une langue. Il a beaucoup exploré le jeu avec les microphones, avec les chuchotements, avec la prolongation des consonances et parfois en allant sciemment contre la compréhension, l'intelligibilité de la langue. Dans cet opéra, le texte est poétique, statique à la différence des deux autres pièces. Il y a une certaine lenteur, une certaine infinité que Peter a voulu peindre et je crois que c'est réussi »[2].
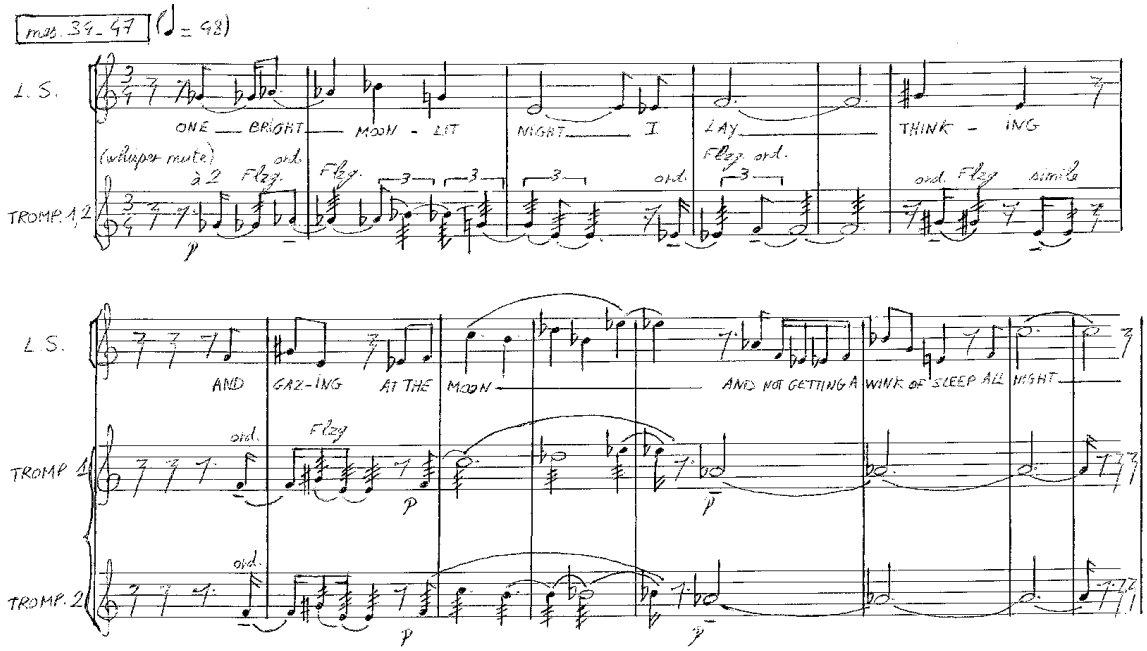
[1] Acte I, scène 9, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 28 :
Henry : « Personne ne sait d'où ça vient ».
[2] Se reporter à l'entretien avec Alejo Pérez qui figure dans le volume 2. Les « deux autres pièces » mentionnées par le chef d'orchestre sont les opéras *Angels in America* et *Love and Other Demons.*

Lady Sarashina s'exprime au moyen de longues phrases étirées qui figurent tout à la fois son attente et sa langueur contemplatives. Dans la scène 5, l'observation du clair de lune la plonge dans d'insondables pensées. La longue phrase vocale de l'exemple suivant obéit à une écriture syllabique et s'étend sur un ambitus d'une octave. La voix est amenée à un mélisme sur la voyelle [ʊ] du mot clé « moon » aux mesures 42, 43 et 44 de la partition. De la mesure 44 à la mesure suivante, le débit subit un ralentissement progressif, ralentissement généré par une augmentation des valeurs rythmiques : d'abord, quatre doubles croches, puis deux croches et enfin, une noire :

$$\partial \approx \partial \approx \surd \propto \pm$$

Not getting a wink of sleep
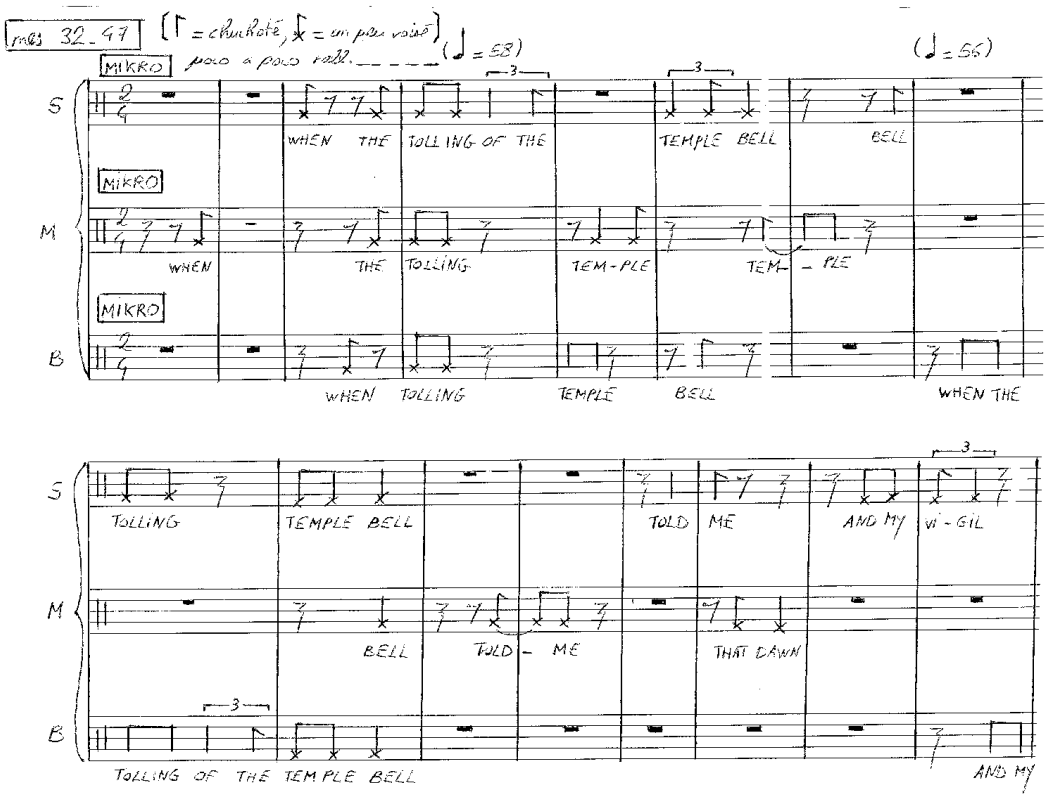
La phrase se conclut par une quinte juste ascendante. Les deux trompettes avec sourdine effectuent une variation rythmique de cette même mélodie simultanément avec la partie vocale, créant une texture micro-canonique et constituant ainsi par rapport à la voix une sorte d'aura.



24. Langue étirée : *Lady Sarashina,* scène 5, mesures 34 à 47 pages 119 et 120 de la partition[1].

[1] « Par une nuit de clair de lune, j'étais étendue, je pensais en contemplant la lune et je ne pus fermer l'œil de la nuit ». (Toutes les traductions en français des extraits issus du texte de *Lady Sarashina* sont effectuées par l'auteure du présent travail.)
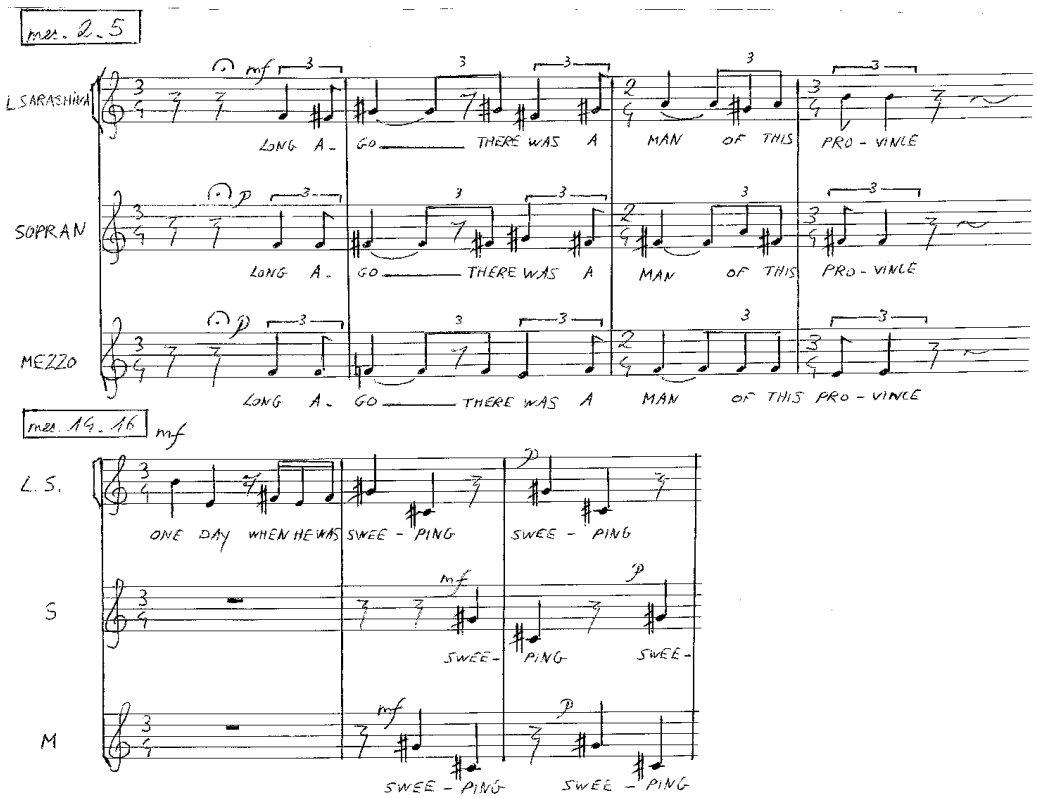
Dans la lenteur toujours, la langue anglaise se trouve être parfois démantelée, déconstruite par le Trio Vocal[1] dès l'ouverture de l'opéra. Le texte est celui d'un poème reporté par Lady Sarashina au chapitre 7 de son ouvrage *As I Crossed a Bridge of Dreams*[2]. Il est écrit par une personne qui, à l'instar du père de l'écrivaine, attend sa nomination. Chacun des trois chanteurs est amplifié par un microphone. Cette entrée en matière sur le mode parlé qui oscille entre le chuchotement et l'émission de sons à peine voisés sur une métrique déterminée, convie en douceur le spectateur à se laisser glisser dans le monde de Lady Sarashina. Les mots du poème sont égrenés parmi les trois parties vocales, Soprano, Mezzo-soprano et Baryton. Chacune des voix donne quelques mots du texte – texte qui n'est jamais prononcé dans son intégralité par l'une d'entre elles – dans un ordre différent jusqu'à ce que les trois vers du poème soient intégralement restitués lorsque l'ouverture se termine.



25. Langue démantelée : *Lady Sarashina,* ouverture, mesures 32 à 47, pages 3 et 4 de la partition[3].

[1] Les fonctions du Trio Vocal sont traitées dans la troisième partie, chapitre I, 2. du présent travail.
[2] *Op. cit.*, p. 57.
[3] " When the tolling of the temple bell
Told me that dawn and my vigil's end had come at last,
I felt as though I'd passed a hundred Autumn nights".
« Lorsque le tintement de la cloche du temple
M'indiqua que l'aube et la fin de ma veille avaient fini par arriver
J'eus l'impression d'avoir vécu cent nuits d'Automne ».
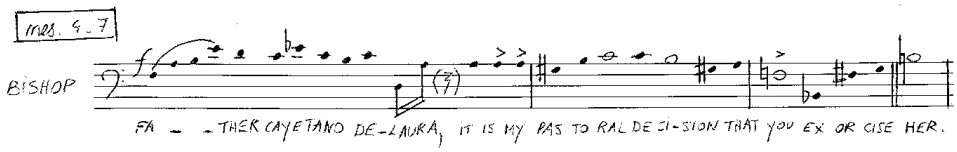
Dans la scène 2, le texte n'est pas réparti entre les trois voix féminines mais il est prononcé par elles en homorythmie. L'écriture est syllabique et l'ambitus est excessivement restreint – il s'étend sur la quarte augmentée *fa-si*. Toutes ces techniques d'écriture contribuent à une parfaite intelligibilité du texte. En effet, plus que tout l'intelligibilité des mots est requise puisque la langue revêt dans cet opéra un rôle fondamental : le rôle du narrateur[1]. Les trois voix sont harmoniquement traitées en perpétuels frottements, formant des intervalles serrés – tons et demi-tons – générés par des mouvements contraires comme à la mesure 3 de l'exemple suivant entre la partie de Lady Sarashina et celle de la Soprano. Un peu plus loin dans la même scène, le Trio de voix féminines change de fonction : de son rôle de narrateur, il glisse vers celui d'accompagnateur valorisant l'entrée du personnage dont il est question depuis le début de la scène : « a man of this province », c'est-à-dire le personnage du Garde du Palais Impérial. Ainsi, les trois voix féminines se mettent à échanger un balancement de quinte juste sur deux noires, décalées d'un temps.



26. Langue narratrice : *Lady Sarashina*, scène 2, mesures 2 à 5 et mesures 14 à 16 pages 17 à 19 de la partition[2].

[1] La présence de la narration dans les opéras de Peter Eötvös est traitée au chapitre II de la deuxième partie du présent travail.
[2] « Il y a longtemps, il y avait un homme de cette province […] Un jour, alors qu'il balayait […] ».

La narration est également partie prenante dans l'opéra *Love and Other Demons* mais n'est pas prise en charge par un Trio narrateur. C'est davantage sa structure qui assume ce rôle en référant à l'opéra classique et en empruntant la partition stylistique *aria-recitativo*. Le nœud de l'action se situe à la scène 2/C et correspond à la décision de l'Évêque Don Toribio de faire intégrer le couvent à Sierva Maria et surtout de la faire exorciser. Cet arrêt constitue l'élément qui fait basculer Sierva de son état d'enfant – élevée par les domestiques de la maison – à l'orée de l'âge adulte. Ce verdict enclenche, en quelque sorte, le funeste sort de l'enfant. Afin de valoriser cette sentence fatale, le compositeur se réfère à l'exigence de la tradition opératique qui veut que les nœuds de l'action, la situation initiale, les éléments perturbateurs ainsi que le dénouement soient parfaitement intelligibles – tandis que les rêveries, les déclarations d'amour ou les introspections font de l'aria leur mode d'expression privilégié. L'Évêque Don Toribio énonce sa décision sur un mode syllabique – hormis le mélisme initial. Les hauteurs sont déterminées alors que le débit prosodique est simplement suggéré par des notes pleines ou vides sans rythmes prescrits. Seules les deux dernières syllabes du nom de son interlocuteur, Delaura, sont expédiées au moyen de deux doubles croches. Cette phrase presque *a capella* – soutenue par des tenues à l'harmonie - aux intervalles relativement conjoints qui apportent un certain confort à la voix est donc parfaitement intelligible et permet aux auditeurs de saisir immédiatement le destin funeste imposé à Sierva María de Todos Los Ángeles.
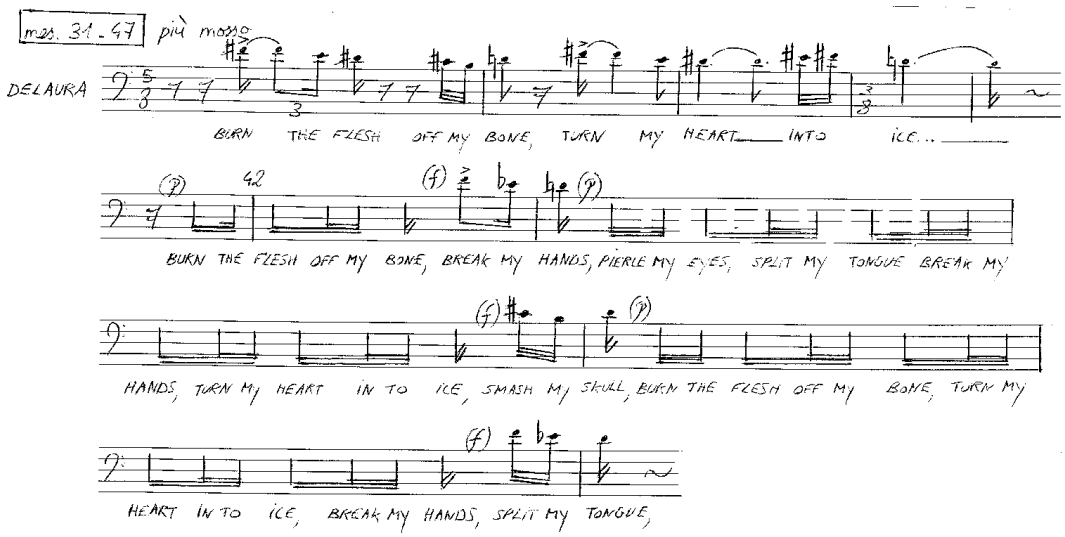


27. Nœud de l'action : *Love and Other Demons*, scène 2/C, mesures 4 à 7 page 50 de la partition[1].

Les airs, quant à eux, concernent davantage les deux protagonistes, Sierva et Delaura, qui se trouvent chacun en état de crise, la première condamnée à être enfermée à perpétuité pour alimenter des entretiens privés avec les démons, le deuxième pour être sur le point de perdre l'esprit à cause d'un amour mort-né. La scène 6 est consacrée au monologue du père Cayetano Delaura, en proie à une violente crise à la fois passionnelle et mystique. Son chant et son débit relativement lent au début de l'air, obéissant à une écriture syllabique, mutent

[1] La traduction du texte en français est issue du livre de Gabriel García Márquez, *De l'amour et autres Démons*, traduit de l'espagnol par Annie Morvan, *op. cit.*
Évêque Don Toribio : « Père Cayetano Delaura, je te recommande le salut de la petite ».
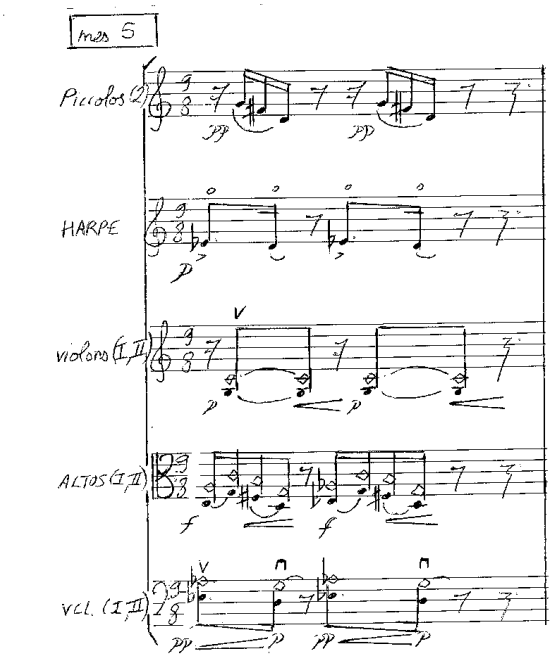
progressivement en cris désespérés avant de devenir une véritable incantation frénétique, ainsi que le mentionne la didascalie : « gradually from singing to desperate shouting »[1], mesures 24 et 25 page 152 de la partition. Delaura supplie Dieu de le libérer du plus odieux des démons qui l'habite – le démon de l'amour – sur des hauteurs au départ fixées de la mesure 31 à la mesure 41 pages 153 et 154. Puis, de la mesure 41 à la mesure 46, Delaura poursuit son incantation – maintenant devenue davantage une menace qu'une supplique – sur des hauteurs non fixées toujours sur un mode syllabique. Un rythme dactyle ∂| ⌈ réitéré confirme l'obsessionnelle démence de Delaura tout en rendant le texte parfaitement intelligible. Les occlusives [b] et [t] des verbes « burn », « break » et « turn » et la sifflante sourde [s] des verbes « split » et « smash » sont accentuées sur un *fa* # aigu aux mesures 31 et 32 page 153 avant de constituer de manière systématique la première syllabe longue du rythme dactyle permettant ainsi au chanteur de les projeter. Cette incantation se déroule sur des tenues *pianissimo* à l'harmonie, sur des trémolos au glockenspiel et au vibraphone et sur des croches *louré* aux cordes, de la mesure 26 page 152 à la mesure 39 page 153. Les croches et les tenues se font plus éparses et se dispersent dans les parties de célesta, de harpe, de crotales, de vibraphone et de contrebasses, de la mesure 40 page 154 à la mesure 47 page 155, alors que le trouble frénétique de Delaura est d'autant plus exalté.



28. Crise spirituelle de Delaura : *Love and Other Demons,* scène 6, mesures 31 à 47 pages 153 à 155 de la partition[2].

[1] « Passer progressivement du chant à des cris désespérés ».
[2] Delaura : « Brûle ma chair, transforme mon cœur en glace, […] brise mes mains, transperce mes yeux, déchire ma langue […] ».

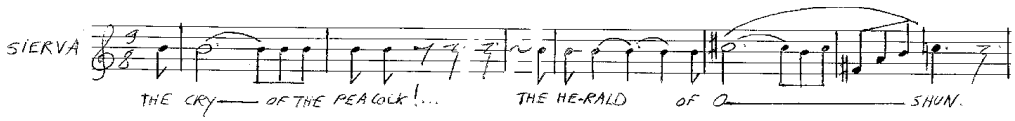
Peter Eötvös introduit l'air final de Sierva de la scène 9/A par un chant de paon à la mesure 5 page 230 de la partition. Il est effectué par les deux piccolos, par les violons, les altos, les violoncelles et par la harpe. Chaque partie instrumentale possède un motif rythmique différent – sauf la harpe et les violoncelles qui effectuent le même rythme – et occupe des parties différentes des deux premiers temps d'une mesure à ⇑—. La sonorité détimbrée du chant du paon est générée par le mode de jeu des instruments à cordes qui jouent sur des harmoniques. Cette dispersion du motif dans l'ensemble de l'orchestre confère à l'animal-héraut une omniprésence certaine. Le cri du paon se fait entendre tout au long de la scène, de manière plus ou moins sporadique.



29. Chant du paon : *Love and Other demons*, mesure 5 page 230 de la partition.

Cette omniprésence de l'animal est expliquée par Sierva elle-même, dont la voix s'attarde en un gracieux mélisme sur la première syllabe [o] du nom de la déesse Yoruba Oshun. Le contraste généré par ce mélisme par rapport à l'écriture précédente en *recto tono* valorise d'autant plus la déesse et son messager, le paon. En plus d'être la déesse des eaux douces, Oshun représente l'amour inconditionnel, la sensualité, la beauté et la sexualité féminine. Tout comme le cours de la rivière se dirige vers l'océan, l'attraction mutuelle des deux sexes conduit nécessairement à la reproduction. La beauté qu'elle incarne ne concerne pas tant la grâce physique que le raffinement, le goût, la délicatesse. Oshun est également la déesse de la renaissance, de la fertilité, de la maternité et de la guérison. Elle se reconnaît dans les couleurs

jaune et or et son numéro est le cinq. Sierva dédie donc cet aria, qui s'éloigne fort de ses homologues classiques – écrits davantage dans l'esprit de mettre en valeur la technique et la virtuosité des chanteurs - par sa grande sobriété, à la déesse qui, seule, serait susceptible de lui rendre la vie.



30. « Aria du paon » : *Love and Other Demons*, mesures 8 à 14 pages 231 à 233 de la partition[1].

Dans cet opéra, la langue anglaise laisse parfois place à une autre langue qui, par ses caractéristiques prosodiques très marquées, vient la compléter et l'enrichir. La langue Yoruba est une langue nigériane et est entendue dans les scènes 1/B, 1/C et 3/C de l'opéra, notamment au cours d'incantations africaines de la part des esclaves. Cette langue vient également habiter le chant-oiseau de Sierva de la scène 1/C. Bien que cette langue ne soit pas mentionnée par García Márquez dans son roman, le compositeur hongrois a eu recours à cette langue notamment pour sa caractéristique rythmique, caractéristique qui permet de créer musicalement le monde des esclaves africains.

> « J'ai fait appel à un professeur de langue Yoruba de Glyndebourne, qui m'a confirmé que mon choix était correct. Rythmiquement, cette langue est très intéressante pour moi. De plus, elle porte en elle des sonorités qui ressemblent aux coups de tomtom : il y a un mélange de [g], de [b], de [o], de [ao] et de [a]. J'ai écouté plusieurs enregistrements originaux du nord de l'Afrique. J'ai également utilisé la manière de jouer de la flûte des musiciens africains, instrument dont la sonorité est proche de celle de la flûte alto. C'est pour cela que chaque fois que le texte africain apparaît, j'utilise les deux flûtes alto avec toujours la même mélodie. En même temps, je mêle peu à peu cette sonorité particulière à la sonorité « d'amour » des deux hautbois qui, avant de symboliser l'amour partagé par Sierva et Delaura, expriment la solitude de la jeune fille »[2].

Les trois langues - russe, française et anglaise – sont donc traitées d'une manière individuelle dans chacun des cinq opéras par l'écriture compositionnelle : si la première revendique bien son appartenance à l'Histoire de l'opéra russe, la seconde, comme taillée au couteau, surgit en assumant triomphalement son vert dialecte, tandis que la troisième se

[1] Cf. Annie Morvan.
Sierva : « Le cri du paon !... le messager d'Oshun ».
[2] Se reporter au troisième entretien avec Peter Eötvös qui figure dans le volume 2.

prélasse volontiers parmi divers styles et genres musicaux. Le traitement de la langue dans les opéras de Peter Eötvös ne consiste pas en une utilisation abstraite et purement intellectuelle mais davantage en une appropriation par chacun des personnages.

> « […] savoir parler une langue, ce n'est pas avoir une connaissance abstraite et pure de la langue telle que la définissent les dictionnaires et les grammaires académiques : c'est la faire sienne à travers les déformations et les sélections provinciales, professionnelles, familiales »[1].

Le compositeur confère donc au personnage une réalité tangible, en remontant l'échelle qui mène du concept abstrait à l'application pratique, concrète et quotidienne. Autrement dit, pour créer l'identité linguistique de ses personnages, il quitte le langage pour travailler à partir de l'idiolecte. En effet, puisque, ainsi que l'exprime Jean-Paul Sartre, « la réalité du langage est la langue et la réalité de la langue le dialecte, l'argot, le patois, etc. »[2], la réalité des personnages opératiques chez Peter Eötvös est en partie tangible dans l'ensemble de leurs habitudes verbales. Toutefois, ces personnages ne sauraient se prendre pour de vrais individus - si réelles soient leurs manières de s'exprimer et de se prendre à partie - sans l'être humain qui est là pour les parler et les chanter. En effet, pour passer de l'état d'écrit silencieux à l'état de sonorité vocalisée, pour glisser du statut d'être de papier ou d'être abstrait à celui de personnage - qui peut alors espérer duper les spectateurs consentants et prétendre ressembler le temps du spectacle seulement à une vraie personne - l'interprète se pose en médiateur vital.

[1] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique,* Gallimard, Paris, 1943, p. 557.
[2] *Ibid.,* p. 557, 558.

DEUXIÈME PARTIE : Les personnages et les interprètes comme narrateurs : les façonneurs de destin

> « Le texte impose ses propres contraintes, dans la mesure où il repose sur une infrastructure donnée. C'est par l'acceptation ou le refus d'une norme que s'instaure aujourd'hui la rencontre entre un texte et une musique, entre un auteur dramatique et un compositeur »[1].

Le terme de « rencontre » utilisé par Danielle Cohen-Lévinas est chargé à la fois des sens de « réunion » et de « confrontation ». En effet, ce substantif peut être synonyme de conjonction, de coïncidence, de concomitance au sens d'accompagnement, d'engagement, comme il peut revêtir une couleur plus belliqueuse, à savoir celle du heurt, de la discorde et de la collision. Or, c'est davantage dans les termes de la première acception que se joue le rapport qu'entretient Peter Eötvös avec ses textes de prédilection bien que la dissension ne soit jamais complètement bannie. C'est la quête d'un véritable partenaire que le compositeur mène assidûment au cours de ses nombreuses lectures, un partenaire littéraire qui par son œuvre, lui fait présent de nombreux personnages littéraires/écrits/romanesques et aiguise ainsi son envie de créer à son tour des personnages musicaux/lyriques/opératiques. Le personnage, chez le compositeur hongrois, est le noyau dramaturgique qui ne cesse d'entrer en interaction avec ses pairs, eux-mêmes se manifestant comme autant d'autres noyaux dramaturgiques chargés d'une signification historique, d'une appartenance culturelle et d'une individualité narrative et psychologique.

> « J'ai toujours besoin d'une source, d'un partenaire dans la grande littérature. J'ai véritablement ce talent qui consiste à former les différents caractères. Autour de ces caractères, je construis le décor, l'époque, la culture spécifique. C'est pourquoi chaque opéra représente vraiment une culture particulière, par le langage, par le siècle et par la thématique »[2].

Ainsi, un personnage doit d'abord se trouver aux prises avec l'interprète/chanteur - sans lequel il ne peut revendiquer le titre même de personnage et vivre sa vie de personnage opératique – avant qu'il y ait œuvre. Un personnage doit d'abord se raconter et éprouver ainsi son espérance de vie sur scène par la médiation de l'interprète avant que l'œuvre elle-même puisse se projeter dans l'avenir et expérimenter son propre destin.

[1] Danielle Cohen-Lévinas, « Devant la loi : écriture dramatique et dramaturgie musicale », *op. cit.*, p. 204.
[2] Se reporter au cinquième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.

Chapitre I. Du personnage littéraire et dramatique au personnage musical/opératique

Chez Peter Eötvös, l'idée du personnage opératique se construit et se détermine dans le temps, au cours des lectures et des relectures des textes littéraires qui constituent la source du livret. Une fois l'idée du personnage opératique définie, vient s'apposer celle de l'interprète, de la personne, avec son vécu musical et vocal, qui devra alors apparaître, aux yeux du compositeur puis à ceux de l'auditeur/spectateur, comme l'unique incarnation scénique et vocale du personnage de papier. Ainsi, à propos du choix des interprètes dans l'un de ses opéras, le compositeur s'exprime de la manière suivante : « Lorsque j'ai choisi les chanteurs, je savais déjà ce que je cherchais, quel type de voix il me fallait. Puis, une fois les chanteurs choisis, j'écris vraiment pour eux »[1]. Cependant, il n'est pas inutile de préciser que le choix évoqué par le compositeur est de l'ordre d'un idéal compositionnel car ce choix est en réalité souvent tributaire des contingences administratives. Par exemple, Jérôme Varnier était déjà engagé pour le rôle d'Arthur/Le Bourreau dans *Le Balcon* avant même qu'il rencontre le compositeur pour la première fois. Il en est de même pour Mireille Delunsch qui a signé un contrat avec l'Opéra National de Lyon pour le rôle de Lady Sarashina avant même d'avoir eu un premier contact avec Peter Eötvös. Dans ces deux cas, le processus d'écriture est achevé lorsque les deux parties se réunissent à l'occasion des premières répétitions et les seules modifications possibles de la partition consistent par exemple en des ajustements de tessiture. En revanche, l'audition d'Alain Aubin pour le rôle d'Olga dans *Trois Sœurs* s'est effectuée devant un jury composé notamment de représentants de l'Opéra National de Lyon et du compositeur lui-même. Dans ce cas là, la partie vocale a pu être écrite pour ce contre-ténor en particulier et a ainsi assuré à l'interprète un confort manifeste. Rencontrer musicalement chaque interprète avant l'écriture de leur rôle est un souhait légitime émis probablement par un grand nombre de compositeurs mais il reste, dans la réalité, difficilement réalisable.

1. Les personnages de *Trois Sœurs* : une caractérisation par l'instrument

Dans *Trois Soeurs*, Peter Eötvös, afin d'opérer le passage des personnages littéraires/dramatiques aux personnages musicaux/lyriques/opératiques, a recours à une typologie instrumentale : à chaque personnage est associé un instrument, ce qui permet de pénétrer plus aisément dans le substrat dramaturgique de l'opéra. Lorsque la voix est traitée

[1] Se reporter au quatrième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.

en *parlando,* c'est l'instrument qui détient la responsabilité mélodique et rythmique. Par ailleurs, lorsque la voix chante, l'instrument constitue alors une seconde voix ou une voix intérieure en contrepoint qui émanerait du personnage sur la scène. Ainsi, l'instrument crée une imitation, une assimilation et plus précisément un mimétisme entre émission vocale et émission instrumentale. Ce dédoublement des identités musicales permet à l'auditeur de déceler la présence psychologique de chaque personnage, même quand celui-ci est absent physiquement de la scène. Le tableau suivant recense les types de voix ainsi que les instruments associés à chaque personnage.

TABLEAU XI : CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES DANS L'OPÉRA *TROIS SOEURS*

	VOIX	INSTRUMENTS ASSOCIÉS	
IRINA la benjamine	contre-ténor soprano masculin	1 hautbois et 1 cor anglais	trio à cordes : violon
MACHA la cadette	contre-ténor mezzo masculin	1 clarinette en *la* et 1 en *mi* ≅, 1 clarinette basse et 1 clarinette contrebasse	alto violoncelle
OLGA l'aînée, professeur de lycée	contre-ténor alto masculin	1 flûte et 1 flûte alto en *sol*	
ANDRÉ le frère aîné, membre du Conseil municipal	baryton lyrique	1 basson	
NATACHA l'épouse d'André	contre-ténor soprano masculin	1 saxophone soprano	
ANFISSA la vieille servante	basse, voix extrêmement grave, amplifiée	1 contrebasse	
TOUZENBACH baron, lieutenant et soupirant d'Irina	baryton lyrique	2 cors	
VERCHININE lieutenant - colonel et soupirant de Macha	baryton	1 grand bugle et 1 trompette en *si* ≅	
KOULYGUINE professeur de lycée et mari de Macha	basse « russe »	1 clarinette en *la* et 1 en *mi* ≅, 1 clarinette basse et 1 clarinette contrebasse	
TCHÉBOUTYKINE médecin miliaire et ami de la famille Prozorov	ténor aigu	1 trombone ténor et 1 trombone basse	
FÉDOTIK et RODÉ 2 sous-lieutenants	ténors « russes »		
SOLIONY capitaine et soupirant d'Irina	basse, voix puissante	2 percussions	

Ce tableau met en exergue le souci qu'a eu le compositeur de se référer à l'histoire de l'opéra, précisément à partir de l'opéra de l'époque classique, en ce qu'il associe les différents registres de voix à l'âge et au tempérament des personnages. La tradition octroie à la jeunesse, à l'ingénuité, à la candeur et à la pureté un registre aigu. Ainsi, les trois sœurs sont dotées d'une voix en rapport avec leur âge, avec l'expérience qu'elles ont de la vie et avec leur capacité de réaction face aux évènements qui se présentent à elles. Irina, la benjamine, est confiée à un soprano masculin, Macha, la cadette, à un mezzo masculin et Olga, l'aînée, à un alto masculin. Le registre grave est assigné à la vieillesse pourvue des connotations en vigueur dans l'opéra occidental savant : la sagesse, la raison, la connaissance et la modération, caractéristiques incarnées par le personnage de Sarastro. Inversement, c'est le mal qui soudoie et corrompt aussi par la voix de basse, perversion célébrée par le personnage de Méphistophélès. Dans *Trois Sœurs,* une voix de basse amplifiée, qualifiée « d'extrêmement grave » dans les indications qui figurent au début de la partition, est attribuée à Anfissa, la vieille servante qui a vu naître les sœurs et leur frère, qui assiste, impuissante, au naufrage existentiel de toute la famille Prozorov et qui subit l'autoritarisme de Natacha, l'épouse d'André. Le sombre Soliony, quant à lui, propulse sa voix de basse qualifiée de « puissante », une seule fois dans l'opéra, lorsqu'il déclare son amour à Irina : la voix du meurtre. Il ne manque plus que l'amoureux transi, le jeune premier, le valeureux héros, autrement dit la voix de ténor. L'opéra substitue au fiancé fidèle et attentionné, deux soupirants veules et apathiques – Touzenbach et Verchinine – englués dans les conventions, deux obsessionnels qui ne s'expriment qu'au moyen de citations et dont les velléités d'amour sont immédiatement diluées dans des discours fiévreux.

La typologie instrumentale choisie par Peter Eötvös répond de même à une tradition et plus précisément à une conception romantique commentée notamment dans le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* d' Hector Berlioz [1] publié pour la première fois en 1843. Les caractéristiques que le compositeur romantique applique à la sonorité du hautbois sont étrangement proches du personnage d'Irina, qui, lors de ses vingt ans, au début de la pièce, nourrit encore une espérance naïve et finit quatre ans plus tard, par prendre conscience de l'enfermement psychologique qui ruine l'énergie de ses sœurs en même temps que la sienne. Ainsi, Hector Berlioz déclare que « la candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois : il les exprime à merveille dans le *cantabile »*[2]. Le cor anglais, également associé à Irina, a la propriété de générer les

[1] Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration,* Lemoine, Paris, 2004.
[2] *Ibid.,* p. 104.
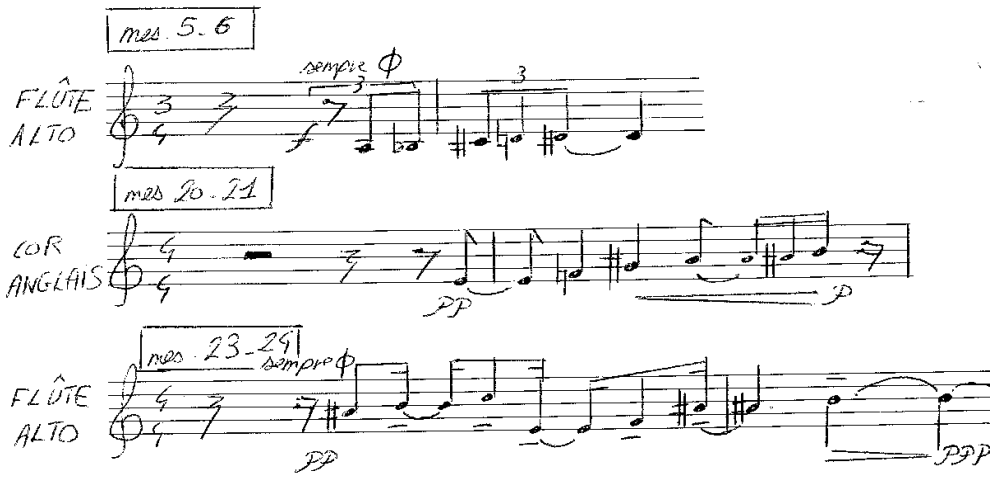
réminiscences accompagnées de nostalgie, omniprésentes dans la pièce de Anton Pavlovitch Tchekhov et dans l'opéra de Peter Eötvös :

> « C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs »[1] .
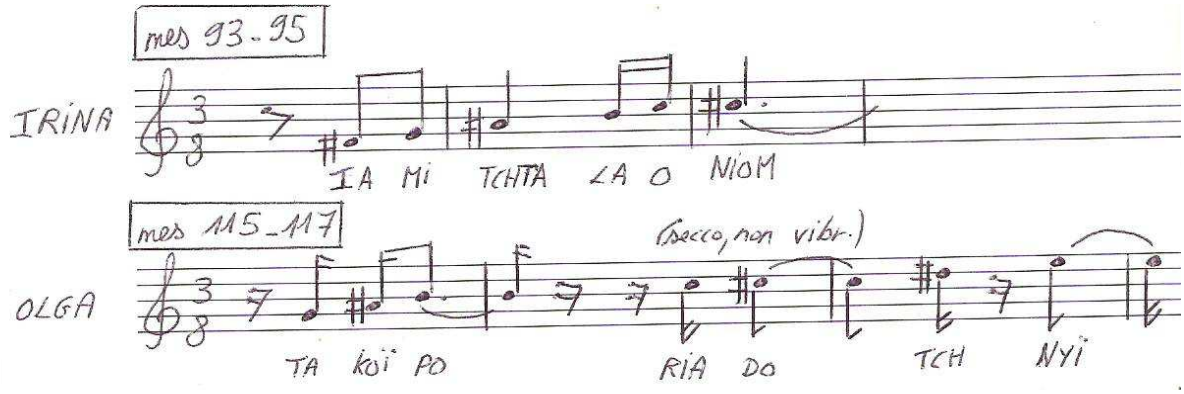
Macha, celle des trois sœurs qui n'exprime jamais ses souffrances, qui ne se plaint jamais, qui ne se confie qu'une seule fois à Olga, au sujet de son amour pour Verchinine, est la figure féminine de la pièce et de l'opéra qui éprouve véritablement un amour brûlant mais brimé et frustré. Ainsi, son profil épouse parfaitement la phrase conclusive qu' Hector Berlioz emploie pour désigner le timbre de la clarinette : « Sa voix est celle de l'héroïque amour »[2].

La flûte traversière est l'instrument de l'harmonie le moins riche en harmoniques d'où sa sonorité pâle, souvent dominée par celle des autres instruments. Olga se laisse totalement dominée par sa belle sœur et passe la plupart de son temps à apaiser la souffrance de ses sœurs par des mots insipides et vains. Hector Berlioz semble quant à lui corroborer les caractéristiques prêtées à la flûte par Peter Eötvös lorsqu'il évoque le solo de la scène des Champs - Élysées de l'opéra *Orphée et Eurydice :* « c'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue ; puis, […] retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée […] »[3]. Le numéro 2, qui débute la première séquence, expose notamment une figure thématique importante qui revient au cours de l'opéra. Le motif exposé, figure ascendante contenue dans l'intervalle de triton joué à la flûte alto, engendre une mélodie par un procédé d'extension : de concise gamme ascendante, il prend la forme d'une longue échelle déployée le long d'une succession de demi-tons entrecoupés de secondes augmentées. Il symbolise la présence consolatrice et moralisatrice d'Olga ainsi que sa compassion par rapport à la souffrance d'Irina. Le motif de la souffrance se manifestant dans tous ses états – transposé, mélodiquement et rythmiquement varié, combiné à sa propre diminution rythmique - construit ainsi les parties instrumentales du cor anglais et de l'orchestre.

[1] *Ibid.*, p. 122.
[2] *Ibid.*, p. 138.
[3] *Ibid.*, p. 153.



31. Motif de la souffrance aux parties de la flûte alto et du cor anglais : *Trois Sœurs*, numéro 2, mesures 5 et 6 puis 20 et 21 et enfin mesures 23 et 24 pages 6 et 7 de la partition.



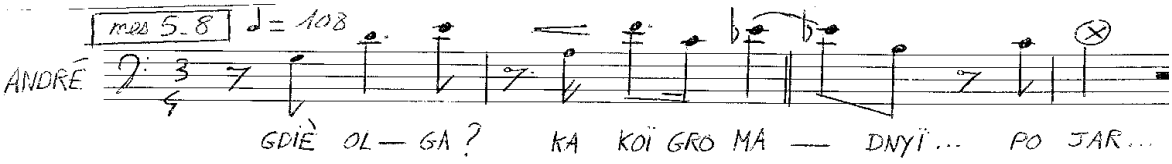
32. Motif de la souffrance aux parties vocales : *Trois Sœurs*, numéro 2, mesures 93 à 95 puis 115à 117 pages 11 et 13 de la partition[1].

Écoutons Alain Aubin, créateur du rôle d'Olga, nous livrer sa conception du personnage :

> « Elle est toujours là, dans l'ombre, elle n'a pas de passions. Son rôle est le moins prolixe, elle intervient toujours quand il le faut, le doigt du devoir tendu. Dans la séquence d'Andreï, Olga ne s'exprime pas et ce mutisme concrétise le peu de cas que le frère fait de sa sœur. Olga est un personnage en creux, elle est le décor de la maison. C'était un rôle difficile car j'avais peu de passion à exprimer, mais paradoxalement, ce vide m'a bouleversé au point que le chagrin et les pleurs d'Olga sont devenus gigantesques »[2].

[1] Cf. Irène Imart.
Irina : « Je l'imaginais, je l'aimais ».
Olga : « C'est vrai, il n'est pas beau, mais c'est quelqu'un de bien ».
[2] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.

Le numéro 15, dans la deuxième séquence, fait intervenir André pour la première fois dans l'opéra, le personnage étant pratiquement absent de la première séquence dans laquelle il ne fait qu'une apparition furtive. Il surgit dans une situation de crise existentielle, amplifiée par l'incendie qui affecte les habitants de la petite ville de province. Le personnage est montré en situation d'échec, refermé sur lui-même, incapable d'adresser la parole à ses sœurs. Le manque de considération dont souffre André est marqué par le compositeur grâce à une caractérisation des lignes vocales. Si la servante Anfissa se lamente en *Sprechstimme,* si Olga s'exprime au moyen d'un *parlando* rapide et si Verchinine intervient sur des valeurs longues montant conjointement par diatonisme, André est le seul à posséder une véritable ligne de chant *cantabile.* Il essaie d'attirer l'attention par de vastes sauts au début de chacune de ses répliques, à savoir par des intervalles ascendants de quinte ou de sixte[1].



33. Ligne vocale *cantabile* d'André : *Trois Sœurs,* numéro 15, mesures 5 à 8 page 105 de la partition[2].

André, le frère et l'époux que l'on n'écoute jamais, sur qui l'on déchaîne ses humeurs et ses invectives despotiques, partage sa transparence et son ombre avec le basson, dont la tessiture aiguë est entendue notamment dans son monologue, dans la deuxième séquence, numéro 20. Cette sonorité particulière est définie par Hector Berlioz de la manière suivante : « Le caractère de [ses] notes hautes a quelque chose de pénible, de souffrant, je dirais même de misérable […] »[3].

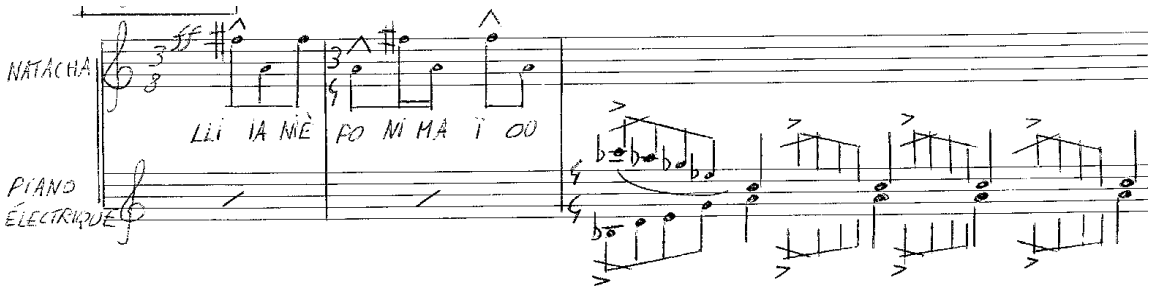
Le personnage de Natacha, dans l'opéra bien davantage que dans la pièce, fait partie du monde de l'excès, terme que Jean Starobinsky définit dans son ouvrage *Les enchanteresses*. Dans le latin de la Bible, l'excès correspond à l'accès à une autre vie, désignant par là la mort, et désigne également « les moments de transport où l'âme se dégage de ses liens pour visiter un lieu supérieur »[4]. En ce qui concerne Natacha, il s'agit de l'excès

[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 36.
[2] Cf. Irène Imart.
André : « Où est Olga ? Quel incendie…quel incendie ! ».
[3] Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 128.
[4] Jean Starobinsky, *Les enchanteresses,* Seuil, Paris, 2005, p. 86.

en tant que dépassement de « la juste proportion dans l'ordre matériel lui-même »[1]. Son attitude, ses réactions sont en effet disproportionnées par rapport à l'objet, elle trouble et compromet l'équilibre de la famille Prozorov par ses humeurs incontrôlées. Elle vampirise en quelque sorte l'environnement, absorbe progressivement l'énergie de son mari et de ses belles sœurs : elle prive Irina de sa chambre pour y mettre son fils sous prétexte de confort supérieur, elle harcèle Olga pour qu'elle mette à la porte Anfissa prétendant qu'elle ne fait rien, enfin, elle évince les trois sœurs de leur rôle au sein de la famille et prend possession de leur maison. Or, il est intéressant de noter que c'est le seul personnage, aussi bien dans la pièce que dans l'opéra, qui intervient de manière concrète et qui fait preuve d'un certain pragmatisme quant à l'ambition qu'elle poursuit. Sa vulgarité et sa grossièreté entachées de mauvais goût sont révélées à la fois dans les réalités psychologique et physique du personnage. Dans l'acte I de la pièce, elle arbore une robe rose avec une ceinture verte très mal jugée par Olga car elle ne correspond pas aux normes de l'intelligentsia russe de l'époque. Dans l'opéra, la longue robe rouge de gala, portée par le contre-ténor, jure énormément avec les costumes des autres personnages dont les couleurs restent très sobres : André, le docteur et Koulyguine sont tout de blanc vêtus. Par ailleurs, la manière dont Natacha claque la porte pour aller rejoindre son amant Protopopov illustre également le côté fruste du personnage. Peter Eötvös choisit une vocalité triviale, incarnée au sens étymologique du terme, vocalité que l'on pourrait qualifier de carnassière, pour pointer l'agressivité du personnage issue de sa marginalité sociale et culturelle. La voix de contre-ténor dévoile son aspect extravagant, avec une tessiture étirée au maximum, allant des aigus claironnants et hystériques jusqu'à des graves caverneux et assoient ainsi la tyrannie du personnage[2]. Le numéro 16 dévoile une Natacha dans toute son instabilité et son absence de pudeur. La ligne vocale qui oscille entre *Sprechstimme* et chant est comme déformée par les sauts continuels de registre, par des effets exagérés comme les *glissandi*, les intervalles disjoints, les dynamiques outrées avec de nombreux accents et des nuances allant de *forte* à *fortissimo.* Les didascalies telles que « hystérique », « plus calme », « en aboyant comme un chien », « en frappant du pied », « en sifflant comme un serpent », révèlent la démesure du personnage. Le motif de l'entêtement construit à partir de sixtes majeures, réitéré quatre fois,

[1] *Ibid*., p.87.
[2] Mathilde Bouhon, « L'âme des *Trois Sœurs :* de l'emploi de contre-ténors, travestis dans les rôles-titre », in *Forum opéra*, p. 2-3.

de la page 128 à la page 131 de la partition, est soutenu par des arpèges en miroir à l'orchestre, qui figurent l'obstination du personnage[1].

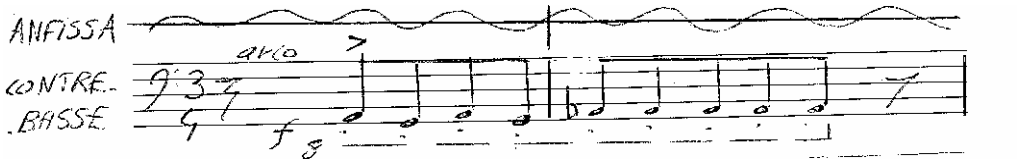


34. Motif de l'entêtement de Natacha : *Trois Sœurs*, numéro 16, mesures 56 à 58 page 128 de la partition[2].

Le saxophone est un instrument étranger à l'orchestre symphonique classique, comme à la musique dite savante. Issu du jazz et de la musique populaire, instrument à la sonorité hybride entre clarinette et hautbois, il personnifie la marginalité du personnage. Le saxophone, lui-même un intrus dans l'orchestre, souligne l'exclusion, la différence de Natacha dans un foyer habité par la tempérance et l'introversion des trois sœurs.

Le personnage d'Anfissa dans l'opéra est le fruit d'une fusion réunissant deux personnages de la pièce : Féraponte, le gardien sourd du Conseil municipal de Zemstvo et la bonne âgée de quatre-vingt ans. Dans le numéro 5, sa ligne vocale n'est pas notée sur une portée traditionnelle mais elle évolue le long d'un signe graphique de la page 42 à la page 46 de la partition. Elle ne cesse de maugréer pendant les messes basses entre les convives – les membres de la famille Prozorov et les militaires - et se superpose à un motif construit à partir d'une série de notes répétées aux contrebasses de la mesure 106 à 152, de la page 42 à 47, qui font ainsi entendre une sorte de grognement.

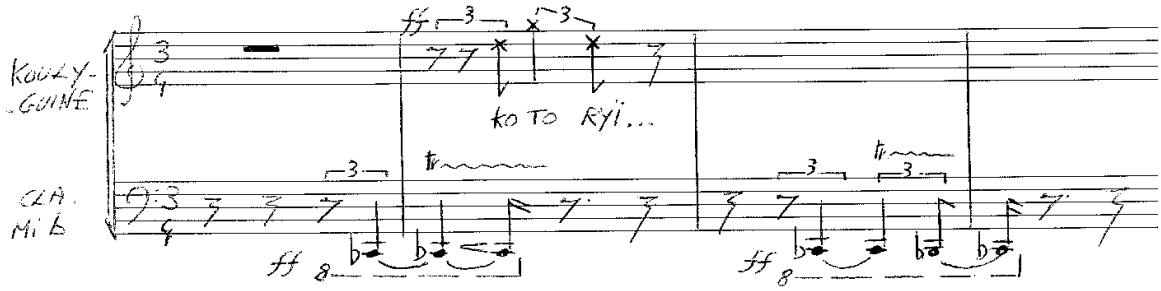
[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 40.
[2] Cf. Irène Imart.
Natacha : « Soit c'est moi qui ne te comprends pas…soit c'est toi qui ne veux pas me comprendre ».



35. Motif de caractérisation d'Anfissa : *Trois Sœurs*, numéro 5, mesures 106 et 107 page 42 de la partition.

Pour les officiers, Peter Eötvös utilise l'indice issu du figuralisme traditionnel qui consiste à assigner au corps militaire les cuivres. Il polarise ainsi l'attention du spectateur en convoquant chez lui le plaisir de la reconnaissance, grâce aux codes du figuralisme qui régissent la musique dès le XV^{ème} siècle et auxquels Clément Janequin, parmi tant d'autres, ne déroge pas dans des œuvres polyphoniques comme *La Guerre* ou *Les Cris de Paris* par exemple. Les cuivres suggèrent de manière presque instantanée un climat de chasse et de guerre.
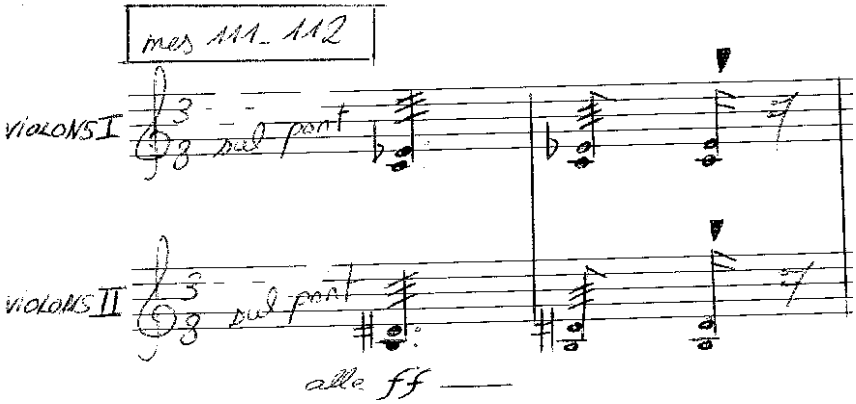
En ce qui concerne l'époux de Macha, la notation de la ligne vocale est volontairement facultative de la part du compositeur, afin de souligner l'indécision et le manque de confiance maladifs du personnage. En outre, l'absence d'instrument spécifique associé à Koulyguine, ou plutôt, le fait que les instruments qui lui sont octroyés sont les mêmes que ceux de son épouse, révèle sa pusillanimité. Les sauts brusques de registre, dont les trilles de la clarinette dans le grave, renforcent le grotesque du personnage, de la mesure 13 à la mesure 16, page 18 de la partition.



36. Grotesque de Koulyguine : *Trois Sœurs*, numéro 4, mesures 13 à 16 page 18 de la partition[1].

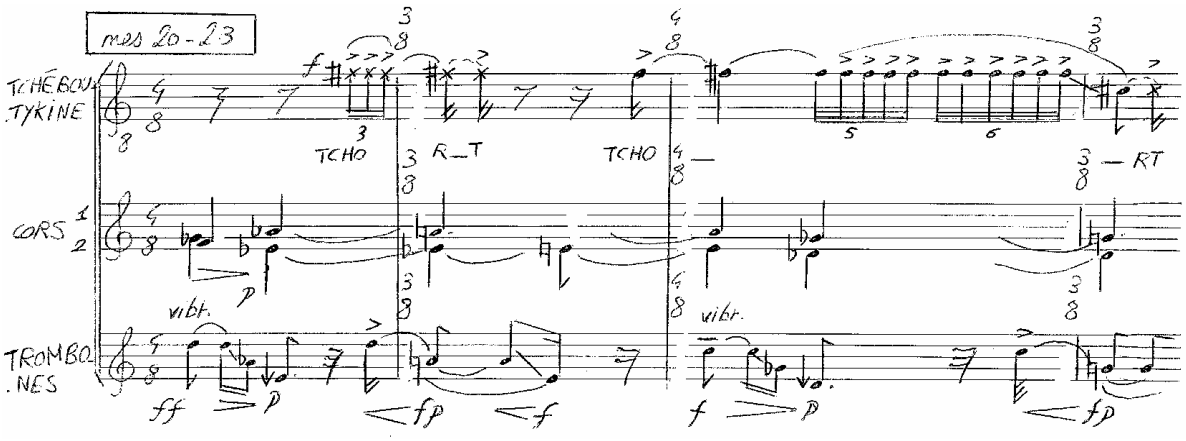
[1] Cf. Irène Imart.
Koulyguine : « Quelle heure… ».

Dans le numéro 23, le motif de l'échec de Koulyguine, qui se heurte au refus de sa femme lorsqu'il veut l'emmener dîner le soir, chez son directeur, se manifeste aux cordes qui réalisent un trémolo sur un accord de seconde et de tierce, page 194, mesure 108 et page 195, mesures 111 et 112. Ce motif se retrouve, modifié dans sa présentation, dans les numéros suivants[1].



37. Motif de l'échec : *Trois Sœurs,* numéro 23, mesures 111 et 112 page 195 de la partition.

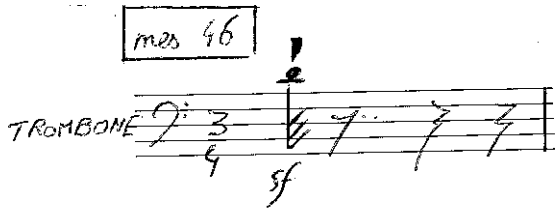
Dans le numéro 17, l'action est centrée sur le personnage du médecin militaire, Tchéboutykine. Ce dernier brise une seconde fois la pendule et confie qu'il n'a pas pu soigner et sauver une femme, encore une fois étant en proie à l'alcool et perdant la maîtrise de soi. Les tremblements de sa voix sont suggérés par des notes rapides répétées et par des sortes de vocalises frénétiques, soutenues par un motif de quartes descendantes au trombone. Les *glissandi* figurent les sanglots convulsifs de Tchéboutykine page 142 de la partition.



38. Pleurs de Tchéboutykine : *Trois Sœurs,* numéro 17, mesures 20 à 23 page 142 de la partition[2].

[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 55.
[2] Cf. Irène Imart. Tchéboutykine : « Au diable… au diable… qu'ils aillent au diable ! ».

Un des comportements caractéristiques du docteur Tchéboutykine est de s'extraire des situations problématiques, comme par exemple à l'annonce de la mort du baron Touzenbach à Irina - à la fin de l'acte IV de la pièce et à la fin du numéro 12 de l'opéra – en psalmodiant inlassablement « tarara boum bia ». À la fin du numéro 9, le refrain fredonné par le docteur est ponctué par cinq impacts isolés réalisés par le trombone sur un ré en triple croche, pourvu d'un chevron avec une dynamique *sf*, mesures 46, 49, 53, 57 et 60, pages 75 et 76 de la partition. Cette intervention sporadique et brutale contraste avec une nuance générale très douce, pointant ainsi du doigt le sentiment de mélancolie du personnage au moment où les officiers font leurs adieux, et son aspect grotesque toujours en décalage avec les situations.

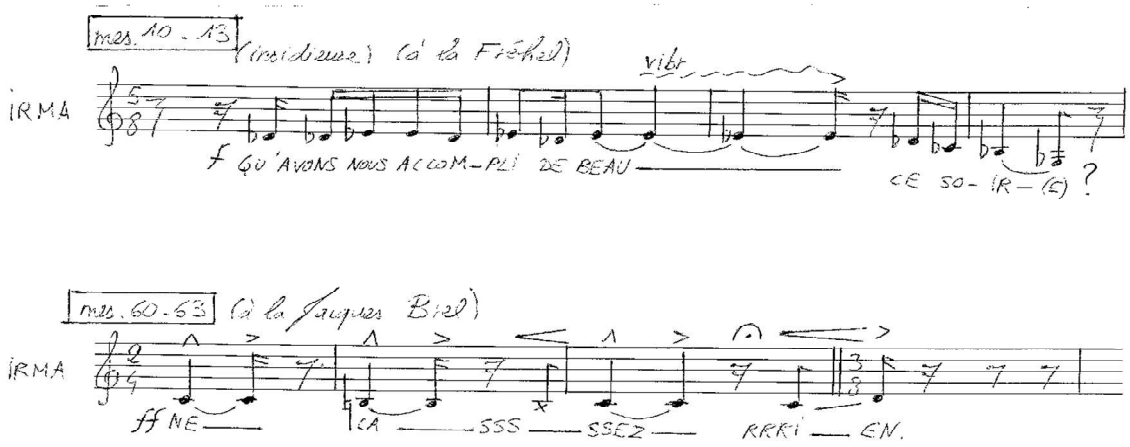


39. Impact brutal au trombone : *Trois Sœurs*, numéro 9, mesure 46 pages 75 et 76 de la partition.

Pour finir, Soliony - interprété par la très profonde basse Denis Sedov lors de la création de l'opéra en 1998 - personnage lugubre et insondable, honore les percussions de sa voix sépulcrale. Ces instruments, dont les hauteurs ne sont pas fixes, se glissent dans l'ombre angoissante du soupirant d'Irina. La caractéristique profondément ambiguë du personnage provient sans doute de la duplicité symbolique prêtée aux instruments dans l'Antiquité grecque et romaine. Dans les mythologies antiques, les percussions sont considérées comme les instruments privilégiés des bacchantes, accompagnant les orgies dionysiaques. Leur scansion est censée générer des états d'ivresse, de frénésie, jusqu'à celui d'hypnose. En revanche, cette connotation néfaste est compensée par celle, très positive, qui confère aux percussions le pouvoir de ramener les êtres à la vie au moment où elles entrent en vibration : elles tirent ainsi les êtres de leur état de torpeur et de marasme. Ainsi Soliony détient-il son ambivalence de celle de ses instruments associés. L'empressement de Soliony auprès d'Irina est reçu par cette dernière comme une violente agression. En effet, quel est cet homme qui vient brusquement s'interposer entre elle et son cocon léthargique, et qui, par là, tente de la ramener à la vie concrète et réelle en lui avouant son amour de manière si ferme ?

2. Les personnages du *Balcon* : un hommage à la chanson française

Dans l'opéra *Le Balcon*, la caractérisation des personnages opératiques par rapport aux personnages dramatiques se fait davantage en référence à une typologie vocale issue du répertoire de la chanson française du XX^{ème} siècle. Ainsi, certains personnages se trouvent auréolés non d'un spectre instrumental comme dans l'opéra précédemment évoqué mais de celui d'une personnalité marquante du répertoire de la chanson française. Dès les premières interventions de madame Irma, au tableau I, le compositeur note entre parenthèses, au-dessus de la ligne de chant, les indications suivantes : « à la Fréhel » et « à la Jacques Brel ». La ligne vocale confiée à Irma est syllabique et mélodiquement conjointe, suivant la tradition des chanteurs/paroliers de langue française du XX^{ème} siècle qui adoptaient une diction garantissant la parfaite intelligibilité du texte. Ainsi, c'est tout d'abord le vibrato serré et nasalisé de Fréhel – de son vrai nom, Marguerite Boulc'h (1891-1951) – qui s'empare de la voix de Madame Irma, avant de laisser place à l'élocution bien personnalisée d'un Jacques Brel (1928-1978), savourant les sifflantes alvéolaires sourdes [S] et les vibrantes [R].

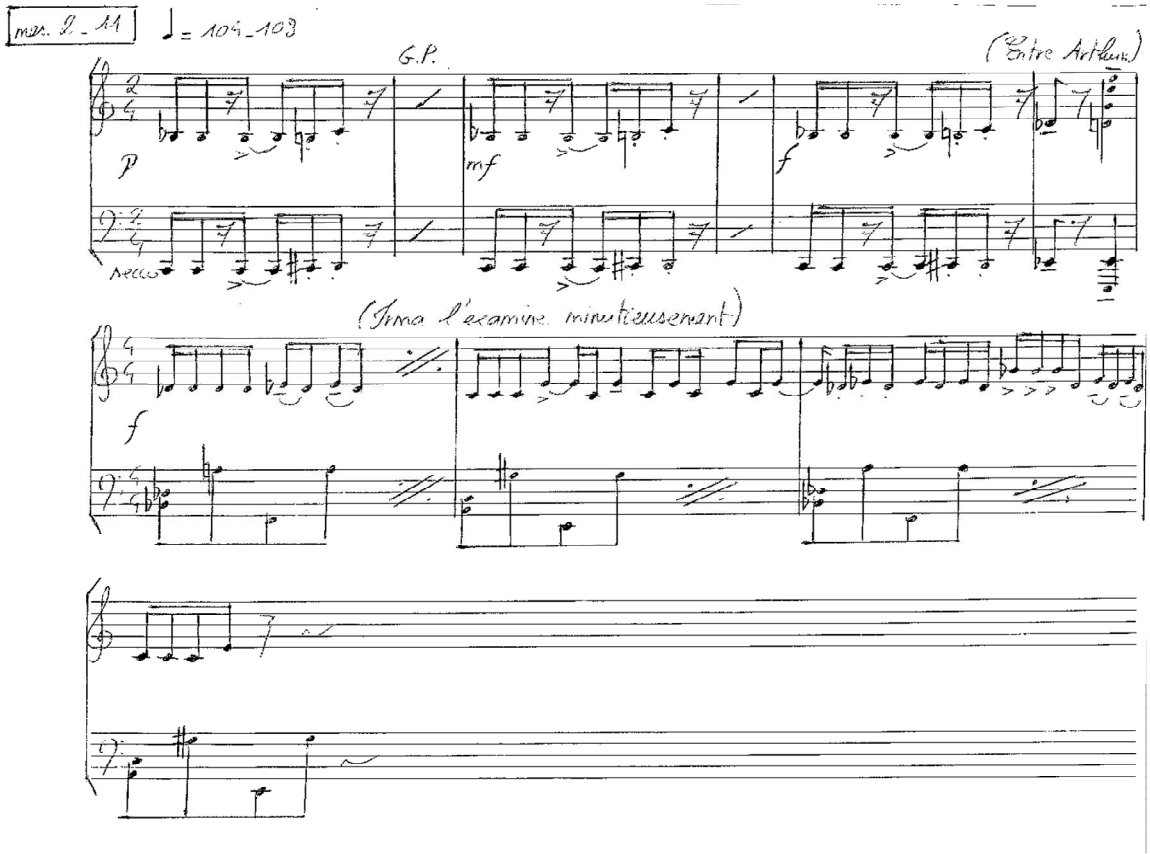


40. Madame Irma, personnalité de la chanson française : *Le Balcon,* tableau I, mesures 10 à 13 puis mesures 60 à 63 pages 14, 15 et 22 de la partition[1].

Le personnage d'Arthur est également fortement connoté musicalement lors de son entrée au début du tableau 5 par une rythmique de charleston à l'orchestre. Il s'est dépouillé de son rôle de brute, Le Bourreau, pour redevenir lui-même, gigolo superficiel mi-crooner, mi-dandy. Les mesures 2 à 7 constituent une brève introduction composée de la tête

[1] Irma : « Qu'avons-nous accompli de beau ce soir(e) ? […]Ne cassez rien ».

rythmique du charleston exposée trois fois avec une dynamique supérieure à chaque réexposition. À la mesure 7, cette introduction est ponctuée par un accord de neuvième qui annonce le développement rythmique de la tête, en doubles croches régulières *staccato* ou liées par deux, interrompues par des rythmes syncopés à la mesure 9 qui relancent le dynamisme de la danse. L'accentuation décalée et les intervalles conjoints - principalement de seconde et de tierce – caractéristiques de cette danse, participe donc à la connotation du personnage dramatique par la musique.



41. Connotation rythmique du personnage d'Arthur : *Le Balcon*, tableau V, mesures 2 à 11 pages 221 et 222 de la partition.

La figure de Yves Montand (1921-1991) interprétant des chansons comme *À Paris*[1] et *Les grands boulevards*[2] vient à l'esprit sans se faire attendre, même si la référence au chanteur français n'est cette fois-ci pas explicitée par Peter Eötvös au moyen de didascalies. La caractérisation opératique très marquée du personnage d'Arthur est le fruit d'une osmose des
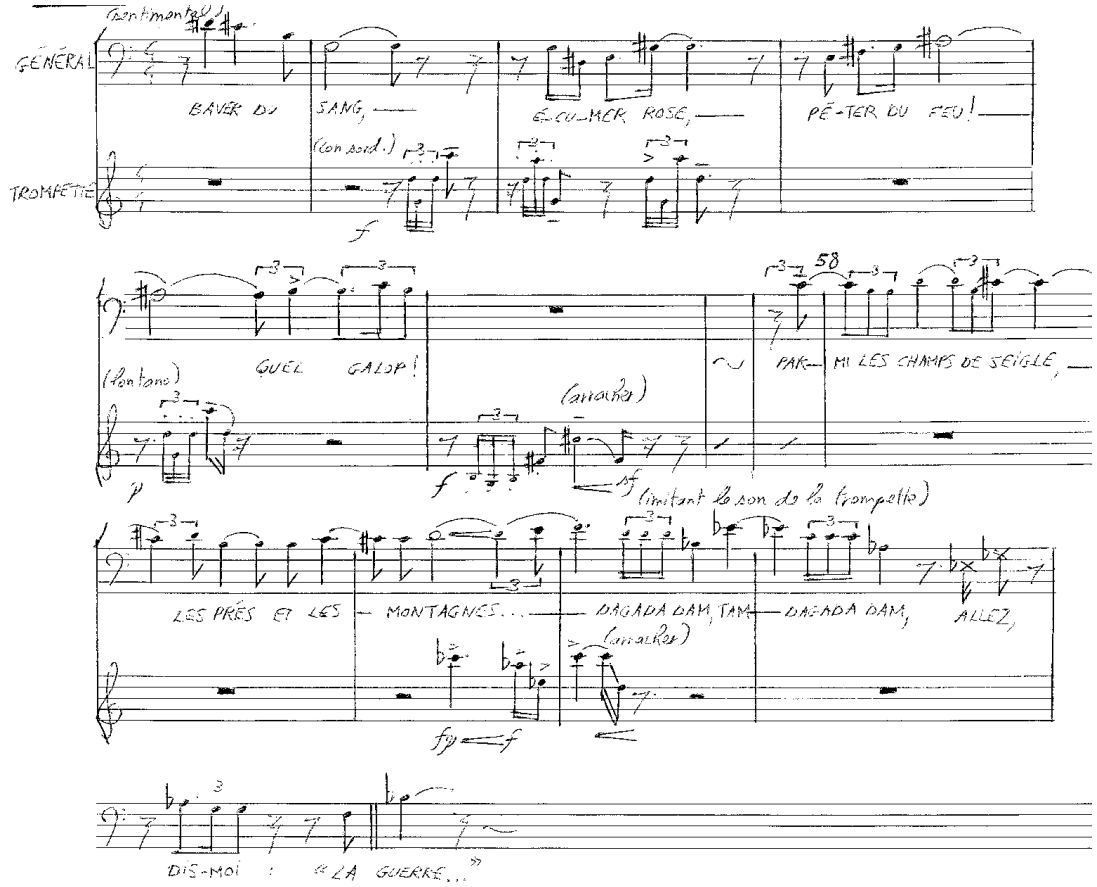
[1] Paroles et musique de Francis Lemarque, 1948.
[2] Paroles et musique de Jacques Plante, 1951.

sens – la vue et l'ouïe – qui s'opère lorsque le compositeur entreprend l'activité de lecture d'un texte. C'est véritablement de l'influence réciproque des deux perceptions visuelles et auditives – influence suggérée à l'oreille intérieure lors de la réception d'un texte - qu'est né le personnage d'Arthur, ainsi que l'exprime Peter Eötvös :

> « Lors de ma lecture, je l'ai entendu comme ça. Pour moi, la première réaction est toujours la plus significative. Quand je lis un texte, je vois devant moi une certaine figure. Ce que j'aime particulièrement chez ce personnage, c'est la danse. On a donc cherché un chanteur qui avait une aptitude pour la danse. Jérôme Varnier était vraiment très bien. Sa façon de s'exprimer, de dire les choses, fait de lui une figure qui se rapproche du style de l'opérette : c'est le danseur comique »[1].

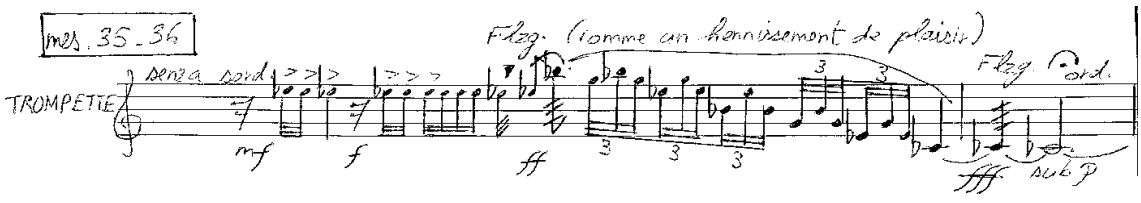
Le traitement vocal du Général dans le tableau III va dans le sens d'une caricature de l'armée et la musique attribuée à ce personnage contribue fortement à caractériser le personnage du militaire et à identifier son état d'esprit dominant, à savoir, une obsession pour la pratique de la cérémonie et une irrésistible manie du soliloque. L'instrument soliste associé au personnage est la trompette, instrument depuis longtemps connoté dont la présence corrobore la représentation belliqueuse et haute en couleurs du Général. L'instrument ponctue le discours du Général par des sonneries brèves aux intervalles disjoints sur une rythmique de trois triples croches *staccato* suivies d'une croche *louré.* Le Général interrompt sa logomachie par une imitation de ces sonneries usant pour ce faire des onomatopées suivantes : « dagadadam ». Contrairement aux deux autres Figures – celle de l'Évêque et celle du Juge - la ligne mélodique du Général est relativement conjointe, écriture qui corrobore le hiératisme pompeux et la rigueur presque extrémiste du personnage. La caractéristique rythmique d'Habanera - ⊗. ⊕ √ ∝ ⊗. ⊕ √ ∝ - soutient le duo Général/Trompette de la mesure 51 page 136 à la mesure 62 page 139 et installe une atmosphère espagnole qui anticipe l'allusion au doux nom dont Jean Cocteau usait pour appeler Jean Genet : « Mon beau genet d'Espagne »[2], mesure 199 page 166 de la partition.

[1] Se reporter au quatrième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.
[2] *Le Balcon, op. cit.,* p. 50.



42. Représentation caricaturale du personnage du Général : *Le Balcon,* tableau III, mesures 50 à 64 pages 136 à 140 de la partition[1].

Le « beau genet d'Espagne » s'était déjà manifesté quelques mesures avant, par l'intermédiaire de la trompette, instrument multifonctionnel – instrument guerrier, instrument de glorification, et maintenant, instrument animalier – qui exprime en « un hennissement de plaisir » une fidélité aveugle à son maître.
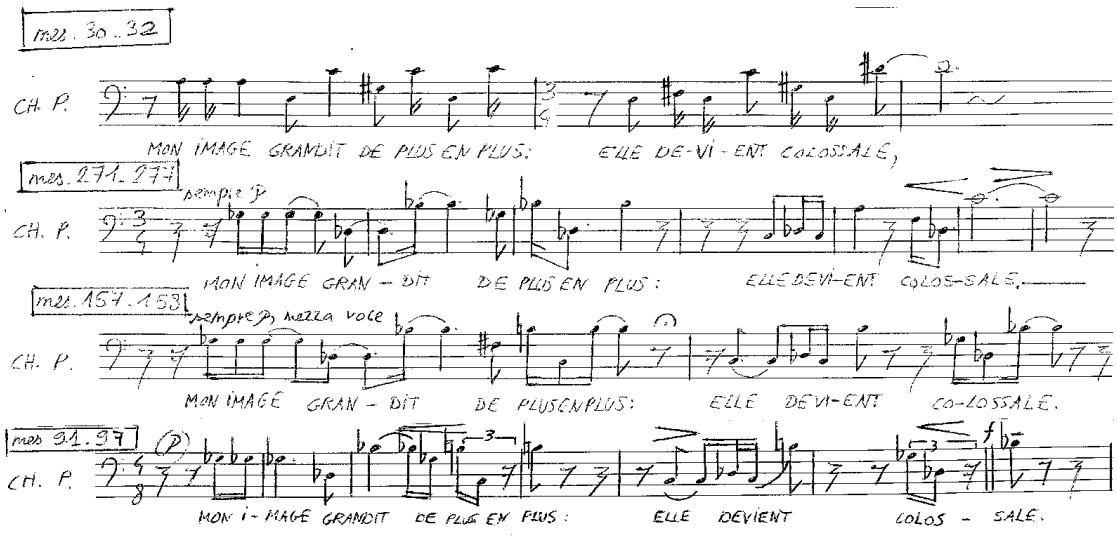


43. Le « beau genet d'Espagne » : Le *Balcon,* tableau III, mesures 35 et 36 page 132 de la partition.

[1] Le Général : « Baver du sang, écumer rose, péter du feu ! Quel galop ! Parmi les champs de seigle, les prés et les montagnes, dagadadam, tam dagadadam, allez dis-moi : 'La guerre…' ».

Le *leitmotiv* du Chef de la Police, ou plus exactement, son motif obsessionnel, est exposé quatre fois dans l'opéra. Dans le tableau VI, il est soutenu par des accords de septième superposés à des accords de sixte et quarte en noires et blanches à l'orchestre page 263 de la partition. La deuxième intervention au tableau VII est accompagnée par des accords arpégés à l'orchestre sous-tendus par une pédale de *mi* en blanches pointées aux cymbales. La troisième apparition au tableau IX est chantée *a capella* page 404 de la partition. Enfin, la dernière exposition de cette phrase qui devient sentence à force de ressassement, intervient au tableau X, ponctuée par des croches accentuées distribuées dans l'orchestre. C'est Roger qui, cette ultime fois, la chante, inaugurant le salon du Mausolée sous l'apparence du Chef de la Police, portant costume et perruque. Le Chef de la Police, qui assiste à la scène d'intronisation, ou, plus précisément, qui se fait le spectateur de sa propre intronisation au sein de la nomenclature par l'intermédiaire de son double de fortune – ici, Roger – use sur lui-même du pouvoir d'auto-persuasion finissant par croire mordicus qu'effectivement, « [s]on image grandit de plus en plus ».

Le traitement mélodique de la phrase fétiche de ce personnage s'avère être un trait d'humour de la part du compositeur. En effet, alors que l'évolution de l'action donne raison au Chef de la Police, dont l'image fait enfin partie de la « Nomenclature » au tableau IX, la partie vocale apparaît davantage comme un démenti que comme une confirmation de cette promotion au sein du Grand Balcon. Les intervalles ascendants de tierces, de quartes, de sixtes et de septièmes qui démantibulent presque les mots clefs de la phrase – à savoir, la locution comparative « de plus en plus » et l'adjectif « colossale » - à force de les écarteler pourraient symboliser la prise de pouvoir du personnage si les trois réexpositions n'étaient pas énoncées un demi-ton au-dessous de l'exposition, ce qui amoindrit sa glorification. De plus, l'intervalle ascendant qui conclut chacune des quatre phrases diminue entre les deux premières expositions et les deux dernières : de septièmes majeures, il se meut en sixte majeure. Ainsi, l'image du Chef de la Police grandit verbalement et diminue musicalement : ce procédé d'écriture choisi par Peter Eötvös casse le trop plein de sérieux dont s'imbibe le personnage, met en question sa crédibilité et plus largement, oppose un œil très perplexe au pouvoir dans toutes ses formes tout en renforçant la relativité des tournants - qui semblent décisifs à première vue – que peut emprunter la vie à tout moment.
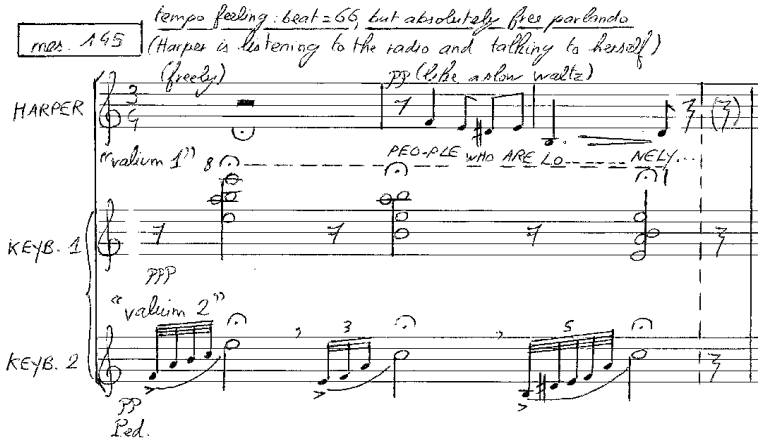


44. Rengaine du Chef de la Police : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 30 à 32 page 263 ; tableau VII, mesures 242 à 248 pages 311 à 313 ; tableau IX, mesures 163 et 164 page 404 ; tableau X, mesures 91 à 97 pages 421 et 422 de la partition[1].

3. Les personnages de *Angels in America* : les chanteurs et la part de l'autre

Dans l'opéra *Angels in America,* le choix de différents styles musicaux attribués aux personnages est en relation directe avec la distribution concernant la création de l'opéra. Dans la démarche compositionnelle de Peter Eötvös, ce sont des noms associés à des types de voix qui sont immédiatement apposés aux protagonistes. Ainsi, le nom de Julia Migenes[2] vient s'associer à celui des personnages féminins Harper Pitt et Ethel Rosenberg, la chanteuse ayant fait ses preuves aussi bien dans le répertoire lyrique que dans celui du music-hall et bénéficiant d'une étendue vocale particulièrement large. Le personnage de Harper manifeste son état dépressif et son sentiment d'abandon et de solitude dans la scène 2 et se parle à elle-même tout en écoutant la radio. Le même texte est fredonné trois fois de manière plus ou moins audible dans la bouche de Harper, la première exposition ayant été traitée précédemment[3]. En ce qui concerne la deuxième occurrence du texte, un motif aux synthétiseurs intitulé « valium 1 » et « valium 2 » fait office d'identifiant : le valium, remède auquel a recours Harper lors de ses crises d'angoisse, a droit lui aussi à un motif propre comportant des accords sous forme d'agrégats au premier synthétiseur et des accords sous une forme arpégée déployée au second synthétiseur. La voix quant à elle évolue sur un mode

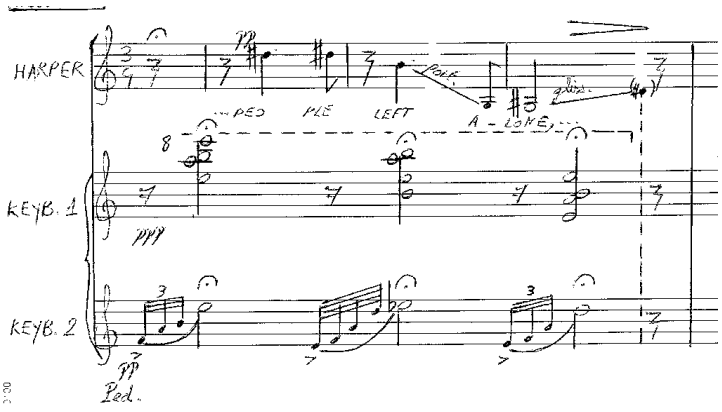
[1] Le Chef de la Police : « Mon image grandit de plus en plus : elle devient colossale ».
[2] Les interprètes cités sont ceux qui ont participé à la création de l'opéra au mois de novembre 2004 au Théâtre du Châtelet à Paris.
[3] Se reporter à la première partie, chapitre III, 3. du présent travail.

parlando tout en suggérant la rythmique d'une valse, avec le premier temps de la mesure appuyé et allongé, soulignant la consonne latérale liquide [l] de l'adjectif « lonely » sur une noire pointée.



45. Première occurrence de l'identifiant « valium » de Harper : *Angels in America*, scène 2, mesure 145 page 68 de la partition[1].

La troisième occurrence du texte fait appel à un ambitus plus large – la voix effectue une dixième descendante en *portamento* – tout en conservant la même allure mélodique. Le « valium 1 » au premier synthétiseur est identique tandis que le « valium 2 » varie ses arpèges.



46. Deuxième occurrence de l'identifiant « valium » de Harper : *Angels in America*, scène 2, mesure 147 page 69 de la partition[2].

[1] Acte I, scène 3, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 11 :
Harper : « Les gens qui sont seuls […]».
Cette scène étant divisée, les numéros des mesures pour les exemples musicaux 45 et 46 correspondent à ceux de la partie orchestrale et non à celui de la partie vocale puisque deux actions – Roy au téléphone et Harper seule - sont représentées simultanément et se déroulent selon une métrique propre et indépendante.
[2] Acte I, scène 3, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 11 :
Harper : « Les gens qu'on laisse tout seuls […] ».

L'identifiant « valium » connaît des variations et des mutations au cours de l'opéra, suivant pas à pas l'évolution du personnage de Harper, et à chaque forme nouvelle qu'il prend est associé un numéro. La divagation de Harper l'amène à se plonger dans une réflexion sur la couche d'ozone, protection céleste accordée aux humains par Dieu. La contrebasse et plus tard le tam-tam vont à leur tour endosser le rôle de bruiteur, le temps de quelques mesures. La contrebasse doit figurer l'auréole chatoyante – « shimmering aureola » - dont il est question au moyen d'un lent *glissando* improvisé dans la tessiture aiguë de l'instrument, de la mesure 153 page 71 jusqu'à la mesure 169 page 74. Le petit tam-tam prend le relais de la mesure 170 page 75 à la mesure 176 page 76 avec le même mode de jeu que la contrebasse, c'est-à-dire effectuant un *glissando* improvisé représentatif d'un tulle sphérique, « spherical net » de la couche d'ozone.

Le personnage de Prior, le seul rôle de l'opéra qui n'est pas doublé d'un autre, exige du chanteur de déployer vocalement et physiquement une palette très riche et contrastée de comportements et d'émotions. En effet, il passe sans aucune transition d'une grande introversion et d'une souffrance souvent tue à de violents accès de fièvre et de délire, avant de devenir un véritable héros dans les dernières scènes de l'opéra, jetant Le Livre du Prophète à la figure des Anges et revendiquant sa soif de vivre : c'est au baryton lyrique Daniel Belcher que revient le rôle. C'est le baryton Omar Ebrahim qui s'attaque au personnage de Joe Pitt, le mari de Harper, soumis à un patron – Roy Cohn - qui ne décolère jamais, et enfin qui se résout à avouer son homosexualité à sa mère avant de se l'avouer à lui-même. Le timbre un peu sombre du chanteur sonorise en quelque sorte une détresse psychologique latente.

Le personnage opératique de Louis Ironson est le résultat d'un échange singulier entre le compositeur, Peter Eötvös, et l'interprète, le chanteur finnois Topi Lehtipuu. Ce dernier décrit la naissance progressive du personnage en évoquant le type de communication qui s'est instauré entre eux dès la première rencontre, dès l'audition : il s'agit alors non d'une communication qui passe par le verbe mais d'une médiation qui passe par l'improvisation musicale.

> « Cela se déroulait chez lui, de manière non officielle et informelle. J'ai d'abord chanté Mozart et Monteverdi et après j'ai proposé de chanter du jazz. C'était un standard, *Summertime* de Gershwin, ou quelque chose comme ça. Puis, il a à son tour joué quelque chose et tout de suite, une communication particulière s'est instaurée entre nous. J'ai compris que monsieur Eötvös a fait beaucoup de jazz, qu'il possède ce langage et moi aussi. On s'est nourri mutuellement, chacun comprenant que l'autre possède ce même langage. Je lui ai proposé

> beaucoup de choses, et il a utilisé quelques idées que je lui ai données : je lui ai proposé ces idées là parce que j'avais justement constaté qu'il pouvait bien écrire cela. De plus, ces idées correspondaient tout à fait à l'univers musical de New York, ville dans laquelle se déroule l'action. C'était vraiment un processus de collaboration, même si au final, c'est lui qui écrit l'opéra. […] Il y avait vraiment le même esprit que celui qui règne dans le milieu du jazz : l'esprit d'écoute et d'improvisation. Mais c'est vraiment exceptionnel et idéal comme approche car on profite au maximum des compétences de chacun »[1].

De cette communication exclusivement musicale, découle un personnage très typisé musicalement, oscillant entre le chanteur folk et le jeune premier d'une comédie musicale américaine des années 1950-1960. Le substantif anglais « folk » désigne à la fois « les gens » et « la famille » s'il est précédé du pronom personnel possessif : « my folk » signifie alors « les miens ». Ainsi, le personnage de Louis draine de manière manifeste cette notion d'appartenance à un groupe, qu'il soit de l'ordre de la nation, de la société, de la religion ou encore de l'identité sexuelle. En effet, dans la pièce de Tony Kushner, il revendique à la fois son appartenance à la communauté juive et à la gent homosexuelle. C'est dans la scène 5 de l'acte I de la première partie de la pièce, *Millennium Approaches,* que Louis assiste à l'enterrement de sa grand-mère et fait l'expérience du sentiment de culpabilité intrinsèque de la religion juive. Le dialogue qui s'instaure entre le rabbin et Louis à la fin de la première scène de l'opéra révèle le sentiment de culpabilité de Louis qui se reproche d'avoir abandonné sa grand-mère:

> "LOUIS : I abandoned her. […] Rabbi, what does the Holy Writ say… about someone… who abandons someone he loves at a time of great need ?
> RABBI : Why would a person do such a thing ?
> LOUIS : Because he has to… maybe that person can't… incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go maybe… he isn't so good with death. Rabbi, I'm afraid of the crimes I may commit.
> RABBI : Please, mister. You want to confess, better you should find a priest.
> LOUIS : But I'm not a Catholic, I'm a Jew.
> RABBI : Worse luck for you, bubbulah. Catholics believe in forgiveness. Jews believe in guilt"[2].
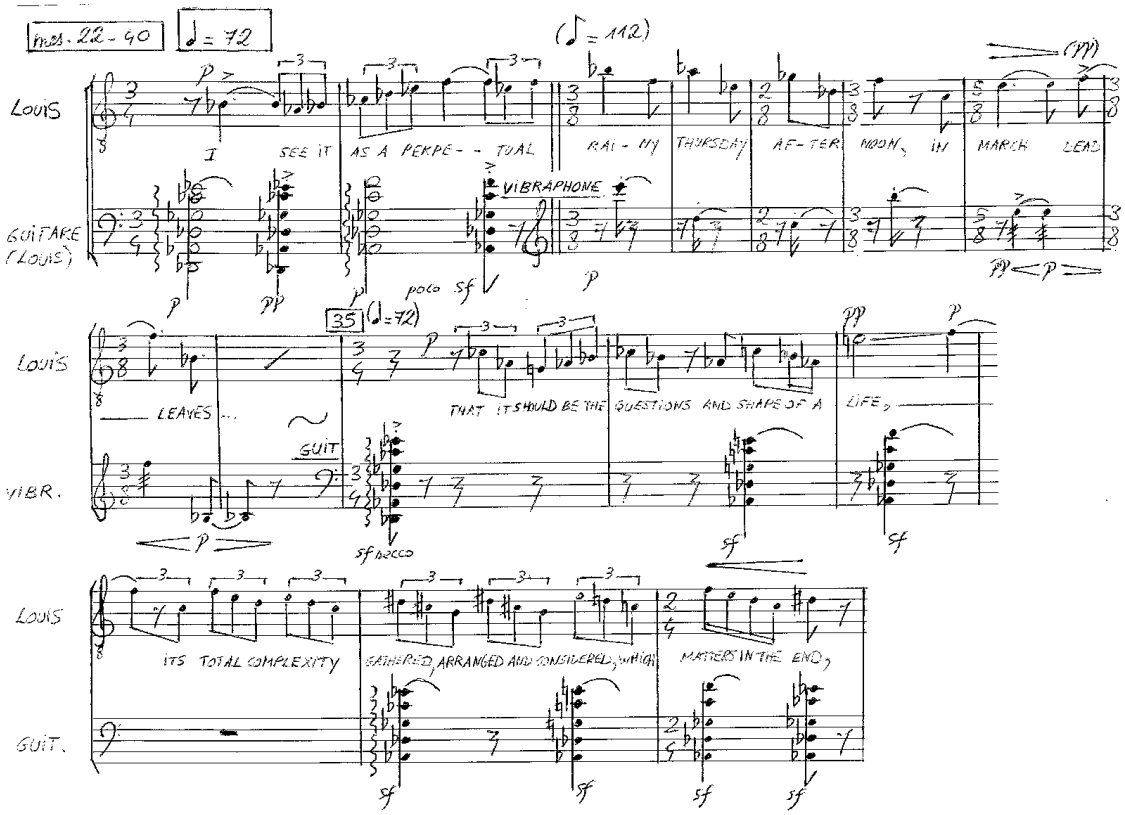
[1] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.

[2] Pour consulter le livret de l'opéra dans son intégralité, se reporter à l'annexe VIII du volume 3.
La traduction de ce passage se trouve à l'acte I, scène 5, *L'Avant-Scène Théâtre,* numéro 957, *op. cit.*, p. 15 et 16 :
Louis : « […] Pendant des années, j'ai fait comme si elle était déjà morte. Quand on m'a appelé pour me dire qu'elle venait de mourir, j'ai été surpris. Je l'avais abandonnée. […] Rabbi, que dit la Bible au sujet de quelqu'un qui abandonne quelqu'un qu'il aime au moment où celui-ci a le plus besoin de lui ? ».
Rabbi Isidor Chemelwitz : « Pourquoi quelqu'un il ferait une chose pareille ? ».

En plus de son appartenance religieuse, Louis revendique son homosexualité et le statut de marginal qui en découle. À la scène 7 de l'acte II de la première partie de la pièce, il confie à Joe – qui lui, est manifestement réticent à s'avouer son homosexualité - : « Vous avez besoin de compagnie ? Tout ce que vous voudrez. Parfois, même si ça fait mortellement peur, il faut avoir la force de passer outre la loi. Vous comprenez ce que je veux dire ? »[1]. À la scène 6 de l'acte I de la première partie de la pièce, Louis révèle avec humour son identité sexuelle à Joe : « Mon nom est Louis. Mais tous mes amis m'appellent Louise »[2]. Cette double appartenance du personnage dramatique a donc orienté la conception du personnage musical/opératique. À la scène 4 de l'opéra, Louis ponctue son chant d'accords à la guitare acoustique, dont la *scordatura* est précisée sur la partition à la mesure 1 page 127. Sa ligne mélodique est relativement conjointe et reste dans une tessiture confortable pour le registre de ténor. L'écriture syllabique sert encore une fois l'intelligibilité du texte. Dans cette scène, Louis fait part à Prior, son compagnon, de la manière dont il imagine la mort. C'est une gamme ascendante en triolets ponctuée d'accords arpégés à la guitare qui amène la marche en quartes justes descendantes soutenant la définition que donne Louis de l'après-vie : « [a] rainy Thursday afternoon, in March-Dead leaves… ». Cette définition est valorisée par des résonances au vibraphone et à la guitare électrique qui imite les accords arpégés de la guitare acoustique de Louis, et par des trémolos au marimba, aux violons et aux violoncelles. Une prosodie principalement ternaire permet de distinguer la langue propre au personnage de Louis/folk-singer de celle des autres personnages. La répétition de formules rythmiques et mélodiques corrobore également la référence à la musique traditionnelle – musique pour laquelle il ne faut pas sous-entendre l'existence d'un carcan inamovible qui engloberait un nombre défini de styles de musiques mais plutôt un libre usage de la transmission orale.
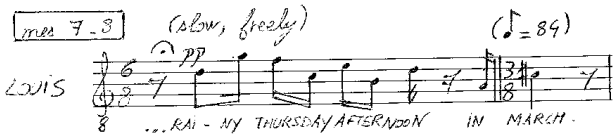
Louis : « […] Peut-être que ce quelqu'un ne peut pas, heu, concilier la maladie avec l'idée qu'il se fait de la marche des choses. […] peut-être qu'il n'est pas très doué pour la mort. […] Rabbi, j'ai peur des crimes que je pourrais commettre. »
Rabbi : « Je vous en prie, monsieur. […] Si vous voulez vous confesser, vous feriez mieux de vous adresser à un prêtre ».
Louis : « Mais je ne suis pas catholique, je suis juif ».
Rabbi : « Un grand malheur pour vous, mon petit chou. Les catholiques croient au pardon. Les juifs, eux, ils croient à la culpabilité ».

[1] Acte II, scène 7, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 957, *op. cit.*, p. 49.
[2] *Ibid.*, p. 20.



47. Louis folk-singer : *Angels in America*, scène 4, mesures 22 à 30 puis mesures 35 à 40 pages 129 à 132 de la partition[1].

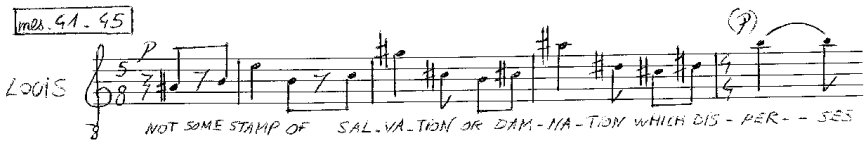
Cette marche en quartes descendantes, de la mesure 24 à la mesure 27 page 129 de la partition est donnée à nouveau au début de la scène 7, mesures 7 et 8 page 185, mais transposée, en diminution et tronquée d'une quarte .



48. Louis folk-singer varié : *Angels in America*, scène 7, mesures 7 et 8 page 185 de la partition.

[1] Acte I, scène 8, *ibid.*, p. 24 et 25 :
Louis : « Je vois plutôt ça comme un jeudi après-midi pluvieux de mars, à perpétuité. Avec feuilles mortes. […] C'est l'histoire entière d'une vie, les questions qu'elle pose, cette complexité infinie rassemblée en un tout, organisée, analysée, c'est ça qui devrait importer au bout du compte, et non pas je ne sais quel visa, délivré pour le salut ou la damnation, qui dissout toute cette complexité dans un verdict dérisoire et insatisfaisant – l'équilibre de la balance… ».
Cette traduction concerne les exemples musicaux 47, 48 et 49.

Dans l'exemple musical 47, une formule cette fois-ci conjointe, s'articule entre les mesures 38 et 40 page 132 de la partition. Un système de trois triolets par mesure est traité selon un principe de marche harmonique avant de céder à une accélération rythmique à la mesure 40. Une autre formule est écrite de la mesure 41 à la mesure 45 pages 132 et 133 de la partition. Il s'agit d'une marche ascendante de quatre mesures qui subit un étirement aux deux dernières. L'intervalle ascendant conjoint dans les deux premières mesures est d'un demi-ton alors que dans les deux mesures suivantes, il est d'un ton et est précédé de son homologue descendant. Quant à l'intervalle ascendant disjoint qui enjambe deux mesures, il s'accroît progressivement : d'abord une quarte juste, puis une quinte augmentée, puis une sixte majeure et une sixte mineure.
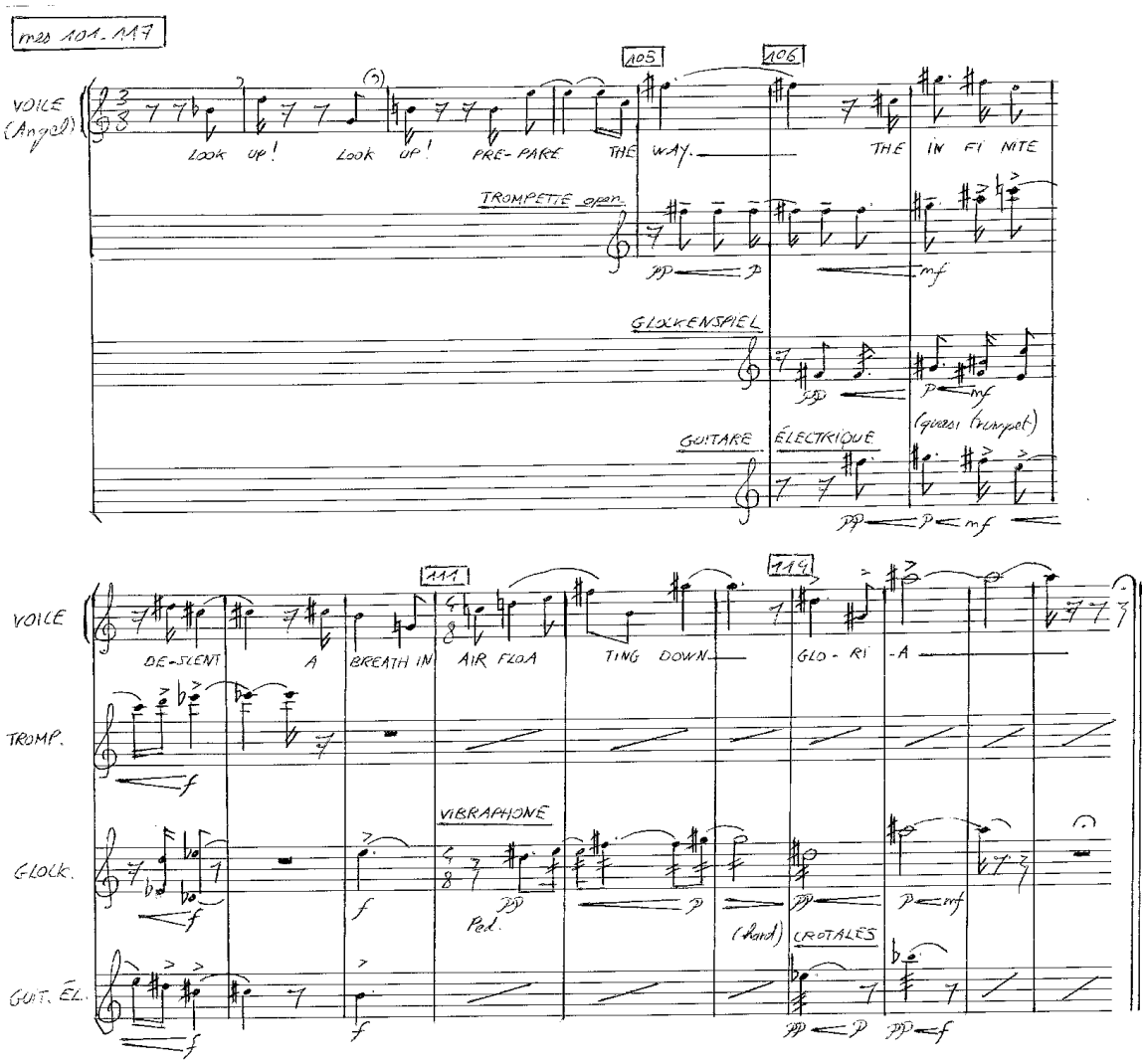


49. Louis folk-singer : *Angels in America,* scène 4, mesures 41 à 45 pages 132 et 133 de la partition.

À la tension amenée par cette marche jusqu'à la mesure 45, répond une détente progressive avant de terminer par la péroraison de démonstration de Louis qui obéit à la même formule ternaire des mesures 38 à 40 mais cette fois-ci avec une variation rythmique, mesures 48 à 50 page 134. C'est donc cette juxtaposition de formules répétées et de marches aisément mémorisables qui participent à la constitution du personnage opératique de Louis Ironson en tant que folk-singer.

Le personnage de l'Ange/Voix, lorsqu'il est seulement Voix et donc encore invisible, lors de sa première intervention à la scène 4 de l'opéra, est en premier lieu menaçant, s'apparentant davantage à l'ange annonciateur du Jugement dernier - soutenu par les trompettes de Jéricho – qu'à une apparition sonore apaisante et consolatrice. Ce personnage uniquement vocal à ce moment du drame est caractérisé par des sauts ascendants d'intervalles dont l'ambitus ne cesse de croître. On obtient successivement deux tierces majeures – mesures 101 à 103 - puis une quarte juste – mesure 103 - une quarte augmentée – mesures 104 et 105 - une quinte juste – mesures 106 et 107 – une sixte majeure – mesure 112 – et enfin, une octave qui clôt la scène – mesures 114 et 115. Cette énergie presque belliqueuse générée par ces sauts d'intervalles dont le dernier est accentué est corroborée par les parties instrumentales. Ces dernières viennent constituer une riche homophonie avec la voix et sont

traitées soit en homorythmie avec elle, soit en une structure micro-canonique, sécrétant ainsi une sorte d'aura colorée des timbres de la trompette, de la guitare électrique, du glockenspiel, du vibraphone et des crotales.



50. Première visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America*, scène 4, mesures 101 à 117 pages 143 à 146 de la partition[1].
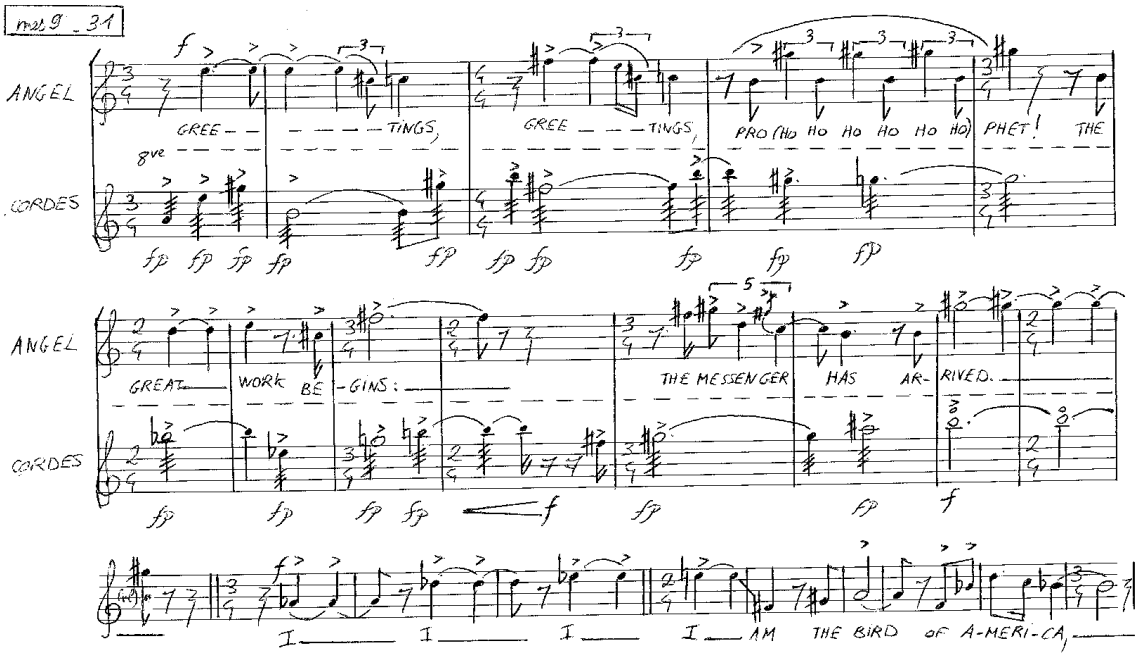
[1] Acte I, scène 7, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 957, *op. cit.*, p. 22.
« Regarde ! Regarde ! Prépare la venue. La chute infinie. Un souffle plane dans les airs. Il descend. Gloire à… ».

La deuxième visitation à Prior de l'Ange/Voix, qui ne se montre encore sous aucune forme tangible, s'effectue à la scène 7 de l'opéra[1]. C'est seulement lors de sa troisième visitation que la Voix adopte une forme visible et décline son identité à Prior : elle est l'Ange d'Amérique. Cette apparition a lieu à la fin de la scène 11 et clôt la première partie de l'opéra tandis que la deuxième partie débute à la scène 12 avec exactement la même réplique de l'Ange. Cette sorte de raté, de bégaiement volontaire au sein même du livret, cet ajournement de la descente des cieux de l'Ange d'Amérique d'une partie à l'autre, séparée par l'entracte, détrône l'Ange de son aspect apocalyptique et lui confère alors une crédibilité faite de carton-pâte. De plus, en appliquant cette structure, Peter Eötvös reste fidèle au principe du dramaturge américain Tony Kushner dont les deux volets du diptyque s'imbriquent l'un dans l'autre. Ce procédé dramaturgique – procédé que je gloserais ainsi : « laisser en plan la situation de crise extrême, plaquer là tout ce petit monde, et reprendre là où on en était après une pause bien méritée » - entretient la distanciation et l'humour chers au dramaturge américain et au compositeur hongrois. L'apparition qui a perdu de son panache, mais tout de même récidiviste, intervient à partir de la mesure 127 de la scène 11, page 286 de la partition. L'humour de Peter Eötvös n'est en effet pas en reste, se manifestant notamment au moyen d'indications aux parties de synthétiseurs : « « falling angels », mesure 1, scène 12 page 290 et « shaking angel »[2] mesure 9 page 292 : attribuer à la sonorité artificielle du synthétiseur – qui est aux instruments acoustiques ce que la contrefaçon est à l'original – celle d'un ange qui descendrait tant bien que mal des cieux en produisant un tremblement de terre, tend à désacraliser la créature céleste, voire à suggérer l'incongru et le comique de cette subite incarnation. On est bien loin de l'*Angelus novus* de Paul Klee cher à Tony Kushner. La partie vocale de cette troisième intervention conserve les sauts d'intervalles et le titre de « Prophète », davantage assené qu'assigné à Prior par l'Ange est vocalisé sur quatre sauts ascendants de sixtes majeures, mesures 12 et 13 page 293. Le balbutiement sur le pronom personnel « je », qui sonne comme une prise de conscience chez Prior de sa condition d'homme mortel et de sa propre fin qu'il imagine être imminente, est construit sur une *arsis* à partir des intervalles ascendants de quarte juste, de seconde majeure et de seconde mineure - mesures 23 à 26. La chute de septième mineure en *glissando* mesures 26 et 27 page 296 amène l'Ange à dévoiler son identité et le Nouveau Monde se trouve ainsi nommé avec une furtive allusion tonale de *si bémol majeur*. Cette descente des cieux davantage laborieuse que gracieuse, emphatique et

[1] La deuxième visitation de l'Ange a été précédemment traitée dans la première partie, chapitre III, 3. du présent travail.

[2] La descente de l'Ange des cieux, qui est davantage envisagée comme une chute maladroite par le compositeur, est accompagnée de tremblements et de plumes en pagailles arrachées au passage.

tonitruante, est doublée d'un contrechant tout aussi vigoureux aux cordes – violons, altos et violoncelles traités en homophonie et en homorythmie – dont chaque attaque est enflée d'un trémolo et d'un *fp*, de la mesure 8 page 292 à la mesure 22 page 295.



51. Troisième visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America*, scène 12, mesures 9 à 31 pages 292 à 296 de la partition[1].

Alors que Prior se remet de sa première torpeur et tente de comprendre ce que l'Ange attend de lui, le bégaiement sur le pronom personnel « je » est assené à plusieurs reprises dans cette même scène, de la mesure 170 à la mesure 173 pages 315 et 316 et de la mesure 196 à la mesure 198 page 319.
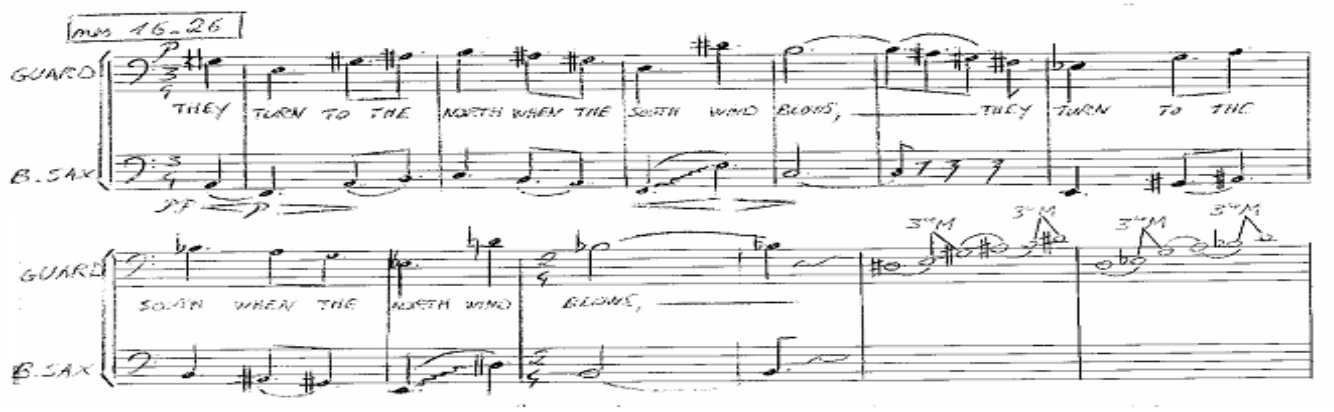
Si dans l'opéra *Angels in America*, les personnages musicaux/opératiques construisent leur identité de concert avec l'interprète qui leur prête sa voix et son corps, les personnages dans l'opéra *Lady Sarashina* obéissent à un autre type de caractérisation, beaucoup moins dépendante du choix des interprètes. De part la concision de l'œuvre – d'une durée d'environ une heure – et de part son appartenance très marquée au genre du conte, les personnages ne disposent pas d'assez de temps et de recul pour connaître une évolution, quelle qu'elle soit.

[1] Acte II, scène 2, *Perestroïka, L'Avant-Scène Théâtre*, numéro 987/988, *op. cit*, p. 21.
« Salut, Prophète ! Le Grand Œuvre commence : Le Messager est arrivé. […] Je je je je Suis l'Aigle d'Amérique […] ».

C’est pourquoi dès leur première intervention au cours de l’opéra – la première qui est souvent l’unique intervention pour un grand nombre des personnages – leurs caractéristiques musicales et dramaturgiques sont immédiatement données aux auditeurs au moyen de comportements codifiés à l’extrême, à la manière du théâtre japonais.

4. Les personnages de *Lady Sarashina* : l’art de la stylisation
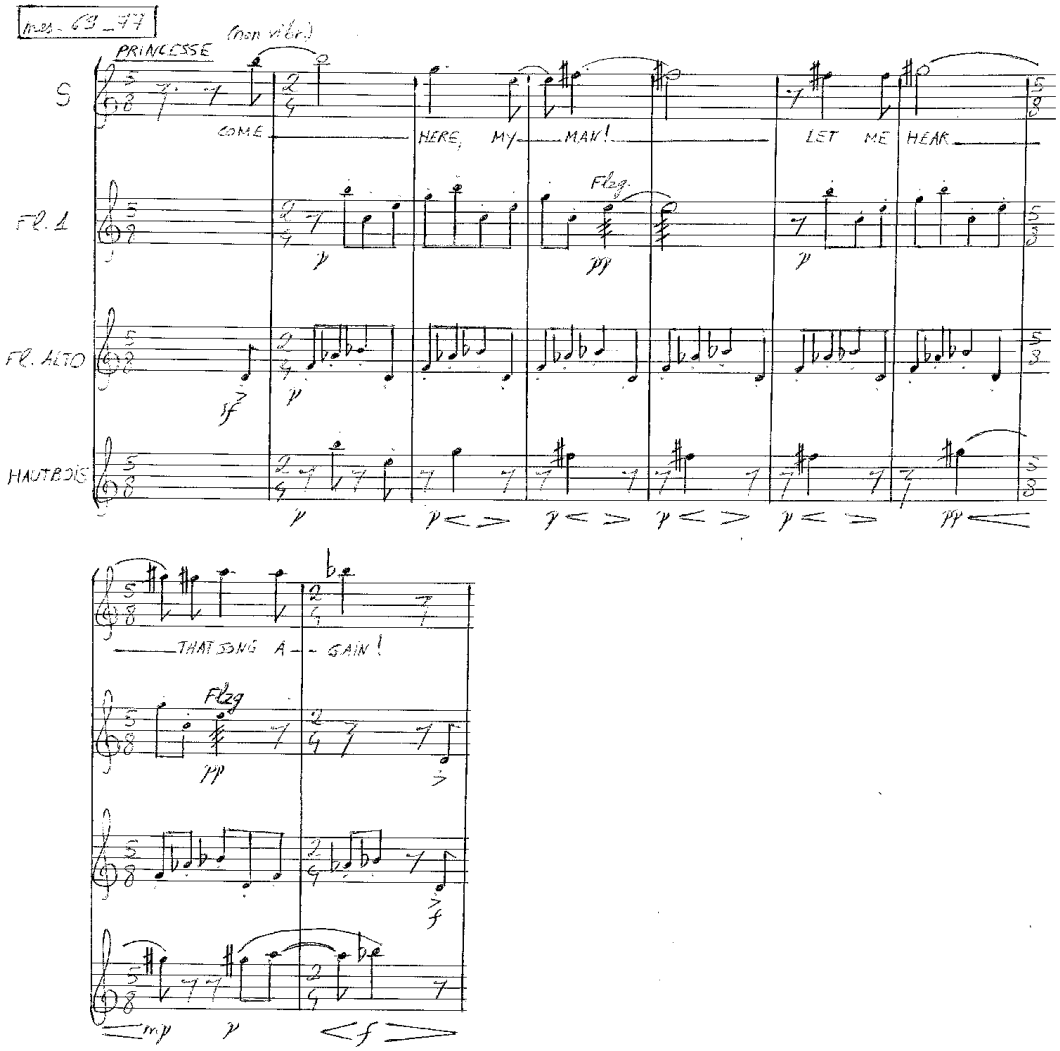
La scène 2 confronte le personnage du Garde à celui de la Fille de l’Empereur. Cette dernière demande expressément au Garde de l’emmener chez lui à Musashi afin qu’elle puisse voir de ses propres yeux les louches suspendues au-dessus des tonneaux de vin oscillant selon la direction empruntée par le vent. Le personnage du Garde est caractérisé par une rengaine dont la mélodie est aisément mémorisable. Cette mélopée est construite à partir d’une gamme pentatonique mineure déployée sur cinq mesures et est réitérée de la page 19 à la page 32 de la partition. Le saxophone baryton est en homorythmie avec la partie vocale mais sa partie est écrite un demi-ton au-dessus, de la mesure 16 à la mesure 26. La sonorité caverneuse du saxophone baryton dans le registre grave assortie du frottement créé par le demi-ton de décalage entre la partie instrumentale et la partie vocale participe à l’aspect bourru et chiffonné du personnage qui, tout en balayant d’un geste automatique, évoque mélancoliquement sa province natale. Cette rengaine alterne à la partie vocale, tantôt sur une échelle pentatonique diésée, tantôt un demi-ton plus bas, sur une échelle bémolisée jusqu’à la mesure 82 page 29. De la mesure 83 à la mesure 89 pages 30 et 31, les deux échelles – bémolisée et diésée – sont imbriquées. À partir de la mesure 80 page 29, le pentatonisme contamine tout l’orchestre qui soutient la mélopée du Garde en croches régulières jusqu’à la mesure 96 page 32.



52. Rengaine du Garde : *Lady Sarashina*, scène 2, mesures 16 à 26 pages 19 à 21 de la partition[1].

Le très jeune âge et la curiosité ludique de l'interlocutrice du Garde, la Fille de l'Empereur, sont figurés par une mélodie simple et conjointe principalement constituée de tenues. C'est une voix très claire et droite, avec l'indication du compositeur « non vibrée », qui évoque le caractère juvénile du personnage féminin. Le hautbois double parcimonieusement la partie vocale en croches et noires lapidaires tandis qu'une formule de quatre croches piquées aux deux flûtes, aux violons et aux altos en *pizzicati* débute à la mesure 70 page 28, avec un ton de décalage et en mouvement inversé entre les parties. Cette formule *staccato* renforce la légèreté et la fraîcheur du personnage et elle finit par déclencher un véritable *ostinato* qui contamine progressivement tout l'orchestre jusqu'à la mesure 96 page 32 : sans aucun doute, la jeune fille a usé de son pouvoir de séduction pour arriver à ses fins, c'est-à-dire convaincre le Garde de l'enlever et de la porter sur son dos jusqu'à ce qu'ils atteignent sa province natale.

[1] Le Garde : « Elles [les louches] se tournent vers le nord quand le vent du sud souffle, elles se tournent vers le sud quand le vent du nord souffle […] ».
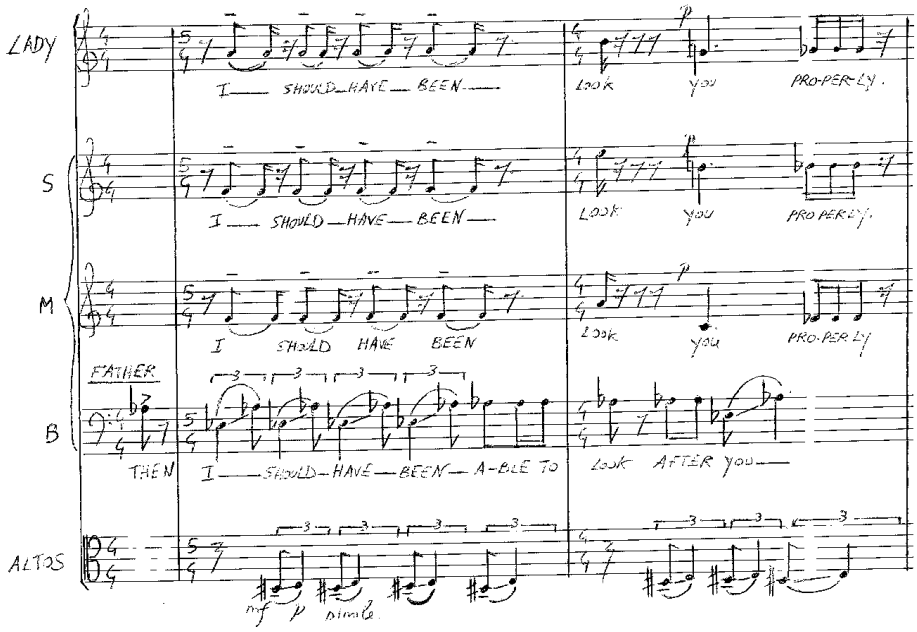


53. Curiosité ludique de la Fille de l'Empereur : *Lady Sarashina*, scène 2, mesures 69 à 77 pages 28 et 29 de la partition[1].

À la scène 3, Lady Sarashina se plaît à évoquer le souvenir de son Père lorsque celui-ci attendait avec inquiétude sa nomination dans une contrée du pays. Ce personnage ne s'exprime qu'au moyen d'une plainte stéréotypée, se désolant d'avoir été nommé dans une si lointaine province, sinistre sort qui le contraindra à ne pas pouvoir rester auprès de sa fille et s'occuper d'elle ainsi qu'il l'aurait souhaité. La quarte juste est son intervalle fétiche et elle est traitée sous forme de *glissandi* ascendants ou descendants selon les mesures. Ces *glissandi* réitérés constituent la forme stylisée de la plainte du Père sur un rythme ternaire. Cette formule se retrouve à la mesure 42 page 58, à la mesure 57 page 61, à la mesure 63 page 62 et à la mesure 66 page 63. Le Trio Vocal féminin en homorythmie réunissant la Lady Sarashina adulte, la Soprano et la Mezzo-soprano, constitue une strate binaire syncopée. Les altos

[1] La Fille de l'Empereur : « Viens, mon garçon ! Fais-moi entendre encore une fois cette chanson ! ».

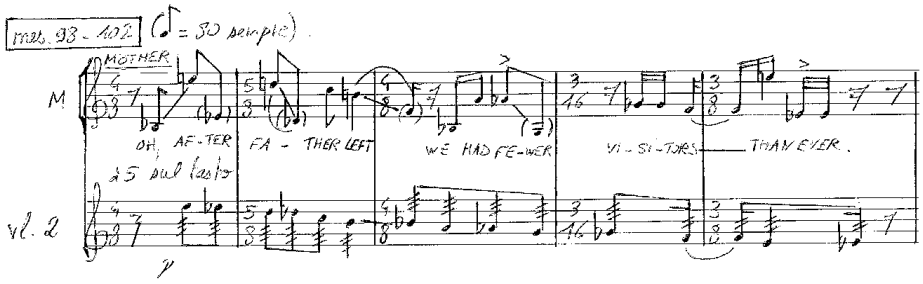
compatissant à la souffrance du Père le soutiennent dans sa peine au moyen de la formule rythmique ternaire inversée, mesures 63 et 64 page 62 et mesures 66 et 67 page 63 de la partition.



54. Plainte stylisée du Père : *Lady Sarashina*, scène 3, mesures 62 à 64 page 62 de la partition[1].
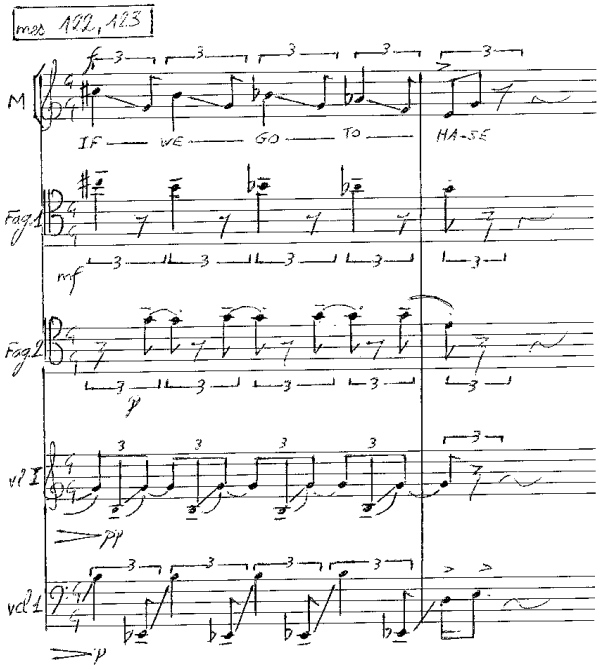
Le personnage de la Mère est également associé à l'idée de plainte, mais il s'agit là d'une plainte exacerbée. En effet, l'ambitus des *glissandi* ne se limite pas à la quarte juste et peut atteindre la douzième, mesure 106 page 69. La Mère intervient dans la même scène à partir de la mesure 98 page 68. Sa ligne mélodique est construite à partir d'une gamme chromatique descendante écartelée à travers toute l'étendue de la voix. La même gamme chromatique mais dans une version conjointe, constitue un contrechant aux seconds violons en trémolos. Cette superposition dépouille la Mère de toute crédibilité et de toute vraisemblance, faisant d'elle un véritable personnage de carton. Le changement perpétuel de mesures confère de plus à ce personnage la mobilité hésitante et laborieuse d'une marionnette.

[1] Le Père : « [Toutes ces années, j'ai attendu avec impatience le jour où je serais nommé dans une province proche]. Alors j'aurais pu m'occuper de toi comme il faut ».



55. La Mère, personnage de carton : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 98 à 102 page 68 de la partition[1].
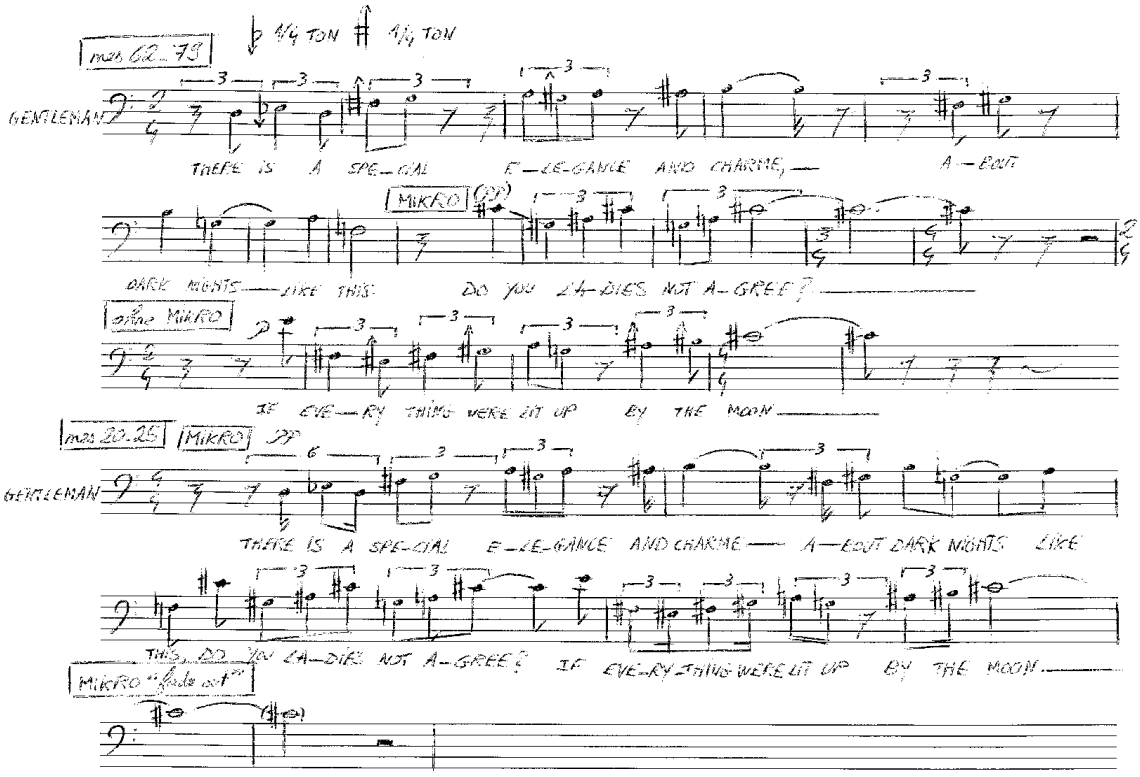
Un peu plus loin dans la même scène, la Mère reprend la même formule que celle qui caractérise le Père mais avec une diminution d'intervalle : quarte augmentée, puis tierce majeure, puis deux tierces mineures, mesure 122 page 72 de la partition. Les deux bassons, les premiers violons et les premiers violoncelles s'approprient cette stylisation de plainte, chacun de ces instruments prenant en charge un fragment de la rythmique ternaire.



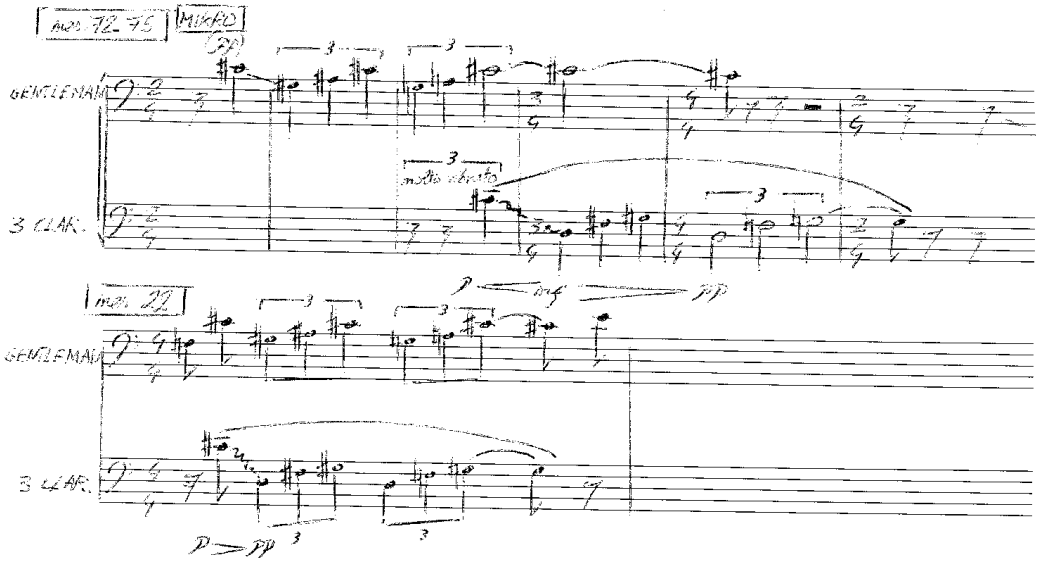
56. Répartition de la plainte stylisée : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 122 et 123 page 72 de la partition[2].

[1] La Mère: « Après son départ, nous eûmes le moins de visiteurs que jamais ».
[2] La Mère : « Si nous allons à Hase, [nous pourrions être attaquées par des brigands sur le versant Nara et qu'adviendra-t-il de nous, alors ?] ».

Tout comme le personnage d'Arthur dans *Le Balcon* pouvait aisément s'apparenter au chanteur français Yves Montand, le personnage du Gentleman, un peu crooner, bien fait de sa personne et au langage poétique qui n'est pas pour déplaire à la jeune Lady Sarashina, trouverait sans aucun doute un émule chez le chanteur-acteur américain Frank Sinatra (1915-1998). En effet, on le sent tout prêt à entonner la chanson « Fly me to the Moon ». Ce personnage intervient à la scène 7, à partir de la mesure 62 page 160 de la partition. La ligne vocale relativement conjointe, le *portamento* de la voix sur une quarte juste descendante aux mesures 70 et 71 page 161 et le vibrato artificiel sur les valeurs longues de fins de phrases – mesures 72 et 73 page 161, mesure 78 page 162 - participent à la connotation de chanteur de charme à laquelle est lié le Gentleman. Son thème est accompagné par les trois clarinettes en homorythmie qui semblent renchérir en prenant la parole entre les longues phrases chantées par le Baryton. De la mesure 72 à la mesure 75 pages 161 et 162, les trois clarinettes répondent à la voix en imitation. Dans la scène 8 intitulée « Remembrance », le thème traité en diminution de la mesure 20 à la mesure 25 pages 186 et 187 apparaît alors comme un souvenir furtif. La même intervention est conservée aux trois clarinettes avec la même harmonie mais elle est traitée à son tour en diminution. À la mesure 22 page 187, le motif aux trois clarinettes n'est pas traité en imitation comme lors de la première exposition du thème dans la scène 7, mais de manière simultanée avec la voix.



57. Le personnage du Gentleman, chanteur de charme : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 62 à 79 pages 160 à 162 et scène 8 mesures 20 à 25 pages 186 et 187 de la partition[1].



58. Le Gentleman et son aura : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 72 à 75 pages 161 et 162 ; scène 8, mesure 22 page 187 de la partition.

[1] Gentleman : « Les nuits noires comme celle-ci ont une élégance et un charme particuliers. N'êtes-vous pas d'accord, mesdames ? Si toute chose était éclairée par la lune, […] ».

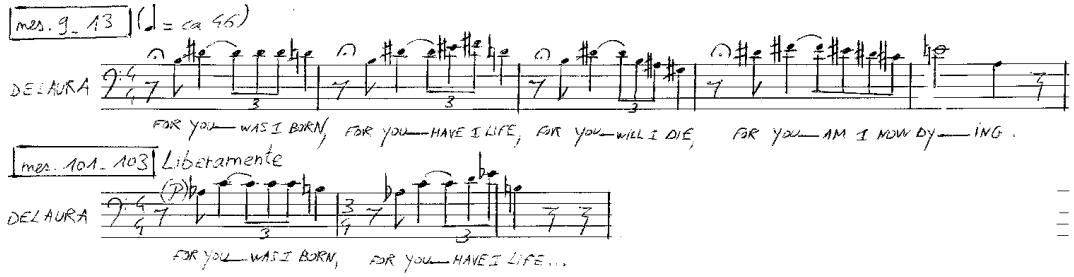
Il faut considérablement s'éloigner de la caractérisation à la fois stylisée et emphatique des personnages qui fait de l'opéra *Lady Sarashina,* à première vue, un conte traversé à la fois par une certaine fraîcheur juvénile et par une esthétique des émotions très sobre pour entrer dans le monde beaucoup moins épuré de *Love and Other Demons.* Tout comme le traitement de la langue dans cet opéra réfère à la tradition du genre et se plie au principe formel *aria-recitativo,* la caractérisation des personnages va également dans le sens de cette appartenance au passé. Plus précisément, on ne peut pas parler véritablement d'une caractérisation vocale et musicale de chaque personnage de l'opéra et il serait plus pertinent d'en appeler à une caractérisation de l'opéra dans sa globalité. Et c'est le sujet de l'opéra *Love and Other Demons* qui prend en charge cette caractérisation générale : l'amour naissant entre une fillette de douze ans et un prêtre de quinze ans son aîné, ou plus précisément, un amour qui n'a aucune chance de s'épanouir n'ayant pas touché les bonnes personnes au bon moment, un amour, finalement, qui n'a jamais eu lieu d'être.

5. Les personnages de *Love and Other Demons* : pour l'amour d'un seul

À la scène 6, le thème amoureux est intimement lié aux deux derniers vers du *Soneto V* du poète espagnol Garcilaso de la Vega[1] et est chanté en langue anglaise par le père Cayetano Delaura. Il s'articule autour du principe formel tension/détente et obéit à une carrure classique : il se découpe en deux fois deux mesures et la cinquième constitue la résolution. Les deux premières mesures – mesures 9 et 10 page 149 – amènent la tension, débutant chacune par une tierce majeure ascendante, donnant une impulsion à la mesure entière et sonnant comme une timide tentative de la part de Delaura de renouer avec l'espoir. La diphtongue [ju:] du pronom personnel « you » qui désigne la personne aimée est allongée sur une noire liée à un triolet de croches et est valorisée par le saut ascendant de tierce majeure. La mesure suivante relance une fois encore cette tentative, toujours avec un élan de tierce majeure à sa tête. Mais la tierce mineure ascendante qui débute la mesure 12 est de mauvais augure : l'augmentation d'une syllabe sur la mesure 12 finissante – quatre croches à la place du triolet - sonne comme un ultime râle. Le thème s'achève à la mesure 13 sur une quinte juste descendante conclusive qui confirme ainsi la soumission de Delaura à son propre destin et à celui de l'être aimé. Le thème est soutenu par six strates rythmiques : des croches au célesta et à la harpe, des triolets de croches aux flûtes et aux violoncelles, des doubles croches

[1] Pour consulter le sonnet dans son intégralité, se reporter à l'annexe XII du volume 3.

aux altos, des quintolets de doubles croches aux seconds violons, des sextolets de doubles croches aux premiers violons, enfin, des septolets de doubles croches aux clarinettes, de la mesure 7 page 149 à la mesure 12 page 150. Cette superposition de strates rythmiques et ces divisions plus ou moins courtes des temps – de la croche à la double croche en septolet - confère à l'aveu amoureux une tension latente et une aura chargée de négativité. À la scène 7/C, le thème est réexposé une tierce mineure au-dessous de la première exposition et est cette fois-ci tronqué de sa deuxième partie et de sa résolution. Delaura ne termine pas sa phrase, il est en présence de Sierva alors qu'à la scène 6, il était seul. Il semble pressentir de plus en plus nettement qu'un événement néfaste et imminent va mettre fin à leur liaison. Ce pressentiment s'accompagne d'une lourde pression générée par des noires *louré* et des tenues qui s'égrènent dans l'orchestre.
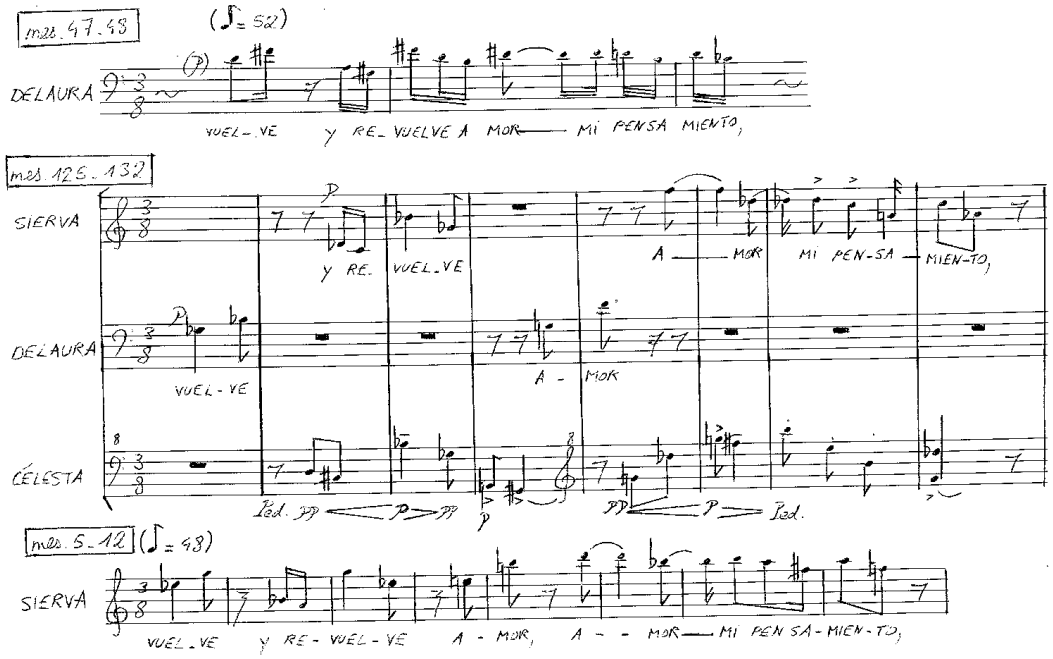


59. Thème amoureux de Delaura : *Love and Other Demons*, scène 6, mesures 9 à 13 pages 149 et 150 ; scène 7 mesures 101 à 103 pages 193 et 194 de la partition[1].

Les vers issus de trois Sonnets de Garcilaso de la Vega sont repris en espagnol à la fin du long monologue de Delaura de la scène 6 et constituent un deuxième thème amoureux dont la carrure générale - avec notamment la tierce majeure ascendante liminaire – est issue du premier. Respectivement sont chantés le vers 12 du *Soneto XXXIII*, puis le vers 7 du *Soneto IV* et enfin les vers 13 et 14 du *Soneto V*[2]. L'insistance sur les deux verbes « volver » et « revolver » est générée par une première tierce majeure ascendante puis par une septième mineure et le texte est soutenu par des croches *louré* distribuées dans l'orchestre. À la mesure 48, les trois clarinettes, les deux bassons, les deux trombones et les cordes – violons, altos, violoncelles et contrebasses – ébauchent une gamme ascendante, formant des sixtes mineures

[1] Cf. Annie Morvan.
Delaura : « Par toi je suis né, par toi je vis, par toi je mourrai et par toi je meurs ».
[2] Pour consulter les trois sonnets dans leur intégralité, se reporter à l'annexe XII du volume 3.

entre les parties, soulignant le texte « revuelve amor » par cette brève allusion tonale. Delaura met fin à sa déclamation à la mesure 64 page 157 de la partition. La deuxième exposition des vers des poèmes amoureux espagnols se situe à la scène 7/C durant laquelle Delaura et Sierva chantent des fragments de vers chacun à son tour, avant d'être surpris par l'abbesse Josepha. Le thème est traité en augmentation et est transposé une quinte augmentée au-dessous. Seuls le célesta, la harpe, le marimba, le vibraphone et quatre contrebasses soutiennent les vers amoureux. Le célesta constitue une troisième voix qui vient se mêler intimement à celles des deux protagonistes et qui se déroule autour des mêmes élans intervalliques ascendants. Il intervient à la même mesure que Sierva, mesure 126 page 195. Il la rejoint sur une homophonie mesure 127 et adopte la même allure mélodique que celle de la partie vocale de la soprano. De la mesure 137 page 196 à la mesure 152 page 197, les hautbois relaient le célesta dans sa fonction de contrepoint mélodique. À partir de la mesure 136, des croches *louré* aux cordes soutiennent la fin du duo vocal, ponctuées par des impacts en croches accentuées clairsemées à la clarinette basse, au saxophone alto, au tuba, et par des impacts doublés de leur résonance immédiate - deux triples croches accentuées - à la harpe, au marimba et au vibraphone. La troisième exposition du thème se situe à la scène 9/B. Il s'agit des derniers mots que prononce Sierva avant de mourir. Il est transposé une sixte majeure au-dessus de la deuxième exposition et est soutenu par des ébauches de gammes descendantes et ascendantes *legato* parsemées dans l'orchestre. Le chant de Sierva s'éteint définitivement à la mesure 48 page 241.



60. Vers amoureux de Garcilaso de la Vega : *Love and Other Demons*, scène 6 mesures 47 et 48 pages 155 et 156 ; scène 7/C, mesures 125 à 132 page 195 ; scène 9/B, mesures 5 à 12 pages 237 et 238 de la partition.

> « Le sujet, finalement, c'est le chemin que suit Sierva depuis ses douze ans jusqu'à sa mort, quand elle devient une jeune fille et qu'elle connaît ses premiers émois amoureux. Mais, quand elle saisit exactement ce qu'est l'amour, l'objet d'amour, Delaura, n'est plus là. C'est un amour où l'amour se dépasse : pour lui, c'est trop tard, pour elle, c'est trop tôt. Quand Sierva et Delaura se rencontrent, ils ne sont pas dans la même phase. Le tragique de l'histoire, c'est qu'il manque un point de rencontre[1] ».

Tous ces personnages musicaux/opératiques, tout en jouissant d'une identité distincte, définie par une écriture vocale propre à chacun et par un traitement de la langue particulier qui participe à la construction d'un langage spécifique, voire d'un idiolecte, s'avèrent suivre une même destination dramaturgique : chacun à leur tour ou ensemble, ils viennent prendre place le long du fil conducteur de l'histoire qu'ils nous racontent et en changent le cours soit de manière imperceptible, soit de manière définitive et irrévocable.

[1] Se reporter au troisième entretien avec Peter Eötvös qui figure dans le volume 2.

Chapitre II. Le personnage du flâneur-voyageur et le sage ennui : les émissaires de la narration

Dans son ouvrage intitulé *Temps et Récit,* Paul Ricœur déclare que « la littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure »[1]. Autrement dit, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité »[2]. Si l'on applique cette idée maîtresse à l'œuvre musicale et en particulier au genre opératique, on peut se poser la question de savoir en quoi l'opéra « configure » ce qui se trouve être déjà figuré dans l'action humaine. Le compositeur serait alors une sorte de démiurge au pouvoir d'observation et d'analyse illimité. Ainsi, une des principales tâches que se propose le présent travail est de tenter de définir dans quelle(s) mesure(s) les cinq premiers opéras de Peter Eötvös sont les témoins de la « pré-compréhension » dont fait preuve le compositeur hongrois à l'égard de « l'agir humain » et dans quelle(s) mesure(s) ils sont le fruit de cette capacité d'auscultation des grands traits récurrents qui caractérisent l'espèce humaine. Or le savoir n'atteint sa juste valeur que s'il est transmis et il n'est utile que s'il est raconté sous forme d'anecdote délestée de toute explication, d'expérience vécue narrée sous sa forme la plus spontanée - avec toutes les discontinuités, les incohérences, les paradoxes et les brusques changements de direction que ce terme de spontanéité implique. Le savoir trouverait ainsi sa plus fidèle alliée et médiatrice dans une histoire racontée à chaque fois d'une manière différente parce qu'éminemment subjective et dépendante des aléas de l'humeur du narrateur, une histoire destinée à ne jamais connaître de fin car prolongeant son existence dans le commencement d'une autre histoire. Il s'agit maintenant de définir en quoi les opéras de Peter Eötvös sont porteurs de savoirs drainés par une narration polymorphe.

1. *Trois Sœurs* et l'émissaire harmonique au service de la tâche narrative

Dans *Trois Sœurs,* chaque séquence est divisée en deux grandes parties : la première est dévolue aux événements qui se déroulent à l'intérieur et la deuxième concerne les événements en extérieur. Au sein de chaque séquence, le compositeur a organisé un nombre décroissant de scènes intérieures et extérieures. La première séquence déploie huit scènes dans le salon et quatre dans le jardin. La deuxième séquence se compose de six scènes dans le

[1] Tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 125.
[2] *Ibidem.*
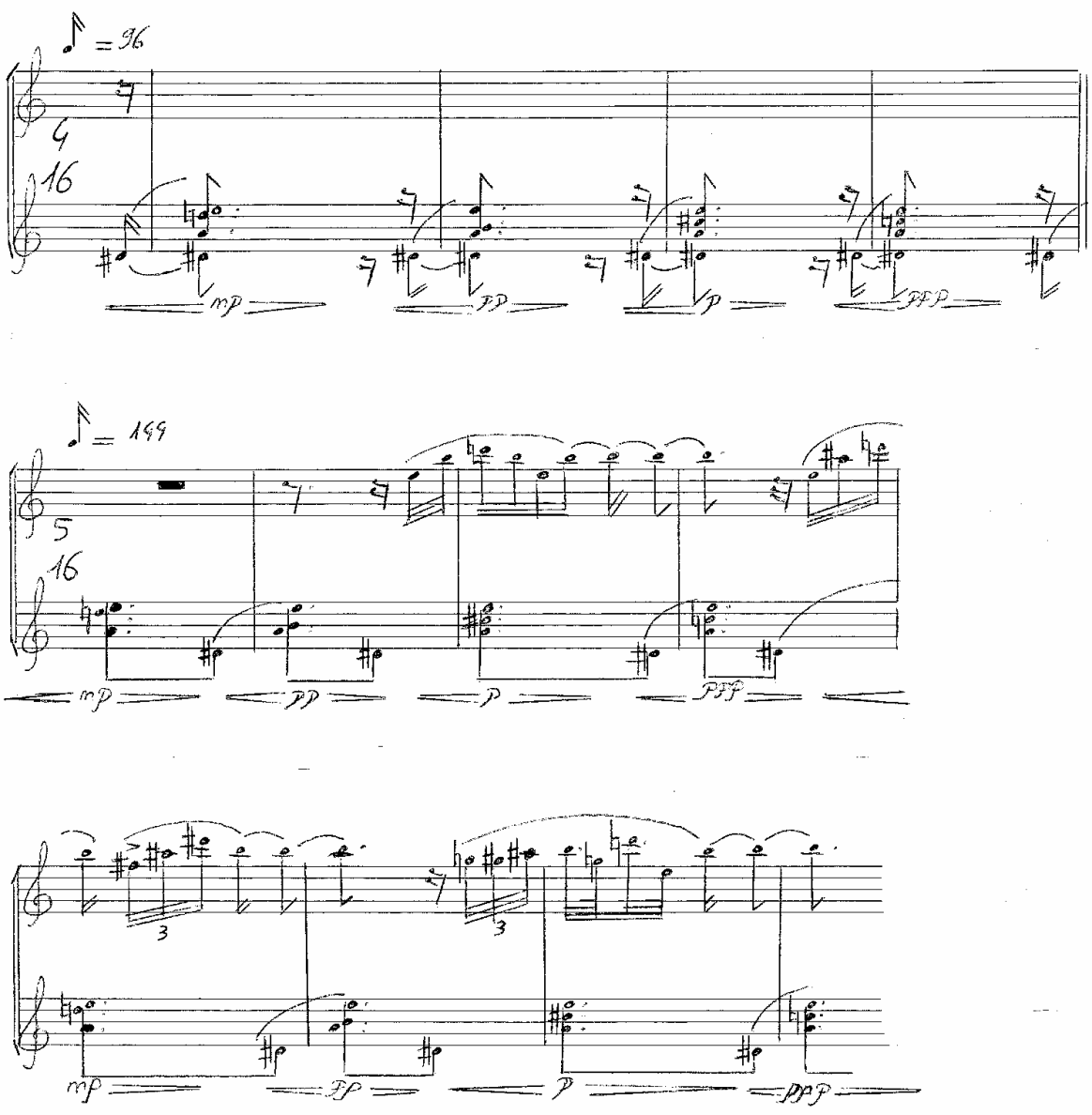
salon et de trois scènes dans le jardin. Enfin, la troisième séquence est constituée de quatre scènes dans le salon et une scène dans le jardin. Ainsi, la réduction progressive des séquences et la diminution du nombre de scènes intérieures et extérieures sont le pendant concret et structurel de l'étau psychologique qui se resserre autour des personnages. La scène finale, unique scène en extérieur de la troisième séquence, laisse à nouveau les trois sœurs seules et comme isolées du reste de l'humanité. Ce procédé suggère l'inachèvement et le caractère inexorable de l'existence vide et désoeuvrée d'une partie de la bourgeoisie russe du début du XX^{ème} siècle.

Par ailleurs, le recours aux connotations présentes en filigrane derrière les figures instrumentales – connotations précédemment traitées[1] - a pour but de livrer des repères à l'auditeur et de faciliter son accès à l'univers psychologique de l'opéra. Cette caractérisation très marquée des personnages permet donc d'aborder une dramaturgie complexe au cœur de laquelle s'entredéchirent des êtres opaques mais à fleur de peau. De plus, l'utilisation narrative du chant instrumental s'inscrit dans la volonté du compositeur de raconter une histoire. Les instruments de l'ensemble de chambre accompagnent de façon narrative les personnages qu'ils suivent pas à pas, qu'ils entourent en permanence de leur présence spectrale comme s'ils matérialisaient leur aura, à l'instar d'un halo lumineux.

À cette architecture et à cette instrumentation construites comme autant de guides narratifs pour l'auditeur/spectateur, s'ajoutent des fils conducteurs au sein même de l'écriture compositionnelle. Les premières mesures de l'œuvre présentent en effet les fondements du tissu harmonique à partir duquel est développé l'opéra entier tout en se référant à un compositeur clef du siècle précédent : Béla Bartók. Le prologue de l'opéra, du début jusqu'à la page cinq de la partition, esquisse un cycle de quintes : *do# - fa# - si –mi –la - ré#*[2], témoignant de l'influence du système d'axe avec une note pivot au sein duquel apparaissent plusieurs toniques, axe élaboré par Bartók. L'accordéon, qui symbolise la voix de Moscou, articule la répétition obstinée d'une même formule soutenant des variations à la partie supérieure, créant ainsi une atmosphère suspensive et entêtante. Puis, une mélodie se déploie autour d'une note pivot et progresse par ornementations et accumulations successives à partir d'un noyau initial. La mélodie évoquée précédemment se déploie sur un accord de triton *ré# - la* et sur une quinte juste *la - mi* et est générée à partir d'une nouvelle quinte. L'enchaînement des accords auquel est attribuée une nuance spécifique pour chacun est répété quatre fois. Le premier accord est énoncé dans une nuance *mp*, le deuxième dans une nuance *pp* ,le troisième

[1] Se reporter à la deuxième partie, chapitre I, 1. du présent travail.
[2] Jean-François Boukobza, « Commentaire musical et littéraire », in *L'Avant-Scène Opéra, op.cit.,* p. 12.

dans une nuance *p*, et enfin le quatrième dans une nuance *ppp* : cette palette de nuances témoigne du souci coloriste du compositeur.
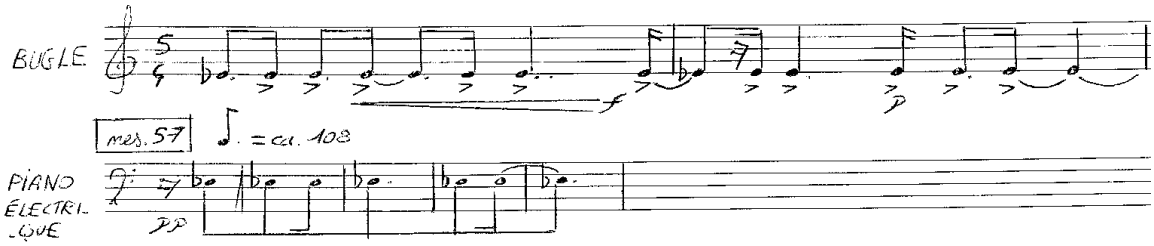


61. Mélodie déployée à partir d'un noyau initial à l'accordéon : *Trois Soeurs*, Prologue, mesures 1 à 11 page 1 de la partition.

Un des autres éléments narratifs clefs de l'opéra est relatif au déroulement du temps, ou plus précisément à la perception schizophrénique qu'entretiennent les personnages russes à l'égard de la durée temporelle quotidienne. « […] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »[1]. Ainsi la manie du temps constamment consulté est « l'expérience temporelle » dominante de l'opéra. La même pendule est brisée

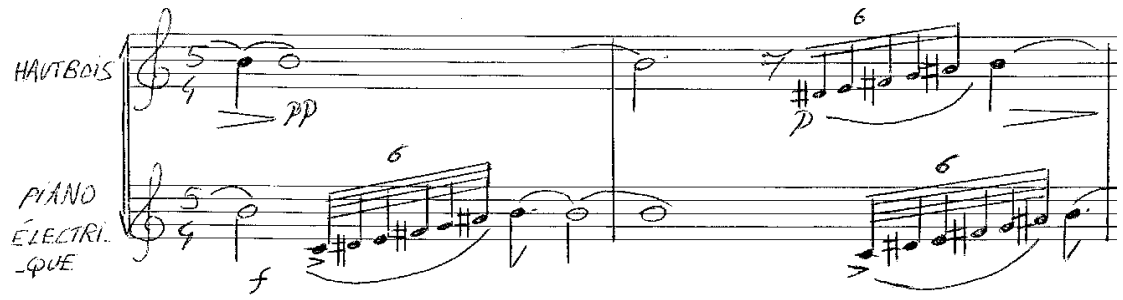
[1] Paul Ricœur, *op. cit*, p. 17.

deux fois, à la Séquence I numéro 4 et à la Séquence II numéro 17. Le bris de la pendule dans le numéro 4 génère le motif rythmique sur un *mi*≅ répété au bugle qui sous-tend la conversation entre Verchinine et Macha de la mesure 41 page 24 à la mesure 54 page 26 de la partition. Il est ensuite confié au piano électrique, adoptant alors la fausse régularité d'un battement cardiaque au moyen d'une rythmique pointée comparable à du morse, hors du tempo général.



62. Motif rythmique de l'angoisse suscitée par le bris de la pendule brisée : *Trois Sœurs*, numéro 4, mesures 51 et 52 puis mesure 57 pages 24 à 27 de la partition.

A la fin du numéro 17, la pendule est brisée pour la deuxième fois par le même personnage, le docteur Tchéboutykine : le motif en quadruples croches a déjà été entendu au numéro 4, mais de manière furtive. Ici, il focalise davantage l'attention, partagé entre la partie de hautbois et celle du piano électrique page 146 de la partition.

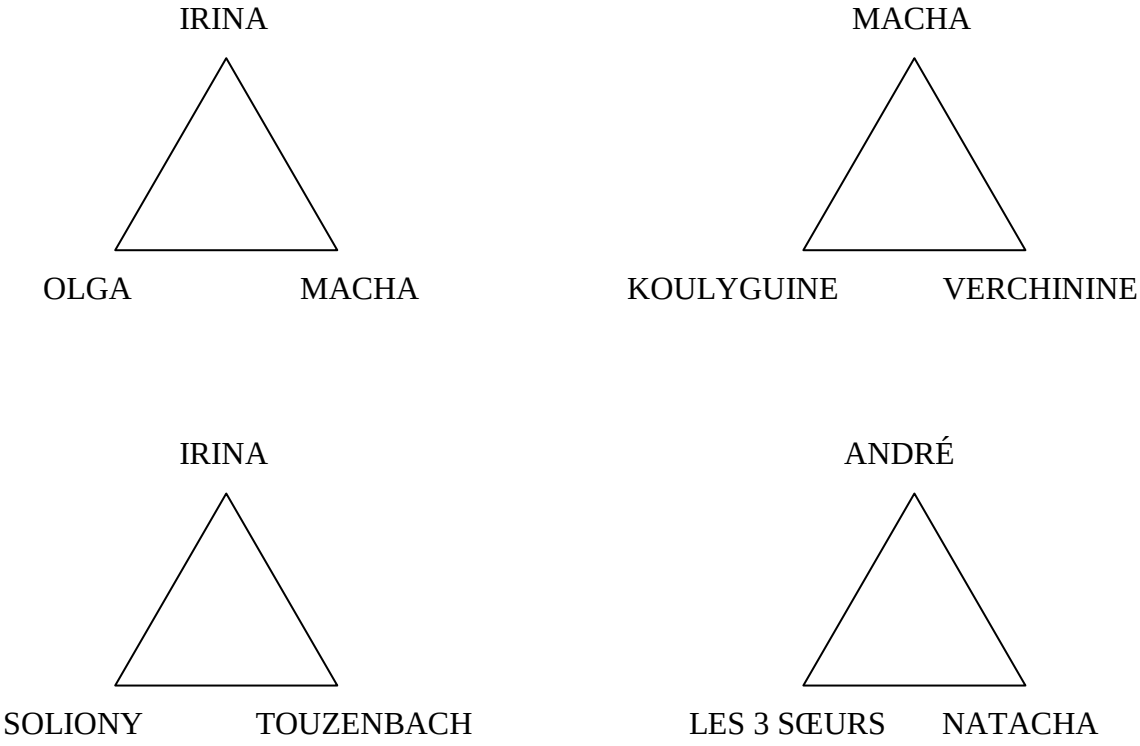


63. Motif généré par la pendule brisée pour la deuxième fois : *Trois Sœurs*, numéro 17, mesures 65 et 66 page 146 de la partition.

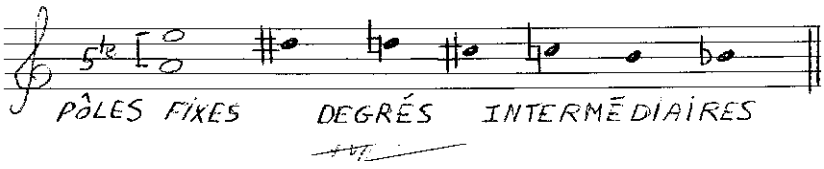
De son expérience des rapports humains, ou de « l'agir humain » pour citer à nouveau Paul Ricœur, Peter Eötvös en tire un procédé technique signifiant qui lui permet d'éclaircir pour l'auditeur/spectateur les relations à jamais complexes qu'entretiennent les personnages entre eux et les sentiments à demi dévoilés, toujours propices aux malentendus et aux

quiproquos. Ainsi, le compositeur opte pour une figure géométrique afin de faire émerger quatre relations triangulaires de cette profusion de non-dits, de messes basses et de souffrances étouffées.

FIGURE XII : RELATIONS TRIANGULAIRES



Ces triangles sont utilisés par Ushio Amagatsu dans sa mise en scène lors de la création à l'Opéra de Lyon en mars 1998 et sont disposés sous forme de pendentifs oscillants, au-devant de la scène ainsi que derrière les panneaux amovibles. Leur portée symbolique est expliquée par le compositeur dans le documentaire vidéo, *The Seventh Door*, dirigé par Edit Kele. Les rapports triangulaires que les personnages entretiennent sont caractérisés musicalement par une quinte juste pourvue d'un degré intermédiaire mobile attiré soit par le pôle supérieur de la quinte, soit par le pôle inférieur, tout comme un personnage peut s'éloigner d'un autre et se rapprocher d'un troisième. Par exemple, Irina souhaite épouser Touzenbach, tout en étant fascinée par l'énigmatique Soliony.



64. Rapports triangulaires dans *Trois Sœurs* : quinte juste fixe suivie des degrés intermédiaires mobiles.

Enfin, le numéro 26 dévoile les derniers instants de l'opéra et génère un espace mnémonique dans lequel sont reprises différentes figures thématiques exposées dans tout l'opéra. Le motif de la lâcheté de Koulyguine, dans le numéro 23, est repris à la clarinette basse page 239, mesures 70 à 75, puis à la partie vocale du personnage mesures 76 à 79. Quelques bribes de la mélodie, exécutée à l'accordéon, par laquelle commence l'opéra, sont entendues comme un pâle écho à l'alto en sons harmoniques, page 241, mesures 97 et 98. Enfin, l'élan ascendant par lequel Irina exprimait sa douleur au début du numéro 2, page 6, mesures 5 à 8, est également repris page 240, mesures 83 à 85 avec les mêmes paroles[1] : «Mon Dieu ! Mais qu'est-ce que tout cela est devenu ? » . Ce motif engendre une deuxième plainte de la part d'Olga, page 241, mesures 92 à 94 puis est développé par un violon soliste dans l'extrême aigu, pages 241 et 242, mesures 93 à 103, figurant la dernière réminiscence du sifflement de Macha[2]. Ainsi, la forme cyclique de l'opéra prend tout son sens et impose le destin sinistre et irrévocable dévolu à la famille Prozorov.

2. *Le Balcon* et l'émissaire instrumental au service de la tâche narrative
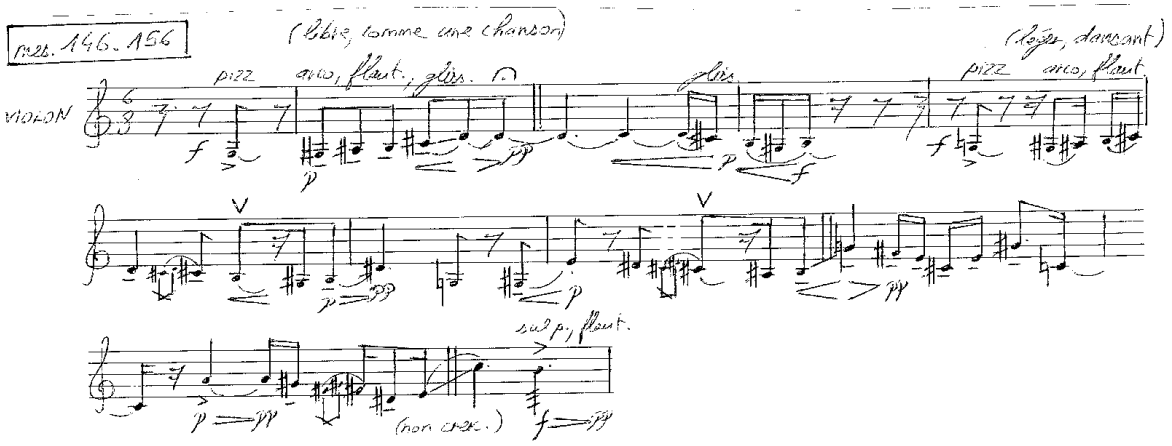
L'idée clef de la pièce de Jean Genet selon laquelle le spectacle fait constamment irruption dans la vie de tous les jours dite « réelle » - et inversement, la vraie vie qui pénètre dans la représentation de « l'agir humain » - l'idée selon laquelle le faux entre en permanence en interférence avec le réel, est au centre de la dramaturgie musicale de l'opéra *Le Balcon.* En effet, le compositeur fait intervenir quatre instruments solistes qui font partie de l'orchestre mais qui, à un moment précis et pour une durée déterminée, quittent la fosse pour monter sur scène lors des tableaux I, II, III et X. Cette incursion du musicien d'orchestre dans l'action qui est en train de se jouer sur scène, cette transformation momentanée de la fonction de musicien d'orchestre invisible et extérieur au drame en personnage scénique constituent une infraction au code opératique traditionnel tout en figurant musicalement la mise en abîme de la pièce de

[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 60.
[2] Le sifflement de Macha est traité dans la troisième partie, chapitre III, 1. du présent travail.

théâtre. Peter Eötvös confie un rôle scénique et narratif à ces quatre instrumentistes et leur communique ce choix dramaturgique au moyen de didascalies[1]. Ainsi, le strohviol, la clarinette contrebasse, la trompette puis le cor, sans être associés à des personnages aussi intimement que dans l'opéra *Trois Sœurs,* font un bout de chemin avec certains d'entre eux tout en remplissant leur rôle narratif. Ainsi, ils correspondent par là à la figure du flâneur-voyageur chère à Walter Benjamin[2], passant d'un lieu à un autre – de la fosse d'orchestre à la scène – d'une communauté à une autre – des musiciens d'orchestre aux chanteurs/comédiens - transmettant sporadiquement à l'une l'expérience personnelle qu'il a retiré de sa fréquentation de l'autre.

L'instrumentiste jouant du strohviol[3] est présent sur la scène dès le début du tableau I. À la mesure 119 page 32 de la partition, le compositeur indique « Irma arrêtant le violoniste ». Entre les mesures 204 et 208 page 45, Irma interrompt le violoniste sur un mode parlé et le somme d'arrêter de jouer sur un ton « sec et rapide » : « Ça suffit. C'est beau, mais… ». Entre les mesures 210 et 212, « la Femme aide le violoniste à enlever son abat-jour ». Sur ce, « le violoniste dépose son instrument sur le célesta et quitte la scène » page 45. Au tableau II, lorsqu'on passe d'un Salon à l'autre et qu'on revient à celui de L'Évêque, le strohviol vient contrepointer le chant du personnage de façon « libre, comme une chanson », de la mesure 146 à la mesure 183 pages 93 à 95. Au début de la mesure 184, l'Évêque arrête le violoniste à qui il est alors prescrit de se reposer. Pendant cette relativement courte mélodie, plusieurs modes de jeux sont mis en œuvre : *pizzicati, arco, sul ponticello, flautando, glissandi, vibrato, saltando,* ainsi qu'une large palette de dynamiques. Ces rapides changements de couleurs concourent à offrir une véritable personnalité à l'instrument narrateur, comme si sa voix empruntait une multitude d'inflexions et d'intonations.

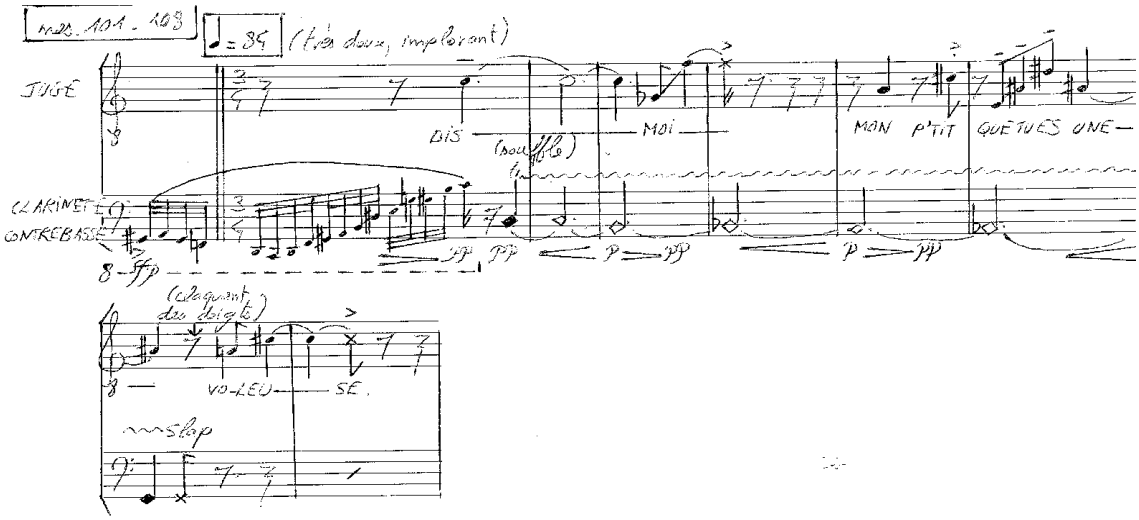
[1] Les didascalies sont reportées en italique dans le livret de l'opéra qui figure dans l'annexe VII du volume 3.
[2] *Rastelli raconte* et *Le Narrateur,* respectivement traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet et par Maurice de Gandillac, Seuil, Paris, 1987.
[3] Johannes Matthias Augustus Stroh (1828-1914) est un inventeur allemand qui a conçu divers instruments à cordes dits « violons à pavillon » ou « violons à cornet ». La sonorité de ces instruments est mécaniquement amplifiée grâce à des techniques similaires à celles du phonographe. Un pavillon est utilisé pour amplifier et pour orienter le son dans une direction précise : par exemple vers le gramophone afin de faciliter l'enregistrement.



65. Strohviol, flâneur-voyageur : *Le Balcon*, tableau II, mesures 146 à 156 page 93 de la partition.

Le violoniste est à nouveau interrompu à la mesure 197 page 95 par Irma : « Ça suffit maintenant ».

Au début du tableau II, les didascalies page 65 indiquent que c'est Arthur/Bourreau qui fait un signe au clarinettiste pour l'inviter à monter sur scène. Il l'aide ensuite à « arranger l'abat-jour » et le clarinettiste devient instantanément « le lampadaire » qui sera témoin de toute la scène sadomasochiste entre le Juge et la Voleuse. La clarinette contrebasse commence à jouer un trille qui se prolonge en doubles croches mesures 35 à 37 page 73. Mais la Voleuse ne tarde pas à arrêter le clarinettiste qui demeure alors « figé ». Il recommence à jouer à la mesure 47 page 75. La clarinette contrebasse intervient à nouveau de la mesure 216 à la mesure 251 pages 98 à 103. Elle se fait ensuite entendre à partir de la mesure 329 page 120, ponctuant de ses *slap* le discours du Juge.



66. Clarinette contrebasse, flâneuse-voyageuse : *Le Balcon,* tableau II, mesures 100 à 107 pages 84 et 85 de la partition[1].

La trompette entre en scène dans le même tableau, lorsqu'il est offert au spectateur un avant-goût du Salon du Général, mesure 303 page 115. Mais c'est le tableau III qui est consacré au trio Général/Trompette/Jument. L'instrumentiste commence de la mesure 10 à la mesure 15 pages 126 et 127 une sonnerie affectée que le Général imitera au cours du tableau[2]. À la mesure 25, la Fille/Jument « fait très discrètement signe au trompettiste de commencer à jouer ».

Au tableau X, l'intervention du cor accompagne Carmen et Roger dans leur visite du Salon du mausolée. Le choix de l'instrument associé à cette situation relativement macabre s'explique par sa sonorité sourde et par la connotation funèbre que lui ont attribuée des compositeurs tels que Christoph Willibald Gluck - qui fait entendre la barque de Caron par l'intermédiaire du cor dans *Alceste*[3]- et tel que Carl Maria von Weber qui assigne au cuivre un rôle dramaturgique dans ses trois opéras, *Le Freischütz*[4], *Euryanthe*[5] et *Oberon*[6].

[1] Le Juge : « Dis-moi mon p'tit que tu es une voleuse ».
[2] Le duo Général/Trompette est précédemment traité dans la deuxième partie, au chapitre I, 2. du présent travail.
[3] Opéra représenté en 1767.
[4] Opéra créé en 1821.
[5] Opéra créé en 1823.
[6] Opéra créé en 1826.

3. *Angels in America* et l'émissaire orchestral au service de la tâche narrative

Dans *Angels in America,* le procédé dramaturgique consistant à attribuer un rôle narratif aux instruments de l'orchestre est élargi par le compositeur et concerne l'orchestre dans son intégralité. En effet, dans cet opéra, le traitement de l'orchestre est davantage de l'ordre du bruitage – dans le sens d'une contextualisation comme dans une bande-son pour se référer au langage cinématographique - que de l'ordre de l'écriture symphonique. Les deux synthétiseurs intégrés dans l'orchestre symphonique classique ont une importance fondamentale non seulement dans cette fonction de bruiteur mais également en tant qu'émissaire narratif. Dès le début de la première scène, une didascalie indique « very noisy traffic »[1]. L'indication « anvil-hard » et « anvil-soft »[2] est significative et corrobore l'idée de vacarme pensée par le compositeur. Si l'orchestre est très souvent sollicité dans son intégralité, il sonne toutefois très rarement comme un *tutti*. Chaque partie constitue une strate rythmique, mélodique et dynamique propre et c'est justement cette écriture personnalisée – les six violons sont divisés en trois pupitres - qui génère une profusion de bruits hétérogènes associés à la rumeur hétéroclite d'un centre ville à une heure de pointe. Le bruit ne relève donc pas, dans ce contexte là, d'une nuance ou d'une intensité particulières, mais plutôt de la superposition de timbres et de couleurs qui ne s'amalgament jamais et qui ressortent dans toute leur diversité. De la mesure 30 à la mesure 32 page 6, de la mesure 44 page 8 à la mesure 50 page 9 et de la mesure 61 page 10 à la mesure 68 page 11, c'est le premier synthétiseur qui assume le « noisy traffic ». De la mesure 94 page 14 à la mesure 100 page 15, retentit au second synthétiseur un formidable bruit de carambolage suscité par l'indication « traffic/accident », tandis que le premier va un peu plus loin dans la précision de l'accident, effectuant un « car-break » de la mesure 95 page 14 à la mesure 101 page 15. À cette même mesure, le second synthétiseur enchaîne avec un bruit de ferraille, « car-crash », sur deux mesures. Les bruits d'enclume reprennent, mais cette fois-ci, de manière assourdie aux deux synthétiseurs, de la mesure 101 page 15 à la mesure 118 page 17. À cette « configuration » – pour reprendre le terme d'élection de Paul Ricœur - d'accident de voitures, il ne manque plus que les klaxons et les sirènes de police qui ne tardent pas à hurler au second synthétiseur de la mesure 123 page 18 à la mesure 130 page 19, tandis que la circulation reprend son flux normal au premier synthétiseur. À partir de la mesure 131 page 19, tout tumulte extérieur cesse brusquement pour laisser place à une atmosphère de recueillement, dépouillée et

[1] Les didascalies sont reportées en italique dans le livret de l'opéra qui figure dans l'annexe VIII du volume 3.
[2] « enclume lourde » et « enclume légère ».

intime : il s'agit de l'enterrement de la grand-mère de Louis Ironson et du prêche du rabbin. Ce fulgurant passage de l'hétérogénéité extérieure à l'homogénéité intérieure est souligné par les deux synthétiseurs qui arpègent des accords monumentaux tels deux « jew organ » jusqu'à la mesure 162 page 25. Le retour à la réalité extérieure est figuré à la fin de la scène par le ronronnement sourd d'une hélice – « helicopter approaching » - au premier synthétiseur, de la mesure 316 page 47 jusqu'à la dernière mesure de la scène, 339, page 49, ronronnement accompagné de bruits d'enclumes et de klaxons de voitures. Cette écriture compositionnelle participe à la prise de conscience que le bruit fait partie intégrante de la vie quotidienne, c'est pourquoi dans l'action représentée, on se doit de rendre cette omniprésence en lui confiant un pouvoir narratif essentiel. Dans cette scène, le compositeur raconte à l'auditeur/spectateur un accident de voitures en passant par toutes ses phases – la circulation bloquée, d'où l'énervement des automobilistes et la baisse de vigilance, le freinage de dernière seconde, l'impact des véhicules et l'arrivée des secours et de la police - sans qu'il soit une seule fois mentionné ou suggéré dans le texte ou par les personnages. Contrairement à *Trois Sœurs*, opéra dans lequel sont mises en œuvre deux formations orchestrales distinctes, le compositeur n'a recours ici qu'à un unique ensemble orchestral qui gère à lui seul le rapport scénique extérieur/intérieur.
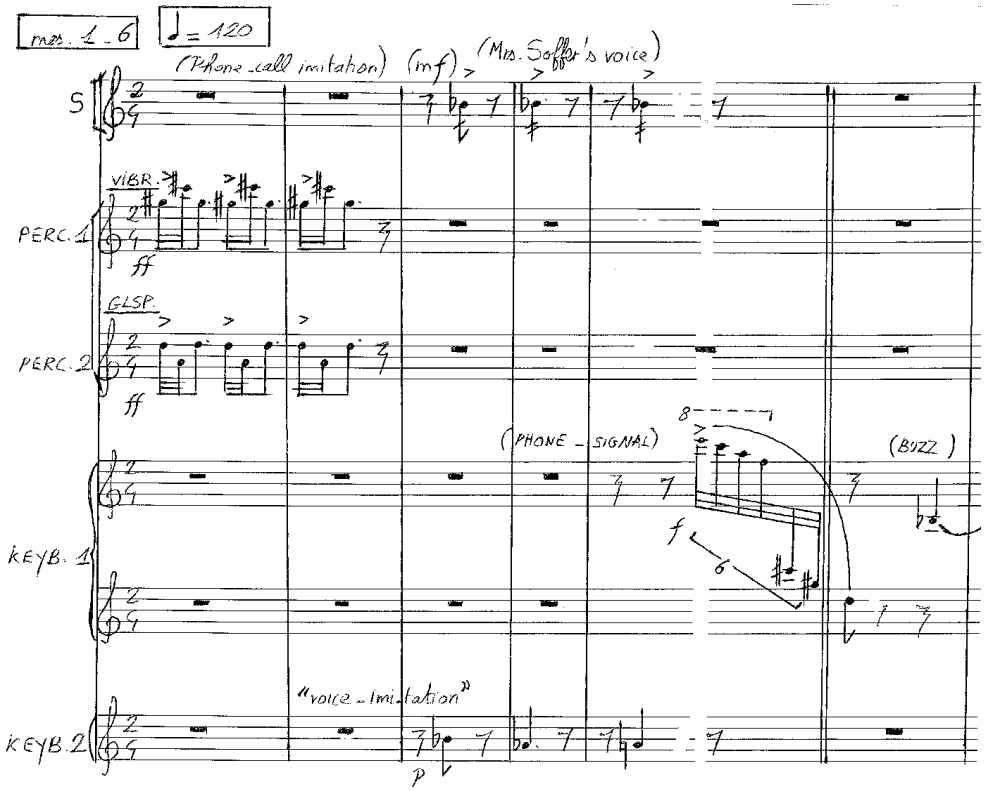
Dès le début de la scène 2, l'orchestration est au service de conversations téléphoniques croisées et d'une ambiance de « business ». Cette scène opératique est très fidèle à son homologue dramatique et aux didascalies qui y figurent :

> « *Roy est derrière un imposant bureau vide, à l'exception d'un système téléphonique très sophistiqué. Des rangées et des rangées de boutons clignotent, sonnent et sifflent sans arrêt, faisant un arrière-fond musical cacophonique aux conversations de Roy. Joe attend. Roy mène ses affaires avec grande énergie, impatience, et une sorte d'abandon sensuel : il gesticule, crie, cajole, fredonne, tout en jouant avec le téléphone, recevant les appels et appuyant sur les boutons avec virtuosité et amour* »[1].

Le vibraphone et le glockenspiel introduisent la scène avec un tintement impérieux, en mouvement contraire. Chacun met la main à la pâte afin de restituer cette multiple sollicitation sonore qui submerge l'avocat américain : la soprano du Trio Vocal effectue la voix téléphonique d'une interlocutrice, Mrs Soffer, maintes fois nommée par Roy, doublée du

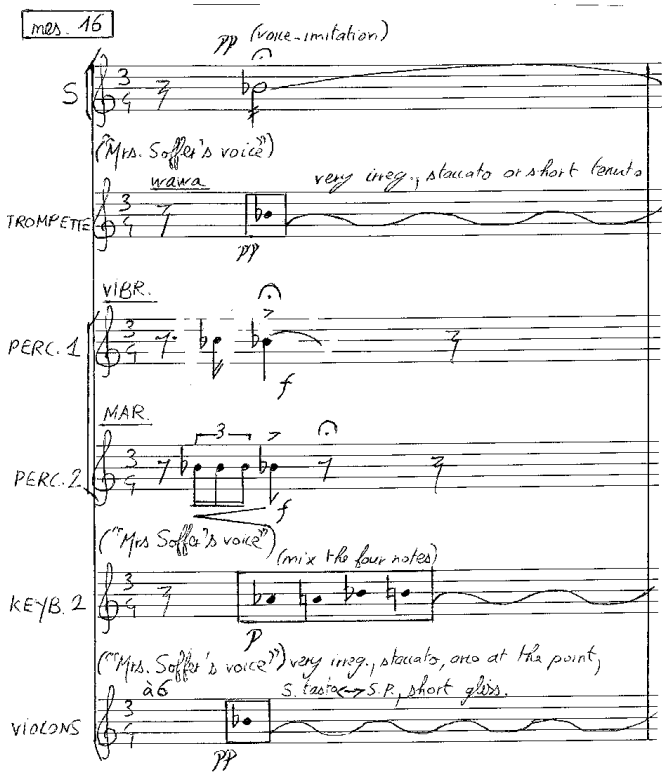
[1] Acte I, scène 2, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 6.

second synthétiseur, tandis que le premier ponctue cette conversation artificielle de sonneries irruptives. À partir de la mesure 6, l'*ostinato* de doubles-croches aux deux contrebasses accentue la tension ambiante.



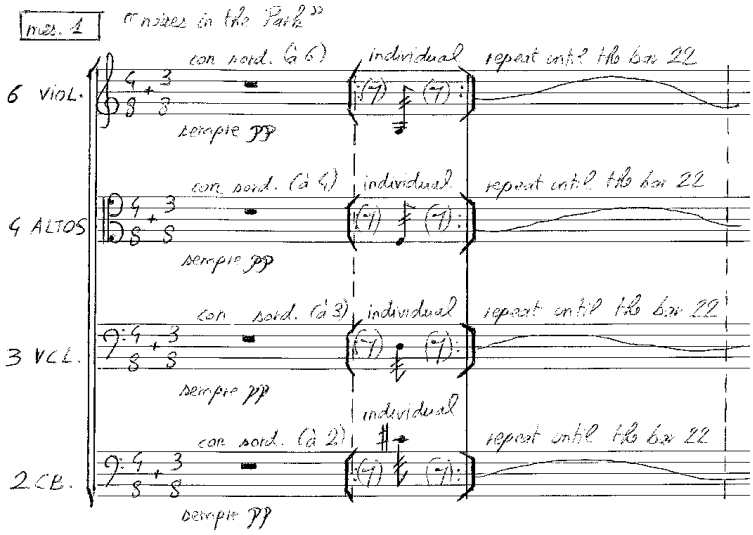
67. Bruitage téléphonique : *Angels in America*, scène 2, mesures 1 à 6 page 50 de la partition.

À partie de la mesure 16 page 52, la Mrs Soffer en question devient une sorte de monstre à quatre voix hybrides, s'exprimant simultanément à travers la soprano du Trio Vocal, la trompette, le second synthétiseur et les six violons imitant les inflexions de l'élocution humaine. Le vibraphone et le marimba associent à cette voix-cerbérienne une trépidation autoritariste. La trompette effectue un long *glissando* sur l'onomatopée « wawa », le second synthétiseur joue à partir d'un réservoir de quatre notes conjointes et les violons mêlent divers modes de jeu – *arco*, *staccato*, alternance de jeu sur la touche et sur le chevalet, courts *glissandi* – afin de se rapprocher le plus possible de l'intonation humaine.
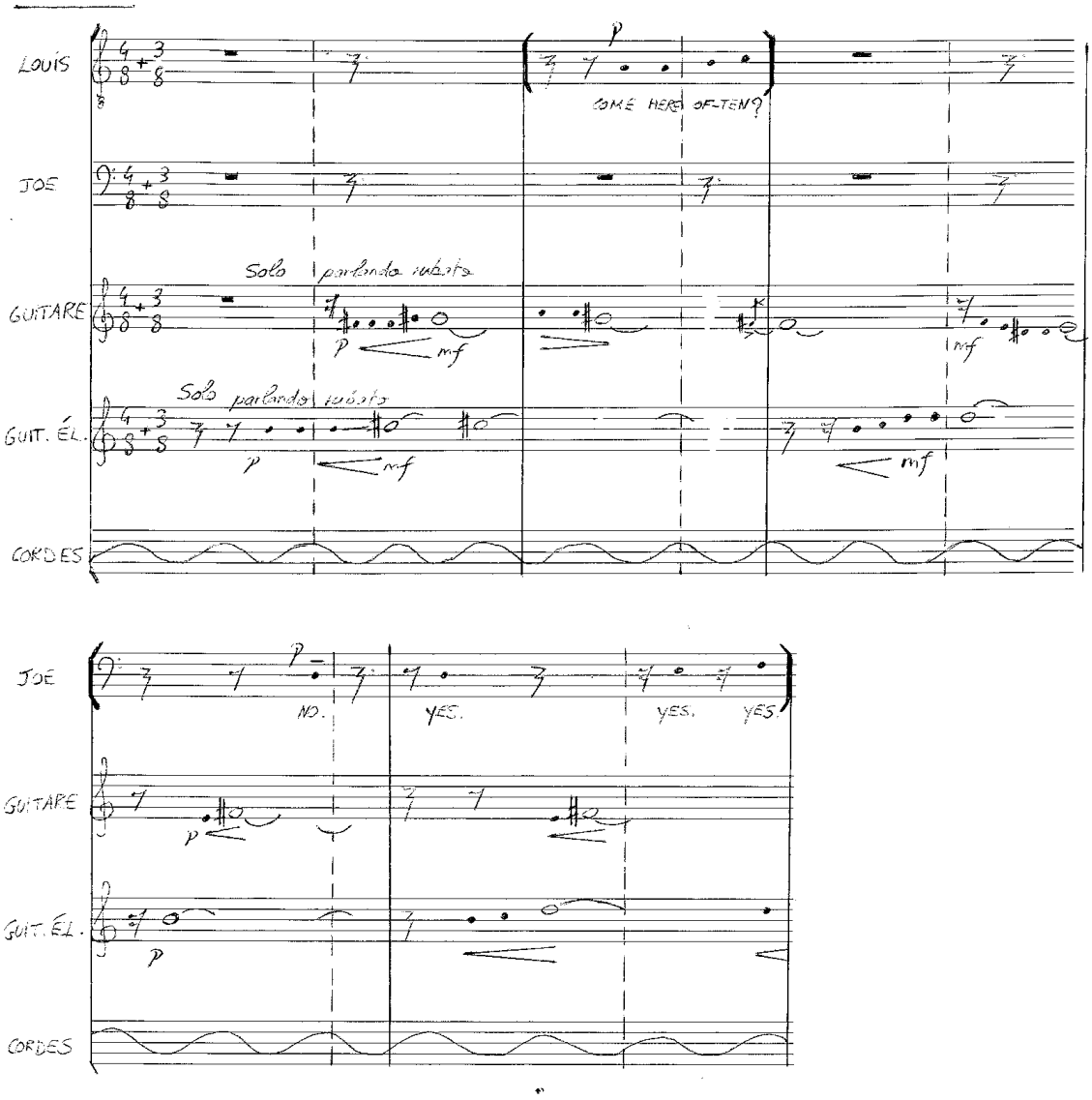


68. Voix-cerbèrienne de Mrs Soffer : *Angels in America*, scène 2, mesure 16 page 52 de la partition.

Dès le début de la scène 8, l'environnement sonore d'un parc, et en particulier de Central Park, lieu notoire de rendez-vous nocturnes, est d'emblée suggéré par l'ensemble des cordes chargées des « noises in the Park » et par les deux guitares, acoustique et électrique, produisant une imitation des inflexions de voix provenant de conversations lointaines et quasiment inaudibles. Seules les hauteurs sont précisées et l'espacement graphique des notes suggère aux instrumentistes une vitesse de débit. Les dynamiques quant à elles « configurent » l'articulation de mots murmurés, de paroles chuchotées. Les cordes abandonnent ce bruitage à la mesure 22 page 221 pour se fixer sur une écriture verticale en tenues d'accords qui soutiennent la conversation entre Louis et Joe. L'émission de sons voisés des deux guitares est progressivement contaminée par une écriture en accords arpégés et non arpégés et cesse totalement à la mesure 43 page 226. En ce qui concerne le traitement vocal des deux personnages masculins, les hauteurs sont précisées mais le débit est laissé à la discrétion des deux interprètes. Cette écriture permet d'inscrire les répliques lapidaires, hésitantes et parfois décousues de Louis et de Joe dans un contexte nocturne à la fois ambigu et sensuel.



69. Bruits nocturnes : *Angels in America*, scène 8, mesure 1 page 218 de la partition.



70. Conversation décousue sur bruits de parc et de voix lointaines : *Angels in America*, scène 8, mesures 5 à 9 page 219 de la partition[1].

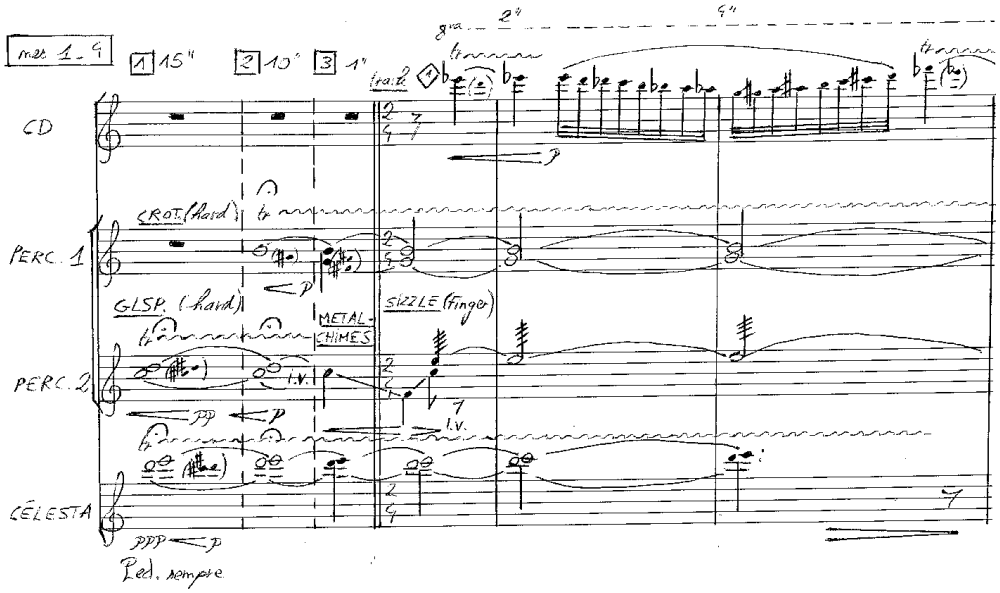
4. Lady Sarashina, la conteuse flâneuse-voyageuse

Si dans *Angels in America*, le contexte sonore et psychologique est installé par une instrumentation spécifique et par une écriture orchestrale qui va parfois jusqu'à une *mimèsis* patente en tant que « processus actif d'imiter ou de représenter »[2], la caractéristique narrative de l'opéra *Lady Sarashina* se concrétise au moyen d'un matériau musical spécifique à chaque

[1] Acte III, scène 7, *Le Millénaire approche*, *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit.*, p. 72.
Louis : « Vous venez souvent ici ? ».
Joe : « Non. Oui. Oui ».
[2] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 69.

scène. Ce matériau se définit par divers aspects qui concernent aussi bien l'instrumentation, les dynamiques, que des techniques d'écriture.

Dès l'Ouverture, la caractéristique contemplative de la vie de la protagoniste, Lady Sarashina, vie qui se dissout doucement en rêves, en souvenirs et en prières, est installée par le célesta, le glockenspiel, les crotales, le metal-chimes, la cymbale-sizzle et les tubes de cloches[1] traités en longues tenues de trilles et de trémolos. Les vibrations des idiophones se mêlent les unes aux autres installant un tapis cristallin sur lequel s'élève l'immense résonance du carillon du Temple de Hase conçue au moyen d'une bande sonore enregistrée sur CD. La résonance du carillon – qui à elle seule érige dans l'imaginaire de l'auditeur/spectateur la représentation d'un véritable temple sans qu'un recours à une représentation visuelle ou à un décor soit nécessaire – finit par s'étioler et se taire à la mesure 38 page 3 de la partition alors que les timbres imbriqués du célesta et des percussions se poursuit tout au long de l'Ouverture. L'effet de mémoire impliqué par la logique narrative construit à nouveau de toutes pièces ce Temple-son à la fin de l'opéra, de la mesure 83 page 221 à la mesure 116 page 222.

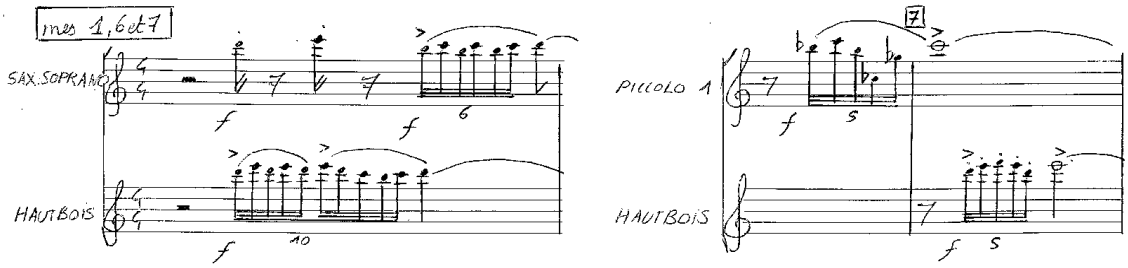


71. Contexte contemplatif : *Lady Sarashina*, Ouverture, mesures 1 à 4 page 1 de la partition.

De même, la troisième scène intitulée « Pèlerinages » est introduite par des traits *legato* en triples croches dans la tessiture aiguë des hautbois. Les timbres très similaires de cet instrument et du saxophone soprano dans la tessiture aiguë, puis ceux du piccolo et du

[1] Pour la liste détaillée des instruments à percussion utilisés dans cet opéra, se reporter à l'annexe XI du volume 3.

hautbois dont l'écriture recourt à divers modes de jeu, s'imbriquent les uns dans les autres sous forme de tuilage. À la mesure 1, les deux doubles croches *staccato* du saxophone se superposent aux triples croches accentuées du hautbois qui effectue un motif en mode dorien, immédiatement relayé par le saxophone. L'allure modale des traits *legato,* l'utilisation exclusive de la tessiture aiguë des bois ainsi que le principe attaque/résonance du gong donnant un nouvel élan aux triples croches *legato* installent l'atmosphère japonisante du pèlerinage shintoïste.



72. Pèlerinage japonisant : *Lady Sarashina*, scène 3, mesures 1 puis 6 et 7 pages 50 et 51 de la partition.

La focalisation de la structure générale de l'opéra sur l'aspect narratif découle de l'autobiographie de Lady Sarashina traduite par Ivan Morris, texte qui mêle les genres du journal intime et du récit de fiction, texte qui oscille sans cesse entre l'un et l'autre. C'est Lady Sarashina, alors à l'automne de la vie, qui est la narratrice principale : elle se remémore des événements et des anecdotes qu'elle a vécus en tant qu'enfant et en tant que jeune fille. Le compositeur exploite l'idée de l'autobiographie en mettant en présence les deux Lady Sarashina. À la plus âgée, celle qui raconte et qui se remémore, et à elle seule, est assigné le côté jardin dans la mise en scène d'Ushio Amagatsu tandis que la plus jeune, celle qui vit l'événement représenté et qui est généralement entourée des autres personnages tels que le Père, la Mère, la Sœur ou encore le Prêtre, évolue exclusivement côté cour. Ainsi, à la scène 3, Lady Sarashina se souvient de l'attente qui précédait les nominations de son père dans de lointaines provinces du pays et les réticences de sa mère lorsqu'elle lui faisait part de son désir de partir en pèlerinage. Tout comme dans *Trois Sœurs,* il semble à première vue que rien ne se passe dans la vie de Lady Sarashina, alors que les anecdotes et les rêves constituent pour elle de véritables événements. Dans les deux opéras, ce n'est pas l'événement en lui-même qui est valorisé mais la façon dont il est vécu et ressenti par les personnages. Toutefois, la temporalité est traitée différemment dans les deux opéras : à la présentation réitérée des événements selon deux points de vue - Séquences I et II de l'opéra *Trois Sœurs* – « succède
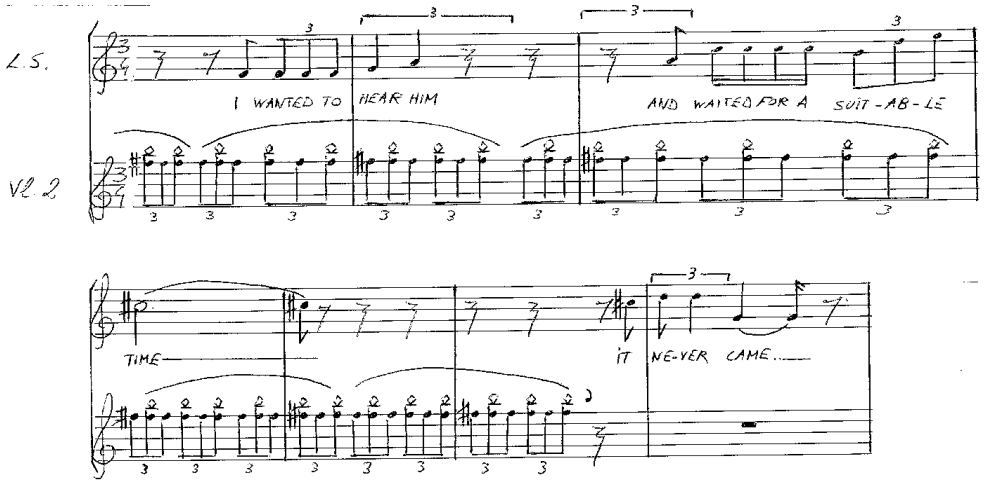
l'ellipse de longs pans de vie ; l'attente permanente de Sarashina semble n'avoir pas de temporalité ». Dans *Trois Sœurs,* « la déperdition progressive d'énergie » est par trois fois vécue par chacun des personnages – à chaque Séquence de manière plus manifeste – « dans *Lady Sarashina,* le manque d'énergie vitale fige le temps. Les Prozorov se voient vieillir, Sarashina n'a pas d'âge. […] La vie de cette dame […] est une non-vie, celle d'un être timide, sans charisme, sans aptitude au bonheur, qui attend […] passivement, sans rien faire pour orienter le sort »[1]. Ces mots d'Amélie Nothomb semblent assemblés et agencés tout exprès pour décrire le processus psychologique dans lequel n'a cessé de se complaire Lady Sarashina :

> « Toute nostalgie est nippone. Il n'y a pas plus japonais que de languir sur son passé et sur sa majesté révolue et que de vivre l'écoulement du temps comme une défaite tragique et grandiose »[2].

Ce tempérament particulier évoqué par l'auteure belge trouve une application directe dans la scène 8 intitulée « souvenirs ». Cette scène est caractérisée par la note *do*♯ omniprésente et répartie dans tout l'orchestre, de la mesure 1 page 182 à la mesure 101 page 205. Il s'agit d'une trépidation sur un jeu d'enharmonie à la harpe qui alterne des *do*♯ et des *ré* ♭ en quintolets de doubles croches. Le célesta participe également à cette trépidation sur un *do*♯ en quintolets de doubles croches, du début de la scène jusqu'à la mesure 20 page 186. Puis le *do*♯ se répand dans tout l'orchestre de manière sporadique, prenant l'aspect de diverses valeurs rythmiques, divers modes de jeu : *flatterzüng* à la flûte alto de la mesure 29 à la mesure 32 page 188 ; harmoniques aux cors ; tenues brèves accentuées aux violons. De la mesure 32 page 188 à la mesure 49 page 193, la harpe et le célesta reprennent leur trépidation parallèle. Le *do*♯ prend l'apparence de doubles croches *staccato* à la flûte alto et au deuxième trombone à partir de la mesure 52 page 194, au premier basson à partir de la mesure 61 page 196, à la deuxième trompette en triples croches à partir de la mesure 63 page 197, puis aux altos en triolets de croches à partir de la mesure 73 page 199 jusqu'à la mesure 101 page 205. Dans cette scène, Lady Sarashina formule le désir de revoir l'homme qu'elle avait rencontré lors d'une « nuit noire », épisode de sa vie narré à la scène 7. Mais ce désir à peine exprimé

[1] Geneviève Lièvre, texte rédigé pour le programme de la création de *Lady Sarashina* à l'Opéra National de Lyon, mars 2008, p. 4.
[2] Amélie Nothomb, *Biographie de la faim,* Albin Michel, Le Livre de Poche, 2004, p. 67.

est immédiatement dilué dans une velléité irréductible. La partie vocale qui se déroule sur une rythmique ternaire est sous-tendue par des triolets de croches liés par quatre ininterrompus aux seconds violons avec une note sur deux en harmonique, rythmique « configurant » l'écoulement du temps inhérent au processus psychologique du personnage féminin.
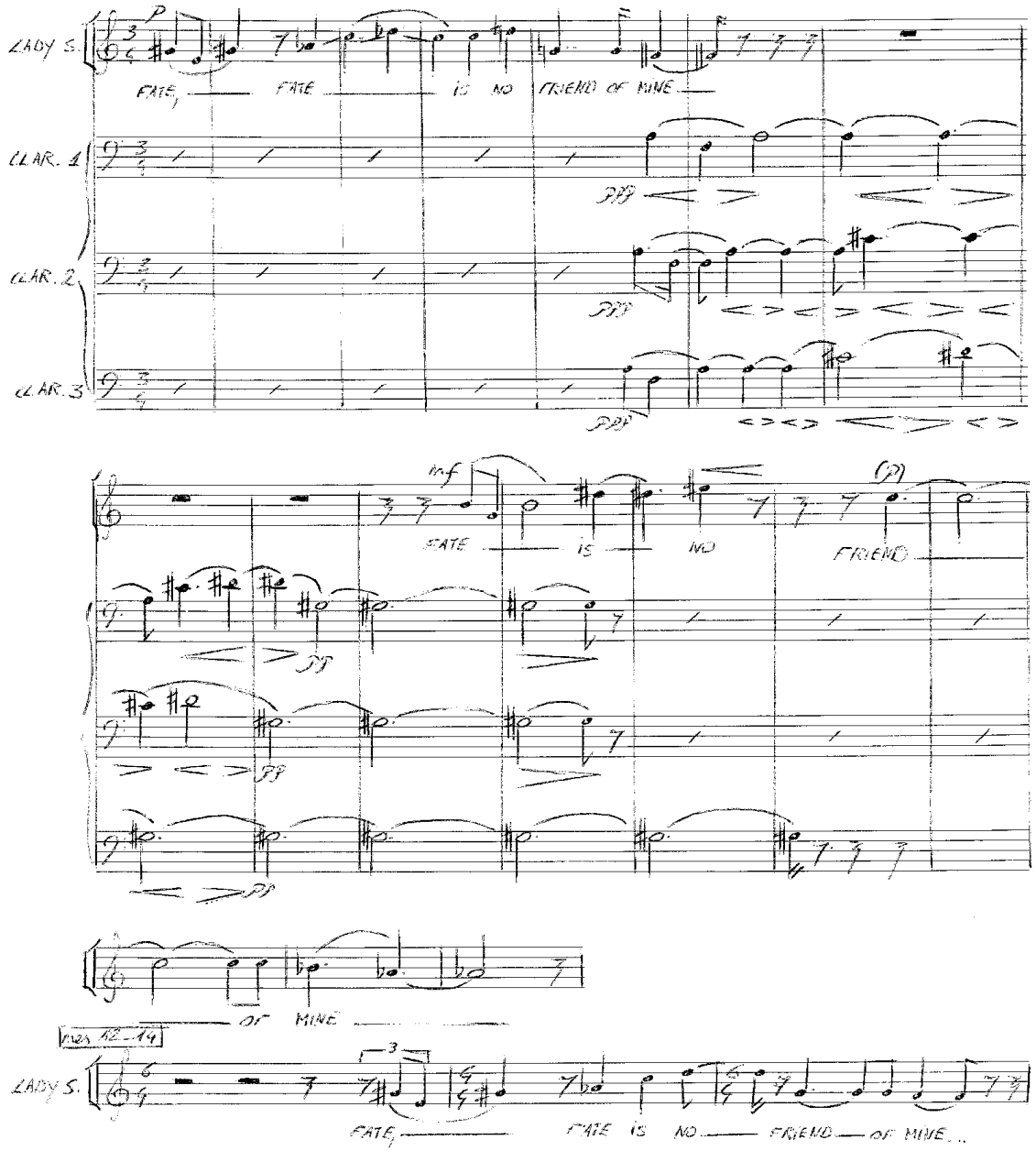


73. Temporalité de la velléité : *Lady Sarashina,* scène 8, mesures 96 à 102 page 205 de la partition[1].

« Fate is not friend of mine »[2] : cette phrase qui sonne comme une sentence rédhibitoire est émise par le Père dans l'ouvrage littéraire[3], alors que le compositeur la glisse par deux fois dans la bouche de Lady Sarashina dans l'opéra, scènes 6 et 9. Dans la scène 6, le refrain du destin est exposé deux fois à la partie vocale et adopte l'allure *arsis/thesis*. Entre ces deux expositions, les trois clarinettes - trio instrumental attaché au personnage féminin comme une ombre-sœur, un esprit-ami, un autre soi, à ne pas comparer avec l'idée fixe qui hante de ses sarcasmes *La Symphonie Fantastique* d'Hector Berlioz – répondent à ce motif en reprenant le mouvement *arsis/thesis,* avec un décalage micro-canonique, de la mesure 150 à la mesure 154 page 148 de la partition. Ce passage est un exemple du souci de précision et de l'écriture parfois pointilliste du compositeur : chacune des trois parties instrumentales comporte son propre système de nuances, avec des soufflets de durées variables et plus ou moins réguliers. Dans la scène 9, la troisième exposition de ce motif est orchestré de manière très différente : des triolets de noires aux violons, des croches aux altos et des quintolets de croches aux violoncelles se superposent, délivrant ainsi une sensation d'imprécision rythmique et

[1] Lady Sarashina : « Je voulais l'entendre encore. J'attendis une autre occasion. Elle ne se présenta jamais ».
[2] « Le destin n'est pas mon ami ».
[3] *As I Crossed a Bridge of Dreams, op. cit.,* chapitre 11 p. 66.

d'indécision psychologique accompagnée de torpeur, de la mesure 9 page 209 à la mesure 21 page 10.



74. Refrain du destin : *Lady Sarashina*, scène 6 mesures 146 à 162 pages 148 et 149 ; scène 9, mesures 12 à 14 page 209 de la partition.

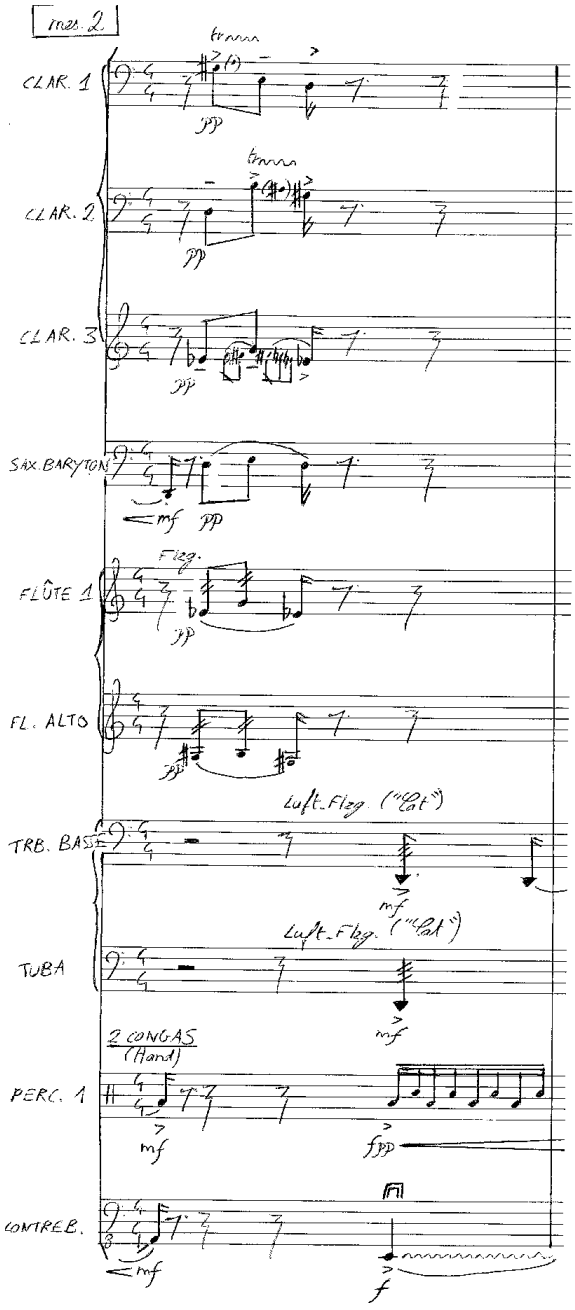
« Dépourvue de la capacité à tirer parti du présent pour permettre un futur, Sarashina a-t-elle vécu ce qu'elle se remémore, l'a-t-elle rêvé ? N'est-elle que l'estompe d'une vie ? »[1]. Ainsi, cette vie passée à s'ennuyer paisiblement, à écouter le vent bruisser dans les feuilles des arbres, à contempler la lune, à écrire des poèmes destinés à d'improbables lecteurs, à se

[1] Geneviève Lièvre, *op. cit.*, p. 4 et 5.

recueillir en priant des divinités et à attendre une rencontre qui ne vient pas si on ne la provoque pas, fait de Lady Sarashina la narratrice idéale. Selon Walter Benjamin. « […] celui qui ne s'ennuie jamais ne saurait être un narrateur »[1]. En effet, l'inactivité contemplative et l'activité automatique comme le fait de tisser et de filer sont pour le penseur les deux attitudes propices à la narration. Lorsqu'on observe avec insouciance un ciel de clair de lune ou bien lorsqu'on exécute machinalement les mêmes gestes, l'oreille s'éveille à notre insu et se met à écouter plus ou moins distraitement les histoires qui se proposent à elle. À force de se rendre disponible inconsciemment aux anecdotes et aux contes qui parviennent jusqu'à notre oreille, nous nous les approprions avec toujours autant de désinvolture et de facilité et devenons alors capables de raconter à nouveau ces histoires, de les transmettre à autrui.

À la scène 4, Lady Sarashina évoque un court moment de son enfance au cours duquel sa sœur et elle-même décident de cacher une chatte, qui leur est subitement apparue, dans l'aile nord de la maison afin qu'elle ne trahisse pas sa présence par des miaulements. L'animal qui devient l'unique préoccupation des deux sœurs est d'emblée figuré par ce miaulement tant redouté. Ce miaulement-ronronnement est éparpillé dans tout l'orchestre dont chaque instrument prend en charge une des caractéristiques sonores contenues dans cette protestation féline. Les deux premières clarinettes évoluent en miroir, effectuant deux croches sur un intervalle inversé. Chacune des trois croches est articulée avec un mode de jeu différent dont l'ordre est inversé d'une partie à l'autre : trille, *louré* et accent. La troisième clarinette reprend le même motif rythmique en l'ornant de petites notes de passage. Les flûtes adoptent le même motif en *flatterzüng.* Le trombone basse et le tuba émettent une sorte de ronronnement mêlant l'air au *flatterzüng*[2], doublés par les deux congas et les contrebasses.
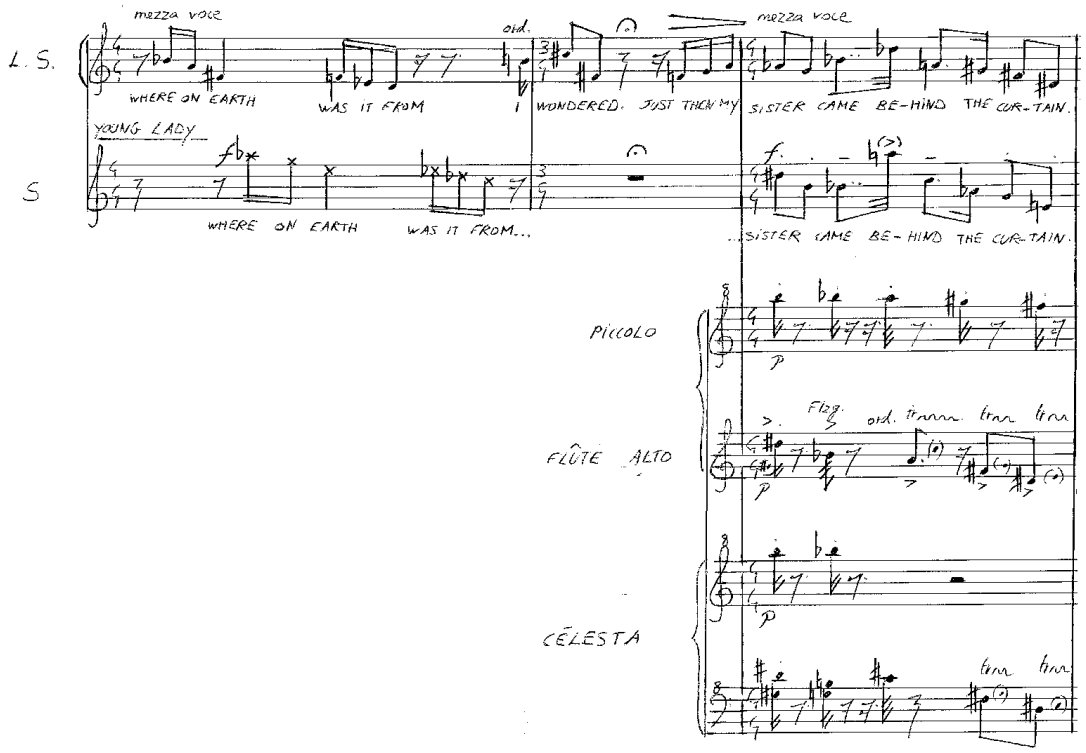
[1] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 60.
[2] *Luft flatterzüng* : air - *flatterzüng.*



75. Miaulement : *Lady Sarashina*, scène 4, mesure 2 page 80 de la partition.

Cette découverte du chat pousse à l'interrogation la jeune Lady Sarashina comme la plus âgée. À la mesure 16 page 83, c'est un procédé d'imitation aussi bien mélodique que rythmique qui distingue les deux voix avant qu'elles se réunissent en une parfaite homorythmie, ponctuée par le piccolo, la flûte alto et le célesta à la mesure 18. Le compositeur différencie toutefois les deux parties vocales des deux Lady Sarashina relativement aux années qui les séparent. Il préconise une *mezza voce* homogène pour celle qui se remémore l'événement, tandis que la partie vocale de la plus jeune est tonifiée, vivifiée par des modes d'attaque hétérogènes : les huit notes contenues dans la mesure 18 sont

chacune dotées d'une émission particulière, se partageant trois indications, *staccato, louré* et accentuation. Aux flûtes et au célesta sont également distribués divers modes de jeu – *staccato,* trilles, *flatterzüng* – en seulement une mesure, procédé qui témoigne de l'écriture prescriptive de Peter Eötvös.

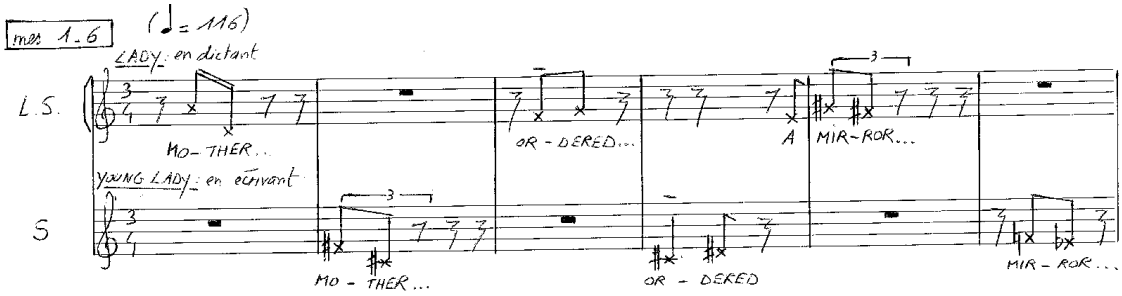


76. Différenciation des deux Lady Sarashina : *Lady Sarashina,* scène 4, mesures 16 à 18 page 83 de la partition[1].

Le procédé dramaturgique consistant à mettre en présence les deux Lady Sarashina ou plutôt la même Lady Sarashina mais à deux âges différents amène le compositeur à décontenancer l'auditeur/spectateur à la scène 6, pulvérisant les lignes usuellement infranchissables qui séparent le passé, le présent et le futur. En effet, la Lady Sarashina d'âge mûr se met à dicter le texte de son journal directement à la jeune fille qu'elle a dû être. Afin de « configurer » cette confrontation immédiate, en temps réel, des deux Lady Sarashina, le compositeur a recours à deux temporalités se référant par extension aux âges de la vie. Dans cette scène, il s'agit de la décision de la Mère d'envoyer un prêtre prier au Temple de Hase afin qu'il reçoive en rêve des informations sur l'avenir de sa fille. Le procédé d'imitation sur un mode parlé-chanté entre les deux voix est à nouveau en vigueur mais la partie de la jeune fille est traitée en augmentation par rapport à celle de la Lady Sarashina qui dicte. De plus,

[1] Les deux Lady Sarashina : « D'où cela [le miaulement] peut-il bien provenir, je me demandai. Juste à ce moment là, ma sœur se montra derrière le rideau ».

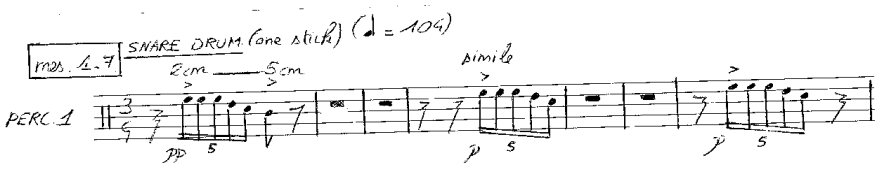
alors que la partie vocale de la femme adulte est traitée quasiment *a capella*, les interventions de la jeune fille sont systématiquement appuyées par les cordes qui tendent à reproduire les inflexions de voix, mesures 2, 4, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 18, 19 et 20 pages 128 à 130. Par ce procédé, Peter Eötvös inscrit la jeune fille dans le vif de l'action, tandis que la narratrice conserve la sobriété lointaine du souvenir. La dictée s'interrompt à la mesure 39 page 132 afin de laisser place à l'événement en soi – la convocation du prêtre par la Mère, suivie de l'apparition de la Femme-Rêve dans le miroir provoquée par la prière - dans sa temporalité propre, et reprend à la mesure 134 page 147 jusqu'à la mesure 144 page 148 de la partition.



77. Réunion provisoire des deux Lady Sarashina dans une même temporalité : *Lady Sarashina,* scène 6, mesures 1 à 6 page 128 de la partition[1].

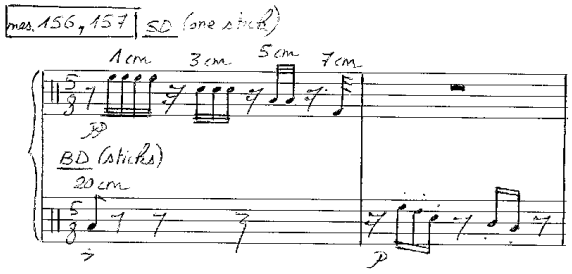
À la scène 7, c'est une nuit singulière qui revient à l'esprit de Lady Sarashina. Jeune fille, alors qu'elle fait partie de la suite de l'Impératrice en tant que dame d'honneur, elle se retrouve un soir assise près de la porte d'une chapelle et bavarde avec une autre dame d'honneur. C'est alors qu'un homme s'approche d'elles et se met à leur faire la conversation, homme que Lady Sarashina n'oubliera jamais mais qu'elle n'essaiera jamais de revoir. Le ton de la conversation des deux jeunes filles est de l'ordre du papotage, voire du potinage et il est immédiatement caractérisé par un motif rythmique descendant de cinq doubles croches à la caisse claire. Ce quintolet, dont la première double croche est accentuée, est réitéré pendant toute la scène et à chacune de ses nouvelles occurrences, il advient sur un temps ou sur un demi-temps différent de la mesure. Il « configure » un débit à la fois rapide et entrecoupé, comme des syllabes furtives chuchotées à mi-voix avec une forte propension à l'espièglerie.

[1] Les deux Lady Sarashina : « Maman ordonna qu'un miroir soit dressé dans le Temple de Hase […] ».



78. Contexte de papotage : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 1 à 7 page 151 de la partition.

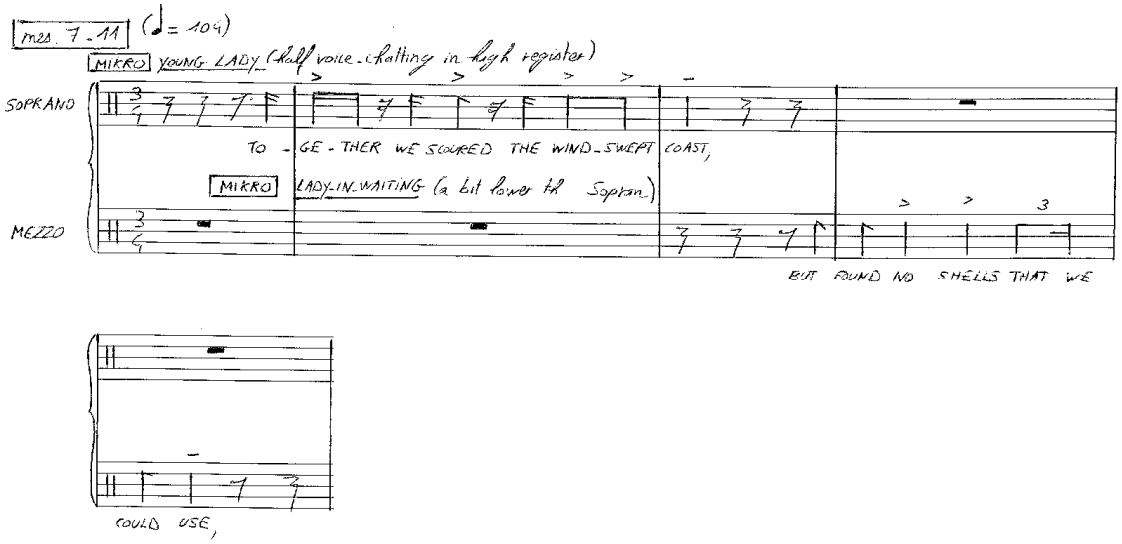
Ce motif donne progressivement naissance à des sextolets de doubles croches à la caisse claire et au tam-tam à partir de la mesure 40 page 156 de la partition. Ces sextolets vont finalement constituer une trépidation ininterrompue jusqu'à la mesure 61 page 159, conservant une nuance entre *pianissimo* et *piano.* Le motif initial du papotage advient à nouveau à partir de la mesure 66 page 160 à la caisse claire. À partir de la mesure 156 page 175, le quintolet de doubles croches s'étire et se fragmente, devenant un motif descendant de triples croches au nombre décroissant. De plus, ce motif se trouve augmenté d'un écho/réponse à la grosse caisse en doubles croches *staccato* descendantes.



79. Motif du papotage augmenté de son écho : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 156 et 157 page 175 de la partition.

Ce papotage en duo se raréfie progressivement jusqu'à la fin de la scène. La conversation entre les deux jeunes filles débute après cette brève entrée en matière de la caisse claire évoquée précédemment. Le mode parlé/chanté, sur des valeurs rythmiques courtes et accentuées, renchérit sur l'idée du commérage-potinage. Le texte échangé entre les deux personnages féminins correspond aux vers mélangés issus de deux poèmes écrits par des amies de Lady Sarashina, poèmes que cette dernière reporte dans son ouvrage autobiographique[1].

[1] *As I Crossed a Bridge of Dreams, op. cit.,* chapitre 26 page 101.



80. Commérage des deux dames d'honneur : *Lady Sarashina*, scène 7, mesures 7 à 11 page 151 de la partition[1].

Si le quotidien de Lady Sarashina - continuelle communion avec la nature, perpétuelles rêveries et contemplations initiatiques - fait d'elle une narratrice jusqu'au bout des ongles, l'opéra *Love and Other Demons* détient lui aussi son personnage flâneur-voyageur : le médecin Abrenuncio.

5. Le médecin Abrenuncio ou la profession de foi du narrateur/compositeur

Ce personnage est extérieur à l'action, il ne fait pas partie de la famille de Sierva et n'est impliqué ni affectivement ni émotionnellement dans la tragédie qui la touche. Il possède les deux caractéristiques principales du chercheur scientifique : les raisonnements rationnels et la capacité d'anticipation. Il porte un regard neutre sur les événements. De plus, à chacune de ses interventions – première partie, scènes 2/C, 3/B, 3/C, et prologue de la deuxième partie - il exprime ses idées au présent de vérité générale, sous forme de sentences. À la scène 2/C, tout en examinant le corps de Sierva, il déclare : « Les médecins voient avec leurs mains ». À la scène 3/B, Abrenuncio visite Sierva qui s'est fait mordre par un chien, « un chien couleur de cendre, une lune blanche au front »[2], un dimanche matin jour de marché. Le médecin dispense à Ygnacio, le père de Sierva, le meilleur des remèdes : « Il n'est de médecine qui guérisse ce que ne guérit pas le bonheur ». Et Abrenuncio d'encourager le père à soigner sa

[1] Soprano : « Ensemble nous avons parcouru la côte balayée par le vent ».
Mezzo-soprano : « Mais nous n'avons trouvé aucun coquillage dont nous aurions pu nous servir […] ».
[2] Gabriel García Márquez, *De l'Amour et Autres Démons*, *op. cit.*, p. 13.

fille à coups de contes de fées et de musique. À la scène 3/C, Ygnacio tente d'arracher les colliers Yoruba que Sierva porte et cette dernière a recours au seul moyen de défense qui est en son pouvoir, à la seule arme dont elle dispose : un cri perçant. En entendant cet appel au secours, Abrenuncio affirme : « Je connais ce cri désespéré, ce cri sans espoir, le cri de quelqu'un qui fait un cauchemar, le hurlement de quelqu'un qu'on enterre vivant ». Enfin, lors de sa dernière apparition, dans le Prologue du second acte, il s'adresse directement au public et lui assène cette sentence : « Dieu n'a créé qu'un seul démon, le démon de notre solitude intérieure ». En ponctuant les événements de paroles et de petites morales issues de son expérience personnelle et de sa connaissance des êtres humains et en prédisant le sort funeste de Sierva - qui mourra effectivement à la fleur de l'âge - Abrenuncio endosse le rôle du choeur antique et du narrateur.

> « [L'art de narrer] débouche sur une sagesse, de même que la sagesse, inversement, se manifeste souvent comme narration. Le narrateur est donc souvent aussi quelqu'un de bon conseil […] Explicite ou implicite [tout véritable récit] présente toujours un aspect utilitaire. Cet aspect se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie »[1].

Aussi Abrenuncio, qui pratique l'art de la maïeutique, est-il en mesure de soulager les interrogations d'autrui par des tournures de phrases légèrement sinueuses qui poussent à l'auto-questionnement ou au contraire par des aphorismes immédiats ou encore par de simples conseils, le conseil étant une sagesse selon Benjamin : « Conseiller, c'est moins répondre à une question que présenter une suggestion concernant la suite d'une histoire (en train de se passer) »[2]. Le rôle du chœur - et donc celui d'Abrenuncio - assume deux fonctions : une fonction narrative et une fonction temporelle. « Car si le chœur commente ce qui vient de se passer sous ses yeux, ce commentaire est essentiellement une interrogation : au 'ce qui s'est passé' des récitants, répond le 'qu'est-ce qui va se passer ?'du chœur, en sorte que la tragédie grecque […] est toujours triple spectacle : d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire ?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes) »[3]. Ainsi, dans l'opéra *Love and Other Demons,* bien qu'Abrenuncio prescrive à Sierva une médecine on ne peut plus douce – les joies qu'offre la vie – et bien qu'Ygnacio ait l'entière liberté de suivre ce conseil, ce dernier choisit de conduire sa fille au couvent de Santa

[1] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 60 et 149.
[2] *Ibid.*, p. 149.
[3] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 67.

Clara afin qu'elle y soit exorcisée. La réponse - la mise à mort de Sierva - à ce choix et le sens final de cette prise de décision sont davantage donnés par les hommes que par Dieu.
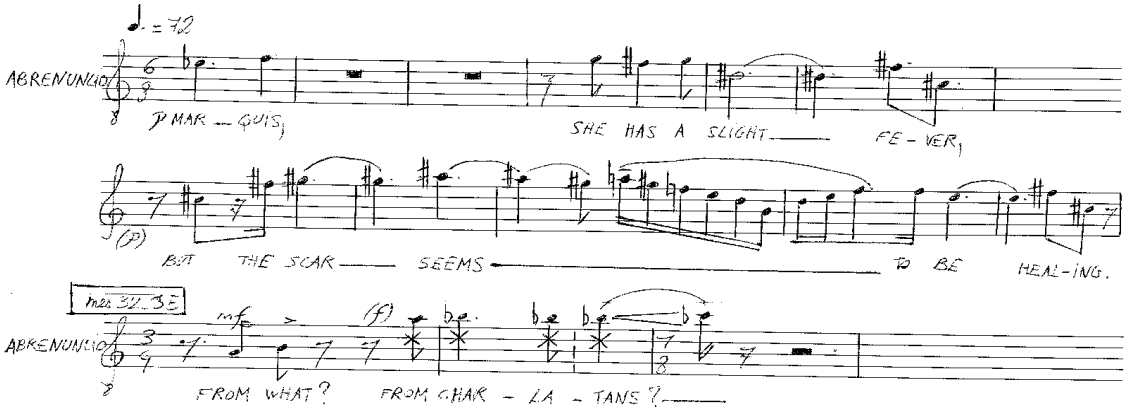
Mais Abrenuncio, dans l'opéra de Peter Eötvös, se contente-t-il d'observer les autres personnages, de leur donner un coup de pouce quand l'occasion se présente et d'induire de ses observations la suite des événements, ou est-il possible que son rôle soit bien plus omnipotent qu'il n'y paraît à première vue/écoute ? Car s'il est arrivé à Peter Eötvös de confier à propos de ce personnage : « Le docteur, c'est ma voix, je parle à travers ce personnage »[1], alors sa fonction au sein de l'opéra diffère de celle de Lady Sarashina qui elle, n'est jamais sortie hors de son cadre de personnage de fiction, n'étant le porte-parole de personne sinon d'elle-même. Paul Ricœur, proposant une lecture de l'œuvre d'Aristote, la *Poétique,* commente le procédé dramaturgique selon lequel le créateur se glisse dans la bouche du personnage élu afin de s'exprimer à travers lui :

> « […] c'est une chose, pour celui qui imite, donc pour l'auteur de l'activité mimétique, de quelque art que ce soit et à propos de caractères de quelque qualité que ce soit, de se comporter en 'narrateur' ; c'en est une autre de faire des personnages 'les auteurs de la représentation', 'en tant qu'ils agissent et agissent effectivement'. […] ou bien le poète [compositeur] parle directement : alors il raconte ce que les personnages font ; ou bien il leur donne la parole et parle indirectement à travers eux : alors ce sont eux qui 'font le drame' »[2].

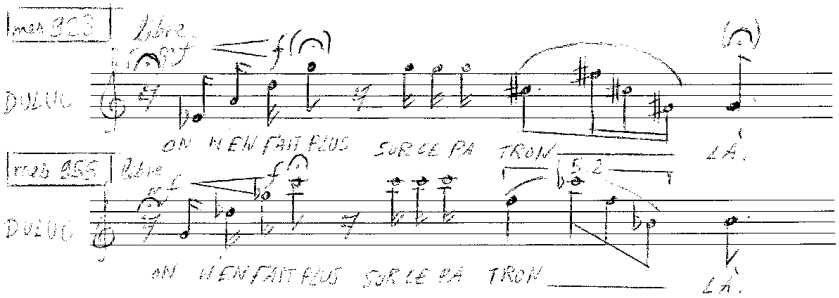
Ainsi le personnage du médecin est-il traité musicalement dans toute sa dignité de maître et de sage qui est capable de donner des conseils non de manière figée et théorique mais avec un grand pouvoir d'adaptation, selon les êtres et les circonstances mis en présence, « car il a les moyens de se référer à toute une vie »[3]. Le traitement vocal du médecin Abrenuncio est très proche de son homologue dans l'opéra de László Tihanyi, *Genitrix.* En effet, les deux compositeurs hongrois attribuent la même fonction au personnage du docteur, celle du chœur antique qui porte un regard externe à l'action représentée. À l'instar d'Abrenuncio, Duluc est extérieur au triangle infernal Fernand-Félicité-Mathilde. Ces deux personnages sont chantés par des ténors dont les parties vocales peuvent atteindre les plus hauts sommets de la tessiture aiguë. Leur ligne vocale est caractérisée par une forte propension au mélisme. László Tihanyi évoque le personnage de Duluc de la manière suivante :

[1] Se reporter au troisième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.
[2] *Op. cit.*, p. 75.
[3] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 177.

« J'ai dû chercher un personnage capable d'assumer le rôle du chœur dans la tragédie antique ou celui du narrateur pendant la période romantique. J'avais deux possibilités : Marie de Lados ou bien Duluc. Marie de Lados, la vieille servante, même si elle n'est pas un membre de la famille, vit dans la demeure depuis toujours, c'est pourquoi sa position ne lui permet pas d'endosser ce rôle narratif. En revanche, Duluc est quelqu'un qui peut vraiment commenter l'histoire, de par sa situation extérieure à la famille. C'est la raison pour laquelle Duluc est le seul personnage qui peut chanter des airs conventionnels. Les personnages principaux chantent quelquefois des airs, deux, trois, quatre fois, mais ce ne sont pas des airs conventionnels, car il s'agit de situations complètement différentes. Quand on chante un air dans un opéra classique, le temps de l'histoire est suspendu. Dans cet opéra, il y a deux moments où le temps s'arrête : il s'agit des deux morts, la mort de Mathilde et la mort de Félicité. Dans cette situation, c'est Duluc seul qui peut dire quelque chose, c'est-à-dire qui peut chanter un air »[1].
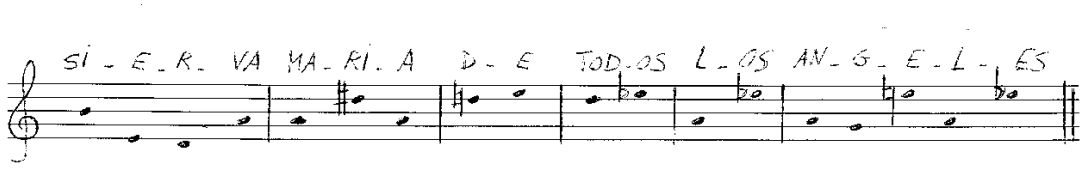


81. Traitement mélismatique d'Abrenuncio : *Love and Other Demons*, scène 3/B, mesures 3 à 13 page 64 puis mesures 32 à 35 page 66 de la partition[2].



82. Traitement mélismatique de Duluc : *Genitrix*, acte II scène 7, mesures 923 et 955 pages 126 et 135 de la partition[3].
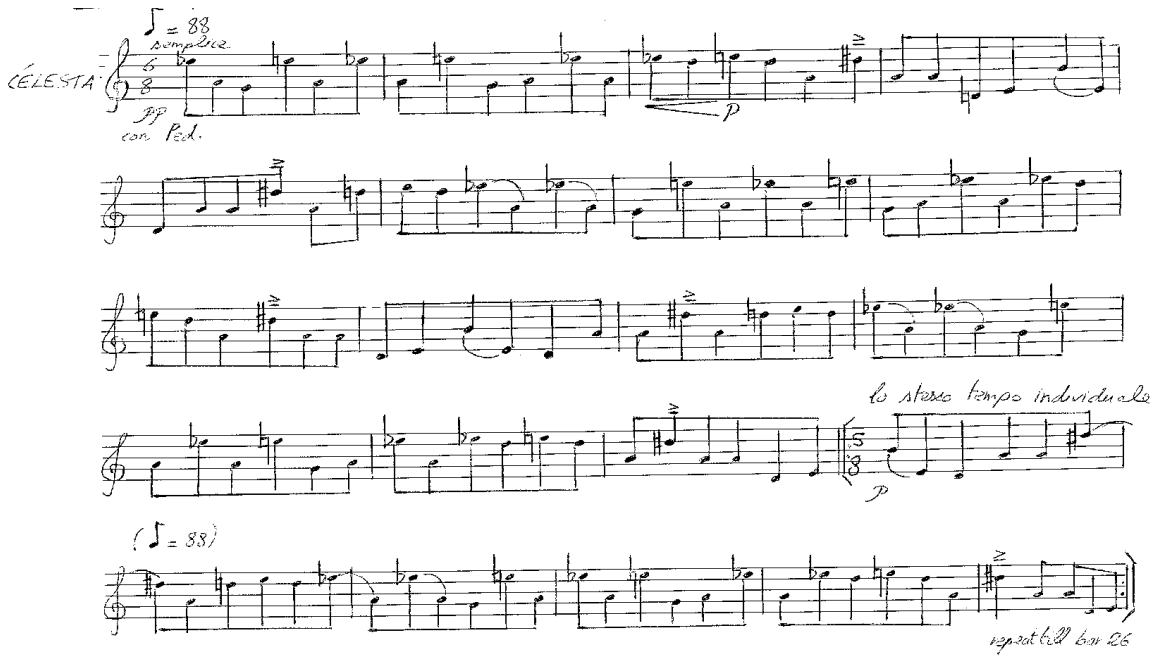
[1] Se reporter à l'entretien avec László Tihanyi qui figure dans le volume 2.
[2] Abrenuncio : « Marquis, elle a une légère fièvre, mais la balafre semble être en voie de guérison ».
Ygnacio : « […] Docteur, pouvez-vous la sauver ? ».
Abrenuncio : « De quoi ? Des charlatans ? ».
[3] Duluc : « On n'en fait plus sur ce patron là ».

Hormis ce personnage du médecin à la signifiance narrative primordiale, tout l'opéra *Love and Other Demons* est construit à partir d'un matériau harmonique de base qui constitue une trame narrative guidant l'auditeur à travers l'œuvre dans son intégralité. Ce matériau est fondé à partir des lettres du nom du personnage principal : Sierva María de Todos Los Ángeles.



83. Matériau harmonique de base : *Love and Other Demons.*

Ce matériau donne naissance au motif au célesta qui introduit l'opéra, ponctué sporadiquement par des harmoniques à la harpe et par des résonances aux idiophones : le vibraphone et le glockenspiel. Ce motif narrateur est constitué d'une suite de croches qui tournent autour des mêmes hauteurs, chacune des croches produite avec la régularité d'une pendule et avec la même densité imperturbable sur une mesure ternaire. Ce motif continue son inébranlable marche de manière autonome par rapport au reste de l'orchestre – *tempo individuale* - n'étant affecté par aucun changement de mesure ni aucun changement de couleur. Oscillant entre une nuance *pianissimo* et *piano*, ce motif confère à l'introduction une régularité vertigineuse et obsessionnelle. Seul le *ré* ♯, hauteur qui correspond à la deuxième syllabe du prénom « Maria » est appuyé, *louré*, et fait ainsi office de point de repère pour l'oreille. Ce motif réapparaît de manière sporadique à travers tout l'opéra.



84. Motif narrateur imperturbable : *Love and Other Demons,* Ouverture, mesures 1 à 21 page 3 de la partition[1].

La narration dans les opéras de Peter Eötvös se comporte donc à l'image d'un esprit qui aurait besoin, pour agir, de s'incarner et de prendre différentes formes successives : ainsi glisse-t-elle d'une apparence à l'autre, possédant ici un personnage, là un instrument, ou encore se coulant à l'intérieur même de l'écriture compositionnelle et du procédé d'orchestration. Toutefois, la caractéristique narrative des opéras de Peter Eötvös n'est pas seulement le fruit de la pensée compositionnelle et de la planification intellectuelle qui précèdent et accompagnent l'accomplissement de l'œuvre.

> « Dans la vraie narration, la main intervient ; grâce aux gestes que lui a enseignés le travail, elle appuie les paroles de maintes manières différentes. […] On peut même se demander si le rapport qui lie le narrateur à sa matière – la vie humaine – n'est pas lui-même artisanal, si son rôle n'est pas justement d'élaborer de façon solide, utile et irremplaçable, le matériau des expériences : celle du narrateur et celle des autres hommes »[2].

Ainsi Peter Eötvös, en tant que narrateur/compositeur qui sollicite sa connaissance de « l'agir humain », qui utilise l'outil de la notation et la médiation de la partition, peut-il agir sur la réception de ses œuvres et sur leur destinée.

[1] Les numéros des mesures pour cet exemple musical correspondent à ceux de la partie orchestrale et non à celui de la partie de célesta puisque cette dernière évolue de manière indépendante.
[2] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 177.

Chapitre III. Le destin de l'œuvre et l'interprète comme récepteur et passeur : le cycle de l'ensevelissement et de la renaissance

Du rôle de la narration qui infiltre chaque opéra naissent les questions suivantes : les cinq opéras qui nous occupent ont-ils une identité et si oui, comment se manifeste-elle, à quels moyens et à quel(s) médiateur(s) a-t-elle recours ? Ces moyens se regrouperaient-ils sous le terme générique de notation ? Ces médiateurs sont-ils identifiables en la personne du compositeur, qui serait alors un exégète des comportements humains, en la personne de l'interprète, à savoir le chanteur et le chef d'orchestre ?

1. Le processus compositionnel ou l'écriture à deux : le chef d'orchestre avec le compositeur

Avant toute prémisse de notation, avant tout engagement dans l'élaboration de la partition, le processus compositionnel est déjà bien amorcé et s'échelonne sur cinq étapes fondamentales.

La première étape est déclenchée le plus souvent par une commande – il est utile de préciser une nouvelle fois que les cinq opéras qui nous occupent sont effectivement des commandes. La commande implique des contraintes formelles et administratives, notamment lorsqu'elle est émise par une maison d'opéra. Il revient alors au compositeur de faire preuve d'une grande capacité d'adaptation, liant intimement les éléments qui lui sont imposés et ceux sur lesquels il est libre d'agir. Par exemple, pour la plupart de ses opéras, l'effectif instrumental est fixé par avance sauf pour *Angels in America* créé au théâtre du Châtelet à Paris, institution qui ne possède pas d'ensemble permanent. Pour cet opéra seulement, Peter Eötvös a eu le loisir de choisir l'effectif instrumental pour lequel il allait écrire.

La deuxième étape consiste à choisir le nombre de chanteurs, choix qui découle directement de la lecture du livret et qui tend à satisfaire deux exigences d'égale importance : l'exigence artistique d'une part et l'exigence économique d'autre part. En effet, l'engagement d'un nombre restreint de chanteurs permet à l'institution de réduire le coût financier et en termes de dramaturgie, l'attribution de plusieurs rôles à chaque chanteur s'avère souvent un procédé exploitable aussi bien musicalement que scéniquement. Ce procédé de réduction du nombre d'interprètes oriente alors le choix des registres vocaux. Par exemple, dans *Lady Sarashina*, l'unique voix masculine est celle d'un baryton, registre intermédiaire entre la voix de ténor et la voix de basse – autrement dit, entre le personnage du jeune premier et celui du sage - registre qui peut donc assumer plusieurs connotations : celle de l'expérience et de la

maturité incarnée par les personnages du père et du prêtre et également celle de la séduction prise en charge par le personnage du Gentleman. De même, en ce qui concerne l'opéra *Love and Other Demons,* le compositeur a dû se résoudre à opérer un choix parmi les trois figures maternelles prédominantes dans le roman de García Márquez : Bernarda, Dominga et Doña Ollala. En effet, pour faciliter le passage du texte littéraire narratif au genre opératique et pour clarifier l'anecdote, la sélection d'un seul personnage féminin et maternel s'est rapidement imposée pour éviter de créer une confusion concernant la fonction des personnages féminins. L'essence de toute œuvre scénique dépendant de l'écoulement temporel, il n'est pas possible pour le spectateur/auditeur de revenir en arrière contrairement à un travail à la table ou à la lecture d'un livre. C'est pourquoi il est indispensable que le livret contienne un nombre de personnages relativement restreint - personnages dramaturgiquement typisés et caractérisés - afin qu'il soit immédiatement intelligible. Le compositeur a élu le personnage de Dominga pour deux raisons : l'esclave assume parfaitement le rôle de la mère dans son rapport affectif à Sierva et elle apporte musicalement une couleur exotique intéressante transposable à l'opéra, couleur issue de son pays d'origine, le Nigeria, et de sa langue maternelle, le Yoruba : Dominga est donc le personnage féminin littéraire le plus aisément transposable à l'opéra, réunissant des atouts à la fois dramaturgiques et musicaux. La première épouse d'Ygnacio, Doña Ollala, n'est quant à elle pas totalement absente de l'opéra puisqu'elle hante les souvenirs de son mari et vient le visiter à la scène 3/A sous forme d'allusion sonore/musicale à celui qui fut son maître de musique : Domenico Scarlatti.

Au choix du nombre de chanteurs et des registres vocaux succède celui de la durée de l'œuvre : troisième étape primordiale. Ce dernier choix est lui aussi motivé par des contraintes institutionnelles et administratives : s'il est convenu qu'une soirée entière est dédiée à la création de l'opéra, le compositeur fait en sorte que sa durée soit supérieure à une heure, ce qui est le cas pour les cinq opéras qui nous occupent. Toutefois, il a été tout d'abord prévu que l'opéra *Lady Sarashina* soit couplé avec une autre pièce dans la même soirée, ce qui explique sa relative courte durée. Cette éventualité ne s'étant pas concrétisée mais la composition s'étant effectuée dans ce sens, l'opéra conserve sa forme resserrée, avec l'enchaînement de courts tableaux toujours *attacca.* Cette structure ramassée oriente alors la mise en scène. En effet, si les entrées et sorties successives des personnages dynamisent une œuvre longue, elles alourdissent les pièces courtes et ralentissent les transitions entre les tableaux. C'est pourquoi, d'un commun accord avec le metteur en scène Ushio Amagatsu, le compositeur décide de conserver les quatre chanteurs sur scène durant l'opéra entier. La programmation des spectacles représente donc une contrainte supplémentaire pour le

compositeur : la question de la durée de l'œuvre est donc un élément immuable et extérieur qui vient s'intégrer au processus compositionnel.

À ce stade d'élaboration, pourquoi ne pas continuer de mêler le pragmatique à l'artistique ? Les compétences d'un chef d'orchestre ne viendraient-elles pas suppléer à celles du compositeur ? Si on réduit le nombre de chanteurs dans un but à la fois dramaturgique et économique, la réduction du nombre de répétitions s'opère dans le même esprit. Écrire une œuvre tout en prévoyant le nombre de répétitions qu'elle requerra lors de la mise en place n'est possible qu'en possédant les compétences du chef d'orchestre et du compositeur. Cette démarche consiste en fait à donner à lire aux musiciens d'orchestre une écriture simple et aisément déchiffrable pour des interprètes professionnels, sans pour autant que la qualité de l'œuvre et que la musicalité en pâtissent. En effet, l'opéra est un genre syncrétique qui exige du chef d'orchestre qu'il soit attentif à la fois à plusieurs paramètres : la mise en place de l'orchestre, le confort des chanteurs – aux prises avec des exigences musicales et scéniques – la coordination lumière-son-gestuelle et les éventuels supports enregistrés. Il ne s'agit pas d'une œuvre symphonique pour laquelle tout le temps des répétitions est consacré aux seuls instrumentistes et pour laquelle le compositeur peut risquer une écriture plus complexe et moins accessible au premier abord.

La cinquième et dernière étape est elle aussi possible grâce à la double compétence d'interprète et de créateur : il s'agit d'étudier le terrain, d'observer et d'écouter avant d'agir. Il s'agit de diriger les œuvres d'autres compositeurs afin de prendre connaissance d'une institution, d'un orchestre ou de l'acoustique d'une salle. Aussi, pour *Trois Sœurs* et *Lady Sarashina*, Peter Eötvös apprend à connaître l'Opéra National de Lyon en dirigeant *Don Giovanni* de Mozart au cours des saisons 1991/1992 et 1993/1994. Il s'agit aussi de prendre conscience des attentes de certains publics. Avant même de tracer les premières notes de son opéra *Love and Other Demons*, le compositeur/chef d'orchestre a déjà une première approche de l'Opéra de Glyndebourne pour y avoir dirigé, durant la saison de 2001, un opéra de Leoš Janáček: *Vec Makropulos*[1]. Une fois conscient que le public de Glyndebourne aime les belles voix d'opéra, il s'attache à mettre en valeur dans sa partition la voix traditionnelle d'opéra, avec des passages de pure virtuosité.

Il ne faudrait cependant pas que les étapes déclinées ci-dessus se présentent comme une énumération de contraintes auxquelles viendrait se heurter systématiquement la création. Ces étapes se présentent plutôt comme des défis portés au plus haut niveau d'exigence qui, loin de

[1] *L'Affaire Makropoulos* en français.

freiner l'esprit d'entreprise du compositeur, lui offre finalement une large palette d'alternatives. La production opératique de Peter Eötvös est d'ailleurs bien la preuve que toutes ces démarches constituent une gageure pour le compositeur, et que si elles ne le découragent pas, l'amènent assurément à se surpasser et à atteindre son plus haut niveau de création. Ces étapes, ou plutôt ces épreuves, sollicitent aussi intensément les facultés de décision et d'anticipation du chef d'orchestre que l'imaginaire créatif du compositeur. Être tenace et intransigeant, souple et conciliant, voilà très certainement les qualités indispensables qui mènent au but poursuivi : la création d'un opéra. Cependant, il est important de préciser que si ces étapes pragmatiques s'effectuent avant même l'écriture de la première note, elles ne constituent pas de simples démarches préalables mais sont bien inhérentes au processus d'écriture. L'écriture au sens de notation, d'élaboration de la partition, de travail à la table, ne se présente pas comme un moment à part, privilégié, mais s'inscrit bien dans une continuation.

2. L'interprète et la partition : « work in progress »

La réflexion menée sur la notation est manifeste chez certains compositeurs et prend un tour conceptuel pour certains. Ainsi, Erik Satie (1866-1925), principalement à partir des années 1890, s'attache à perfectionner sa connaissance des arts visuels tels que la calligraphie, les graphismes médiévaux et les enluminures. Il insère dans ses partitions dessins, idéogrammes et aphorismes qui viennent se mêler aux notations proprement musicales. Sa production artistique se présente alors comme une proposition de multiples parcours à travers des réseaux de signes. La calligraphie – qu'il pratique assidûment – représente pour lui un travail artisanal préparatoire, une mise en condition totalement intégrée à son rituel compositionnel, tout comme le choix du papier, des plumes, des encres et des caractères fait l'objet d'une attention particulière. Le concept artisanal de notation qu'il développe fait donc de lui – si l'on se réfère à Benjamin – le parfait narrateur. Cette fonction d'indice accordée au signe, et sa portée à la fois cryptographique et ludique, trouve un écho chez un compositeur comme György Kurtág : « Croyons à l'image de la partition, laissons-la agir sur nous. L'image graphique donne une indication pour l'organisation temporelle des pièces les plus libres »[1]. L'œuvre ne serait-elle pas le résultat de l'agissement de la partition sur l'interprète, son essence serait-elle déjà contenue dans l'écriture avant qu'elle arrive à la connaissance de

[1] György Kurtág cité par István Balázs, « But, chemin, hésitation », in *Festival d'Automne à Paris*, Paris, 1994, p. 10.

l'interprète par la lecture ? Le compositeur français Pascal Dusapin, en évoquant son rapport à l'écriture, confirme le rôle fondamental du support matériel dans l'acte créatif : seule la matière est à même de donner l'accès au monde abstrait des sons.

> « La musique n'est pas la partition, mais la mienne ne peut apparaître sans elle. Il m'est impossible de construire une musique sans l'écrire. Le 'corps' de mon travail est le papier, et c'est par cet étrange transfert de l'écriture que je puis transcrire mes intentions vers le monde incorporel des sons »[1].

Ces paroles de compositeurs et l'hommage qu'ils rendent au support, le papier, et au moyen, l'écriture, confirment l'essence artisanale évoquée par Benjamin de tout rapport qui lie un créateur à sa matière, c'est-à-dire un compositeur au monde des sons et des durées. Peter Eötvös n'est pas moins reconnaissant que ses pairs envers l'aide manifeste que lui apporte le support papier et n'est pas en reste pour unir sa voix à ce culte de l'artisanal :

> « Pour la musique, dès la première note que j'écris s'instaure un dialogue avec le papier. C'est ce qui est difficile quand on est un jeune compositeur car on ne sait pas communiquer avec le papier, avec le crayon. La première idée est celle de réaliser ce qu'on a dans la tête. Mais concrètement, ce qu'on a dans la tête, ce n'est pas grand-chose de plus que du brouillard : c'est seulement une certaine masse des différentes idées sans détails. Dans la pensée, on n'a pas accès au détail »[2].

Dès lors, comment l'interprète doit-il se positionner face à la partition, face à l'écriture ?

> « L'interprète butine les partitions pour vivre une histoire singulière avec le compositeur. Dans le meilleur des cas, ce travail le mènera vers une expérience dont les seuls vestiges partageables par d'autres prendront la forme plus ou moins ritualisée du concert. Le concert n'est donc que le résultat final, la face visible d'une expérience de rencontre qu'elle ne raconte pourtant pas, mais dont elle ne libère que les vestiges, de la même façon que le miel résulte d'un travail minutieux des abeilles qui butinent les fleurs lourdes de leurs pollens »[3].

Si l'on substitue le terme d'« opéra » à celui de « concert », l'« expérience de rencontre » qui précède « le résultat final » désigne en un premier temps la rencontre avec un être, le

[1] *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Collège de France/Fayard, paris, 2007, p. 41.
[2] Se reporter au deuxième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.
[3] Laetitia Petit, « son et sens : une rencontre impossible ? », in *Prétentaine* numéro 20/21, Université Paul Valéry – Montpellier III, mars 2007, p. 19.

compositeur, qui délivre un certain nombre d'informations oralement, mais aussi la rencontre avec un support de papier, à savoir la partition. De lecteur – première lecture de la partition, prise de connaissance sommaire du personnage représenté – l'interprète devient à son tour passeur. De récepteur – celui qui apprend et assimile un rôle donné – il devient celui qui transmet. Edoardo Sanguineti suggère que plus un texte sera précis et coercitif, moins il permettra à l'interprète de prendre des initiatives, or, c'est justement ce principe là qui est garant d'une certaine qualité d'interprétation. Il explique cet apparent paradoxe de la manière suivante : une notation esquissée et légère donnera lieu à « un interprétabilité fluctuante et rudimentaire », alors qu'une notation qui ne fait pas l'économie de détails génèrera une « interprétabilité raffinée » et le travail d'interprétation sera « confié à des subtilités plus délicates, plus élaborées, mieux nuancées »[1]. Le raisonnement de Sanguineti s'avère pertinent en ce qui concerne les partitions des cinq opéras de Peter Eötvös car ces dernières sont très prescriptives et délivrent un grand nombre de didascalies, d'indications de tempi, de dynamiques et de caractères, comme en témoignent les nombreux exemples musicaux insérés dans le présent travail. Or, ce souci de précision concernant la notation est issu d'une démarche intellectuelle d'anticipation, d'une capacité de prévoyance quant aux interrogations auxquelles les interprètes, qu'ils soient chefs d'orchestre ou chanteurs sont susceptibles de se heurter au cours de leur travail de lecture et d'assimilation. La notation permet de canaliser le travail de l'interprète en amont et de le rassurer : il est possible alors à chacun d'aller à l'essentiel pour pouvoir passer rapidement du stade du travail individuel à celui du travail collectif au cours duquel se conjuguent la musique et la scène. Cette rigueur, ce pragmatisme qui vont tous deux dans le sens d'un gain de temps et d'une exigence d'efficacité lors des répétitions découlent de la double activité de Peter Eötvös ainsi que l'exprime Kwamé Ryan à propos de *Trois Sœurs* :

> « Je crois qu'il y a une grande différence entre des œuvres qui sont écrites par des compositeurs qui dirigent et celles écrites par des compositeurs qui ne sont pas chef d'orchestre. *Trois Sœurs* est en même temps ce que veut entendre le compositeur et une véritable directive pour le chef d'orchestre. Il faut juste réaliser ce qui est écrit au niveau du tempo et des nuances notamment »[2].

[1] « Théâtre avec musique, sans musique », in *Contrechamps* numéro 4, « Opéra », L' Âge d'Homme, Lausanne, 1985, p. 150.
[2] Se reporter à l'entretien avec le chef d'orchestre Kwamé Ryan qui figure dans le volume 2.

Ce type de partition d'une parfaite autonomie, voire d'une parfaite autarcie, a pour but d'augmenter les chances de l'œuvre d'être jouée dans un futur lointain. Car plus l'intention du compositeur est aisément et immédiatement déchiffrable au cœur de la partition – sans qu'il ait besoin d'intervenir en personne - plus son œuvre est susceptible d'intéresser nombre de chefs d'orchestre et de metteurs en scène dans un avenir lointain. Car ce type d'écriture permet de sauter la première étape qui consiste à essayer de déceler l'intention du compositeur et de passer directement à la deuxième étape, à savoir celle au cours de laquelle chacun met au service de la réalisation de l'œuvre tous ses moyens techniques et artistiques. Là encore, le gain de temps n'est pas négligeable. Mais le fait que la partition s'auto-suffise n'implique pas sa cristallisation : exhaustive certes mais en devenir également.

Cette problématique de l'interprétation aux prises avec l'écriture charrie la question de l'identité de l'œuvre musicale, de son vécu, de son destin, enfin, de sa capacité à exister. L'idée d'une succession de divers visages est explicitée notamment par Laetitia Petit au moyen d'une métaphore. « Le temps de cette interprétation est désormais enseveli sous la lave et ce n'est que sur un sol nouveau que la même œuvre peut renaître en parcourant l'histoire des siècles »[1]. Le chef d'orchestre argentin Alejo Pérez souscrit à cette assertion et exprime à son tour l'identité non cristallisable, non reproductible et non remplaçable de l'œuvre musicale :

> « La partition quelque part reste un « work in progress » : on essaie évidemment d'ajuster ce qui est écrit mais il y a toujours une relativité. On sait que la partition reste une esquisse. Peter, qui profite aussi beaucoup de son expérience de chef d'orchestre, est quelqu'un avec qui on continue à opérer des changements, des modifications, sur ses partitions. C'est pourquoi il ne faut pas toujours trop s'attacher à la partition comme si c'était la Bible »[2].

Ainsi, finalement, la partition - en tant que report sommaire d'une pensée musicale antérieure – ne fait que délivrer des signes qui prennent la fonction d'indices et qui sont amenés à connaître des mutations, des modifications. Or, « il est des signes qui n'expriment rien parce qu'ils ne transportent […] rien qu'on puisse appeler *Bedeutung* ou *Sinn*[3]. Tel est l'indice. Certes, l'indice est un signe, comme l'expression. Mais à la différence de cette dernière, il est, en tant qu'indice, privé de *Bedeutung* ou de *Sinn.* […] Ce n'est pas pour autant un signe sans

[1] *Op. cit.,* p. 28.
[2] Se reporter à l'entretien avec Alejo Pérez qui figure dans le volume 2.
[3] Jacques Derrida traduit ces mots respectivement par « signification » et par « sens », tout en précisant bien que cette traduction – comme toute traduction – n'exprime pas de manière exacte ni exhaustive le processus de pensée contenu dans ces deux termes.

signification. Il ne peut par essence y avoir de signe sans signification, de signifiant sans signifié »[1].

Le concept de « work in progress » évoqué par Alejo Pérez est concrétisé en particulier avec *Le Balcon* et *Angels in America.* Le premier opéra connaît à ce jour deux versions : celle de la création élaborée en 2001-2002 et celle qui est issue de corrections apportées par le compositeur au mois d'août 2004. Les modifications de l'une à l'autre version concernent principalement la construction du livret et l'agencement des micro-scènes - passant avec un rythme assez soutenu du Salon de l'Évêque à celui du Juge et inversement avec une brève anticipation du salon du Général - à l'intérieur du tableau II dans la seconde version. La version initiale destine successivement les trois premiers tableaux aux Trois Figures : le premier à l'Évêque, le second au Juge et le troisième au Général.

En ce qui concerne *Angels in America,* trois différentes versions concernent principalement l'instrumentation. La première consiste en un très petit effectif : six instruments à vent - une flûte, une clarinette, une trompette, un trombone, deux saxophones – deux guitares – une électrique, une acoustique – un quatuor à cordes avec une contrebasse, deux percussions et deux musiciens qui jouaient sur quatre différents synthétiseurs. En tant qu'objet technologique inscrit dans une histoire culturelle et scientifique, de part son modèle et son appartenance à l'évolution de la recherche technologique, le synthétiseur contribue à la construction de l'identité culturelle de l'opéra en lui assignant une place dans le cours de l'Histoire musicale et technologique et impose des limites quant à la capacité d'existence de l'œuvre dans le temps. En effet, les synthétiseurs utilisés pour la création de l'œuvre en 2004 n'existent plus actuellement. La deuxième version voit le nombre de cordes augmenter au sein de l'orchestre afin d'ajouter à la texture sonore générale une strate de couleurs supplémentaire. La troisième version de cet opéra est une version de concert – avec les chanteurs qui chantent par cœur mais sans mise en scène et avec l'orchestre sur scène[2].

En ce qui concerne *Trois Sœurs,* le nombre de reprises et de versions différentes de l'opéra, constitue une concrétisation de la thèse de Roman Ingarden, selon laquelle l'œuvre musicale est différente de chacune de ses interprétations. En effet, chaque exécution est une **« [c]**oncrétisation, chaque fois nouvelle et unique »[3] et elle est « localisée dans le temps et dans l'espace »[4]. En revanche, bien que l'œuvre musicale soit « créé[e] dans un temps

[1] Jacques Derrida, *La voix et le phénomène, op. cit.*, p. 17.
[2] La version concertante de *Angels in America* se déroule le 26 mars 2010 au Barbican Center de Londres.
[3] *Qu'est-ce-qu'une œuvre musicale ?,* traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Christian Bourgois, S.L. 1989, p. 48.
[4] *Ibid*., p. 50.

donné »[1] - c'est-à-dire le temps de composition, d'élaboration de la partition et de la dramaturgie - « toutes les parties de l'œuvre elle-même existent en même temps »[2]. Cette assertion amène l'auteur à affirmer que l'œuvre musicale « possède une structure unique quasi temporelle, qui est entièrement indépendante des phases du temps intersubjectif, vécu concrètement »[3]. De plus, « l'œuvre musicale n'a pas de localisation déterminée dans l'espace, contrairement à ses exécutions particulières »[4]. Ces propriétés induisent l'idée selon laquelle « l'œuvre musicale […] n'est pas en elle-même un événement réel ou un objet réel »[5], alors que « chaque exécution de l'œuvre musicale est réelle »[6]. Le chef d'orchestre Stéphane Petitjean corrobore à la fois l'argumentation de Roman Ingarden et la métaphore volcanique du cycle ensevelissement/renaissance introduite par Laetitia Petit :

> « C'est le propre de chaque relecture, de chaque réinterprétation. Chaque version apporte une pierre à l'édifice. On peut totalement faire table rase, oublier ce qui a été fait, repartir sur d'autres bases même si on ne peut jamais oublier complètement les références – lorsqu'il y en a. C'est justement cet enchaînement de références qui forment en vous une nouvelle connaissance de l'œuvre. C'est sur ce terreau qu'on peut commencer à bâtir une nouvelle interprétation »[7].

En l'espace de quatorze ans, c'est à dire du moment de sa création en 1998 jusqu'en 2011, *Trois Sœurs* a été repris vingt fois dans sept pays d'Europe tels que la France, l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse, la Hongrie, le Royaume-Uni et la Belgique, ce qui témoigne de l'intérêt des institutions pour l'ouvrage lyrique. De plus, à chaque reprise, le nombre important des représentations, de trois à neuf, atteste le succès de l'opéra auprès du public. Par ailleurs, l'ouvrage lyrique fait l'objet de trois versions, russe, allemande et hongroise, combinées à deux possibilités de distribution concernant les rôles féminins, voix de contre-ténor ou voix de femme. L'aura de *Trois Sœurs* s'est également répandue du côté des artistes puisque sept metteurs en scène de nationalités diverses, tels que Ushio Amagatsu, Inga Levant, Stanislas Nordey, Isván Szabó, Gerd Heinz, Rosamund Gilmore et Gabrielle Wiesmüller en ont fait leur source d'inspiration[8]. Ces successives métamorphoses et différentes physionomies

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] Autrement dit, « [l'] œuvre terminée possède en même temps, à chaque instant de son existence, toutes ses parties […] ».*Ibid.*, p. 87.
[3] *Ibid.*, p. 52.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibid.*, p. 80.
[6] *Ibid.*, p. 81.
[7] Se reporter à l'entretien avec Stéphane Petitjean qui figure dans le volume 2.
[8] Pour consulter en détail les productions mentionnées, se reporter à l'annexe II du volume 3.

arborées par le premier opéra du compositeur hongrois sont les conditions même de la survivance immédiate d'une œuvre musicale sur la scène internationale et de son espérance de vie à long terme.

> « La musique est un art très fragile qui dépend du moment, de l'instant. À chaque fois, on doit reconstruire, comme une sculpture de sable déjà conçue : dès qu'on a fini, avec le dernier accord, dès qu'on a fini de reconstruire, de remettre en place une image, on revient au sable et au néant. Cette belle chose de la musique, cette belle opportunité consiste à être capable de mettre à chaque fois en existence une pièce. Le fait que ce sera à chaque fois différent, unique, fait de la musique une chose très spéciale. C'est là où réside la magie de l'expérience musicale qui fait qu'on ne peut vraiment pas vivre sans cela »[1].

3. Les formes concrètes possibles de l'œuvre

Les interprétations d'une œuvre musicale se différencient selon plusieurs critères. Tout d'abord, cette différence se révèle dans leur localisation dans le temps. Le déroulement de l'opéra n'a pas la même durée, selon la langue choisie – puisque les langues ont une accentuation propre et un rythme prosodique spécifique – selon la mise en scène et selon la direction d'orchestre. En ce qui concerne ce dernier point, les chefs d'orchestre auront une orientation différente quant à l'interprétation de la partition – même si cette dernière est notée de manière très précise par le compositeur, avec des indications de tempi, de dynamiques, de caractères et de couleurs orchestrales minutieusement détaillées, - ce qui peut amener des déroulements temporels plus ou moins longs. Ce phénomène est confirmé par Ingarden qui explique que « chaque signe concret est relatif, dans son être et dans ses propriétés, à l'opération qui lui donne un sens »[2]. On doit également évoquer la localisation dans l'espace qui génère des diversités selon l'architecture et l'acoustique de la salle, selon l'inclinaison et les dimensions de la scène. La différence des interprétations est aussi suscitée par les mises en scène qui fluctuent en fonction des metteurs en scène. Pour aller plus loin, deux mises en scène du même opéra produites par la même personne ne sont pas exactement similaires, ainsi qu'en témoignent par exemple, pour l'opéra *Trois Sœurs* en particulier, les représentations de la création à Lyon en 1998 et celles du Théâtre du Châtelet à Paris en 2001, toutes deux mises en scène par Ushio Amagatsu. Par exemple, la gestuelle est davantage appuyée dans la seconde production citée. Enfin, il convient de mentionner l'attitude des chanteurs, qui

[1] Se reporter à l'entretien avec Alejo Pérez qui figure dans le volume 2.
[2] *Op. cit.*, p. 66.

n'interprètent jamais leur personnage deux fois de la même manière, surtout s'ils ont l'occasion de le rejouer une dizaine de fois comme Oleg Ryabets par exemple pour le rôle d'Irina. La mise à distance par rapport à leur personnage, l'assimilation totale de la partition et les mises en scène différentes incitent les chanteurs à inventer perpétuellement leur personnage. Il convient alors d'appliquer à Peter Eötvös - dont l'attitude pragmatique et en quelque sorte visionnaire est pleinement récompensée par l'accueil réservé à son opéra - cette assertion d'Ingarden : « [L]e mérite de l'auteur n'est pas tellement d'avoir créé une exécution unique idéale de son œuvre, mais plutôt d'avoir esquissé une création schématique, permettant beaucoup d'interprétations possibles»[1]. Ainsi, c'est la pluralité d'apparences et de formes qu'a endossée *Trois Sœurs* au cours des reprises qui semble expliquer que cet opéra ait été, pendant quatorze ans, de 1998 à 2011, l'objet de tant d'imaginations productrices :

> «[L]a valeur artistique de l'œuvre musicale sera d'autant plus grande que l'œuvre est plus riche en formes concrètes possibles ; ainsi, à des époques musicalement divergentes, elle aura la chance d'être souvent jouée et d'être reconnue par les auditeurs »[2].

Ainsi, on ne peut définir l'identité d'une œuvre musicale, d'un opéra, en recourant aux diverses « formes concrètes » qu'elle peut adopter, à savoir les versions écrites, linguistiques et scéniques. L'essence d'un opéra n'est assurément pas non plus décelable dans la partition, qui, en tant que réservoir d'indices, est réductrice, exclusive, limitative et discriminative, se définissant par un système de normes admises et validées par une collectivité, par un ensemble de codes culturellement admis. Sanguineti parle de « pacte culturel […] qui fonde le texte sur un geste d'exclusion, de censure, de rupture »[3] et explicite sa pensée à l'aide de l'assertion suivante :

> « Il est évident qu'à tout système de notation donné correspond un critère de césure et de sélection, plus ou moins rigide, mais de toute façon décisif, qui distingue le textuel de l'extratextuel »[4].

Ainsi, comment dépasser l'écriture et apporter à l'indice une résolution, comment animer ce langage imparfait parce qu'approximatif et inerte et à partir de lui en construire un autre, peut-être pas davantage explicite mais plus aisément transmissible et partageable, comment faire

[1] *Ibid*., p. 183.
[2] *Ibid*., p. 177.
[3] Edoardo Sanguineti, *op. cit.*, p. 147.
[4] *Ibidem*.

parler « le manuscrit muet, la pure graphie insonore et incorporelle qui nous a été transmise »[1], comment, finalement, transgresser la notation sans toutefois lui manquer de respect ?

> « L'écriture est un corps qui n'exprime que si on prononce actuellement l'expression verbale qui l'anime, si son espace est temporalisé. Le mot est un corps qui ne veut dire quelque chose que si une intention actuelle l'anime et le fait passer de l'état de sonorité inerte (*Körper*) à l'état de corps animé (*Leib*). Ce corps propre du mot n'exprime que s'il est animé (*sinnbelebt*) par l'acte d'un vouloir-dire (*bedeuten*) qui le transforme en chair spirituelle (*geistige Leiblichkeit*) »[2].

Alors à quel corps recourir si ce n'est celui de la voix, par quel moyen donc faire parler une écriture et apporter une signifiance extratextuelle si ce n'est par la voix. Ainsi, les interprètes viennent apporter leur voix à l'œuvre, ils lui font don de leur grain et de leur couleur uniques et irremplaçables parce qu'individuels.

4. Le corps vocal comme passeur

Les phénomènes d'abstraction et d'intemporalité sont ainsi en partie façonnés par la voix, par son grain et ce qu'il draine d'universel. Dans *Trois Sœurs,* c'est le potentiel éthéré, asexué et immatériel de la voix de contre-ténor - riche en harmoniques, pleine et dotée d'un timbre parfois quasi féminin – qui ceint les personnages d'une auréole d'impersonnalité. Dès le Prologue de l'opéra, les voix des trois contre-ténors associées à la langue russe qui possède la spécificité de concentrer les états émotifs, s'offrent comme la manifestation concrète de ce que Roland Barthes appelle « le grain de la voix ».

> « quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue slave, comme si une même peau tapissait la chair intérieur de l'exécutant et la musique qu'il chante »[3].

L'incarnation de la voix des trois sœurs est perçue par l'auditeur sans que nous soit livrée la moindre parcelle d'identité et de personnalité du chanteur. On ne sait rien de l'interprète

[1] *Ibid.*, p. 156.
[2] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 91.
[3] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 238.

mais on entend la matérialité du corps au-delà de l'intelligible et de l'expressif. C'est l'aspect physique et physiologique de la voix qui est transmis au récepteur : on entend non seulement le souffle des poumons, mais surtout la langue, la glotte, les dents, le larynx, le pharynx, les fosses nasales et la bouche. Le grain de la voix permet ainsi de saisir « la vérité »[1] de la langue et non sa fonction de clarté, d'expressivité, de communication et de message. « Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute »[2]. De manière générale, c'est donc le grain de la voix des chanteurs, indépendamment de leur registre, de leurs phrasés et de leur compétence de comédien, qui rencontre le public et qui le séduit ou l'ennuie ou encore le dérange. Ce pouvoir d'attraction ou de répulsion s'explique par la capacité symbolique que le grain porte en lui. « Cette capacité n'a de valeur que si elle permet à [une] forme de 'partir' dans un très grand nombre de directions et de manifester ainsi en puissance le cheminement *infini* du symbole, dont on ne peut jamais faire un signifié dernier et qui est en somme toujours le signifiant d'un autre signifiant »[3]. Autrement dit, au cours d'un opéra ou d'un récital, « ce qui est écouté […], c'est la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s'appelle la *signifiance* […] »[4]. Jérôme Varnier, créateur du rôle d'Arthur dans *Le Balcon*, donne une définition du grain de la voix qui va à l'encontre de celle de Roland Barthes puisqu'elle convoque l'idée selon laquelle la personnalité du chanteur, c'est-à-dire l'identité de la personne mêlée à celle de l'artiste n'est pas étrangère à l'essence du grain de la voix et à son effet sur un public.

> « Quand on est en phase avec soi-même en tant qu'interprète, en tant qu'artiste, finalement, il y a une partie de nous-mêmes qui se projette à l'extérieur mais dont on n'est pas responsable. On essaie, en travaillant, de maîtriser un certain nombre de paramètres, et puis on se rend compte que c'est un autre moi – le moi artistique - qui touche le public. […] Je pense que le rôle de l'artiste, c'est de laisser justement cette part non maîtrisée. C'est peut-être ça qu'on appelle l'émotion. Le grain, ce n'est pas seulement le timbre, c'est un ensemble de choses qui s'apparentent à la personnalité, à ce qui nous constitue en tant qu'homme et femme et qu'on arrive à transmettre à travers une interprétation. Dans le grain, il y a aussi la notion d'aspérité, de ce qui accroche. En photographie, c'est ce qui accroche la lumière et on peut peut-être trouver une analogie avec le son »[5].

[1] *Ibid*., p. 240.
[2] *Ibid*., p. 243.
[3] C'est l'auteur qui souligne. *Ibid.,* p. 117.
[4] C'est l'auteur qui souligne. *Ibid.,* p. 229.
[5] Se reporter à l'entretien avec Jérôme Varnier qui figure dans le volume 2.

Le chanteur, de part son grain, a donc la capacité de toucher une audience ou de l'indifférer, sans qu'il n'y ait jamais de possibilité de prise de contrôle de sa part. Qu'en est-il du personnage qu'il représente ? À quoi se mesure sa chance d'agir sur un public, de le concerner ? Peut-être est-ce - ainsi que le suggère Jean Starobinsky à propos des personnages dans *Die Zauberflöte* qui entrevoient petit à petit la réalité mystérieuse de la vie - lorsque « tout se passe comme s'ils étaient les acteurs de l'âme universelle sans avoir eux-mêmes d'âme personnelle »[1]. Or, c'est justement l'impossibilité pour le public d'entrer en empathie avec les personnages qui s'avère être la condition même de son adhésion au spectacle. La distanciation, largement cultivée dans les cinq opéras qui nous occupent, notamment en ce qui concerne la caractérisation stylisée des personnages, la représentation abstraite de traits humains, a le pouvoir de concerner le public : les personnages n'ont rien de réaliste, rien de quotidien, et pourtant, ils sont indubitablement préoccupants. Ainsi, Natacha, qui fait figure de Reine de la nuit frénétique et le docteur Tchéboutykine, avec son caquetage de vieille femme aux vocalises hurlées en voix de tête, empêchent l'auditeur de compatir à leur malheur. On ne peut pas se prendre pour Chantal, qui, si brave qu'elle soit, devient presque grotesque à vouloir sauver au prix de sa vie la liberté et à s'ériger en vengeresse de l'humanité. Le personnage de Roy est paradoxalement bien trop odieux et trop monolithique dans son tempérament bilieux pour éveiller en nous des idées de vengeance et de punition, si bien qu'on en voudrait presque à Ethel Rosenberg d'être si cruelle avec lui. On ne peut pas non plus rêver d'être une Lady Sarashina, certes toute en douceur et toute en raffinement, mais si passive et si velléitaire qu'on a envie de lui crier : « Mais faites quelque chose ! ». Enfin, le père de Sierva, Ygnacio – qui, après avoir perdu la femme de sa vie, perd sa fille - se plaint de manière vraiment trop ostentatoire et étale sa souffrance avec tant de complaisance qu'il finit par devenir aussi étiré et diaphane que l'air de lamentation par lequel il s'exprime à la scène 3/A. Aussi, ce n'est alors pas vraiment les personnages qui évoluent sur la scène, mais davantage des traits de caractères en particulier ou une détresse morale en général qui ont une portée d'universalité désignant le genre humain dans sa totalité. Aussi, peu importent leur âge, leur sexe, leur nationalité, et même leur passé, peu importe tout ce qui participe à la construction d'une identité, puisqu'il s'agit d'incarner un sentiment ou une émotion constants et complets.

Si on se réfère à l'histoire de l'opéra, on assiste au passage d'une typologie très marquée des personnages auxquels sont assignés des affects stéréotypés - notamment dans les opéras des

[1] Jean Starobinsky, *op.cit.*, p. 31.

XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles - à des universaux incarnés par des voix impersonnelles - surtout à partir du XX^{ème} siècle. On peut alors se poser la question avec Danielle Cohen-Lévinas de savoir comment s'effectue « le passage du particulier ou de l'individuel à l'universel » [1] :

> « Comment passe-t-on d'une voix, dont le timbre exprime la totalité du sujet, à des voix anonymes, excentrées, dont l'indétermination du lieu d'où elles surgissent constitue une nouvelle donnée heuristique dans le champ (chant) de la composition musicale ? »[2].

Le thème du dédoublement opéré par le comédien au moment où il est en scène, introduit par le philosophe Denis Diderot, trouve son total accomplissement dans les opéras de Peter Eötvös, thème célébré par une triple gageure. Tout d'abord, les chanteurs s'abandonnent à une « abnégation de soi »[3] totale, puisqu'ils peuvent à l'occasion incarner des personnages de sexe opposé, comme dans *Trois Sœurs* et dans *Angels in America* : dans le premier, les cinq rôles féminins – les trois sœurs, Natacha et Anfissa la servante - sont chantés par des hommes ; dans le deuxième, le contre-ténor qui joue le rôle de Belize fait également celui de la Femme du Bronx et la soprano représente un personnage asexué qui est l'Ange d'Amérique. Les chanteurs se font donc spectateur de leur propre transmutation. Puis, ils doivent exprimer des sentiments qu'ils ne ressentent pas, non seulement par la parole mais surtout par le chant. Or, le fait même de proférer un discours en chantant pulvérise d'emblée la moindre parcelle de vraisemblance et atteste le phénomène d'abstraction. Le troisième défi concerne l'incarnation d'un personnage. Dans ce cas, Denis Diderot distingue « un tartuffe […] du Tartuffe »[4], expliquant que les personnages de pièces de théâtre sont constitués par les « traits les plus généraux et les plus marqués » des modèles issus de la vie quotidienne et qu'ils ne sont « le portrait exact d'aucun ; aussi personne ne s'y reconnaît-il »[5]. Or, si les opéras de Peter Eötvös n'impliquent personne en particulier – les personnages de Roy Cohn et d'Ethel Rosenberg dans *Angels in America* sont de pures fictions et n'ont de réel que le nom qu'ils empruntent aux personnalités historiques et politiques - ils s'adressent manifestement à tout le monde. S'il devait y en avoir un, le paradoxe de l'opéra serait donc le suivant : cette stylisation des émotions et cette maîtrise parfaite de soi des chanteurs confèrent un certain détachement au résultat obtenu. Or, il est manifeste que ces drames de la quotidienneté et de l'annihilation ne

[1] Cf. définition dans le dictionnaire d'André Lalande : *Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* P.U.F., Paris, 2002, p.1168.
[2] Danielle Cohen-Lévinas, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Vrin, Paris, 2006, p. 13.
[3] Denis Diderot, « Paradoxe sur le comédien », in *Œuvres Esthétiques*, Garnier Frères, Paris, 1968, p. 318.
[4] *Ibid*., p. 338.
[5] *Ibid*., p. 337.

laissent pas indifférent le public : plus la technique de jeu est élaborée et calculée, plus l'émotion est restituée vigoureusement. Le rapport au public n'est jamais homogène, et l'adresse au public, quand il y en a une, est toujours plurielle. L'intention d'échange et de transmission d'une émotion, d'une parole ou d'une idée est toujours polymorphe. Topi Lehtipuu commente la fonction de l'interprète en tant que passeur d'une intention de la manière suivante :

> « Au théâtre, ce qui génère un effet dramatique, ce qui fait qu'on est vrai, c'est quand on s'exprime en direction des partenaires sur scène. On ne sait pas qu'il y a un public. Si on devient trop conscient du public et qu'on lui adresse les choses, il y a un très grand danger de faire quelque chose de très faux, c'est-à-dire de faire quelque chose contre l'esprit de l'œuvre. Mais on peut jouer avec les limites parfois. Cela dépend si je m'adresse au public de l'intérieur de mon rôle, ou si je m'adresse au public en tant que moi-même. Souvent, les choses de ce genre ne sont pas conscientes, et cela ne doit pas l'être »[1].

5. La réception de l'œuvre et ses possibles avenirs

La problématique de la réception des œuvres peut être abordée à travers le concept de « perception guidée » introduit par Hans Robert Jauss[2], expression qu'il emploie à propos de la première appréhension d'une œuvre littéraire, d'une première confrontation entre l'esprit du lecteur, qui saisit ce qui lui est proposé et l'œuvre nouvelle qui vient de paraître. Il convient d'appliquer cette notion aux opéras de Peter Eötvös et de tenter de dégager les procédés du compositeur qui l'ont mise en œuvre. En effet, on peut se demander comment le compositeur accompagne l'auditeur/spectateur tout au long du chemin qu'il trace devant lui, comment il oriente son attention tout au long de l'histoire qu'il nous raconte. Jauss introduit la notion d' « horizon d'attente »[3], c'est-à-dire le conditionnement dans lequel se trouve le récepteur de la nouvelle œuvre, conditionnement motivé par le genre auquel elle appartient, par les oeuvres antérieures et on peut ajouter contemporaines dont il a la connaissance. Ainsi, l'auteur explique :

> « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières,

[1] Se reporter à l'entretien avec le chanteur qui figure dans le volume 2.
[2] *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978, p. 55.
[3] *Ibidem.*

> son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début, crée une certaine attente […], attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles »[1].

Le genre de l'opéra est alors interpellé, auréolé de toutes ses caractéristiques relevant des domaines de la dramaturgie, à savoir d'une intrigue contenue dans un livret - une intrigue mise en temps et infiltrée par la musique – d'un monde de personnages qui vont réagir de manière différente à l'action qui leur est soumise, du champ de la vocalité et de l'aspect visuel relevant du spectacle, avec la présence d'une mise en scène, d'un décor, de costumes et de lumière qu'il implique. Le réseau « d'annonces » et de « signaux », explicité par Jauss, qui interpelle la mémoire du récepteur et qui convoque le déjà connu, s'applique aux cinq opéras qui nous occupent. C'est alors que la caractérisation marquée des personnages et des voix, nimbés de leur instrument fétiche, constitue en partie une réponse, un point de repère à l'horizon d'attente auditeur/spectateur.

En ce qui concerne la réception du *Balcon,* de *Angels in America* et de *Lady Sarashina,* l'« horizon d'attente » est entretenu par différents procédés, selon les types de public que Peter Eötvös désire atteindre. Pour le premier, le compositeur convoque la culture du cabaret et de la chanson française : « […] c'est quelque chose de léger, c'était pour un public de cabaret »[2]. Pour le deuxième, en plus de la référence au monde de la comédie musicale américaine et au monde de la musique pop, c'est un critère de langue qui joue un rôle fondamental dans la réception de l'opéra :

> « *Angels in America* est également une œuvre légère. À Boston[3], il y a eu une réaction fabuleuse de la part du public, car il comprenait le texte immédiatement : il n'avait pas à lire le texte et les gens ont ri tout le temps. De part le texte, l'histoire et la situation, on considère que c'est un opéra américain qui fonctionne très bien : on va le jouer à Fort Worth bientôt[4] ».

Pour le troisième, le compositeur élargit la portée de l'opéra et vise à concerner différents types de publics en général et à satisfaire diverses attentes nourries par chaque individu en particulier. Autant Lady Sarashina conserve une passivité inébranlable et se fait l'observatrice

[1] *Ibidem.*
[2] Pour cette citation et les deux suivantes, se reporter au deuxième entretien avec le compositeur hongrois qui figure dans le volume 2.
[3] Production du mois de juin 2006.
[4] Production des mois de mai et juin 2008.

de sa propre vie, autant Peter Eötvös invite le public à ne pas se contenter d'observer le spectacle mais plutôt à l'intégrer dans son vécu :

> « Cela révèle la nature du théâtre – pas seulement de l'opéra mais du théâtre aussi – qui implique une certaine communication « polyvalente » avec le public qui se compose de différents niveaux d'intellect. Pour *Lady Sarashina*, je pense que ça peut bien marcher avec les enfants, avec des adultes un peu rêveurs. Cet opéra va plutôt toucher des gens qui aiment se relaxer dans l'esprit de la philosophie zen. Le plus important c'est que le public devienne une part de la scène, ne reste pas au-dehors de la scène, mais vive avec »[1].

L'assertion de Paul Ricœur selon qui « […] le sens d'une œuvre d'art ne s'achève que dans son effet sur la culture »[2] est reformulée par Mario Baroni qui précise que « tout objet culturel, dans la mesure où il propose des valeurs, requiert, implicitement ou explicitement, une forme d'approbation »[3]. Les cinq opéras qui nous occupent proposent un certain nombre de valeurs historiques, humanistes, sociales et artistiques qui ont la capacité - ou non - de déclencher une acceptation soit immédiate - à long terme ou non – soit vérifiable dans la durée. Ce phénomène est désigné par l'expression suivante : « processus de validation »[4] d'une œuvre d'art.

Si Peter Eötvös a, certes, inscrit son œuvre dans l'Histoire de la musique - de toutes les musiques - en guidant le public le long d'un parcours balisé, jalonné de références culturelles et musicales actuelles ou issues du passé, il s'écarte toutefois de « l'horizon d'attente » associé au genre opératique pour affirmer sa nouveauté. En effet, les cinq opéras font partie

> « des œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme et au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir ce dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux »[5].

Les cinq opéras renferment bien en leur sein des personnages qui tissent des liens plus ou moins forts et plus ou moins complexes entre eux comme en témoignent par exemple les

[1] Se reporter au deuxième entretien avec Peter Eötvös qui figure dans le volume 2.
[2] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 103.
[3] Mario Baroni, « Groupes sociaux et goûts musicaux », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI*^{ème} *siècle*, sous la direction de Jean-jacques Nattiez, volume 1, Actes Sud/ Cité de la Musique, Arles, 2003, p. 1162-1163.
[4] *Ibid.*, p.1165.
[5] Hans Robert Jauss, op., cit., p. 56.

relations triangulaires de *Trois Sœurs* ou le chiffre fétiche quatre de *Lady Sarashina* – Lady Sarashina en interaction avec le Trio Vocal. Mais la situation initiale de chaque histoire est en quelque sorte gelée. Les péripéties traditionnelles, tout en étant bien présentes au cours des opéras à travers des rencontres fortuites, des déclarations d'amour, des duels, des abandons et des trahisons, n'influent cependant en rien sur le cours de l'action et la destinée des personnages. Les trois sœurs, dès le début de l'opéra, savent qu'elles n'iront jamais à Moscou, et dès leur première rencontre, Irina sait qu'elle n'épousera jamais Touzenbach parce qu'il mourra en duel. Carmen ne quittera jamais le grand Balcon et sa situation de fille de joie, même si madame Irma est proclamée Reine et même si l'ouverture du Salon du Chef de la Police est imminente. Harper est dépressive et le sera toujours, que son mari la quitte ou qu'il choisisse de rester auprès d'elle, même si de son côté, Prior évolue et, d'être valétudinaire se métamorphose en véritable héros défiant les anges du ciel. Lady Sarashina n'évolue pas d'un pouce, même s'il lui arrive de partir en pèlerinages, de rencontrer à l'occasion un animal fort sympathique et un homme charmant. La morsure du chien condamne Sierva à être déclarée différente des autres êtres humains, possédée par le démon, ce qui l'amènera à être mise en quarantaine puis exorcisée et mise à mort, et même l'amour que lui porte un homme ne peut dévier la trajectoire de son destin et avoir raison de la fatalité. Les personnages constituent eux-mêmes leur propre opposant et par là leur propre menace et leur propre péril : les trois sœurs se sabotent et se condamnent à une morne existence, Harper veut mettre fin à la sienne et Joe, à fermer obstinément les yeux sur ses penchants sexuels, met en danger sa propre santé mentale, enfin, Delaura, en proie à des troubles spirituels, se condamne à sombrer dans la démence et donc à l'isolement.

À ce stade de la réflexion sur la réception des opéras, il convient de se poser la question du statut de ces opéras et de leur valeur artistique et esthétique. Jean-Pierre Menger explique qu'actuellement, le public de la musique contemporaine n'est pas le même et surtout est moins important que celui du répertoire traditionnel et classique, ce dernier faisant partie aujourd'hui du patrimoine culturel. Il parle même d'une rivalité et d'une compétition entre ces deux musiques : « […] la place de la musique nouvelle dans la consommation culturelle est limitée par la concurrence que lui livre son propre passé »[1]. Or, consciemment ou inconsciemment, Peter Eötvös a trouvé le moyen de donner une force d'attraction à ses opéras, ce qui l'a amené à allier intimement l'innovation et l'héritage issu de l'histoire de la

[1] Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *in Musiques, une encyclopédie pour le XXI*^{ème} *siècle, op. cit.,* p. 1174.

musique et non pas à en faire des adversaires. Ainsi, il est légitime d'avancer que chaque opéra génère à la fois la reconnaissance et la découverte de l'inconnu et de l'inouï, qui conforte le récepteur dans ce qu'il connaît déjà tout en lui apportant une forme nouvelle de savoir et de jouissance unique que nulle autre œuvre d'art – musicale ou artistique en général - ne sera en mesure de lui délivrer. Ainsi, Roman Ingarden explique que « [c]est là, justement, la raison pour laquelle nous cherchons l'échange direct avec la plupart des grandes œuvres musicales : elles nous ouvrent l'accès aux qualités émotives que nous ne pourrions pas trouver autrement »[1]. Autrement dit, « [c]haque œuvre d'art véritable et réellement grande élargit de cette façon notre expérience : au contact avec l'œuvre d'art, nous découvrons des qualités émotives dont nous n'avons jamais pu imaginer la possibilité, et qui pour nous […] représentent souvent une grande surprise »[2].

Même si avec chacun de ses opéras Peter Eötvös apporte manifestement un nouveau savoir empruntant diverses formes, il est malaisé de tenter de prédire l'avenir de chacun, ainsi que de définir de manière absolue sa portée, c'est-à-dire l'effet de l'ouvrage sur sa postérité. En effet, Jauss stipule que « [l]e sens d'une œuvre d'art ne se constitue […] qu'au fil du développement de sa réception ; ce sens n'est donc pas une totalité métaphysique qui se serait entièrement révélée lors de sa première manifestation »[3]. Autrement dit, il est impossible de savoir aujourd'hui, comment sera reçue l'œuvre ultérieurement et à quelles réactions interprétatives elle sera confrontée. *Love and Other Demons*, le cinquième opéra du compositeur hongrois, n'a qu'un an et demi et même si ses premières années ont été incontestablement favorables – cinq productions à partir du mois d'août 2008 jusqu'au mois d'octobre 2010[4] - aucune promesse d'avenir ne lui est faite. À l'instar de toute œuvre d'art, il lui incombe de se confronter à un public toujours changeant dont le réflexe conscient est d'éprouver perpétuellement sa valeur.

> « Au moment où l'œuvre qui sera classique apparaît, ses contemporains ne peuvent la reconnaître comme facteur constitutif de la tradition qu'autant que le permettent l'horizon limité du temps et la première interprétation ou 'concrétisation' qui en résulte. À mesure que l'horizon change et s'élargit au fil de l'histoire avec chaque 'concrétisation' ultérieure, la

[1] Roman Ingarden, *op. cit.,* p. 123.
[2] *Ibid.*, p. 124.
[3] *Op. cit.*, p. 109.
[4] Pour consulter en détail les productions mentionnées, se reporter à l'annexe VI du volume 3.

> réception de l'œuvre développe et justifie d'autres façons de l'interpréter, de la remanier, de la poursuivre[…] »[1].

L'acte de composition de Peter Eötvös relève à la fois de deux « concepts clés de la tradition esthétique »[2] : la *poiesis*, en ce que le compositeur « crée un monde qui est son œuvre propre » et *aisthesis*, qui signifie que « la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde »[3]. Autrement dit, le compositeur propose non seulement une exégèse des pièces et des récits de Tchekhov, de Genet, de Kushner, de Lady Sarashina et de García Márquez mais il élargit la portée de ses œuvres en livrant au public une vision du monde contemporain, de l'humanité contemporaine. De même, les traits de caractère tels que la passivité maladive d'Olga, la lucidité sardonique de madame Irma, les angoisses de la psychotique Harper, les velléités contemplatives de Lady Sarashina et la condamnation à l'unanimité de Sierva, être embarrassant pour tout le monde – on supprime ce qu'on ne comprend pas - sont montrés sous un jour nouveau et appellent ainsi au renouvellement de la perception de ces traits. *Poiesis* et *aisthesis* mènent à une forme de savoir et de connaissance spécifiques propres à l'expérience esthétique, qui découle de ce que Jauss désigne par « jouissance esthétique »[4]. Ainsi, les cinq opéras et leurs mondes respectifs délivrent une forme de connaissance, dirigée à la fois vers son créateur et vers son récepteur.

[1] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 117.
[2] Hans Robert Jauss, *op. cit*., p. 143.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibid.*, p. 142.

TROISIÈME PARTIE : Cinq opéras ou la proposition d'un monde

Ce qui est proposé à l'auditeur/spectateur lorsqu'il se trouve confronté à une œuvre musicale, qu'elle soit nouvelle ou non, qu'elle appartienne au répertoire déjà entériné ou qu'elle soit entendue pour la première fois, « c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle »[1]. De l'« horizon d'attente » à la fois satisfait et déjoué dans les opéras de Peter Eötvös est tiré un savoir renouvelé de l'agir humain, ce qui nous mène à une « herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur en arrière du texte qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte [un opéra] déploie un monde en quelque sorte en avant de lui-même »[2]. Ainsi, Peter Eötvös propose un monde dans chacun de ses opéras, monde susceptible d'être habité par chacun de nous, objet de multiples projections.

Dans le présent chapitre, les mondes des cinq opéras sont présentés et comparés à travers le filtre de la définition que Michel Foucault donne à l'archéologique qui substitue au concept de changement - « à la fois contenant général de tous les événements et principe abstrait de leur succession – l'analyse des transformations »[3]. La transformation ne concerne pas forcément tous les paramètres qui participent à l'existence d'un opéra, à savoir la construction du livret à partir de la source littéraire, le traitement de la langue, l'élaboration dramaturgique des situations, la construction et la caractérisation des personnages, leur portée symbolique, le choix des typologies vocales, les techniques d'écriture, l'orchestration et l'instrumentation. Ainsi, Michel Foucault distingue quatre transformations possibles. Le premier type de transformation est décrit de la manière suivante : « […] des éléments demeurent […] tout au long de plusieurs positivités distinctes, leur forme et leur contenu restant les mêmes, mais leurs formations étant hétérogènes […] »[4]. « [D]es éléments qui se constituent, se modifient, s'organisent dans une formation discursive et qui, enfin stabilisés, figurent dans une autre […] »[5] relèvent du second type de transformation. Le troisième type est explicité en tant qu'« éléments qui apparaissent tard, comme une dérivation ultime dans une formation discursive, et qui occupent une place première dans une formation ultérieure […] »[6]. Enfin, « des éléments qui réapparaissent après un temps de désuétude, d'oubli et même

[1] Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 148.
[2] *Ibid.*, p. 152.
[3] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 224.
[4] *Ibid.*, p. 225.
[5] *Ibid.*, p. 226.
[6] *Ibid.*, p. 226, 227.

d'invalidation […] »[1] se rapportent au quatrième type de transformation. Les quatre types de transformations qui viennent d'être déclinés constituent la base théorique d'une classification des convergences et des divergences qui séparent ou unissent les opéras.

Chapitre I. La dispersion des analogies et des discontinuités

Le concept de « rupture » entre « des positivités définies », à savoir les cinq opéras qui font l'objet de la présente étude, consiste en « une discontinuité spécifiée par un certain nombre de transformations distinctes. De sorte que l'analyse des coupures archéologiques a pour propos d'établir entre tant de modifications diverses, des analogies et des différences, des hiérarchies, des complémentarités, des coïncidences et des décalages : bref de décrire la dispersion des discontinuités elles-mêmes »[2].

1. L'effectif instrumental : une existence faite de discontinuité

L'effectif instrumental est un élément qui connaît des transformations d'un opéra à l'autre, transformations qui relèvent du premier type explicité par Michel Foucault, c'est-à-dire qu'il existe pour chacun des cinq opéras un ensemble orchestral mais ce dernier prend l'apparence de diverses formations. Dans *Trois Sœurs,* la présence de deux orchestres et donc de deux chefs d'orchestre participe au code opératique qui consiste en une spatialisation du temps et facilite l'intelligibilité des situations et du monde intérieur propre à chaque personnage. La formation de chambre, constituée de dix-huit musiciens, située dans la fosse d'orchestre, est destinée à l'intimité de l'*arioso* ou aux techniques vocales telles que le *Sprechgesang,* en lien permanent et de manière thématique avec les personnages. Le grand orchestre formé d'une cinquantaine d'instrumentistes, placé en fond de scène dissimulé par un rideau, est, quant à lui, dévolu aux rares scènes plus démonstratives et événementielles telles que celles de l'incendie et aux tableaux d'ensemble qui réunissent par exemple neuf personnages sur scène dans le numéro 18 ou lors des conversations croisées autour d'une tasse de thé dans le numéro 22. C'est à travers cette opposition et cette complémentarité des deux formations que l'expérience de la musique de film du compositeur se révèle. En effet, il opère une sélection des scènes en fonction de leur déroulement à l'extérieur ou à l'intérieur, selon qu'il s'agit du jour ou de la nuit. Il crée acoustiquement les lieux et les moments à

[1] *Ibid.*, p. 227.
[2] *Ibid.*, p. 228.

travers lesquels évoluent les personnages. Les déclarations d'amour adviennent toutes en première partie des première et troisième séquences dans le salon, ce qui corrobore l'intimité de ces moments. En revanche, les adieux, qui à chaque fois apparaissent comme des ruptures, des séparations brutales, se produisent en deuxième partie des première et troisième séquences à l'extérieur, dans le jardin. Ce procédé structurel fait apparaître les adieux comme le pendant négatif des déclarations ; l'élan d'espoir des déclarations est systématiquement brisé par les séparations.

On pourrait penser que le petit ensemble instrumental du *Balcon*, unique, situé dans la fosse d'orchestre, est utilisé à des fins intimistes et feutrées, symbolisant la clandestinité molletonnée des salons de madame Irma. Or, son effectif réduit[1] est davantage traité dans l'esprit jazzy du cabaret et de la comédie musicale, l'écriture parodiant par moments les mélodies un peu clinquantes accompagnant l'entrée en scène d'une star à la Fred Astaire. La partition révisée en 2009[2] tend toutefois à obtenir une couleur proche de celle d'un orchestre symphonique en équilibrant davantage le nombre d'instruments à cordes par rapport au nombre de vents : elle propose pour ce faire d'étoffer les cordes en suggérant cinq violons, quatre altos, trois violoncelles et deux contrebasses.

L'effectif instrumental utilisé pour l'opéra *Angels in America*, n'est pas beaucoup plus étoffé que le précédent, si ce n'est dans le nombre de cordes[3]. Cet effectif est complété d'un Trio Vocal constitué d'une Soprano, d'une Alto et d'un Baryton-Basse, situé avec l'orchestre dans la fosse. La fonction dramaturgique et narrative de l'orchestration, traitée par touches de couleurs obtenues au moyen d'agencements de timbres, de dynamiques et de modes de jeux, a rarement recours au *tutti*[4].

On revient à un effectif symphonique dans l'opéra *Lady Sarashina* et c'est le souci de spatialisation du son qui prédomine dans le traitement orchestral[5]. En particulier, la

[1] L'effectif de la création en 2002 comprend un violon, un alto, un violoncelle, une contrebasse, une flûte (aussi petite flûte et flûte alto en sol), un hautbois (aussi cor anglais), une clarinette en *la* (aussi petite clarinette en *mi*≅), une clarinette basse en *si*≅, un basson, un saxophone (soprano en *si*≅, alto en *mi*≅, baryton en *mi*≅), un cor en *fa*, deux trompettes en *ut*, un trombone, un tuba, deux percussions se partageant trente deux instruments, une harpe, un échantillonneur de clavier et une orgue Hammond *ad libitum*, CD à huit pistes et un échantillonneur de bruits.

[2] Production de novembre 2009, Opéra National de Bordeaux.
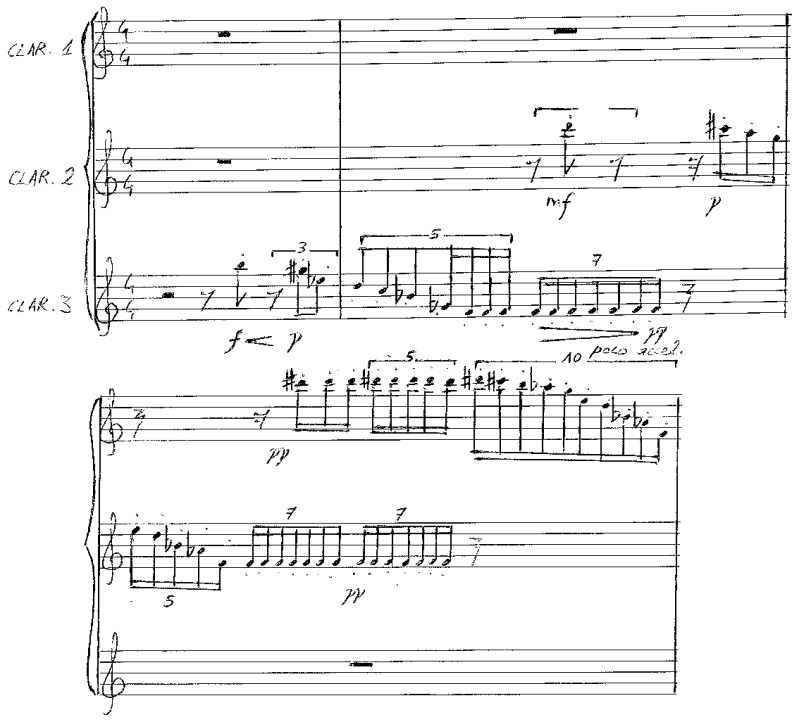
[3] L'effectif de la création en 2004 comprend six violons, quatre altos, trois violoncelles, deux contrebasses, une flûte (aussi piccolo et flûte alto), une clarinette en *la* (, aussi clarinette en *mi*≅, clarinette basse et clarinette contrebasse), un saxophone (soprano, alto et baryton), un saxophone (alto et ténor), une trompette en *si*≅ (aussi piccolo), un trombone (ténor et basse), deux percussions se partageant trente trois instruments, une guitare acoustique avec amplification, une guitare électrique et deux synthétiseurs.

[4] L'orchestre narrateur de *Angels in America* est traité dans la deuxième partie, chapitre II, 3. du présent travail.

[5] Pour consulter la distribution des instruments dans l'espace, se reporter à l'annexe XI du volume 3.

spatialisation des trois clarinettes situées parmi le public, chacune dans un balcon différent de la salle, et du saxophone situé au centre de la fosse d'orchestre, juste devant le chef d'orchestre, relève d'une dimension dramaturgique : ces quatre instruments constituent le pendant instrumental du quatuor vocal obéissant au même rapport trois plus deux, c'est-à-dire le Trio Vocal plus Lady Sarashina. Dans *As I Crossed a Bridge of Dreams*[1], les trois clarinettes installées dans trois coins de la salle retentissent lors de l'évocation de souvenirs, mais c'est « le trombone alto, en tant qu''alter ego' de Sarashina qui porte la mélodie et les 'sentiments' » tandis que le trombone contrebasse, en tant qu' « ombre du trombone alto, mène l'histoire dans les profondeurs, dans l'espace et dans le passé »[2]. Dans l'opéra *Lady Sarashina*, c'est dans la scène 8 que le rôle dramaturgique des trois clarinettes en *la* distribuées dans l'espace est le plus manifeste. Lady Sarashina se livre à une longue remémoration d'instants furtifs, de sensations qui ont traversé sa jeunesse et les interventions aussi inopinées que fulgurantes des trois clarinettes figurent l'irruption de bribes de souvenirs. Ces interventions consistent en des traits virtuoses, des fusées ascendantes et descendantes sur un mode d'attaque *staccato.* Ces traits sont traités de trois manières différentes : soit ils sont effectués successivement par les trois instruments, comme un relais sonore - aux mesures 26, 27 et 28 page 187, puis de la mesure 41 à la mesure 48 pages 191 à 193 - soit ils sont joués simultanément aux trois parties - mesure 29 page 188 et mesure 35 page 189 – soit, enfin, ils apparaissent sous forme de tuilages – de la mesure 32 à 34 pages 188 et 189, de la mesure 68 à la mesure 73 pages 198 et 199 de la partition. C'est le troisième type de spatialisation qui est représenté dans l'exemple suivant.

[1] Pièce de théâtre musical évoquée dans la première partie, chapitre II, 3. du présent travail.
[2] Les propos du compositeur relatifs à cette pièce figurent dans le livret qui accompagne le CD : UMZE Ensemble de Chambre, Gergely Vajda, BMC CD 138, 2009.



85. Spatialisation des trois clarinettes : *Lady Sarashina*, scène 8, mesures 32 à 34 pages 188 et 189 de la partition.

Ce traitement spécifique des trois clarinettes évoque la mise en miroir qui place face à face les deux clarinettes solistes de *Levitation*[1]. Dans cette œuvre, la mise en espace des deux clarinettes dont le timbre se mêle à celui de l'accordéon et à celui des cordes, est une référence directe à l'état d'apesanteur, à l'équilibre des objets dans l'air, maintenus verticalement sans jamais toucher le sol, aux oscillations légères des choses, vers le bas, vers le haut. L'œuvre commence par une scène d'ouragan qui soulève tout sur son passage : les cabines téléphoniques en passant par les panneaux de signalisation.

La spatialisation du son n'est pas en reste dans l'opéra *Love and Other Demons* et divise l'effectif symphonique[2] en trois groupes. Selon une technique d'acoustique, Peter Eötvös place les instruments par deux face à face, aux extrémités de la fosse, et rassemble les instruments isolés au centre de la fosse. Le petit groupe du milieu se compose alors du célesta, de la harpe, du saxophone, de la clarinette basse et du tuba. Un jeu d'espace est ainsi obtenu avec les instruments doublés placés des deux côtés opposés de la fosse, qui se renvoient

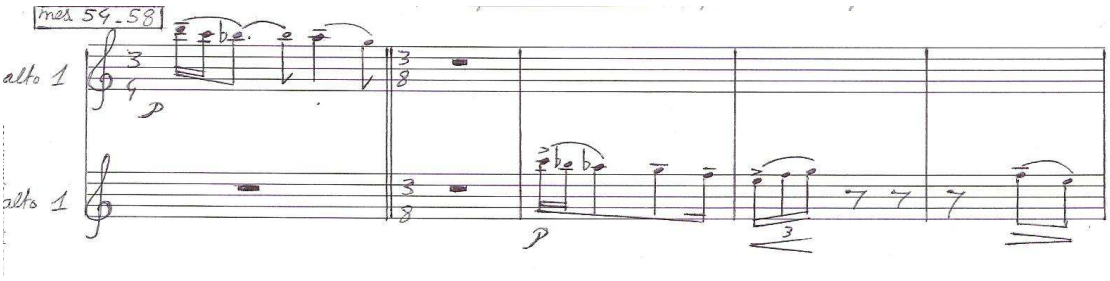
[1] Œuvre pour deux clarinettes, accordéon et orchestre à cordes créé le 7 février 2008 à Las Palmas.

[2] L'effectif de la création en 2008 comprend six violons I, six violons II, quatre altos I, quatre altos II, trois violoncelles I, trois violoncelles II, deux contrebasses I, deux contrebasses II, deux flûtes (aussi piccolo et flûte alto), deux hautbois, deux clarinettes en *la*, une clarinette basse en *si*≅, un saxophone (soprano, alto et baryton), deux bassons (aussi contrebasson), quatre cors en *fa*, deux trompettes en *ut*, deux trombones, un tuba, deux percussions se partageant trente instruments, une harpe et un célesta.

mutuellement leurs sonorités respectives à la manière de boomerangs enrichis de l'instrument soliste du milieu qui se mêle à ce jeu.

> « C'est une technique d'acoustique, surtout avec la division des instruments à vent, je crée un espace. Ce n'est pas pour générer un dialogue mais pour élargir l'espace sonore. Dans la fosse, l'espace est assez réduit et les instruments sont rassemblés. On entend davantage quand les instruments à vent - flûtes et hautbois- jouent à deux s'ils sont opposés aux deux extrémités de la fosse. L'important, c'était de créer une sonorité transparente ; avec la transparence, je gagne en volume. On peut jouer moins fort et le volume sera d'autant plus riche »[1].

Pour les cordes, la scène 3/A de l'opéra est un exemple significatif de cette répartition en miroir de l'orchestre. Le thème – sorte de plainte aux cordes qui répond à celle d'Ygnacio, qui se manifeste comme le pendant instrumental de la lamentation vocale - effectué par les six violons I appartenant au premier groupe, de la mesure 42 à la mesure 45 page 57, se poursuit aux violons II du deuxième groupe, de la mesure 45 à la mesure 53 pages 57 et 58 de la partition. Ce même thème est repris par les altos : l'alto solo du premier groupe donne le thème en diminution, mesure 54 page 58 et l'alto solo du second groupe ne tarde pas à renchérir, de la mesure 56 à la mesure 58 page 58.
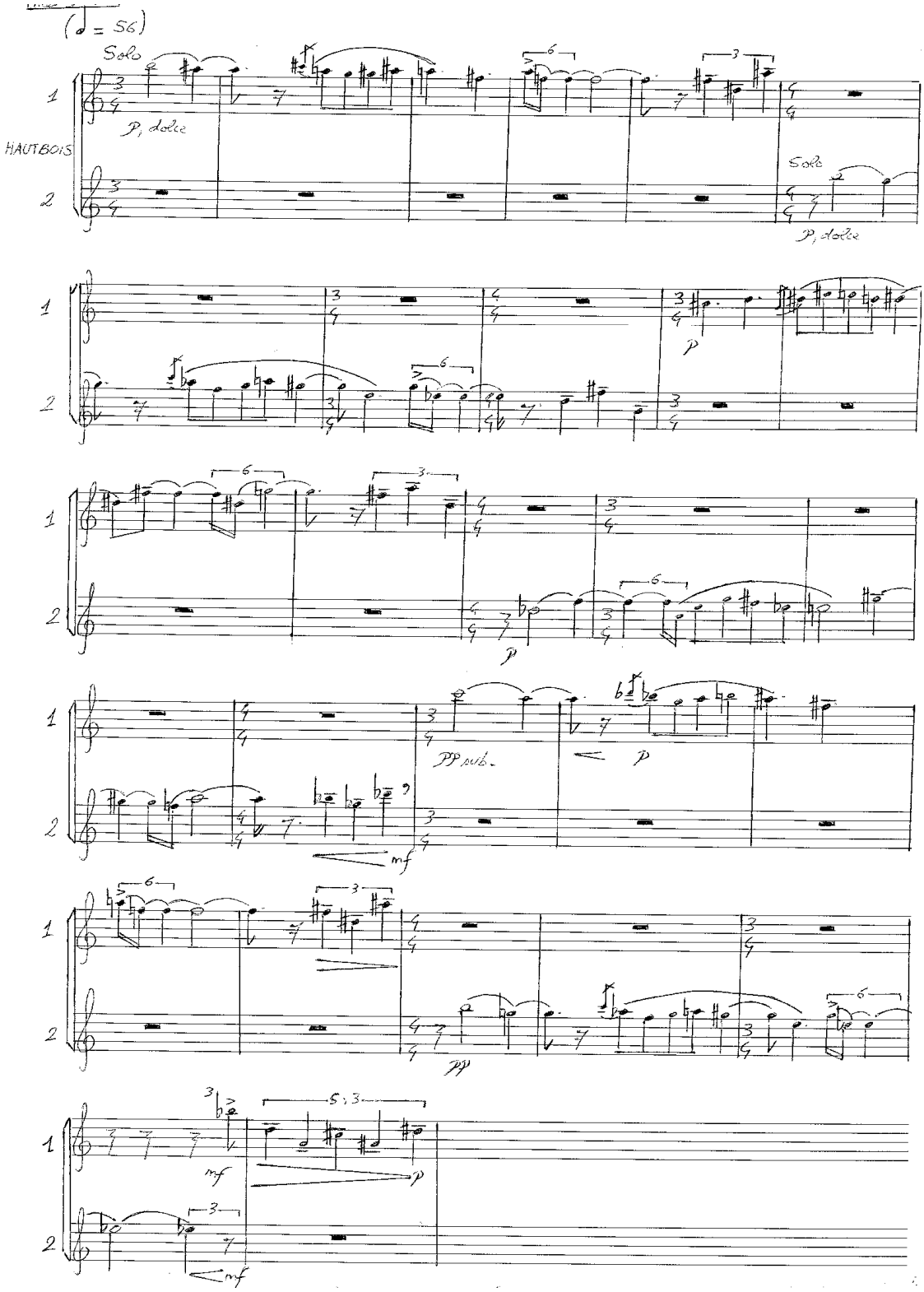


86. Pendant instrumental de la plainte d'Ygnacio : *Love and Other Demons,* scène 3/A, mesures 54 à 58 page 58 de la partition.

Pour les bois, c'est la scène 7/C de l'opéra qui témoigne le mieux du procédé compositionnel consistant à placer les instruments doublés face à face, dans deux groupes occupant les côtés droit et gauche de la fosse d'orchestre. Le thème d'amour berçant Sierva et Delaura dans leur intimité clandestine est donné par le premier hautbois solo de la mesure 3 à la mesure 7 page 180. Ce thème aux intervalles conjoints, *legato,* d'allure mélodique, s'interrompt plus qu'il ne

[1] Se reporter au troisième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.

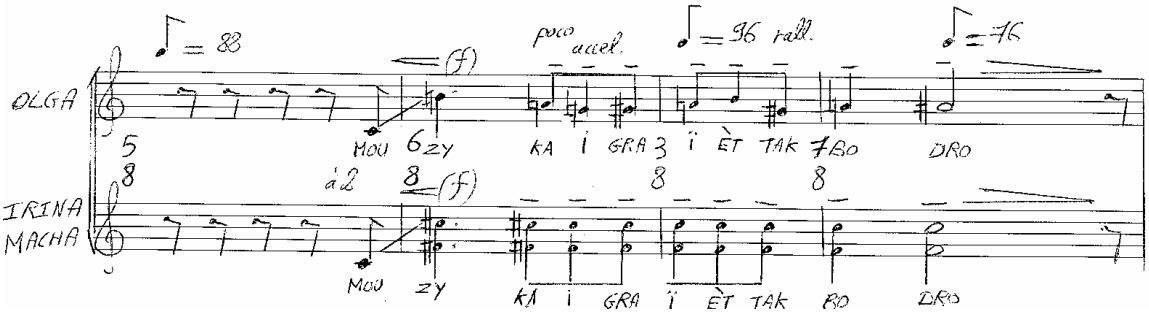
se termine par un triolet de noires, *louré,* qui prend la forme d'une interrogation. La continuation de l'histoire racontée par le premier hautbois vient dès la mesure suivante au deuxième hautbois solo situé à l'extrême opposé du premier dans la fosse. La mélodie se plie à la même volute empruntée précédemment par le premier hautbois et adopte le même motif suspensif cette fois-ci composé de trois noires *louré* de la mesure 8 à la mesure 11. L'échange dialogué entre les deux hautbois, anticipation à celui qui ne tarde pas à s'instaurer entre les deux protagonistes, reprend de manière plus concise de la mesure 56 à la mesure 64 pages 187 et 188 de la partition. Enfin, une dernière tentative de dialogue se fait entendre de la mesure 137 à la mesure 152 pages 196 et 197. Les deux hautbois ont quitté la mélodie précédente pour s'exprimer au moyen de croches appuyées et *louré* sur une mesure à ≥—. Ils parlent alors en même temps, se coupent, s'interrompent, plus qu'ils n'échangent : peut-être pressentent-ils l'arrivée imminente de l'abbesse Josefa, irruption décisive qui séparera pour toujours les deux amants, et figurent-ils le sentiment d'urgence qui hante ces derniers ?



87. Échange amoureux des deux hautbois : *Love and Other Demons*, scène 7/C, mesures 3 à 30 pages 180 à 183 de la partition.

2. L'écriture à plusieurs voix : du Trio Vocal au Choeur

L'écriture vocale en trio est également l'objet des transformations relevant du premier type décliné par Michel Foucault. En effet, dans chacun des cinq opéras du compositeur hongrois, un trio vocal est constitué et endosse selon les oeuvres diverses portées dramaturgiques. Dans le premier opéra, *Trois Soeurs,* c'est l'intervalle de quinte qui délimite les interventions des trois sœurs dès le Prologue : Macha et Irina énoncent les pôles opposés de la quinte, *fa#* et *do#* tandis qu'Olga s'attribue les degrés intermédiaires. Cette écriture syllabique et parfaitement verticale symbolise musicalement les filles Prozorov toutes trois emmurées vives dans un destin commun.
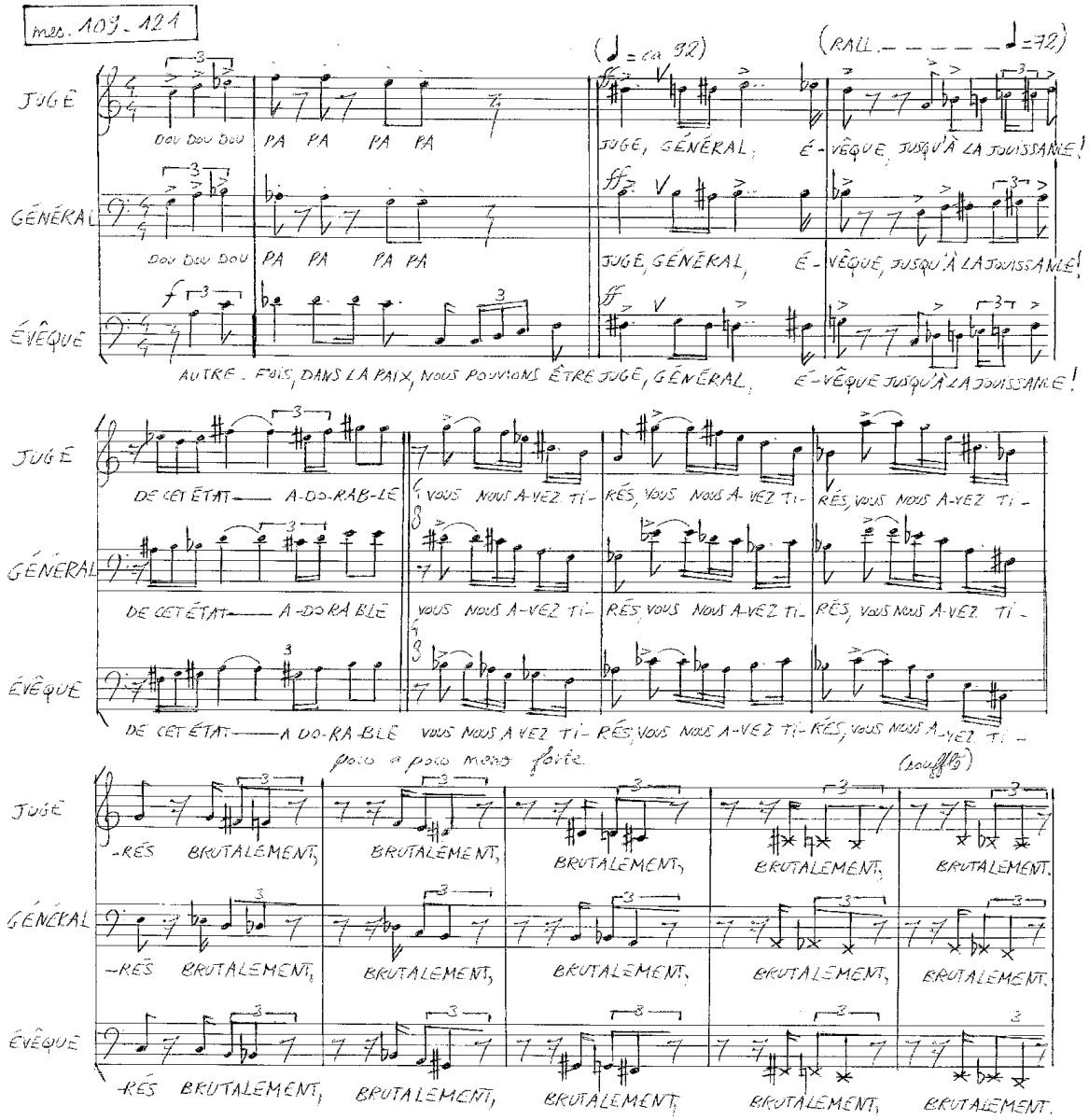


88. Parties vocales d'Olga, Macha et Irina : *Trois Soeurs,* Prologue, mesures 1 à 4 page 1 de la partition[1].

Dans *Le Balcon,* l'écriture en trio réunit les Trois Figures en une protestation jazzy et comique : le Juge, le Général et l'Évêque réclament leurs salons douillets - au sein desquels ils sont protégés des conflits de la réalité extérieure - et leurs jeux de rôle – grâce auxquels ils gagnent le respect d'autrui tout en s'oubliant soi-même. Au tableau IX, le traitement du Trio Vocal témoigne de l'humour dont le compositeur pimente son opéra. L'écriture est syllabique et verticale. Les trois voix constituent des accords parfaits majeurs entre les mesures 110 à 112, des accords non classés entre les mesures 113 et 116 et enfin des accords parfaits mineurs entre les mesures 117 et 121 pages 399 à 401 de la partition. Ce trio obéit à l'architecture *arsis/thesis,* en atteignant une sorte d'apogée jubilatoire à la mesure 116 et sombrant dans l'extrême grave des voix à la mesure 121. Le compositeur a recours à quelques techniques d'écriture qui corroborent le propos. Ainsi, le fragment de phrase « jusqu'à la jouissance » à la mesure 112 est chanté le long d'une échelle chromatique ascendante et le

[1] Cf. Irène Imart.
Olga, Irina, Macha : « Que la musique est gaie ! ».

mot « jouissance » est souligné par une rythmique jazzy. De même, le groupe verbal « vous nous avez tirés » est exposé trois fois de suite, chaque occurrence étant rehaussée d'un demi-ton et dynamisée par les intervalles ascendants de septième majeure pour le Juge, de quarte juste et de quinte juste pour le Général, de tierce mineure et de seconde majeure pour l'Évêque. L'adverbe « brutalement » énoncé cinq fois est contredit par le mouvement musical qui descend le long d'une échelle chromatique très confortable interrompue par des silences à chaque mesure. La première note de chaque mesure reprend celle qui finissait la précédente, ce principe générant une formule par paliers. Encore une fois, si les Trois Figures ont le sentiment d'être brutalisées par le verbe, elles sont manifestement choyées par la musique.
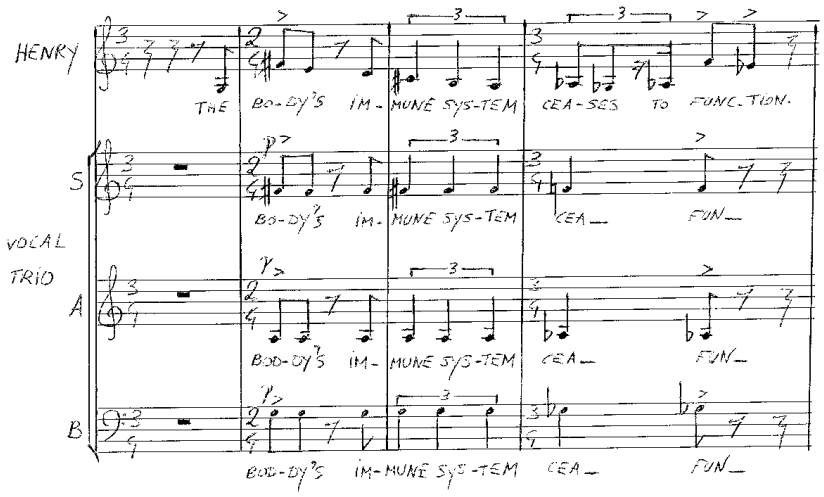


89. Trio des Trois Figures : *Le Balcon*, tableau IX, mesures 109 à 121 pages 398 à 401 de la partition[1].

Dans *Angels in America*, le Trio Vocal invisible, situé dans la fosse d'orchestre, constitue une triple omniprésence vocale qui se manifeste au cours des scènes 1, 2, 5, 6, 9, 11, 12, 13, 16, 17 et 18. Cette écriture en trio ne relève pas du même procédé dramaturgique que dans les autres opéras. En effet, les trois voix ne représentent pas un personnage en particulier et n'ont pas non plus de rôle narratif. La fonction de ce Trio Vocal sans visages consiste en la création d'une aura autour de certains personnages selon le contexte situationnel, personnages qui se trouvent alors multipliés vocalement. À la scène 6, le médecin Henry tente de convaincre Roy qu'il est porteur du virus du sida et s'engage dans un début d'explication

[1] Les Trois Figures : « Autrefois, dans la paix, nous pouvions être juge, général, évêque, jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable vous nous avez tirés brutalement ».
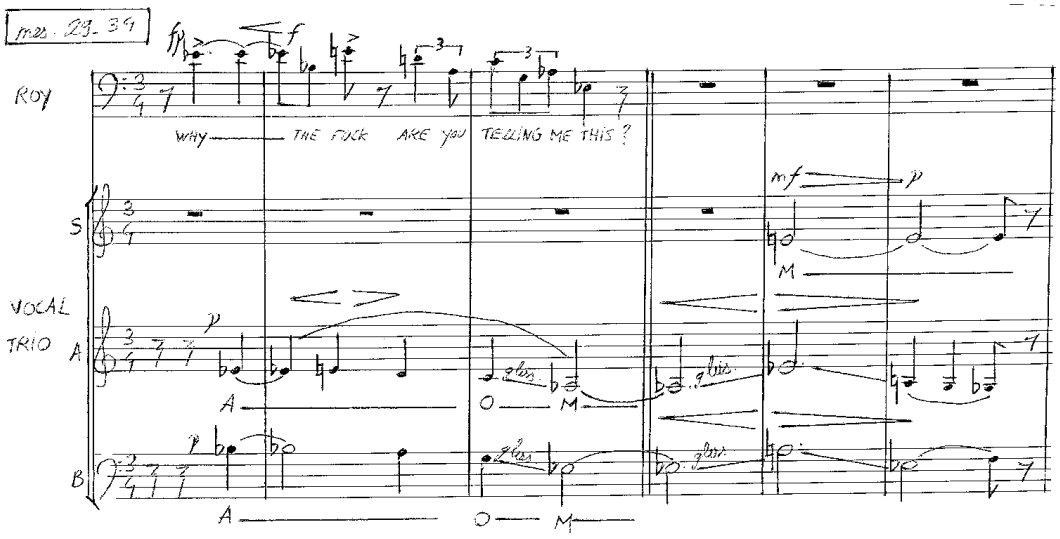
concernant les méfaits qu'entraîne la maladie[1]. Le Trio Vocal s'accorde au débit du médecin et fait office de porte-voix pour asséner la vérité à Roy. Il est traité en homorythmie et en *recto tono*, suivant toutefois l'inflexion descendante du phrasé d'Henry en abaissant leur ligne d'un demi-ton à la mesure 17.



90. Trio Vocal porte-voix : *Angels in America*, scène 6, mesures 14 à 17 page 167 de la partition[2].

Mais rien n'y fait, Roy s'enlise dans sa mauvaise foi, refusant catégoriquement d'avoir en lui la maladie mortelle des homosexuels, il fait la sourde oreille et de l'ironie à partir des explications scientifiques que débite tant bien que mal Henry. L'Alto et le Baryton du Trio Vocal, tout en conservant la même verticalité, s'adonnent à un long *portamento* bouche ouverte puis bouche fermée sur les voyelles [a] et [o] et sur l'occlusive bilabiale [m]. Le dessin du *glissando* suit fidèlement le phrasé de Roy et le rejoint sur les hauteurs principales et accentuées – première note qui introduit la question, juron et chute de la phrase en quartes descendantes – avant de se calquer à nouveau sur le discours scientifique de Henry à la mesure 35 page 170 de la partition.

[1] Le personnage du médecin Henry, auréolé du Trio Vocal et confronté à l'obstination de Roy dans la même scène, a déjà été mentionné dans la première partie, chapitre III, 3. du présent travail.
[2] Acte I, scène 9, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 28 :
Henry et Trio Vocal : « Le système de défense immunitaire cesse de fonctionner ».
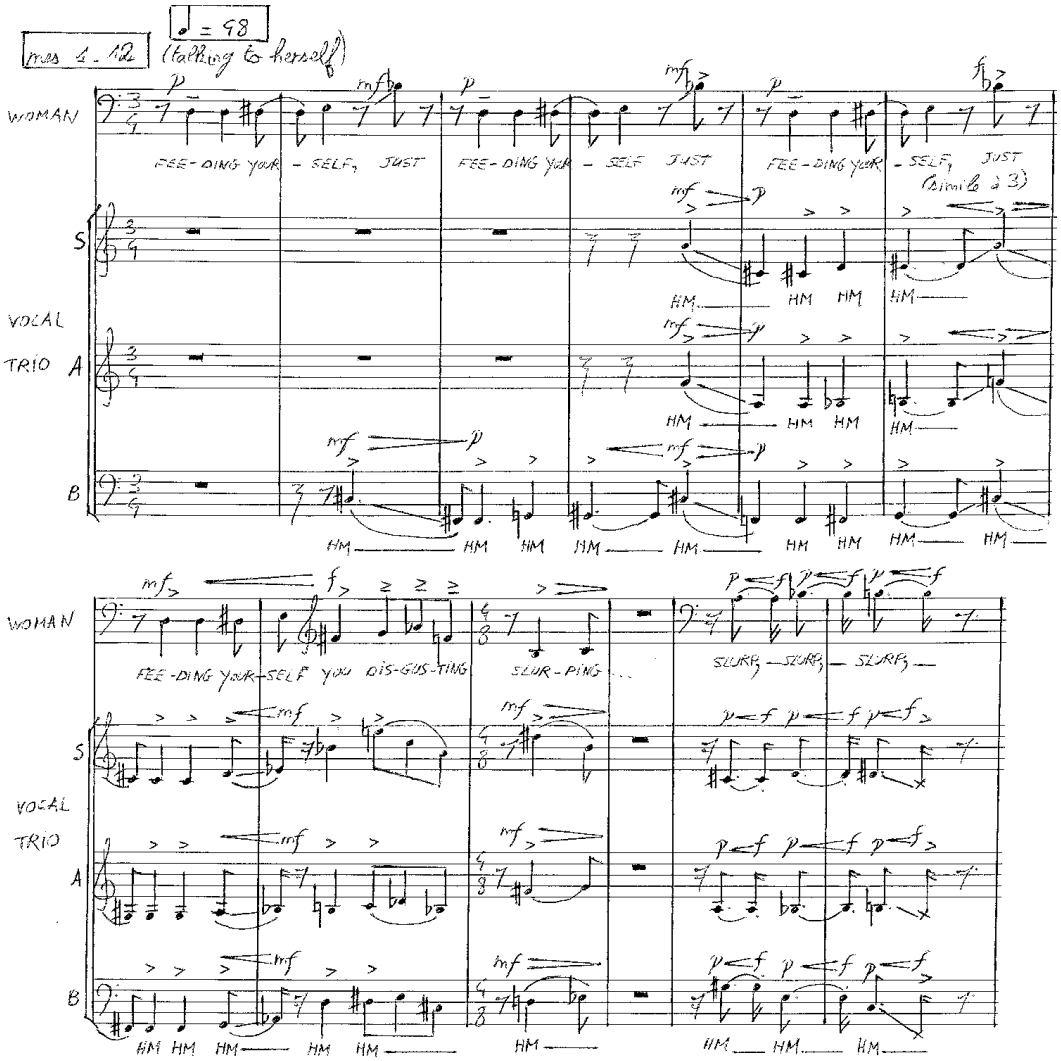


91. Fulmination de Roy multipliée : *Angels in America*, scène 6, mesures 29 à 34 page 169 de la partition[1].

À la scène 9, c'est la Femme du Bronx, maugréant et radotant, qui trouve un écho complice chez le Trio Vocal. Son rabâchage obéit à une formule de deux mesures, formule exposée quatre fois, de la mesure 1 à la mesure 8 pages 229 et 230, la quatrième fois étant tronquée, privée du « just » accentué émis à la manière d'un hoquet et amené par un bref *glissando.* Deux des caractéristiques principales du traitement vocal de ce personnage relèvent de l'écriture et du mode d'émission du son vocalisé : la Femme du Bronx s'exprime au moyen d'un chromatisme chaotique entrecoupé de *portamenti* non moins laborieux. Sa rancoeur l'amène toutefois à émettre l'adjectif « disgusting » de façon très précise et intelligible, avec chacune des trois syllabes nettement détachées par trois croches à la fois accentuées et *louré.* Le Trio Vocal quant à lui est traité à partir de la résonance de l'onomatopée « hm ». Les accents suivis de tenues soulignent le principe acoustique attaque/résonance mais avec une attaque paradoxalement sourde et presque inaudible à cause de la fricative glottale sourde [h]. Les *glissandi* parallèles descendants et ascendants sur des intervalles disjoints constituent des chutes brusques dans le grave qui font ressortir la sorte d'éclat de voix mélangé au hoquet du « just », mesures 2, 4 et 6, ainsi que l'onomatopée « slurp » aux mesures 11 et 12. Quatre bois viennent prêter main forte aux quatre voix, en homorythmie, le temps de quatre mesures, de la mesure 6 à la mesure 9 page 230 de la partition. Chacun des instruments est en homophonie avec une voix : la flûte alto double la Soprano, la clarinette en *la* double l'Alto, le saxophone

[1] *Ibidem.*
Roy et Trio Vocal : « […] pourquoi, putain, est-ce que tu me racontes tout ça ? ».

baryton double le Baryton-Basse et le saxophone ténor double le contre-ténor/Femme du Bronx.

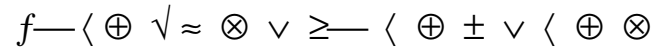


92. Radotage de la Femme du Bronx propagé par le Trio Vocal : *Angels in America*, scène 9, mesures 1 à 12 pages 229 à 231 de la partition[1].

À la scène 12 qui débute la deuxième partie, le Trio Vocal intervient à la mesure 99 page 308 sur une résonance bouche fermée de l'occlusive bilabiale [m] aux voix féminines, soprano et alto. À partir de la mesure 116 page 309, le Trio Vocal se met à anticiper le texte de l'Ange en une incantation *recto tono* sur laquelle vient se greffer la partie de l'Ange. Cette scansion
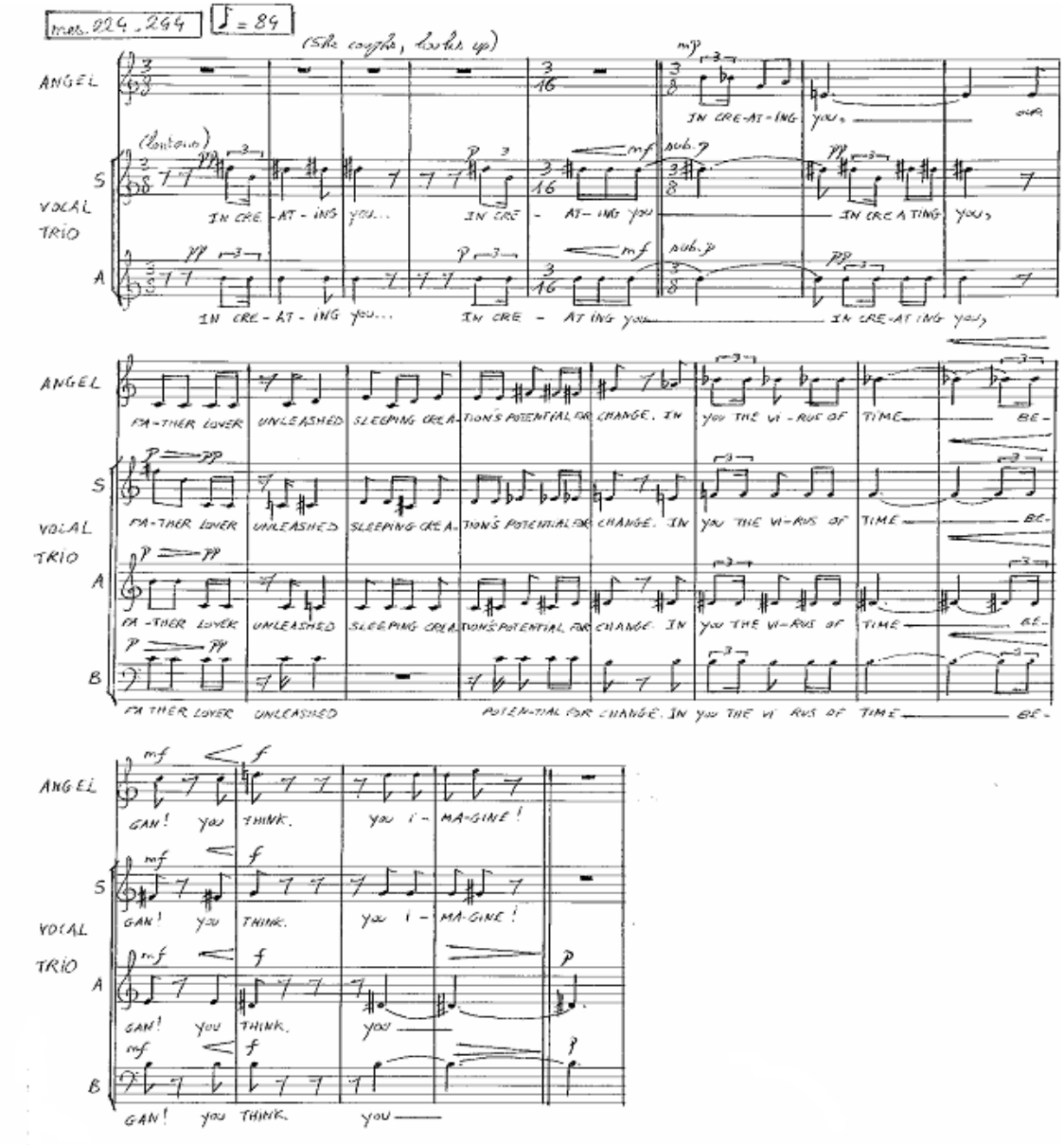
[1] Acte III, scène 4, *Le Millénaire approche*, *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit.*, p. 67 :
La Femme du Bronx et le Trio Vocal : « Glurp glurp glurp vous ne pouvez pas, un instant, arrêter ce gargouillement dégoûtant ! […] Vous bouffez, vous passez votre temps à bouffer […] ».

obsessionnelle est axée sur des valeurs brèves réparties autour d'une valeur longue qui appuie l'occlusive [m] et la voyelle [U:] du verbe « remove » et cesse à la mesure 135 page 311 de la partition.



Remove the book. Remove the book.

Le Trio Vocal intervient à nouveau à partir de la mesure 224 page 323 en anticipant encore le texte de l'Ange. Le rythme ternaire en anacrouse donne un élan à la longue *arsis* qui suit. Au troisième temps de la mesure 232, les quatre parties vocales se fondent en un parfait unisson à partir duquel elles vont s'écarter progressivement les unes des autres. Tandis que l'Ange traverse une gamme par tons ascendante de la mesure 232 page 323 jusqu'à la mesure 243 page 324, la Soprano du Trio emprunte une gamme chromatique ascendante partant de la même hauteur que l'Ange, *do,* générant ainsi un élargissement intervallique progressif : en partant de l'unisson de la mesure 232, on obtient une sixte mineure entre les deux parties vocales à la mesure 243. L'Alto emploie également une gamme chromatique ascendante qu'elle n'entame qu'à la mesure 235, générant un tissu serré et dissonant avec la partie de Soprano. Enfin, seul le Baryton-Basse évolue en mouvement contraire, mouvement qui reste toutefois minime, consistant en un demi-ton descendant à la mesure 236. Cette longue phrase est accompagnée par des tenues *pianissimo* à la flûte, à la clarinette en *la*, à la trompette et au trombone.
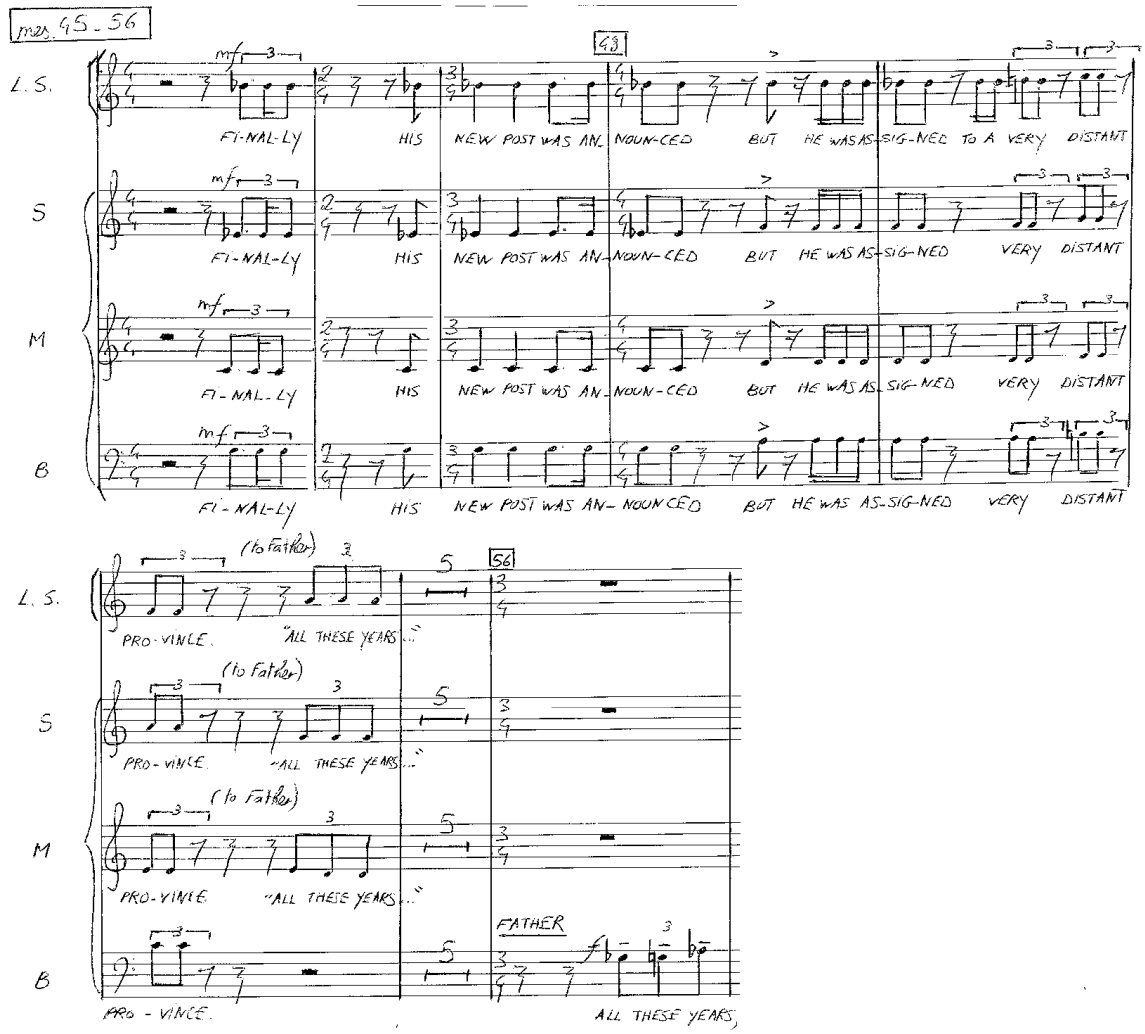


93. Aura divine de l'Ange d'Amérique : *Angels in America*, scène 12, mesures 224 à 244 pages 323 et 324 de la partition[1].

À partir de la mesure 246 page 324, le Trio Vocal s'approprie le texte émis par Prior et par l'Ange puis continue à ponctuer le texte de l'Ange par des syntagmes scandés.

[1] Acte II, scène 2, *Perestroïka*, *L'Avant-Scène Théâtre*, *op. cit.*, p. 24 et 25 :
L'Ange d'Amérique et le Trio Vocal : « En vous créant, Notre Père-Amant a déchaîné Les Puissances du Changement Endormies dans la Création. En vous a pris naissance le Virus du Temps ! ».

La Soprano, la Mezzo-Soprano et le Baryton qui constituent le Trio Vocal dans l'opéra *Lady Sarashina* oscillent perpétuellement entre deux fonctions : la représentation de personnages précis – la Mère, le Père, la jeune Lady Sarashina, la Chatte, le Prêtre – et la narration. Cette dernière fonction implique l'anonymat total des voix, alors libérées de toute caractéristique associée à un personnage. À la scène 3, La narratrice Lady Sarashina est auréolée des trois voix. Les quatre parties vocales obéissent à une écriture syllabique et verticale *recto tono* et progressent le long d'une ligne ascendante conjointe à partir de la deuxième moitié de la mesure 48 page 59, formant des accords de septièmes majeures et mineures. Il est question de la nomination du Père dans une province éloignée de la capitale. À la mesure 50, les trois voix féminines amorcent le début du texte attribué au personnage du Père : « All these years ». Après un pont orchestral de cinq mesures, le Baryton, qui a quitté sa fonction de narrateur à la mesure 50, endosse le rôle du Père à la mesure 56 en reprenant le début du texte amorcé par les trois voix féminines.

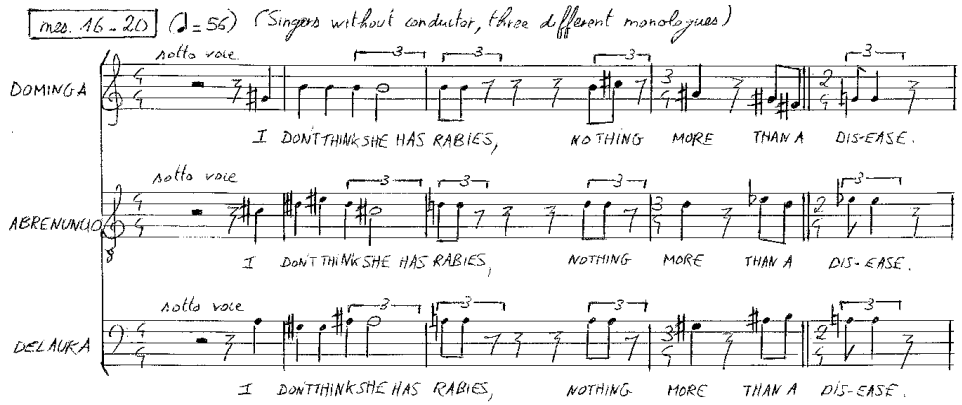


94. Glissement de la fonction de narrateur à celle de représentation d'un personnage : *Lady Sarashina*, scène 3, mesures 45 à 56 pages 59 à 61 de la partition[1].

Le Trio Vocal dans l'opéra *Love and Other Demons* n'a pas d'existence à part entière ni de fonction dramaturgique assignée. Il est constitué occasionnellement par les personnages qui unissent momentanément leurs voix. Ainsi, à la scène 2/C, suite à la décision de l'Évêque Don Toribio – qui confie à Delaura le soin d'exorciser Sierva[2] - Dominga, Abrenuncio et Delaura se défont pour cinq mesures de leur identité de personnage pour constituer un trio, tel une triple voix de l'Évêque. Bien que les trois parties vocales soient chantées en homorythmie, selon une écriture syllabique, se pliant à une prosodie principalement ternaire concrétisée par des triolets de croches et des triolets de noires, la didascalie « Singers without

[1] Lady Sarashina et le Trio Narrateur : « Enfin son nouveau poste fut annoncé mais il fut nommé dans une fort lointaine province. « Toutes ces années… ».
[2] Le récitatif de l'Évêque Don Toribio est traité dans la première partie, chapitre III, 3. du présent travail.

conductor, three different monologues »[1] écarte définitivement le Trio Vocal d'une éventuelle fonction narrative dans cet opéra. Les intervalles conjoints ne dépassent pas la tierce mineure. Les voix sont soutenues par les parties homorythmiques des trois clarinettes – deux clarinettes en *la* et clarinette basse en *si*♭ - des violons, des altos et des violoncelles des deux groupes instrumentaux en harmoniques.

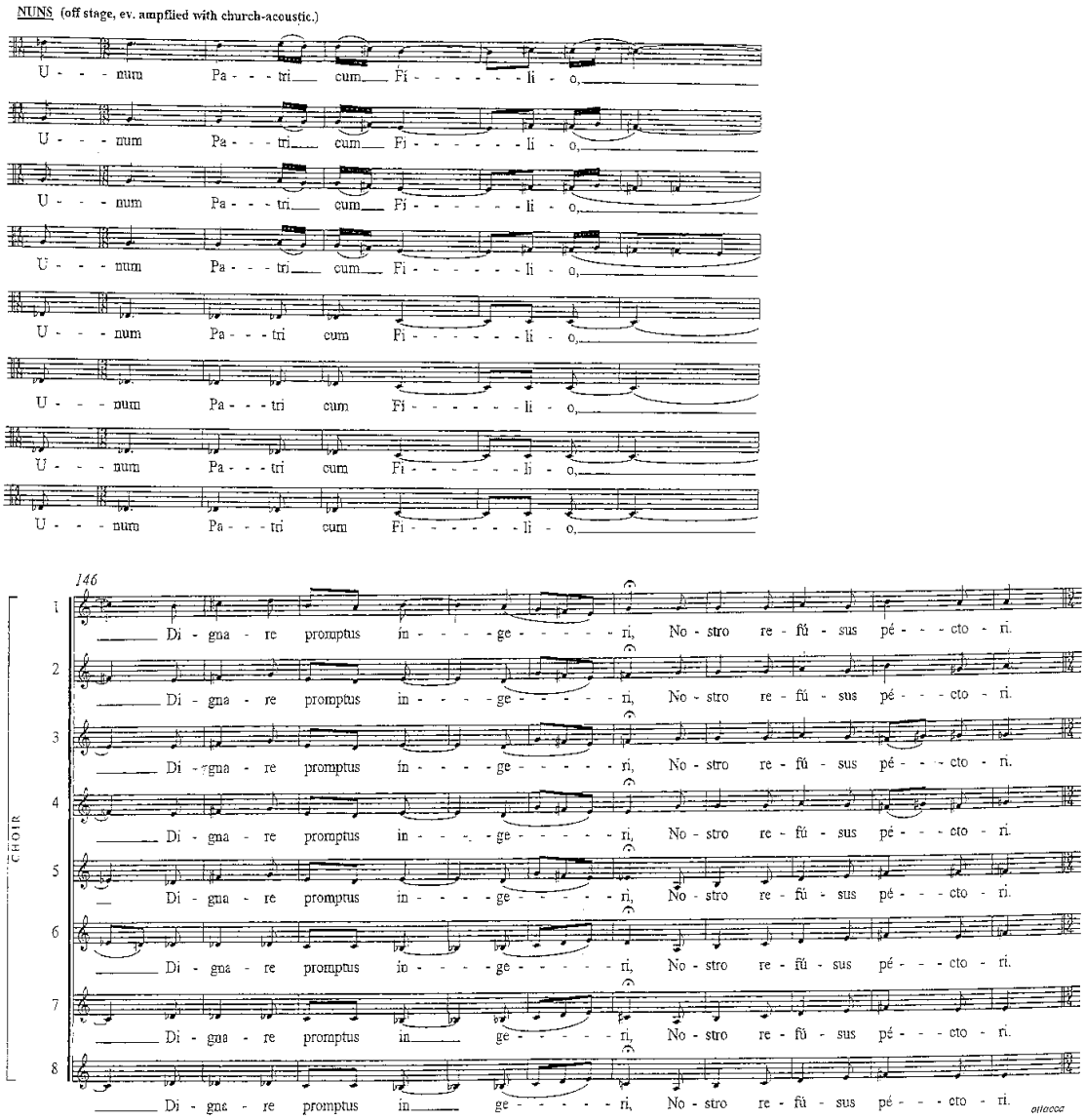


95. Trio Vocal : *Love and Other Demons,* scène 2/C, mesures 16 à 20 page 51 de la partition[2].

L'occurrence du chœur dans l'opéra *Love and Other Demons* peut être associée au troisième type de transformation évoqué par Michel Foucault, en tant qu' « élément qui [apparaît] tard, comme une dérivation ultime dans une formation discursive, et qui [occupe] une place première dans une formation ultérieure »[3]. En effet, c'est dans le cinquième opéra du compositeur hongrois, après l'utilisation du Trio Vocal dans tous ses états dans les quatre précédentes oeuvres, qu'apparaît pour la première fois un chœur. Il est pertinent de suggérer que ce dernier, sans être pour cela une « dérivation » directe du Trio Vocal, peut être issu d'une maturation compositionnelle et d'une extension de l'écriture à trois voix. La scène 3/C de l'opéra donne lieu à la première intervention scénique, visible, d'un chœur religieux de sœurs, constitué par huit voix féminines chantant sur un texte latin. Ce chœur intervient à partir de la mesure 140 page 86 de la partition. Il se divise en deux strates. La première strate fait entendre une quinte à vide entre la première et les trois voix suivantes dont les lignes parallèles forment les intervalles *sol-ré*, *la-mi*, *fa#-do#*, *ré-la* et *mi-si*, de la mesure 140 à la mesure 151 page 86. Durant les cinq dernières mesures de la scène, les quatre voix sont à

[1] « Les chanteurs sans le chef d'orchestre, trois différents monologues ».
[2] Dominga, Abrenuncio et Delaura : « Je ne pense pas qu'elle ait la rage, rien de plus qu'une maladie ».
[3] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 226, 227.
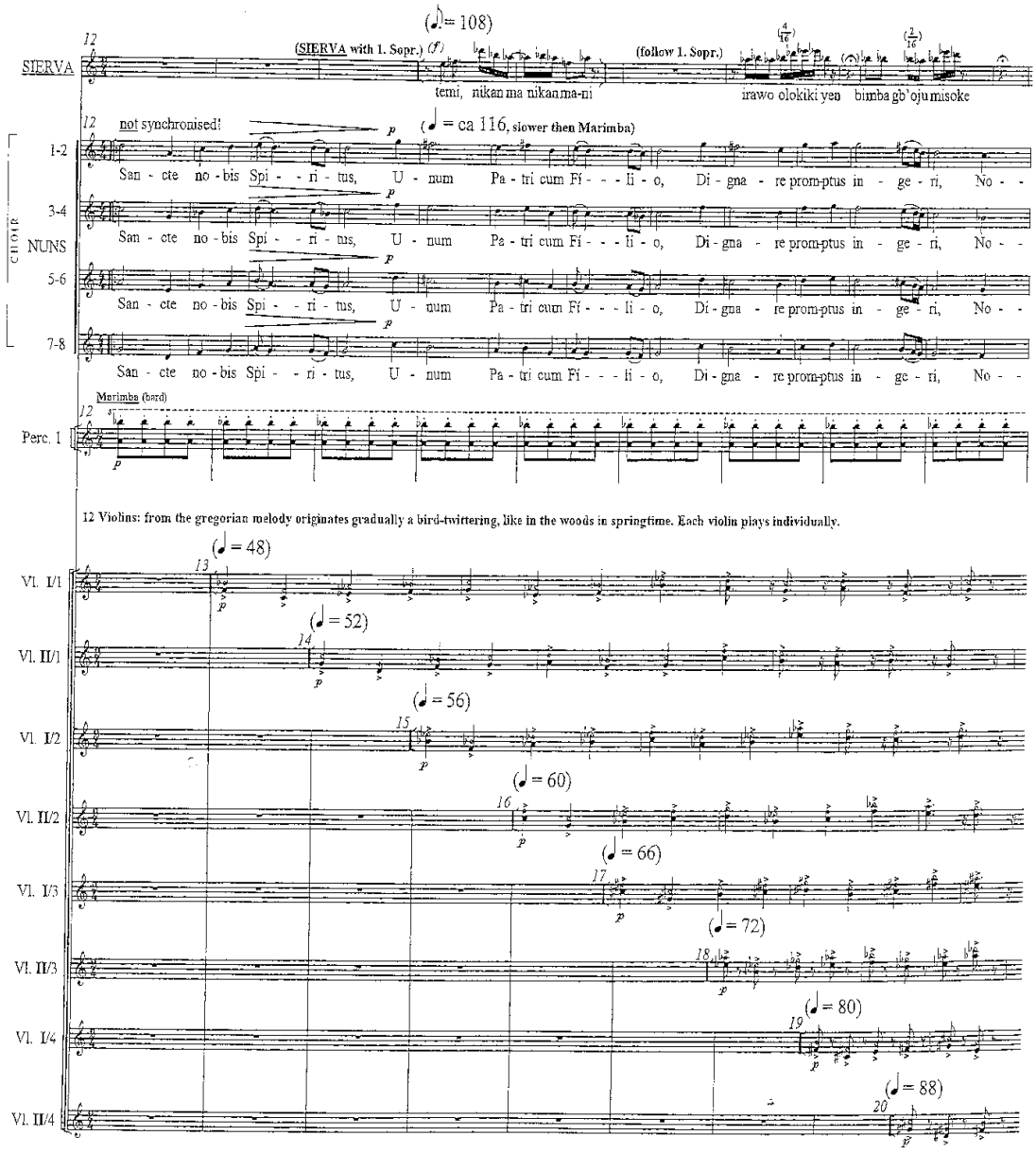
l’unisson avant de conclure sur des dissonances générées par des tons et des demi-tons. La deuxième strate concerne les quatre autres voix également en mouvement parallèle sur un mode bémolisé – alors que la première strate se déroule sur un mode ionien diésé. De la mesure 140 à la mesure 145, les quatre dernières voix sont à l’unisson. À partir de la mesure 147, les trois dernières voix forment avec les voix supérieures des intervalles de tierce augmentée, *ré*≅-*fa#*, de quarte augmentée, *ré*≅-sol, de tierce majeure, *do-mi* et à nouveau de quarte augmentée, *si*≅-*mi*. À la mesure 150, les huit voix aboutissent, en un mouvement contraire de trois croches, au déploiement vertical d’un fragment d’échelle chromatique, de *do* à *sol*, mesure 151. Enfin, durant les cinq dernières mesures, les quatre dernières voix opposent aux quatre premières en mouvement parallèle une *arsis*. Les huit voix aboutissent au déploiement vertical des quatre dernières hauteurs d’un mode hypodorien. Les mouvements parallèles, les intervalles à sonorité creuse et les allusions modales rehaussés et amplifiés par une acoustique d’église – comme le précise la didascalie - installent une atmosphère de liturgie religieuse.



96. Chœur religieux à huit voix de femmes : *Love and Other Demons*, scène 3/C, mesures 140 à 155 p. 86 de la partition.

À la scène 4/A, le chœur grégorien se poursuit à quatre voix – deux voix par partie – mais l'écriture verticale et contrapuntique est abandonnée au profit d'un démantèlement du chœur, chacune des huit voix évoluant de manière autonome, non synchronisée, du début de la scène jusqu'à la mesure 24 page 89. De la mesure 13 page 88 à la mesure 83 page 97, les violons, individuellement, doivent faire naître progressivement à partir de la mélodie grégorienne un chant d'oiseau : « from the gregorian melody originates a bird-twittering, like in the woods in

springtime. Each violin plays individually »[1]. Le chant d'oiseau est un des principaux moyens d'expression de Sierva qui utilise alors la langue Yoruba.



97. Chœur liturgique superposé au chant d'oiseau : *Love and Other Demons,* scène 4/A, mesures 12 à 20 page 88 de la partition.
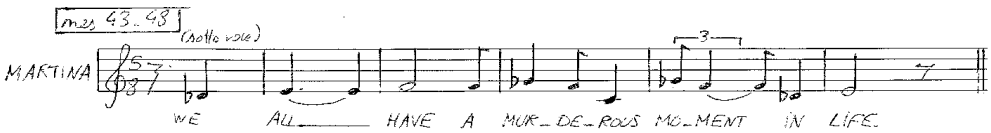
Si les analogies et les discontinuités qui jalonnent les cinq opéras de Peter Eötvös concernent dans leur globalité des paramètres musicaux comme les effectifs requis et

[1] « À partir de la mélodie grégorienne, donner progressivement naissance à un gazouillement d'oiseau, comme dans les bois au printemps. Chaque violon joue individuellement ».

certaines techniques d'écriture, elles peuvent aussi resserrer leur focalisation et s'attacher à une petite entité faisant partie du tout d'un opéra : un personnage en particulier.

3. Le personnage Soliony/Martina Laborde : l'esprit du mal hermaphrodite
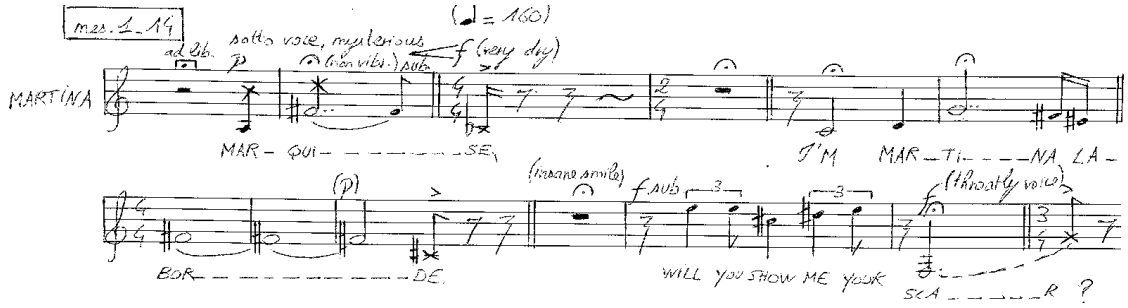
Le personnage de Soliony dans *Trois Soeurs*, qui draine avec lui des projections néfastes comme le pouvoir de l'instinct sur le raisonnement, le péril et les pulsions de mort, trouve son pendant féminin dans *Love and Other Demons*. Le personnage de Martina Laborde est traité vocalement de manière similaire à celle de Soliony[1]. Elle intervient pour la première fois à la scène 4/B. Lorsqu'elle évoque le meurtre, Martina Laborde évolue le long d'une ligne sinueuse dont les intervalles récurrents sont le demi-ton et la seconde augmentée. La phrase « We all have a murderous moment in life »[2] est introduite par le même intervalle qui la conclura. À la scène 4/C, Martina Laborde exhorte Sierva à s'échapper du couvent sous peine d'y rester emmurée vive à vie. Par son intervention étrange et menaçante, Martina violente en quelque sorte Sierva en la forçant à interrompre ses entretiens clandestins avec les démons et la ramène à la réalité en lui faisant prendre conscience de sa situation irrémédiable de captive. À l'instar de Soliony, ce personnage féminin détient sous une apparence infernale une force positive et bénéfique, ayant la faculté de ramener à la vie les êtres en état de prostration dont ni la douceur ni la tempérance ne sauraient les tirer.



98. Martina Laborde, personnage morbide : *Love and Other Demons*, scène 4/C, mesures 43 à 48 page 119 de la partition.
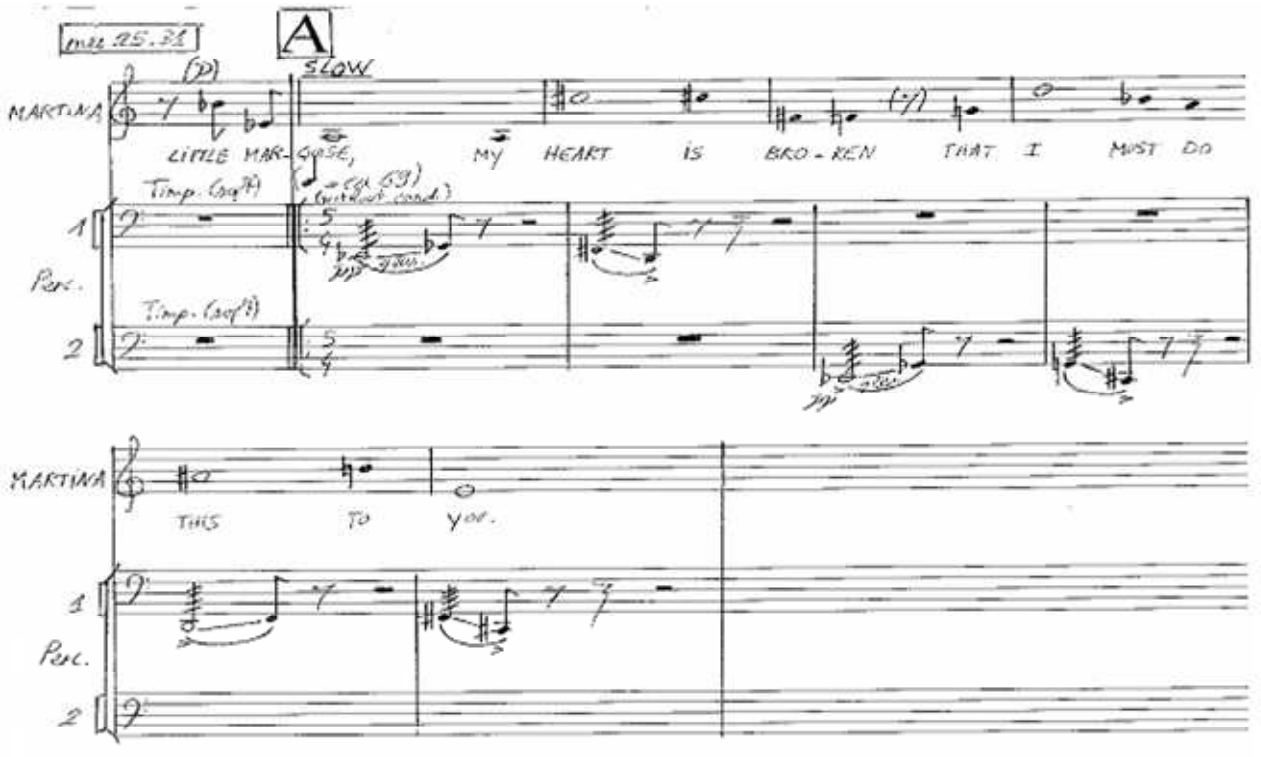
Le deuxième élément qui caractérise le traitement vocal de ce personnage est la présence de hauteurs non déterminées. Dès sa première intervention, lorsqu'elle se présente à Sierva, la dernière syllabe qui ponctue chacun de ses fragments de phrases est traitée en *Sprechgesang* avec une accentuation. Les hauteurs non déterminées sont le pendant musical du comportement imprévisible et donc incontrôlable de Martina Laborde.

[1] Le personnage de Soliony dans l'opéra *Trois Sœurs* est traité dans la première partie, chapitre III, 1. du présent travail.
[2] Martina Laborde : « On a tous une envie de meurtre à un moment donné de sa vie ».



99. Martina Laborde, personnage imprévisible : *Love and Other Demons*, scène 4/B, mesures 1 à 14 pages 107 et 108 de la partition[1].

Enfin, tout comme les sourds *glissandi* des timbales soutiennent la déclaration d'amour du lugubre Soliony qui effraie tant la jeune Irina[2], ces mêmes *glissandi* comminatoires accompagnent la dernière intervention de Martina, à la scène 7/D qui, brandissant une paire de ciseaux, s'apprête à couper la chevelure de Sierva.



100. Martina Laborde comminatoire : *Love and Other Demons*, scène 7/D, mesures 25 à 31 page 199 de la partition[3].

[1] Martina Laborde : « Marquise, je suis Martina Laborde. Vas-tu me montrer tes cicatrices ? ».
[2] La déclaration d'amour de Soliony dans l'opéra *Trois Sœurs* est traitée dans la première partie, chapitre III, 1. du présent travail.
[3] Martina Laborde : « Petite Marquise, ce que je dois te faire me brise le cœur ».

Ces *glissandi* se poursuivent inexorablement, indépendamment du tempo général, de la scène 7/D mesure 25 page 199 à la scène 8/A, mesure 33 page 202 de la partition. Ce roulement ininterrompu qui accompagne la cérémonie de l'exorcisme génère un effet particulier sur l'auditeur, ainsi que l'explique Peter Eötvös :

> « La percussion ne joue pas le même rôle que dans *Trois Sœurs*, elle n'est pas liée à un personnage en particulier, c'est une utilisation beaucoup plus globale. Par exemple, dans le deuxième acte, juste avant l'exorcisme, j'utilise un passage avec les deux timbales pendant très longtemps. Le fait de toujours jouer la même chose pendant plus de dix minutes génère un effet particulier sur l'auditeur : au début, on entend, on écoute, on réalise que quelque chose de dangereux va se passer alors que sur la scène, peu de choses se passe. C'est juste une préparation psychologique. Les *glissandi* aux timbales sont toujours là jusqu'à la fin de l'exorcisme, pourtant, on finit par les oublier car ils font partie intégrante de l'univers sonore de l'auditeur »[1].

Les éléments évoqués précédemment qui constituent des analogies et des discontinuités au cours des cinq opéras de Peter Eötvös, ne serait-ce que parce qu'ils connaissent des transformations plus ou moins décisives, sont autant de marques culturelles et de traces historiques qui participent à l'inscription des œuvres dans l'Histoire de la musique.

Chapitre II. La « Spirale » ou le « retour dans la différence »

« Imprévisible avant le fait et pour qui cherche à l'anticiper, surprenante sur le moment, organiquement nécessaire après coup et pour une réflexion rétrospective »[2] : c'est ainsi que Vladimir Jankélévitch définit la nouveauté. En ce qui concerne la musique et plus particulièrement l'activité de composition, la nouveauté, selon Jankélévitch, ne peut résider dans les détails de l'écriture mais bien plutôt dans ce qu'il appelle « la manière et l'occasion »[3]. Ainsi, s'il arrive aux opéras de Peter Eötvös de déjouer l'« horizon d'attente », s'il leur arrive de porter en eux du jamais vu ou de l'inouï, c'est en partie grâce à la manière qu'a le compositeur hongrois de se référer au passé musical et de l'intégrer au sein de ses compositions.

[1] Se reporter au troisième entretien avec le compositeur hongrois qui figure dans le volume 2.
[2] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 132.
[3] *Ibid.*, p. 133.

> « Un musicien de génie peut donc être un novateur sans être à proprement parler un inventeur. Et ainsi ceux qui s'attendaient à des 'trouvailles' seront déçus. N'en doutons pas : le besoin dévorant de nouveauté […] implique l'idée que le fait musical est une chose ; la musique serait dans le cas de toute technique : et de même que les techniques se prêtent à un perfectionnement indéfini, […] ainsi le progrès perpétuel serait la loi de la musique. […] Dans cette course aux armements chaque musique, battant les records de la précédente, se présente comme le dernier cri de la modernité ; chaque musicien, refoulant ses devanciers dans l'inactuel et le démodé, revendique son brevet d'inventeur. […] Que cherchent-ils, en somme ? Un accord inconnu ? Une particule nouvelle ? Gageons que la soif d'innovations traduit ici le déclin de l'inspiration »[1].

Walter Benjamin, quant à lui, s'il n'est pas aussi prolixe que Jankélévitch, n'en est pas moins catégorique dans sa condamnation du concept de nouveauté dans les arts : « La nouveauté représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison. Elle devient l'ultime retranchement de l'art »[2]. Ainsi, loin de chercher à innover dans ses opéras, loin de chercher à inventer une nouvelle notation, un nouveau moyen de produire les sons, Peter Eötvös privilégie la lisibilité des textes, la notion de confort pour l'interprète/chanteur et les hommages aux créateurs du passé sans qui sa propre musique n'aurait indubitablement pas vu le jour. On peut donc suggérer que les cinq opéras s'intègrent sans difficulté dans la « spirale » évoquée par Roland Barthes :

> « […] sur la spirale, les choses reviennent, *mais à un autre niveau* : il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité. […] La spirale règle la dialectique de l'ancien et du nouveau ; grâce à elle, nous ne sommes pas contraints de penser : *tout est dit*, ou : *rien n'a été dit*, mais plutôt rien n'est premier et cependant tout est nouveau »[3].

1. Hommage aux maîtres de la spatialisation du son

C'est en tout premier lieu la référence à Béla Bartók qui est manifeste dans les opéras de Peter Eötvös, référence qui prend diverses formes. En effet, la référence au système harmonique créé par Bartók est explicite dans *Trois Sœurs*, opéra dont le Prologue est construit d'après un cycle de quintes qui détermine toute la construction harmonique de

[1] *Ibid.*, p. 135 et 136.
[2] *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle*, L'Herne, Paris, 2007, p. 45.
[3] *L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 199.

l'opéra[1]. Mais la langue de Bartók, langue maternelle musicale de Peter Eötvös, n'est pas le seul paramètre auquel ce dernier a recours. Ses opéras se présentent comme autant d'« occasions » - pour reprendre une terminologie chère à Jankélévitch – de rendre possible le retour de Bartók au XXI^{ème} siècle : un « retour dans la différence », en ce qui concerne notamment le traitement de l'effectif instrumental. En effet, la spatialisation du son générée par les répartitions singulières des divers ensembles orchestraux - les deux formations dans *Trois Sœurs*[2], la valorisation de l'équation trois plus un par l'intermédiaire des trois clarinettes et du saxophone dans *Lady Sarashina* et la présence de trois groupes instrumentaux, deux face à face et un central dans *Love and Other Demons* – est à l'image de certaines œuvres phares de l'Histoire de la musique. La *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók, œuvre en quatre mouvements[3] créée à Bâle le 21 janvier 1937 sous la direction de Paul Sacher, propose une division en miroir des instruments à cordes: le premier groupe est constitué des violons I et II, de l'alto I, du violoncelle I et de la contrebasse I, tandis que le deuxième groupe comprend les violons III et IV, l'alto II, le violoncelle II et la contrebasse II. Le schéma suivant montre une disposition approximative recommandée de l'orchestre :

	Contrebasse I	Contrebasse II	
Violoncelle I	Timbales mécaniques	Grosse caisse	Violoncelle II
Alto I	Petit tambour	Cymbales	Alto II
Violon II	Célesta	Xylophone	Violon IV
Violon I	Pianoforte	Harpe	Violon III

Chef d'orchestre

La spatialisation du son, l'effet en écho des deux groupes est manifeste notamment dans le deuxième mouvement, *Allegro molto*, ± ca 168, de la mesure 490 à la mesure 506, mesures au cours desquelles les deux groupes finissent par se fondre l'un dans l'autre en gammes

[1] Le tissu harmonique du Prologue ainsi que sa fonction de fil conducteur sont traités dans la deuxième partie, chapitre II, 1. du présent travail.

[2] Il est intéressant de noter que le principe du grand orchestre situé en fond de scène et du petit ensemble de chambre situé dans la fosse est réitéré dans le sixième opéra de Peter Eötvös, *Die Tragödie des Teufels*, opéra en deux parties créé en février 2010 à Munich.

[3] 1er mouvement : en *la*, fugue;
2ème mouvement : en *ut*, forme sonate ;
3ème mouvement : en *fa#*, forme pont ABCBA ;
4ème mouvement : en *la*, A+B+A, C+D+E+D+F, G, A.

descendantes de doubles croches *legato,* pages 60 à 63 de la partition. L'œuvre *Gruppen* de karlheinz Stockhausen pour trois orchestres – composée entre 1955 et 1957, créée le 24 mars 1958 à Cologne sous la direction du compositeur, de Pierre Boulez et de Bruno Maderna - est également présente en filigrane dans les choix de répartition et de distribution dans l'espace des effectifs instrumentaux effectués par Peter Eötvös. Le fait que ce dernier nourrisse un rapport particulier avec *Gruppen* se justifie par sa connaissance de l'œuvre en tant que chef d'orchestre et par sa fréquentation de Stockhausen en tant que jeune compositeur. En effet, en 1966, à l'âge de 22 ans**,** il obtient une bourse et quitte son pays natal pour Cologne. Il devient alors assistant de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) et est tour à tour son ingénieur, son copiste - *Telemusik* est notamment de sa main - son instrumentiste et son chef d'orchestre. De 1968 à 1979, il participe aux activités du Studio de Musique Électronique de la radio de l'Allemagne de l'Ouest de Cologne. De plus, il dirige l'œuvre un certain nombre de fois, parmi lesquelles on peut citer deux productions en particulier : celle du mois d'avril 1998 à la Cité de la Musique à Paris, à l'occasion du 70ème anniversaire de Stockhausen – il dirige l'orchestre II tandis que David Robertson dirige l'orchestre I et Pierre Boulez l'orchestre III - et celle de l'Académie de Lucerne au cours de laquelle il se joint aux chefs d'orchestre Jean Deroyer et Pierre Boulez. Enfin, c'est un troisième compositeur que Peter Eötvös célèbre dans son travail sur l'équilibre acoustique des masses, dans son traitement de l'orchestre par touches sonores, par timbres. Car si Peter Eötvös parvient à obtenir un résultat chambriste et intimiste en traitant l'orchestre symphonique comme autant d'individualités de timbres, György Kurtág aboutit à un résultat opposé dans son oeuvre intitulée *Grabstein für Stephan opus 15c.* Kurtág façonne dans cette œuvre pour guitare et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace - créée le 26 octobre 1989 à Szeged par les membres de l'Orchestre de chambre Salieri sous la direction de Tamás Pál - une sonorité qui se rapproche de celle d'un grand orchestre.

> « [C]e n'est pas par des moyens symphoniques traditionnels que Kurtág arrive à un univers sonore quasi orchestral : au contraire, il mobilise pour cela des effectifs de chambre particuliers, rassemblant les instruments les plus divers ; et il disperse ces formations dans la salle de concert, tant sur le plan horizontal que sur le plan vertical – avec un intérêt croissant pour l'articulation dynamique de l'espace »[1].
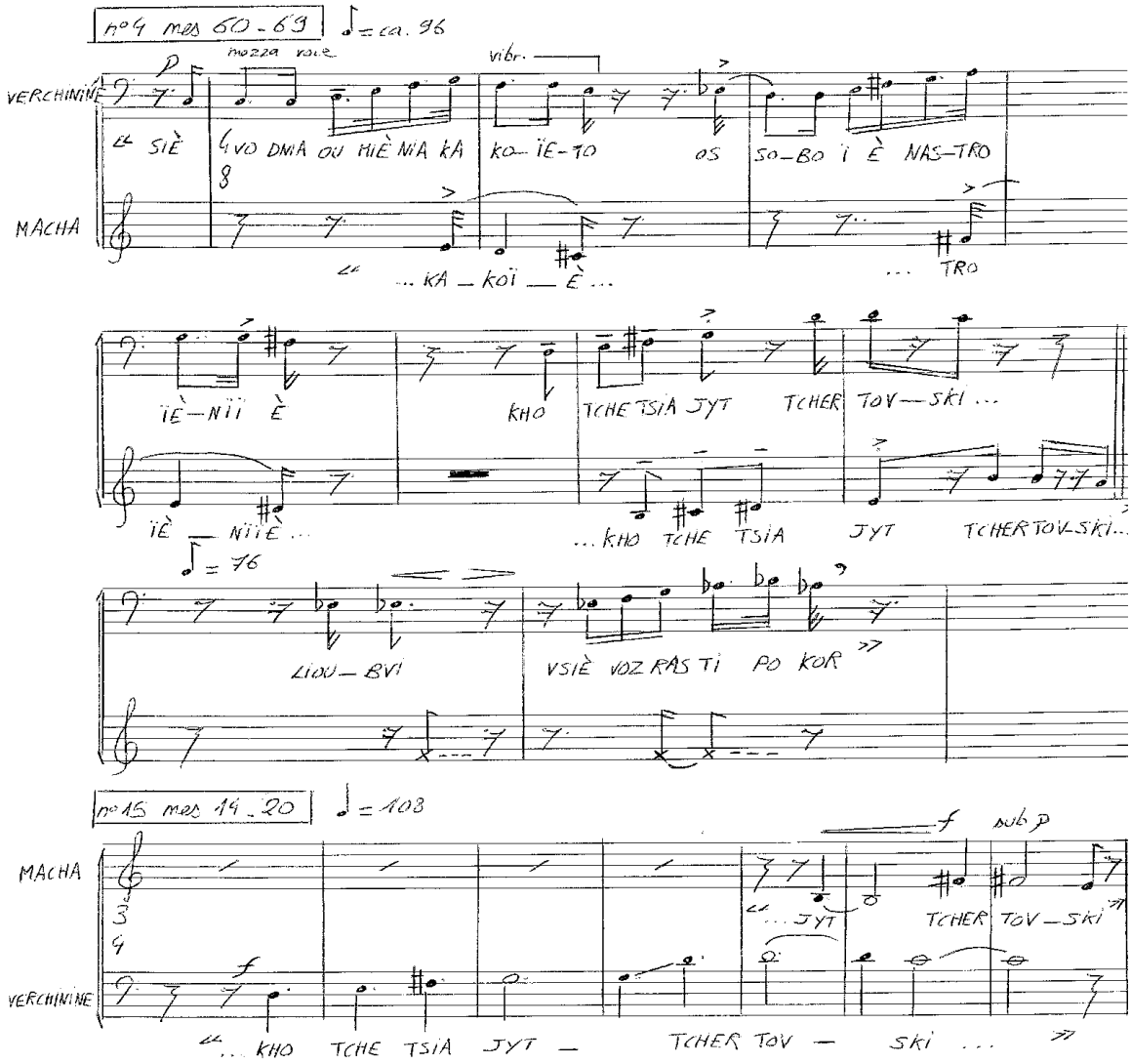
[1] István Balázs, « But, chemin, hésitation », *op. cit.*, p. 11.

Les hommages que Peter Eötvös rend aux musiciens du passé sont parfois intégrés au sein même de l'écriture, sous la forme de citations. Ainsi, il ne s'agit pas d'un « ressassement dans l'identité » mais bien d'un « retour dans la différence »[1] puisque ces citations sont incorporées à l'intérieur d'un tissu musical nouveau et assimilées à un contexte situationnel différent par rapport à celui de leur occurrence première dans l'œuvre d'origine.

2. L'hommage par la citation

Dans *Trois Sœurs,* la déclaration d'amour du lieutenant-colonel Verchinine à Macha s'effectue au moyen d'une citation extraite d'un opéra russe du XIX^{ème} siècle, citation qui introduit d'emblée un contexte amoureux grâce aux codes opératiques reconduits par le compositeur hongrois. La fin du numéro 4 page 28 de la partition, témoigne du souci de précision que le compositeur nourrit quant à la mise en scène. En effet, de nombreuses didascalies indiquent des sourires, des rires furtifs ainsi que de légères imitations entre la voix de Verchinine et celle de Macha lorsqu'ils chantent « J'ai une envie furieuse de vivre ». Cette citation, empruntée à l'air du Prince Grémine, qui figure au milieu du premier tableau du troisième acte d'*Eugène Onéguine,* permet aux deux personnages de se déclarer leur amour de manière implicite. « Aux lois de l'amour à tout âge on se soumet », se fait entendre une première fois dans le numéro 4 page 27 de la partition puis une deuxième fois, dans le numéro 15 pages 106 et 107, avec la même mélodie mais cette fois-ci tronquée, et avec des valeurs rythmiques en augmentation : ce procédé d'augmentation suscite une brève réminiscence de la première séquence et participe ainsi à la cohésion de l'œuvre, sans que l'auditeur en ait conscience, du moins lors d'une première écoute.

[1] Roland Barthes, *op. cit.,* p. 199.

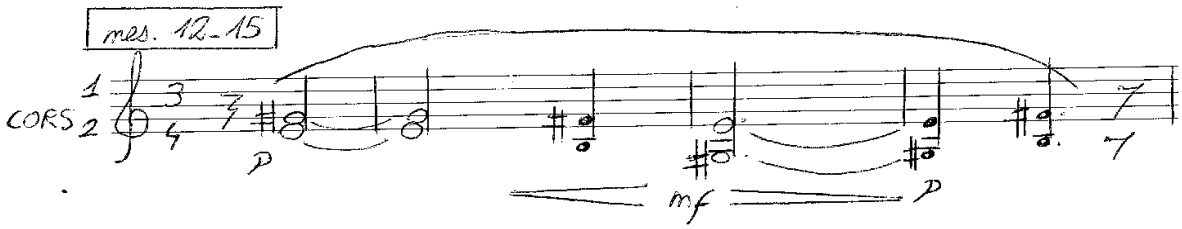


101. Citation « Eugène Onéguine » : *Trois Sœurs*, numéro 4, mesures 60 à 69 page 27 ; numéro 15, mesures 14 à 20 pages 106 et 107 de la partition[1].

Dans le même opéra, un autre passage suscite la mémoire des mélomanes en recourant à une citation. Le début du numéro 11, scène des seconds adieux, est unifié par un thème dit « des adieux » présenté au cor et à la clarinette, thème issu de la *Sonate pour piano op. 81a* en *la* mineur de Ludwig Van Beethoven, intitulée *Les Adieux, l'absence et le retour*[2]. Ce thème revient environ toutes les quatre mesures, distribué aux parties de flûtes, de clarinettes et de cors de l'orchestre, mesures 12 à 15, 18 à 22, 25 à 29, 33 à 38, alterné avec les parties des cors

[1] Cf. Irène Imart.
Verchinine et Macha : « Je me sens d'une drôle d'humeur aujourd'hui ». « J'ai une envie furieuse de vivre ». « Aux lois de l'amour à tout age on se soumet ».
[2] Sonate composée en 1809-1810.
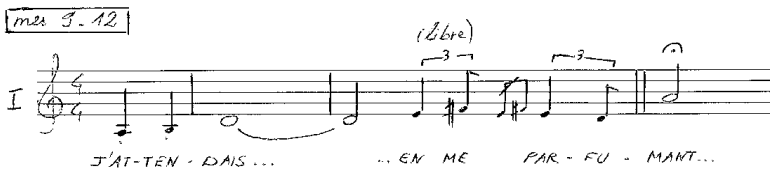
de l'ensemble de chambre[1] mesures 15 à 19, 22 à 25, 29 à 33 et 38 à 42, pages 79 à 82 de la partition. La prédominance des intervalles consonants, des tierces, des quintes justes et des sixtes plonge l'auditeur dans une nostalgie, associant les adieux de Touzenbach à la rémanence de la sonate de Ludwig Van Beethoven[2].



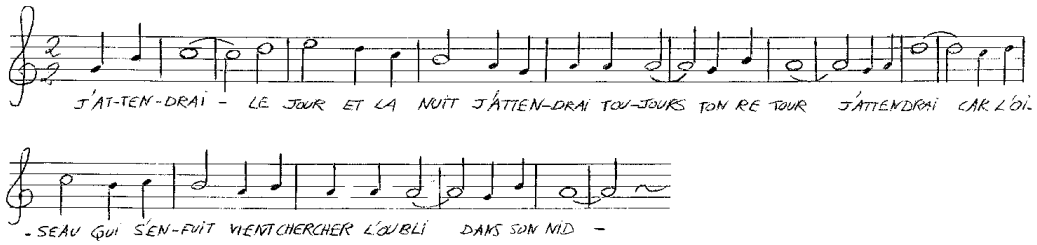
102. Adieux de Touzenbach : *Trois Sœurs*, numéro 11, mesures 12 à 15 page 79 de la partition.

Dans *Le Balcon*, non seulement des personnalités de la chanson française du XX^{ème} siècle sont mises à l'honneur[3], mais encore Peter Eötvös insère en plus à l'intérieur même du discours parlé/chanté de madame Irma la citation d'une chanson en particulier. Il s'agit de la chanson *J'attendrai* dont la musique est composée par Dino Olivieri, les paroles italiennes - *Tornerai* - écrites par Nino Rastelli et les paroles françaises écrites par Louis Poterat. Un grand nombre de chanteurs se sont appropriés cette chanson : Tino Rossi, Rina Ketty et Jean Sablon, Django Reinhardt et Stéphane Grappelli - dans une version instrumentale improvisée - dans les années 1930-1940, Lucienne Delyle dans les années 1960, Dalida dans les années 1970. Dans le tableau VI, madame Irma fait une allusion au début de cette chanson en se parodiant elle-même s'imaginant entrain d'attendre son amant optionnel, le Chef de la Police. Une autre référence directe, cette fois-ci à un opéra italien, vient conclure la phrase de madame Irma. Il s'agit d'une citation effectuée un demi-ton au-dessous de la partie vocale de Rodolfo, au troisième acte de *La Bohème*[4]. Cette formule conclusive est constituée d'une bribe de gamme par tons ascendante immédiatement suivie de son inverse et elle se termine par un saut de quinte juste ascendante interrogative ou du moins, qui suggère une suspension et implique une intervention/réponse de l'interlocuteur supposé. Cette formule se manifeste trois fois à l'identique, pages 211 et 212, page 218 et page 221 de la partition.
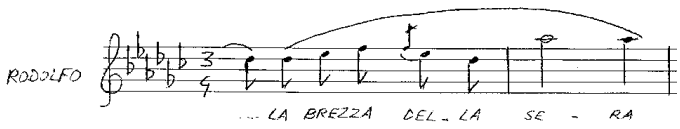
[1] Peter Eötvös a élaboré l'opéra avec deux effectifs : un grand orchestre et une formation de chambre.
[2] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 32.
[3] La référence aux personnalités de la chanson française, notamment par l'intermédiaire des personnages d'Arthur et de madame Irma, est traitée dans la deuxième partie, chapitre I, 2. du présent travail.
[4] Opéra en quatre actes de Giacomo Puccini, d'après le roman de Henri Murger *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849) créé au Teatro Regio de Turin le 1er février 1896.



103. Allusion dans la même phrase à la chanson française et à *La Bohème* : *Le Balcon*, tableau VI, mesures 9 à 12 pages 255 et 256 de la partition[1].



104. Chanson *J'attendais* sur une musique de Dino Olivieri et sur des paroles de Louis Poterat[2].

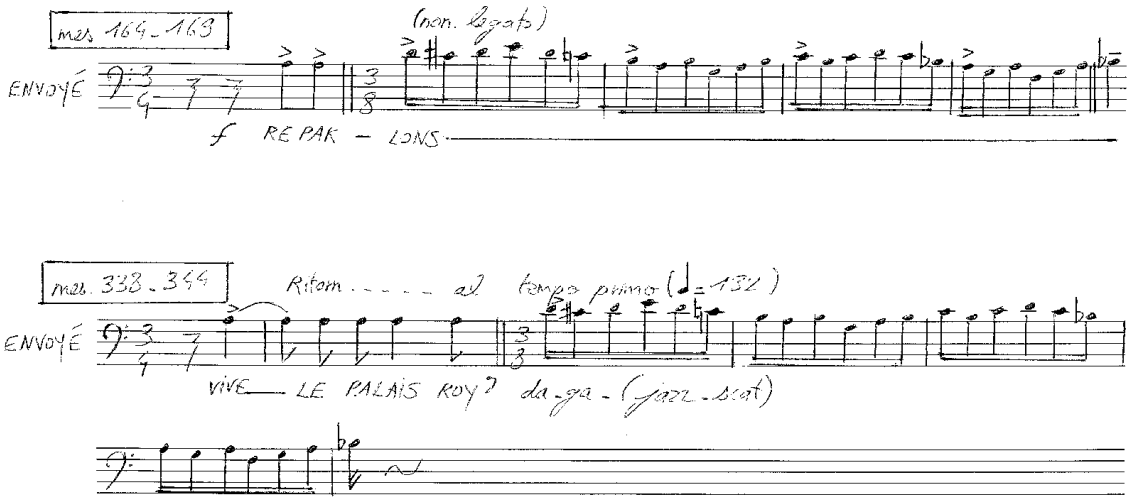


105. *La Bohème*, acte III[3].
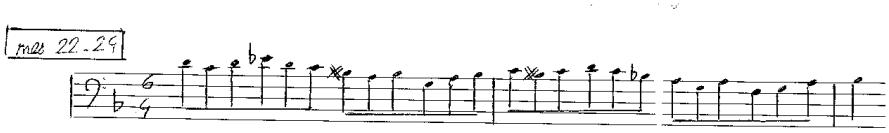
Dans le même opéra, au tableau VII, la Reine fait l'objet de la conversation lancée par l'Envoyé et madame Irma ainsi que le Chef de la Police se préoccupent de la manière dont le personnage royal emploie son temps. L'Envoyé s'amuse à répondre par des énigmes dont le sens échappe à tout le monde. L'évocation du pouvoir royal obéit elle aussi au code opératique, d'emblée introduite par des citations des opéras royaux de Jean-Baptiste Lully : *Thésée*[4] et *Atys*[5]. Les citations du premier opéra sont insérées dans les parties instrumentales de l'orchestre - mesures 55 et 56 page 290, mesures 170 à 172 pages 304 et 305 – tandis que le personnage de l'Envoyé prend en charge celle du deuxième opéra – mesures 148 à 153 page 303 et mesures 306 à 336 pages 321 à 324 de la partition. Tout d'abord, l'Envoyé

[1] Irma : « J'attendais… en me parfumant… ».
[2] « J'attendrai le jour et la nuit, j'attendrai toujours ton retour. J'attendrai car l'oiseau qui s'enfuit vient chercher l'oubli dans son nid[…] ».
[3] Rodolfo : « […] la brise du soir […] ».
[4] Tragédie en musique en un prologue et cinq actes sur un livret tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, créée dans la Salle des Ballets du château de Saint Germain en Laye, devant le roi, le 11 janvier 1675.
[5] Tragédie en musique en un prologue et cinq actes sur un livret de Philippe Quinault, créée dans la Salle des Ballets du château de Saint Germain en Laye, le 10 janvier 1676.

expose les doubles croches détachées sur l'assonance nasale [I] du verbe « reparlons » dans le style virtuose propre au style vocal du XVII[ème] siècle, puis il réexpose la citation sur un mode vocal cher aux chanteurs de jazz : le scat.



106. Hommage humoristique à Jean-Baptiste Lully : *Le Balcon,* tableau VII, mesures 148 à 153 page 303 et mesures 304 à 310 pages 321 et 322 de la partition.



107. Fugue orchestrale de l'opéra *Atys* qui encadre le Prologue aux parties de bassons et de basses de viole.

Cette réexposition jazzy est contrepointée à l'orchestre par des doubles croches détachées et égales à partir de la mesure 306 page 321. De la mesure 325 à la mesure 328, le piccolo, le violon, le violoncelle et la contrebasse se mettent à dialoguer suivant le principe questions/réponses dont le matériau harmonique et rythmique est issu de la même citation. Les allusions aux deux opéras de Lully dont la fonction principale consistait à glorifier le roi Louis XIV confèrent aux personnages de l'Envoyé et de la Reine – cette dernière, omniprésente dans les conversations mais résolument invisible charnellement – une connotation à la fois hiératique, solennelle et ironique.
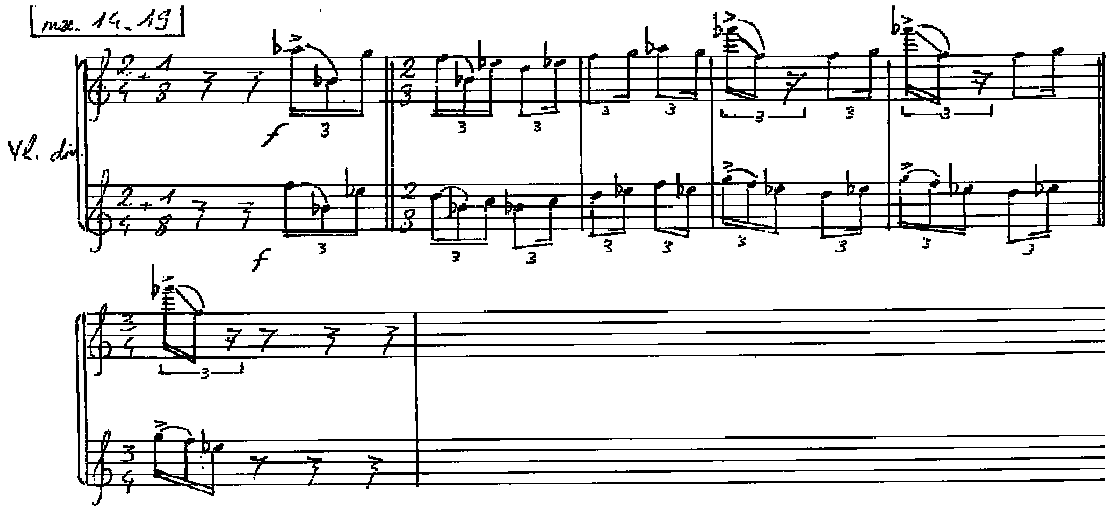
Dans *Love and Other Demons,* Ygnacio va confier ses souvenirs et sa souffrance à un interlocuteur particulièrement attentif et va trouver en lui un consolateur très présent :

Domenico Scarlatti (1685-1757) en personne. À la scène 3/A, le père de Sierva se remémore sa première compagne, feue Doña Ollala, qui prenait des leçons de musique auprès du compositeur italien. L'air d'Ygnacio se déroule au travers de longues phrases au temps dilaté entrecoupées par des interventions très animées aux cordes jouant un thème rythmique issu de la *Sonate K525* en *fa* majeur du maître baroque. Cette sonate s'apparente à la structure du fandango, jouant sur les interruptions soudaines de la rythmique ternaire pour laisser place à la lamentation étirée d'Ygnacio. Le compositeur hongrois se réfère à l'architecture spécifique de la plupart des sonates de Scarlatti qui se découpent en micro-tableaux, micro-atmosphères ou micro-scènes juxtaposés et/ou alternés sans aucune transition.

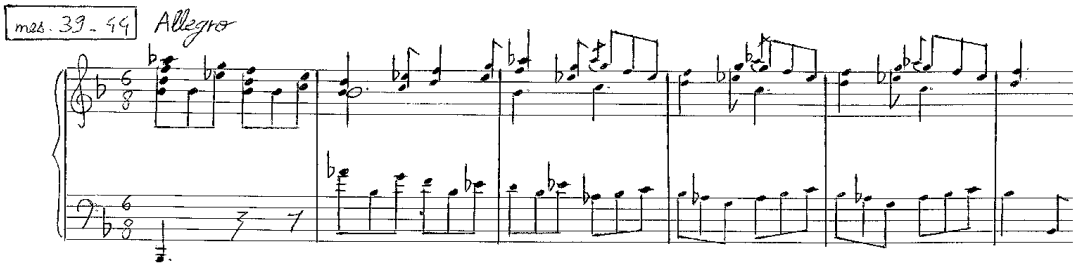
> « Je suis allé à la bibliothèque, j'ai pris treize volumes des sonates du compositeur et j'ai joué les cinq cent cinquante sonates. J'ai choisi un passage où j'ai trouvé un petit noyau dramatique, une possibilité d'expressivité. J'ai réécrit cette musique pour deux orchestres à cordes et une harpe. Il n'y a rien d'autre dans ce passage, afin de renforcer le caractère énergique donné par les *pizzicati*. C'est une des parties de cet opéra que j'affectionne le plus, c'est vraiment très bien réussi. Cette scène et le choix des extraits de Scarlatti m'ont occupé pendant plusieurs mois. Je me suis beaucoup amusé. Si je dois écouter une seule partie de cet opéra, ce sera celle-ci »[1].

À propos de cette architecture, le claveciniste Pierre Hantaï parle de « courtes visions » et de « fulgurances sans lendemains »[2]. Ainsi les souvenirs de la jeune femme accaparent-ils le cerveau d'Ygnacio de manière aussi irruptive qu'une sonate de Scarlatti. Le rythme de trochée confère à ces déflagrations musicales une énergie dansante, en contraste avec le caractère élégiaque de la partie vocale. Ainsi, Domenico Scarlatti devient-il un personnage opératique à part entière - le fantôme de Scarlatti - alors qu'il n'est pas mentionné une seule fois dans le texte du livret.

[1] Se reporter au quatrième entretien avec Peter Eötvös qui figure dans le volume 2.
[2] Citations extraites du livret du CD intitulé *Sonates pour clavecin*, volume 1, Mirare, MIR 99818, 2002, p. 9.



108. Le fantôme de Domenico Scarlatti : *Love and Other Demons*, scène 3/A, mesures 14 à 19 pages 54 et 55 de la partition.



109. *Sonate K525* en *fa* majeur de Domenico Scarlatti, mesures 39 à 44 page 74 de la partition.

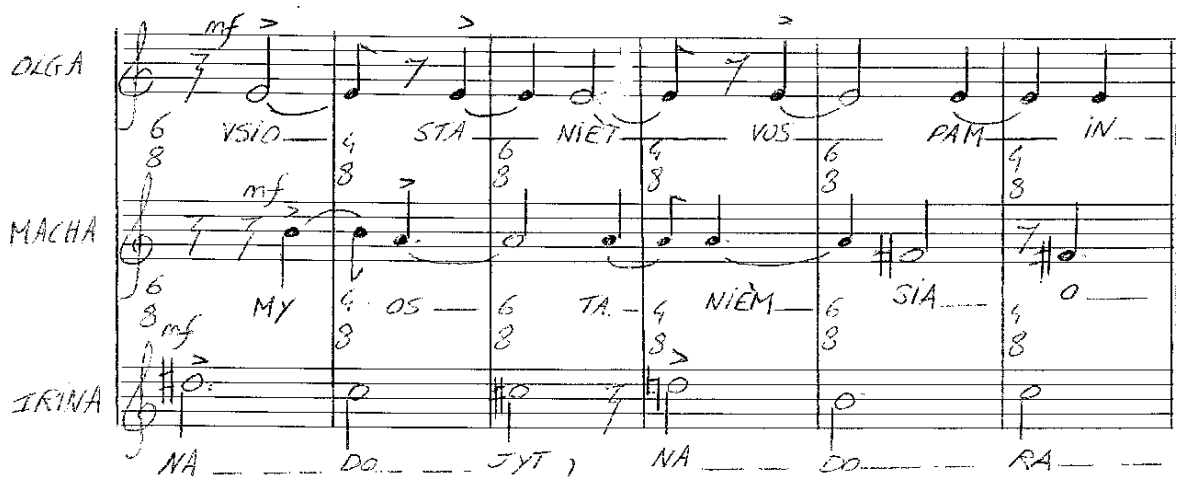
Si les opéras de Peter Eötvös mentionnent des références à l'Histoire de la musique et à des compositeurs précis - se manifestant notamment au moyen de citations recontextualisées - certains d'entre eux sont aussi habités par la présence en filigrane d'un style en particulier : celui du madrigal. Peter Eötvös mentionne l'importance qu'a la langue maternelle, à savoir le hongrois, commune à celle de Béla Bartók, en tant que source inépuisable de richesse et également en tant qu'affirmation de l'identité, en tant qu'ancrage dans un pays et dans une civilisation qui a une histoire. Ce concept de langue maternelle se retrouve dans l'origine du mot madrigal dans l'Italie du XIV^{ème} siècle.

> « Two hypothesis are open to discussion: the word is derived either from *materialis* (as opposed to *formalis)*, implying a poem without rules and without specified form; or, from *matrix* (in the sense of *cantus matricalis*, a song in the mother tongue…»[1].

[1] « On peut proposer deux hypothèses : le mot est dérivé soit de *materialis* (opposé à *formalis*), impliquant un poème sans règle et sans forme spécifiée ; ou bien dérivé de *matrix* (dans le sens de *cantus matricalis*, un chant

3. Le madrigal renouvelé dans tous ses états

Le madrigal, en plus de sa référence directe à la langue maternelle, est présent dans *Trois Sœurs* non seulement en ce qui concerne le style d'écriture mais également les sujets traités : ainsi, l'amour, un des thèmes principaux traités dans l'opéra, se réfère de même au madrigal. Ce dernier se manifeste également en ce qui concerne le style du compositeur, à savoir un travail polyphonique méticuleux. À l'instar de Jacques Arcadelt, un des premiers compositeurs de madrigaux qui a travaillé à Venise, notamment entre 1535 et 1550, Peter Eötvös mêle écriture verticale et écriture contrapuntique. « Arcadelt's madrigals contain a good deal of imitative conterpoint, but opening phrases and important lines of text are often set in declamatory chordal fashion»[1]. Ainsi, la première intervention des trois soeurs dans le Prologue est une concrétisation de ce style. En effet, leur chant évolue à travers une homorythmie rigoureuse de la mesure 1 à la mesure 30 puis, les trois lignes vocales se séparent, s'entrecroisent et s'enlacent en une texture micro-canonique de la mesure 31 à la mesure 89.



110. Texture micro-canonique : *Trois Sœurs,* Prologue, mesures 67 à 72 page 4 de la partition[2].

---

dans la langue maternelle… ». Traduction de l'auteure. « Madrigal in *The New Grove of Music and Musicians,* tome 15, seconde édition Stanley Sadie, London, 2001, p. 545.

[1] « Les madrigaux d'Arcadelt utilisent en grande partie le contrepoint en imitation mais les phrases initiales ainsi que les lignes importantes du texte sont souvent rendues dans un style déclamatoire vertical ».
Traduction de l'auteure.
« Madrigal », op.cit., p. 549.
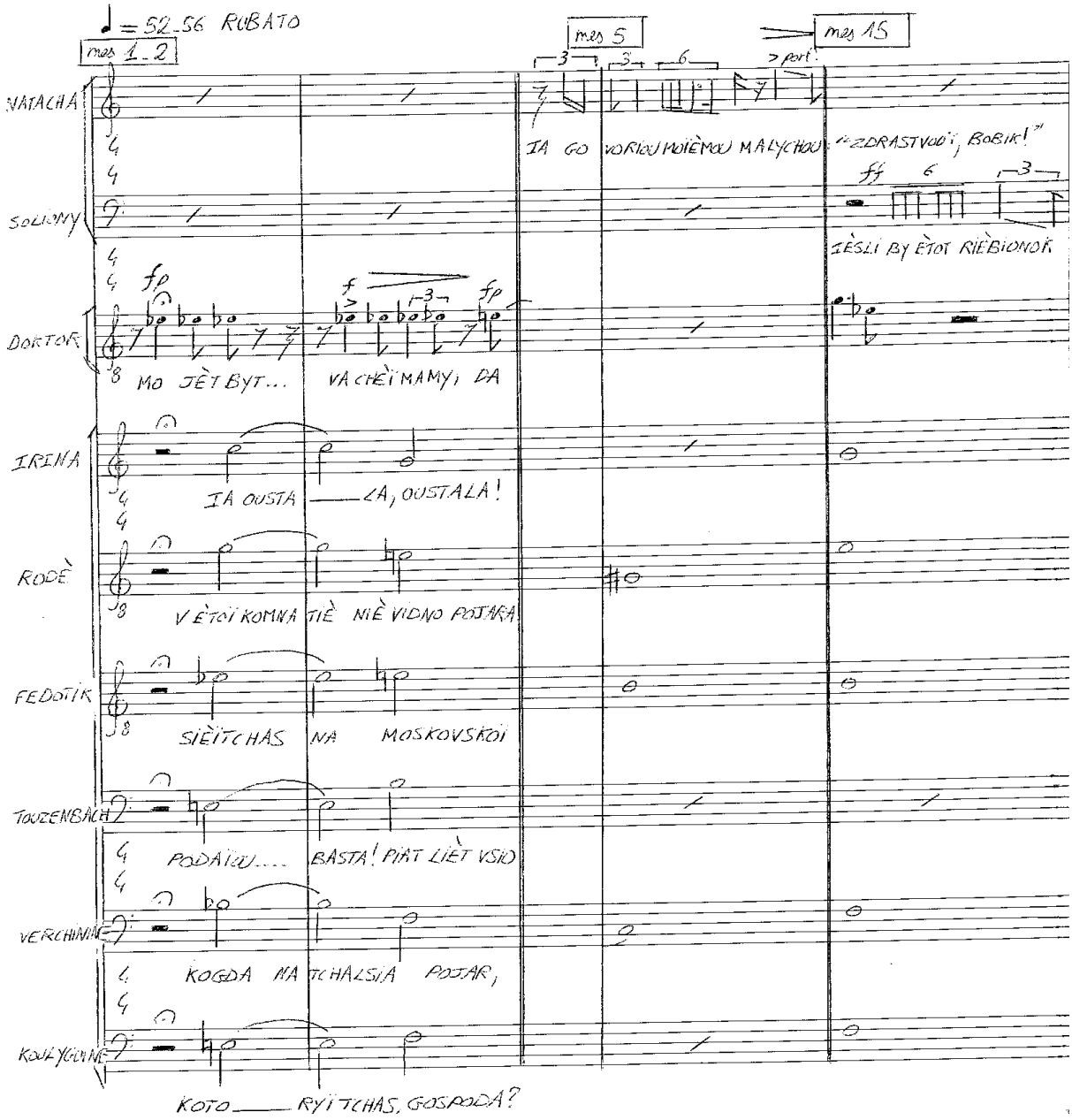
[2] Cf. Irène Imart.
Olga : « Tout ne sera plus que souvenir… »
Macha : « Nous resterons seules… »

Les deux lignes vocales supérieures se glissent l'une sous l'autre, en décalage rythmique d'une croche : cette écriture génère un *continuum* sonore dont les accents décalés, propres à chacune des voix, sont à peine perceptibles. Olga chante en *recto tono* sur *mi*, tandis que Macha évolue le long d'une ligne descendante et rejoint progressivement celle d'Olga. Ainsi, les deux voix constituent un intervalle de quinte juste puis de quarte juste, avant de se rapprocher l'une de l'autre jusqu'à se frôler, en une seconde majeure.

Par ailleurs, le numéro 18 s'érige en un aboutissement, en une consécration d'une écriture contrapuntique dense et complexe. Ainsi que dans les madrigaux du compositeur flamand Adrian Willaert du XVI^{ème} siècle, le contrepoint, très fouillé, finit par provoquer un isolement des voix, comme si chaque personnage se noyait en un soliloque, « with each voice, as it were speaking for itself »[1].

Irina : « Il faut vivre et travailler… »

[1] « Comme si chaque voix, pour ainsi dire, se parlait à elle-même ». Traduction de l'auteure.
« Madrigal », *op. cit.*, p. 550.



111. Entrées des 9 voix : *Trois Sœurs*, numéro 18, mesures 1 et 2 puis mesures 4 et 5 et enfin mesure 15 pages 147, 148 et 151 de la partition[1].

[1] Cf. Irène Imart.
Natacha : « ' Bonjour Bobik !', que je dis à mon petit amour ».
Soliony : « Si cet enfant était à moi, je le ferais cuire à la poêle… ».
Docteur Tchéboutykine : « Oui, peut-être… de votre mère… ».
Irina : « Je suis fatiguée, fatiguée ».
Rodè : « D'ici on ne voit pas l'incendie ».
Fédotik : « Je vous ai acheté des crayons de couleur… ».
Touzenbach : « Je vais donner ma démission ».
Verchinine : « Quand le feu s'est déclaré… ».
Koulyguine : « Messieurs, quelle heure est –il ? ».

Trois strates de conversation sont décelables. La première concerne Natacha, qui entre seule, suivie dix mesures plus loin par Soliony : chacun entrant de manière isolée et plus tard que les autres voix. L'écriture des deux parties est similaire et consiste en une déclamation dont les hauteurs ne sont pas précisées. Seul le rythme est prescrit. La deuxième strate voit le docteur Tchéboutykine entrer en premier, sur un motif en *recto tono*, comme si son bégaiement demeurait inexorablement bloqué sur un *mi*≅. Ce débit spécifique fait penser au *stile concitato*, sorte de variété du *stile rappresentativo*, imaginé par Claudio Monteverdi en 1638. Ce style agité réfère à « une élocution troublée par la passion »[1] ainsi qu'à « des phrases entières déclamées en *recto tono* »[2]. Dans le cas du docteur, au moment précis où il est en train de raviver le souvenir flou de la mère des trois soeurs qu'il se souvient avoir aimée, l'occurrence du *stile concitato* prend tout son sens. Au cours de la dernière strate, les six autres voix entrent simultanément, dans une écriture verticale réalisant des valeurs longues : des blanches. Le premier accord est constitué d'intervalles de quinte diminuée, de quarte augmentée, de seconde mineure, de tierce majeure et de quarte juste. Le deuxième accord est forgé avec des intervalles de quarte augmentée, de quarte juste et de tierce mineure. Cet alliage d'intervalles consonants et d'intervalles plus durs génère d'emblée une atmosphère confuse. Enfin, l'enchevêtrement de ces trois couches discursives, la superposition d'une écriture verticale statique et d'une écriture contrapuntique riche en événements prosodiques et rythmiques, amènent rapidement à un tohu-bohu.

De plus, le terme *madrigale arioso* que le compositeur et éditeur Antonio Barrè introduit, par l'intermédiaire de ses trois anthologies de madrigaux pour quatre voix, composées entre 1555 et 1562 et, ce que cette acception implique dans l'écriture, peut s'appliquer notamment à une scène de *Trois Sœurs* . En effet, cette expression s'illustre par une déclamation souple, proche du *parlando* avec une liberté rythmique laissée à l'interprète : « A supple declamatory or 'narrative' rhythm… »[3]. Lors de sa déclaration dans le numéro 6, Touzenbach évolue sur une ligne vocale dont le rythme n'est pas précisé, à la page 56, mesures 64 à 66 notamment. Sa caractéristique rêveuse et contemplative est ainsi soulignée par cette sorte d'hésitation, par cette prosodie en suspension engendrée par ce style d'écriture.

Il est probable que le rôle attribué par Peter Eötvös aux instruments trouve sa source dans le madrigal. Les phénomènes de dédoublement d'identité des personnages ainsi que celui de leur

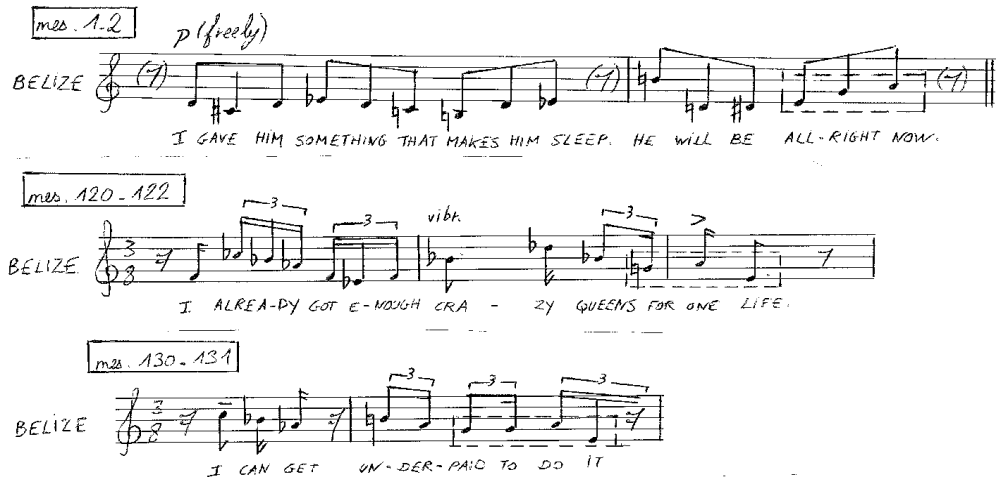
[1] Jacques Chailley, *Cours d'histoire de la musique*, Tome I- Des origines à la fine du XVII^{ème} siècle, 1er volume, Alphonse Leduc, Paris, 1967, p. 103.
[2] *Ibid.*, p. 108.
[3] « Une déclamation ou un rythme 'narratif'… » .
« Madrigal », *op. cit.*, p. 551.

présence fantomatique à travers l'instrument, lorsque leur corps n'est pas visible sur la scène, sont peut-être déjà présents, en filigrane, lorsque Jacques Chailley explique que « les voix étaient en principe doublées aux instruments qui les suppléaient au besoin … »[1]. En effet, la basse continue du début du XVII^{ème} siècle a commencé par « doubler la basse vocale, puis elle la compléta pendant ses silences, enfin, elle la remplaça »[2]. Dès la seconde décennie du XVII^{ème} siècle, les instruments sont traités d'égal à égal avec les parties vocales et sont intégrés dans la composition du madrigal en tant que parties indépendantes. Ainsi, comme en témoigne l'œuvre de Claudio Monteverdi, *Con che soavità*, composée en 1619, les compositeurs commencent à établir des éléments interactifs entre les instruments et la voix, avec une écriture contrapuntique faisant intervenir des motifs en imitation[3]. Ce don d'ubiquité, qui fait que les personnages sont bien là et en même temps ailleurs, qui fait que leur voix instrumentale est audible alors que leur voix ne l'est pas, est peut-être en gestation dans le madrigal du XVI^{ème} et du début du XVII^{ème} siècle.

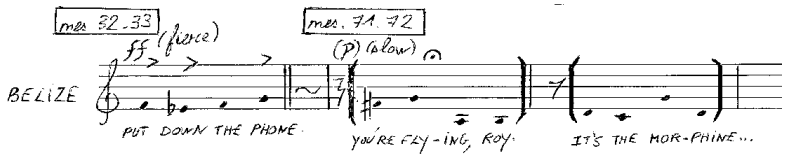
Dans *Angels in America*, c'est un personnage en particulier qui porte en lui la marque du madrigal. Belize emprunte des formules à allure modale et constitue ainsi une référence directe au compositeur italien Claudio Monteverdi et précisément, à ses recueils de *Madrigali e canzonette a due et tre voci*. Son métier d'infirmier l'amène à acquérir une connaissance particulièrement pointue et une clairvoyance aiguë en ce qui concerne les comportements humains, trait de caractère qui ne laisse pas indifférent Peter Eötvös :

> « Le personnage de Belize est chanté par un contre-ténor car pour moi, c'est un personnage pur, il est très clairvoyant, il dit toujours très clairement ce qu'il pense. À l'intérieur de sa partie vocale, j'ai inséré des allusions à la musique de Monteverdi : les fins de phrase empruntent une forme modale. Souvent, quand il chante, on n'a rien d'autre qu'une seule note de trombone, quelque chose de très simple »[4].

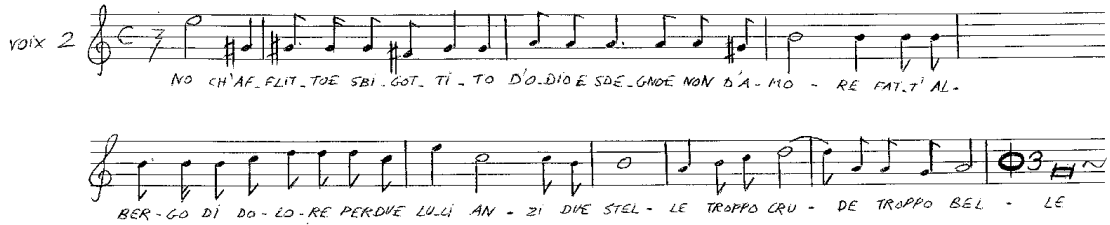
[1] Jacques Chailley, *op. cit.*, p. 88.
[2] *Ibid*., p.103.
[3] « Madrigal », *op. cit.*, p. 564.
[4] Se reporter au quatrième entretien avec le compositeur qui figure dans le volume 2.



112. Traitement modal de la partie vocale de Belize : *Angels in America*, scène 7, mesures 1 et 2 page 184, mesures 120 et 122 page 200, mesures 130 et 131 page 202 de la partition[1].



113. Formules modales lapidaires : *Angels in America*, scène 14, mesures 3é et 33 pages 376, mesures 71 et 72 page 380 de la partition[2].



114. Extrait de *Bel Pastor* issu des *Madrigali e canzonette a due et tre voci*, livre IX, de Claudio Monteverdi.

[1] Acte II, scènes 3 et 5, *Le Millénaire approche, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 33 et 39 :
Emily (remplacée par Belize dans l'opéra) : « Je lui ai donné quelque chose pour le faire dormir […] Il va aller bien maintenant […] ».
Belize : « […] pour ce qui est des folles tordues, j'ai déjà donné, assez pour toute une vie […] ».
[2] Acte III, scènes 2 et 5, *Perestroïka*, *L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.*, p. 31et 45.
Belize : « Raccrochez le téléphone […] Vous êtes dans les vapes, Roy. C'est la morphine ».

Le madrigal imprègne en particulier le premier opéra et le troisième opéra du compositeur hongrois à travers les divers paramètres évoqués précédemment, et, plus généralement, une partie du répertoire de Peter Eötvös. Ainsi, le compositeur a recours par trois fois au genre, dans ses trois comédies madrigalesques : *Moro lasso, Hochzeitsmadrigal* et *Insetti galanti* sur des paroles de Carlo Gesualdo respectivement créées en février 1990, en novembre 1976 et en avril 1963.[1] Dans ces pièces, il invite les choristes à parler et chanter dans le style de la commedia dell'arte et dans celui des dessins animés de Walt Disney.

Un élément thématique, qui n'est ni de l'ordre du « retour » ni de l'ordre du « ressassement » mais qui relève davantage de la pérennité, se trouve au cœur de deux opéras de Peter Eötvös – *Trois Sœurs* et *Love and Other Demons* - et avant eux, dans les opéras de Béla Bartók, *A Kékszakállú Herceg* V*ára*[2], et de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* : dans ces œuvres, les personnages ne peuvent échapper ni à la prédiction, ni à la fatalité.

4. Mythe et fatalité

« La singularité de l'opéra est d'offrir des présences corporelles intensément vouées à la représentation d'un destin déjà fixé »[3]. La destinée des personnages est connue d'avance, dès le début du drame. En effet, l'opéra, dès sa naissance avec Claudio Monteverdi a pour objet la représentation d'actions issues tout d'abord de la mythologie. Ce genre lyrique met en scène des personnages qui ont un destin tout tracé, victime du *fatum* et le spectateur connaît leur devenir puisque le mythe est bien antérieur à l'ouvrage lyrique et que son contenu est connu de chacun, notamment du public d'opéra. Ainsi, si Médée souhaite épargner ses enfants, elle pourra dire à l'instar de Jacques : « Je le veux toujours ; mais le destin, lui, ne le veut pas »[4]. Il faudra donc qu'elle massacre sa progéniture. Puis, la prédétermination de certaines existences, le sort irrévocable que subissent certaines grandes figures de l'opéra, s'étendent au-delà du mythe, et viennent asseoir leur pouvoir dans les contes et les croyances populaires. Senta est irrésistiblement attirée par le Hollandais Volant et sacrifie sa vie pour le sauver de la malédiction qui pèse sur lui. La fatalité lourde de sens finit par dépasser le mythe et les croyances et vient peser sur des personnages qui n'ont aucun contact avec une divinité ou un esprit supérieur. La lecture des cartes apprennent à Carmen que la fin de sa vie est

[1] Se reporter au catalogue des œuvres de l'annexe I qui figure dans le volume 3 du présent travail.
[2] *Le Château de Barbe Bleue.*
[3] Jean Starobinsky, *op. cit.* , p. 12.
[4] Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Gallimard, Paris, 1959, p. 56.

proche, mais l'auditeur le savait bien avant puisque, dès l'ouverture de l'opéra éponyme, le motif de la destinée frappe ses deux coups. Le personnage ne tente rien pour échapper à son sort, bien au contraire, Carmen va au devant de la mort. De même, Wozzeck, tout en pressentant la sinistre fin qui l'attend ne s'en va pas moins assassiner Marie et se noyer ensuite. Ils pourraient alors dire avec Jacques que « cela est écrit là-haut. C'est comme un grand rouleau qu'on déploie petit à petit »[1]. Enfin, le personnage de l'histoire de l'opéra qui croule le plus sous le poids du présage est sans aucun doute Mélisande qui ne s'exprime qu'à travers une plainte : « Que je suis malheureuse ». Barbe Bleue, avant même d'entrer avec Judit dans son château, sait que cette dernière ouvrira les sept portes et disparaîtra derrière la dernière. Alors, après l'avoir plus ou moins dissuadée d'ouvrir les quatre premières portes, c'est lui qui fait en sorte d'accomplir son destin d'homme voué à la solitude si ce n'est de le précipiter, en pressant Judit d'ouvrir la cinquième porte, derrière laquelle s'étend son domaine, sa fierté, son amour propre : « Nyisd ki az ötödik ajtót ! […] Lásd ez az én birodalmam, […] Ugye, hogy szép nagy, nagy ország ? »[2]. Le destin implacable se manifeste par le motif du sang - symbolisé par l'intervalle de seconde mineure – qui infiltre chaque lieu/trait de caractère dévoilé par l'ouverture des portes et contamine progressivement la trame musicale. De même, les paroles d'Olga, prononcées dès le prologue « Mais ces souffrances se changeront en joie pour ceux qui viendront après nous » accompagnées du tissu orchestral, augurent le destin tragique des trois sœurs et annoncent qu'elles ne retourneront jamais à Moscou, leur ville natale, qu'elles désirent tant habiter à nouveau. Enfin, Delaura est hanté par la vision de Sierva, arrachant interminablement les grains d'une grappe de raisin qui repoussent aussitôt, le dernier grain cueilli donnant la mort à l'enfant. Cette vision est comparable au rêve que fait Grigori, le faux Dimitri, moine novice qui partage sa cellule avec le moine chroniqueur Pimène dans le couvent du Miracle. Au premier tableau de l'acte I[3], Grigori confie à ce dernier son rêve prémonitoire annonçant sa propre mort.

Ainsi, si on se réfère à l'argumentation de Denis Diderot concernant l'élaboration formelle d'une pièce de théâtre, Peter Eötvös a su susciter l'intérêt des spectateurs pour avoir donné au

[1] *Ibid.*, p. 20.

[2] Se reporter à la traduction française de Natalia et Charles Zaremba qui figure dans *L'Avant-Scène Opéra,* numéros 149/150, Premières Loges, Paris, novembre-décembre 1992 :
« Va, ouvre la cinquième porte ! […] Regarde, ceci est mon empire, […] C'est un beau grand pays, n'est-ce pas ? ».

[3] *L'Avant-Scène Opéra, Boris Godounov,* numéro 191, Premières Loges, juillet-août 1999, Paris, p. 33 – 37. Le livret traduit en français par Lily Denis et André Lischke réunit les deux versions de l'œuvre, celle de 1869 et celle de 1872.

dénouement une place liminaire et il aurait pu affirmer comme le fait le philosophe des Lumières :

> « Je suis si loin de penser […] qu'il faille dérober au spectateur le dénoûment, que je ne croirais pas me proposer une tâche fort au-dessus de mes forces, si j'entreprenais un drame où le dénoûment serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même »[1].

En ce qui concerne *Trois Sœurs*, on peut préciser qu'il s'agit davantage du gel d'une situation psychologique que d'un dénouement à proprement parler. Cette atonie sans issue se retrouve dans la phrase de Jean Starobinsky qui caractérise le théâtre de Maurice Maeterlinck avant l'écriture de sa pièce de 1901 *Ariane et Barbe Bleue* :

> « il avait été dominé par les puissances de la mort et de la fatalité. Les héroïnes de ce théâtre étaient des enchanteresses estompées. Incertaines d'elles-mêmes, habitées par le mystère, elles appelaient la compassion amoureuse, et l'on voyait la machinerie du malheur se dérouler inexorablement »[2].

Avant de venir hanter la vie de la famille Prozorov et d'arrêter net celle de la très jeune Sierva dans les opéras de Peter Eötvös, « la machinerie du malheur » prend donc le visage de Mélisande et de Judit dans les opéras de Claude Debussy et de Béla Bartók, où la fatalité apparaît comme le personnage principal. En resserrant en une heure de musique une action qui s'étire au long de mois et d'années dans la durée vécue, Balázs et Bartók obtiennent une importante concentration émotive et dramaturgique. L'évolution des sentiments, l'abandon puis le doute, l'attirance et la peur de l'autre sont traités dans un « raccourci fulgurant »[3]. Judit a tout quitté, famille et fiancé, pour épouser Barbe Bleue et venir vivre auprès de lui dans son château. Elle occulte ainsi son propre passé et ses attaches affectives, et renie par la même occasion le vécu de son époux. C'est le monde des désirs, des projections, du besoin de possession et de pouvoir sur l'autre qui règne dans l'opéra en un acte et un prologue. Entrer par effraction dans l'intimité de l'autre, violer son passé et forcer son moi, voilà une volonté dévastatrice que partagent Judit et Golaud. La première ne tolère aucune porte fermée dans le château de Barbe Bleue, le deuxième effraie Mélisande dès leur première rencontre à force de vouloir tout savoir sur son identité et sur son passé. Et ce sont les ténèbres qui attendent les deux personnages avides de posséder l'autre : Judit à la fin de l'opéra rejoint les trois autres

[1] Denis Diderot, « De la poésie dramatique », in *Œuvres Esthétiques*, Garnier Frères, Paris, 1968, p. 226, 227.
[2] Jean Starobinsky, *op. cit.*, p. 183, 184.
[3] Jean-Michel Brèque, « Barbe Bleue ou l'amour impossible », in *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.*, p. 96.

épouses de Barbe Bleue et disparaît avec elles derrière la septième porte et Golaud perd Mélisande, qui meurt en silence dans le château à jamais noyé dans les ombres. L'enfermement et l'étouffement sont concrétisés par un seul acte *durchkomponiert* dont les mesures s'écoulent sans développements de thèmes ni réexpositions. Le prélude pentatonique en *fa* # qui ouvre l'opéra est aussi sa chute, entérinant ainsi la forme cyclique et inexorable des rapports humains en général. Mais alors que la claustration et la suffocation appartiennent au domaine du psychologique dans *Le Château de Barbe Bleue* et *Trois Soeurs*, elles portent atteinte au corps et à la chair dans *Love and Other Demons,* puisqu'on enferme Sierva dans une cellule isolée du couvent et on attache ses membres pour mener à bien l'exorcisme. Quant à l'isolement, il touche chacun des personnages. Après la disparition de Judit, Barbe Bleue redevient l'unique habitant du château à nouveau désertifié. Les personnages des *Trois Sœurs* souffrent chacun d'une claustration morale et psychologique irrémédiable. Enfin, Sierva et Delaura, violemment séparés, se retrouvent seuls, la première dans la mort, le deuxième dans la démence. Ainsi, il n'y a plus rien à faire ni plus rien à dire, seul le silence peut avoir raison de la destinée, seul l'ineffable peut avoir raison de la mort.

Chapitre III. Le silence comme mémoire et révolution

Le silence occupe une place prépondérante dans les opéras de Peter Eötvös, mais est-ce en tant que « silence muet » ou en tant que « silence tacite » ? Selon Vladimir Jankélévitch, le premier type de silence est chargé de négativité, comparé à une « ténèbre aveugle », tandis que le second transporte avec lui une connotation positive, comparé à une « nuit transparente »[1].

> « […] le mystère musical n'est pas l'*indicible,* mais l'*ineffable.* C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, […] est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire […] car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement […] »[2].

[1] Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable, op. cit.*, p. 94.
[2] *Ibid.*, p. 92, 93.

1. L'esquive aux prises avec l'indicible

Dans *Trois Sœurs*, le silence est davantage à l'image de l'indicible, et charrie avec lui les concepts de volubilité vaine et d'introversion annihilante. En effet, le tragique qui, au XIX^{ème} siècle accorde encore une certaine confiance au temps, est remplacé par le désespoir au XX^{ème} siècle. Le désenchantement lié à la quotidienneté, l'engourdissement de l'énergie accompagné de banalité, l'inertie constamment confortée par l'insignifiance, l'usure intérieure précoce, l'obsession de l'échec, l'avortement des espoirs et des idéaux hantent les personnages de la pièce de Anton Pavlovitch Tchekhov. L'impression de statisme et d'immobilité n'est toutefois pas provoquée par une absence totale d'actions, comme en témoignent les quatre actes de la pièce parcourus par divers évènements. À l'acte I, l'arrivée du nouveau commandant de batterie Verchinine éveille la curiosité des sœurs. Les déclarations d'amour jalonnent également la pièce et l'opéra. À l'acte III, l'incendie qui se propage dans la ville intensifie le mal être des membres de la famille Prozorov. Le duel suivi de la mort du baron Touzenbach ainsi que le départ des officiers à l'acte IV augurent la dislocation de toute espérance. De plus, les dialogues sont abordés d'un point de vue externe : ni l'auteur, ni le lecteur et ni même les personnages, n'ont véritablement conscience de ce qui leur arrive et n'ont pas la capacité de prévoir un avenir, proche ou lointain, avec lucidité. En effet, les répliques de chaque personnage se déroulent sous un angle objectif, les questions sont laissées sans réponses et surtout ne semblent pas en attendre. L'ellipse est aussi omniprésente dans l'ouvrage lyrique et affermit les sentiments d'inutilité et de déréliction qui poursuivent les personnages. Ainsi, à l'acte IV, Touzenbach se plaint d' « un ennui mortel »[1] et Irina gémit : « et moi je suis seule, je m'ennuie, je n'ai rien à faire »[2]. Considérant l'attitude de chaque personnage face au néant qu'ils se promettent eux-mêmes, on peut alors citer les propos de Danielle Cohen- Lévinas :

> « D'ailleurs, peut-on imaginer un chanteur dont la voix ne s'adresserait à personne, qui irait toucher le vide des choses comme le vide des êtres ? Il serait alors en situation de soliloque ontologique qui représenterait à lui seul l'enfer dans ses dimensions symboliques, épiques et historiques les plus exacerbées »[3].
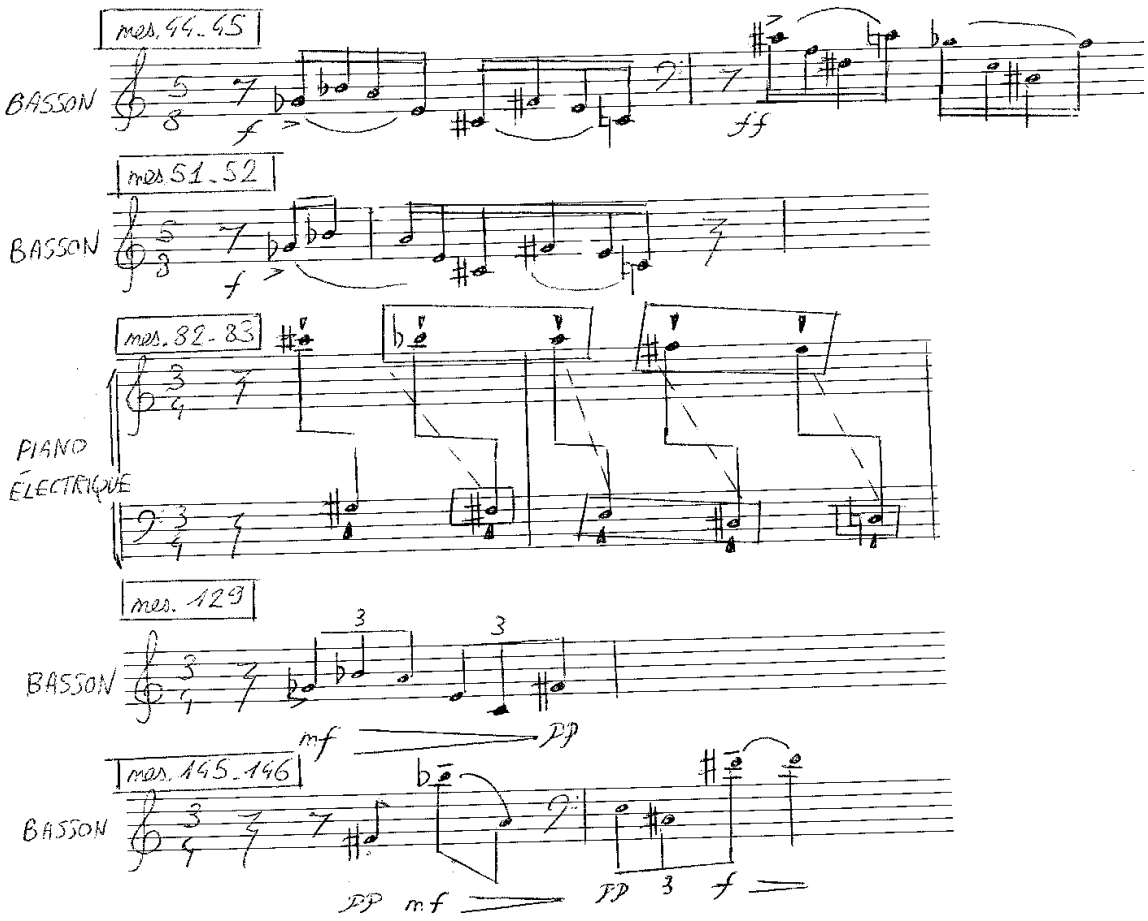
[1] Anton Pavlovitch Tchekhov, *op. cit.*, p. 474.
[2] *Ibid.*, p. 479.
[3] Danielle Cohen-Lévinas, *La voix au-delà du chant,* Vrin, Paris, 2006, p. 281.

L'absence de communication est en outre engendrée par une saturation des dialogues et par une dramaturgie qui consiste en un enchevêtrement minutieux de répliques, un maillage complexe des liens unissant les personnages. Ici, on pense à l'opéra d'Alban Berg, *Wozzeck*, dans lequel le compositeur fait appel à une forme musicale issue de l'époque baroque, la *Suite*, dans le but de figurer une conversation décousue.

> « Ainsi, par exemple, pourquoi la première scène de l'opéra se base-t-elle sur la forme Suite ? Cela provient sans doute du fait que le dialogue de cette scène, au cours de laquelle en réalité il ne se passe rien, n'est constitué que par des éléments de conversation lâches et juxtaposés. Il se révélait approprié de trouver une petite forme pour chacun d'eux, de les rassembler en une succession de petits morceaux de musique ; ce qui constituera donc une Suite »[1].

À ces relations équivoques et flottantes, s'ajoute une profusion de discours entremêlés, où interfèrent des embryons d'échanges, des tentatives de séductions amoureuses ou amicales, révélant un paradoxe fondamental : plus les personnages se font volubiles jusqu'à se retrouver submergés par leurs propre débit, jusqu'à s'annihiler sous ce déferlement de paroles intarissables, plus ils se retranchent dans leur moi intime. Le numéro 5 de l'opéra fait intervenir les treize personnages et mêle divers sentiments croisés. Touzenbach tente de faire la paix avec Soliony, ce dernier se querelle avec le docteur à propos d'une recette culinaire, puis Natacha fait irruption sur la scène et déclenche une série de messes basses. Une mélodie jouée au basson, instrument associé à André, figure les rapports ambigus et contradictoires nourris par les personnages : phénomènes d'attirance et de répulsion.

[1] Alban Berg, *Conférence sur Wozzeck*, Universal-Edition, Wien, 1929, p. 41.



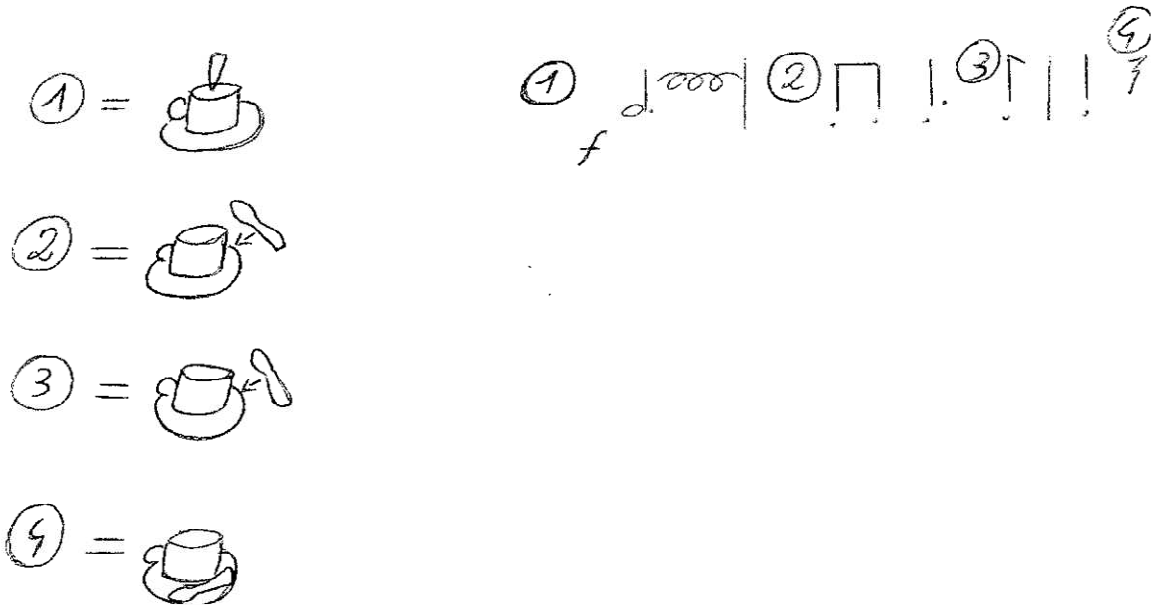
115. Motif des croisements des divers sentiments : *Trois Sœurs*, numéro 5, mesures 44 et 45 puis 51 et 52, 82 et 83, 129 et enfin mesures 145 et 146 pages 35 à 46 de la partition.

Dans le numéro 15, l'absence de communication est générée par divers procédés compositionnels : dissimilitude des lignes vocales, blocage du discours, superposition de textes différents et mots inaudibles couverts par l'orchestre[1]. De plus, le numéro 18, de la page 147 à la page 153, est le témoin le plus explicite de la saturation du discours et des dialogues. Les causeries croisées se mêlent les unes aux autres et les questions sont entendues en même temps que les réponses. En effet, neuf personnages sont présents sur scène et trois strates de conversations se superposent. Les officiers, Koulyguine et Irina chantent sur une seule note avec quelques changements graduels de hauteurs. Natacha et Soliony s'expriment en *parlando* strict avec des valeurs rythmiques resserrées et une vocalité exubérante qui semble échapper quelquefois à Natacha. Enfin, Tchéboutykine réalise un véritable récitatif. Le texte propre, attribué à chaque personnage, et les trois strates musicales évoluent dans des nuances minimales, accompagnées sobrement par des accords espacés les uns des autres et

[1] Jean-François Boukobza, *op. cit.*, p. 38.

confiés principalement aux instruments associés aux personnages. Cette atmosphère dilatée, étirée, et dépourvue de bruits et d'éclats, confère à l'isolement psychologique des personnages un aspect tangible[1].

Par ailleurs, le numéro 22 est un exemple intéressant du souci de précision du compositeur en ce qui concerne la musique de scène. La discussion est rythmée par le bruit des cuillères tournées de manière mécanique dans les tasses à thé, dont le cliquetis vient ponctuer les conversations selon des prescriptions précises telles que « tourner les cuillères dans la tasse », « frapper la tasse avec le manche puis avec le dos de la cuillère », « reposer la cuillère sur la soucoupe ». De plus, un rythme fixe permet de coordonner les tintements.[2] Les indications sont graphiques, représentant le dessin d'une tasse, pourvues de commentaires page 171 de la partition.



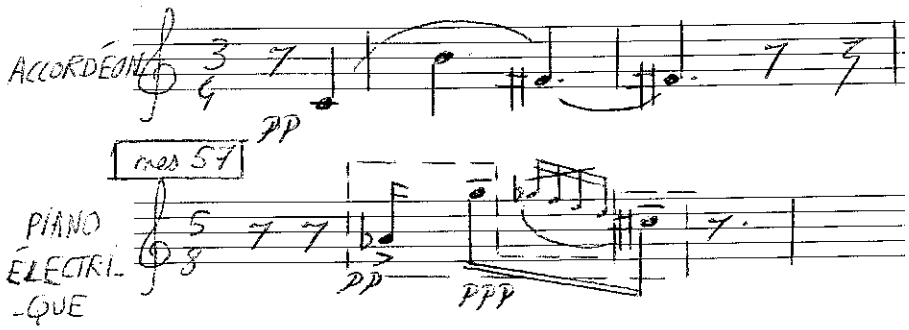
116. Bruits de cuillères : *Trois Sœurs*, numéro 22, page 171 de la partition.

L'application que chaque personnage met à remuer sa cuillère corrobore l'enlisement à l'intérieur de soi. Tous les sujets sont épuisés, les débats sont à court d'arguments et les capacités de réaction sont fossilisées. Mais il faut faire en sorte que ce bruit – tout d'abord anodin puis devenant de plus en plus entêtant à mesure que les bouches s'obstinent à rester fermer - ne cesse jamais, il faut à tout prix le faire durer. Car « […] la vanité du tapage est

[1] *Ibid*., p. 46.
[2] *Ibid*., p. 50.

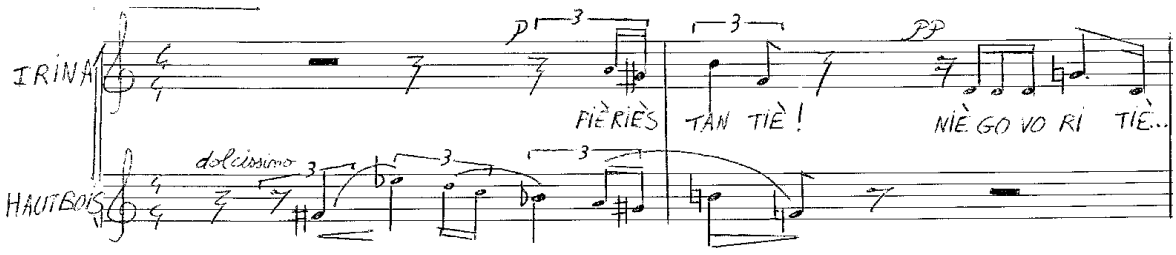
deux fois vaine et demande, pour se prolonger, à être renouvelée continuellement : faute de quoi elle s'aplatirait et retomberait dans le silence. […] Si l'existence spatiale est vanité, l'événement sonore est vanité des vanités : comme une mode éphémère, il exige d'être constamment entretenu »[1].

L'apparence d'apathie et d'indifférence arborée par les personnages dissimule une vie intérieure rongée par une angoisse fébrile. Dans le numéro 2, l'évocation de la ville natale de la famille Prozorov, Moscou, est illustrée par une cellule construite à partir des intervalles polaires de l'œuvre qui sont l'octave évitée et le triton. Ce noyau de trois notes pénètre le tissu harmonique d'abord dans son état originel puis transposé avant de générer un nouveau motif au piano électrique, motif rythmique illustrant l'irritation profonde d'Irina.



117. Motif de Moscou et sa dérivation : *Trois Sœurs*, numéro 2, mesures 36 à 38 puis mesure 57 pages 8 et10 de la partition.
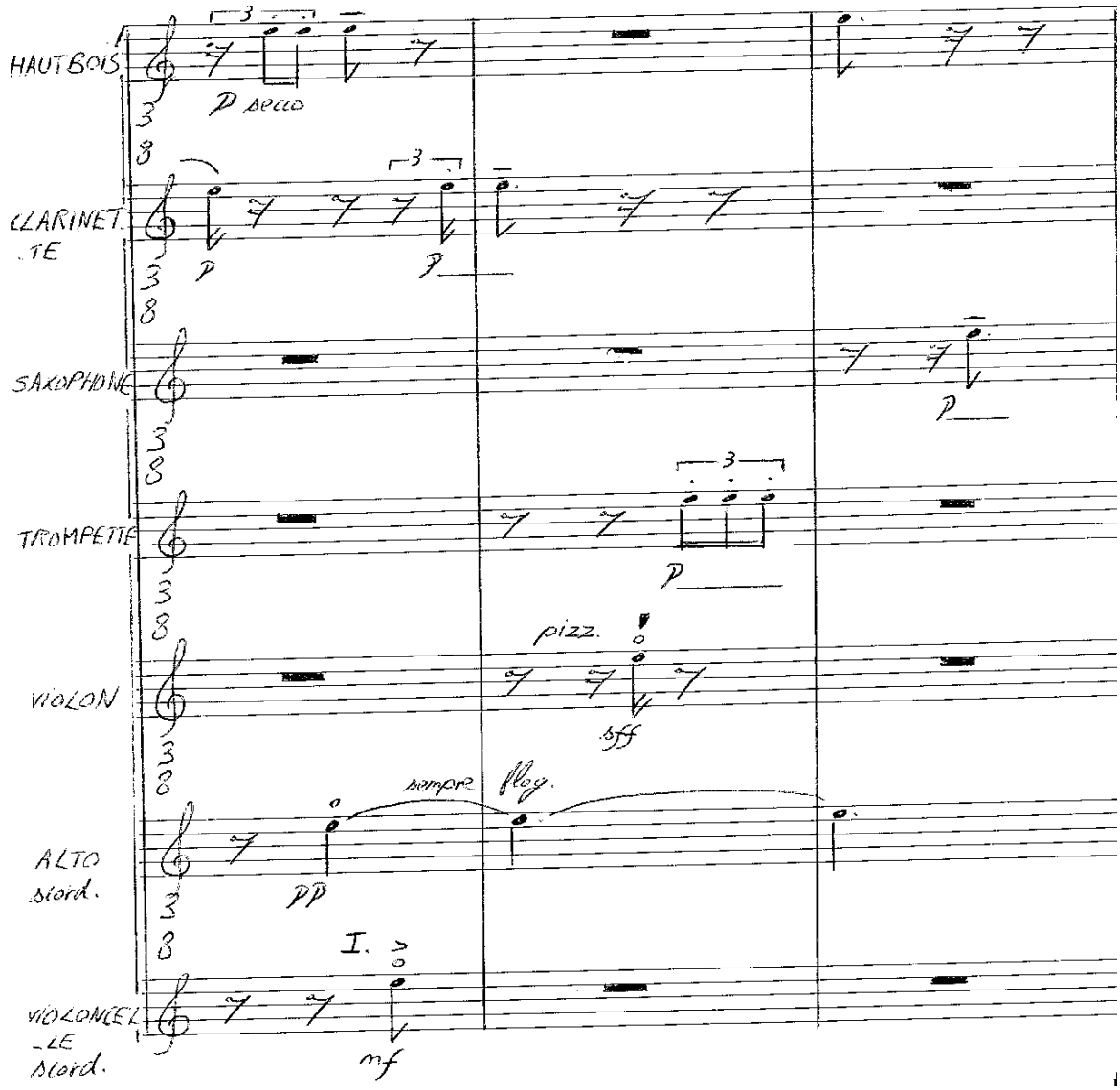
Dans le numéro 7, lorsque Soliony déclare sa flamme à Irina, cette dernière n'intervient que très rarement en émettant des phrases lapidaires en *Sprechstimme*, séparées par de longues phases de silence. C'est alors son chant intérieur, incarné par le hautbois, qui prend la parole à travers une ligne qui descend par chromatisme retourné.



118. Interventions lapidaires d'Irina : *Trois Sœurs*, numéro 7, mesures 50 et 51 page 64 de la partition[2].
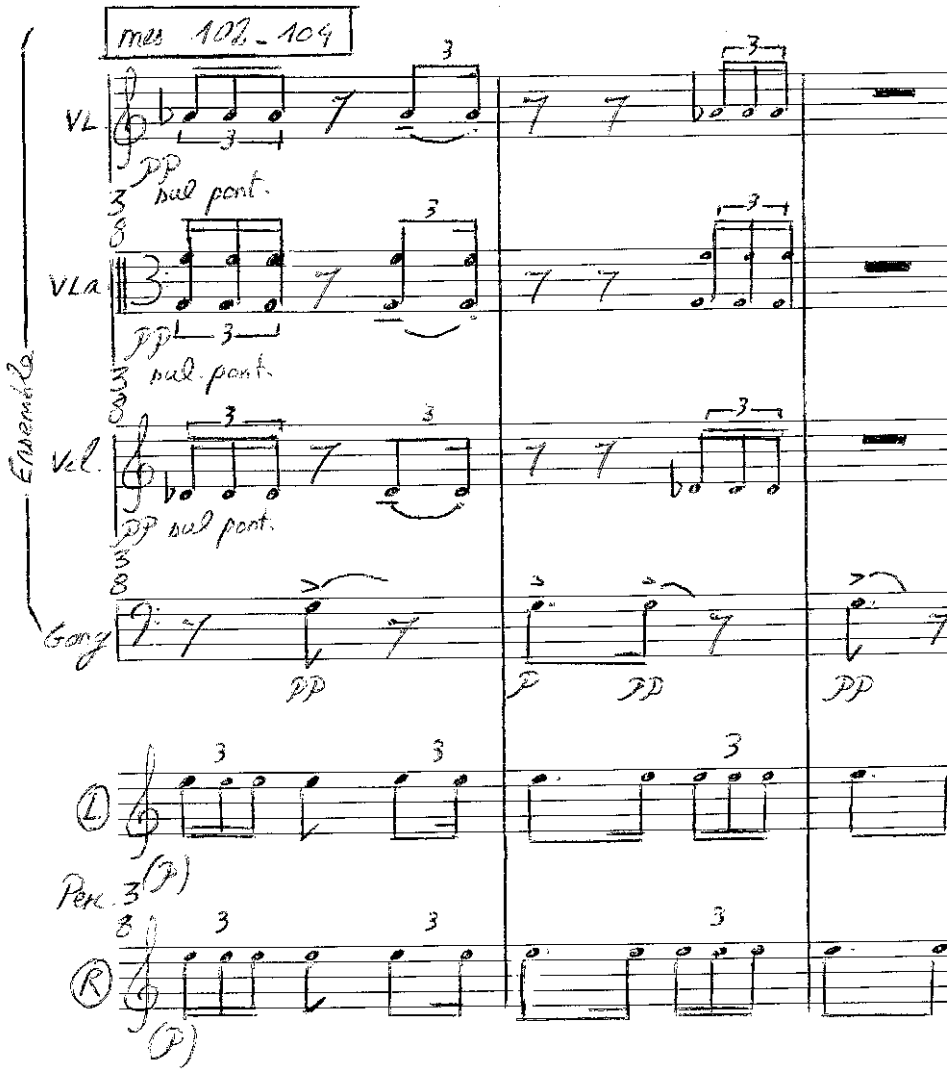
[1] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 183.
[2] Cf. Irène Imart.
Irina : « Cessez ! Taisez-vous… »

Au milieu de l'atmosphère teintée de mélancolie rêveuse du numéro 11, avec un tissu orchestral dépouillé, constitué principalement de pédales, se détache de manière très discrète, un *mi* répété que les instruments de l'ensemble – le hautbois, la clarinette, le saxophone soprano, la trompette, le violon et le violoncelle en *pizzicati* sur un son harmonique et l'alto sur une tenue en son harmonique - se renvoient et s'échangent comme une balle de tennis, de la page 83, mesure 54 jusqu'à la page 86, mesure 93. Cette figure rythmique se rapproche du motif de l'angoisse suscitée par le bris de la pendule au numéro 4. Ce passage est un exemple de travail d'orchestration qui consiste à générer un rythme grâce à un jeu de timbres et de couleurs, réparti entre les instruments ci-dessus identifiés, sur la même hauteur, *mi*. Ce motif trahit la nervosité permanente d'Irina malgré son attitude placide.
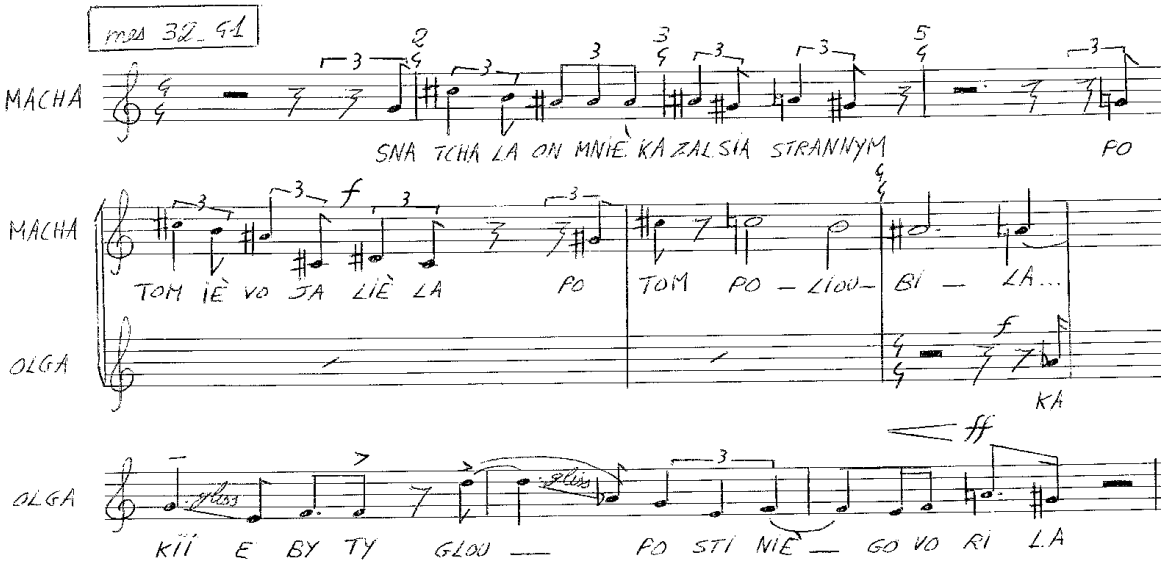


119. Nervosité d'Irina associée au jeu de timbres : *Trois Sœurs*, numéro 11, mesures 54 à 56 page 83 de la partition.

Ce jeu de timbres se transforme progressivement en une formule rythmique *recto tono*, telle une trépidation obsessionnelle bloquée sur un *mi* médium. Tandis que les échanges de timbres se terminent à la mesure 93 page 86, cette formule rythmique entre en tuilage, tout d'abord au hautbois de l'ensemble et aux percussions de l'orchestre de la mesure 90 à la mesure 93. À partir de la mesure 96 page 87 jusqu'à la fin du numéro, la formule est réalisée par le violon sur un *la*≅ , par l'alto sur un accord de septième mineure *sol-fa*, par le violoncelle sur un *ré*≅, tous trois appartenant à l'ensemble, et par les percussions de l'orchestre toujours sur un *mi*, le tout en homorythmie. Cette trépidation est ponctuée par un *sol* bref parsemé tout au long de la partie de gong de l'ensemble, à partir de la mesure 94 page 86. Les mesures 102 à 104 sont réitérées jusqu'à la fin du numéro, en diminuant *poco a poco al pppp*, avec un mode de jeu différent aux cordes, *sul ponticello*, conférant à la trépidation une sonorité tamisée.



120. Trépidation : *Trois Sœurs*, numéro 11, mesures 102 à 104 page 87 de la partition.

Pour finir, le numéro 25 met en scène les aveux de Macha concernant son amour pour Verchinine et prend l'aspect d'un étrange dialogue de sourds avec Olga qui refuse d'écouter sa sœur et qui lui enjoint de se taire. À l'acte III de la pièce, Olga est placée « derrière le paravent », comme pour mieux se couper physiquement et psychologiquement de Macha. De plus, la didascalie qui figure au début de l'acte mentionne : « La chambre d'Olga et d'Irina. À gauche et à droite, des lits, derrière des paravents »[1]. L'idée des paravents se retrouve dans la mise en scène d'Ushio Amagatsu. Les panneaux diaphanes amovibles, frôlés de temps à autre par les personnages qui entrent en scène ou qui en sortent, derrière lesquels Soliony cache son chagrin, apparaissent comme le symbole et la confirmation de l'isolement autistique où s'embourbent les personnages. Un motif réitéré trois fois pages 223 et 225 de la partition par une quarte augmentée ascendante suivie d'un chromatisme descendant, souligne les confidences de Macha. Olga, quant à elle, lui répond par des vocalises nerveuses et des *glissandi* étouffés par l'angoisse, comme si Macha, par ses aveux, venait troubler son équilibre intérieur ou plus précisément, son désir de rester hermétique et étanche à tout ce qui serait susceptible de bouleverser la tranquillité superficielle de la famille.



121. Aveux de Macha : *Trois Sœurs*, numéro 25, mesures 32 à 41 pages 223 à 225 de la partition[2].

[1] Anton Pavlovitch Tchekhov, *op. cit.*, p. 449.
[2] Cf. Irène Imart.
Macha : « Au début, je le trouvais bizarre. Ensuite, j'ai éprouvé de la pitié, puis je me suis mise à l'aimer… ».
Olga : « Tu peux dire tout ce que tu veux, je ne t'entends pas ».

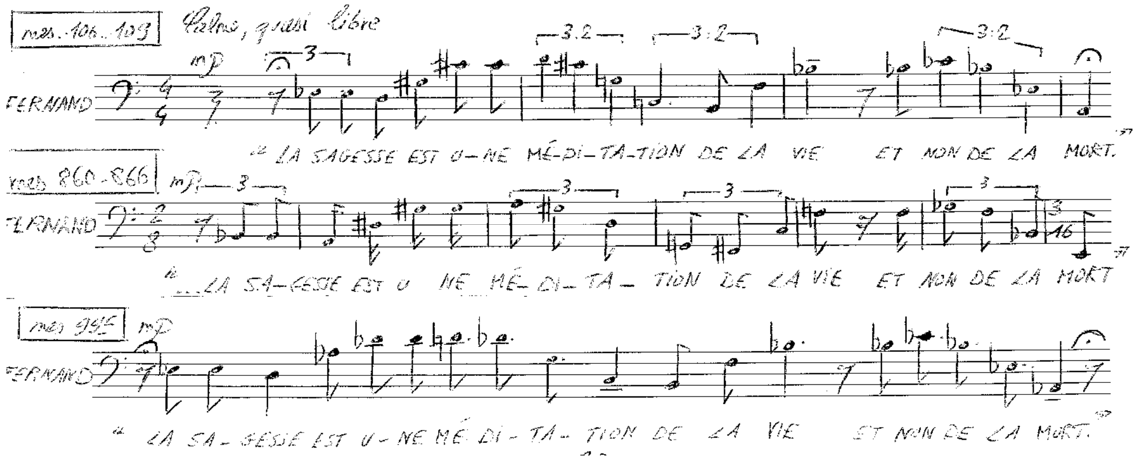
Macha, lorsqu'elle se sent mal à l'aise, cherchant à tout prix à échapper au moindre conflit ou à ce qui pourrait lui causer un quelconque embarras, s'invente un code musical : c'est son esquive à elle. De force, Macha a épousé son mari Koulyguine et elle essaie par tous les moyens de se dérober à ses devoirs d'épouse. Dans la pièce, elle a recours à une comptine qu'elle chantonne d'un air absent : « Au bord de l'anse, un chêne vert, autour du chêne, une chaîne d'or ». Dans l'opéra, ce code musical se traduit par un sifflement lancinant qu'elle fait entendre quatre fois – numéro 3 de la Séquence I, numéro 13 de la Séquence II, numéros 22 et 26 de la Séquence III[1] – et qui ne manque pas d'insupporter sa sœur aînée Olga.

> « Dans les temps morts, […] bien des gens fredonnent quelque chose qu'on ne comprend pas, qu'ils n'entendent pas eux-mêmes, où ils semblent pourtant mettre beaucoup. Alors les masques tombent, ou on en met d'autres, ça dépend, la chose est assez comique. Seuls, ils déraillent un peu, ils chantent un air qui a été leur grande affaire et qui n'a pas pris forme. Ce sont des pantins désarticulés et chimériques parce qu'on en a fait, de force, des adultes, toujours plus désarticulés et plus vides »[2].

Ainsi, le sifflement de Macha serait donc un détour, un divertissement. Mais peut-être la cadette est-elle en quête d'un état bien plus ample et bien plus serein qu'un simple détour, un état qui se rapprocherait de la paix. « Au lieu de s'étourdir de bavardage pour meubler à tout prix le pesant silence », Macha rechercherait plutôt « les nappes et les flaques du silence pour couper court au bavardage ; son propos n'est plus le divertissement mais le recueillement »[3].
Cette forme d'échappatoire fait immédiatement penser à l'opéra *Genitrix* dans lequel deux personnages en particulier ont recours à des sortes de formules incantatoires pour échapper un bref moment à la tragédie dont ils sont les victimes mais surtout les instigateurs. Les refrains de Fernand et de Mathilde correspondent respectivement à une citation de Spinoza et à une phrase que se plaisait à fredonner Jean, le frère de Mathilde, personnage absent dans l'opéra de László Tihanyi. Le refrain de Fernand est constitué de deux fragments. Le premier – « La sagesse est une méditation de la vie » - est le plus long, tandis que le deuxième – « et non de la mort » - apparaît à la fois comme une annexe du premier et comme une formule conclusive. Le motif qui porte la maxime repose sur les rythmes arsique et thétique mis au point par la musique gréco-latine : la ligne ascendante correspond au mouvement levé ou *arsis* et la ligne descendante renvoie au mouvement frappé, ou posé, ou *thesis.* À la scène 6 de l'acte II, le

[1] Le sifflement de Macha figure dans le tableau VIII de la première partie, chapitre II, 4. du présent travail.
[2] Ernst Bloch, *Traces,* traduit de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Gallimard, Paris, 1968, p. 9.
[3] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 168, 169.

refrain subit un procédé de diminution et est transposé une quarte juste au-dessous de la première exposition. La troisième exposition conserve les mêmes hauteurs que la première avec un traitement en augmentation, prenant ainsi l'allure d'un souvenir étiré dans le temps notamment par l'intermédiaire de valeurs pointées.



122. Refrain de Fernand : *Genitrix,* acte I scène 2, mesures 106 à 109 page 20 ; acte II scène 6, mesures 860 à 866 ; acte II scène 8, mesure 995 page 143 de la partition.
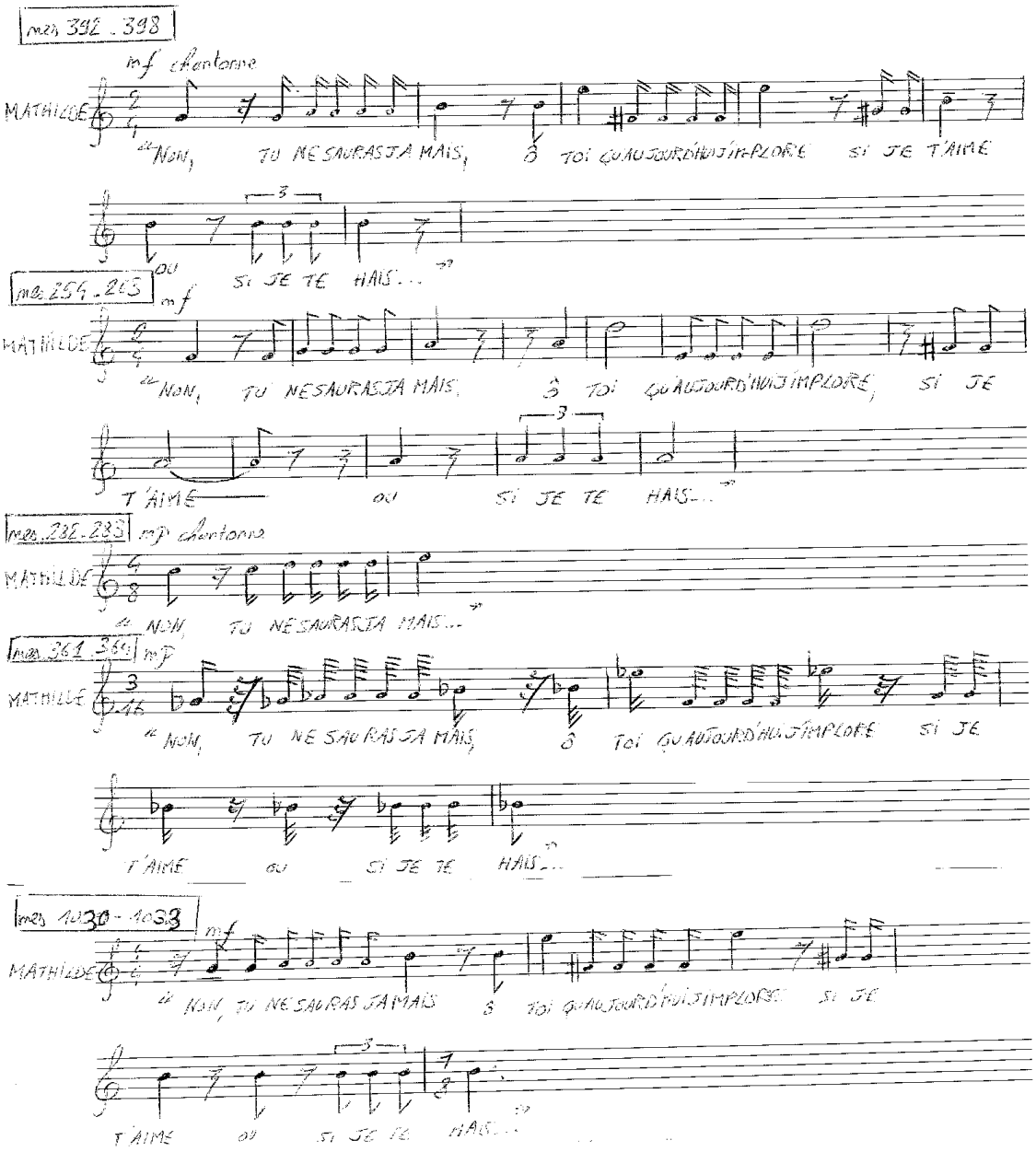
Le refrain de Mathilde, quant à lui, est à l'image d'une chanson française des années 1920, orchestrée dans le style de l'époque. Ce thème syllabique se rapproche de la prosodie naturelle, soulignant les valeurs brèves et longues. Le schéma prosodique de la phrase est le suivant :

« Non, tu ne sauras jamais, ô toi qu'aujourd'hui j'implore, si je t'aime ou si je te hais ».[1]

– _

La deuxième exposition de ce refrain est transposée une seconde majeure au-dessous de la première et est traitée en augmentation. La troisième occurrence intégrale est transposée un demi-ton au-dessous de la première et subit un procédé de diminution. La dernière exposition est identique à la première, hormis la première syllabe syncopée qui donne un nouvel élan à la phrase.

[1] _ : longue
_ : brève

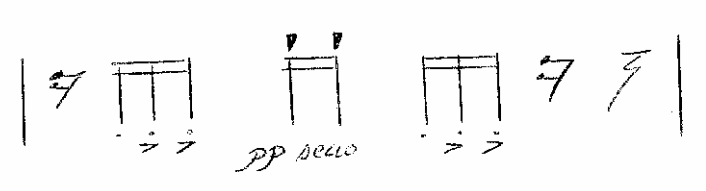


123. Refrain de Mathilde : *Genitrix*, acte I scène 5, mesures 392 à 398 pages 73 et 74 ; acte II scène 3, mesures 254 à 263, 282 et 283, 361 et 364 pages 45, 46, 48 et 57 ; acte II scène 8, mesures 1030 à 1033 pages 150 et 151 de la partition.

Le refrain de Mathilde est orchestré différemment à chacune de ses nouvelles occurrences. La première exposition à la scène 5 de l'acte I est traitée en homorythmie avec les violons, altos et violoncelles qui effectuent des accords parfaits de *sol* majeur et *ré* majeur, des accords de septième mineure et majeure, un accord parfait de *la* mineur, un accord de septième de dominante, soutenus par les contrebasses qui réalisent en croches *pizzicati* une marche descendante chromatique puis par tons, sur des intervalles de quintes diminuées. La deuxième

exposition de ce refrain, à la scène 3 de l'acte II, est ponctuée par l'imitation des rires de Fernand et de Félicité aux violons, altos et violoncelles qui émettent des motifs descendants en croches *staccato,* tel un gloussement en contrepoint. La troisième exposition intégrale, à la même scène, réutilise le motif du gloussement cette fois-ci joué par la harpe, par le clavier numérique, par le vibraphone et par le glockenspiel, mais en diminution puisqu'il s'agit de triples croches *staccato.* Enfin, à la scène 8 de l'acte II, ce refrain n'est plus qu'un souvenir, dont la connotation désuète et poussiéreuse est prise en charge par les violons, les altos et les violoncelles qui produisent, à l'aide d'un vibrato exagérément large, une imitation des sons poussifs et tremblants qu'émettent les anciens tourne-disques.

Dans *Trois Sœurs,* un autre personnage féminin se manifeste comme une figure de silence particulière : Natacha. Mais il s'agit avec elle d'un silence explosif, d'un silence hystérique. Elle fait irruption sur la scène à trois reprises une bougie à la main : dans le Prologue, dans le numéro 3 de la Séquence I et dans le numéro 14 de la Séquence II[1]. Son inspection de la maison de la famille Prozorov est soutenue par une figure rythmique réitérée à chaque mesure du numéro 3, distribuée aux instruments associés aux sœurs, c'est-à-dire les cordes et les bois auxquels vient s'ajouter le saxophone, fantôme de Natacha. Cette figure rythmique est verticale : les deux doubles croches centrales sont accentuées aux parties de clarinette, de clarinette basse, d'alto, de violoncelle et de contrebasse en homorythmie. La flûte alto réalise les six doubles croches qui entourent les deux doubles croches centrales. Ces deux éléments sont ponctués ou bien doublés par le saxophone et les percussions de manière épisodique[2]. Cette figure rythmique, en forme d'arche, qui accompagne les pas de Natacha, annonce de manière discrète mais persistante le caractère déterminé du personnage, prêt à tout pour s'emparer des lieux.



124. Le motif de l'hystérie de Natacha, numéro 3, page 15 de la partition.

[1] Le « refrain » de Natacha figure dans le tableau VIII de la première partie, chapitre II, 4. du présent travail.
[2] Jean-François Boukobza, *op.cit.,* p. 16.

Ce leitmotiv, dans le numéro 14, intitulé « refrain », diffère de son premier exposé par un dispositif sonore plus imposant avec notamment un renfort de percussions, par des ponctuations sèches des cuivres et par la prédominance du saxophone qui évince les bois[1]. Ce court numéro montre alors une Natacha de plus en plus présente et qui accroît sa puissance au sein de la famille Prozorov.

Ce mouvement d'esquive permanent qui vient contaminer chaque personnage au cours de l'opéra est contenu au sein même de la chorégraphie de Ushio Amagatsu qui fait de chaque geste et chaque attitude un vocable corporel appartenant au champ lexical de la fuite. Le compositeur hongrois et le chorégraphe japonais partagent une première expérience opératique à l'occasion de la production du *Château de Barbe Bleue* de Béla Bartók à Tokyo au mois de février 1997[2] : cette rencontre sera déterminante pour deux des opéras de Peter Eötvös qui se feront donc en collaboration avec Ushio Amagatsu. La partition de *Trois Sœurs* est celle qui abonde le plus en didascalies très précises que le chorégraphe japonais fait traduire immédiatement dans sa langue afin d'élaborer une mise en scène qui soit en total accord avec la pensée scénique du compositeur. C'est pourquoi l'esquive, au centre de l'opéra, est exprimée de manière aussi intelligible par les deux langages : le langage musical et le langage corporel. À aucun moment Ushio Amagatsu ne s'engage dans une analyse psychologique des personnages mais s'attache plutôt à indiquer aux chanteurs les gestes à effectuer et principalement définis par leur déroulement dans le temps et dans l'espace. C'est le temps que va mettre un personnage pour se retourner qui est décisif et qui confère à l'action toute sa signification de lassitude et de démission. C'est l'allongement d'un bras et la place de ce bras dans l'espace scénique qui fait comprendre aux spectateurs que le personnage qui accomplit ce geste s'avoue d'avance vaincu.

Dans *Angels in America*, le silence – sa fuite et/ou sa recherche - est principalement pris en charge par le personnage de Harper qui est en proie à une volubilité compulsive, surtout lors des moments de solitude, aux scènes 2, 3 et 5. Ces emportements verbaux, chez l'instable et neurasthénique Harper, peuvent être générés par une terreur du silence et du mutisme et par une prise de conscience d'un isolement extrême. Harper a le sentiment que son mari, Joe, lui ment depuis le début de leur relation, ayant découvert tardivement son homosexualité.

[1] *Ibid.*, p. 34.
[2] Production dirigée par Peter Eötvös avec une mise en scène d'Ushio Amagatsu.

> « Comme l'évidence de la lumière éclaire les présences et manifeste la coexistence des existants et fait communiquer les êtres, mais tourne en tromperie dans les mirages, ainsi la parole relationne les hommes, mais, dans le mensonge, les isole les uns des autres ; la parole, arme à double tranchant, exprime le sens et fait dérailler l'intellection ; elle signifie et défigure, porte le sens et empêche de penser »[1].

2. Lady Sarashina et le silence de l'inaction

Vladimir Jankélévitch mentionne deux manières d'appréhender le rapport du bruit au silence. Soit le bruit est considéré comme irruption sonore interrompant l'« océan illimité » d'un silence amorphe, soit « c'est le silence qui est une 'pause' discontinue dans la continuité d'un bruitage incessant : le bruit n'est plus un silence suspendu, mais à l'inverse le silence est une cessation du bruit et une solution de continuité »[2]. Ainsi, dans *As I Crossed a Bridge of Dreams* - puis par atavisme, dans l'opéra qui en découle, *Lady Sarashina* - c'est le deuxième type de rapport bruit/silence qui est exploité par Peter Eötvös. En effet, le compositeur a souhaité reproduire le monde sonore des rêves dans lesquels « les sons sont tout proches de nous, ils se trouvent directement dans nos oreilles »[3]. Pour reproduire ce type de sons, il a recours aux microphones qu'il place suffisamment prés des instruments ou de la bouche des acteurs. Le paramètre auditif - le silence « comme solution de continuité » - est intimement lié à celui de la temporalité, de la durée :

> « […] nous entendons le son des pensées de Sarashina de tous les côtés à la fois. Le temps joue ici un rôle tout particulier. Puisque les pensées naissent avant même que nous ne les exprimions et qu'elles résonnent encore dans notre esprit après que le dernier mot eut été prononcé, nous entendons en permanence trois plans temporel : un 'pré-son', le temps présent et la résonance »[4].

Dans l'opéra *Lady Sarashina,* les microphones sont utilisés afin de déplacer le son, la source étant sur scène. Ces outils permettent aux chanteurs de parler selon une large palette de modes d'émission détaillée par les didascalies : *flüstern*[5]*, etwas stimmhaft*[6]*, leise kichern*[1]*, mit leiser*

[1] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 166.
[3] Les propos du compositeur relatifs à cette pièce figurent dans le livret qui accompagne le CD : UMZE Ensemble de Chambre, Gergely Vajda, BMC CD 138, 2009.
[4] *Ibidem.*
[5] « chuchoté », didascalie qui parcourt la partition.
[6] « un peu voisé » : didascalie qui parcourt la partition.

stimme[2], pour ne citer que celles-là. Seule Lady Sarashina n'a jamais recours au microphone, de part sa fonction de narratrice et d'évocatrice d'un passé révolu. Elle mène une vie figée, plongée dans une sorte d'adynamie permanente et c'est le temps présent vécu comme apathie qui condamne l'avenir à une stagnation similaire. L'avortement de toute initiative et l'atrophie de toute faculté de réaction et de renaissance sont irrémédiablement silencieux, car « le bruit accompagne le changement et signale la mutation, laquelle est passage d'un état à un autre, et s'effectue dans le temps. Le mouvement effectif, ou déplacement spatial, qui est la plus simple mutation, produit une vibration acoustique de l'atmosphère, et s'accomplit par conséquent dans le remue-ménage, l'agitation et le tintamarre »[3]. C'est parce que Lady Sarashina n'opère aucun mouvement – même pas celui d'un renouveau, d'une renaissance, d'un recommencement - et n'expérimente aucune mutation dans sa vie que le temps vécu est pour elle un « temps silencieux » parce que « nu et abstrait ». Lady Sarashina se condamne alors à un non-devenir puisque « le devenir rempli d'événements et d'occurrences […] meublé de contenus concrets fait du bruit »[4]. Alors que « [l]es bruits se succèdent et les sons impliquent une continuation intensive »[5], sa vie se déroule comme une abstraction et de cette abstraction ne parviennent aux oreilles des auditeurs/spectateurs que des manifestations sonores de silences, de pensées et de rêves. Son existence flotte « sur cette profondeur de silence »[6] et seuls tranchent sur ce silence les bruits de la nature – gouttes de pluie, bruissement des feuilles, souffle du vent, pépiements d'oiseaux – le miaulement de la Chatte, le ricanement des deux jeunes filles et la flûte du Gentleman. Ainsi Lady Sarashina se dépouille-t-elle petit à petit du temps qui passe, de son enfance, de sa jeunesse puis de sa maturité pour entrer doucement dans la vieillesse. La créatrice du rôle, Mireille Delunsch, commente cet écoulement particulier du temps figuré scéniquement dans l'opéra par le chorégraphe et metteur en scène Ushio Amagatsu :

> « L'apprentissage du port du costume a été un apprentissage en soi, longuement réglé durant les répétitions. Il fut nécessaire d'abord à cause des différentes "couches" de vêtements accumulées les unes sur les autres, et dont nous nous débarrassions en nous effeuillant peu à peu, mais qui restaient accrochées dans notre dos, puisque nous ne sortions jamais de scène une fois la pièce commencée. Cette trouvaille a eu un rôle doublement symbolique, puisqu'elle a servi à figurer le fait que les évènements de la vie restent accrochés à nous (ici dans notre dos,

[1] « ricanement, doucement » : didascalie présente dans la scène 7, « Dark Night ».
[2] « à voix basse » : didascalie présente dans la scène 6, « Mirror-Dream ».
[3] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 162.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibid.*, p. 163.

> comme des ailes fanées), à la manière de lambeaux d'anciennes peaux, et aussi à marquer les périodes différentes de la vie de Lady Sarashina, et enfin à permettre aux autres chanteurs de changer de personnage »[1].

Ainsi Lady Sarashina se situe-t-elle à la lisière, pas toujours déterminée, qui fait se jouxter l'indicible et l'ineffable. Sa révolution, réduite au mutisme, totalement intériorisée, s'opère en rondeur et se réfère au sens de révolution en tant que courbe, en tant que « mouvement régulier et circulaire », impliquant la « notion de retour du même, réitération ou prolongement sans violence »[2]. Cette révolution astrale est manifestée très concrètement dans le décor avec la présence en fond de scène, en face du public, d'un immense cercle lunaire, successivement éclairé dans son intégralité, puis éclairé de trois-quarts, puis de moitié, ainsi de suite jusqu'à l'obscurité totale. Scéniquement, cet unique élément permet à lui seul de marquer visuellement le temps qui passe et ce, à toutes les échelles temporelles : il symbolise à la fois le micro-déroulement des minutes et des heures, le déroulement cyclique des saisons et enfin, la succession des âges de la vie.

Un autre personnage féminin opte pour une révolution qui, si elle n'est pas manifestement plus audible et extériorisée que celle de Lady Sarashina, contient tout de même en elle une grande violence. Et le personnage en question ne se contente pas d'osciller entre l'indicible et l'ineffable sans jamais se résoudre à choisir, mais assume pleinement son appartenance à un seul type de silence : l'ineffable.

3. L'ineffable au nom de la révolution

Dans *Love and Other Demons,* Sierva María de Todos Los Ángeles est un personnage à qui la définition de l'ineffable - et non de l'indicible - s'applique parfaitement, tout comme la définition du charme - et non de la beauté. « Si la Beauté consiste dans la plénitude intemporelle, dans l'accomplissement et l'arrondissement de la forme, dans la perfection statique et l'excellence morphologique, le charme, lui, a quelque chose de nostalgique et de précaire, je ne sais quoi d'insuffisant et d'inachevé qui s'exalte par l'effet du temps »[3]. Sierva nourrit une forme de nostalgie en constatant chaque jour et chaque nuit passés au couvent, combien lui manque sa petite enfance choyée par les esclaves de son père et protégée par

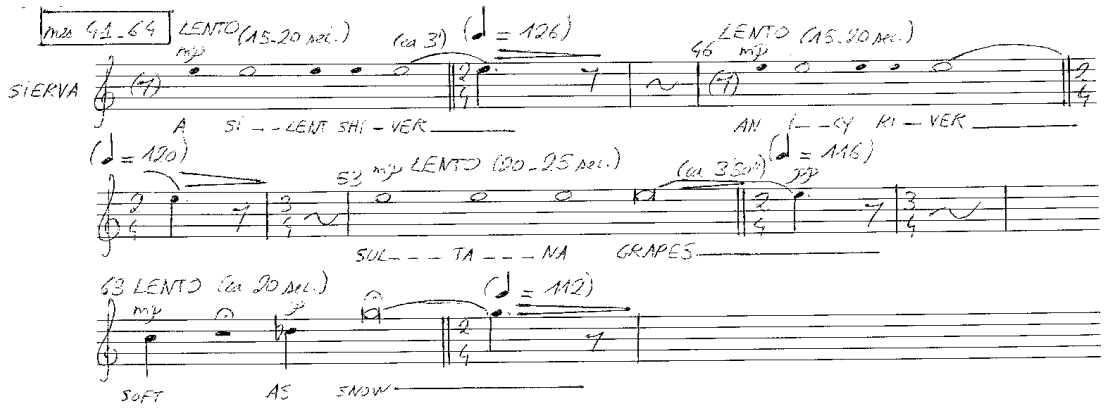
[1] Se reporter à l'entretien avec Mireille Delunsch qui figure dans le volume 2.
[2] Florence Fix, « Révolutions, évolutions : la logique du conflit », in *Analyse musicale* numéro 61, « Musique et révolutions », Paris, décembre 2009, p. 7.
[3] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 121, 122.

l'attentionnée Dominga. Et précaire est son existence, puisqu'elle s'éteint à l'âge de douze ans. « Le charme ne nous apporte pas la solution d'un problème, mais il est bien plutôt un état d'aporie infinie qui provoque en l'homme une féconde perplexité ; en cela il est plutôt ineffable qu'indicible. Le charme est toujours naissant : car la succession ne nous accorde le moment actuel qu'en nous soustrayant le moment antérieur »[1]. Ainsi Sierva, ou plutôt son comportement étrange et la langue Yoruba qu'elle parle volontiers représentent pour les êtres qui l'entourent – y compris son père Ygnacio – une provocation, une menace, un danger réel qui met en péril les conventions sociales et les règles de vie et de communication qui régissent leur quotidien. L' « aporie », constituée par la simple présence de Sierva, va amener les adultes responsables du sort de l'enfant à éliminer cette source inépuisable de complications et de tourments : il faut neutraliser le fauteur de troubles, le révolutionnaire qui ne va pas se contenter de transgresser l'ordre établi mais qui va bel et bien le mettre en pièces. Sierva est-elle donc suppôt d'indicible ou ange d'ineffable ? Merveille ou monstre ? Le monstre, « c'est essentiellement ce qui transgresse la séparation des règnes, mêle l'animal et le végétal, l'animal et l'humain ; c'est *l'excès*, en tant qu'il change la qualité des choses auxquelles Dieu a assigné un nom ; c'est la *métamorphose*, qui fait basculer d'un ordre dans un autre »[2]. Sierva est mi-animale, mi-humaine : elle utilise le langage des oiseaux et n'hésite pas à user de ses dents lorsqu'on tente de lui arracher ses colliers. Elle choisit également de parler la langue des esclaves plutôt que celle des maîtres et celle des démons plutôt que celle de Dieu : elle entre sciemment dans les domaines interdits à sa classe sociale et à sa religion.

Sierva, être de révolution, manifeste sa non-conformité aux codes sociaux, culturels et religieux qui régissent sa classe de plusieurs manières. La première manifestation de révolte confine au silence, dès le début de la scène 1/A, lors de l'évocation du rêve annonciateur que fait Sierva – puis Delaura – à propos de sa propre mort. Chaque syllabe du texte est chantée sur la même hauteur, la note *mi*, et leur durée respective est précisée par un nombre de secondes indiqué entre parenthèses. Le texte est découpé en quatre groupes dans lesquels la voix de Sierva se mêle à celle du chœur de femmes invisible - placé en coulisses. Chacune des huit parties vocales reprend le même texte que celui de Sierva mais de manière autonome, le chantant sur des hauteurs et des valeurs différentes : de cette superposition naissent neuf strates indépendantes. Une dixième couche dramaturgique vient se glisser parmi les voix : il s'agit du motif narrateur effectué par le célesta sur les hauteurs correspondant aux lettres du nom de Sierva. Le premier et le deuxième groupes textuels contiennent cinq syllabes chacun,

[1] *Ibid.*, p. 122.
[2] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 137, 138.
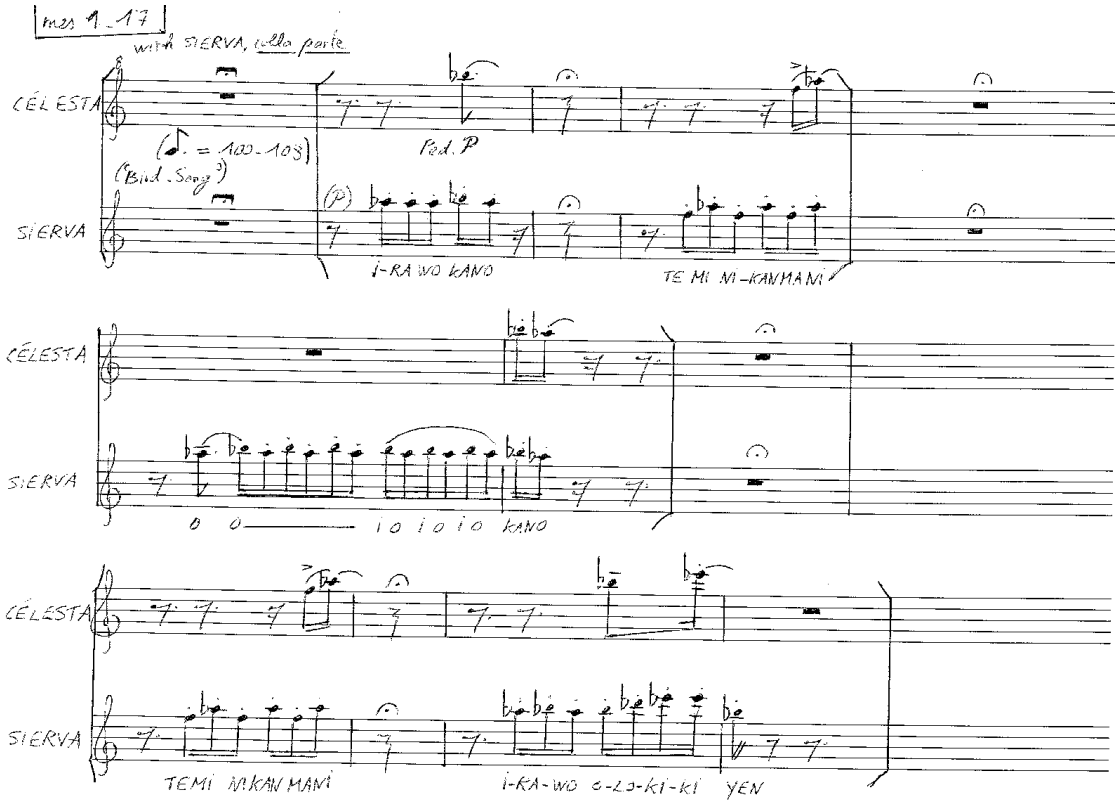
le troisième quatre et le quatrième, trois. Ces quatre morceaux de texte sont séparés par des interventions lapidaires à l'orchestre. Ce processus de raréfaction graduelle de texte - à l'image de l'amoindrissement progressif de l'énergie de Sierva - introduit dès le début de l'opéra, conduit le spectateur/auditeur jusqu'au silence létal de Sierva qui constitue la chute de l'opéra.



125. Premier type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons*, scène 1/A, mesures 41 à 64 pages 6 à 11 de la partition[1].

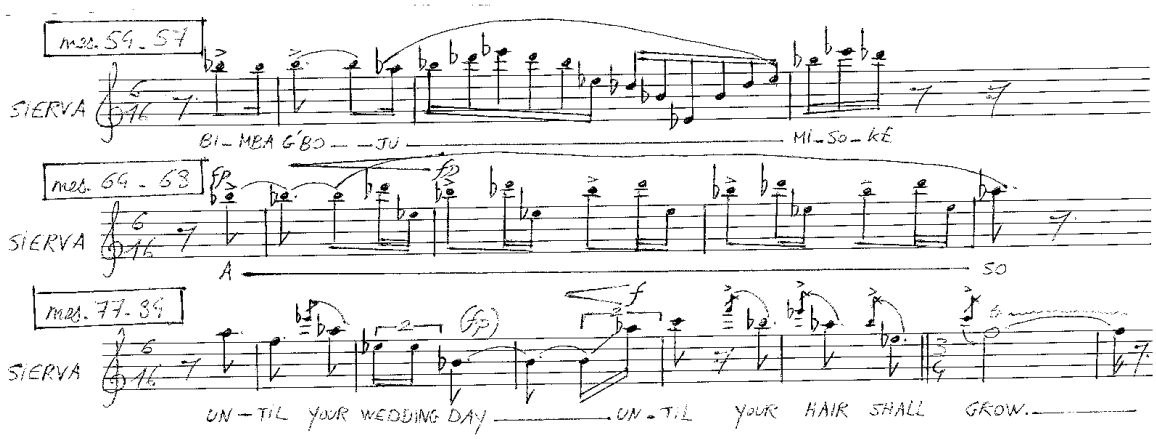
La deuxième forme de révolte intériorisée est manifestée par le personnage opératique de Sierva au moyen de chants d'oiseaux, effectués en doubles croches *staccato* sur un texte Yoruba. À la scène 1/C, ce chant est complété d'une résonance au célesta qui ponctue la fin de chacun des groupes de mots.

[1] Sierva : « Un frisson silencieux, une rivière de glace, des grappes de raisin, douces comme de la neige […] ».



126. Deuxième type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons*, scène 1/C, mesures 1 à 17 pages 21 et 22 de la partition.

Ce deuxième type de révolte est associé, en termes d'écriture vocale, au concept de virtuosité vocale avec lequel renoue le compositeur notamment à la scène 4/A. Cette scène met en scène une soprano colorature qui oppose à la Reine de la Nuit de Mozart une rivalité impitoyable. Le *staccato* dans l'extrême aigu, les traits volubiles et mélismatiques, les trilles, les grands intervalles *legato* sont autant de gageures vocales qui n'épargnent pas le personnage de Sierva.



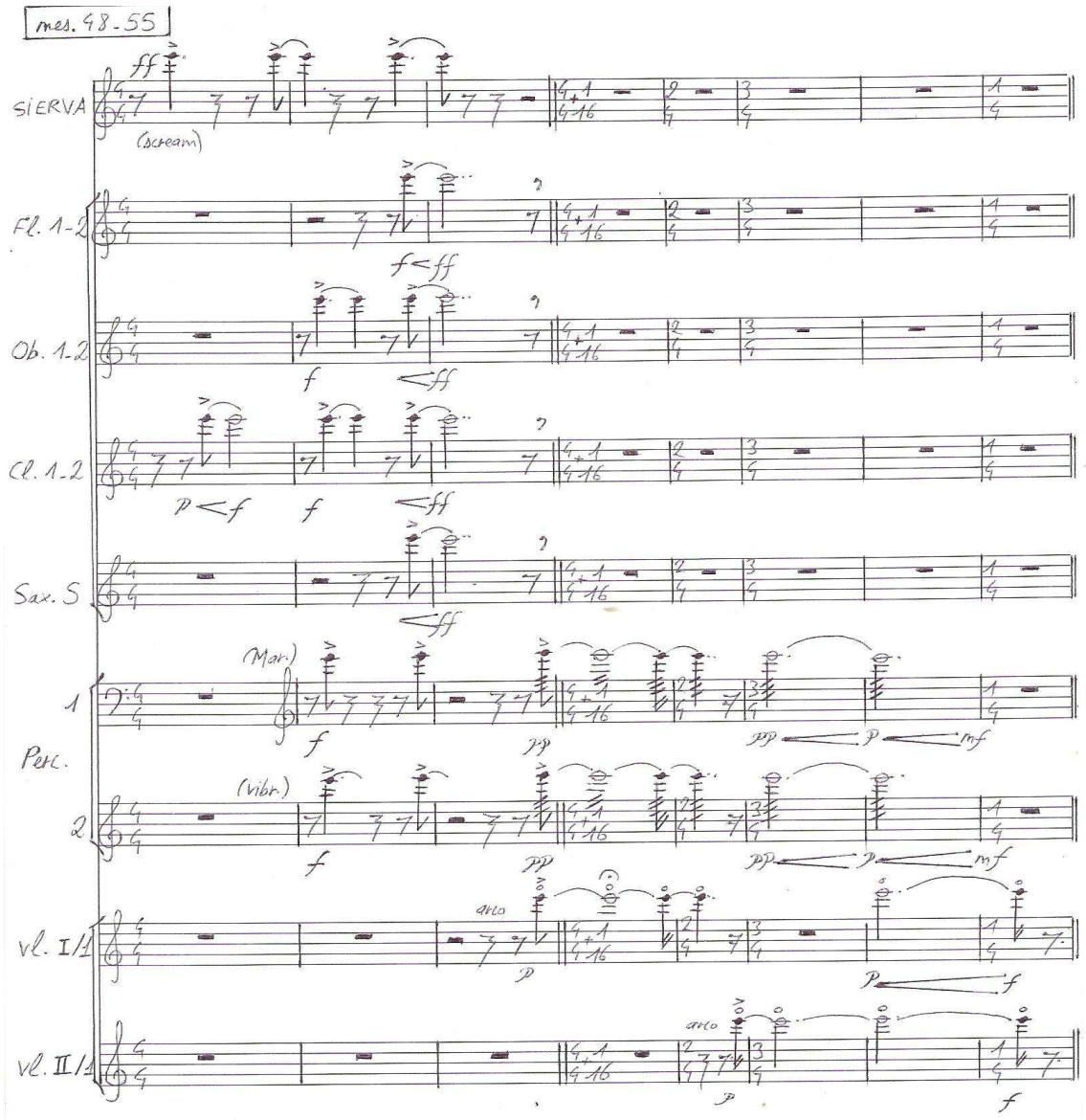
127. Virtuosité vocale : *Love and Other Demons*, scène 4/A, mesures 54 à 57 pages 93 et 94 ; mesures 64 à 68 page 95 ; mesures 77 à 84 pages 96 et 97 de la partition[1].

La troisième manifestation de cette révolution intime trouve son accomplissement dans l'ultime retranchement de l'instinct de survie auquel on a recours lorsque la communication est définitivement paralysée : le cri. Mais il ne s'agit pas des mêmes glapissements émis par Natacha quand elle sermonne Olga, ni de la même hystérie. Ce cri, ultime protestation du silence et ultime revendication de son droit à exister, est à l'image de celui que pousse un autre personnage à la morphologie ingrate qui ne peut compter que sur sa voix exceptionnelle pour s'imposer dans le milieu des hommes. À l'instar d'Oscar qui, dès l'âge de trois ans, use de sa voix comme d'une arme pour se défendre lorsqu'on fait mine de lui enlever son tambour, Sierva émet des cris perçants lorsqu'on tente de lui arracher ses colliers.

> « […] une voix capable de soutenir une note si haute et si stridente dans mes chants, mes cris, mes chants criés, que personne n'osait me prendre mon tambour qui pourtant lui fripait les oreilles ; car si on me prenait mon tambour je criais, quand je criais, un objet de prix volait en miettes : mon organe était en mesure de briser le verre. Mon cri tuait les vases à fleurs ; mon chant mettait à quia les carreaux de fenêtres et donnait l'investiture aux courants d'air ; ma voix, pareille au diamant chaste et, pour ce motif, inexorable, fendait les vitrines et, sans y perdre son timbre innocent, violentait à l'intérieur des vitrines d'harmonieux, de sveltes verres à liqueur légèrement poussiéreux, don d'une main chère »[2].

[1] Sierva : « […] jusqu'au jour de ton mariage, jusqu'à ce jour, tes cheveux continueront de pousser […] ».
[2] Günter Grass, *Le Tambour (Die Blechtrommel)*, traduit de l'allemand par Jean Amsler, Seuil, Paris, 1997, p. 61.

Ygnacio à la scène 1/D page 35, à la scène 3/C page 82 et Josepha à la scène 4/A page 99 tentent d'arracher à Sierva ses colliers. C'est sur un *mi* - note fétiche du personnage – dans l'extrême aigu de la tessiture que Sierva crie de toutes ses forces, déclenchant à l'orchestre – petite harmonie, violons, marimba et vibraphone – un écho qui se prolonge sur huit mesures sous forme de tenues micro-canoniques.
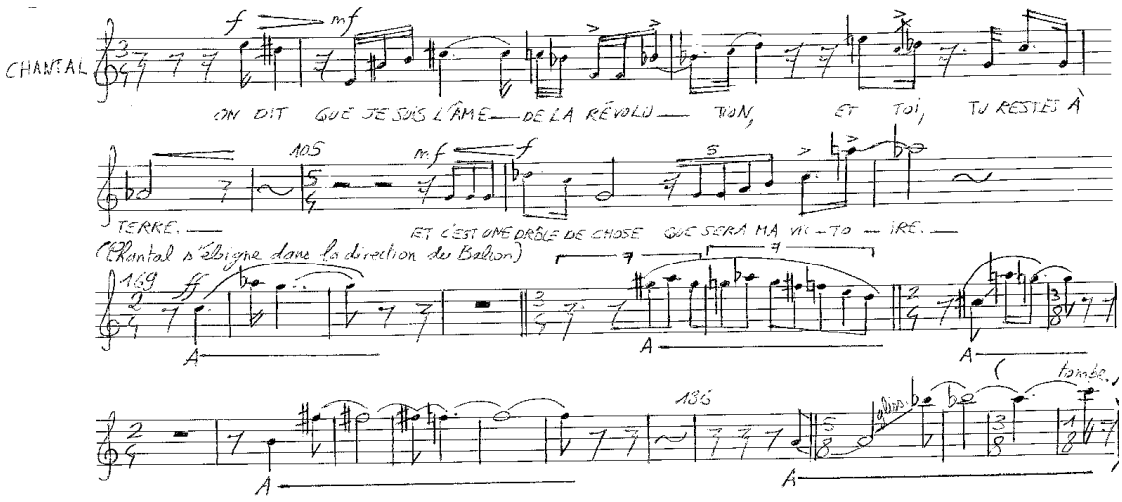


128. Troisième type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons,* scène 1/D, mesures 48 à 55 page 36 de la partition.

Sierva est en quelque sorte la prolongation opératique d'un autre personnage féminin qui prend en charge une révolution beaucoup moins personnelle mais qui connaît le même sort funeste. Très tôt, trop tôt vouée au silence létal, Chantal déserte le Grand Balcon de madame Irma pour rejoindre les révoltés et devenir leur symbole. La Chantal de Jean Genet, de par sa vocation de rédemptrice et de sauveuse de l'humanité, est l'héritière directe de la Jeanne Dark de Bertholt Brecht. La pièce *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*[1] est écrite en 1930 et créée à Berlin en 1932, pendant les années d'exil de Brecht, fervent et virulent adversaire du régime nazi. Jeanne et Chantal font preuve à la fois d'une grande naïveté, toujours sincère, naïveté qui confine bien souvent à l'inconscience et d'un aplomb plus proche de l'entêtement que de la force de caractère. Ainsi, l'homonyme ironique de Jeanne d'Arc prétend-elle être capable de régler le conflit qui oppose les ouvriers à Pierpont Mauler, le roi de la viande, capitaliste avide et cynique, qui oscille entre un désabusement impudent et des moments d'abandon et de sincérité qui le font parfois s'évanouir. Jeanne prend donc très au sérieux la tâche d'humanisation qu'elle s'est assignée elle-même. « Ce Mauler, où habite-t-il ? […] Là je veux aller : il me faut savoir […] je veux le voir, ce Mauler, puisqu'il est cause d'une telle misère »[2], s'écrie-t-elle au tableau 2d. Chantal, quant à elle, se fait porte-parole des révoltés et répond avec autorité à Roger qui doute de sa victoire : « Je saurai mieux que personne. Je suis douée. […] J'inventerai les gestes, les attitudes, les phrases. Avant qu'ils aient dit un mot, j'aurai compris et tu seras fier de ma victoire. […] ma science, ma rouerie, mon éloquence sont incomparables »[3]. Elles meurent toutes deux à un très jeune âge et sont immédiatement récupérées par ceux qui détiennent le pouvoir : chez Brecht, par les Chapeaux Noirs et par les boursiers, chez Genet, par l'autorité en carton pâte incarnée par la Reine/Madame Irma qui délègue ce semblant de pouvoir aux Trois Figures. Ainsi, la journaliste surnomme Jeanne « notre Madone des abattoirs » au tableau 11 ; Slift, l'âme damnée de Mauler annonce qu'«[e]lle sera notre sainte Jeanne des abattoirs » au tableau 13 intitulé « Mort et canonisation de sainte Jeanne des abattoirs » ; Snyder, le lieutenant des Chapeaux Noirs, proclame : « Jeanne Dark, vingt-cinq ans, morte aux abattoirs, d'une pneumonie, au service de Dieu, combattante et martyre ». Chantal est froidement abattue au tableau VIII et dans le tableau suivant, lorsque la Reine reproche à l'Évêque cet assassinat, il

[1] *Sainte Jeanne des Abattoirs.*
[2] Traduction française de Gilbert Badia, texte adapté et mis en scène par Catherine Marnas du 12 au 14 décembre 2007 au Théâtre National de Bordeaux Aquitaine.
[3] Jean Genet, *La Balcon*, *op. cit.*, tableau VI, p. 98, 99.

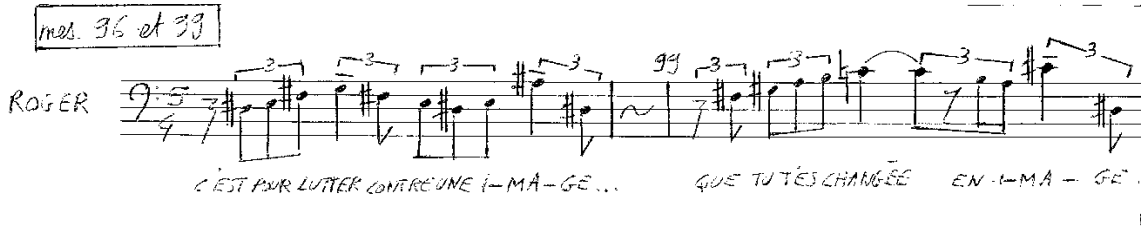
s'empresse de répondre : « J'ai eu la présence d'esprit d'en faire une de nos saintes »[1]. Alors que Jeanne est réifiée en effigie presque entièrement recouverte par les drapeaux, Chantal est canonisée par l'Évêque qui bredouille : « Chantal, si je l'ai fait abattre, puis canoniser, si j'ai fait écarteler son image sur le drapeau… »[2]. C'est justement les concepts d'image, d'icône et de martyre qui sont connotés musicalement dans l'opéra de Peter Eötvös. Le personnage de Chantal est auréolé d'un halo de gammes descendantes composées de cinq sons, délivrées en croches d'une régularité inexorable dans la tessiture aiguë de l'orchestre. Cet *ostinato* hypnotique confère à l'icône/Chantal un aspect à la fois puéril et envoûtant, de la mesure 32 page 346 à la mesure 54 page 350. Les mots et expressions clefs sont valorisés par des sauts intervalliques ascendants. Ainsi, les mots « que je suis l'âme » sont enclenchés par une quarte augmentée ascendante, le terme « révolution » est dynamisé par une quarte juste ascendante et enfin, la « victoire » est comme brandie sur une sixte majeure ascendante, intervalle symbolique associé à la volonté et à la détermination. À la fin du tableau, cette conviction illimitée n'a plus besoin de mots pour s'exprimer. Les vocalises sur la voyelle [a], reprenant le motif chromatique de l'ouverture de l'opéra mesures 173 et 174 page 375 de la partition, s'élancent bravement, une dernière fois, à travers des sauts intervalliques ascendants avant de s'interrompre abruptement par la mort de Chantal.



129. Chantal, âme de la révolution : *Le Balcon*, tableau VIII, mesures 49 à 52 page 349 ; mesures 105 à 107 pages 361 et 362 ; mesures 169 à 182 pages 374 à 377 ; mesures 186 à 190 page 378 de la partition[3].

[1] Dans la pièce, cette réplique se situe au tableau IX page 131 ; dans l'opéra, réplique située au tableau IX, mesure 126 page 402 de la partition.
[2] Jean Genet, *op. cit.*, tableau IX, p. 132.
[3] Chantal : « On dit que je suis l'âme de la révolution, et toi, tu restes à terre. […] Et c'est une drôle de chose que sera ma victoire ».

Roger, révolté et fiancé de Chantal, participe quant à lui à la construction de l'image de la révolutionnaire, notamment au moyen de deux mesures significatives. Les mesures 96 et 99 pages 358 et 359 de la partition ont la même carrure : elles sont construites à partir de rythmes ternaires qui se répartissent autour du principe *arsis/thesis.* Les intervalles sont majoritairement conjoints – tons et demi-tons – renforçant l'intelligibilité du texte déjà assurée par l'écriture syllabique. Toutefois, les deux dernières syllabes du terme « image » sont soulignées par un saut de quinte juste descendante pour la mesure 96 et par un saut de septième mineure pour la mesure 99, appuyant ainsi l'e muet. La deuxième mesure est une variation de la première, ou plutôt une image de la première occurrence, tout comme Chantal tente d'imiter l'image à laquelle elle veut à la fois tendre et s'opposer.

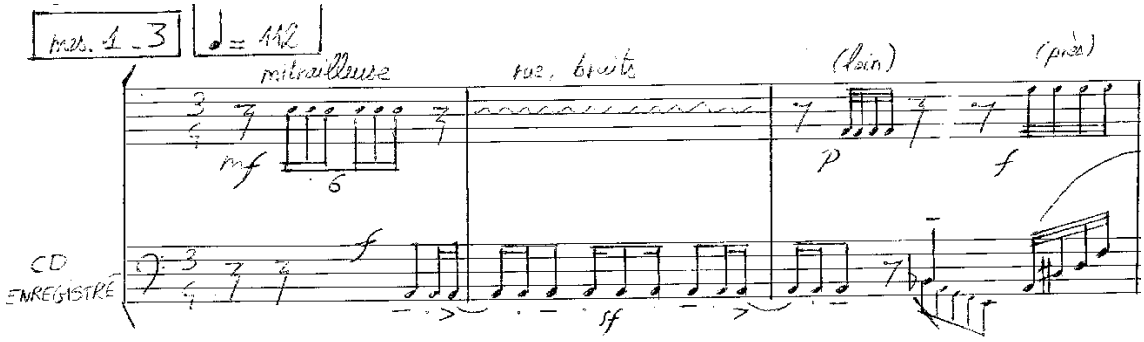


130. L'image de la révolte : *Le Balcon*, tableau VIII, mesures 96 et 99 pages 358 et 359 de la partition[1].

La révolution dans l'opéra *Le Balcon* est portée non seulement par un personnage en particulier, Chantal, mais elle a en plus une existence dramaturgique omniprésente grâce au travail sur le bruit mené par le compositeur hongrois. Ce dernier met l'accent sur l'opposition dehors/dedans - comme dans l'opéra *Trois Sœurs* dans lequel sont distribuées les scènes qui se déroulent dans le jardin et celles qui se passent dans la demeure des Prozorov - c'est-à-dire sur l'opposition du monde de la rue où gronde la révolution à celui, clos et calfeutré, des salons de madame Irma. Cette dualité d'espaces sonores et ce réflexe bruitiste qui constituent une des caractéristiques compositionnelles de Peter Eötvös sont directement issus de son expérience d'écriture de musique de film. Ce type de composition exige en effet la création immédiate d'atmosphères adéquates aux actions ou aux situations représentées à l'écran, le changement sans délai d'ambiances, et ce, au dixième de seconde près. Dans *Le Balcon*, le bruit est la voix de la révolution, il est le trublion, il contamine la vie rêvée - plus que vécue - à l'intérieur des salons. Dès l'Ouverture, des cris et des bruits de rue sont diffusés par un échantillonneur de bruits et par une bande son enregistrée à huit pistes. De ce brouhaha jaillissent et éclatent de temps à autre des rafales de mitrailleuses, rafales que le compositeur

[1] Roger : « C'est pour lutter contre une image… que tu t'es changée en image ».

décrit au moyen de rythmes précis. Les hauteurs correspondent à la distance plus ou moins éloignée à laquelle se tiennent les tireurs supposés.



131. Rafales de mitrailleuses : *Le Balcon*, Ouverture, mesures 1 à 3 page 2 de la partition.

Au tableau I, une mitrailleuse et des « bruits de révolution » interrompent le rituel de l'Évêque, mesure 204 page 45. Ces bruits et les rafales de mitrailleuses se font entendre de manière ininterrompue jusqu'à la mesure 229 page 47. Quelqu'un crie au dehors et l'Évêque est forcé de s'extraire de son cérémonial envoûtant : « Ce cri n'était pas joué », s'exclame-t-il. Au début du tableau II retentissent à nouveau les tirs de mitrailleuses et les bruits de la révolte, de la mesure 1 à la mesure 6 pages 65 et 66. « Une explosion lointaine » fait office de transition entre le Salon du Juge et celui de l'Évêque, mesure 145 page 92. Une autre explosion, ponctuée d'une rafale de mitrailleuses, sert de passage entre le Salon de l'Évêque et celui du Juge, mesure 203 page 95. Une troisième explosion, « plus forte que la précédente », retentit en plein milieu de la séance d'aveux présidée par le Juge, mesure 252 page 103. Une courte rafale de mitrailleuse conclut le tableau II, mesure 347 page 123. Le tableau III se déroule sans incidents révolutionnaires tandis qu'au début du tableau IV, Carmen et Irma sont interrompues trois fois dans leur comptabilité par des rafales de mitrailleuses, mesures 8 page 172, 15 page 174 et 19 page 175. Lorsque Irma demande à brûle-pourpoint ce que devient Chantal, une mitrailleuse se fait entendre mesure 249 page 213, concrétisant ainsi l'association d'idées Chantal/révolution.

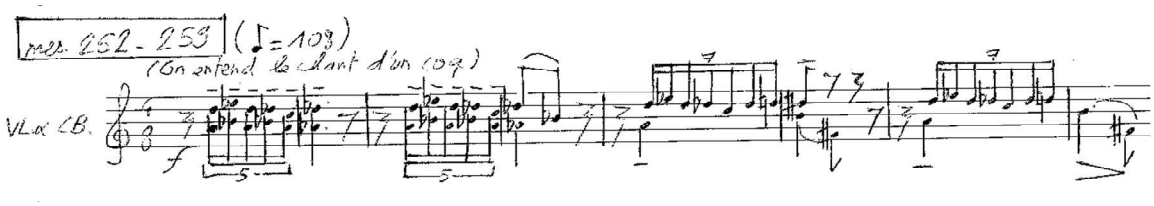
La révolution, personnage principal de l'opéra, s'exprime non seulement par l'intermédiaire de cris et de rafales de mitrailleuses, mais également par l'intermédiaire de ses victimes. Arthur, avant de recevoir une balle dans la tête à la fin du tableau VI, a tout juste le temps de crier : « Toute la ville est en feu, et les femmes sont les pires. Elles encouragent au pillage et à la tuerie. Mais la plus terrible, c'est une fille qui chantait… Chantal… on aurait dit Chantal… », mesures 106 à 123 pages 277 et 280. Le rôle du peuple révolutionnaire, entre

aperçu dans l'opéra de Peter Eötvös notamment par l'intermédiaire du personnage d'Arthur - qui vient rapporter au monde intérieur des Salons ce qu'il a pu observer et entendre du monde extérieur - renvoie à la foule qui proteste avec virulence dans *Boris Godounov.* Au second tableau de l'acte IV de la version de 1872, le peuple, par la bouche des vagabonds, s'écrie :

> « Gaïda ! Raskhodilas, razgoulialas, oudal molodièts kaïa,
> Pychèt polymièm krov kazatskaïa
> Podnimalas so dna sila pododonnaïa,
> Oï ! Podnimalas, tièchilas nièougomonnaïa. […]
> Smièrt ! Smièrt ! Smièrt ! Smièrt ! Smièrt ièmou ! Tsarièoubïïtsè ! Smièrt ! »[1].

Dans *Le Balcon,* au début du tableau VII, juste avant que l'Envoyé prenne la parole, « une formidable explosion » fait tout trembler, mesure 46 page 288. Une autre explosion tout aussi intense retentit, comme par un fait exprès, lorsque le Chef de la Police, Carmen et Irma trahissent leur principale préoccupation du moment, pris au dépourvus par la question de l'Envoyé - « Qui voulez-vous sauver ? » - et y répondant en hurlant presque simultanément, mesures 295 à 297 pages 319 et 320. Une autre explosion retentit « au loin », mesure 376 page 330. Enfin, un crépitement de mitrailleuse conclut le tableau, mesure 470 page 340. À la fin du tableau VIII, un coup de feu retentit mesure 190 page 378 et terrasse Chantal. Au tableau X, la vie, symbolisée par le chant du coq, fait irruption à l'intérieur du domaine de la mort, le Mausolée, de la mesure 97 à la mesure 101 page 422. Le bruit extérieur se manifeste également par l'intermédiaire de Roger et de Carmen lors de la visite du Mausolée, de la mesure 101 à la mesure 110 pages 422 et 423. « La vie est si proche ? », demande Roger. Carmen s'empresse alors de lui répondre avec une « voix normale, non jouée » : « Les bruits réussissent toujours à filtrer. […] La vie reprend petit à petit… comme avant… ». Les derniers crépitements de mitrailleuses se font entendre au loin, mesure 229 page 443. Enfin, le chant du coq, motif effectué par le violon et la contrebasse, annonce un nouveau matin à Madame Irma qui doit préparer à nouveau les Salons pour les rituels et les clients à venir.

[1] *L'Avant-Scène Opéra, Boris Godounov, op. cit.,* p. 103.
Les vagabonds : « Holà ! Elle se déchaîne, elle déborde, notre audace,
Il rougeoie comme le feu, notre sang cosaque.
Elle remonte des tréfonds, notre force,
Elle remonte, elle s'amuse, rien ne l'arrête. […]
À mort ! À mort ! À mort, Boris ! À mort, l'usurpateur ! À mort ! ».



132. Chant du coq : *Le Balcon,* tableau X, mesures 252 à 259 pages 446 et 447 de la partition.

Pour Peter Eötvös, l'entrée en scène des révolutionnaires est comparable à celle d'une entrée de clowns dans un cirque, avec une prédominance des dimensions de sarcasme et de ridicule. Or, à ce jour, le compositeur confie qu'il attend toujours la mise en scène idéale prenant en compte scéniquement le côté « grand guignol » de la révolution, parti pris clairement assumé et exprimé par Jean Genet dans sa pièce.

Dans *Angels in America,* Prior célèbre tous les révoltés et toutes les révoltes en prenant en charge la suprême révolte : celle dirigée contre le Créateur des êtres et des choses. À la scène 17, le faible et malade Prior utilise justement son état d'être mortel en sursis - dont la mort imminente est une menace bien plus concrète pour lui que pour les autres mortels – pour braver les Principautés Continentales et Dieu lui-même, en revendiquant avec virulence non seulement le droit de vivre mais aussi sa condition de mortel. Prior se pose ainsi en antagoniste inflexible d'une Lady Sarashina adepte de l'immobilisme, puisqu'il rejette avec violence les jérémiades des anges qui exhortent les êtres humains à l'arrêt de tout déplacement et à l'absence de mouvements. C'est la vitesse vertigineuse des êtres humains en activités, qui, d'après les anges, représente le principal fléau qui fait fuir Dieu lui-même et qui mène l'humanité à sa perte. Ainsi Prior revendique-t-il le droit au mouvement, donc au changement et donc à la vie.

> "We can't just stop. We are not rocks. Progress, migration, motion is… modernity. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire for. Even if we go faster then we should. We can't wait. And wait for what ? God… God… He isn't coming back. And even if He did… If after all this destruction, if after all the terrible days of this terrible century He returned to see how much suffering His abandonment had created, if all He has to offer is death you should sue the bastard, sue the bastard for walking out. How dare He […] I, I, want more life. I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but… you see them living anyway. When they are more spirit then body more sores then skin, when flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. Bless me anyway. I want more life. I want more life. (*He begins to exit. The Angels, unseen by him, make a mystical sign.*) I, ─ I want more ─ life. ─ (*Suddenly he turns back.*) And if He returns, take Him to court. He walked out on us. He ought to pay"[1].

[1] Acte V, scène 5, *Perestroïka, L'Avant-Scène Théâtre, op. cit.,* p. 78, 80 et 81.
Prior : « C'est simplement… C'est seulement que… que nous ne pouvons pas nous arrêter, comme ça, ne plus bouger. Nous ne sommes pas des pierres, le progrès, changer, bouger, le mouvement, c'est… le monde moderne.

À partir de la mesure 74 page 419, Prior se défait de sa fonction/mission de prophète dont l'avait chargé l'Ange d'Amérique et remet aux anges le Livre du Prophète. Il refuse l'immobilisme, le repos éternel et l'atemporalité. Autrement dit, il préfère la responsabilité existentialiste à la tranquille et irresponsable immortalité quelque peu resquilleuse. Car l'éternité souhaitée aux être humains par les anges, « ce n'est pas l'infinité de la durée, de cette vaine course après soi dont je suis moi-même responsable : c'est le repos en soi, l'atemporalité de la coïncidence absolue avec soi »[1].

Après son long monologue chanté sur des hauteurs déterminées mais sans valeurs fixées, soutenu par des tenues aux deux synthétiseurs et aux cordes - de la mesure 76 page 419 à la mesure 109 page 426 – et après que l'Ange lui a tout de même annoncé l'arrivée du « temps du désêtre »[2], l'ère de l'inanimé, Prior devient entièrement révolution. Il continue à chanter le texte reporté ci-dessus, cette fois au moyen d'une écriture fixée dans tous ses paramètres – hauteurs, durées et dynamiques – de la mesure 148 page 433 à la mesure 178 page 439 de la partition. Son ultime cri, « je veux encore de la vie », « je veux encore plus de vie », s'élance sur une très volontaire quinte juste ascendante - *do#-sol#* - puis ne fait mine de s'éteindre le long d'une bribe de gamme par tons descendante que pour mieux recommencer et appuyer encore davantage sa revendication. Lors de sa réexposition, ce cri revendicateur se jette au travers d'une quinte augmentée – *do- sol#* - donc au travers d'un intervalle plus grand que le précédent. Enfin, dans la scène 18, l'appel vital, l'instinct de vie, sollicité à l'extrême, se fait entendre le long d'une triomphante sixte majeure ascendante – *la-fa#* - et est doublé par la voix de l'Ange qui vient alors se joindre à celle de Prior. Ce dernier aurait-il réussi à convaincre le Ciel d'accorder aux hommes le droit de vie et de bouleversement ? L'écriture des six expositions du cri de Prior - effectuées dans des nuances majoritairement *piano* et *pianissimo,* ne dépassant jamais le *mezzo forte* – obéit à une figure de style utilisée par Peter

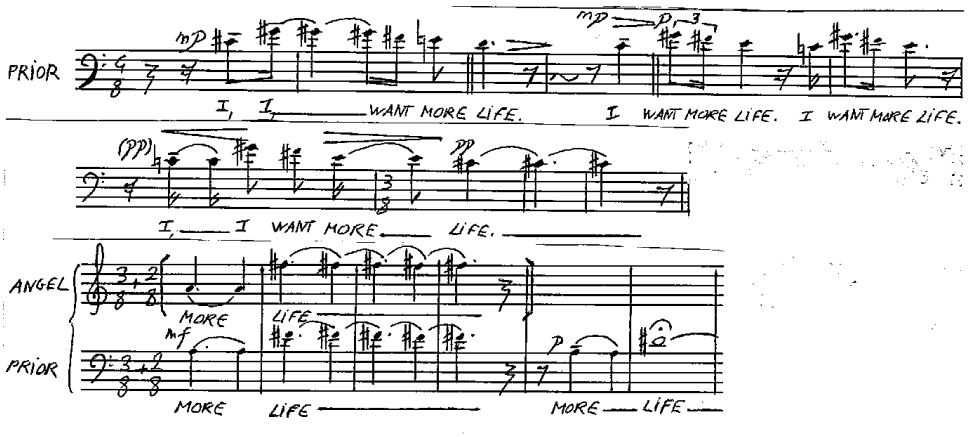
---

C'est *la vie même*, c'est le propre de ce qui est vivant. Nous avons des désirs. Et quand nous ne désirerions que le repos, ce serait toujours un désir, un mouvement vers quelque chose. Et quand nous irions trop vite… Nous ne pouvons pas attendre. Et attendre quoi ? Dieu… (*Coup de tonnerre*) Dieu… (*Coup de tonnerre*) Il ne reviendra pas. Et même s'il… Si jamais il revenait, si jamais il *osait* à nouveau se manifester en ce Jardin, montrer sa face, ou sa marque, ou je ne sais quoi… si après un tel désastre, après tous les jours effroyables de ce siècle effroyable il revenait pour contempler… l'horreur où Son abandon nous a jetés, si tout ce qu'il a à nous offrir c'est la mort, alors il faut *traîner* ce fumier en justice. […] Comment a-t-il pu. […] Je veux encore de la vie. […] J'ai vécu des moments épouvantables, d'autres en vivent de bien pire encore, mais… vous les voyez, ils vivent, malgré tout. Quand leur vie se réduirait à un souffle, quand leur peau ne serait plus qu'une plaie, quand ils seraient brûlés, dans des douleurs atroces, quand les mouches viendraient pondre dans les yeux de leurs enfants, ils vivent. […] Alors si j'arrive à grappiller un peu d'espoir par-ci par-là, c'est bon, que puis-je espérer de plus. […] Bénissez-moi quand même. Je veux de la vie encore. (*Il s'éloigne pour partir. Les anges que Prior ne voit pas font un signe cabalistique. Il se retourne vers eux.*) Et s'Il revient, traînez-le en justice. Il nous a laissé tomber. Il doit payer ».

[1] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 177.

[2] *Ibid.*, p. 80.

Eötvös afin de grandir toujours davantage la rébellion, à la fois personnelle et universelle, de son personnage : l'oxymore musical. En effet, plus l'aspiration à la vie est forte chez Prior, plus sa soif de vivre est intransigeante, plus son cri de révolte se fond en un intime appel imperceptible. Ainsi, le personnage de Prior est-il un oxymore à part entière, devenant héroïque et bravant Dieu, alors qu'à la fin de l'opéra, sa maladie, presque arrivée en phase terminale, fait de lui un spectre titubant. Son cri, s'il devient inaudible, n'en est que plus impérieux. Lors de sa dernière exposition, son cri de révolte doucement articulé sur une quarte augmentée ascendante et désormais presque inaudible, est devenu l'allié de l'ineffable, au pouvoir de conviction peut-être beaucoup plus efficient que celui des vociférations et des clameurs.



133. Prior ou le vœu de mortalité : *Angels in America,* scène 17, mesures 148 à 150 page 433, mesures 172 à 178 page 438 et 439 ; scène 18, mesures 59 à 64 pages 451 et 452 de la partition.

Dans *Trois Sœurs,* le thème de la révolution, tout en étant beaucoup moins triomphant que dans *Angels in America* et beaucoup moins tonitruant que dans *Le Balcon,* est indubitablement le moteur sous-jacent qui ourdit et qui motive le mal être des personnages, leur état d'esprit démissionnaire et leur comportement parfois suicidaire. Touzenbach pressent les troubles qui ravageront la Russie, le danger imminent de l'anéantissement de sa classe mais il incarne en même temps l'espoir en la révolution, la croyance en un avenir où les choses et les êtres ne seront plus comme avant, un avenir dans lequel le monde sera meilleur. Cette prescience germe encore plus clairement dans ses mots à l'acte I de la pièce :

> « L'heure a sonné, quelque chose d'énorme avance vers nous, un bond, un puissant orage se prépare, il est proche, et bientôt la paresse, l'indifférence, les préjugés contre le travail, l'ennui morbide de notre société, tout sera balayé »[1].

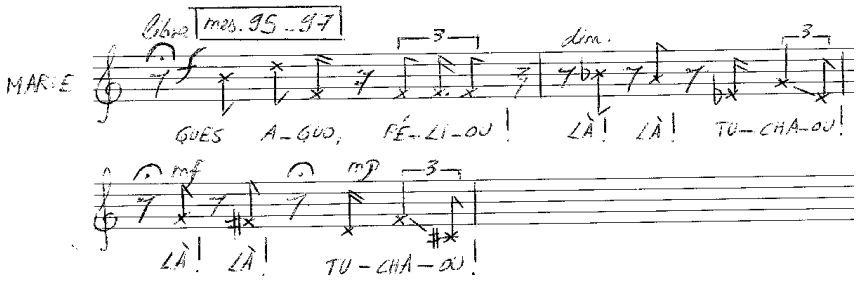
En effet, quatre ans après la création de la pièce du dramaturge, éclate la révolution de 1905, avec le carnage du « Dimanche rouge » du 9 janvier. Une procession de cent cinquante mille ouvriers de Saint-Pétersbourg[2], accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants et conduits par le pope Gapone, se présente au palais d'Hiver, pour remettre une pétition au tsar. Les soldats de garde mitraillent les manifestants. Cette première révolution « démocratique bourgeoise » russe est une préfiguration de celle d'octobre 1917. Touzenbach n'attend pas grand-chose de l'avenir qui lui est proposé, ou qu'il se propose à lui-même, et peut-être espère-t-il secrètement revivre dans la mémoire des générations futures. On peut alors presque dire qu'il mettra de la bonne volonté à aller se faire tuer lors du duel qui l'oppose à Soliony.

4. La mémoire contre la mort

« Il y a toujours, je crois, l'espoir déraisonnable de vivre dans les songes de ceux qui viendront après nous »[3]. Et c'est contre l'oubli, « qui est une espèce de silence »[4], que luttent bravement les personnages de mémoire, ceux qui acceptent de porter le poids du passé pour donner à ceux qui leur succèdent la chance de se créer un présent positif et un avenir prometteur. Dans *Trois Sœurs,* Anfissa, la nourrice-témoin qui a vu naître les enfants Prozorov ainsi que leur père et qui assiste, silencieuse et pudique, aux événements qui font les joies et les malheurs de la famille, est à l'image de la nourrice russe de l'opéra *Boris Godounov.* Cette dernière est la mémoire d'une dynastie entière, la mémoire des règnes d'Ivan le Terrible et de Boris. Elle est la patiente sagesse qui fait part de ses expériences aux enfants du tsar par l'intermédiaire de chansons et de contes populaires. « My slouchat tièrpièlivy, my vièd ou batiouchké tsaria Ivana tièrpièniou oboutchalis. Nou-kas ! »[5], s'écrie-t-elle à l'acte II de la version de 1872. Une troisième nourrice/servante peut-être évoquée dans son rôle de témoin, d'écoute, de spectatrice de tensions et de drames quotidiens. Dans l'opéra *Genitrix*, László Tihanyi met en scène Marie de Lados, la servante de Félicité et de Fernand

[1] Anton Pavlovitch Tchekhov, *Les Trois Sœurs, op.cit.*, p. 391.
[2] Aujourd'hui Leningrad.
[3] Philippe Claudel, *Meuse l'oubli*, Gallimard, collection Folio, 2005, p. 157.
[4] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 162.
[5] *L'Avant-Scène Opéra, Boris Godounov, op. cit.*, p. 55.
La nourrice : « J'aurai toujours assez de patience, la patience, nous en avons pris des leçons auprès du tsar Ivan ! Allons ! ».

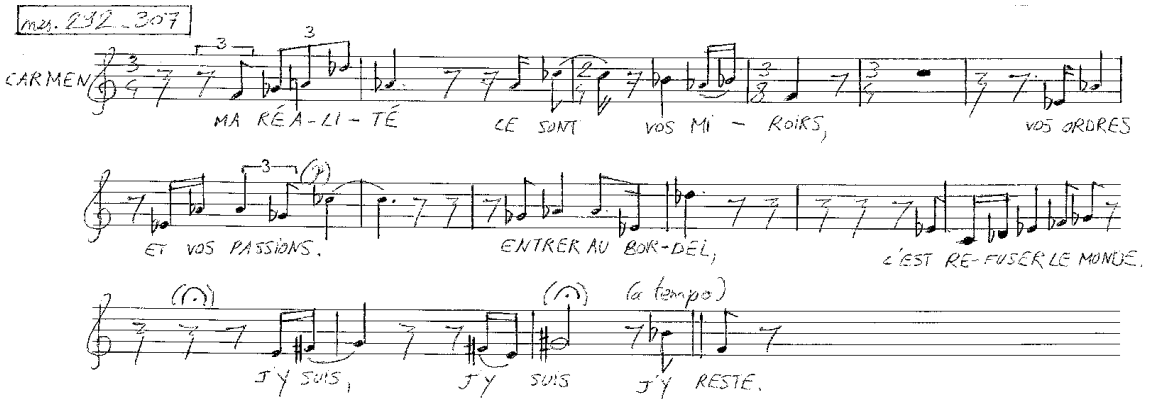
qui a vu naître ce dernier. Ce personnage s'exprime au moyen d'un patois du terroir Langonais sur un mode mi-parlé, mi-chanté. Dans la scène 2 de l'acte I, Marie marmonne quasiment *a capella,* seulement soutenue par une pédale de *ré* aux timbales, aux violoncelles et aux contrebasses.



134. Marie de Lados, nourrice-mémoire : *Genitrix,* acte I scène 2, mesures 95 à 97 pages 17 et 18 de la partition[1].

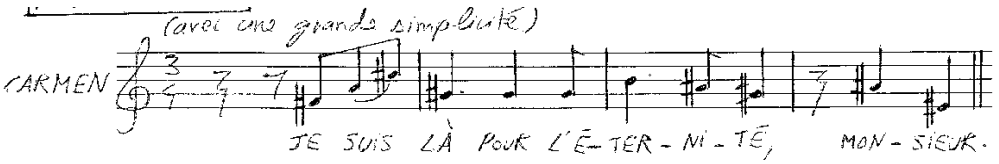
Dans *Le Balcon,* c'est le personnage de Carmen qui prend très à cœur son rôle de mémoire. À l'instar d'Anfissa et de Marie de Lados, elle consacre son existence entière au Grand Balcon et à Madame Irma, elle fait partie de la maison, du décor, elle est le réservoir, le contenant, la conservation attentive et patiente de tout ce que sa patronne et ses clients vivent puis occultent au fil des années. C'est Carmen qui fait la comptabilité et qui garde un œil sur les prostituées employées par Irma. Au tableau V de la pièce, Carmen exprime sa fidélité/servilité à Irma : « Vous savez bien que je vous suis attachée »[2]. Plus loin, elle associe sa propre présence auprès de Madame Irma à celle d'un domestique auprès d'un maître, en évoquant l'influence négative qu'exerce la fonction de serviteur sur la personne humaine : dépersonnalisation, annihilation de toute identité, et intégrale absorption du lieu et du mode de vie des patrons. Cette profonde appartenance et cette soumission, elle les formule également dans l'opéra, à deux reprises, au tableau IV puis au tableau VII. Les deux interventions sont jalonnées d'intervalles de quarte ascendants et descendants, la quarte étant l'intervalle fétiche du personnage. « Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et vos passions. Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y suis, j'y reste » constitue la réplique conclusive du tableau IV. La partie vocale est accompagnée par un contrepoint orchestral et à partir de « c'est refuser le monde », elle continue seule, *a capella.*

[1] Marie de Lados : « Quesaquo, Péliou ! Là ! Là ! Tuchaou ! ».
[2] Jean Genet, *op. cit.,* tableau V, p. 71.



135. Carmen, fidélité/servilité : *Le Balcon*, tableau IV, mesures 292 à la mesure 1 du tableau V, pages 219 à 221 de la partition.

Au tableau VII, lorsque l'Envoyé distribue aux Trois Figures et à Madame Irma leurs rôles respectifs, il se tourne vers Carmen et pose la question de son utilité au sein du nouveau régime fictif : « Et vous, que fera-t-on de vous ? ». Carmen s'empresse de donner la réponse qui va participer à la cristallisation de sa fonction : « Je suis là pour l'éternité, Monsieur ». Musicalement, la réplique est une variation rythmique de la tête de celle du tableau IV – tronquée de la première croche - reprenant les mêmes hauteurs en enharmonie. La partie vocale est ici soutenue par un tissu sobre à l'orchestre constitué de tenues. La quarte juste descendante *si*≅*-fa* ou *la#-mi#* conclut les deux interventions.

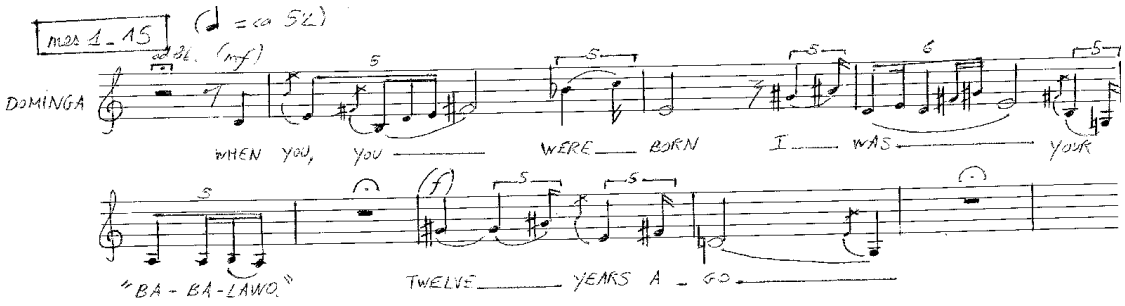


136. Carmen, personnage-mémoire : *Le Balcon*, tableau VII, mesures 414 à 417 page 334 de la partition.

« Le silence fait apparaître le contrepoint latent des voix passées et à venir, que brouille le tumulte du présent ; et d'autre part il révèle la voix inaudible de l'absence, que recouvre le vacarme assourdissant des présences »[1]. À l'instar d'Anfissa dans *Les Trois Sœurs* et de Carmen dans *Le Balcon*, Dominga dans *Love and Other Demons* s'érige en « voix inaudible de l'absence », ou plutôt en mémoire de l'absente, de la très jeune absente Sierva. Dans l'ouvrage littéraire de García Márquez, elle habite la maison de sa présence à la fois discrète et ferme. Elle sait garder sa place de domestique avec réserve et pudeur, elle ne porte pas de jugement sur le mode de vie de ses maîtres – Bernarda, l'épouse, qui fait une

[1] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 186.

consommation excessive de cacao, de drogue et d'amants pendant qu'Ygnacio, l'époux, passe son temps étendu dans un hamac. Toutefois, Dominga a un rôle très actif concernant l'éducation de Sierva qui passe son enfance dans le patio des esclaves, et n'hésite pas à prendre la direction de la maison et des autres domestiques lorsque Bernarda quitte le foyer conjugal, laissant un Ygnacio désoeuvré qui se terre dans son isolement, paralysé par sa grande terreur des esclaves. Dans l'opéra de Peter Eötvös, la première intervention de Dominga se situe à la scène 1/C. Trois strates musicales évoluent indépendamment, avec un tempo, une mesure et une écriture propres : le chant d'oiseau de Sierva auréolé de sa résonance au célesta, la mélodie sinueuse et envoûtante de Dominga et les incantations scandées des esclaves en langue Yoruba. La partie vocale de Dominga est caractérisée par une longue phrase *legato* et étirée. Les intervalles relativement conjoints sont entrecoupés d'appoggiatures qui forment alors des intervalles de quinte et de sixte avec les notes réelles. Ces sauts mélodiques, toujours *legato* et insérés à l'intérieur d'une pulsation lente - ± = ca 52 – confèrent au personnage de Dominga une force hypnotique.
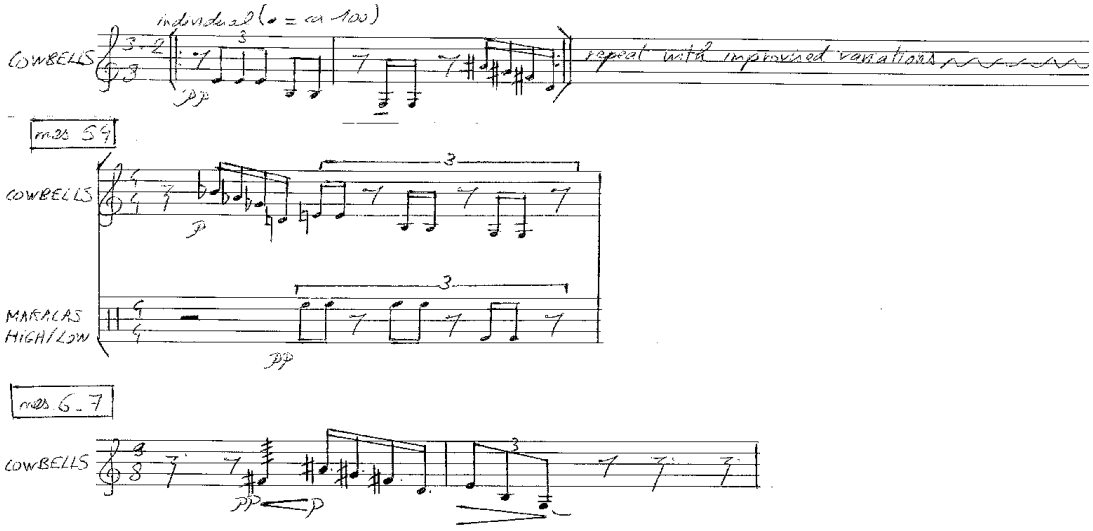


137. Dominga, la mémoire de l'absente : *Love and Other Demons*, scène 1/C, mesures 1 à 15 pages 21 et 22 de la partition[1].

Le motif rythmique que j'appellerai le motif de la mémoire, associé à Dominga et par extension, aux esclaves et donc à l'enfance de Sierva, se fait entendre dès le début de la scène 1/C page 21 de la partition. Il est constitué d'une gamme descendante en doubles croches suivies d'un accord de sixte - *sol-si-mi* – dont chacune des trois hauteurs est traitée en *recto tono* de manière variée : soit en croches, soit en triolets, soit au moyen d'autres rythmes laissés à la discrétion du percussionniste. L'ordre de ces deux micro-motifs, les quatre doubles croches descendantes et l'accord de sixte, est interchangeable. Ce motif est effectué par les cowbells dans la scène 1/C, du début jusqu'à la mesure 46 page 25. Ce motif intervient

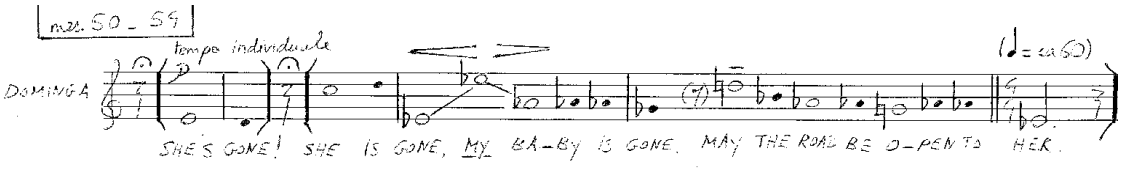
[1] Dominga : « Quand tu es née, j'étais ta « babalawo ». Il y a douze ans de cela […] ».

à la scène 3/C sous forme de bribes, de la mesure 120 à la mesure 126 page 85. Il est encore présent à la scène 9/A, aux mesures 6 et 7 page 231 et à la mesure 26 page 235, lorsque Sierva évoque pour la dernière fois la déesse Oshun. Il est mélodiquement similaire à sa première exposition, à la scène 1/C mais est rythmiquement varié. Enfin, le motif de la mémoire fait figure de transition entre chaque fragment chanté par Dominga à la scène 9/B, aux mesures 54, 56, 58, 60 et 62 pages 242 et 243, effectué aux cowbells ponctuées par les maracas.



138. Motif de la mémoire : *Love and Other Demons*, scène 1/C, pages 21 à 25 ; scène 9/A, mesures 6 et 7 page 231 ; scène 9/B, mesure 54 page 242 de la partition.

C’est Dominga qui conclut l’opéra en une longue plainte, de la mesure 50 à la mesure 64 pages 242 et 243, dont seules les hauteurs sont précisées. La durée de chaque note est suggérée approximativement par des notes noires ou blanches et le tempo du débit est laissé à la discrétion de la chanteuse. Cette lamentation qui repose sur des tenues égrenées à l’orchestre, se découpe en six fragments séparés par le motif de la mémoire. L’octave ascendant valorise les pronoms possessifs « my » et « our », soulignés d’un trait noir dans la partition par le compositeur, aux mesures 52 et 61 pages 242 et 243.



139. Dominga, la mémoire de l'absente : *Love and Other Demons*, scène 9/B, mesures 50 à 54 page 242 de la partition[1].

« Puisse un chemin s'ouvrir devant elle », ou plutôt, « puisse un avenir se présenter à elle » : c'est ce que Dominga souhaite à Sierva de toutes ses forces. C'est ce que souhaitent au fond d'eux-mêmes les êtres de mémoire à ceux qui sont destinés à leur survivre. Ces témoins du passé et du présent, ces puits inépuisables de savoir et aussi parfois ces visionnaires, détiennent en eux tous les indices et les signes susceptibles d'anticiper - sinon d'imaginer - un futur probable. Mais il s'agit d'un futur non fixé, d'un futur en construction, d'un « work in progress », d'un avenir non déterminé et toujours réversible et métamorphosable dont la promesse ne dépendra que des choix de « ceux qui viendront après nous ». Dé-cristalliser le destin et l'ouvrir à tous les possibles : peut-être est-ce un des plus beaux présents dont les anciens peuvent combler les plus jeunes.

> « Tout est signe, et le signe assurément ne se réalise que dans l'infime. On admet *d'abord* une mesure, une série bien liée de chances et de malchances. […] L'infime' n'annonce pas alors une nouvelle série, il conduit hors de la série, pas bien loin, mais il n'est guère possible de savoir où. […] Sur *ces* signes de l'infime, on ne se méprendra pas, ils ont quelque chose de l'infimité de la véritable fin qui est impliquée dans tout vrai commencement, qui donne à cette fin sa direction et le goût d'aller dans *notre direction.* On trouve ces signes dans la vie de la plupart des gens (si l'on prend la peine de prêter l'oreille), ils donnent justement le signal qu'on sort de la série (un dernier signe, aujourd'hui encore impuissant), qu'on entre dans la possibilité du non-fatal, du moins dans le destin modifiable »[2].

[1] Dominga : « Elle est partie ! Elle est partie, mon bébé est parti, puisse la route s'ouvrir à elle. […] ».
[2] Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 49 et 51.

CONCLUSION : UN MYTHE POUR CEUX QUI VIENDRONT APRÈS LUI

De l'étude des sources littéraires d'après lesquelles les livrets des cinq opéras ont été élaborés a découlé la question du traitement de la langue ou plus précisément, du traitement des langues. En effet, il a été observé que les caractéristiques d'une langue - son rythme, ses sonorités, sa portée symbolique – qui constituent son identité ne sont ni cristallisées ni érigées en loi inamovible dans les opéras de Peter Eötvös. Et le recours à la même langue, en l'occurrence la langue anglaise dans trois opéras, est davantage envisagé comme la création de trois langues musicales différentes – à partir de la structure linguistique d'une seule langue – plutôt que comme trois traitements particuliers de la même langue. En allant plus loin, on peut même avancer que l'unité d'une langue n'existe pas dans les opéras de Peter Eötvös, ou plutôt, qu'elle est dispersée et qu'elle est restituée dans chaque personnage en tant qu'idiolectes, contribuant ainsi à la caractérisation des personnages.

De l'agencement des personnages et de leurs caractéristiques linguistiques, musicales et dramaturgiques, naît la narration qui infiltre les parties vocales comme les parties instrumentales et conduit le spectateur/auditeur au fil des histoires qui nous sont racontées dans chacun des cinq opéras. Le rôle primordial de l'écriture, dans cette prise de contact avec les œuvres lyriques et dans la constitution de l'identité de l'œuvre, est plutôt envisagé à travers l'aspect réversible et transformable de l'artisanal que comme une vérité inamovible. Le concept de partition chez Peter Eötvös adopte donc la souplesse et la faculté de variation propres à la transmission orale et s'apparente ainsi au palimpseste.

Par ailleurs, les deux fonctions de récepteur et de passeur se transmettent du compositeur à l'interprète. L'interprète – le chanteur comme le chef d'orchestre – reçoit tout d'abord le savoir que lui apporte le compositeur, savoir qui revêt diverses formes et qui ne passe pas forcément par un échange verbal à contenu théorique, ainsi que le confirment les témoignages délivrés par les chanteurs et les chefs d'orchestre reportés à la fin du présent travail[1]. Puis, l'interprète assimile ce contenu, il se l'approprie, et de récepteur, devient à son tour passeur. Enfin, il revient au public de glisser de la position de récepteur à celle de passeur – il s'agit dans ce cas d'un partage d'impressions, de sensations, d'émotions, ou d'opinions intellectualisées - pour que la chaîne cyclique de transmission culturelle, esthétique et émotionnelle puisse se clore pour mieux se renouveler.

[1] Pour consulter l'intégralité des entretiens avec les chanteurs, chefs d'orchestre et compositeurs, se reporter au volume 2.

De la conservation et de l'assimilation au sein de chaque opéra d'une profonde connaissance de l'agir humain et d'un riche passé musical et culturel, découle un nouveau savoir qui peut être proposé sans craintes à un public novice comme à un public rompu à l'exercice d'écoute et de découverte. L'approche archéologique des cinq opéras a permis d'aborder la proposition d'un monde, la proposition de cinq mondes précisément – mondes qui se ressemblent sans toutefois s'assembler ou bien qui s'attirent parce que justement ils ne se ressemblent pas – en tant que célébration de l'ineffable. Le passage du mutisme néfaste qui ronge les personnages de *Trois Sœurs* au devoir de mémoire que s'impose Dominga dans le silence de son intimité, le glissement de l'indicible à l'ineffable, sont au cœur de la dramaturgie opératique élaborée par le compositeur hongrois. Si Dominga, comme Anfissa ou encore Carmen, ne cherchent pas à étourdir de mots et de bruits leur entourage et elles-mêmes, c'est parce qu'elles ne cèdent pas à l'esquive et qu'elles ne tentent pas de détourner la vie de sa destination finale. Elles ne prolongent pas la vie en luttant vainement contre la mort mais en conservant comme le plus précieux de leurs trésors la mémoire de ceux dont elles ont croisé la route.

> « Le discours n'est pas la vie : son temps n'est pas le vôtre ; en lui, vous ne vous réconcilierez pas avec la mort ; il se peut bien que vous ayez tué Dieu sous le poids de tout ce que vous avez dit ; mais ne pensez pas que vous ferez, de tout ce que vous dites, un homme qui vivra plus que lui »[1].

Qu'en est-il de l'avenir opératique que Peter Eötvös réserve à ces personnages féminins, personnages de l'espoir, qui participent consciemment ou inconsciemment à l'allongement de l'espérance de vie du genre humain ? À première vue, les figures féminines semblent constituer l'héritage opératique d'un nouveau personnage féminin, à savoir, celui d'Ève dans le sixième opéra de Peter Eötvös, *Die Tragödie des Teufels.* Le livret en langue allemande de ce dernier opéra est établi par l'écrivain et dramaturge Albert Ostermaier (né en 1967) à partir de l'épopée dialoguée de l'écrivain hongrois Imre Madách (1823-1864), *Az ember tragédiája*[2]. Dans l'ouvrage hongrois, Ève est effectivement le personnage grâce auquel l'humanité est libre de poursuivre son existence dans la non-fatalité, dans la continuité, dans la postérité, dans la descendance et la filiation : elle annonce à Adam qu'elle est enceinte et le sauve ainsi, lui et l'humanité, en l'empêchant de mettre fin à ses jours. Mais dans le livret allemand, du destin d'Ève et de l'humanité, Ostermaier en décide autrement : Adam cède aux

[1] Michel Foucault, *op. cit.,* p. 275.
[2] *La Tragédie de l'Homme.*

exhortations de Lilith et non seulement donne suite à sa volonté suicidaire mais entraîne dans sa déchéance Ève et l'enfant. Ainsi, le pouvoir protecteur et silencieux d'Anfissa, de Carmen et de Dominga, ne trouve plus aucun écho chez le personnage d'Ève à qui la maternité est cruellement refusée.

Le présent travail étant consacré à cinq opéras contemporains – le premier, *Trois Sœurs*, fêtera ses douze ans au mois de mars 2010 et le dernier, *Love and Other Demons*, aura juste deux ans au mois d'août de la même année – il n'a pu aborder de manière pertinente la problématique de la réception de l'œuvre et les questions qui en découlent. En effet, une étude des diverses productions, dont l'existence et la multiplication dans le temps sont les seules conditions de survie des opéras et par extension, de toute œuvre musicale, pourrait constituer une perspective de recherche à venir.

Le présent travail s'étant principalement attaché à l'écriture musicale, aux processus compositionnels et à la fonction symbolique des personnages musicaux/opératiques, la mise en perspective scénique n'a pu être traitée comme il se devait. C'est pourquoi la présente thèse se propose d'ouvrir un champ d'étude consacré à l'aspect scénique de l'œuvre opératique du compositeur. En effet, s'il est maintenant évident que Peter Eötvös a participé très activement et très concrètement à la réaffirmation du genre de l'opéra, c'est qu'il a contribué conjointement à la célébration d'un genre de théâtre qui entre en polyphonie permanente avec sa musique. Car le concept de polyphonie chez Peter Eötvös[1] n'est pas relatif à un style d'écriture musicale mais consiste à l'écriture d'un entrecroisement de dialogues entre les deux parties, musicale et scénique.

Pour s'engager dans une réflexion sur cette nouvelle polyphonie, il faudrait alors se poser la question de savoir de quelle nature sont les rapports qu'entretient la musique avec la scène : s'agit-il d'un rapport d'enrichissement, de complicité, d'osmose, ou encore peut-il s'agir parfois de rapports conflictuels, de rapports de force ? Il faudrait également tenter de définir les rôles de chacun – le metteur en scène et le compositeur bien sûr, mais également tout ce qui touche à la scénographie, au décor, aux lumières et aux machines - dans l'édification d'un opéra et les éventuelles interférences entre ces rôles. Car l'opéra *Love and Other Demons* notamment est une preuve concrète qu'il n'est pas toujours aisé de remonter à la genèse de

[1] Pour accéder à l'explication du compositeur sur ce qu'il appelle la « polyphonie » dans son œuvre, se reporter au dernier entretien qui figure dans le volume 2.

l'œuvre et de déterminer précisément quels acteurs du monde de l'opéra sont à l'origine de tel aspect de l'œuvre[1].

Enfin, il s'agirait de s'intéresser à la position de l'interprète – le chanteur – à travers le réseau complexe des rôles de chacun, pas toujours clairement définis. S'il y a divergence entre musique et scène, quelle(s) attitude(s) doit adopter l'interprète, qui se trouve alors être l'otage de deux volontés artistiques contraires ? Quelles sont, s'il en a, ses priorités ou bien dans quelle(s) mesure(s), dans quelle(s) situation(s) précise(s), la notion de « priorité » intervient-elle ? Peut-on déterminer en quoi consiste finalement le devoir de l'interprète ?

Afin de clore ce travail, une dernière question fondamentale reste à évoquer. Aussi bien dans sa conception artistique que dans ses méthodes de travail ou encore au sein même de l'écriture, c'est toujours l'unique volonté, toujours renouvelée et jamais découragée, qui transparaît dans les opéras de Peter Eötvös : convaincre la postérité de perpétuer son œuvre. Et pour la convaincre, pour lui donner l'envie de jouer sa musique et de la transmettre, il lui offre un enseignement précieux revêtant la forme de récits et de personnages : le phénomène universel et intemporel mais pourtant toujours nouveau du mythe actualisé dans le genre opératique. Qu'est-ce qu'Irina, Madame Irma, Prior, Lady Sarashina ou encore Sierva nous racontent sur notre époque et qu'est-ce qu'ils pourront bien apprendre à ceux qui viendront après nous ? En quoi leur vécu stylisé et codé par les normes du genre opératique, en quoi leurs émotions transmises par le biais de lois musicales et scéniques ont le pouvoir de concerner non seulement les générations passées mais aussi celles de demain ? L'histoire de Sierva se racontera probablement à l'infini et peut-être même qu'elle sera à l'infini un objet de projections. La possibilité de sortir de son vécu quotidien et d'accompagner Prior dans sa révolution, ne serait-ce qu'en imagination, est envisageable longtemps après la naissance du personnage opératique. Peter Eötvös hisse au statut de mythe des hommes et des femmes ordinaires ou extraordinaires – Olga, personnage en creux, et son contraire, Sierva, à qui on prête des pouvoirs surnaturels – parcourant toute l'échelle sociale – allant du statut royal avec la fausse reine Irma jusqu'à l'esclave Nigériane Dominga. Pourquoi montrer une telle ténacité dans ce don du mythe aux générations d'après ? C'est que le mythe a comme conséquence d'affiner la compréhension de soi, des ses appétences et de ses appréhensions, si toutefois on opère les processus d'assimilation et de restitution. Mais par dessus tout, le mythe est le seul à

[1] Par exemple, le nombre important de personnes qui ont participé à l'élaboration du livret ainsi que les divergences esthétiques entre la musique et la mise en scène sont à l'origine du manque de cohérence de l'objet final, ainsi que cela a été développé au chapitre II de la première partie du présent travail.

pouvoir sauver ce qui fait l'essence de l'être de raison, son identité, sa capacité de souvenir, d'adaptation et d'anticipation : la mémoire. Le mythe qui donne accès à l'universel sans nier l'individuel garantit la mémoire de l'Histoire. Car contrairement à tous les outils multimédia qui stockent aujourd'hui pour nous les informations et qui se substituent très insidieusement à notre mémoire, le mythe ne nous mâche pas le travail et incite toujours très énergiquement l'esprit à l'exercice de l'apprentissage par cœur et de l'imagination. Le mythe raconte une histoire déterminée une fois pour toute, c'est son application qui est sujette à diverses appropriations. Tant qu'un personnage comme Lady Sarashina jouit encore de toute sa crédibilité, tant que le mythe est toujours vivace, toujours en construction dans des œuvres d'art telles que les opéras de Peter Eötvös, il est permis de garder espoir quant au devenir de notre mémoire et donc de notre humanité.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages historiques sur la Hongrie

LENDVAI, Paul, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire,* traduit de l'allemand et du hongrois par Georges Kassai et Gilles Bellamy, Les Éditions Noir sur Blanc, CH-1007, Lausanne, 2006. Titre original : *Die Ungarn. Ein Jahrtausend Sieger in Niederlagen,* C. Bertelsmann Verlag, Munich, 1999.

Mil Ans d'Histoire Hongroise, Histoire de la Hongrie de la Conquête jusqu'à nos jours, édité par István György Tóth, traduit par Réka Csepeli et Patrick Royer, publié avec le soutien du ministère de la Culture et du Patrimoine National de Hongrie, 2003.

Encyclopédies et ouvrages historiques sur la musique et le théâtre en langues française et étrangères

CHAILLEY, Jacques, *Cours d'histoire de la musique,* Tome I, 1er volume - « Des origines à la fin du XVIIème siècle », Alphonse Leduc, Paris, 1967.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Bordas, Paris, 1991.

KOBBE, Gustave, *Tout L'opéra : de Monteverdi à nos jours,* Robert Laffont, Paris, 1999.

LEIBOWITZ, René, *Histoire de l'opéra,* Buchet-Chastel, Paris, 1957.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle,* volume 1, Actes Sud/ Cité de la Musique, Arles, 2003.

PARKER, Roger (dir.), *The Oxford History of Opera,* Oxford University Press, Oxford, 1996.

ROSENTHAL, Harold, WARRACK, John, *Guide de l'opéra,* traduit de l'anglais par Aziz Izzet, revu et complété par Jacques Bourgeois et Eric Dechamps, Fayard, Paris, 1974.

SABY, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra,* Minerve, Paris, 1999.

SADIE, Stanley (dir.), *The New Grove, Dictionary of opera,* 4 volumes, Macmillan, London, 1992.

SADIE, Stanley (dir.), *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, 29 volumes, second edition, London, 2001.

STIEGER, Franz, *Opernlexikon, Lexique des opéras,* volume 1, *Titelkatalog,* volume 2, *Komponisten,* volume 3, *Librettisten,* volume 4, *Nachträge,* Hans Schneider, Tutzing 1975-1983.

WEID, Jean-Noël (von der), *La musique du XXéme siècle,* Hachette, Paris, 1997.

Ouvrages analytiques et études littéraires, musicologiques, philosophiques et esthétiques en langues française et étrangères

ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Desclée de Brouwer, Paris, 2001.

ARNAUD, Alain, *Les hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982.

BEAUFILS, Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Klincksieck, Paris, 1994.

BENJAMIN, Walter, *Rastelli raconte, Le Narrateur*, respectivement traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet et Maurice de Gandillac, Seuil, Paris, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, L'Herne, Paris, 2007, texte extrait de *Écrits français*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1972, 1974, 1977, 1985, 1989.

BERLIOZ, Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Lemoine, Paris, 2004.

BLIVET, Jean-Pierre, *Les voies du chant*, Fayard, Paris, 1999.

BLOCH, Ernst, *Traces*, traduit de l'allemand par Pierre Quillet et Hans Hildenbrand, Gallimard, Paris, 1968.

BOSSIS, Bruno, *La voix et la machine. La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

CHARLES, Daniel, *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Vrin, Paris, 2006.

COURTOIS, Jean-Pierre, *Penser la voix*, La Licorne, Poitiers, 1997.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.

DIDEROT, Denis, « De la poésie dramatique », in *Œuvres Esthétiques*, Garnier Frères, Paris, 1968.

DIDEROT, Denis, « Paradoxe sur le comédien », in *Œuvres Esthétiques*, Garnier Frères, Paris, 1968.

DUSAPIN, Pascal, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Collège de France/ Fayard, Paris, 2007.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, traduit de l'allemand par Dujka Smoje, Christian Bourgois, Paris, 1989.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort*, Flammarion, Paris, 1977.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, Paris, 1978.

LEIBOWITZ, René, *Le Compositeur et son double. Essai sur l'interprétation musicale*, Gallimard, Paris, 1971.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, José Corti, Paris, 1989.

MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983.

REVERDY, Michèle, *Composer de la musique aujourd'hui*, Klincksieck, Paris, 2007.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943.

STAROBINSKY, Jean, *Les enchanteresses*, Seuil, Paris, 2005.

THOMSON, Virgil, *Music with words : a composer's view*, Yale University Press, New Haven, London, 1989.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Seuil, Paris, 1987.

Ouvrages sur l'opéra et la dramaturgie musicale en langues française et étrangères

BEHR, Michael, *Musiktheater : Faszination, Wirkung, Funktion*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1983.

BOLL, André, *L'avenir de l'opéra. Étude polémique*, Olivier Perrin, Paris, 1968.

BONARDI, Alain, *Représentations opérationnelles : l'opéra entre Berio et Turing*, Éditions Delatour France, 2008.

BOVIER-LAPIERRE, Bernard, *Opéras. Faut-il fermer les maisons de plaisir ?*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1988.

CHEYREZY, Christian, *Essai sur la représentation du drame musical*, L'Harmattan, Paris, 1998.

COHEN-LÉVINAS, Danielle, *Le présent de l'opéra au XX^{ème} siècle. Chemin vers de nouvelles utopies*, Kimé, Paris, 2001.

COOKE, Mervyn, *The Cambridge companion to twentieth-century opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

DARBON, Nicolas, *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain,* Publications de la Sorbonne, Observatoire Musical Français, Paris, 2001.

D'ESTIENNE D'ORVES, Nicolas, *Les aventures extraordinaires de l'opéra,* Les Belles Lettres, Paris, 2002.

GOMES RIBEIRO, Paula, *Le drame lyrique au début du XX^{ème} siècle,* Paris, L'Harmattan, 2002.

HEINDEL, Max, *Les mystères des grands opéras,* Leymarie, Paris, 1952.

KERMAN, Joseph, *Opera as drama,* University of California Press, Berkeley, 1956, 1988 (version révisée).

LACOMBE, Hervé, *Géographie de l'opéra au XX^{ème} siècle,* Fayard, Paris, 2007.

LEIBOWITZ, René, *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique,* Gallimard, Paris, 1972.

LONCHAMPT, Jacques, *Regards sur l'opéra : de Verdi à Georges Aperghis,* L'Harmattan, Paris, 2003.

MOINDROT, Isabelle, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie,* Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

PEDLER, Emmanuel, *Entendre l'opéra,* L'Harmattan, Paris, 2003.

POIZAT, Michel, *L'opéra ou le cri de l'ange,* éditions Métaillé, Paris, 2001.

SAINT-PULGENT (de), Maryvonne, *Le syndrome de l'opéra,* Robert Laffont, Paris, 1991.

SCHNEIDER, Michel, *Prima Donna : opéra et inconscient,* Odile Jacob, Paris, 2001.

ZOPPELLI, Luca, *L'opera come racconto,* Marsilio, Venise, 1994.

Ouvrages collectifs sur l'opéra et la dramaturgie musicale en langues française et étrangères

BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle, *Littérature et musique dans la France contemporaine,* actes du colloque des 20, 21 et 22 mars 1999 en Sorbonne, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2001.

BOSSIS, Bruno, MASSON, Marie-Noëlle, OLIVE, Jean-Paul, *Le Modèle vocal : la musique, la voix, la langue,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

COHEN-LÉVINAS, Danielle (dir.), *La loi musicale. Ce que la lecture de l'histoire nous (dés) apprend,* L'Harmattan, Paris, 1999.

COLLOMB, Michel, MAS, Josiane, CASTEREDE, Marie-France, DECARSIN, François, *Voix et création au XX^{ème} siècle,* actes du colloque des 26, 27 et 28 janvier 1995 à Montpellier, Honoré Champion, Paris, 1997.

DASILVA, Fabio B., BRUNSMA, David L., *All Music: Essays on the Hermeneutics of Music,* ed. Avebury, Adelshort, Brookfield, Singapour, 1996.

DELLAMORA, Richard, FISCHLIN, Daniel, *The Work of opera,* Columbia University Press, New York, 1997.

DETHURENS, Pascal (dir.), *Musique et littérature au XX^{ème} siècle,* Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1998.

FENEYROU, Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^{ème} siècle,* Publications de la Sorbonne, Paris, 2003.

FERRARI, Giordano (dir.), *L'Opéra Éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984,* L'Harmattan, Paris, 2006.

FERRARI, Giordano (dir.), *La musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^{ème} siècle,* L'Harmattan, Paris, 2007.

FERRARI, Giordano (dir.), *La parole sur scène : voix, texte, signifié,* L'Harmattan, Paris, 2008.

KOESTENBAUM, Wayne, KALKA, Joachim, *Königin der Nacht,* Klett-cotta, Stuttgart, 1996.

KONIGSON, Elie, BABLET, Denis, *L'Oeuvre d'art totale,* CNRS, Paris, 1995.

PISTONE, Danièle, BRUNEL, Pierre, HAMARD, Marie-Françoise, *Musiques d'Orphée,* Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

ROSTAIN, Michel, RIO, Marie-Noël (dir.), *Aujourd'hui l'opéra,* Recherches, Paris, 1980.

ROSTAIN, Michel, RIO, Marie-Noël (dir.), *L'opéra mort ou vif,* Recherches/Encres, Paris, 1982.

SALZMAN, Eric, DESI, Thomas, *The new music theater : Seeing the voice, hearing the body,* Oxford University Press, New York, 2008.

Travaux universitaires sur l'opéra contemporain

AGNELLO, Carmelo, *L'opéra contemporain italien : une illustration des problèmes de la représentation de l'œuvre lyrique aujourd'hui,* thèse de doctorat, sous la direction de Eveline Andréani, Paris VIII, Paris, 1996.

BONARDI, Alain, *Contribution à l'établissement d'un genre : l'opéra virtuel interactif,* thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2000.

BREGEON, Émilie, *Trois Sœurs de Peter Eötvös : l'opéra contemporain est-il de son temps ?,* mémoire de DEA, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris III, Paris, 2003.

DESHOULIÈRES, Christophe, *L'opéra baroque et le spectacle contemporain : essai de synthèse dramaturgique,* thèse de doctorat, sous la direction de Robert Abirached, Paris-Nanterre, Nanterre, 1996.

LAVIEVILLE, Marie, *Trois Sœurs, Anton Tchekhov-Peter Eötvös : deux œuvres au service d'une temporalité singulière,* mémoire de maîtrise, sous la direction de Joëlle Caullier, Université Charles de Gaulle, Lille, 2004.

LEHN, Mathias, *Le personnage de Puck du modèle shakespearien à l'opéra contemporain (Britten, Vreuls, Delannoy, Gerber),* thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2008.

MEGYERI, Krisztina, *Dramaturgie(s) des anges : temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös,* mémoire de master 2 recherche, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université Paris VIII, Paris, 2006.

RIVALS, Aurore, *Le passeur d'un savoir renouvelé ou Tri Sestri de Peter Eötvös,* mémoire de master 2 recherche réalisé sous la direction de Danielle Cohen-Lévinas, Université Paris IV-Sorbonne, Paris, 2007.

Revues musicologiques, littéraires, esthétiques et philosophiques

Analyse Musicale, numéro 27, « L'opéra à cœur ouvert », Paris, avril 1992.

Analyse Musicale, numéro 31, « L'opéra à cœur ouvert », Paris, mai 1993.

Analyse Musicale, numéro 45, « Dramaturgie et écriture musicale », Paris, novembre 2002.

Analyse Musicale, numéro 46, « Dramaturgie et écriture musicale », Paris, février 2003.

Analyse Musicale, numéro 49, « Opéra contemporain » (2ème partie), Paris, décembre 2003.

Analyse Musicale, numéro 61, « Musique et révolutions », Paris, décembre 2009.

Avant-Scène Opéra (L'), Atys, numéro 94, Premières Loges, Paris, janvier 1987.

Avant-Scène Opéra (L'), Boris Godounov, numéros 191, Premières Loges, Paris, juillet-août 1999.

Avant-Scène Opéra (L'), Ariane et Barbe Bleue et Le Château de Barbe Bleue, numéros 149/150, Premières Loges, Paris, novembre-décembre 1992.

Avant-Scène Opéra (L'), Le Grand Macabre, numéro 180, Premières Loges, Paris, novembre-décembre 1997.

Avant-Scène Opéra (L'), Trois Sœurs, numéro 204, Premières Loges, Paris, septembre-octobre 2001.

Avant-Scène Théâtre (L'), Angels in America, Le Millénaire approche, numéro 957, Avant-Scène Théâtre, Paris, novembre 1994.

Avant-Scène Théâtre (L'), Angels in America, Perestroïka, numéro 987/988, Avant-Scène Théâtre, Paris, avril 1996.

Contrechamps, « Opéra », numéro 4, L' Âge d'Homme, Lausanne, avril 1985.

Festival d'Automne à Paris, György Kurtág, Contrechamps, Paris, 1994.

Musique en jeu, numéro 14, « Spectacle-musique » (1ère partie), Seuil, Paris, 1974.

Musique en jeu, numéro 27, Seuil, Paris, 1977.

Prétentaine, « Opéra. Mises en scènes et représentations théâtrales », numéro 20/21, Université Paul Valéry-Montpellier III, mars 2007.

Œuvres dramatiques

GENET, Jean, *Le Balcon*, Gallimard, Paris, 2002.

MADÁCH, Imre, *La Tragédie de l'Homme,* adaptation française de Jean Rousselot, Corvina, Budapest, 1966.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch, *Les Trois Sœurs,* Gallimard, Paris, 1973.

Romans, œuvres de genre narratif

CLAUDEL, Philippe, *Meuse l'oubli,* Gallimard, collection Folio, Paris, 2005.

DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Gallimard, Paris, 1959.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *De l'amour et autres démons,* traduit de l'espagnol par Annie Morvan, Grasset, S. L., 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Les souffrances du jeune Werther,* traduit de l'allemand par Bernard Groethuysen, Gallimard, Paris, 1954.

GRASS, Günter, *Le Tambour,* traduit de l'allemand par Jean Amsler, Seuil, Paris, 1997.

MAURIAC, François, *Genitrix,* Grasset, S. L., 1928.

SARASHINA, Lady, *As I Crossed a Bridge of Dreams,* traduction d'Ivan Morris, Penguin Classics, 1975.

PARTITIONS[1]

BARTÓK, Béla, *A Kékszakállú Herceg* V*ára* (*Le Château de Barbe Bleue)*, Universal Edition, 1925.

BARTÓK, Béla, *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta*, Universal Edition, 1937.

EÖTVÖS, Peter, *Angels in America,* Schott, Mainz, 2004, 51680[2].

EÖTVÖS, Peter, *Le Balcon*, Schott, Mainz, 2002.

EÖTVÖS, Peter, *Korrespondenz*, Ricordi, München, 1996.

EÖTVÖS, Peter, *Lady Sarashina*, Ricordi, München, 2007.

EÖTVÖS, Peter, *Love and Other Demons*, Schott, Mainz, 2007.

EÖTVÖS, Peter, *Trois Sœurs*, Ricordi, München, 1997, 02519bisG[3].

LULLY, Jean-Baptiste, *Atys,* réduction chant et piano, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1987.

MONTEVERDI, Claudio, *Madrigali e canzonette a due e tre voci*, livre IX, Universal Edition, S. D.

MOUSSORGSKI, Modest Petrovitch, *Boris Godounov*, première version, 4 volumes (1 volume/acte), Kalmus, New York, S. D.

PUCCINI, Giacomo, *La Bohème,* réduction chant et piano, Ricordi, Milano, 1896.

SCARLATTI, Domenico, *Sonates pour clavecin*, volume XI, K 507-555, éditées par Kenneth Gilbert, Heugel, Paris, 1973.

TCHAÏKOVSKI, Piotr Ilitch, *Eugene Onegin opus 24,* 2 volumes (1er volume : actes I et II ; 2ème volume : acte III), Kalmus, S. D.

TIHANYI, László, *Genitrix*, Editio Musica Budapest, 2007.

DISCOGRAPHIE

BARTÓK, Béla, *Bluebeard's Castle*, Hungarian State Orchestra, Adam Fischer, CD, CBS Masterworks and Hungarian Record Company, 1952, MK 44523.

[1] Le classement des œuvres obéit à un ordre alphabétique lorsqu'il s'agit du même compositeur.
[2] Ces références indiquent la cote de la Bibliothèque des Activités du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.
[3] Ces références sont celles du Centre de Documentation de Musique Contemporaine.

BARTÓK, Béla, *Concerto for orchestre, Music for strings, percussion end celesta, Hungarian sketches,* Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner, CD, BMG Music, 1993, 1956, 09026 61504 2.

EÖTVÖS, Peter, *As I Crossed a Bridge of Dreams,* UMZE Chamber Ensemble, Gergely Vajda, 1 CD, 1 DVD, 2009, BMC CD 138.

EÖTVÖS, Peter, *Ima,* WDR Rundfunkchor & WDR Sinfonieorchester Köln ; *Cosmos,* Andreas Grau & Götz Schumacher ; *Korrespondenz,* Pellegrini Quartet, CD, BMC Records Budapest, 085.

EÖTVÖS, Peter, *Trois Sœurs,* Orchestre de l'Opéra de Lyon, Kent Nagano, 2 CD, Deutsche Grammophon GmbH, 1999, 459 694-2.

LIGETI, György, *Le Grand Macabre,* ORF-Symphonie Orchester, Elgar Howarth, 2 CD, Wergo, 1987, 286 170-2.

LULLY, Jean-Baptiste, *Atys,* Choeur et Orchestre *Les Arts Florissants*, William Christie, 3 CD, harmonia mundi, 1987, HMC 901257.59.

MOUSSORGSKI, Modeste, *Boris Godounov,* Chorus of the National Opera of Sofia, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, André Cluytens, 3 CD, EMI classics, 2002, 7243 5 67877 2 8.

SCARLATTI, Domenico, *Sonates pour clavecin*, volumes 1, 2 et 3, Pierre Hantaï, Mirare, 2002, 2005, 2005, MIR 9918, MIR 9920, MIR 007.

FILMOGRAPHIE

EÖTVÖS, Peter, *Trois Sœurs,* enregistrement vidéo de la représentation du 13 mars 1998 de l'Opéra National de Lyon, Kent Nagano, DVD.

EÖTVÖS, Peter, *Trois Sœurs,* Orchestre Philharmonique de Radio France, 2001, LGM - RM Associates -Théâtre Musical de Paris - Châtelet- MUZZIK, DVD.

EÖTVÖS, Peter, *Le Balcon,* Ensemble Intercontemporain, 2002, réalisé par Andy Sommer,, Bel Air Media, DVD.

The Matchstick Man, György Kurtág, *The Seventh Door,* Peter Eötvös, dirigé par Judit Kele, Idéale Audience, 1996-1998, DVD, 9DS16.

SITOGRAPHIE

Sites institutionnels

Éditions Ricordi München : http://www.ricordi.de/

Éditions Schott Mainz : http://www.schott-music.com/

ForumOpera.com, le magazine de l'opéra et du monde lyrique : http://www.forumopera.com/

Institut Hongrois de Paris : http://www.instituthongrois.fr/

Médiathèque de la Cité de la musique de Paris : http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/

Opéra Comique de Paris : http://www.opera-comique.com/

Opera House de Glyndebourne : http://www.glyndebourne.com/

Opéra National de Bordeaux Aquitaine : http://www.opera-bordeaux.com/

Opéra National de Lyon : http://www.opera-lyon.com/

Portail de la musique contemporaine : http://www.musiquecontemporaine.fr/

Sites personnels

Peter Eötvös : http://www.eotvospeter.com/

Topi Lehtipuu : http://topilehtipuu.com/

Jérôme Varnier : http://jerome.varnier.free.fr/

INDEX NOMINEM

A

Accaoui Christian 57
Amagatsu Ushio 135, 147, 163, 170, 171, 235, 240, 242
Amsler Jean 247
Arcadelt Jacques 218
Aristote 34, 158
Astaire Fred 185
Aubin Alain 68, 69, 93, 98

B

Badia Gilbert 249
Balázs Béla 226
Balázs István 13, 165, 210
Bán András Zoltán 53
Baroni Mario 179
Barrè Antonio 221
Barthes Roland 18, 41, 61, 76, 157, 173, 174, 208, 211, 244
Bartók Béla 12, 13, 132, 208, 209, 217, 224, 226, 240
Beckett Samuel 13
Beethoven Ludwig (van) 212, 213
Belcher Daniel 112
Benjamin Walter 18, 23, 137, 150, 151, 157, 158, 161, 165, 166, 208
Berg Alban 229
Berlioz Hector 96, 97, 99, 149
Bloch Ernst 236, 262
Bouhon Mathilde 57, 100
Boukobza Jean-François 61, 65, 66, 67, 99, 101, 103, 132, 136, 213, 230, 239
Boulez Pierre 210
Brecht Bertolt 41, 49, 249
Bregeon Émilie 14
Brel Jacques 105
Brèque Jean-Michel 22, 57, 226
Britten Benjamin 78
Brook Peter 23

C

Caullier Joëlle 14
Calvario Philippe 45, 80
Caruso 15
Chailley Jacques 221, 222
Claudel Philippe 257
Cocteau Jean 107
Cohen-Lévinas Danielle 19, 92, 176, 228
Corvin Michel 23, 25

D

Dalida 213
Debussy Claude 224, 226
De la Vega Garcilaso 39, 127, 128, 130
Delunsch Mireille 93, 242, 243
Delyle Lucienne 213

Denis Lily 225
Deroyer Jean 210
Derrida Jacques 29, 168, 169, 173
Diderot Denis 176, 224-226
Disney Walt 224
Dusapin Pascal 166

E

Ebrahim Omar 112
Eötvös Peter 12-20, 22, 26, 33, 35-37, 41, 43, 45, 47, 50, 53, 56, 57, 59-61, 70, 73, 74, 78, 80, 83, 89-93, 96, 97, 100, 102, 106, 107, 109, 110, 112, 118, 130, 131, 134, 137, 153, 154, 158, 161, 162, 164-167, 172, 176-183, 187, 204, 207-211, 213, 217, 218, 221, 222, 224-227, 240, 241, 250, 251, 253, 254, 256, 260, 263-267

F

Fix Florence 243
Flechter Guy 78
Foucault Michel 16, 17, 183, 184, 191, 201, 264
Fréhel 105

G

Gandillac Maurice (de) 137
García Márquez Gabriel José 16, 20, 33, 34, 36-38, 87, 90, 156, 163, 182, 259
Genet Jean 16, 20, 23-25, 27, 28, 41-43, 74, 79, 107, 136, 182, 249, 250, 254, 258
Gershwin George 112
Gesualdo Carlo 224
Ghelderode Michel (de) 13
Gilmore Rosamund 170
Gluck Christoph W. 139
Gorbatchev Mikhaïl 28
Grappelli Stéphane 213
Grass Günter 247
Grenier Roger 21

H

Haefliger Daniel 59
Hamvai Kornél 35, 36
Hantaï Pierre 216
Heinz Gerd 42, 170
Hildenbrand Hans 236

I

Imart Irène 55, 62-68, 98, 99, 101-104, 191, 212, 218, 220, 232, 235
Ingarden Roman 169, 170, 172, 181

J

Jaccottet Philippe 137
Jacques Brigitte 30
Janáček Leoš 164
Jankélévitch Vladimir 18, 207-209, 227, 232, 236, 241-243, 257, 259
Jannequin Clément 102

Jauss Hans Robert 30, 177-179, 181, 182
Jordan Neil 37

K

Kádár János 12
Kafka Franz 13
Károlyi de Nagykároli Mihály 12
Kele Edit 135
Ketty Rina 213
Klee Paul 118
Knipper Olga 21
Kodály Zoltán 12, 13
Kurtág György 12, 13, 165, 210
Kushner Tony 16, 20, 26, 27, 29, 41, 44, 47, 113, 118, 182

L

Labie Jean-François 20
Lacan Jacques 25
Lalande André 176
Lanza Mario 15
Lavaudant Georges 23
Lavieville Marie 14
Lehtipuu Topi 80, 112, 177
Lemarque Francis 106
Levant Inga 170
Lièvre Geneviève 148, 150
Ligeti György 12, 13
Lischke André 225
Lully Jean-Baptiste 214, 215

M

Mac Carthy Joseph 26
Madách Imre 264
Maderna Bruno 210
Maeterlinck Maurice 226
Maillard Claude 30, 177
Marnas Catherine 249
Mauriac François 13
Megyeri Krisztina 14
Menger Jean-Pierre 180
Merlin Christian 14
Migenes Julia 110
Montand Yves 106, 125
Monteverdi Claudio 112, 222, 224
Morris Ivan 31, 147
Morvan Annie 33, 90, 128
Moussorgski Modest Petrovitch 61
Mozart Wolfgang Amadeus 112
Murger Henri 213

N

Nagy Imre 12
Nagybánya Horthy (de) 12

Nemirovitch-Dantchenko Vladimir 20
Nono Luigi 15, 59
Nordey Stanislas 170
Nothomb Amélie 148

O

Ohly Friedrich 30
Olive Jean-Paul 14
Olivieri Dino 213, 214
Ostermaier Albert 264
Ovide 214

P

Pál Tamás 210
Pérez Alejo 83, 168, 169, 171
Petit Laetitia 166, 170
Petitjean Stéphane, 170
Plante Jacques 106
Poterat Louis 213, 214
Puccini Giacomo 213
Purcarete Silviu 37

Q

Quinault Philippe 214
Quillet Pierre 236

R

Rastelli Nino 213
Regnault François 26, 28, 44
Reinhardt Django 213
Reverdy Michèle 70
Rice Anne 37
Ricœur Paul 13, 14, 34, 131, 133, 134, 140, 145, 158, 179, 183
Robertson David 210
Rosenberg Ethel et Julius 26
Rossi Tino 213
Rubinstein Nikolaï 61
Ryabets Oleg 172
Ryan Kwamé 53, 167
Ryngaert Jean-Pierre 14

S

Sablon Jean 213
Sacher Paul 209
Saint Augustin 59
Sanguineti Edoardo 167, 172
Sarashina 16, 20, 31, 32, 85, 182
Sartre Jean-Paul 91, 255
Satie Erik 165
Scarlatti Domenico 163, 216, 217
Sedov Denis 104
Siklós István 13
Sinatra Frank 125

Smoje Dujka 169
Spinoza Baruch 236
Stanislaski Konstantine 20
Starobinsky Jean 53, 99, 175, 224, 226
Stockhausen Karlheinz 15, 210
Stroh Johannes Matthias Augustus 137
Szabó Isván 170
Szendy Peter 13

T

Tchaïkovski Piotr Ilitch 61
Tchekhov Anton Pavlovitch 16, 20-23, 30, 31, 53, 54, 56, 57, 62, 97, 182, 228, 235, 257
Tihanyi László 12, 13, 158, 159, 236, 257

V

Vajda Gergely 49, 186, 241
Varnier Jérôme 93, 107, 174
Verdi Giuseppe 15
Veres Balint 14

W

Weber Carl Maria (von) 139
Wiesmüller Gabrielle 170
Willaert Adrian 219

Z

Zadek Peter 23
Zaremba Natalia et Charles 225
Zimmermann Bernd Alois 14

INDEX DES PERSONNAGES OPÉRATIQUES ET LITTÉRAIRES

A

Abrenuncio 33, 39, 40, 156-201
Adam 264
Aïda 15
Alexis Antédiluvianovitch Préchutianov 48
Ancêtres (Les) ou Prior I et Prior II 46
André 21, 22, 53, 55-58, 62, 63, 95, 99, 135, 229
Anfissa 18, 95, 96, 99-101, 176, 257-259, 264, 265
Ange Africanii 48
Ange d'Amérique/Voix 27, 29, 44, 46-48, 80, 81, 116-119, 176, 196-198, 255
Ange Antartica 48
Ange Asiatica 48
Ange Australia 48
Ange Europa 48
Ange Oceania 48
Arthur 43, 70-72, 93, 105-107, 125, 138, 174, 213, 153

B

Barbe Bleue 225-227
Belize 26, 30, 46-48, 176, 222, 223
Bernarda 36, 163, 259, 260
Boris Godounov 257
Bourreau (Le) 43, 78, 93, 105, 138

C

Carmen (Bizet) 224, 225
Carmen (Genet, Eötvös) 18, 43, 70, 139, 180, 252, 253, 258, 259, 264, 265
Caron 139
Chantal 42, 43, 70, 72, 175, 249-253
Chatte (La) 32, 50, 52, 199, 242
Chef de la Police (Le) 24, 29, 43, 70-72, 79, 109, 110, 180, 213, 214, 253
Claudia 37, 38

D

Dame d'Honneur (La) 50-52
Delaura 33, 34, 36, 37, 39, 40, 87, 88, 127-130, 180, 188, 200, 201, 225, 227, 244
Dominga 18, 36, 39, 40, 163, 200, 201, 244, 259-262, 264-266
Don Toribio 34, 40, 87, 200
Doña Ollala 40, 163, 216
Duluc 158, 159

E

Ella Chapter 29, 48
Emily 46, 48, 223
Envoyé (L') 25, 43, 78, 79, 214, 215, 253, 259
Esclave (L') 43
Esquimau (L') 48

Ethel Rosenberg 27, 46-48, 110, 175, 176
Ève 264, 265
Évêque (L') 24, 42, 43, 70, 74-77, 107, 137, 169, 191, 192, 249, 250, 255

F

Fédotik 56, 95, 220
Félicité 158, 159, 239, 257
Femme du Bronx 46-48, 176, 195, 196
Femme-Rêve 50-52, 154
Féraponte 101
Fernand 158, 236, 237, 239, 257
Fille (La) 32, 43, 50-52
Fille de l'Empereur 120-122
Fou (Le) 50, 52

G

Garde (Le) 50, 52, 86, 120, 121
Général (Le) 24, 42, 43, 74, 107, 108, 139, 169, 191, 192
Gentleman 50, 52, 125, 126, 263, 242
Golaud 226, 227
Grigori 64, 225

H

Hannah 29, 44, 46-48
Harper 27, 28, 30, 31, 45-48, 81-83, 210-112, 180, 182, 240
Henry 46, 48, 82, 83, 193, 194
Héros 43
Hollandais Volant (Le) 224

I

Impératrice 50-52
Irina 21, 31, 53, 55-58, 64, 65, 95, 96, 98, 100, 104, 135, 180, 191, 206, 219, 220, 228, 230, 232, 233, 235, 266
Irma 23, 28, 43, 70-74, 78, 105, 137, 138, 180, 182, 185, 213, 214, 249, 251-123, 258, 259, 266
Ivan le Terrible 257

J

Jacques le Fataliste 224, 225
Jean 236
Jeanne Dark 349
Jeune Femme 50-52
Joe 27, 29, 30, 44-48, 112, 114, 141, 143, 145, 180, 240
Josefa 34, 37, 40, 129, 189, 248
Judit 226
Juge (Le) 24, 42, 43, 74, 77, 78, 107, 138, 169, 191, 192, 252

K

Koulyguine 55, 66, 67, 95, 100, 102, 103, 135, 136, 220, 230, 236

L

Lady Sarashina 31, 34, 49-52, 84, 86, 122, 125, 146-156, 158, 175, 178, 180, 182, 186, 199, 200, 242, 243, 254, 266, 267
Lenski 64
Lestat de Lioncourt 37
Lilith 265
Louis 26, 30, 37, 44, 46-48, 80, 112-116, 141, 143, 145
Louis de Pointe du Lac 37

M

Macha 21, 31, 53, 55, 57-60, 66-68, 95-97, 102, 134-136, 191, 211, 218, 219, 235, 236
Marie 225
Marie de Lados 159, 257, 258
Marina 64
Martin Heller 48
Martina Laborde 40, 205, 206
Mathilde 158, 159, 236-238
Médée 224
Mélisande 225-227
Mendiant (Le) 43
Méphistophélès 96
Mère (La) 32, 50-52, 123, 124, 147, 153, 154, 199
Messager (Le) 50, 52
Mr Lies 27, 28, 45, 46, 48
Mrs Soffer 45, 141, 142

N

Natacha 21, 22, 54-56, 59, 95, 96, 99-120, 135, 176, 220, 221, 229, 230, 239, 240, 247

O

Olga 21, 22, 30, 31, 58, 64, 68, 69, 95-100, 135, 136, 175, 182, 191, 218, 219, 225, 235, 236, 247
Oscar 247
Oshun 89, 261

P

Père (Le) 50, 52, 122-124, 147, 149, 199
Photographes (Les) 43
Pierpont Mauler 249
Pimène 225
Premier Conseiller du Chambellan (Le) 32
Prêtre 32, 50, 147, 199
Prince Grémine 211
Princesse 50-52
Principautés Continentales (Les) 28, 47, 254
Prior 27-30, 44, 46-48, 80, 83, 112, 117-119, 180, 198, 254-256, 266
Protopopov 100

R

Rabbin Isidor Chemelwitz 46, 48, 113, 141
Radamès 15

Reine (La) 25, 43, 78, 180, 214, 215, 249
Reine de la Nuit 175, 246
Révoltés (Les) 43
Rodè 56, 95, 220
Rodolfo 213, 214
Roger 43, 72, 102, 139, 249, 251, 253
Roy 26, 27, 44-46, 48, 81-83, 111, 141, 175, 176, 193-194

S

Sarah Ironson Sarastro 48
Sarastro 96
Senta 224
Sierva 33, 34, 36-40, 87, 89, 90, 128-130, 156-158, 160, 175, 180, 182, 188, 200, 204-206, 216, 225-227, 243-249, 259-262, 266
Slift 249
Snyder 249
Sœur (La) 32, 50-52, 147
Soliony 22, 55, 58, 59, 65, 66, 95, 96, 104, 135, 205, 206, 220, 221, 229, 230, 232, 235, 257

T

Tartuffe 176
Tchéboutykine 21, 22, 56, 59, 95, 100, 103, 104, 134, 175, 220, 221, 230
Touzenbach 22, 53, 55, 56, 58, 63-65, 95, 96, 104, 135, 180, 213, 220, 221, 228, 229, 256, 257

V

Verchinine 21, 55, 56, 59, 60, 66-68, 95-97, 99, 134, 135, 211, 220, 228, 235
Vieux (Le) 43
Voix-rêve 49, 50
Voleuse (La) 43, 77, 78, 138

W

Wozzeck 225

Y

Ygnacio 34, 36, 38, 40, 156, 157, 159, 163, 175, 188, 215, 216, 244, 248, 260

INDEX DES TABLEAUX ET DES FIGURES

TABLEAU I : STRUCTURE DU LIVRET DE *LOVE AND OTHER DEMONS*----------39

TABLEAU II : STRUCTURE DU LIVRET DU *BALCON*----------43

TABLEAU III : STRUCTURE DU LIVRET DE *ANGELS IN AMERICA*----------46

TABLEAU IV : DISTRIBUTION DES RÔLES DANS LA PIÈCE *ANGELS IN AMERICA* DE TONY KUSHNER----------48

TABLEAU V : DISTRIBUTION DES RÔLES DANS L'OPÉRA *ANGELS IN AMERICA* DE PETER EÖTVÖS----------48

TABLEAU VI : PRÉSENTATION COMPARATIVE DES LIVRETS DE *AS I CROSSED A BRIDGE OF DREAMS* ET DE *LADY SARASHINA*----------50

TABLEAU VII : STRUCTURE DU LIVRET DE *LADY SARASHINA*----------52

TABLEAU VIII : TEMPS DE RÉPÉTITION DANS L'OPÉRA *TROIS SŒURS*----------54

TABLEAU IX : LES DÉCLARATIONS D'AMOUR DANS L'OPÉRA *TROIS SŒURS*----55

TABLEAU X : LES ADIEUX DANS L'OPÉRA *TROIS SŒURS*----------56

TABLEAU XI : CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES DANS L'OPÉRA *TROIS SŒURS*----------95

FIGURE XII : RELATIONS TRIANGULAIRES----------135

INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX

1. Motif de la dégradation du temps : *Trois Sœurs,* numéro 2, mesures 5 à 8 puis 19 et 20, 28 à 30 et enfin mesure 44 pages 6 à 9 de la partition----------*62*

2. Évocation d'un passé heureux : *Trois Sœurs,* numéro 20, mesures 4 et 5 puis 9 et 10 et enfin 12 et 13 page 157 de la partition----------*63*

3. Négativité d'André : *Trois Sœurs,* numéro 20, mesures 42 et 43 pages 159 et 160 de la partition----------*63*

4. Caractérisation vocale du baron Touzenbach : *Trois Sœurs,* numéro 5, mesures 43 à 55 pages 35 à 37 de la partition----------*64*

5. Lignes vocales de la déclaration d'amour de Touzenbach : *Trois Sœurs,* numéro 6, mesures 34 à 39 puis 64 à 66 et enfin mesures 81 à 83 page 56 de la partition----------*65*

6. Déclaration d'amour de Soliony : *Trois Sœurs,* numéro 7, mesures 1 à 6 puis mesures 69 à 72 pages 63 à 65 de la partition----------*66*

7. Motif de la lâcheté de Koulyguine : *Trois Sœurs,* numéro 23, mesures 96 et 97 puis mesures 114 et 115 pages 193 et 195 de la partition----------*67*

8. Déclaration d'amour de Verchinine : *Trois Sœurs,* numéro 24, mesures 112 et 113 page 207 de la partition--*67*

9. Adieux de Verchinine : *Trois Sœurs,* numéro 26, mesures 23 et 24 page 234 de la partition----------*68*

10. Passivité d'Olga : *Trois Sœurs,* numéro 16, mesures 40 à 42 page 126 de la partition----------*69*

11. Langue de l'acerbe : *Le Balcon,* tableau V, mesures 119 à 122 pages 252 et 253 de la partition----------*71*

12. Intonation musicalisée : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 59 à 71 pages 268 à 272 de la partition----------*72*

13. Langue de l'acerbe : *Le Balcon,* tableau VII, mesures 72 à 75 page 293 de la partition----------*73*

14. Langue de l'acerbe : *Le Balcon,* tableau IV, mesures 191 à 199, pages 201 à 203 de la partition----------*73*

15. Langage apprêté d'Irma : *Le Balcon,* tableau I, mesures 10 à 13 pages 14 et 15 de la partition----------*74*

16. Traitement emphatique de l'Évêque : *Le Balcon,* tableau I, mesures 131 à 141 pages 34 et 35 et mesures 224 à 231 pages 46 et 47 de la partition----------*76*

17. Articulation emphatique de l'Évêque : *Le Balcon,* tableau I, mesures 298 à 307 pages 60 à 62 de la partition----------*77*

18. Ton ampoulé du Juge : *Le Balcon,* tableau II, mesures 131 à 137 pages 89 à 91 de la partition----------*77*

19. Caractérisation vocale du personnage du Juge : *Le Balcon,* tableau II, mesures 265 à 270 pages 107 à 109 de la partition----------*78*

20. Langue du pouvoir : *Le Balcon,* tableau VII, mesures 370 à 376 pages 329 et 330 de la partition----------*79*

21. Deuxième visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America,* scène 7, mesures 155 à 164 pages 206 et 207 de la partition----------*81*

22. Les deux temps simultanés de la langue : *Angels in America,* scène 2, mesures 121 à 124 page 65 de la partition----------*82*

23. Langue-spectre : *Angels in America,* scène 6, mesures 2 à 7 pages 165 et 166 de la partition----------*83*

24. Langue étirée : *Lady Sarashina,* scène 5, mesures 34 à 47 pages 119 et 120 de la partition----------*84*

25. Langue démantelée : *Lady Sarashina,* ouverture, mesures 32 à 47, pages 3 et 4 de la partition----------*85*

26. Langue narratrice : *Lady Sarashina,* scène 2, mesures 2 à 5 et mesures 14 à 16 pages 17 à 19 de la partition----------*86*

27. Nœud de l'action : *Love and Other Demons,* scène 2/C, mesures 4 à 7 page 50 de la partition----------*87*

28. Crise spirituelle de Delaura : *Love and Other Demons,* scène 6, mesures 31 à 47 pages 153 à 155 de la partition----------*88*

29. Chant du paon : *Love and Other demons,* mesure 5 page 230 de la partition----------*89*

30. « Aria du paon » : *Love and Other Demons,* mesures 8 à 14 pages 231 à 233 de la partition----------*90*

31. Motif de la souffrance aux parties de la flûte alto et du cor anglais : *Trois Sœurs,* numéro 2, mesures 5 et 6 puis 20 et 21 et enfin mesures 23 et 24 pages 6 et 7 de la partition----------*98*

32. Motif de la souffrance aux parties vocales : *Trois Sœurs,* numéro 2, mesures 93 à 95 puis 115à 117 pages 11 et 13 de la partition----------*98*

33. Ligne vocale *cantabile* d'André : *Trois Sœurs,* numéro 15, mesures 5 à 8 page 105 de la partition----------*99*

34. Motif de l'entêtement de Natacha : *Trois Sœurs,* numéro 16, mesures 56 à 58 page 128 de la partition-----*101*

35. Motif de caractérisation d'Anfissa : *Trois Sœurs,* numéro 5, mesures 106 et 107 page 42 de la partition---*102*

36. Grotesque de Koulyguine : *Trois Sœurs,* numéro 4, mesures 13 à 16 page 18 de la partition----------*102*

37. Motif de l'échec : *Trois Sœurs,* numéro 23, mesures 111 et 112 page 195 de la partition----------*103*

38. Pleurs de Tchéboutykine : *Trois Sœurs,* numéro 17, mesures 20 à 23 page 142 de la partition----------*103*

39. Impact brutal au trombone : *Trois Sœurs,* numéro 9, mesure 46 pages 75 et 76 de la partition----------*104*

40. Madame Irma, personnalité de la chanson française : *Le Balcon,* tableau I, mesures 10 à 13 puis mesures 60 à 63 pages 14, 15 et 22 de la partition----------*105*

41. Connotation rythmique du personnage d'Arthur : *Le Balcon,* tableau V, mesures 2 à 11 pages 221 et 222 de la partition----------*106*

42. Représentation caricaturale du personnage du Général : *Le Balcon,* tableau III, mesures 50 à 64 pages 136 à 140 de la partition----------*108*

43. Le « beau genet d'Espagne » : Le *Balcon,* tableau III, mesures 35 et 36 page 132 de la partition----------*108*

44. Rengaine du Chef de la Police : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 30 à 32 page 263 ; tableau VII, mesures 242 à 248 pages 311 à 313 ; tableau IX, mesures 163 et 164 page 404 ; tableau X, mesures 91 à 97 pages 421 et 422 de la partition----------*110*

45. Première occurrence de l'identifiant « valium » de Harper : *Angels in America,* scène 2, mesure 145 page 68 de la partition----------*111*

46. Deuxième occurrence de l'identifiant « valium » de Harper : *Angels in America,* scène 2, mesure 147 page 69 de la partition----------*111*

47. Louis folk-singer : *Angels in America,* scène 4, mesures 22 à 30 puis mesures 35 à 40 pages 129 à 132 de la partition----------*115*

48. Louis folk-singer varié : *Angels in America,* scène 7, mesures 7 et 8 page 185 de la partition----------*115*

49. Louis folk-singer : *Angels in America,* scène 4, mesures 41 à 45 pages 132 et 133 de la partition----------*116*

50. Première visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America,* scène 4, mesures 101 à 117 pages 143 à 146 de la partition----------*117*

51. Troisième visitation de l'Ange à Prior : *Angels in America,* scène 12, mesures 9 à 31 pages 292 à 296 de la partition----------*119*

52. Rengaine du Garde : *Lady Sarashina,* scène 2, mesures 16 à 26 pages 19 à 21 de la partition----------*121*

53. Curiosité ludique de la Fille de l'Empereur : *Lady Sarashina,* scène 2, mesures 69 à 77 pages 28 et 29 de la partition----------*122*

54. Plainte stylisée du Père : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 62 à 64 page 62 de la partition----------*123*

55. La Mère, personnage de carton : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 98 à 102 page 68 de la partition--------*124*

56. Répartition de la plainte stylisée : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 122 et 123 page 72 de la partition----*124*

57. Le personnage du Gentleman, chanteur de charme : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 62 à 79 pages 160 à 162 et scène 8 mesures 20 à 25 pages 186 et 187 de la partition----------*126*

58. Le Gentleman et son aura : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 72 à 75 pages 161 et 162 ; scène 8, mesure 22 page 187 de la partition----------*126*

59. Thème amoureux de Delaura : *Love and Other Demons,* scène 6, mesures 9 à 13 pages 149 et 150 ; scène 7 mesures 101 à 103 pages 193 et 194 de la partition----------*128*

60. Vers amoureux de Garcilaso de la Vega : *Love and Other Demons,* scène 6 mesures 47 et 48 pages 155 et 156 ; scène 7/C, mesures 125 à 132 page 195 ; scène 9/B, mesures 5 à 12 pages 237 et 238 de la partition-----*130*

61. Mélodie déployée à partir d'un noyau initial à l'accordéon : *Trois Soeurs,* Prologue, mesures 1 à 11 page 1 de la partition----------*133*

62. Motif rythmique de l'angoisse suscitée par le bris de la pendule brisée : *Trois Sœurs,* numéro 4, mesures 51 et 52 puis mesure 57 pages 24 à 27 de la partition----------*134*

63. Motif généré par la pendule brisée pour la deuxième fois : *Trois Sœurs,* numéro 17, mesures 65 et 66 page 146 de la partition----------*134*

64. Rapports triangulaires dans *Trois Sœurs* : quinte juste fixe suivie des degrés intermédiaires mobiles-------*136*

65. Strohviol, flâneur-voyageur : *Le Balcon,* tableau II, mesures 146 à 156 page 93 de la partition----------*138*

66. Clarinette contrebasse, flâneuse-voyageuse : *Le Balcon,* tableau II, mesures 100 à 107 pages 84 et 85 de la partition----------*139*

67. Bruitage téléphonique : *Angels in America,* scène 2, mesures 1 à 6 page 50 de la partition----------*142*

68. Voix-cerbèrienne de Mrs Soffer : *Angels in America,* scène 2, mesure 16 page 52 de la partition----------*143*

69. Bruits nocturnes : *Angels in America,* scène 8, mesure 1 page 218 de la partition----------*144*

70. Conversation décousue sur bruits de parc et de voix lointaines : *Angels in America,* scène 8, mesures 5 à 9 page 219 de la partition----------*145*

71. Contexte contemplatif : *Lady Sarashina,* Ouverture, mesures 1 à 4 page 1 de la partition----------*146*

72. Pèlerinage japonisant : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 1 puis 6 et 7 pages 50 et 51 de la partition-------*147*

73. Temporalité de la velléité : *Lady Sarashina,* scène 8, mesures 96 à 102 page 205 de la partition----------*149*

74. Refrain du destin : *Lady Sarashina,* scène 6 mesures 146 à 162 pages 148 et 149 ; scène 9, mesures 12 à 14 page 209 de la partition----------*150*

75. Miaulement : *Lady Sarashina,* scène 4, mesure 2 page 80 de la partition----------*152*

76. Différenciation des deux Lady Sarashina : *Lady Sarashina,* scène 4, mesures 16 à 18 page 83 de la partition---------- *153*

77. Réunion provisoire des deux Lady Sarashina dans une même temporalité : *Lady Sarashina,* scène 6, mesures 1 à 6 page 128 de la partition----------*154*

78. Contexte de papotage : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 1 à 7 page 151 de la partition----------*155*

79. Motif du papotage augmenté de son écho : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 156 et 157 page 175 de la partition----------*155*

80. Commérage des deux dames d'honneur : *Lady Sarashina,* scène 7, mesures 7 à 11 page 151 de la partition----------*156*

81. Traitement mélismatique d'Abrenuncio : *Love and Other Demons,* scène 3/B, mesures 3 à 13 page 64 puis mesures 32 à 35 page 66 de la partition----------*159*

82. Traitement mélismatique de Duluc : *Genitrix,* acte II scène 7, mesures 923 et 955 pages 126 et 135 de la partition----------*159*

83. Matériau harmonique de base : *Love and Other Demons*----------*160*

84. Motif narrateur imperturbable : *Love and Other Demons,* Ouverture, mesures 1 à 21 page 3 de la partition---------- *161*

85. Spatialisation des trois clarinettes : *Lady Sarashina,* scène 8, mesures 32 à 34 pages 188 et 189 de la partition----------*187*

86. Pendant instrumental de la plainte d'Ygnacio : *Love and Other Demons,* scène 3/A, mesures 54 à 58 page 58 de la partition----------*188*

87. Échange amoureux des deux hautbois : *Love and Other Demons,* scène 7/C, mesures 3 à 30 pages 180 à 183 de la partition----------*190*

88. Parties vocales d'Olga, Macha et Irina : *Trois Soeurs,* Prologue, mesures 1 à 4 page 1 de la partition-------*191*

89. Trio des Trois Figures : *Le Balcon,* tableau IX, mesures 109 à 121 pages 398 à 401 de la partition----------*193*

90. Trio Vocal porte-voix : *Angels in America,* scène 6, mesures 14 à 17 page 167 de la partition----------*194*

91. Fulmination de Roy multipliée : *Angels in America,* scène 6, mesures 29 à 34 page 169 de la partition-----*195*

92. Radotage de la Femme du Bronx propagé par le Trio Vocal : *Angels in America,* scène 9, mesures 1 à 12 pages 229 à 231 de la partition----------*196*

93. Aura divine de l'Ange d'Amérique : *Angels in America,* scène 12, mesures 224 à 244 pages 323 et 324 de la partition----------*198*

94. Glissement de la fonction de narrateur à celle de représentation d'un personnage : *Lady Sarashina,* scène 3, mesures 45 à 56 pages 59 à 61 de la partition----------*200*

95. Trio Vocal : *Love and Other Demons,* scène 2/C, mesures 16 à 20 page 51 de la partition----------*201*

96. Chœur religieux à huit voix de femmes : *Love and Other Demons,* scène 3/C, mesures 140 à 155 p. 86 de la partition----------*203*

97. Chœur liturgique superposé au chant d'oiseau : *Love and Other Demons,* scène 4/A, mesures 12 à 20 page 88 de la partition----------*204*

98. Martina Laborde, personnage morbide : *Love and Other Demons,* scène 4/C, mesures 43 à 48 page 119 de la partition----------*205*

99. Martina Laborde, personnage imprévisible : *Love and Other Demons,* scène 4/B, mesures 1 à 14 pages 107 et 108 de la partition----------*206*

100. Martina Laborde comminatoire : *Love and Other Demons,* scène 7/D, mesures 25 à 31 page 199 de la partition----------*206*

101. Citation « Eugène Onéguine » : *Trois Sœurs,* numéro 4, mesures 60 à 69 page 27 ; numéro 15, mesures 14 à 20 pages 106 et 107 de la partition----------*212*

102. Adieux de Touzenbach : *Trois Sœurs,* numéro 11, mesures 12 à 15 page 79 de la partition----------*213*

103. Allusion dans la même phrase à la chanson française et à *La Bohème* : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 9 à 12 pages 255 et 256 de la partition----------*214*

104. Allusion dans la même phrase à la chanson française et à *La Bohème* : *Le Balcon,* tableau VI, mesures 9 à 12 pages 255 et 256 de la partition----------*214*

105. *La Bohème,* acte III----------*214*

106. Hommage humoristique à Jean-Baptiste Lully : *Le Balcon,* tableau VII, mesures 148 à 153 page 303 et mesures 304 à 310 pages 321 et 322 de la partition----------*215*

107. Fugue orchestrale de l'opéra *Atys* qui encadre le Prologue aux parties de bassons et de basses de viole---*215*

108. Le fantôme de Domenico Scarlatti : *Love and Other Demons,* scène 3/A, mesures 14 à 19 pages 54 et 55 de la partition----------*217*

109. *Sonate K525* en *fa* majeur de Domenico Scarlatti, mesures 39 à 44 page 74 de la partition----------*217*

110. Texture micro-canonique : *Trois Sœurs,* Prologue, mesures 67 à 72 page 4 de la partition----------*218*

111. Entrées des 9 voix : *Trois Sœurs,* numéro 18, mesures 1 et 2 puis mesures 4 et 5 et enfin mesure 15 pages 147, 148 et 151 de la partition----------*220*

112. Traitement modal de la partie vocale de Belize : *Angels in America,* scène 7, mesures 1 et 2 page 184, mesures 120 et 122 page 200, mesures 130 et 131 page 202 de la partition----------*223*

113. Formules modales lapidaires : *Angels in America,* scène 14, mesures 3é et 33 pages 376, mesures 71 et 72 page 380 de la partition----------*223*

114. Extrait de *Bel Pastor* issu des *Madrigali e canzonette a due et tre voci*, livre IX, de Claudio Monteverdi-*223*

115. Motif des croisements des divers sentiments : *Trois Sœurs,* numéro 5, mesures 44 et 45 puis 51 et 52, 82 et 83, 129 et enfin mesures 145 et 146 pages 35 à 46 de la partition----------*230*

116. Bruits de cuillères : *Trois Sœurs,* numéro 22, page 171 de la partition----------*231*

117. Motif de Moscou et sa dérivation : *Trois Sœurs,* numéro 2, mesures 36 à 38 puis mesure 57 pages 8 et10 de la partition----------*232*

118. Interventions lapidaires d'Irina : *Trois Sœurs*, numéro 7, mesures 50 et 51 page 64 de la partition---------*232*

119. Nervosité d'Irina associée au jeu de timbres : *Trois Sœurs*, numéro 11, mesures 54 à 56 page 83 de la partition----------*233*

120. Trépidation : *Trois Sœurs*, numéro 11, mesures 102 à 104 page 87 de la partition----------*234*

121. Aveux de Macha : *Trois Sœurs*, numéro 25, mesures 32 à 41 pages 223 à 225 de la partition----------*235*

122. Refrain de Fernand : *Genitrix*, acte I scène 2, mesures 106 à 109 page 20 ; acte II scène 6, mesures 860 à 866 ; acte II scène 8, mesure 995 page 143 de la partition----------*237*

123. Refrain de Mathilde : *Genitrix*, acte I scène 5, mesures 392 à 398 pages 73 et 74 ; acte II scène 3, mesures 254 à 263, 282 et 283, 361 et 364 pages 45, 46, 48 et 57 ; acte II scène 8, mesures 1030 à 1033 pages 150 et 151 de la partition----------*238*

124. Le motif de l'hystérie de Natacha, numéro 3, page 15 de la partition----------*239*

125. Premier type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons*, scène 1/A, mesures 41 à 64 pages 6 à 11 de la partition----------*245*

126. Deuxième type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons*, scène 1/C, mesures 1 à 17 pages 21 et 22 de la partition----------*246*

127. Virtuosité vocale : *Love and Other Demons*, scène 4/A, mesures 54 à 57 pages 93 et 94 ; mesures 64 à 68 page 95 ; mesures 77 à 84 pages 96 et 97 de la partition----------*247*

128. Troisième type de révolte silencieuse de Sierva : *Love and Other Demons*, scène 1/D, mesures 48 à 55 page 36 de la partition----------*248*

129. Chantal, âme de la révolution : *Le Balcon*, tableau VIII, mesures 49 à 52 page 349 ; mesures 105 à 107 pages 361 et 362 ; mesures 169 à 182 pages 374 à 377 ; mesures 186 à 190 page 378 de la partition-------*250*

130. L'image de la révolte : *Le Balcon*, tableau VIII, mesures 96 et 99 pages 358 et 359 de la partition---------*251*

131. Rafales de mitrailleuses : *Le Balcon*, Ouverture, mesures 1 à 3 page 2 de la partition----------*252*

132. Chant du coq : *Le Balcon*, tableau X, mesures 252 à 259 pages 446 et 447 de la partition----------*254*

133. Prior ou le vœu de mortalité : *Angels in America*, scène 17, mesures 148 à 150 page 433, mesures 172 à 178 page 438 et 439 ; scène 18, mesures 59 à 64 pages 451 et 452 de la partition----------*256*

134. Marie de Lados, nourrice-mémoire : *Genitrix*, acte I scène 2, mesures 95 à 97 pages 17 et 18 de la partition----------*258*

135. Carmen, fidélité/servilité : *Le Balcon*, tableau IV, mesures 292 à la mesure 1 du tableau V, pages 219 à 221 de la partition----------*259*

136. Carmen, personnage-mémoire : *Le Balcon*, tableau VII, mesures 414 à 417 page 334 de la partition------*259*

137. Dominga, la mémoire de l'absente : *Love and Other Demons*, scène 1/C, mesures 1 à 15 pages 21 et 22 de la partition----------*260*

138. Motif de la mémoire : *Love and Other Demons*, scène 1/C, pages 21 à 25 ; scène 9/A, mesures 6 et 7 page 231 ; scène 9/B, mesure 54 page 242 de la partition----------*261*

139. Dominga, la mémoire de l'absente : *Love and Other Demons*, scène 9/B, mesures 50 à 54 page 242 de la partition----------*262*

LIMINAIRE

Parler des opéras de Peter Eötvös, c'est également parler d'artistes d'aujourd'hui, ceux qui sont sur le terrain, au premier plan, ceux qui mettent la main à la pâte, ceux sans qui rien ne se ferait, ceux sans qui les opéras n'existeraient pas. Je veux parler de compositeurs, de chefs d'orchestres, de chanteurs, enfin, d'hommes et de femmes qui m'ont beaucoup donné : leur pragmatisme, leur sens du labeur et de l'engagement, l'exigence envers soi, leur sentiment d'insécurité, leurs doutes, leurs désirs et surtout leur sagesse.

Au cours de mes lectures - lecture d'opéras et lecture des ouvrages scientifiques sur lesquels j'ai appuyé mes propos – s'est progressivement constituée une bibliothèque de questions destinées à motiver divers types de réflexions chez mes interlocuteurs : si elles s'en tiennent, en premier lieu, à la participation active de chacun aux opéras, elles stimulent par la suite des auto-questionnements, des auto-analyses concernant les activités d'interprète et de créateur, concernant les contraintes, les devoirs mais aussi les jouissances de chacun. Les entretiens sont constitués à la fois de questions communes et de questions individuelles. Ces dernières sont formulées en fonction de l'interprète interrogé, de son rôle dans l'opéra lorsqu'il s'agit d'un chanteur et plus largement en fonction de la nature de sa participation à l'élaboration de l'ouvrage lyrique concerné. L'intérêt des questions communes à tous les entretiens consiste à mettre en lumière les différents points de vue et les différentes approches des interprètes : un chef d'orchestre et un chanteur ne retirent pas forcément le même type d'expérience du travail d'assimilation du texte, ils n'ont pas forcément les mêmes processus et méthodes d'apprentissage. Les mêmes questions réitérées dans chaque entretien peuvent également faire émerger des principes, des notions ou des concepts communs à tous les interlocuteurs - quelque soit leur métier - qui représentent en quelque sorte une vérité commune exprimée de manière personnelle. .

Le choix de ces neuf artistes – sans compter Peter Eötvös – qui ont contribué à la création des opéras est le fruit de diverses motivations de ma part. Rencontrer les créateurs de certains rôles, rencontrer les chanteurs qui ont eu l'opportunité de participer à diverses productions du même opéra, rencontrer des chefs d'orchestre qui ont bénéficié de l'enseignement de Peter Eötvös et dont la connaissance de sa musique s'étend à plusieurs opéras et autres œuvres, ont constitué autant de raisons de sollicitation d'entretiens, sans oublier le hasard, le hasard des rencontres, facteur très important.

« Je ne sais pas si ce que je vous ai dit pourra vous être utile » : voilà ce que, chacun à sa manière, a laissé échapper comme malgré lui à la fin de l'entretien. Aujourd'hui, je peux dire qu'ils l'ont été, utiles, intellectuellement bien sûr, mais surtout humainement et émotionnellement. Pleinement conscient de sa responsabilité de créateur, de son devoir d'artiste de scène et d'individu en représentation, chacun d'eux a répondu très généreusement à mes sollicitations et m'a ouvert son monde sans difficultés. À mon tour alors d'être utile, d'être utile à ces « enchanteurs » – ainsi les appellerait Jean Starobinsky – et de tenter de remplir un des incontournables devoirs du chercheur, à savoir, le devoir de mémoire.

Pour eux, pour vous, j'espère y être arrivée.

SOMMAIRE RÉCAPITULATIF

ENTRETIEN AVEC ALAIN AUBIN, contre-ténor, créateur du rôle d'Olga dans l'opéra *Tri Sestri*----------298

ENTRETIEN AVEC MIREILLE DELUNSCH, soprano, créatrice du rôle de Lady Sarashina dans l'opéra éponyme----------308

ENTRETIEN AVEC GUY FLECHTER, ténor, dans le rôle du Juge dans l'opéra *Le Balcon*----------317

ENTRETIEN AVEC TOPI LEHTIPUU, ténor, créateur du rôle de Louis Ironson dans l'opéra *Angels in America* ----------328

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME VARNIER, basse, créateur du rôle d'Arthur/Le Bourreau dans l'opéra *Le Balcon*----------337

ENTRETIEN AVEC ALEJO PÉREZ, chef d'orchestre----------345

ENTRETIEN AVEC STÉPHANE PETITJEAN, pianiste, chef de chant et chef d'orchestre----------354

ENTRETIEN AVEC KWAMÉ RYAN, chef d'orchestre----------364

ENTRETIEN AVEC LÁSZLÓ TIHANYI, compositeur et chef d'orchestre----------372

CINQ ENTRETIENS AVEC PETER EÖTVÖS

PREMIER ENTRETIEN : La construction du livret, le choix des interprètes et le rapport texte/musique dans l'opéra *Trois Sœurs* ----------380

DEUXIÈME ENTRETIEN : L'identité de l'œuvre et le processus d'écriture à partir de l'opéra *Lady Sarashina* ----------387

TROISIÈME ENTRETIEN : Le passage du genre narratif au genre dramatique et la caractérisation opératique des personnages dans l'opéra *Love and Other Demons*-----394

QUATRIÈME ENTRETIEN : Le traitement de la langue, la construction du livret, les citations musicales et la caractérisation opératique des personnages dans les quatre derniers opéras ----------399

CINQUIÈME ENTRETIEN : Synthèse et présentation de l'opéra *Die Tragödie des Teufels*
----------405

ENTRETIEN AVEC ALAIN AUBIN, contre-ténor, créateur du rôle d'Olga dans l'opéra *Tri Sestri* [1]

A. R. - Peter Eötvös déclare qu'il a « besoin de savoir où, quand, comment, par qui et pour qui l'œuvre sera jouée ». Il ajoute : « J'ai fait passer cinquante auditions avant même d'entamer la composition de *Trois Sœurs*, et je ne m'y suis mis qu'une fois que je savais qui chanterait »[2].

Quels ont été ses critères de sélection, notamment pour le rôle d'Olga ?

A. A. - Les auditions se sont déroulées environ trois ans avant la création de l'opéra, en 1995. J'ai préparé cette audition avec beaucoup d'application car j'étais très motivé par ce projet en langue russe. J'ai su par la suite que j'avais été fortement pressenti. Cependant, le choix de l'interprète a finalement été orienté différemment puisque le metteur en scène souhaitait des gens de petite taille, selon l'univers propre à Ushio Amagatsu. Trois ans plus tard, au mois de janvier, Peter Eötvös a souhaité m'auditionner à nouveau, car la personne prévue s'était désistée en raison de la difficulté de la partition et il se souvenait de ma prestation lors de la première audition. J'ai donc été invité par le compositeur à faire une séance de travail. Il m'a immédiatement mis à l'aise et a fait preuve de bienveillance à mon égard. Il m'a fait travailler le rôle d'Irina et d'Olga car, outre le premier désistement, un des autres interprètes avait eu un accident vocal. Notre choix s'est porté sur Olga car la tessiture était mieux adaptée à ma voix. Ma rencontre avec Peter Eötvös a été touchante notamment en raison de la situation critique dans laquelle il se trouvait à cause de l'annulation des deux chanteurs.

A. R. - La confection du livret est le fruit d'un travail original sur le texte de Tchekhov. En effet, le livret est tout d'abord réalisé en allemand à partir du texte de la pièce, puis a été par la suite retraduit en russe. Le compositeur a privilégié cette langue, non seulement parce qu'elle est la langue maternelle du dramaturge, mais aussi parce que sa caractéristique principale est d'être « très concentrée ». Il précise que « [l]es voyelles sont chantantes, les consonnes fortement caractérisées »[3].

[1] Entretien effectué le 14 juin 2007 au domicile de Monsieur Alain Aubin.
[2] *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.*, p. 67.
[3] Cf. livret du CD, Opéra de Lyon, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1999, 459 694-2, p. 58.

En tant que chanteur, quelles sont d'après vous les propriétés émotives de cette langue ?

Que vous a apporté la lecture de la pièce quant à l'interprétation de votre rôle ?

A. A. - Il n'était pas question de mettre en musique la pièce de Tchekhov. Peter Eötvös a retraduit le livret allemand en russe afin de retrouver la syntaxe russe et d'en faire un élément plus musical. Cette retraduction a été faite dans un sens très sonore. Le compositeur a une grande nostalgie de cette langue puisque la Hongrie, pendant son enfance, était un pays russophone. On sent bien son amour pour la langue et l'exil forcé qu'il a dû subir dans sa musique.

J'avais déjà une approche de cette langue puisque je l'ai apprise en sixième en tant que première langue. Pour ma part, j'utiliserais le mot densité pour qualifier cette langue plutôt que l'adjectif « concentré ». La vocalité russe est très liée à la sonorité de la langue avec toutes ses diphtongues. Le russe est une langue qui rebondit, car non seulement il y a des accents de phrase – comme en français – mais également des accents de mots. Elle oscille sans cesse entre le binaire et le ternaire : on peut même parler de séries binaires et ternaires. De plus, le russe est irréfutablement lié à une profonde nostalgie.

En parlant/chantant cette langue, il s'est passé une transformation de ma voix, sans que j'essaye volontairement d'obtenir une voix russe. Je me suis aperçu qu'au bout de quelques semaines de travail sur cette partition, ma voix avait atteint une place plus lyrique. J'ai alors compris ce que l'on entendait par voix slave. Cette langue a une manière de placer la voix à l'instar d'un exercice de placement vocal. Lorsque je m'entends chanter Olga, j'ai l'impression que ma voix s'est à la fois féminisée et dramatisée, sans l'avoir sciemment recherché. C'est une langue qui fait mordre dans le son.

La lecture de la pièce de Tchekhov m'aurait orienté vers une interprétation beaucoup plus réaliste, faisant référence à des interprétations déjà vues. Si je n'avais pas été épaulé par Peter Eötvös et par Ushio Amagatsu, je serais tombé dans la tradition qui aurait alors pris la forme du cliché et l'opéra aurait alors été ridicule avec les rôles féminins joués par des hommes. Ils ont osé employer un autre langage, se situer sur un autre terrain.

A. R. - Olga est celle des trois sœurs qui semble la plus passive et la plus résignée. En même temps, elle s'attribue un rôle maternel et protecteur envers ses petites sœurs. Ses traits de caractère sont mis en valeur notamment dans le numéro 2 de la Séquence I, où elle convainc Irina d'épouser le baron Touzenbach ; sa passivité est révélée dans le numéro 16 de la

Séquence II, incapable de se défaire de l'autoritarisme de sa belle-soeur; enfin, dans le numéro 25 de la Séquence III, elle demeure sourde aux aveux de Macha, avant de s'avouer qu'elle aurait désiré une autre vie. Les titres des trois Séquences dans lesquels son nom ne figure pas, contrairement à ses deux autres sœurs, révèle un être qui passe toujours au travers des drames qui se déroulent chez la famille Prozorov.

Quelle a été votre approche du personnage ? Quel(s) regard(s) portez vous sur l'attitude d'Olga ?

Plus précisément, comment avez-vous abordé ce rôle féminin ?

A. A. - Olga n'est pas inscrite dans le temps. Olga a une vie qui ne bouge pas contrairement aux autres personnages qui ont un projet. Andreï veut fuir la mégère qu'est Natacha et une vie qu'il juge terne : c'est un idéaliste. Irina nourrit l'espoir de rencontrer le prince charmant. Macha envisage de devenir la patronne de la maison, elle se laisse courtiser, elle est dans un principe d'arrivisme : c'est une intrigante. Ces trois personnages ont donc un rêve. Le seul but d'Olga, c'est celui de maintenir l'ordre apparent de la maison afin que tout reste comme ce qui a toujours été. C'est le conservatisme dans tout son immobilisme. Olga est la même au début et à la fin de l'opéra. Peter Eötvös disait que les trois séquences étaient en fait celles d'Olga. Elle est toujours là, dans l'ombre, elle n'a pas de passion. Son rôle est le moins prolixe, elle intervient toujours quand il le faut, le doigt du devoir tendu. Dans la séquence d'Andreï, Olga ne s'exprime pas et ce mutisme concrétise le peu de cas que le frère fait de sa sœur. Olga est un personnage en creux, elle est le décor de la maison. C'était un rôle difficile car j'avais peu de passion à exprimer, mais paradoxalement, ce vide m'a bouleversé au point que le chagrin et les pleurs d'Olga sont devenus gigantesques. Il n'y avait rien à raconter, seulement un désespoir creux. La scène finale pour moi a été très émouvante, car c'est le moment où elle se rend compte que tout ce qu'elle a fait n'a servi à rien, que le monde qu'elle a essayé de sauver est un monde en perdition. La traversée de la scène où elle apparaît au bras de Verchinine se déroule dans une tension musicale extrême alors que les deux personnages échangent quelques paroles de manière très détachée. J'ai pensé alors qu'Olga était en train de vivre l'amour de sa vie et peut-être se disait-elle : « Pourquoi pas moi ? ». Peut-être était-elle en train de caresser l'illusion d'une autre vie. Ce personnage en creux et en vide a fait ressortir des choses très fortes. Le théâtre en vide est quelque chose de très fort car ce vide crée un appel dans lequel les gens peuvent entrer. Les aveux de Macha ne sont pas supportables pour Olga car ils la renvoient à son propre vide. Elle a le côté censeur des

personnes qui ont un énorme vide dans leur vie. C'est la frustration et l'amertume qui la rendent agressive.

Le maquillage est proprement féminin mais le costume monacal et l'univers graphique nous a permis d'éviter la problématique des rôles féminins joués par des hommes.

A. R. - La flûte est l'instrument que Peter Eötvös a choisi d'associer à Olga. Dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*[1], Berlioz évoque la sonorité de l'instrument, à propos du solo de la scène des Champs-Élysées de l'opéra de Gluck, *Orphée et Eurydice*, et emploie des expressions telles que : « une voix qui semble craindre d'être entendue », « cœur déchiré d'incurables blessures », ou encore, « murmure chagrin d'une âme résignée ».

Pourquoi, selon vous, cet instrument est-t-il attribué à Olga ?

A. A. - La flûte est un instrument à la sonorité un peu étouffée, surtout la flûte alto qui est très intérieure. Par rapport au timbre incisif du hautbois et de la clarinette, la flûte reste dans une douceur très feutrée, caractéristique qui s'applique parfaitement bien au personnage en creux, effacé d'Olga.

A. R. - Vous avez interprété le rôle d'Olga cinq fois de 1998 jusqu'en 2002, à Lyon, à Paris, à Bruxelles et à Vienne.

Comment avez-vous analysé l'évolution du personnage, avec le recul que vous avez progressivement acquis, à travers ces différentes reprises ?

Quelle a été l'influence de la mise en scène très particulière d'Ushio Amagatsu, et en quoi a-t-elle orienté votre conception du personnage ?

Pouvez- vous décrire l'apprentissage de votre rôle, et expliquer comment vous avez envisagé le port du costume, assimilé la mise en scène et surtout la gestuelle stylisée qui gèle les émotions comme autant d'arrêts sur image, leur conférant par ce procédé une force immédiate ?

A. A. - À la création, j'ai eu l'impression de dominer mon rôle ainsi que mon personnage. Trois ans après, j'ai travaillé tout un été, j'ai réfléchi sur le vide qui régnait sur le personnage. Je suis allé plus loin mais j'avais peur et je demandais sans cesse à Ushio Amagatsu : « est-ce que c'est trop ? ». Je me suis laissé aller à plus d'expression dans le chagrin, dans la colère.

[1] *Op. cit.*, p. 153.

Par le vide, j'avais trouvé un moyen de rendre Olga plus importante. À la création, j'étais tellement occupé par le texte, par la gestuelle, par les entrées et les sorties que je me suis laissé faire. À la reprise, j'ai eu l'impression d'avoir construit un personnage. Tout comme Oleg Ryabets dont le rôle était constitué d'un assemblage de fragments issus à la fois des caractères d'Irina et de ceux issus de sa propre personnalité : il était Irina.

J'ai découvert comment au quotidien, il est nécessaire de se remettre en question afin de ne pas faire une imitation de soi-même répétée perpétuellement. Quand un jour on réalise qu' « on a trouvé », phénomène que l'on appelle l'état de grâce, il faut avoir conscience que ce ravissement est fragile. Si on veut réussir à nouveau ce moment magique, il faut chaque jour se remettre en question par des exercices ou par des réflexions, afin de lutter contre le systématisme. L'idée de gradation dans la réussite des choses est plutôt de l'ordre de la justesse, c'est-à-dire qu'il est nécessaire de chercher à être toujours juste dans tout ce que l'on fait. Le grand problème est qu'aujourd'hui, les maisons d'opéra privilégient l'efficacité au détriment d'un travail de fond. Je pense qu'on a atteint la fin d'une époque. L'opéra ne pourra pas continuer à exister si l'accent n'est pas mis sur la méthode de travail.

J'ai peu à peu compris qu'Ushio Amagatsu était en fait très impressionné de faire ce travail et assez mal à l'aise. La personnalité de cet homme contrastait beaucoup avec celle de chanteurs habitués à enchaîner des contrats, et il n'était pas toujours écouté. À certains moments, il était même déstabilisé, car ce qu'il avait à proposer, c'était un vrai langage corporel et très subtil. Or, de par son essence, la subtilité est quelque chose qui ne se voit pas au premier abord. La complicité entre le compositeur et le metteur en scène a fait qu'ils sont arrivés à créer d'une manière contemporaine le temps arrêté chez Tchekhov. Tous les chanteurs de la production n'étaient pas prêts à rentrer dans cette atmosphère. La direction scénique d'Ushio Amagatsu n'a jamais été dans le sens du psychologisme. Il nous indiquait à l'aide de gestes, employant très peu de mots, l'attitude que nous devions adopter. L'émotion était générée par la gestuelle. C'était une façon de décaler, de désincarner les personnages pour sortir de l'archétype et curieusement, on y revenait par une autre porte. Il s'est passé une véritable équation entre la musique et la mise en scène. Nous avons travaillé la gestuelle avec des fils à plomb attachés aux doigts. Olga avait un fil attaché à l'index, le doigt du devoir toujours tendu. Macha avait le fil à plomb attaché à l'annulaire symbolisant le poids de la bague de la femme mariée : elle traîne derrière elle le poids de son mariage. Irina avait le fil attaché à l'auriculaire car elle avait constamment le geste d'une fleur qui s'ouvre. Ce langage était d'une précision extraordinaire. Toutefois, j'ai regretté qu'à chaque reprise avec des substitutions de rôles, on n'ait pas pris le temps de transmettre à nouveau ce langage corporel.

J’ai perçu un certain découragement chez Ushio Amagatsu face à des gens qui ne connaissaient pas son travail et qui ne lui ont pas toujours accordé le respect qu’il méritait.
Le fil en question était en soie rouge avec au bout une épissure faite avec un fil de cuivre. Cette minutie concernait également les panneaux sur la scène qui étaient suspendus par seulement un fil au milieu ; ils étaient à la fois pivotants, glissants et montants. Au début de l’opéra, ces trois panneaux étaient fermés et les trois sœurs devaient les pousser comme si elles ouvraient un volet. Pour les stabiliser, les panneaux étaient attachés entre eux par une petite attache. Juste avant le trio, je devais enlever ce petit crochet en bronze attaché avec un crin de cheval. Tous ces détails participent à l’univers japonais dans lequel tout est rituel. On avait fait venir par avion d’Okinawa le sable qui est déposé en petits tas sur la scène. Il arrivait que souvent, avec les robes, on déstructure ces tas de sable en les frôlant. A chaque représentation le sable était aspiré par un aspirateur dévolu uniquement à cette tâche et par la suite, le directeur de plateau, aidé des assistants, refaisait les tas de sable avec un entonnoir. Le sable symbolisait l’empreinte d’un sablier. Cette minutie révèle que même au niveau d’un petit tas de sable, rien n’est factice, rien n’est artificiel. Toute cette préparation qui se déroulait à l’instar d’un rituel zen générait un calme très intense dans le théâtre. Toutes les attentions portées en amont du spectacle à la mise en scène et à l’atmosphère de l’opéra, révèlent qu’en art, il n’y a pas que de la représentation mais également un grand respect pour toutes les choses réalisées.
J’ai appris la partition très vite, en dix jours, ce qui a été très délicat car il s’agissait d’apprendre par cœur un texte en langue russe avec une musique complexe. Les petites phrases surtout qui interviennent de manière sporadique sont très difficiles à insérer dans le discours musical, d’autant plus que sur scène, on perd rapidement la notion du temps et de l’espace notamment en raison d’une musique volontairement mouvante, dans laquelle les temps ne sont pas marqués.

A. R. - Comment Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans votre travail personnel ? Comment avez-vous travaillé avec les autres chanteurs ?

A. A. - J’ai eu la chance d’avoir bénéficié de séances personnelles avec Peter Eötvös car il voulait s’assurer que l’écriture vocale me convenait. J’ai trouvé cette attitude extraordinaire. Il était très prévenant et cherchait à adapter son écriture aux caractéristiques propres à ma voix. Il voulait créer une vocalité pour chaque personnage, perspective totalement aboutie dans

Angels in America : il s'agit d'un travail cousu main, fait sur mesure. Il veut une couleur vocale particulière et c'est une véritable direction d'acteurs à travers la voix.

Peter Eötvös est également généreux concernant l'explication de sa partition, il est même très prolixe quand il se penche sur l'analyse harmonique. Il considère sa musique comme tonale et sait parfaitement le démontrer, ce qui témoigne de l'élaboration et de l'évolution de son écriture.

A. R. - En ce qui concerne l'écriture vocale de *Trois Sœurs,* Dietrich Henschel, le créateur du rôle de Touzenbach, explique que le compositeur demande aux chanteurs de « dépasser les limites de leur voix »[1], d'élargir leurs possibilités. Ainsi, la question herméneutique se trouve au cœur de cette problématique, à savoir, l'intervalle présent entre la notation de la partition et le résultat sonore obtenu.

Selon vous, l'interprétation est-elle générée par ce décalage, ce hiatus entre l'écriture et la réalisation ?

Certains passages sont construits avec des hauteurs ou des rythmes non précisés. Dans quelle mesure ce procédé compositionnel permet-il à l'interprète d'user de la liberté qui lui est octroyée ?

A. A. - L'écriture vocale de Touzenbach fait entrevoir un homme qui frôle la féminité et apparaît comme une évocation de la faiblesse. L'usage de la voix de tête est prépondérant et délivre l'image d'un perdant. L'usage de la voix de tête en ce qui concerne le personnage de Verchinine implique une autre démarche : cette technique est utilisée lorsqu'il se livre à l'évocation de la femme idéale et non pour révéler une faiblesse. Peter Eötvös ne repousse pas les limites de la voix par défi. L'expérimentation vocale n'est pas son but car il reste toujours très proche du texte. Les vocalises de Touzenbach dans l'aigu révèlent une fêlure, une fragilité. Le dépassement des limites vocales est en fait un moyen pour aller dans le sens du texte, de la situation et du personnage.

Quant au travail sur une interprétation, il serait plus juste de parler de maïeutique en ce qui concerne l'attitude de Peter Eötvös envers les interprètes : il nous met en situation de trouver les moyens qui nous permettront d'approfondir notre personnage. Il n'agit pas dans l'exigence, ce qui génère en nous une envie de faire plaisir. Je me suis heurté à des difficultés énormes, notamment de mémoire, mais j'avais une véritable envie de faire plaisir à cet

[1] *Forum Opéra, op. cit.*

homme, ce qui est à mon avis, une des raisons principales qui explique la réussite de *Trois Soeurs.*

A. R. - La référence au madrigal italien est omniprésente en filigrane dans tout l'opéra notamment à travers quatre niveaux. D'une part, l'origine du mot *matrix* et le *cantus matricalis* qui en est dérivé, justifient le fait que Peter Eötvös ait souhaité conserver la langue maternelle de Tchekhov. D'autre part, le madrigal réfère à une technique d'écriture, à la conduite des voix. De plus, le terme implique des modes d'expression différents, allant du parler au chanter avec les intermédiaires, intimement liés à la dramaturgie. Enfin, le madrigal réfère à l'attention accordée au texte, préconisée par Monteverdi et attestée avec la *seconda pratica* en 1605.

La première intervention des trois sœurs dans le Prologue en est une concrétisation, avec un traitement homorythmique au départ qui laisse place progressivement à une texture micro-canonique. Le numéro 18 de la Séquence II s'érige en une consécration de l'écriture contrapuntique.

Croyez-vous que cette référence au madrigal, intrinsèque de l'écriture, ait contribuée à l'inscription de l'opéra dans la lignée de l'histoire du genre ?

Quelles sont, selon vous, les autres références aux divers genres et styles de l'histoire de la musique ?

A. A. - Le madrigal correspond à une époque où la voix n'était pas soliste. Chaque chanteur participait à une polyphonie qui devenait un objet sonore et artistique dans lequel chacun apporte sa voix. On dit le texte à plusieurs, c'est une lecture plurielle. Au-delà de l'écriture musicale, le fait que les personnages soient quasiment tous présents sur scène et ce, tout au long de l'œuvre, relève du théâtre choral. On pourrait même étendre le madrigalisme jusqu'à l'orchestration. C'est justement cet aspect qui a rendu très difficile la confection de la réduction pour piano car on peut très difficilement dénouer ce tissage constitué du chant et de l'orchestre. Le chant est lui-même dans l'orchestre.

Concernant les moments où le temps s'arrête et où chacun s'isole dans ses propres réflexions, tout en disant le même texte, c'est à Mozart que je pense et à des oeuvres telles que *Cosi fan tutte* et *Les Noces de Figaro* : la musique se fait presque oublier. Chez Mozart, les ensembles sont d'ailleurs hérités du madrigal.

Ce qui est désolant, c'est que tout le savoir propre à l'écriture de la voix n'est pas enseigné aujourd'hui. Cette ignorance amène à un oubli des lois de la nature liées au chant, qui sont le souffle, le rythme biologique et l'élan du parler. Peter Eötvös, quant à lui, laisse aux chanteurs

le flux naturel de la voix. L'évolution permanente du solfège fait qu'aujourd'hui, les compositeurs veulent tout écrire avec précision, ce qui signifie que l'on délègue de moins en moins d'initiatives à l'interprète. C'est pour cette raison que j'ai créé une chorale de chant populaire : j'ai besoin de m'immerger dans la musique dite de tradition orale. Dans cette musique, certains éléments paraissent très naturels car ils sont hérités d'un savoir faire. J'ai toujours été convaincu que dans la musique dite savante, il y a une grande part de tradition orale. Il est certain que Peter Eötvös s'inscrit dans cette perspective car il a fait une véritable passation des rôles : il a transmis son idée d'un rôle oralement et toujours avec la même modestie.

A. R. - Entre sa création en 1998 et l'année 2006, l'opéra a été représenté une quinzaine de fois à travers l'Europe.

Comment expliquez-vous l'accueil particulièrement enthousiaste de cet opéra sachant qu'il est rare pour une œuvre contemporaine en général d'être reprise un aussi grand nombre de fois dans un laps de temps si réduit ? Autrement dit, quels sont les paramètres mis en œuvre d'après vous qui ont participé à ce succès relativement fulgurant, si l'on compare avec la réception beaucoup plus réservée des œuvres contemporaines en général.

En quoi cet opéra répond-il à ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon d'attente » [1] ?

A. A. - *Trois Sœurs* a surpris parce que contre toute attente, il a entraîné le public ailleurs que là où il pouvait s'y attendre. Il a renoué avec un sens de l'émotion pure, notamment générée par ces respirations suffocantes que le compositeur a su faire émerger. J'ai vu des gens pleurer, ce qui est révélateur de la force de l'opéra. Peter Eötvös est un homme qui assume pleinement la capacité émotionnelle de la musique et qui sait faire entendre un coeur qui bat. Cet opéra est peut-être annonciateur d'une époque où on va de nouveau placer l'émotion au centre de la création.

L'audace d'avoir décalé le propos en mettant des hommes dans les rôles féminins et la sincérité omniprésente à travers tout le projet ont contribué pour une large part au succès de l'œuvre. Certains cercles littéraires russes, installés en France, habitués à des mises en scène comme celle de Constantin Stanislavski, lorsqu'ils ont appris qu'un opéra sur la pièce de Tchekhov allait être créé avec, en plus, des hommes dans les rôles féminins, se sont montrés

[1] *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p. 55.

très réticents et sceptiques. Or, quelques membres de ces cercles sont venus à la première et m'ont fait part de leur surprise, en me confiant qu'ils avaient été happés par l'œuvre.

A. R. - *Trois Sœurs* est une œuvre nouvelle en ce qu'elle ne se contente pas de satisfaire l'attente du public, attente conditionnée par ce qu'il connaît déjà. En effet, elle s'en écarte et contribue ainsi à changer « l'horizon de l'expérience esthétique »[1].

D'après vous, comment cette œuvre instaure-t-elle « une nouvelle manière de voir » le genre de l'opéra ? Comment se concrétise « l'écart esthétique », c'est-à-dire la « distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle »[2] ?

A. A. - Le timbre de la voix de contre-ténor contribue beaucoup à cet écart esthétique. Par exemple, une mezzo soprano qui va chanter un *Stabat mater dolorosa* va le chanter en tant que femme, elle va laisser s'épancher son côté maternel ainsi que la douleur charnelle devant la souffrance de son fils. En revanche, un homme qui va chanter le même texte ne s'identifiera pas du tout à la mère ; il ne s'agit plus alors d'incarnation. Le contre-ténor établit d'emblée une distance, il devient un raconteur, un récitant. C'est pourquoi, j'ai eu l'impression de raconter Olga. De plus, la voix de contre-ténor véhicule un regard nouveau sur un texte.

Pour conclure, j'ajouterai qu'il est dangereux que les opéras s'enlisent dans la reproduction de ce qui est acquis. Maria Callas a enclenché une sorte de révolution dans sa façon de dire les mots, de tenir un son. Quand elle tient un son, on sent que c'est son âme qui vibre**.** Elle a réussi à établir une rencontre entre le faire et l'être. Je crois que quand j'ai chanté le rôle d'Olga lors de la création, j'étais encore dans le faire et quand je l'ai repris, j'ai réussi à être. J'ai pris le temps de faire tous les gestes. La vraie valeur des gestes que nous demandait de réaliser Ushio Amagatsu résidait dans la lenteur. Cette chorégraphie est en fait l'éloge de la lenteur. Or, pour arriver à acquérir cette lenteur, il faut se sentir tranquille, prendre le temps de faire un demi tour et les quatre pas qui suivent pour être au bon endroit pour dire la bonne réplique, comme dans la scène des aveux de Macha : Olga se retourne lentement, à la fois abasourdie et consternée par ce que sa sœur est en train de lui dire. Je me souviens de cette facilité, de ce calme qui donnent au geste toute sa signification : tout le poids et toute l'autorité du personnage prennent alors un impact puissant.

[1] *Ibid.*, p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 58.

ENTRETIEN AVEC MIREILLE DELUNSCH, soprano, créatrice du rôle de Lady Sarashina dans l'opéra éponyme [1]

A. R. -

> « L'interprète butine les partitions pour vivre une histoire singulière avec le compositeur. Dans le meilleur des cas, ce travail le mènera vers une expérience dont les seuls vestiges partageables par d'autres prendront la forme plus ou moins ritualisée du concert. Le concert n'est donc que le résultat final, la face visible d'une expérience de rencontre qu'elle ne raconte pourtant pas, mais dont elle ne libère que les vestiges, de la même façon que le miel résulte d'un travail minutieux des abeilles qui butinent les fleurs lourdes de leurs pollens »[2].

Que pensez-vous de cette définition du concert comme « face visible d'une expérience de rencontre » ?

En ce qui concerne *Lady Sarashina,* comment Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans votre travail personnel ? Comment s'est déroulé le travail avec les trois autres chanteurs ?

M. D. – Par bonheur le public n'assiste pas à la genèse d'un concert ou d'un spectacle d'opéra, et on peut dire en effet que celui-ci ne voit que les vestiges d'une construction complexe, d'un long processus qui tient à la fois de l'apprivoisement, du défrichage et de l'acclimatation... Ce qui est troublant, particulièrement à l'opéra, c'est la manière dont l'objet final échappe à tous, mais aussi dont chacun est emporté, parfois malgré lui, par la magie de cet objet informe parce qu'il a toutes les formes, chacun trouvant la justification de sa présence par les arts voisins qu'il ne maîtrise pas lui-même.

C'est bien sûr particulièrement vrai lorsqu'il s'agit d'une création. Personne n'a aucune idée de la musique, même le compositeur dont l'oeuvre va s'incarner avec des voix qu'il n'imaginait pas, et à fortiori les chanteurs qui découvrent une orchestration qui va totalement transformer la partition qu'ils connaissent, à savoir une partition piano-chant.

C'était la première fois que je travaillais avec un compositeur vivant qui, de plus, allait diriger sa musique. L'expérience fut émouvante et angoissante aussi. Allai-je être à la hauteur de ce qu'il imaginait de sa Lady Sarashina? Il a lui-même changé son fusil d'épaule par rapport à sa première demande de chanter sans vibrato, pour revenir ensuite à un chant plus lyrique et vibré. Il fut particulièrement attentif aux aspects théâtraux de sa musique (nous aidant à

[1] Les réponses sont rédigées par Mireille Delunsch elle-même suite à un entretien téléphonique effectué le 5 avril 2009.
[2] Laetitia Petit, « son et sens : une rencontre impossible ? », in *Prétentaine* numéro 20/21, Université Paul Valéry – Montpellier III, mars 2007, p. 19.

démêler les différents effets, nous expliquant son orchestration et les raisons de ses choix), aidé en cela par le metteur-en-scène, qui, lui, avait une approche très chorégraphique et graphique du travail. Ce travail a été passionnant en tout point, démontrant que la parole d'un compositeur est un levier extraordinaire, davantage presque grâce à son regard que grâce à ses mots...

Le travail avec les trois autres chanteurs a été très déroutant, d'abord parce qu'il a fallu harmoniser les voix, à cause de nombreux et magnifiques passages polyphoniques, ensuite par mon attitude, étant cantonnée dans un des quatre quadrilatères censés figurer un espace temps autant qu'un espace physique, les autres personnages commentant ma vie, tandis que je rédigeais mon journal intime en évoquant le passé. Il s'agissait d'intégrer ces paramètres autant dans l'attitude que dans la voix, ce qui exigea une concentration énorme, dans une position presque toujours figée. Il s'agissait enfin de tâcher d'intégrer leur jeu comme étant l'émanation de ma propre pensée. J'étais donc vocalement avec eux mais ne les regardant presque jamais, sauf lorsque je prenais moi-même place dans l'histoire que je racontais.

A. R. - En ce qui concerne la réception d'une performance ou d'une interprétation musicales, Vladimir Jankélévitch distingue le « conférencier qui parle *à* ses auditeurs » du musicien – instrumentiste ou chanteur – « qui joue *devant* un public »[1]. Pour le conférencier, « l'auditeur est deuxième personne, personne d'invocation ou d'allocution », tandis que pour le musicien-interprète, il est « troisième personne », il n'est pas interlocuteur mais « tiers ou témoin ». Le chanteur, l'instrumentiste « sont par rapport à l'auditoire un spectacle en soi »[2].

Par rapport à votre propre expérience de chanteuse et de mise en situation de concert et de spectacle, que pensez-vous de cette distinction ?

M. D. – Je pense que nous passons allègrement d'une situation à l'autre, surtout à l'opéra. Tantôt le spectateur est placé en voyeur de situations ou de rapports intimes entre les personnages, tantôt on s'adresse directement à lui (à la manière d'un conférencier) pour le prendre à témoin du drame vécu, par exemple à l'occasion d'un air qui implique que l'action se fige et se cristallise dans cette sorte d'extrapolation d'émotion. Le plus étonnant est que cela fait partie intégrante de la convention opératique, plus encore que de la convention théâtrale, et que l'auditeur-spectateur n'a pas même l'air de s'en rendre compte. C'est une donnée intégrée d'emblée par tout un chacun et à laquelle je n'avais pas réfléchi, mais qui conditionne

[1] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 31.
[2] *Ibidem.*

l'assentiment et l'indentification du spectateur à ce qui se passe sur scène. Ce qui est donné à voir ou à entendre vise peu ou prou à faire "entrer" le spectateur-auditeur dans ce qui est présenté, et on peut dire alors qu'il n'y a guère de différence entre le cinéma, la télévision ou l'espace scénique, lorsque ce but est atteint, puisque alors le spectateur oublie même qu'il est assis dans un fauteuil; qu'il soit assis à l'Opéra Bastille ou dans son salon ne fait alors guère de différence, tant cette absorption dans l'image fait oublier les contextes et les conventions qui y sont attachés.

A. R. - Roland Barthes définit le « grain de la voix » comme une voix qui ne serait pas personnelle, qui n'exprimerait rien de la personne qui chante, qui ne serait pas originale mais pourtant qui serait individuelle : « elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de 'personnalité', mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique par-dessus l'intelligible, l'expressif »[1].

Pourriez-vous donner votre propre définition du « grain de la voix », autrement dit, comment expliquez-vous qu'une voix touche plus qu'une autre, qu'elle soit davantage chargée d'émotion, et ce, au-delà de la technique vocale, du respect du style du texte, du phrasé ?

M. D. – C'est là tout le mystère de la voix humaine. On pourrait essayer de définir le grain de la voix d'une manière technique, mais ce serait peine perdue tant la subjectivité est de la partie. Pour un chanteur, le grain de la voix serait la part de nasalité contenue dans la voix, qui correspond en général aux harmoniques les plus aigus, autrement dit ce qui "zingue" dans la voix et qui lui donne souvent sa portée, sa projection dans l'espace. C'est en grande partie aussi cette nasalité qui donne sa personnalité à une voix, alliée à la forme des cavités buccales, pharyngées et laryngées, et bien entendu aussi à la taille des cordes vocales. Mais en disant cela on n'a pas dit grand chose. La voix de quelqu'un ne correspond souvent ni à son physique, ni à sa pensée, ni même parfois à son expression. Tel chanteur à la voix de velours frappera par son inexpressivité corporelle. Un autre aura un timbre suffisamment riche pour que celui-ci lui serve de style et de contenu. Pour ma part on m'a toujours dit que j'avais un timbre très reconnaissable, mais comme cela ne constitue pas spécialement une qualité en soi, je me suis toujours attachée à essayer de faire vibrer ma voix avec un sentiment, comme si c'était lui qui guidait la voix, et non l'inverse. Le reste est mystère tant l'alchimie est complexe

[1] *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

entre expression, motivation, sentiment, composantes sonores et harmoniques.

A. R. - Pourriez-vous décliner les langues que vous avez chantées au cours de votre carrière de chanteuse ?

Pourriez-vous préciser si chacune de ces langues a eu un impact sur votre voix, sur le timbre de votre voix ? Ont-elles modelé ou placé votre voix de manière particulière ?

Y a-t-il une langue que vous affectionnez plus que les autres ?

M. D. – J'ai chanté dans les langues que je pratique: l'allemand, l'anglais, l'italien, le russe, le français bien sûr, et même l'alsacien! La prise de conscience essentielle par rapport aux langues a été celle liée aux différentes formes de bouche que chaque langue induit, et il a fallu apprendre à travestir ma forme de bouche "naturelle", tout comme on se déguise. Personnellement j'ai toujours trouvé cela amusant, étant bilingue de par ma famille alsacienne qui passait allègrement du français au dialecte, souvent même au cours d'une même phrase. La langue la plus difficile à chanter reste pour moi le français, parce que ses voyelles sont les plus antérieures et les plus fermées, alors qu'il faut ouvrir sans cesse le pharynx pour chanter. On apprend donc à travestir même le français, et à le chanter plutôt comme le chantent les américains! Cependant chaque langue induit des compromis avec la technique vocale, chaque consonne posant des problèmes particuliers, ainsi que les voyelles qui les suivent. J'ai une tendresse particulière pour la langue russe que j'aime beaucoup parce qu'elle est extrêmement expressive et que les sentiments y sont exprimés de manière très lyrique, avant même le chant.

A. R. - Pourriez-vous décrire votre approche du traitement de la langue anglaise dans cet opéra ?

Diriez-vous qu'il s'agit de la même langue, en évoquant cet opéra et l'opéra de Benjamin Britten, *The turn of the screw*[1], dans lequel vous avez interprété le rôle de la gouvernante au Festival d'Aix-en-Provence en 2001 et à l'Opéra National de Bordeaux au mois de novembre 2008 ?

M. D. – L'anglais de Lady Sarashina est un peu comme l'italien de Mozart, une sorte de langue internationale, commode, et d'une neutralité chargée en l'occurrence de rendre compte

[1] Opéra en un prologue et deux actes créé le 14 septembre 1954 par l'English Opera Group au Festival de Venise ; livret de Myfanwy Piper d'après la nouvelle de Henry James écrite en 1898.

du journal de Dame Sarashina qui est si loin de notre culture occidentale. L'anglais permet de créer un pont de bon aloi entre ce chef d'oeuvre que tous les japonais connaissent, au moins par ouï-dire, et notre méconnaissance de cette culture.

L'anglais de *The turn of the screw* fait référence à l'Angleterre décrite par Henry James, et l'œuvre est pétrie de références particulières au puritanisme de l'époque. Le soin apporté à cet anglais là fut donc forcément différent. J'ai eu du mal, d'ailleurs, à user correctement de l'anglais de James, ayant davantage dans l'oreille l'anglais d'Amérique. C'était vraiment déroutant d'employer la même langue.

A. R. –

> « Toute nostalgie est nippone. Il n'y a pas plus japonais que de languir sur son passé et sur sa majesté révolue et que de vivre l'écoulement du temps comme une défaite tragique et grandiose »[1].

Ces mots d'Amélie Nothomb vous semblent-ils appropriés à Lady Sarashina ?

Quelle a été votre approche du personnage ? Quel(s) regard(s) portez vous sur son attitude ?

Quelle a été l'influence de la mise en scène très particulière d'Ushio Amagatsu sur votre travail, et en quoi a-t-elle orienté votre conception du personnage ?

M. D. – On ne peut qu'être d'accord avec ces propos, particulièrement dans cette oeuvre qui n'est QUE nostalgie. On imagine que cette femme, qui a essentiellement vécu une vie de recluse, et dont nous n'avons que des fragments du journal intime, a écrit ses impressions uniquement en liaison avec une nostalgie souveraine et omniprésente. Ces écrits tournent beaucoup autour des impressions que lui laissent quelques rares mais périlleux voyages, et la nature, vecteur et signe tangible de sa nostalgie d'un passé décevant, et d'une vie frustrante.

Ce personnage a été passionnant à étudier, parce qu'il est d'abord très loin des femmes d'aujourd'hui, ensuite parce qu'on n'a aucune idée de l'immense pudeur des sentiments propre aux asiatiques en général, et à une femme du onzième siècle à fortiori. Il m'a fallu de gros efforts d'imagination pour me rapprocher d'elle, pour tâcher d'éprouver ses souffrances et ses maigres consolations.

L'approche d'Ushio Amagatsu m'a déroutée d'abord. En occident, et dans notre manière d'utiliser les manifestations artistiques, nous exprimons nos sentiments directement ou

[1] Amélie Nothomb, *Biographie de la faim,* Albin Michel, Paris, 2004, p. 67.

presque, et les mouvements, le chant, la danse en constituent la matérialisation transcendée. Pour un japonais, il s'agit de ne jamais montrer ses sentiments. Le mouvement, le chant ou la danse constituent davantage une manière de détourner le sentiment sur un objet secondaire (ici souvent le lien à la nature), tout en suggérant que le sentiment n'est pas étranger à cette évocation. Le metteur-en-scène s'est contenté de me montrer sa chorégraphie, minimaliste, lentissime, à charge pour moi de comprendre que le mouvement en lui-même n'a qu'un sens symbolique qui par sa beauté intrinsèque peut éventuellement suggérer le sentiment. Cette approche a été difficile pour moi, trop habituée à une démonstration impudique et toute occidentale des sentiments.

Pourtant, le hasard faisant bien les choses, et ce durant la période des répétitions, je suis tombée par hasard sur un film du grand Ozu, qui m'a ouvert les yeux sur cette manière de ne pas conduire ni forcer la perception du sentiment. Les personnages sont en quelque sorte verrouillés dans leur pudeur et ne se rencontrent qu'au travers du maillage extrêmement rigoureux que constituent les conventions sociales et la position assignée d'avance à chacun dans la société. Je me suis dès lors attachée à respecter scrupuleusement les indications autant "graphiques" que chorégraphiques de Monsieur Amagatsu, abandonnant avec confiance mon auto-jugement d'européenne et mon besoin de contrôle des sentiments. Là, plus que dans tout autre rôle, il s'agissait de s'abandonner au regard de l'autre, en se concentrant surtout sur l'enchaînement imperceptible des mouvements, de manière à ne jamais "lâcher" son moteur intérieur.

A. R. - Pouvez- vous décrire l’apprentissage de votre rôle, et expliquer comment vous avez envisagé le port du costume, assimilé la mise en scène et surtout la gestuelle stylisée ?

Comment expliquez-vous la sobriété et la constance de votre personnage – la narratrice – par rapport au trio vocal qui se partage des personnages dont les émotions et les comportements sont codés, outrés, stéréotypés, comme pour être immédiatement saisis par le public ?

M. D. – L'apprentissage du port du costume a été un apprentissage en soi, longuement réglé durant les répétitions. Il fut nécessaire d'abord à cause des différentes "couches" de vêtements accumulées les unes sur les autres, et dont nous nous débarrassions en nous effeuillant peu à peu, mais qui restaient accrochées dans notre dos, puisque nous ne sortions jamais de scène une fois la pièce commencée. Cette trouvaille a eu un rôle doublement symbolique,

puisqu'elle a servi à figurer le fait que les évènements de la vie restent accrochés à nous (ici dans notre dos, comme des ailes fanées), à la manière de lambeaux d'anciennes peaux, et aussi à marquer les périodes différentes de la vie de lady Sarashina, et enfin à permettre aux autres chanteurs de changer de personnage.

La Lady est en retrait par rapport aux autres personnages qui marquent justement certaines périodes de sa vie, en racontant des anecdotes, alors même que Lady Sarashina reste à côté en évoquant dans le même temps ce que les autres jouent dans l'autre quadrilatère. J'avais souvent même mon "double", jeune fille, incarné par une voix de soprano coloratura. (Peter Eötvös est resté en cela fidèle à une tradition opératique de typologie vocale qui consiste à donner aux jeunes personnages des voix aiguës, et des voix plus graves pour les personnages plus âgés.). La difficulté a été bien sûr de faire comprendre que ce qui se jouait à mes côtés n'était qu'une évocation de ma propre pensée.

Le langage du corps et des mouvements a été pétri d'un symbolisme tantôt naïf, tantôt très sophistiqué, bien sûr emprunté au théâtre Nô. Là aussi il m'a fallu faire confiance à ce qu'on me demandait, sans jugement et sans peur du décalage avec ce que je fais habituellement, bien que j'aie le souci constant de ne pas utiliser de "valise de physionomies".

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[1].

D'après votre expérience de chanteuse, avez-vous le réflexe de placer les œuvres vocales laïques et religieuses – opéras, lieder, mélodies, messes, cantates - et leurs compositeurs dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l'élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d'autonomie ?

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l'Histoire de la musique, quelle serait-elle ?

[1] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

M. D. – C'est une question primordiale pour un interprète. Lorsque j'ai suivi des cours d'histoire de la musique – j'ai mon capes de musicologie – les compositeurs n'étaient jugés que par rapport à ce qu'ils avaient apporté de nouveau : plus ils avaient innové, plus ils méritaient de figurer au Panthéon des compositeurs. En revanche, s'ils n'avaient pas "tué le père", l'histoire de la musique pouvait ne même pas les citer. Au départ, j'ai été assez obéissante à ce principe. Puis ma carrière m'a amenée à rencontrer Marc Minkowski avec qui j'ai enregistré *Armide*[1] (puis *Iphigénie* et *Euridice* de Gluck). J'ai par la suite été doublure dans ce même opéra, donné à La Scala de Milan avec Riccardo Muti. Avec Minkowski, l'Histoire s'arrêtait avec la partition de Gluck. Le fait de dire « je ne veux pas savoir qu'il y a eu un Mozart après » change l'optique de lecture et lui donne une grande fraîcheur. Riccardo Muti, lui, dirigeait Gluck plutôt comme du sous-Mozart, ce qui avait tendance à en "minorer" la beauté par rapport à un génie pas encore né.

J'ai également enregistré l'intégrale des *Mélodies* de Louis Vierne[2], qui n'a jamais été considéré comme un grand compositeur, connu presque uniquement grâce à son répertoire d'orgue. J'ai essayé de poser le même préalable de fraîcheur de lecture, refusant absolument de le considérer comme un compositeur mineur ou spécialisé dans un autre genre plus identifié. Je tâche de combattre le systématisme de la considération des compositeurs par rapport au caractère révolutionnaire ou non de leur oeuvre, en essayant de parler à l'auditeur d'aujourd'hui de ces musiques.

Je ne considère pas non plus l'opéra comme on le considérait au XIX^{ème} siècle. On ne peut pas aujourd'hui proposer l'opéra comme la seule forme de spectacle vivant. Les gens vont aussi au théâtre, au cinéma, ils regardent la télévision, ils obtiennent des informations en un quart de seconde grâce à l'informatique, ils sont abreuvés d'images et de virtualité. Pourtant le spectacle vivant continue à proposer, justement à cause du fossé grandissant entre lui et les techniques de communication modernes, une approche indispensable (parce que infiniment périssable) à l'humain de son patrimoine mythique universel, dans lequel, même en cas d'ignorance extrême, il continue à se reconnaître et à s'apprendre lui-même. Le spectacle vivant, et plus encore l'excroissance utopique que constitue l'opéra, est encore le moyen le plus approprié de faire résonner en l'humain l'universalité de ses mythes fondateurs.

Si l'on ne peut exclure de l'histoire de la musique sa galerie de portraits, ni empêcher de

[1] Christoph Willibald Gluck, *Armide*, Les Musiciens du Louvre, Marc Minkowski, 2 CD, Deutsche Grammophon, 1999, B000026BO7.

[2] Louis Vierne, *Mélodies*, volume 1, CD, Timpani, 2008, B00113EZUQ ; volume 2, CD, Timpani, 2005, B000B2YQE8.

placer les compositeurs dans une espèce de classement au mérite des musiques qu'on a et aura toujours envie d'entendre, on peut du moins tenter de proposer des interprétations guidées par un regard débarrassé de comparaisons inutiles, stériles et hiérarchisées, même si notre bagage culturel nous y force inconsciemment.

ENTRETIEN AVEC GUY FLECHTER, ténor, dans le rôle du Juge dans l'opéra *Le Balcon* [1]

A. R. -

> « L'interprète butine les partitions pour vivre une histoire singulière avec le compositeur. Dans le meilleur des cas, ce travail le mènera vers une expérience dont les seuls vestiges partageables par d'autres prendront la forme plus ou moins ritualisée du concert. Le concert n'est donc que le résultat final, la face visible d'une expérience de rencontre qu'elle ne raconte pourtant pas, mais dont elle ne libère que les vestiges, de la même façon que le miel résulte d'un travail minutieux des abeilles qui butinent les fleurs lourdes de leurs pollens »[2].

Que pensez-vous de cette définition du concert comme « face visible d'une expérience de rencontre » ?

En ce qui concerne la production[3] du *Balcon* dans laquelle vous interprétez le rôle du Juge, avez-vous travaillé avec Peter Eötvös ? Si oui, comment vous a-t-il guidé dans votre travail personnel ? Comment s'est déroulé le travail avec les autres chanteurs ?

G. F. – Je n'adhère pas à cette définition du concert, car l'auteur présente la chose de telle manière que le contact avec le public se réduit à un sous produit. Il ne faut pas perdre de vue que le moment unique, non répétitif et dont la valeur n'est pas mesurable, c'est le moment de l'exécution publique. C'est ce qui fait que les arts du spectacle sont singuliers : rien n'est répétable, rien n'est enregistrable – car lorsqu'on enregistre quelque chose, on n'enregistre pas le moment.

D'autre part, au début de la citation, l'auteur insiste davantage sur le rapport avec le compositeur que sur le rapport avec l'œuvre. Or, dans bien des cas, sauf lorsque le compositeur est vivant – et encore – le rapport qu'on a est avec l'œuvre. C'est tout ce qu'on a : on a des signes sur des feuilles de papier. Pour ma part et en ce qui concerne *Le Balcon*, la seule fois où j'ai parlé à Peter Eötvös, c'était après le deuxième spectacle qu'on a donné. On ne peut donc pas dire que j'aie eu un véritable contact avec lui. J'ai eu un rapport avec l'œuvre, et l'œuvre m'est arrivée sous la forme de feuilles de papier. Je ne peux pas dire que

[1] Entretien effectué le 10 février 2009 au domicile de Monsieur Guy Flechter.
[2] Laetitia Petit, « son et sens : une rencontre impossible ? », in *Prétentaine* numéro 20/21, Université Paul Valéry – Montpellier III, mars 2007, p. 19.
[3] La production mentionnée ici est celle du mois de janvier 2005 à l'Opéra Théâtre de Besançon, soit la cinquième à partir de la création de l'opéra en juillet 2002 à Aix en Provence.

dans mon travail sur l'œuvre, j'aie essayé de replacer cette pièce dans l'œuvre générale du compositeur, car je n'avais pas le temps de le faire, ni les connaissances suffisantes, ni d'ailleurs la nécessité de le faire. De manière générale, je trouve cette citation assez éloignée de la réalité vécue par l'interprète. Il ne faut pas oublier qu'il y a un aspect « main dans le cambouis » lorsqu'on prépare un œuvre. L'exécution en tant que résultat est pour moi le moment vraiment important, contrairement à ce qu'avance l'auteur de la citation. Le résultat est l'expression de la tension entre le projet abstrait et les contraintes du réel. C'est ce qui fait la beauté de la chose. Il n'y a pas de voix idéale pour un rôle. Il y a ce qui se passe quand un rôle rencontre un chanteur. On attend de voir ce qu'ils peuvent faire ensemble. Ça marche ou ça ne marche pas. On obtient des résultats extrêmement variables.
Il y a aussi d'autres questions plus générales qu'on peut aborder. Pourquoi on va au spectacle ? Est-ce pour honorer quelqu'un ? Le compositeur, le créateur ? Selon moi, non. Ce que j'attends de l'art en général, et pas seulement du spectacle, c'est qu'on m'emmène dans un monde imaginaire qui devient aussi réel que le monde réel. Dans ce contexte, des concepts comme la légitimité, l'authenticité, la vérité, l'honnêteté, la sincérité, me paraissent particulièrement inopérants.

A. R. - En ce qui concerne la réception d'une performance ou d'une interprétation musicales, Vladimir Jankélévitch distingue le « conférencier qui parle *à* ses auditeurs » du musicien – instrumentiste ou chanteur – « qui joue *devant* un public »[1]. Pour le conférencier, « l'auditeur est deuxième personne, personne d'invocation ou d'allocution », tandis que pour le musicien-interprète, il est « troisième personne », il n'est pas interlocuteur mais « tiers ou témoin ». Le chanteur, l'instrumentiste « sont par rapport à l'auditoire un spectacle en soi »[2].

Par rapport à votre propre expérience de chanteur et de mise en situation de concert et de spectacle, que pensez-vous de cette distinction ?

G. F. – C'est une comparaison intéressante. Pour lui, lors d'une exécution musicale, le public est quasiment le voyeur de quelque chose qui concerne les gens sur scène – le voyeur « avec les oreilles ». Il y a une grande différence entre la musique qui est chantée et celle qui ne l'est pas : une différence de nature. Même à l'intérieur de l'activité du chanteur, on peut souligner des différences : par exemple, un opéra n'est pas la même chose qu'un récital. On peut considérer que dans un opéra, il y a une action théâtrale, et que par conséquent, le spectateur

[1] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 31.
[2] *Ibidem.*

est en situation de voyeur et regarde ce qui se passe sur scène – action qui ne s'adresse pas spécialement à lui. Dans un récital, il n'y a personne d'autre à qui s'adresser et un chanteur s'adresse toujours à quelqu'un, il ne peut pas faire autrement. Le chant classique est un art qui est absolument directionnel, techniquement et culturellement. Quand il y a une action sur scène, on peut considérer ou imaginer que c'est en direction d'un éventuel partenaire. Mais dans le cas du monologue, il n'y a pas de partenaire. Soit il s'adresse à lui-même – ce qui ne fonctionne pas – soit il s'adresse au public et dans ce cas, on se rapproche de la situation du conférencier. C'est pourquoi en tant qu'enseignant, on a coutume d'être plus exigeant en ce qui concerne la tenue physique d'un chanteur que celle d'un pianiste. Un chanteur ne peut pas se permettre de faire les grimaces d'Alfred Brendel. Certains le font, mais on ne leur pardonne pas souvent. Il n'en a d'ailleurs pas toujours été ainsi en ce qui concerne l'exécution instrumentale. Si on relit *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin, il y a tout un paragraphe qui traite de la façon dont on doit se présenter au public pendant qu'on joue.
On pourrait discuter longtemps pour savoir jusqu'à quel point l'opéra est sérieusement du théâtre. Le discours ambiant qui consiste à dire « le théâtre d'abord » ne correspond pas à la réalité de la chose ni à ce que reçoivent les gens. Il y a la musique, il y a les nécessités du chant. Il y a une sorte d'illusion qui suggère que sur la scène du théâtre les personnages chantent les uns pour les autres alors qu'en réalité, notamment pour des raisons acoustiques, ils chantent bien pour le public. En fait, ils essaient de faire les deux. Selon moi, la différence fondamentale - qu'on chante ou qu'on ne chante pas – concerne la présence ou l'absence de mots. L'oralité est également un phénomène très important. Le son sort du corps de l'exécutant - c'est le seul cas - d'où ce besoin de communication visuelle avec l'audience. Le quatuor à cordes est quant à lui exactement l'inverse de ce qu'on est en train de dire : ils jouent tous les quatre pour eux-mêmes et nous, nous sommes autorisés, presque par effraction, à profiter de leur prestation.

A. R. - Roland Barthes définit le « grain de la voix » comme une voix qui ne serait pas personnelle, qui n'exprimerait rien de la personne qui chante, qui ne serait pas originale mais pourtant qui serait individuelle : « elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de 'personnalité', mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique par-dessus l'intelligible, l'expressif »[1].

[1] *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

Pourriez-vous donner votre propre définition du « grain de la voix », autrement dit, comment expliquez-vous qu'une voix touche plus qu'une autre, qu'elle soit davantage chargée d'émotion, et ce, au-delà de la technique vocale, du respect du style du texte, du phrasé ?

G. F. – C'est une question relativement compliquée parce qu'il faudrait pouvoir isoler les paramètres d'un point de vue scientifique et les faire varier un par un, ce qui est évidemment impossible. De façon intuitive, donc sans rigueur, il me semble qu'il y a deux sortes de chanteurs qui peuvent venir se combiner. Il y a ceux qui, en ouvrant la bouche et en faisant n'importe quoi – je veux dire émettant un son sans rien, sans contexte – vont faire éprouver quelque chose de très particulier et de très fort aux gens. Et il y a ceux qui, par ce qu'ils vont faire de leur voix, par la manière dont ils vont chanter, vont faire éprouver des expériences d'intensité comparable. Mais dans ces deux cas, il ne s'agit pas des mêmes expériences. C'est difficile de définir l'un et l'autre. Il est plus facile de savoir, pour le deuxième type, disons pour une voix quelconque, ce qui va encourager ce rapt émotionnel de l'auditeur car c'est justement une chose qu'on essaie d'enseigner au conservatoire - en ce qui concerne la musique et le texte. Pour les chanteurs du premier type, je ne pense pas qu'on puisse décliner des critères ni établir des statistiques. Je crois au contraire qu'on est dans l'irrationnel le plus complet. Il faudrait être capable de déterminer quel genre de son provoque tel genre d'effet, car cette question se situe bien au niveau du son et non du chant. On pourrait se poser la question de savoir s'il existe des convergences au niveau des statistiques - car toute définition de beauté est purement statistique. Mais je ne pense pas qu'il y ait jamais eu une Courbe de Gauss[1] concernant une voix, un son. Si on fait l'expérience avec Maria callas, on obtiendra certainement des réponses extrêmement contrastées. Pour ma part, une note de Callas, on peut la découper tout autour, je ne sais pas trop ce que c'est, mais enfin, il est certain qu'elle me fait des choses. Je la reconnais immédiatement.

A. R. - Roland Barthes distingue l'*articulation* de la *prononciation*. La première notion est nocive en ce qu'elle génère « *un leurre du sens* »[2] : « *articuler,* c'est encombrer le sens d'une clarté parasite, inutile ». Le chanteur est entraîné « dans un art, parfaitement idéologique, de l'expressivité – ou pour être encore plus précis, de la *dramatisation* ». Le travail d'articulation

[1] Courbe « en cloche » utilisée en calcul des probabilités et élaborée par Carl Friedrich Gauss, astronome, mathématicien et physicien allemand (1777-1855).
[2] *Ibid.*, p. 250. C'est l'auteur qui souligne.

a pour effet que la langue vienne « faire irruption dans la musique et la dérange d'une façon inopportune, intempestive », qu'elle apparaisse comme un corps étranger au milieu de la musique, qu'elle jure par rapport à elle. La prononciation, en revanche, est bénéfique, en ce qu'elle « maintient la coalescence parfaite de la ligne du sens (la phrase) et de la ligne de la musique (le phrasé) ». Elle permet à la musique de venir dans la langue et de retrouver « ce qu'il y a en elle de musical, d'amoureux »[1].

Préconisez-vous, à l'instar de Barthes, davantage un travail de prononciation qu'un effort d'articulation lorsqu'il s'agit d'aborder un texte et donc une langue ?

G. F. – Je ne sais pas trop ce qu'entend Barthes par le terme « articulation ». Il veut probablement parler d'une sur-prononciation. Pour ma part, je pense qu'il s'agit en fait de ce qu'on attend d'un chanteur en terme de reconnaissance et/ou compréhension du texte. Barthes semble dire que si on sur-expose l'aspect phonétique du texte, si on sur-différencie les phonèmes, on détruit quelque chose. Dans ce sens, je trouve qu'il a raison. De même que depuis plus d'un demi-siècle, on se met à prendre très au sérieux ce qui se passe sur une scène d'opéra du point de vue théâtral, de même, il n'y a aucun chanteur qui lors d'un interview n'oserait dire que la musique est plus importante que le texte parce que cela ne se fait pas. On doit faire d'abord passer un texte. C'est l'idée que véhiculent beaucoup de critiques, d'articles de magasines musicaux et même les chanteurs eux-mêmes : dans ses écrits, Fischer-Diskau lui-même n'exprime absolument pas ce qu'il fait en réalité lorsqu'il chante. Son chant est extrêmement instrumental et c'est une chose qu'il tente de dissimuler parce que ce n'est pas « musicalement correct ».

Évidemment, le texte joue un rôle. Cela dit, deux aspects doivent être distingués. Ce n'est pas du tout la même chose de faire comprendre à des auditeurs un texte qu'ils n'ont jamais entendu et de les laisser reconnaître un texte qu'ils connaissent déjà. C'est extrêmement différent en terme de besoin. Cela dépend aussi des moyens du chanteur en terme de dimension de la voix : plus la voix est grande, plus il est facile de se faire comprendre. Mais tout le monde n'a pas une voix immense. De façon générale, si un chanteur veut faire comprendre un texte qui n'a jamais été entendu par l'auditeur, il est obligé de faire ce que Barthes appelle « articuler », c'est-à-dire de sur-exposer considérablement l'aspect phonétique de la chose. Cela me paraît toutefois impossible à faire sans une certaine destruction de la substance musicale, en terme de phrase, en terme d'émotion aussi car la hiérarchie entre les

[1] *Ibidem.*

mots n'apparaît alors plus et la lecture du texte par le compositeur est éclipsée par les sons du texte lui-même. Le gros problème, c'est qu'en général, les gens qui constituent le public viennent entendre sur scène des textes qu'ils n'ont jamais lus auparavant, d'où la mode des sur-titres. Pour ma part, la question centrale est la suivante : la compréhension de tous les mots du texte au moment où ils sont dits est-elle essentielle, est-elle prioritaire ? Et si on arrive à l'obtenir, ce qu'on gagne n'est-il pas alors plus petit que ce que l'on perd ? Je réponds oui. Des chanteurs qui passent pour représentatifs de l'état actuel de la mélodie française par exemple, les chanteurs les plus emblématiques, sur-exposent considérablement le texte au point qu'on en arrive à se demander à chaque voyelle s'il s'agit bien du même chanteur. La perte musicale pour moi est absolument énorme.

A. R. -

> « En parlant/chantant cette langue, il s'est passé une transformation de ma voix, sans que j'essaye volontairement d'obtenir une voix russe. Je me suis aperçu qu'au bout de quelques semaines de travail sur cette partition, ma voix avait atteint une place plus lyrique. J'ai alors compris ce que l'on entendait par voix slave. Cette langue a une manière de placer la voix à l'instar d'un exercice de placement vocal. Lorsque je m'entends chanter Olga, j'ai l'impression que ma voix s'est à la fois féminisée et dramatisée, sans l'avoir sciemment recherché. C'est une langue qui fait mordre dans le son »[1].

Alain Aubin décrit le rôle que la langue russe a joué en ce qui concerne le modelage de sa voix, ou plus précisément, du timbre de sa voix.

Pourriez-vous décliner les langues que vous avez chantées au cours de votre carrière de chanteur ?

Pourriez-vous préciser si chacune de ces langues a eu un impact sur votre voix, et si oui, de quelle nature est cet impact ?

G. F. – J'ai chanté en français, en anglais, en allemand, en italien, en russe et en tchèque. J'essaie de les prononcer correctement. Ce qui change la voix, ce sont les types de voyelles, puisque la voyelle est un élément du timbre d'un son vocal donné. Les structures d'accentuation et la syntaxe modifient aussi considérablement le profil musical d'une phrase. Pour moi, l'enrichissement se situe au niveau du type de variété de voyelles mais surtout au niveau de l'influence de la langue et de ses caractéristiques phonétiques et syntaxiques sur la

[1] Propos tenus par Alain Aubin lors de l'entretien transcrit dans le présent volume.

phrase musicale. La répartition des accents toniques, l'ordre des mots dans la phrase sont des éléments qui changent le profil d'une phrase musicale.

Les gens n'ont pas forcément le même rapport à la langue, aux langues dans lesquelles ils chantent. Personnellement, je n'ai pas l'impression de changer considérablement ma manière de chanter selon les différentes langues. Il faudrait pouvoir séparer complètement la langue du style de musique, ce qui est impossible. On ne peut pas isoler les paramètres. Maintenant, je peux me faire des illusions. Est-ce que je chante mieux ma langue maternelle ? Finalement, je n'en sais rien. Mon approche est tout de même singulière car je suis assez bon linguiste, c'est-à-dire que pour moi, une voyelle est une voyelle, il existe un spectre énorme de voyelles, et il faut entrer dans la convention de chacune des langues pour toutes bien les chanter. Je ne peux pas dire qu'il y en ait qui me posent plus de problèmes que d'autres. Mémoriser un récital entier en allemand ne me demande pas davantage d'efforts que mémoriser un récital en français. Dans les langues que je chante, il n'y en a pas particulièrement que je préfère. En revanche, ce que je n'aime pas, c'est chanter dans une langue que je ne parle pas. C'est une situation que j'évite mais si j'y suis quand même amené, par exemple pour la langue tchèque, j'apprends phonétiquement, mot à mot, mon texte.

J'essaie de faire en sorte que mon texte soit reconnaissable, que mes voyelles soient reconnaissables tout en évitant l'impression qu'on change de chanteur à chaque voyelle. Mais je connais effectivement des chanteurs qui ne sont pas les mêmes chanteurs selon la langue dans laquelle ils chantent. Par exemple Jean-Philippe Lafont, grand baryton français, chante en français et en italien de façon complètement différente de la façon dont il chante en allemand. Ce n'est pas la même voix. En allemand, il trouve une brillance de la voix qu'il n'a pas dans les langues latines. Pourquoi ? Cela peut s'expliquer par des mécanismes qui sont peut-être plus psychiques que techniques.

C'est largement une question de parcours personnel, d'expérience individuelle. Cela concerne aussi le rapport qu'on entretient avec la musique. Je n'ai pas un parcours très typique en tant que chanteur. Je fais de la musique depuis que je suis tout petit ce qui n'est pas le cas de tous les chanteurs. Il ne faut pas oublier cette chose particulière, propre au chanteur, qui est que l'instrument n'existe pas quand on est petit. En tout cas, il existe de façon différente. Beaucoup de chanteurs se découvrent à vingt et un ans, parfois à dix-huit ans, parfois à vingt-cinq ans. Ils commencent alors à envisager l'idée de faire une carrière dans la musique classique alors qu'ils ne s'y sont absolument pas intéressés avant. Ils n'ont pas alors l'entraînement de quelqu'un qui a pris des leçons de piano depuis l'âge de six ans, ce qui est mon cas. C'est une chance que j'ai.

A. R. - Georges Lavaudant, en mettant en scène *Le Balcon,* a tâché de valoriser la langue de Genet en lui laissant « le soin de tout suggérer du cérémonial et de la théâtralité de l'œuvre »[1] :

> « L'action tout entière de la pièce s'organise autour de la tension que le langage entretient avec lui-même. Aux jeux de miroir, se substituent les jeux de mots. Plus qu'Irma, la Reine d'un jour c'est la langue. De Racine à Claudel, de Rabelais à Jarry, du feuilleton populaire aux romans de gare, la langue soulève *Le Balcon,* le détache de terre, lui fait « larguer les amarres et s'envoyer en l'air », comme le dit si bien madame Irma »[2].

En tant que chanteur, pourriez-vous décliner les caractéristiques que vous attribuez à cette « langue chauffée à blanc »[3] ?

G. F. – Non je ne pourrai pas. Je ne pourrai pas parce que je suis chanteur. Je ne suis pas comédien. Un texte ne s'appartient quasiment plus quand il est mis en musique. Il y a un élément étranger qui le perturbe considérablement, qui le cabosse comme on cabosse une voiture. Je n'ai pas du tout le genre d'expérience mentionné par Georges Lavaudant avec le texte de Genet dans *Le Balcon.* La spécificité du langage ne m'est pas apparue comme étant saisissante. Même à la lecture de la pièce, ce n'est pas particulièrement la langue de Genet qui m'est apparue comme l'élément essentiel, le plus intéressant, du *Balcon.* La langue est au service d'une démonstration. Genet emploie un médium pour sa démonstration qui est le médium d'un certain type de théâtre. Il me semble que la force principale du *Balcon* réside dans ce qui est montré et non dans ce qui est dit. Le thème du *Balcon* pose le problème du vrai : le vrai ne se situe pas plus sur scène que dans la réalité. Le langage cru et brutal – s'agissant de la vie d'un bordel aux prises avec la révolution - fait partie de la cohérence du projet.

A. R. - Selon vous, cet opéra est-il accessible à un public qui n'aurait pas pris connaissance de la pièce de Jean Genet ?

De votre côté, avez-vous ressenti la nécessité de lire la pièce pour vous plonger dans l'opéra et aborder votre personnage ?

---

[1] Michel Corvin, « La mise en scène du *Balcon* », texte qui figure dans le Dossier consacré à la pièce, Gallimard, Paris, 2002, p. 192.
[2] Georges Lavaudant est cité par Michel Corvin, *op. cit.*
[3] *Ibidem.*

G. F. – Il ne s'agit pas du tout de la même question selon le texte évoqué, selon s'il s'agit du livret ou de la pièce dont il est tiré. Il y a deux aspects à cette question. D'une part, pour un opéra ou pour tout autre genre musical chanté avec texte, je pense qu'on profite mieux de l'œuvre si on connaît le texte à l'avance. Avant qu'on ait introduit le principe du sur-titre, les gens qui allaient à l'opéra, jusque dans les années 1980, lisaient au moins le livret et avaient une certaine connaissance en arrivant au spectacle, ce qui ne se fait plus du tout. La prise de connaissance préalable est donc une aide, elle permet de profiter de l'ensemble du spectacle au lieu de consacrer toute son attention à essayer de deviner ce qui se raconte. Je crois effectivement qu'on a intérêt à avoir lu le livret avant de venir voir l'opéra. Je parle simplement d'une connaissance matérielle du texte qui va être chanté. Maintenant, est-ce qu'on doit avoir lu l'ouvrage à partir duquel est fait l'opéra, je ne le pense pas. Cette lecture peut apporter des frustrations. Concernant le public, il n'est pas nécessaire de connaître la source pour appréhender un premier contact avec l'œuvre. J'aurais plutôt tendance à prendre l'oeuvre comme elle est ayant pu si possible lire le livret avant. Ensuite, ma curiosité étant aiguillonnée, je vais prendre connaissance de la genèse. Je fonctionne plutôt dans ce sens là en tant que public.

En tant qu'interprète, pour me plonger dans l'opéra et aborder mon personnage, il n'est pas nécessaire de lire la pièce. Il me suffit de lire ce qu'on me donne car selon moi, une œuvre d'art est toujours contenue dans elle-même. Ce qu'on me donne doit suffire à en faire quelque chose. Cela dit, tout enrichissement est bien venu, et étant quelqu'un de curieux, je lis. J'ai donc relu *Le balcon* mais cette relecture ne m'a pas aidé pour mon personnage. D'ailleurs le personnage est à peine un personnage dans ce cas là : les Trois Figures sont des fonctions. Prenons un autre exemple. J'ai chanté, il y a quelques années, l'opéra de Mozart *Il Rè Pastore*[1], dans lequel mon rôle était celui d'Alexandre Legrand. Je ne me suis absolument pas plongé dans la biographie de ce personnage historique. Et je pense franchement que cela aurait été totalement inutile. Cela doit rester un enrichissement mais il ne faut pas croire qu'on se rapproche ainsi d'une vérité car le concept de vérité ne s'applique pas pour le personnage d'opéra. Il ne s'agit pas de montrer la vérité de quelque chose.

[1] Opéra en deux actes, sur un livret de Pietro Metastasio, 1775.

A. R. - Pourriez-vous commenter le traitement vocal de votre personnage, le Juge, présent dans les tableaux II, VIII et IX de l'opéra ?

Quelles sont selon vous ses caractéristiques vocales principales par rapport aux deux autres Figures, l'Évêque et le Général ?

G. F. – Les écritures vocales concernant les divers personnages sont très différenciées et cette écriture va justement dans le sens de la notion de caractérisation des fonctions que sont les personnages dans cet opéra. En ce qui concerne le Juge, il y a des phrases difficiles mais très bien venues, en particulier dans la scène avec la Voleuse et le Bourreau (tableau II) où on doit alterner des *do* médium, *do* graves et contre-ut. Si on sait le faire, c'est très drôle à faire et cela donne un certain piment à la situation et aux personnages. J'apprécie beaucoup ce type d'écriture que l'on trouve aussi chez Benjamin Britten.

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[1].

D'après votre expérience de chanteur, avez-vous le réflexe de placer les œuvres vocales laïques et religieuses – opéras, lieder, mélodies, messes, cantates - et leurs compositeurs dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l'élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d'autonomie ?

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l'Histoire de la musique, quelle serait-elle ?

G. F. – C'est une remarque très générale. Bien sûr qu'il y a des compositeurs qui ont tué leur père, mais d'autres ne l'ont pas fait. Beethoven n'a jamais tué Haydn. Mais Debussy a tué

[1] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

Wagner. Et alors ? Le terme d'Histoire appliqué à un art est avant tout descriptif. Il n'y a pas d'Histoire qui préexisterait aux événements qui la remplissent comme s'il y avait un sens de l'Histoire. Je ne crois absolument pas à une téléologie. Pour moi, il n'y a pas de sens de l'Histoire. On peut décrire une succession, on peut écrire une chronologie, on peut mettre des faits en relation, on peut essayer d'expliquer – surtout si on a un certain recul statistique – que certaines causes tendent à produire certaines conséquences, on peut y appliquer une certaine logique mais on ne peut pas dire que nécessairement, il y a déjà des places remplies pour les événements futurs. En matière d'Histoire de la musique, on peut effectivement dire que tel compositeur a subi telles influences liées ou non à un rapport personnel avec la personne qui l'a influencé. Mais toutes les situations existent, il n'y a pas de schéma type. Qui revendique sérieusement dans l'Histoire de la musique qu'on ait tué le père ou reconnu le père ? Je ne vois pas le rapport entre la citation de Barthes et la réalité ni de l'Histoire elle-même ni de l'exégèse de l'Histoire de la musique. Je ne connais pas d'Historien de la musique qui travaille dans ce sens là. Les tendances récentes seraient plutôt de type psychanalytique mais en partant des œuvres. Il y a une confusion – très années 1970 – entre la description et l'exégèse. Il a une suite, une chronologie, il y a des faits que l'on sait : vous savez que Schubert a appris à composer avec Salieri. Il y a donc un lien, avec une composante temporelle évidente, entre Schubert et Salieri. Même chose entre Haydn et Beethoven. Même chose entre Wagner et Debussy - même s'il ne s'agit pas dans ce cas du même lien. La question mélange aussi la vie personnelle et la vie artistique. On parle des choses personnelles, de rapports filiaux pour parler des œuvres et de l'Histoire de la musique. Or, ce n'est pas si simple.

ENTRETIEN AVEC TOPI LEHTIPUU, ténor, créateur du rôle de Louis Ironson dans l'opéra *Angels in America* [1]

A. R. -

> « L'interprète butine les partitions pour vivre une histoire singulière avec le compositeur. Dans le meilleur des cas, ce travail le mènera vers une expérience dont les seuls vestiges partageables par d'autres prendront la forme plus ou moins ritualisée du concert. Le concert n'est donc que le résultat final, la face visible d'une expérience de rencontre qu'elle ne raconte pourtant pas, mais dont elle ne libère que les vestiges, de la même façon que le miel résulte d'un travail minutieux des abeilles qui butinent les fleurs lourdes de leurs pollens »[2].

Que pensez-vous de cette définition du concert comme « face visible d'une expérience de rencontre » ? Peut-elle selon vous s'appliquer à l'opéra, et plus précisément à la création d'un opéra ?

En ce qui concerne *Angels in America,* comment Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans votre travail personnel ? Comment s'est déroulé le travail avec les autres chanteurs ?

T. L. – Pour un chanteur classique, le travail antérieur au résultat final n'est pas le même selon les situations. Les concerts d'oratorios, englobant les périodes baroques et classiques du répertoire, ne me demandent pas beaucoup d'énergie quant à la préparation. Étant violoniste, je peux lire assez vite la musique. En ce qui concerne le répertoire pour ténor, c'est assez exigeant vocalement et je dois alors me préparer techniquement. Musicalement, pour le travail concernant la bonne prononciation des mots et leur expression, je n'ai pas besoin de beaucoup de répétitions.

En ce qui concerne les productions comme *Angels in America,* on est dans le projet dès le processus de composition. Généralement, quand on fait un opéra pour la première fois, il y a toujours une préparation musicale mais il y a une chose qui prend encore plus de temps : c'est la préparation théâtrale. C'est le même travail que celui d'un comédien. On se demande comment on peut caractériser le personnage : que veut-il, quelles sont ses motivations. Souvent, je suis très tôt en contact avec le metteur en scène pour définir dans quelle(s) direction(s) il veut que j'aille. Parfois, il peut me nourrir avec un film qui détient l'atmosphère qu'on doit chercher à atteindre. Dans le cas d'*Angels in America,* on a d'abord eu une séance assez intense de travail avec seulement le livret. Nous avons lu notre texte, dirigés par le

[1] Entretien effectué le 9 octobre 2009 à Paris.
[2] Laetitia Petit, « son et sens : une rencontre impossible ? », in *Prétentaine* numéro 20/21, Université Paul Valéry – Montpellier III, mars 2007, p. 19.

metteur en scène Philippe Calvario et on a cherché les émotions et les intentions contenues dans le texte, sans musique. Monsieur Eötvös était présent tout ce temps, et il a tout enregistré. L'anglais étant une langue qu'il ne possède pas parfaitement, il a pu ainsi penser la prosodie, l'intonation des phrases et il a imité ce qu'il a enregistré dans les lignes et les contours des mélodies.

Si on revient encore en arrière chronologiquement, l'audition que j'ai passée devant Eötvös est la plus amusante que j'aie jamais faite. Cela se déroulait chez lui, de manière non officielle et informelle. J'ai d'abord chanté Mozart et Monteverdi et après j'ai proposé de chanter du jazz. C'était un standard, *Summertime* de Gershwin, ou quelque chose comme ça. Puis, il a à son tour joué quelque chose et tout de suite, une communication particulière s'est instaurée entre nous. J'ai compris que monsieur Eötvös a fait beaucoup de jazz, qu'il possède ce langage et moi aussi. On s'est nourri mutuellement, chacun comprenant que l'autre possède ce même langage. Je lui ai proposé beaucoup de choses, et il a utilisé quelques idées que je lui ai données : je lui ai proposé ces idées là parce que j'avais justement constaté qu'il pouvait bien écrire cela. De plus, ces idées correspondaient tout à fait à l'univers musical de New York, ville dans laquelle se déroule l'action. C'était vraiment un processus de collaboration, même si au final, c'est lui qui écrit l'opéra. Le personnage de Louis joue de la guitare et Eötvös m'a demandé si j'en jouais. Sinon, il aurait demandé au guitariste placé dans la fosse de jouer à ma place. J'ai joué moi-même et j'ai ajouté beaucoup de choses. Ce qu'on entend dans le DVD, ce n'est pas toujours du Eötvös, c'est, très partiellement, le résultat de mes improvisations. Il y avait vraiment le même esprit que celui qui règne dans le milieu du jazz : l'esprit d'écoute et d'improvisation. Mais c'est vraiment exceptionnel et idéal comme approche car on profite au maximum des compétences de chacun.

Si on voit seulement la représentation de *Angels in America,* on n'a pas accès à tout ce processus antérieur, ni au rapport qu'entretient l'interprète avec la partition. L'idée reçue selon laquelle il n'y a pas de dialogue entre le compositeur et les chanteurs ne s'applique pas à Peter Eötvös qui est très ouvert au dialogue. Cela dépend de l'état d'esprit de l'artiste qui a soit une vision à laquelle il ne déroge en aucun cas, soit une capacité de flexibilité tout en gardant sa vision.

De manière générale, j'apprécie particulièrement la musique de *Angels in America* parce que cet opéra contient une échelle stylistique très large, en passant par New York, par le jazz et la comédie musicale jusqu'à Darmstadt. Il a un très bon sens du texte et des situations théâtrales. C'est-à-dire qu'il sait quand le texte chanté devient ridicule, et quand est-ce que c'est mieux

de le parler. Il a très bien imité la dynamique de parole. Même si on chante les hauteurs exactes, musicales, le mode d'expression est très parlé.

A. R. - En ce qui concerne la réception d'une performance ou d'une interprétation musicales, Vladimir Jankélévitch distingue le « conférencier qui parle *à* ses auditeurs » du musicien – instrumentiste ou chanteur – « qui joue *devant* un public »[1]. Pour le conférencier, « l'auditeur est deuxième personne, personne d'invocation ou d'allocution », tandis que pour le musicien-interprète, il est « troisième personne », il n'est pas interlocuteur mais « tiers ou témoin ». Le chanteur, l'instrumentiste « sont par rapport à l'auditoire un spectacle en soi »[2].

Par rapport à votre propre expérience de chanteur et de mise en situation de concert et de spectacle, que pensez-vous de cette distinction ?

T. L. – Je ne suis pas très convaincu par ce que dit Jankélévitch. Il y a autant de moyens de recevoir une performance qu'il y a de personnes dans le public. On ne peut pas généraliser les manières de recevoir l'œuvre. Si on peut parler à ses auditeurs, on peut aussi chanter pour quelqu'un, « à » quelqu'un, on peut aussi jouer « à » quelqu'un.

Cette question a évoqué chez moi autre chose : la connexion entre la religion et l'art. L'art a pris beaucoup de fonctions, beaucoup de tâches, beaucoup d'aspects de la vie, beaucoup d'émotions que la religion a présentés antérieurement. C'est maintenant dans l'art qu'on peut les exprimer. C'est une situation sociologique. Très souvent, au concert ou à l'opéra, les gens cherchent l'expérience du sacré. Il y a des prêtres, il y a des chefs, il y a des journalistes qui sont les missionnaires. Mais l'expérience individuelle est tellement difficile à communiquer que cela ne peut pas vraiment devenir une religion. À mon avis, c'est une situation sociale où les motivations d'écouter un concert, où les moyens de s'exprimer sont très différents. Les motivations peuvent juste venir dans le concert : de voir un concert, cela peut être juste social, juste entre nous quand on assiste ensemble au concert et cela peut-être un moment quand tu penses à tes choses. Moi, par exemple, lorsque j'assiste à un concert, je pense à mes choses, parfois j'écoute le concert avec beaucoup d'attention, parfois je regarde juste les gens et je pense : « quel bel homme ou quelle belle femme ». Toute l'échelle humaine est concernée.

Ce qui est intéressant, bien sûr, c'est en tant que chanteur ou en tant qu'instrumentiste, c'est comment on sent le public. C'est une illusion aussi, puisque cela dépend de beaucoup de choses : de mon état physique, de mon état biodynamique. Si le public est très chaleureux et

[1] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 31.
[2] *Ibidem.*

qu'on voit qu'il est en attente, on peut le sentir très fort et bien sûr, cela nous inspire. Si le public est mort, c'est tellement sympathique d'essayer de le surprendre.
Dans la question de l'adresse à un public, il y a plusieurs niveaux. Dans un récital, je peux m'adresser à des personnes mais ce n'est jamais direct, c'est toujours du théâtre, c'est toujours une illusion. Parfois, de ne pas faire d'adresse, c'est plus efficace pour obtenir un effet, c'est pourquoi on essaie d'éviter les adresses directes. Bien sûr, on peut faire des blagues à un proche en faisant un geste connu de lui seul. Ou bien, on peut faire des blagues au chef, en faisant un ornement qu'on n'a jamais fait. Mais ce sont de petites exceptions.
Au théâtre, ce qui génère un effet dramatique, ce qui fait qu'on est vrai, c'est quand on s'exprime en direction des partenaires sur scène. On ne sait pas qu'il y a un public. Si on devient trop conscient du public et qu'on lui adresse les choses, il y a un très grand danger de faire quelque chose de très faux, c'est-à-dire de faire quelque chose contre l'esprit de l'œuvre. Mais on peut jouer avec les limites parfois. Cela dépend si je m'adresse au public de l'intérieur de mon rôle, ou si je m'adresse au public en tant que moi-même. Souvent, les choses de ce genre ne sont pas conscientes, et cela ne doit pas l'être.

A. R. - Roland Barthes définit le « grain de la voix » comme une voix qui ne serait pas personnelle, qui n'exprimerait rien de la personne qui chante, qui ne serait pas originale mais pourtant qui serait individuelle : « elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de 'personnalité', mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique par-dessus l'intelligible, l'expressif »[1].

Pourriez-vous donner votre propre définition du « grain de la voix », autrement dit, comment expliquez-vous qu'une voix touche plus qu'une autre, qu'elle soit davantage chargée d'émotion, et ce, au-delà de la technique vocale, du respect du style du texte, du phrasé ?

T. L. – Je voudrais parler avec monsieur Barthes. La musique c'est plein de signes, de significations, c'est un langage abstrait. On peut y projeter beaucoup de choses : cela peut être esthétique, intuitif, intellectuel, religieux. Je crois que monsieur Barthes parle ici de la chose intellectuelle qu'il veut entendre à travers les structures physiologiques. Pourquoi les philosophes n'ont-ils jamais aimé la musique ? C'est parce que c'est un affect direct qui ne passe pas nécessairement par la tête, par la pensée rationnelle. Les philosophes donnent

[1] *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

souvent la priorité au rationnel. Bien sûr, il est toujours possible d'écouter la musique de manière analytique. Dès le début, Platon a décrété que l'échelle dorique était bonne mais pas les autres. Je crois que Barthes voudrait continuer cette tradition des philosophes qui n'osent pas donner de pouvoir à la musique parce que c'est incontrôlable.
La voix a un avantage : on a plus de moyens de comprendre le langage abstrait de la musique par la voix parce que la voix est connue par tout le monde. Si on prend un instrument, la perception dépend de ta connaissance des valeurs de beauté relatives à cet instrument. Quand on étudie un instrument, on essaie de le faire chanter : si on dit cela, ce n'est pas par hasard. Je crois que tout le monde connaît les « landmarks » du chant, les « landmarks »[1] de la voix humaine. Même dans un opéra où le langage musical et les valeurs de beauté sont codifiés, intellectualisés, la voix a ce pouvoir de créer un affect direct, immédiat. En plus, la voix a le texte et même si c'est un langage abstrait, c'est le moyen de communication de tout le monde.

A. R. - Pourriez-vous décliner les langues que vous avez chantées au cours de votre carrière de chanteur ?

Pourriez-vous préciser si chacune de ces langues a eu un impact sur votre voix, sur le timbre de votre voix ? Ont-elles modelé ou placé votre voix de manière particulière ?

Y a-t-il une langue que vous affectionnez plus que les autres ?

T. L. – Dans les répertoires de musique classique, j'ai chanté en finnois, en estonien, en suédois, en danois, en allemand, en russe, en tchèque, en italien, en espagnol, en français et en anglais. Dans les autres cultures, j'ai chanté en xhosa qui est une langue d'Afrique du sud – celle de Nelson Mandela – j'ai également chanté un peu en arabe classique dans le style, disons, soufi.
L'impact de la langue sur la voix dépend tellement de la manière dont est écrite la musique. On ne peut pas généraliser. Cela dépend du registre de voix concerné, cela dépend de l'écriture - est-ce que c'est syllabique, est-ce que c'est mélismatique – cela dépend de la vitesse du débit, cela dépend du physique et la technique vocale de chaque chanteur. Pour moi, l'italien, le finnois, le français sont agréables à chanter. En français, la continuité de la phrase est déjà très musicale. De manière générale, les voyelles ouvertes sont plus faciles à chanter tandis que les consonnes et les voyelles fermées sont plus difficiles.

[1] Ce substantif anglais implique les notions de point de repère, d'indice, et le groupe verbal « to be a landmark » trouve son équivalent dans les expressions françaises « faire époque », « faire date » et sous-entend l'occurrence d'un « événement marquant », d'un « point décisif ».

A. R. – Dans *Angels in America*, chaque personnage est fortement caractérisé vocalement. Le personnage de Louis Ironson est connoté musicalement : il oscille entre le chanteur folk et le jeune premier d'une comédie musicale américaine des années 1950-1960. Lors d'un entretien avec Peter Eötvös, celui-ci aborde le processus intellectuel qui lui permet de passer des personnages littéraires/écrits/romanesques aux personnages musicaux/lyriques/opératique. Pour lui, un des éléments essentiels qui participent à la construction du personnage opératique est le choix des interprètes. Il déclare au sujet de Louis :

> « Pour le personnage de Louis Ironson, je savais que le chanteur, Topi Lehtipuu, avait commencé sa carrière comme chanteur pop. Il est maintenant devenu un chanteur classique. Dans le style pop, j'ai trouvé qu'il était vraiment excellent et je n'envisageais pas autrement le personnage de Louis »[1].

Comment avez-vous abordé votre personnage ? Est-il pour vous le fruit d'une fusion entre plusieurs styles de musique, d'une osmose entre musique pop et musique dite savante ? Quelle(s) part(s) de folk singer et de chanteur lyrique y avez-vous mis ?

T. L. – Ce n'est pas vraiment le terme de « pop » qui convient. J'ai chanté différents styles de musiques ethniques. J'ai aussi dans mon oreille l'articulation des musiques de jazz et de blues, qui sont la base de la musique pop si on veut.
Les aspects musical et théâtral du personnage sont parfois séparés, parfois ensemble. Les scènes théâtrales définissent beaucoup le personnage. Dans le style non classique, on peut trouver toute une palette de caractéristiques du personnage. En fait, le choix d'un style est déjà un choix d'une expression. Dans mon travail, je me suis toujours demandé : « Est-ce que je dois chanter plutôt classique et qu'est-ce que ça donne pour le personnage, dans cette situation de théâtre ? ». Pour ce personnage, on a constitué une véritable bibliothèque d'expressions. Le livret est si riche qu'il y a vraiment la possibilité d'élargir la palette d'expressions. Ce qui était très intéressant pour moi, c'était justement ce nombre de choix stylistiques pour définir le personnage. En fait, on ne peut pas définir le style de ce personnage et de cet opéra parce que c'est du Eötvös, c'est un mixte, c'est une musique très

[1] Se reporter au quatrième entretien avec Peter Eötvös qui figure dans le présent volume.

riche. Il y a des éléments de pop, de jazz, de comédie musicale, mais tout cela est intégré à une forme très classique, et même très avant-garde.

A. R. - Selon vous, cet opéra est-il accessible à un public qui n'aurait pas pris connaissance du diptyque de Tony Kushner ?

De votre côté, avez-vous ressenti la nécessité de lire la pièce pour vous plonger dans l'opéra ?

T. L. – Bien sûr, on peut tout à fait accéder à cet opéra sans avoir lu au préalable le texte. Si je me souviens bien, le livret est constitué à partir de dix pour cent du texte de la pièce. Toutes les choses liées aux années 1980, à Gorbatchev, à la Perestroïka, ont été coupées. Ils ont gardé les scènes qui ont une portée plus universelle, bien qu'un opéra soit toujours lié à son époque. Le point de vue universel devrait toujours commencer à partir d'aujourd'hui, quelque part. Si on ne peut pas toucher cette continuité d'éternité, de manière quotidienne, alors ce n'est pas universel. Le sida, ou plutôt la responsabilité de l'Histoire par rapport à cette maladie et l'amour, sont autant de thèmes universels et psychologiquement très riches.

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[1].

D'après votre expérience de chanteur lyrique, avez-vous le réflexe de placer les compositeurs de musique dite savante ainsi que leurs œuvres vocales laïques et religieuses - opéras, lieder, mélodies, messes, cantates – dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l'élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d'autonomie ?

D'après votre expérience de chanteur pop, est-il selon vous pertinent d'appliquer ce concept à l'Histoire de la musique pop ?

[1] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

Pensez-vous qu'aujourd'hui la classification des créateurs et des musiques par styles/genres ainsi que la terminologie employée – musique savante, variété, chanson, pop music, la folk music, music-hall, cabaret, comédie musicale – aient toujours un sens ?

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l'Histoire de la musique - de toutes les musiques - quelle serait-elle ?

T. L. – C'est une attitude très occidentale, dans notre Histoire de la philosophie, dans notre Histoire d'épistémologie, de systématiser l'information, de créer des hiérarchies, de chercher à créer une continuation, une téléologie. Ce n'est que récemment que les chercheurs, surtout dans la discipline historique, ont commencé à mélanger macro-histoire et micro-histoire ainsi que les secteurs différents de l'Histoire et à trouver les liens et la complicité des événements en cassant cette délimitation. Il y a beaucoup de ressemblances entre l'Histoire de la musique et l'Histoire de la philosophie. Finalement, cela tourne toujours autour des mêmes questions, ce n'est pas très varié. À partir du XX^{ème} siècle, dans le monde post-moderne, cette téléologie est déjà cassée dans tous les domaines de la vie. En disant cela, je ne pense pas qu'à la manière d'écrire l'Histoire. Les valeurs et les modèles de société sont beaucoup plus variés. Pour placer *Angels in America* dans une Histoire téléologique de la musique, c'est à mon avis un peu vain. Il vaut mieux se demander qu'est-ce que cet opéra donne maintenant, puis le reprendre plus tard et se demander à nouveau qu'est-ce que ça donne. Est-ce que cet idéalisme d'éternité contenu dans la pièce va durer, sera toujours valable dans vingt ans ?
Il y a toujours cet idéalisme et cette mission qui consistent à faire quelque chose de nouveau. Je porte moi aussi cette mission qui consiste à utiliser mon « background »[1] aussi pleinement que possible, et jusqu'à maintenant, j'ai bénéficié des meilleures possibilités pour moi de servir un opéra. La mission pour moi - qui est peut-être un peu oedipienne – a été d'utiliser plusieurs styles de musiques pour créer quelque chose dans les limites classiques. J'ai essayé d'utiliser le corps davantage comme un moyen d'expression plutôt que d'avoir uniquement recours à la voix. Il s'agissait de séparer l'expression de la voix de celle du corps. La production d'*Orfeo* de Monteverdi par Trisha Brown[2] était quelque chose de très intéressant : on avait un langage corporel abstrait et en même temps, on chantait Monteverdi. Il y avait plusieurs étages, plusieurs dimensions. Pour moi, le complexe Oedipien que vous évoquez

[1] Le substantif anglais désigne dans ce contexte l'expérience, la formation.
[2] Production du mois de mai 2002, Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

renvoie simplement à l'éternelle volonté de trouver sa place dans le monde et de faire quelque chose de personnel et de mieux que nos prédécesseurs. L'aspect compétitif est important et c'est une bonne motivation, une bonne énergie de faire quelque chose de nouveau qui parle aussi de notre temps.

La classification des musiques est une chose tellement artificielle. Donner des limites pour tenter de définir les styles musicaux est contraire à l'esprit créatif et à l'expression de choses humaines.

L'Histoire de la musique est l'Histoire de l'expression de l'homme. C'est aussi l'Histoire de la sociologie de l'homme, de la politique de l'homme. C'est l'Histoire de l'homme. Ce qui est bien avec *Angels in America*, c'est qu'on peut toucher tous ces sujets clefs et universels.

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME VARNIER, basse, créateur du rôle d'Arthur/Le Bourreau dans l'opéra *Le Balcon* [1]

A. R. -

> « L'interprète butine les partitions pour vivre une histoire singulière avec le compositeur. Dans le meilleur des cas, ce travail le mènera vers une expérience dont les seuls vestiges partageables par d'autres prendront la forme plus ou moins ritualisée du concert. Le concert n'est donc que le résultat final, la face visible d'une expérience de rencontre qu'elle ne raconte pourtant pas, mais dont elle ne libère que les vestiges, de la même façon que le miel résulte d'un travail minutieux des abeilles qui butinent les fleurs lourdes de leurs pollens »[2].

Que pensez-vous de cette définition du concert comme « face visible d'une expérience de rencontre » ?

En ce qui concerne *Le Balcon*, comment Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans votre travail personnel ? Comment s'est déroulé le travail avec les autres chanteurs ?

J. V. – L'aventure d'un concert n'est pas la même que celle d'un opéra, d'autant plus quand il s'agit d'une création. Pour moi, un concert peut se définir comme la réunion, assez éphémère dans le temps, d'interprètes. Pour une création, il s'agit d'un parcours plus long. Par exemple, j'ai rencontré Peter Eötvös bien avant qu'il ait terminé l'écriture de ma partie. Donc, cela veut dire qu'il y a d'abord une rencontre, puis une période de création de sa part et ensuite à nouveau une période de travail avec lui lors de la création de l'oeuvre. Malgré tout, il y a quand même quelque chose de similaire : l'enrichissement réciproque entre divers interprètes. Car finalement, le compositeur est aussi un interprète du matériau qu'il a en face de lui. Il y a vraiment une interaction. Mais dans ce type de création, je crois que c'est plutôt à l'interprète de se loger dans le résultat de la pensée du compositeur. En l'occurrence, *Le Balcon* est quand même particulier parce que Peter Eötvös ne voulait pas vraiment que ce soit un opéra, en tous les cas en ce qui concerne la forme chantée d'un opéra. C'est pourquoi il y a eu un petit moment d'adaptation. Il y a des personnages dans *Le Balcon* qui sont véritablement lyriques. Le mien, par exemple – le rôle du Bourreau/Arthur - n'est absolument pas chanté. Or, quand j'ai rencontré Peter Eötvös, quand j'ai chanté des choses pour lui, c'était des choses très opératiques et lyriques.

[1] Entretien effectué le 15 juin 2009 à Bordeaux.
[2] Laetitia Petit, « son et sens : une rencontre impossible ? », in *Prétentaine* numéro 20/21, Université Paul Valéry – Montpellier III, mars 2007, p. 19.

J'ai été assez étonné de la différence entre le travail qu'on a fait ensemble et ce qui était écrit sur la partition. Il y a eu de petites surprises. Pour mon personnage, Peter Eötvös avait vraiment en tête la chanson française.

J'ai vraiment beaucoup aimé travaillé avec Peter Eötvös parce que tout d'abord, c'est quelqu'un de très généreux, de très courtois et de très conciliant. Mais au-delà de cette extrême sympathie, ce qui est frappant chez lui, c'est sa grande intelligence et la force de sa pensée créatrice. Avant de le connaître, j'étais un grand admirateur de son premier opéra *Trois Sœurs* dont j'ai vu la création. Évidemment, je n'ai pas retrouvé la même chose dans *Le Balcon.* La création du *Balcon* a été reçue de façon très mitigée. La plupart des gens qui ne l'ont pas aimé, c'est parce qu'ils ne retrouvaient pas la pâte orchestrale ou la pâte d'écriture de *Trois Sœurs.* Or, Peter avait bien dit qu'il ne cherchait pas du tout à écrire dans cette veine là : ce n'était ni le sujet ni le propos. Et puis Peter trouvait la mise en scène de Stanislas Nordey beaucoup trop aseptisée. Il se trouve que le DVD de la création, en tant que film, est très bien fait. Or, cela n'a rien à voir avec le spectacle, c'est une autre œuvre. La mise en scène était relativement statique, même très statique, sauf les passages avec mon personnage. Or, quand on regarde le DVD, le réalisateur filme de telle façon qu'il anime toutes les parties statiques si bien que ma partie dansée paraît paradoxalement beaucoup plus statique. Je ne sais pas si on peut parler de trahison avec la mise en scène mais je pense que ce point de vue l'a plutôt améliorée. Stanislas Nordey avait une façon très intellectuelle de voir son œuvre tandis que Peter Eötvös n'était pas du tout dans la même démarche.

A. R. - En ce qui concerne la réception d'une performance ou d'une interprétation musicales, Vladimir Jankélévitch distingue le « conférencier qui parle *à* ses auditeurs » du musicien – instrumentiste ou chanteur – « qui joue *devant* un public »[1]. Pour le conférencier, « l'auditeur est deuxième personne, personne d'invocation ou d'allocution », tandis que pour le musicien-interprète, il est « troisième personne », il n'est pas interlocuteur mais « tiers ou témoin ». Le chanteur, l'instrumentiste « sont par rapport à l'auditoire un spectacle en soi »[2].

Par rapport à votre propre expérience de chanteur et de mise en situation de concert et de spectacle, que pensez-vous de cette distinction ?

[1] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 31.
[2] *Ibidem.*

J. V. – Je suis d'accord en partie. Il peut y avoir des adresses au public. Je pense à ce que je fais en ce moment, le rôle de Seneca[1] : on m'a demandé véritablement de m'adresser au public. Ceci est lié à la mise en scène dans laquelle des personnages viennent du public. Ces personnages issus du public ne sont pas seulement les témoins, ils sont les acteurs. Ainsi, à un moment, Sénèque dit à Néron de ne pas irriter le peuple et le sénat, ces deux entités étant explicitement représentées par le public.
D'autre part, j'aime beaucoup faire du récital de mélodies françaises. Et il est évident que la distinction évoquée par Jankélévitch dépend pour moi des œuvres. Il y a des œuvres où il n'y a pas cette notion de conférence, d'adresse au public. Et il y a aussi une très grosse différence entre un violoniste qui joue une sonate avec piano et un chanteur. L'élément commun est bien sûr l'interprétation d'une œuvre devant un public mais nous, on a un texte. Il y a un sens premier qui est le sens des mots et après, bien sûr, on peut lui donner une autre dimension par l'interprétation. Je nuancerais ces propos-là car cela dépend des œuvres et de la différence qu'il y a entre tous les instrumentistes et les chanteurs.

A. R. - Roland Barthes définit le « grain de la voix » comme une voix qui ne serait pas personnelle, qui n'exprimerait rien de la personne qui chante, qui ne serait pas originale mais pourtant qui serait individuelle : « elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de 'personnalité', mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie *directement* le symbolique par-dessus l'intelligible, l'expressif »[2].

Pourriez-vous donner votre propre définition du « grain de la voix », autrement dit, comment expliquez-vous qu'une voix touche plus qu'une autre, qu'elle soit davantage chargée d'émotion, et ce, au-delà de la technique vocale, du respect du style du texte, du phrasé ?

J. V. – Pour commencer par la dernière question, c'est extrêmement compliqué car c'est une expérience individuelle. Je crois qu'il y a divers éléments qui peuvent constituer le fait de toucher un public. Dans l'exercice de l'opéra, il y a quand même une notion qui pourrait s'apparenter à la prouesse technique d'un athlète ou d'un artiste de cirque qui fait son numéro. Dans *Le Couronnement de Poppée*, je suis la seule basse et donc forcément, ma typologie vocale paraît d'autant plus que c'est un des rôles les plus graves du répertoire. Ce qui est

[1] **L'Incoronazione di Poppea ;** ***représentations du 8 au 17 juin 2009 à l'Opéra de Bordeaux ; d***irection musicale : Rinaldo Alessandrini ; mise en scène : Robert Carsen**.**
[2] *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 238. C'est l'auteur qui souligne.

drôle, c'est que les gens viennent me voir et me disent qu'ils sont contents d'entendre une voix de basse et qu'ils n'affectionnent pas particulièrement la voix de soprano. Là, on fait vraiment appel à la notion de grain. Ce que la personne qui vient me voir me dit, c'est que ce qu'elle aime chez moi, c'est mon timbre. Souvent, ce sont les sopranos et les ténors qui ont les premiers rôles et le succès. Pour eux, c'est souvent lié au grain de leur voix, mais surtout à la prouesse technique.

Quand on est en phase avec soi-même en tant qu'interprète, en tant qu'artiste, finalement, il y a une partie de nous-mêmes qui se projette à l'extérieur mais dont on n'est pas responsable. On essaie, en travaillant, de maîtriser un certain nombre de paramètres, et puis on se rend compte que c'est un autre moi – le moi artistique - qui touche le public. Je pense à une collègue qui m'a dit - alors que je n'étais pas forcément dans des pensées positives par rapport à ce que je faisais : « Tu ne te rends pas compte de ce qui émane de toi, tu ne te rends pas compte de ce qui sort de toi parce que c'est quelque chose qui va au-delà de la conscience de maîtriser des paramètres techniques ». Je pense que le rôle de l'artiste, c'est de laisser justement cette part non maîtrisée. C'est peut-être ça qu'on appelle l'émotion. Le grain, ce n'est pas seulement le timbre, c'est un ensemble de choses qui s'apparentent à la personnalité, à ce qui nous constitue en tant qu'homme et femme et qu'on arrive à transmettre à travers une interprétation. Dans le grain, il y a aussi la notion d'aspérité, de ce qui accroche. En photographie, c'est ce qui accroche la lumière et on peut peut-être trouver une analogie avec le son.

A. R. - Pourriez-vous décliner les langues que vous avez chantées au cours de votre carrière de chanteur ?

Pourriez-vous préciser si chacune de ces langues a eu un impact sur votre voix, sur le timbre de votre voix ? Ont-elles modelé ou placé votre voix de manière particulière ?

Y a-t-il une langue que vous affectionnez plus que les autres ?

J. V. – Je chante en français, en italien, en allemand, en espagnol, en russe et en tchèque. L'italien, c'est vraiment la langue de l'opéra. Il est évident que lorsqu'une personne a une langue maternelle aussi marquée que le russe, il y a une empreinte vocale. En travaillant dans certaines directions, on arrive à standardiser un son vocal. Les chanteurs russes ont beaucoup de mal à chanter dans d'autres langues. Je connais une chanteuse russe qui a commencé l'apprentissage du chant en Russie et qui a fait ses études en France. Elle dit qu'elle a très peur à chaque fois qu'elle rechante en russe parce que le russe « lui met la voix en arrière ». Il

est vrai que certaines voyelles sont effectivement formées très en arrière. D'un point de vue de la projection vocale, d'un chant clair, c'est vrai que ce n'est pas très bon. Mais moi j'aime bien chanter en russe parce cela donne tout de suite une pâte. Je pense qu'en effet, la voix change quelque peu selon les langues. On reconnaît tout de suite l'empreinte vocale du chanteur mais quand on change de langue, on change aussi le timbre. Malgré cela, tous les chanteurs du monde entier, quelle que soit leur langue maternelle, essaient d'avoir une certaine façon de chanter qui dépasse les singularités de leur langue. J'ai beaucoup aimé chanter en tchèque. Cela a été terrible d'apprendre une partition, j'ai cru que je n'y arriverais jamais. C'est un peu comme le chinois : il suffit de changer l'accent ou sa longueur pour que le sens change. La langue française a des accents aussi mais elle chante beaucoup moins que la langue italienne ou la langue allemande. Déjà dans ces langues, sont inscrits beaucoup de paramètres musicaux de hauteur, de longueur, d'accents toniques et ce, de manière beaucoup plus manifeste qu'en français. Après avoir passé la barrière de l'apprentissage, j'ai adoré chanter en tchèque.

A. R. - Vous avez interprété le rôle d'Arthur trois fois : en 2002 pour la création à Aix-en-Provence, en 2003 à l'Opéra d'Amsterdam et en 2004 à l'Opéra National du Capitole de Toulouse.

Comment avez-vous analysé l'évolution du personnage, avec le recul que vous avez progressivement acquis, à travers ces différentes reprises ?

Quelle a été l'influence de la mise en scène de Stanislas Nordey sur votre travail et en quoi a-t-elle orienté votre conception du personnage ?

Pouvez- vous décrire l'apprentissage de votre rôle ?

J. V. – Au départ, pour la création, Stanislas voulait vraiment qu'on soit comme des porte-paroles des personnages. Au fil des reprises, ça s'est détendu, comme c'est toujours le cas d'un spectacle qui est fait dans la durée. Les choses sont plus organiques. Sans illustrer le texte, on aurait pu quand même donner plus de substance aux personnages. Et pourtant, Stanislas gommait de plus en plus les gestes si bien qu'on devenait presque comme des statues. Au début, quand on a travaillé le personnage du Bourreau, je me rappelle avoir fait beaucoup plus de choses. Une fois que le spectacle est lancé, quelque part, il nous appartient et je pense que les personnages ont quand même évolué en s'humanisant. On leur a donné plus de chair. Je trouvais que c'était beaucoup trop froid et au cours de la tournée, les choses se sont réchauffées.

A. R. - Selon vous, cet opéra est-il accessible à un public qui n'aurait pas pris connaissance de la pièce de Jean Genet ?

De votre côté, avez-vous ressenti la nécessité de lire la pièce pour vous plonger dans l'opéra et aborder votre personnage ?

J. V. – J'ai lu la pièce pendant que j'étudiais le rôle. Honnêtement, je conseille toujours, quand quelqu'un va voir un nouvel opéra, de lire le livret avant. Dans le cas du *Balcon*, je crois que ce n'est pas nécessaire : lire le synopsis suffit. Je crois qu'il ne faut pas rentrer trop dans les détails, dans cette pièce. J'ai été étonné de constater que des gens, qui n'étaient absolument pas de grands amateurs d'opéra, aient aimé la pièce. C'est une pièce très « chanson », très jazzy, très accessible finalement dans la forme.
J'aime beaucoup Genet. Pendant les deux années durant lesquelles j'ai chanté *Le Balcon*, j'ai quasiment lu tout Genet. Mais dans *Le Balcon*, comme dans beaucoup de passages de Jean Genet, on se pose quelquefois vraiment beaucoup de questions sur le sens. Par exemple, « La Reine brode ou ne brode pas », qu'est-ce que c'était drôle ! On se demandait qu'est-ce que cela venait faire là. On essayait de comprendre puis finalement, on laissait l'interrogation en suspens.

A. R. - Georges Lavaudant, en mettant en scène *Le Balcon*, a tâché de valoriser la langue de Genet en lui laissant « le soin de tout suggérer du cérémonial et de la théâtralité de l'œuvre »[1] :

> « L'action tout entière de la pièce s'organise autour de la tension que le langage entretient avec lui-même. Aux jeux de miroir, se substituent les jeux de mots. Plus qu'Irma, la Reine d'un jour c'est la langue. De Racine à Claudel, de Rabelais à Jarry, du feuilleton populaire aux romans de gare, la langue soulève *Le Balcon*, le détache de terre, lui fait « larguer les amarres et s'envoyer en l'air », comme le dit si bien madame Irma »[2].

En tant que chanteur, pourriez-vous décliner les caractéristiques que vous attribuez à cette « langue chauffée à blanc »[3] ?

[1] Michel Corvin, « La mise en scène du *Balcon* », texte qui figure dans le Dossier consacré à la pièce, Gallimard, Paris, 2002, p. 192.
[2] Georges Lavaudant est cité par Michel Corvin, *op. cit.*
[3] *Ibidem.*

Pourriez-vous commenter le traitement vocal de votre double personnage : Arthur/Bourreau et Arthur/Gigolo ? Quelles sont selon vous les caractéristiques vocales de ces deux rôles ?

J. V. – La langue de Genet est une langue très fleurie et je pense que Peter a saisi cet aspect là. Il a un discours très ornementé. Au contraire, dans *Trois Sœurs*, il s'agit davantage d'une matière orchestrale. Parfois, dans *Le Balcon*, il revenait même à un style baroque.
Pour le rôle du Bourreau, Peter voulait vraiment que ce soit très monolithique. Quand il imitait la façon dont il voulait que soit chanté ce personnage, c'était quelque chose de très typé, presque caricatural. Le personnage d'Arthur est à l'opposé. C'est en fait l'idée qu'Arthur joue un personnage qui n'est pas forcément lui.
Il y a une chose très intéressante que j'aimerais mentionner, liée à la langue. Nous, les français de la production, nous corrigions spontanément la faute de prosodie que Peter faisait systématiquement, par rapport aux voyelles muettes. Dans toute la partition, il écrivait une note sur la voyelle finale de certains mots, voyelle qui n'aurait pas dû être appuyée. En fait, il a retranscrit à l'oreille ce qu'il entendait par rapport à son idée de la langue française. Quelquefois, cela n'avait pas de conséquences, mais d'autres fois, il ajoutait un son différent sur une voyelle muette.

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[1].

D'après votre expérience de chanteur, avez-vous le réflexe de placer les œuvres vocales laïques et religieuses – opéras, lieder, mélodies, messes, cantates - et leurs compositeurs dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l'élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d'autonomie ?

[1] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l'Histoire de la musique, quelle serait-elle ?

J. V. – Si on prend l'exemple d'une vraie filiation, à la fois génétique et musicale, celle de Johann Sebastian Bach et de son fils Carl Philipp Emanuel Bach, on voit bien qu'ils sont aussi en rupture. Carl Philipp Emanuel Bach se situe entre Johann Sebastian Bach et Mozart, à la période charnière entre la musique baroque et la musique classique. En ce moment, je chante du Monteverdi et il se trouve que *Pelléas et Mélisande* est un de mes opéras préférés : pour moi, il y a véritablement un lien direct entre Monteverdi et Debussy. Et pourtant, les deux compositeurs ont apporté des choses essentielles – Monteverdi en tant que créateur du genre de l'opéra et Debussy à l'aide de sa petite révolution avec *Pelléas et Mélisande* - à des périodes extrêmement éloignées. C'est difficile de donner une définition de L'Histoire de la musique. À la fois, elle est méandreuse, dans le sens où on va dans des excès, que ce soit dans un sens ou dans l'autre, et elle suit malgré tout une certaine linéarité. Peter Eötvös fait preuve d'une grande diversité d'écriture et il arrive à manifester une immense différence dans sa propre manière d'écrire. Je pense également à Stravinsky qui a énormément évolué. Je pense encore à Picasso et à son rapport avec les autres peintres. Il a fait beaucoup d'interprétations personnelles de tableaux d'autres peintres. Il témoigne toujours d'un besoin de retour aux formes passées ou sans parler de retour, au moins d'une référence. Quelquefois, il fait des citations et c'est aussi le cas de Peter. Que ce soit en peinture ou en musique, les artistes ont des sources d'inspiration très différentes selon les époques bien sûr mais finalement ils abordent toujours le même propos dans le fond. Aujourd'hui, on ne sait pas où va la musique. J'ai l'impression qu'on a un peu tout exploré et je ne sais pas ce qu'on peut véritablement inventer d'autre. Je ne pense pas qu'on va révolutionner la musique en apportant de nouveaux instruments. Actuellement, je ne vois pas de compositeurs qui soient véritablement en rupture. Il y a toujours un besoin de s'identifier à une famille.
En ce qui me concerne, j'ai eu une très bonne expérience avec *Le Balcon*. J'aimerais quand même faire un autre rôle dans un opéra de Peter Eötvös. Je pense notamment aux *Trois Sœurs* ou bien éventuellement à une autre création mais qui serait alors complètement différente.

ENTRETIEN AVEC ALEJO PÉREZ, chef d'orchestre [1]

A. R. - Dans les années 1980, Peter Eötvös était l'un des chefs principaux de l'Orchestre Symphonique de la BBC. Cet orchestre fonctionne de manière idéale pour lui puisqu'il comporte trois chefs à sa tête, chacun étant chargé d'un répertoire spécifique.

Partagez-vous l'idée que la « répartition des tâches est un modèle »[2], autrement dit qu'elle est un garant de qualité ?

Êtes-vous spécialisé dans un répertoire précis ?

A. P. – C'est un modèle qui peut très bien fonctionner dans certains orchestres et notamment vis à vis du public qui peut avoir envie de découvrir une palette plus ample concernant le répertoire. C'est un phénomène typique d'orchestres comme celui de la BBC et comme celui de Hilversum où Peter Eötvös a travaillé, orchestres de radio ou de médias où l'objectif consiste surtout à amplifier le spectre des esthétiques. Ce genre d'organisme, dans lequel deux ou plusieurs chefs sont spécialisés dans la musique ancienne et dans la musique contemporaine, est très sain pour les musiciens. Cela garantit l'abord des différentes musiques avec un savoir faire certain. Aujourd'hui, on essaie de s'approcher historiquement de la façon de jouer des musiciens baroques et même si on joue avec des instruments modernes, on essaie quand même de rester fidèle au son. En ce qui concerne la musique contemporaine, il y a aussi un répertoire assez grand ce qui exige de se référer à des chefs davantage engagés dans ce répertoire là et davantage connaisseurs pour ce qui est des pièces, des techniques et des esthétiques. On peut donc dire que ce modèle de fonctionnement est idéal mais cela ne peut pas fonctionner pour des orchestres plus médiatiques, qui sont au premier rang de la scène internationale car ils obéissent à une autre dynamique.

A. R.- Peter Eötvös confie qu'il a été influencé par l'école de direction hongroise qui a marqué le XX^{ème} siècle, surtout par Fritz Reiner[3], en ce qui concerne sa conception du « son d'orchestre ». Cette acception est justifiée par le contenu du son en lui-même : « j'appelle ça le 'son' et non pas le timbre, parce que le son est la somme de plusieurs éléments : c'est à la fois la dynamique, la masse, la manière de jouer etc… »[4].

[1] Entretien effectué le 18 février 2009 à l'Opéra Comique de Paris.
[2] *Ibid*., p. 65.
[3] *Ibid*., p. 66.
[4] Citation extraite du programme conçu pour la création de *Trois Sœurs*, *op. cit.*, p. 45.

Quelle est votre conception du « son d'orchestre » ? De quel héritage bénéficiez-vous ? Êtes-vous influencé par des figures précises qui ont marqué l'histoire de la direction d'orchestre ?

Avez-vous recours à une terminologie des couleurs pour qualifier le « son d'orchestre » que vous concevez, comme Peter Eötvös pour qui le rouge est une teinte de prédilection ?

A. P. – En tant que chef d'orchestre, j'admire certaines figures qui ont évidemment une influence sur mon travail mais dans ma conception du son, de couleur orchestrale, c'est plutôt des compositeurs qui m'ont influencé, des compositeurs comme Peter qui arrivent à concevoir le son avec des critères plus amples dans lesquels on intègre tout : le timbre, la dynamique, l'articulation. Alexandre Scriabine, Olivier Messiaen, Charles Ives sont des compositeurs avec qui la couleur du son devient un facteur intégral. En tant que compositeur et en tant qu'interprète, cet aspect m'a toujours paru très important.
J'ai davantage recours à une terminologie de luminosité qu'à celle des couleurs. Je me rends compte que souvent, j'utilise des termes comme « obscur », « transparent », « clair », « lumineux ». C'est une façon d'écouter très subjective mais je pense qu'on arrive à un bon résultat avec les musiciens car c'est un langage quelque part qu'on comprend bien, relatif à la clarté du son mais aussi à la lourdeur ou à la légèreté de la façon de jouer.

A. R. – Pourriez-vous présenter votre opéra *Tenebrae*[1] ?

A. P. – C'est une pièce inspirée de la figure du poète Paul Celan[2] qui était perpétuellement en conflits créationnels avec la langue allemande, langue qui était la sienne mais qui pour lui était la langue meurtrière, suite à la seconde guerre mondiale. C'est un opéra assez intimiste. Aujourd'hui, je ferais autre chose. En ce moment, je ne trouve pas le temps de composer parce que je suis très actif sur le plan de la direction, mais je vais y revenir très certainement.

A. R. – Paul Ricœur, en évoquant le statut du livret de théâtre, dit qu'il « contient tous les traits constitutifs de l'activité mimétique, sans l'existence du spectacle », qu'il est « prescription de spectacle ». Autrement dit, il émet l'idée que « le spectacle effectif n'est pas

[1] Opéra en trois cycles et un épilogue, sur un livret de Alejandro Tantanian, créé le 4 septembre 1999 au CETC (Centro de Experimentación del Teatro Colón) de Buenos Aires.
[2] Poète juif autrichien d'origine roumaine (1920 – 1970).

nécessaire pour que cette prescription existe »[1]. Enfin, il applique ce statut à la partition d'orchestre.

Souscrivez-vous à cette comparaison ?

A. P. – En tant qu'interprète, je suis souvent habitué à penser la musique, à arriver à écouter la musique dans la tête, à développer une certaine imagination sonore grâce à laquelle j'arrive à reproduire tous les phénomènes du son, d'architecture, d'émotion qui se passent avec une pièce. Quelque part, la partition existe par elle-même mais il s'agit d'un processus très individuel, très solitaire. En même temps, il y a toujours cette question qui se pose : est-ce qu'il y a le bruit vraiment dans le dessin s'il n'y a personne pour le percevoir ? La musique est un art très fragile qui dépend du moment, de l'instant. À chaque fois, on doit reconstruire, comme une sculpture de sable déjà conçue : dès qu'on a fini, avec le dernier accord, dès qu'on a fini de reconstruire, de remettre en place une image, on revient au sable et au néant. Cette belle chose de la musique, cette belle opportunité consiste à être capable de mettre à chaque fois en existence une pièce. Le fait que ce sera à chaque fois différent, unique, fait de la musique une chose très spéciale. C'est là où réside la magie de l'expérience musicale qui fait qu'on ne peut vraiment pas vivre sans cela.

A. R. -

> « L'interprète doit posséder les clefs pour déchiffrer l'écriture du compositeur. Une fois déchiffrée, il doit la laisser travailler en lui pour que ce langage enfin assimilé puisse en rencontrer un autre, le sien propre. […] C'est la raison pour laquelle il se situe entre tradition et transgression car si l'écriture est assimilée, l'interprète respecte pourtant le texte : son objectif plus ou moins avoué est de trouer le silence implicite de l'écriture qu'il cherche à dépasser ou à déplacer […] »[2].

Comment vous positionnez-vous en tant que chef d'orchestre et donc en tant qu'interprète de l'oeuvre d'autrui ? Votre lecture de l'œuvre diffère-t-elle selon que son créateur est vivant ou non ? Est-elle davantage guidée, conditionnée, si vous avez l'opportunité d'échanger avec le compositeur ?

Dans quelle(s) mesure(s) Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans la lecture de ses opéras ?

[1] *Temps et Récit*, tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 77.
[2] Laetitia Petit, *op. cit.*, p. 22.

A. P. – Je suis tout à fait d'accord avec la citation. Le premier travail de l'interprète est de déchiffrer, de comprendre, d'assimiler tout ce qu'on obtient de la partition. Il doit chercher à pénétrer l'intention première du compositeur. C'est pourquoi le contact avec le compositeur, lorsqu'il est vivant, peut être très riche, surtout quand c'est quelqu'un qui peut vous expliquer ce qu'il cherche, au lieu de se contenter de dire « là, c'est trop fort » etc. Ce qui m'intéresse, c'est avoir la possibilité d'échanger sur ce qu'il a imaginé, sur ce qu'il a voulu obtenir. Même lorsque la partition est très précise – et aujourd'hui, les compositeurs sont très précis – elle reste quelque chose de limité comme moyen d'information.
Peter et moi travaillons souvent ensemble. Il est très généreux avec moi, lorsqu'il partage ses conceptions. J'obtiens beaucoup plus de ce qu'il peut dire et expliquer que de la partition. La partition quelque part reste un « work in progress » : on essaie évidemment d'ajuster ce qui est écrit mais il y a toujours une relativité. On sait que la partition reste une esquisse. Peter, qui profite aussi beaucoup de son expérience de chef d'orchestre, est quelqu'un avec qui on continue à opérer des changements, des modifications, sur ses partitions. C'est pourquoi il ne faut pas toujours trop s'attacher à la partition comme si c'était la Bible.

A. R.- Edoardo Sanguineti suggère qu'un texte précis et coercitif est garant d'une certaine qualité d'interprétation. Il explique ce qui semble, à première vue un paradoxe, de la manière suivante : une notation esquissée et légère donnera lieu à une « interprétabilité fluctuante et rudimentaire », alors qu'une notation qui ne fait pas l'économie de détails génèrera une « interprétabilité raffinée » et le travail d'interprétation sera « confié à des subtilités plus délicates, plus élaborées, mieux nuancées »[1].
Le deuxième cas de figure concerne les partitions de Peter Eötvös qui sont très prescriptives et délivrent un grand nombre de didascalies, d'indications de tempi, de dynamiques et de caractères.

Une notation précise et prolixe vous semble-t-elle être la condition d'une interprétation approfondie ?

A. P. – Je pense qu'une notation précise et très détaillée peut être garante d'une lecture respectueuse : il est moins facile de forcer la partition et de prendre beaucoup de liberté. Mais ce n'est pas la condition d'une lecture approfondie comme le dit Sanguineti. L'interprétation dans ce cas là ne devient pas forcément organique ou naturelle. J'ai vécu beaucoup de fois le

[1] « Théâtre avec musique, sans musique », in *Contrechamps* numéro 4, « Opéra », L' Âge d'Homme, Lausanne, 1985, p. 150.

fait qu'une pièce esquissée ou écrite moins précisément donne à l'interprète plus d'opportunité de s'engager dans un processus qu'on peut qualifier de « co-créationnel » avec la pièce. J'adhère davantage à la citation précédente : la tâche de l'interprète est de s'attacher à déchiffrer et comprendre pourquoi le compositeur a écrit telle chose, plus que de rester rivé à ce qu'il a écrit et bloqué dans un respect aveugle.

A. R. - De par son expérience de compositeur, Peter Eötvös prévoit de manière précise le nombre de répétitions requises pour monter une œuvre qu'il a composée, en fonction notamment de l'effectif mis en jeu, afin d'allier la quantité à la qualité.
Vous avez dirigé *Angels in America* lors de la production de juin 2006 à Amsterdam ; *Lady Sarashina* lors de sa création en mars 2008 à Lyon ainsi que sa reprise en février 2009 à Paris ; *Love and Other Demons* lors de la production de 2008 à Vilnius.

Pour chacun des trois opéras, comment avez-vous procédé afin d'organiser les séances de travail avec l'orchestre et avec les chanteurs ?

A. P. – On essaie de proposer un plan de travail. Le travail du chef d'orchestre consiste à être capable de s'accorder aux possibilités que peut offrir l'opéra ou l'orchestre en question et surtout à être capable de profiter à cent pour cent du temps mis à notre disposition. Quelquefois, il est très utile de faire des répétitions partielles. Dans le cas des opéras de Peter, il y a en général beaucoup de travail de percussions et donc, on peut bien prendre deux répétitions à part pour les effectifs de percussion. Avec les chanteurs, on peut se permettre d'être moins précis parce que quelquefois, on ne les connaît pas, ou bien on les connaît, mais on ne sait pas dans quelle situation ils se trouvent, s'ils sont beaucoup demandés à ce moment là par exemple. Il faut donc planifier un peu plus de temps que le temps nécessaire. Apprendre une nouvelle pièce, une création, cela demande toujours plus de temps que pour un opéra du répertoire.

A. R. –

> « Sophocle, Shakespeare, Molière, qui opéraient sur scène avaient, qu'on me concède l'expression, un système propre de notation orale de leurs partitions verbales, qui n'était vraisemblablement pas plus précis, mais pas moins précis non plus, que celui dont Mozart put faire don à Da Ponte. Mais il n'a pas été fixé sur le papier et il ne nous a pas été conservé. Quant à nous, nous utilisons, en toute liberté bien obligée, d'innombrables notations orales

> arbitraires, pour de semblables partitions lacunaires […] remodulant et remodelant à notre façon le manuscrit muet, la pure graphie insonore et incorporelle qui nous a été transmise »[1].

Lorsque vous dirigez un opéra, vous livrez-vous à des « notations orales arbitraires » au cours des répétitions afin de faire parler « le manuscrit muet », afin de rendre plus explicite la partition qui est entre vos mains ?

A. P. – Le travail du chef d'orchestre est d'essayer de convaincre les musiciens et les chanteurs d'aborder les œuvres de façon contemporaine – que ce soit Haendel, Mozart, Wagner ou Peter Eötvös. Cela exige quelque part un langage quotidien. Il faut montrer et faire voir les choses peut-être avec moins de respect, ne pas ériger l'œuvre en monument inébranlable. Au contraire, le travail du chef consiste à rendre l'œuvre amie, quotidienne, à en faire quelqu'un de familier. Mozart par exemple était un créateur qui écrivait moins pour l'histoire qu'en fonction des opportunités qu'il avait concernant une représentation donnée, un théâtre donné, un effectif donné, des interprètes donnés. Je suis certain que Mozart ne jouait pas les accompagnements des récitatifs avec les accords tout secs. Il était l'un des meilleurs improvisateurs de l'époque et probablement de l'Histoire donc c'est évident qu'il jouait beaucoup plus avec l'improvisation qu'avec ce qu'on obtient de la partition qui finalement n'était qu'une espèce de plan routier. On ne doit pas faire violence à la partition mais il faut vraiment beaucoup s'engager avec la pièce. On peut voir à quel point les moyens que nous donnent les compositeurs étaient filtrés par un langage issu de la tradition orale qui enrichissait beaucoup l'interprétation.

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[2].

[1] *Ibid.*, p. 155, 156.
[2] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

D’après votre expérience de chef d’orchestre, avez-vous le réflexe de placer les œuvres que vous dirigez et leurs compositeurs dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l’élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d’autonomie ?

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l’Histoire de la musique, quelle serait-elle ?

A. P. – Je vois les choses plus horizontalement que verticalement, j’essaie de voir les changements de styles d’écriture, de notations, de conceptions harmoniques du son plus comme un détour horizontal. Avoir une connaissance historique vous donne la mise en relief de certaines choses. Le fait que Scriabine ait commencé à travailler avec des harmonies en quartes, c’est quelque chose que vous devez savoir pour mettre cette spécificité en relief quand on joue sa musique. Mais je ne vois pas cela avec une vision destructrice par rapport à ses prédécesseurs. Tout se nourrit un peu de tout et même avec des compositeurs révolutionnaires, il y a énormément de choses qu’on découvre et qui évoquent d’autres musiques. Je ne suis pas certain, ni dans la musique, ni dans les autres domaines, qu’on marche dans une direction d’évolution, qu’on marche vers le mieux – pas forcément vers le pire non plus ! Il y a effectivement une évolution dans le domaine technique, musical aussi, on s’enrichit des moyens et la palette s’amplifie mais ça ne veut pas forcément dire qu’il y a une différence de qualité. Gesualdo est peut-être bien plus moderne qu’un Luciano Berio. En tant qu’interprète et musicien curieux, j’essaie de voir plus loin aussi bien dans le passé que géographiquement. Ce qui va se passer demain m’intéresse évidemment mais c’est une curiosité plus enfantine qu’historique.

A. R. - Selon vous, les trois opéras sont-ils accessibles à un public qui n’aurait pas pris connaissance des textes de Tony Kushner, de Lady Sarashina et de Gabriel García Márquez ?

A. P. – Avant de diriger l’opéra, je ne connaissais pas le texte de Sarashina comme lecteur et on arrive de manière très directe à s’approcher du texte, du monde poétique de l’auteur. Pour ces auteurs, cela permet aussi d’accrocher un nouveau public. La lecture préalable ne dérange pas mais je me rebelle à dire et à penser qu’elle est indispensable tout simplement d’un point de vue stratégique. Notre mission, en tant qu’interprètes, est de permettre au public d’aborder la musique ou l’opéra pas à tout prix mais sans créer de barrières ni d’obstacles. Évidemment, c’est bien plus intéressant pour quelqu’un d’avoir eu connaissance des *Noces de Figaro* de Da

Ponte avant d'écouter pour la première fois l'opéra mais on ne peut vraiment pas dire que c'est quelque chose d'indispensable. Ce n'est pas notre mission de l'imposer au public et aux interprètes. La lecture préalable est une aide et donne une amplitude mentale avant d'aborder la pièce soit comme interprète soit comme public. Je préfère voir les choses de manière plus ouverte, plus flexible et éviter de faire de notre art une chose élitiste.

A. R. - Ces trois opéras sont chantés en langue anglaise, et pourtant, on peut poser la question de savoir s'il s'agit réellement de la même langue. En effet, elle s'avère être très proche du parlé et conserve une prosodie relativement naturelle dans *Angels in America* ; elle est déconstruite dans *Lady Sarashina,* tantôt dilatée, notamment dans la bouche du personnage principal, tantôt fragmentée et éparpillée parmi les quatre voix ; enfin, elle s'approprie les deux styles du couple traditionnel de l'air et du récitatif dans *Love and Other Demons.*

En tant que chef d'orchestre, pourriez-vous décrire votre approche du traitement de la langue dans ces trois opéras ?

A. P. – Pour *Angels in America,* il faut compter sur des chanteurs anglophones car il y a beaucoup de récits, de textes parlés qui doivent rester très dynamiques. *Love and Other Demons* est une pièce dans laquelle Peter Eötvös a mélangé la langue anglaise, un peu d'espagnol et le dialecte Yoruba. La langue est utilisée de manière plus traditionnelle : il y a les airs et sans pouvoir parler de récitatifs, il y a des phrases où on arrive à bien comprendre les choses sans avoir recours aux sur-titres. En ce qui concerne *Lady Sarashina,* il s'agit d'une chose qu'aime beaucoup Peter, c'est-à-dire de s'engager avec la possibilité sonore que lui donne une langue. Il a beaucoup exploré le jeu avec les microphones, avec les chuchotements, avec la prolongation des consonances et parfois en allant sciemment contre la compréhension, l'intelligibilité de la langue. Dans cet opéra, le texte est poétique, statique à la différence des deux autres pièces. Il y a une certaine lenteur, une certaine infinité que Peter a voulu peindre et je crois que c'est réussi. Dans d'autres pièces, il a même écrit dans des langues qu'il ne maîtrise pas. Peut-être à la différence d'autres compositeurs, ce qui l'intéresse, c'est de plonger dans un monde sonore nouveau que lui offre une langue. Cela le jette dans des domaines sonores imaginaires qui ne se seraient peut-être pas ouverts s'il était resté sur le hongrois ou sur l'allemand qu'il maîtrise très bien. Il est moins intéressé par l'intelligibilité du texte.

A. R. – Parmi ces trois opéras, y a-t-il un personnage que vous préférez ? Si oui, pouvez-vous expliquer les critères musicaux, dramaturgiques, symboliques ou autres de cette inclination ?

A. P. – Harper, dans *Angels in America,* est un personnage à la fois riche et ambigu : cette femme à moitié folle, en état d'hallucination constante, m'est très sympathique. Sa façon de réagir à l'homosexualité de son mari fait d'elle un personnage très ample. Musicalement aussi, Peter Eötvös lui attribue une écriture très atypique pour lui, très libre. C'est très intéressant car ce n'est vraiment pas sa façon d'écrire ou de concevoir un personnage. Cela se voit aussi tout de suite dans la partition : il y a un monde sonore à part, avec des phrases très amples. Il y a aussi cette ambiguïté des états dans lesquels elle est que je trouve touchante.
Dans *Love and Other Demons,* j'affectionne particulièrement Dominga pour des raisons musicales. Il y a une lourdeur sonore, une voix très basse, très profonde et ce rapport au monde Yoruba, cette évocation au monde primitif que j'aime beaucoup.

ENTRETIEN AVEC STÉPHANE PETITJEAN, pianiste, chef de chant et chef d'orchestre [1]

I. DIRECTION D ORCHESTRE

A. R. – Paul Ricœur, en évoquant le statut du livret de théâtre, dit qu'il « contient tous les traits constitutifs de l'activité mimétique, sans l'existence du spectacle », qu'il est « prescription de spectacle ». Autrement dit, il émet l'idée que « le spectacle effectif n'est pas nécessaire pour que cette prescription existe »[2]. Enfin, il applique ce statut à la partition d'orchestre.

Souscrivez-vous à cette comparaison ?

S. P. – Pour moi, l'œuvre existe sans qu'il y ait spectacle. Elle existe au moins dans l'imaginaire du créateur, et pour moi, cela suffit.

A. R. -

> « L'interprète doit posséder les clefs pour déchiffrer l'écriture du compositeur. Une fois déchiffrée, il doit la laisser travailler en lui pour que ce langage enfin assimilé puisse en rencontrer un autre, le sien propre. […] C'est la raison pour laquelle il se situe entre tradition et transgression car si l'écriture est assimilée, l'interprète respecte pourtant le texte : son objectif plus ou moins avoué est de trouer le silence implicite de l'écriture qu'il cherche à dépasser ou à déplacer […] »[3].

Comment vous positionnez-vous en tant que chef d'orchestre et donc en tant qu'interprète de l'oeuvre d'autrui ? Votre lecture de l'œuvre diffère-t-elle selon que son créateur est vivant ou non ? Est-elle davantage guidée, conditionnée, si vous avez l'opportunité d'échanger avec le compositeur ?

Dans quelle(s) mesure(s) Peter Eötvös vous a-t-il guidé dans la lecture de ses opéras ?

S. P. – Quand on a la chance de rencontrer un compositeur – ce qui n'arrive pas très souvent – il peut effectivement nous donner certaines clefs pour faciliter la lecture de l'oeuvre. En l'occurrence, Peter Eötvös est quelqu'un d'assez secret et dans un sens presque timide : il ne

[1] Entretien effectué le 26 mars 2009.
[2] *Temps et Récit*, tome 1, *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 77.
[3] Laetitia Petit, *op. cit.*, p. 22.

va pas forcément expliciter la manière dont il écrit. En revanche, il est extrêmement minutieux dans son écriture. Le mieux qu'on ait à faire, c'est de respecter ce qu'il a écrit. Moi-même, ayant travaillé avec lui sur *Le Balcon* avant même de l'avoir dirigé[1] – puisque j'ai travaillé sur l'œuvre en tant que chef de chant à l'époque[2] - je ne peux pas dire qu'il nous[3] ait donné beaucoup d'ouvertures en vue de développer chez nous différentes approches de son œuvre. Il nous demandait de respecter sa partition ce qui ne nous empêchait pas de l'aider en ce qui concerne la prosodie de la langue française, puisqu'en tant qu'étranger, il n'était pas à l'aise avec cette langue. Il est très ouvert à d'éventuels changements. C'est justement ce qui m'a le plus marqué chez lui, son ouverture, sa capacité d'écoute des interprètes et des gens qui ont travaillé avec lui sur la production, pour pouvoir éventuellement améliorer et changer certaines parties de son œuvre.

A. R. - En ce qui concerne la réception de l'œuvre et son accueil au sein d'une culture, le statut que cette même culture lui assigne, Laetitia Petit compare le destin de l'œuvre à celui d'un volcan. Le temps d'une interprétation « est désormais enseveli sous la lave et ce n'est que sur un sol nouveau que la même œuvre peut renaître en parcourant l'histoire des siècles »[4].

Trouvez-vous que la métaphore du volcan et du renouveau soit pertinente en ce qui concerne par exemple l'opéra *Tri Sestri* qui a manifestement réussi à s'imposer au sein de la culture européenne depuis sa création ?

S. P. – C'est le propre de chaque relecture, de chaque réinterprétation. Chaque version apporte une pierre à l'édifice. On peut totalement faire table rase, oublier ce qui a été fait, repartir sur d'autres bases même si on ne peut jamais oublier complètement les références – lorsqu'il y en a. C'est justement cet enchaînement de références qui forment en vous une nouvelle connaissance de l'œuvre. C'est sur ce terreau qu'on peut commencer à bâtir une nouvelle interprétation.

A. R.- Edoardo Sanguineti suggère qu'un texte précis et coercitif est garant d'une certaine qualité d'interprétation. Il explique ce qui semble, à première vue un paradoxe, de la manière

[1] Stéphane Petitjean a dirigé la production du mois de janvier 2005 à l'Opéra Théâtre de Besançon.
[2] Création de l'opéra en juillet 2002 à Aix en Provence.
[3] L'emploi de la première personne du pluriel désigne la présence de plusieurs chefs de chant lors du travail qui a précédé la création.
[4] *Ibid.*, p. 28, 29.

suivante : une notation esquissée et légère donnera lieu à une « interprétabilité fluctuante et rudimentaire », alors qu'une notation qui ne fait pas l'économie de détails génèrera une « interprétabilité raffinée » et le travail d'interprétation sera « confié à des subtilités plus délicates, plus élaborées, mieux nuancées »[1].
Le deuxième cas de figure concerne les partitions de Peter Eötvös qui sont très prescriptives et délivrent un grand nombre de didascalies, d'indications de tempi, de dynamiques et de caractères.

Une notation précise et prolixe vous semble-t-elle être la condition d'une interprétation approfondie ?

S. P. – Pour répondre à cette question on ne peut parler que de cas personnels. Pour un chef, cela me parait évident qu'à partir du moment où on respecte vraiment les choses écrites par le compositeur, on peut difficilement sortir du cadre et prendre des libertés. Une oeuvre est toujours précise et dans le cas d'une œuvre contemporaine, c'est encore plus précis.
Pour un chanteur, c'est différent. Le fait que l'écriture soit très précise ne va pas l'empêcher de dépasser l'écriture, surtout dans le cas d'un opéra. La difficulté de chanter en respectant une mise en scène, en suivant le chef, en étant dans le sentiment est telle dans n'importe quel opéra que de toute façon, la plupart des chanteurs dépassent le cadre de l'écriture pour apporter leur propre liberté.
J'ai eu l'occasion, il n'y a pas longtemps, de faire une création où l'écriture n'était pas très précise. J'ai senti les gens plutôt mal à l'aise par rapport à la partition parce qu'il y a toujours à un moment un besoin de référence, de sûreté.

A. R. - De par son expérience de compositeur, Peter Eötvös prévoit de manière précise le nombre de répétitions requises pour monter une œuvre qu'il a composée, en fonction notamment de l'effectif mis en jeu, afin d'allier la quantité à la qualité.
Vous avez dirigé la production du *Balcon* en janvier 2005 à Besançon.

Pour le second opéra, pourriez-vous évoquer la manière dont vous avez procédé afin d'organiser les séances de répétitions ?

S. P. – Je n'ai pas effectué de partielles parce qu'il s'agit d'un petit effectif. En revanche, j'ai trouvé nécessaire de faire des répétitions en amont avec l'orchestre et en particulier une

[1] « Théâtre avec musique, sans musique », in *Contrechamps* numéro 4, « Opéra », L' Âge d'Homme, Lausanne, 1985, p. 150.

lecture avec les quatre instruments solistes, notamment avec le strohviol et la clarinette contrebasse et moi au piano. Il s'agissait de rassurer les musiciens par rapport aux instruments qui ne sont pas courants du tout. Pour la production de Besançon, par rapport à la création d'Aix-en-Provence, il y avait moins de temps de répétitions. C'est à chacun de s'organiser à l'intérieur de ce cadre là. En parallèle, on fait les répétitions avec les chanteurs. À Besançon, il n'y avait qu'un chanteur qui avait fait la production d'Aix-en-Provence[1] et pour les autres chanteurs, il s'agissait d'une prise de rôle. Comme je suis pianiste, j'aime bien faire des répétitions au piano ou en tout cas y assister s'il y a un autre pianiste. J'aime bien que les répétitions se passent le même jour de manière à ce qu'il y ait vraiment une osmose entre les gens et de manière à ce qu'on forme vraiment un groupe.

A. R. -

> « Sophocle, Shakespeare, Molière, qui opéraient sur scène avaient, qu'on me concède l'expression, un système propre de notation orale de leurs partitions verbales, qui n'était vraisemblablement pas plus précis, mais pas moins précis non plus, que celui dont Mozart put faire don à Da Ponte. Mais il n'a pas été fixé sur le papier et il ne nous a pas été conservé. Quant à nous, nous utilisons, en toute liberté bien obligée, d'innombrables notations orales arbitraires, pour de semblables partitions lacunaires […] remodulant et remodelant à notre façon le manuscrit muet, la pure graphie insonore et incorporelle qui nous a été transmise »[2].

Lorsque vous dirigez un opéra, vous livrez-vous à des « notations orales arbitraires » au cours des répétitions afin de faire parler « le manuscrit muet », afin de rendre plus explicite la partition qui est entre vos mains ?

S. P. – J'essaie toujours d'instaurer un lien avec les musiciens, un lien de confiance, de réciprocité. Je crois que le meilleur moyen d'obtenir un bon son d'un orchestre, c'est de faire en sorte que les musiciens ne pensent pas qu'ils ont en face d'eux un chef qui va leur donner des directives mais plutôt quelqu'un avec qui ils ont envie de jouer. À partir du moment où on se rend compte que les musiciens se sentent bien et qu'ils ont envie de jouer, on obtient tout assez facilement – dans la mesure où les choses sont bien écrites et bien claires.
Bien sûr, je peux parfois faire appel à une métaphore. Je fonctionne un peu « au ressenti » : cela dépend de comment je me sens avec les musiciens. Si on ne se sent pas bien avec eux, ça ne sonne pas comme on veut. Mais généralement, je suis terre à terre, je ne vais pas aller

[1] Armand Arapian dans le rôle du Général.
[2] *Ibid.*, p. 155, 156.

chercher des choses qui sortent trop du cadre de la partition. Je préfère faire en sorte que les musiciens trouvent d'eux-mêmes ce qu'il y a à faire.

A. R. -

> « Ce qu'on appelle 'l'histoire de la peinture' n'est qu'une suite culturelle, et toute suite participe d'une Histoire imaginaire : la *suite* est même ce qui constitue l'imaginaire de notre Histoire. N'est-ce pas, au fond, un automatisme assez singulier que de placer le peintre, l'écrivain, l'artiste, dans l'enfilade de ses congénères ? Image filiale qui, une fois de plus, assimile imperturbablement l'antécédence à l'origine : il faut trouver à l'artiste des Pères et des Fils, pour qu'il puisse reconnaître les uns et tuer les autres, joindre deux beaux rôles : la gratitude et l'indépendance : c'est ce qu'on appelle : 'dépasser'»[1].

D'après votre expérience de chef d'orchestre, avez-vous le réflexe de placer les œuvres que vous dirigez et leurs compositeurs dans une « enfilade », leur attribuez-vous le complexe Œdipien qui pose l'élimination du père, du prédécesseur, du maître, comme garant de nouveauté et d'autonomie ?

Si vous deviez proposer une définition personnelle de l'Histoire de la musique, quelle serait-elle ?

S. P. – Je crois que cela tient du domaine de l'inconscient puisque effectivement chaque musicien a un père, c'est-à-dire une influence. L'idée qu'il doive tuer le père ou rompre avec son influence, si elle existe, elle est inconsciente. Le musicien est dans l'instant présent. Cette influence, il la subit obligatoirement par son éducation musicale, par la manière dont il a appris la musique, ce qu'il a entendu, ce qu'il a écouté. Venir de rien, c'est parfaitement impossible.
Je trouve l'idée assez belle, l'idée qu'on coupe les ponts avec ce qui s'est passé avant et qu'on prépare ses enfants à un avenir.

II. *TRI SESTRI*

A. R. - La confection du livret est le fruit d'un travail original sur le texte de Tchekhov. En effet, le livret est tout d'abord réalisé en allemand à partir du texte de la pièce, puis a été par la suite retraduit en russe. Le compositeur a privilégié cette langue, non seulement parce qu'elle

[1] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

est la langue maternelle du dramaturge, mais aussi parce que sa caractéristique principale est d'être « très concentrée ». Il précise que « [l]es voyelles sont chantantes, les consonnes fortement caractérisées »[1].

En tant que chef de chant, quelles sont d'après vous les propriétés émotives de cette langue ?

Avez-vous une prédilection pour une langue en particulier ?

S. P. – Le russe est une langue que je ne connais pas. Je la trouve belle à la sonorité, j'ai plaisir à l'entendre dans tout le répertoire russe comme j'ai plaisir à entendre de l'allemand dans Wagner, de l'anglais dans Britten et du français dans Debussy. Si on écrit une œuvre dans une langue qui n'est pas la nôtre, c'est parce qu'on pense qu'elle va apporter une sonorité nouvelle et singulière. N'étant pas du tout russophone, je ne peux absolument pas dire si la langue russe a apporté quelque chose à *Trois Sœurs.* Mais bien que je ne la comprenne pas, c'est une langue qui me touche, que je trouve belle dans la rondeur et la diversité de ses voyelles, dans la douceur et la fermeté de ses consonnes.
En tant que chef de chant, j'ai travaillé sur des productions en allemand, en italien et en anglais. En ce qui concerne cette dernière, c'est aussi une langue très belle à entendre mais qui est très difficile à coacher : c'est difficile d'aller chercher des subtilités. Mais j'ai une prédilection pour le français parce qu'elle est ma langue maternelle.

A. R.- En ce qui concerne l'écriture vocale de *Trois Sœurs,* Dietrich Henschel, le créateur du rôle de Touzenbach, explique que le compositeur demande aux chanteurs de « dépasser les limites de leur voix »[2], d'élargir leurs possibilités. Ainsi, la question herméneutique se trouve au cœur de cette problématique, à savoir, l'intervalle présent entre la notation de la partition et le résultat sonore obtenu.

Selon vous, l'interprétation est-elle générée par ce décalage, ce hiatus entre l'écriture et la réalisation ?

Certains passages sont construits avec des hauteurs ou des rythmes non précisés. Dans quelle mesure ce procédé compositionnel permet-il à l'interprète d'user de la liberté qui lui est octroyée ?

[1] Cf. livret du CD, Opéra de Lyon, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1999, 459 694-2, p. 58.
[2] *Forum Opéra, op. cit.*

S. P. – L'interprète, poussé par les limites de sa propre voix et par l'exigence de la partition, va effectivement basculer dans quelque chose d'inattendu, quelque chose de pas forcément voulu par le compositeur. C'est particulièrement vrai pour la voix qui est un instrument du corps, un instrument de l'âme, un instrument qui n'a pas d'ambitus réel, qui est très sensible à l'environnement de l'instant, à la confiance ambiante. Je comprends tout à fait que parfois poussé dans ses retranchements, un chanteur aille chercher des choses qu'on n'attendait pas et qui peuvent être magnifiques… ou horribles.

A. R. - La référence au madrigal italien est omniprésente en filigrane dans tout l'opéra notamment à travers quatre niveaux. D'une part, l'origine du mot *matrix* et le *cantus matricalis* qui en est dérivé, justifient le fait que Peter Eötvös ait souhaité conserver la langue maternelle de Tchekhov. D'autre part, le madrigal réfère à une technique d'écriture, à la conduite des voix. De plus, le terme implique des modes d'expression différents, allant du parler au chanter avec les intermédiaires, intimement liés à la dramaturgie. Enfin, le madrigal réfère à l'attention accordée au texte, préconisée par Monteverdi et attestée avec la *seconda pratica* en 1605.

Croyez-vous que cette référence au madrigal, intrinsèque de l'écriture, ait contribuée à l'inscription de l'opéra dans la lignée de l'histoire du genre ?

Quelles sont, selon vous, les autres références aux divers genres et styles de l'histoire de la musique ?

S. P. – Je ne me souviens pas exactement de cette référence au madrigal. En fait, j'ai très peu travaillé sur *Trois Sœurs* : le Châtelet m'a appelé assez tardivement pour remplacer Peter qui devait diriger les répétitions de l'orchestre en coulisses. J'ai appris très rapidement la partition et j'ai fait quelques répétitions scéniques avec les deux chefs l'un en face de l'autre essayant tant bien que mal de rester synchronisés. Puis je me suis retrouvé face à l'orchestre en coulisses pour remplacer Peter qui était là mais qui était dans la salle pour écouter les équilibres. C'était une période de remplacement assez courte, c'est pourquoi j'ai eu « le nez dans guidon » tout le temps, c'est-à-dire que j'ai essayé de faire au mieux, faisant aussi beaucoup d'autres choses en même temps.
En référence, c'est effectivement Monteverdi qui me vient à l'esprit. Sans doute parce que le public a une reconnaissance un peu immédiate d'un état musical qui rapproche l'opéra de ce répertoire là, il va peut-être plus facilement l'intégrer. Cela va faire que l'œuvre sur le long terme pourra rester parce qu'elle se sert de ces références.

III. *LE BALCON*

A. R. - Georges Lavaudant, en mettant en scène *Le Balcon,* a tâché de valoriser la langue de Genet en lui laissant « le soin de tout suggérer du cérémonial et de la théâtralité de l'œuvre »[1] :

> « L'action tout entière de la pièce s'organise autour de la tension que le langage entretient avec lui-même. Aux jeux de miroir, se substituent les jeux de mots. Plus qu'Irma, la Reine d'un jour c'est la langue. De Racine à Claudel, de Rabelais à Jarry, du feuilleton populaire aux romans de gare, la langue soulève *Le Balcon,* le détache de terre, lui fait « larguer les amarres et s'envoyer en l'air », comme le dit si bien madame Irma »[2].

Cette langue est traitée de façon singulière pour chacun des personnages, on peut même avancer que chaque personnage bénéficie de sa propre langue. Par exemple, Madame Irma s'exprime avec le ton direct et acerbe de la tenancière qui a des préoccupations très concrètes, tandis que les trois Figures obéissent à un traitement de la langue davantage disloqué et ampoulé.

En tant que chef de chant, pourriez-vous décliner les caractéristiques vocales et émotionnelles que vous attribuez à cette « langue chauffée à blanc »[3], par rapport à chaque personnage ?

S. P. – On ne peut pas séparer le texte original, son adaptation qui aboutit au livret et la prosodie. Ce qui nous intéresse, c'est la prosodie parce que c'est à partir d'elle que vont sortir la vocalité et le chant. On a affaire à un compositeur qui prend cette langue – qui n'est pas sa langue maternelle – et qui la module en fonction de l'action dramatique. Ce procédé prend le pas sur l'écriture de Genet. Je ne crois pas qu'on puisse déceler les caractéristiques musicales de chaque personnage selon la pièce de Genet. Le traitement de la langue française dans cet opéra est pétri par la propre approche de Peter Eötvös, qui est celle d'un étranger et qui dépend des problèmes liés à l'écriture de la voix, à l'orchestration et au drame. Ce qu'on entend là, c'est donc autant du Eötvös que du Genet, avec ses maladresses, ses qualités, ses fulgurances, ses ruptures.

[1] Michel Corvin, « La mise en scène du *Balcon* », texte qui figure dans le Dossier consacré à la pièce, Gallimard, Paris, 2002, p. 192.
[2] Georges Lavaudant est cité par Michel Corvin, *op. cit.*
[3] *Ibidem.*

A. R.- Selon vous, ces deux opéras sont-ils accessibles à un public qui n'aurait pas pris connaissance ni des pièces de Tchekhov et de Genet, ni des livrets qui en sont dérivés ?

S. P. – Oui pour *Trois Sœurs* puisque cet opéra a touché un public très large qui n'a pas forcément lu le livret. Pour *Le Balcon,* l'osmose a été déjà moins probante sans doute parce que le livre de Genet est assez difficile et parce que la mise en forme opératique n'a pas participé à le simplifier – ce qui n'est d'ailleurs pas son rôle. Je pense que c'est plus facile pour les gens qui ont lu *Le Balcon* avant d'aller voir l'opéra de rentrer dans l'action que pour ceux qui ne l'ont jamais lu. Mais l'opéra est évidemment ouvert à tout le monde. C'est le caractère émotionnel de la musique qui sert à éclaircir les parties éventuellement sombres qui seraient restées au cœur du drame.

A. R. - *Tri Sestri* et *Le Balcon* sont deux ouvrages lyriques très différents en ce qui concerne le texte dramatique d'après lequel est construit le livret, l'effectif instrumental requis, le traitement de la langue, les styles de musique utilisés – très lyrique pour le premier, davantage cabaret et comédie musicale américaine pour le second – la charge émotionnelle portée par les personnages.

Pourriez-vous décliner les éléments compositionnels qui selon vous permettent d'affirmer que ces deux opéras appartiennent au même compositeur ?

S. P. – On pourrait faire ça comme un test de vin à l'aveugle : on pourrait faire écouter ces deux opéras à des personnes qui ne les ont jamais entendus et leur demander s'il s'agit du même compositeur. Encore une fois, *Trois Sœurs* est trop lointain et trop embrouillé pour moi, pour que j'en aie une idée claire. Cela concerne la sensibilité d'élocution des personnages, la sensibilité de l'orchestre : cette espèce d'expression qui mêle douceur et tendresse à cette manière de ne pas dire les choses et qui pourrait servir de dénominateur commun aux deux œuvres. Pour moi, c'est quelque chose de davantage imperceptible que quelque chose de technique lié à l'écriture orchestrale. Chaque opéra a vraiment une expression qui lui est propre.

A. R. – Dans *Le Balcon,* y a-t-il un personnage que vous préférez ? Si oui, pouvez-vous expliquer les critères musicaux, dramaturgiques, symboliques ou autres de cette inclination ?

S. P. – J’ai une tendresse pour le personnage d’Irma parce qu’elle passe au-dessus des choses, elle conserve une certaine sérénité par rapport à tous les événements qui arrivent que je trouve belle et touchante.

ENTRETIEN AVEC KWAMÉ RYAN, chef d'orchestre [1]

I. DIRECTION D ORCHESTRE

A. R. -Vous avez commencé vos études de direction avec Peter Eötvös en 1991.
Dans un entretien réalisé par Christian Merlin, en juin 2001, publié dans *L'Avant-Scène Opéra,* consacré à l'opéra *Trois Sœurs,* Peter Eötvös décrit sa conception du métier de chef d'orchestre. Il précise alors qu'il préconise un « contact amical », qu'il installe presque immédiatement avec l'orchestre. Il ajoute également qu'il est « là pour aider les musiciens à assumer leur liberté individuelle » et que son attitude relève de la « collaboration ». Il « joue avec eux »[2] plutôt qu'il ne les fait travailler.

Vous a-t-il transmis cette manière d'aborder la direction d'orchestre et de communiquer d'emblée avec un ensemble ?

K. R. – Cela dépend des orchestres. Il y en a qui ont besoin d'entretenir un rapport hiérarchique avec le chef et d'autres qui fonctionnent mieux, notamment dans une atmosphère de musique de chambre. Idéalement, je préfère être celui qui prend les décisions concernant l'interprétation, tout en offrant l'opportunité aux musiciens d'exprimer leur propre goût. Je suis persuadé que le résultat, à la fin des répétitions, n'est pas exclusivement le fruit de la conception du chef d'orchestre. Les solistes, notamment chez les bois et chez les cuivres, ont leurs propres idées et il est certain qu'on obtiendra un bon résultat en les laissant exprimer ce qu'ils pensent. J'écoute ce que me proposent les musiciens, je prends les choses qui me semblent convaincantes et je tâche de les intégrer à ma propre interprétation. Il est en effet tout à fait impossible d'imposer quelque chose qui est très loin du goût de l'orchestre, puisque chaque orchestre a son propre style. Si on veut être directeur musical, il faut être sûr que le style de l'orchestre soit assez proche de ce que l'on veut parce que s'il y a trop de distance entre les deux manières - celle de l'orchestre et celle du chef - d'interpréter la musique, le travail devient très difficile. J'essaie de créer une atmosphère dans laquelle les musiciens se sentent à l'aise et dans laquelle ils ont la possibilité de montrer leur avis.

[1] Entretien réalisé le 6 juillet 2007 à l'Opéra National de Bordeaux.
[2] *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.,* p. 64.

A. R.- Dans les années 1980, Peter Eötvös était l'un des chefs principaux de l'Orchestre Symphonique de la BBC. Cet orchestre fonctionne de manière idéale pour lui puisqu'il comporte trois chefs à sa tête, chacun étant chargé d'un répertoire spécifique.
Partagez-vous l'idée que la « répartition des tâches est un modèle »[1], autrement dit qu'elle est un garant de qualité ?

Êtes-vous spécialisé dans un répertoire précis ?

K. R. – J'ai changé d'avis en ce qui concerne cette question. Pendant les quatre premières années, pendant lesquelles j'étais directeur musical en Allemagne, j'étais très jeune et j'ai essayé de tout faire moi-même : répertoire baroque, contemporain, classique et romantique. Je me suis alors aperçu qu'il est presque impossible de tout faire au même niveau. Durant la saison suivante, j'ai décidé de ne pas diriger le répertoire baroque et de le confier aux experts. Je me suis concentré sur les répertoires classique, romantique et contemporain. Il est bien pour l'orchestre que, pour chaque répertoire, quelqu'un, qui est spécialisé, qui a l'autorité et la compétence requises, puisse dire « j'ai étudié ce répertoire, je peux exactement vous dire comment l'interpréter ». Je pense quand même qu'une des qualités d'un directeur musical est d'être capable de s'attacher un petit peu à tous les répertoires mais pour un travail détaillé, il faut avoir des gens spécialisés.

A. R.- Peter Eötvös confie qu'il a été influencé par l'école de direction hongroise qui a marqué le XX^{ème} siècle, surtout par Fritz Reiner[2], en ce qui concerne sa conception du « son d'orchestre ». Cette acception est justifiée par le contenu du son en lui-même : « j'appelle ça le 'son' et non pas le timbre, parce que le son est la somme de plusieurs éléments : c'est à la fois la dynamique, la masse, la manière de jouer etc… »[3].

Quelle est votre conception du « son d'orchestre » ? De quel héritage bénéficiez-vous ? Êtes-vous influencé par des figures précises qui ont marqué l'histoire de la direction d'orchestre ? Avez-vous recours à une terminologie des couleurs pour qualifier le « son d'orchestre » que vous concevez, comme Peter Eötvös pour qui le rouge est une teinte de prédilection ?

[1] *Ibid*., p. 65.
[2] *Ibid*., p. 66.
[3] Citation extraite du programme conçu pour la création de *Trois Sœurs*, *op. cit.*, p. 45.

K. R. – J'ai été influencé par deux principales sources : la première concerne les orchestres baroques. Là où j'habite en Allemagne, à Freiburg, il y a un orchestre baroque de très haut niveau. Les musiciens ont une façon de jouer très rhétorique, c'est à dire que, même si on n'a pas la partition sous les yeux, on comprend tout de suite leur intention : on comprend ce qu'ils sentent, ce qu'ils veulent montrer et communiquer. C'est un phénomène qu'on entend, d'après moi, plus souvent dans les orchestres baroques. J'essaie de retrouver cette façon de procéder dans des effectifs plus importants. Cette intention de montrer de manière directe au public exactement ce que l'on a découvert dans la musique, ce que l'on sent, me plaît beaucoup.
La deuxième influence concerne Simon Rattle que j'ai rencontré en Angleterre. Ce qui est impressionnant chez lui, c'est la passion avec laquelle il dirige. L'investissement personnel qu'il montre au public et à l'orchestre est extrême, on sent qu'il s'implique toujours au maximum, il n'est jamais « *mezzo* ».

Je prépare les partitions avec des couleurs et chaque couleur indique une signification différente. Par exemple, si on prend la *9ème Symphonie* en ut majeur de Schubert, que je viens d'enregistrer avec l'orchestre de Bordeaux, la couleur orange évoque une sonorité sombre et chaleureuse dans ce passage avec les violoncelles, les altos et les contrebasses. Les choses un peu plus claires sont en jaune et le rouge introduit d'emblée une dynamique forte, prononcée, dans la texture. Effectivement, j'ai emprunté cette technique de préparation des partitions avec des couleurs à Peter Eötvös.

A. R.- De par son expérience de compositeur, Peter Eötvös prévoit de manière précise le nombre de répétitions requises pour monter une œuvre qu'il a composée, en fonction notamment de l'effectif mis en jeu, afin d'allier la quantité à la qualité.

Lorsque vous devez diriger des œuvres contemporaines, comme par exemple *Al gran sole carico d'amore* et *Prometeo, tragedia dell'ascolto* de Luigi Nono, *Pastorale,* opéra de Gérard Pesson et *Nixon in China* de John Adams, œuvres qui ont un style et une approche très différents, comment procédez-vous ?

Prenez-vous en compte les conditions matérielles dans lesquelles les œuvres doivent être jouées ? Comment se concrétise votre pragmatisme ? Comment préparez-vous les séances de travail ?

K. R. – Avec de l'expérience, il est possible de regarder la partition et d'identifier les passages difficiles : s'ils sont très nombreux, on augmente le nombre de répétitions. Parfois, si

on remarque que la plus grande partie des choses difficiles concerne par exemple les cordes, on prévoit des partiels pour elles, afin d'éviter aux bois de se fatiguer et d'attendre. De manière générale, on analyse la partition et on partage le travail le plus efficacement possible. Peter Eötvös travaille beaucoup le répertoire contemporain, répertoire qui nécessite ce travail en partiels car en *tutti*, il est très difficile pour les musiciens de comprendre la totalité de la partition, il faut diviser au maximum l'ensemble.

II. *TROIS SOEURS*

A. R.- Vous avez dirigé deux fois l'opéra en octobre et novembre 2000 à Freiburg avec Errico Fresis, une version pour voix de femmes et également en avril 2002, à Lyon, avec Jonathan Stockhammer, une version pour voix de contre-ténors.

Quelle formation dirigiez-vous dans chacune des représentations ? Qui est à l'origine du choix de ces versions ?

K. R. – J'ai dirigé l'ensemble de chambre au cours des deux reprises. À l'origine, c'est le compositeur qui décidait quelle version serait exécutée. Or, désormais la version pour voix de femmes n'existe plus. C'est Peter Eötvös qui l'a supprimée. Pourtant, il n'était pas mécontent des prestations réalisées à Düsseldorf et à Freiburg, il était même plutôt satisfait mais il a senti que la version avec contre-ténors était vraiment plus fidèle à ce qu'il voulait. Maintenant, il n'y a plus aucun choix à opérer.

A. R.- La partition est prescriptive en ce qu'elle est balisée par des indications de tempi métronomiques et d'intensité très détaillées.

Dans la mesure où la liberté est une des conditions de l'interprétation, quelle est la marge de liberté qui vous est octroyée ?

K. R. – Je crois qu'il y a une grande différence entre des œuvres qui sont écrites par des compositeurs qui dirigent et celles écrites par des compositeurs qui ne sont pas chef d'orchestre. *Trois Sœurs* est en même temps ce que veut entendre le compositeur et une véritable directive pour le chef d'orchestre. Il faut juste réaliser ce qui est écrit au niveau du tempo et des nuances notamment. Mais il y a aussi un autre élément qu'il faut trouver et qui n'est pas écrit dans la partition. Cet élément qui ne peut pas être transcrit à l'aide de la notation musicale est toutefois moins important dans cet opéra que, par exemple, dans une

symphonie de Schubert. Il y a tellement de possibilités, de choses qui sont ouvertes dans une telle œuvre ! Mais Peter Eötvös, Benjamin Britten et un peu Gustav Mahler, tous trois à la fois compositeurs et chefs d'orchestre, écrivent presque tout ce qu'il faut savoir dans la partition.

J'ai travaillé avec Peter Eötvös, je le connais et je connais son goût. J'ai pris des libertés mais toujours en sachant comment Peter Eötvös travaille comme chef d'orchestre et comme compositeur. Il y a peut être un peu moins de liberté dans ce cas là parce que je peux prendre le téléphone et parler avec lui si je ne suis par sûr de ce qu'il veut. Mais en même temps, il me fait confiance. Quand il est présent lors de la répétition, il reste en retrait, il n'interfère presque jamais dans le déroulement de la séance de travail. Par la suite, il parle avec moi tout en me laissant beaucoup de liberté.

A.R.- Le travail avec les chanteurs est-il interactif ? Comment se déroulent les séances de travail ?

K. R. – Lorsqu' une œuvre parle d'elle-même, que le contenu de la musique est fort, que l'œuvre est presque parfaite, tout le monde sent ce qu'il faut faire. Il faut juste travailler pour satisfaire la volonté du compositeur. Dans *Trois Sœurs,* il n'y a vraiment pas beaucoup de liberté accordée aux interprètes. On travaille au niveau du son, au niveau technique et, particulièrement dans cette œuvre, au niveau émotionnel. Les notes, les phrases parlent leur propre langue et après quelques semaines de travail, tout le monde commence à comprendre ce qu'il faut faire et en quoi consiste la difficulté de réalisation. Ce n'est pas comme avec Puccini ou Mozart chez qui il y a beaucoup de possibilités offertes aux interprètes. Dans *Trois Sœurs,* on se sent vraiment dans le cadre du monde d'Eötvös et on essaie de réaliser les émotions qui sont exprimées par ses phrases.

A.R.- Quelle version avez-vous préférée ? Pourquoi ? Quelle a été votre approche herméneutique de l'opéra à travers ces deux interprétations ?

K. R. – Je préfère la version pour contre-ténors parce que la couleur des voix est mystérieuse et étrange. Dans cette oeuvre, les événements qui arrivent au quotidien dans une vie normale sont modifiés, manipulés à cause du fait qu'ils reviennent plusieurs fois mais, à chaque fois, ils sont présentés d'un point de vue différent : ils confèrent ainsi une atmosphère surréelle aux

choses. La couleur des voix aide également à créer cette atmosphère particulière. Ce sont des rôles de femmes, mais il y a une distance, la réalité est cassée.

A. R.- Entre sa création en 1998 et l'année 2006, l'opéra a été représenté une quinzaine de fois à travers l'Europe.

Comment expliquez-vous l'accueil particulièrement enthousiaste de cet opéra sachant qu'il est rare pour une œuvre contemporaine en général d'être reprise un aussi grand nombre de fois dans un laps de temps si réduit ? Autrement dit, quels sont les paramètres mis en œuvre d'après vous qui ont participé à ce succès relativement fulgurant, si l'on compare avec la réception beaucoup plus réservée des œuvres contemporaines en général.

En quoi cet opéra répond-il à ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon d'attente » [1]?

K. R. – Je crois que la musique de Peter Eötvös n'essaie pas de casser une tradition vocale, une tradition lyrique pour créer quelque chose de radicalement nouveau. Il puise des éléments qui constituent le noyau de la tradition lyrique chez Mozart et Verdi. Il reprend leur mode d'écriture pour la voix. Quand on entend les voix dans cette œuvre, on a à la fois la sensation d'être dans un monde connu et d'entendre quelque chose de nouveau. C'est très difficile de déterminer pourquoi un public aime une œuvre ou pas. Dans ce cas là, il y a bien sûr cette continuité d'une tradition vocale, il y a la qualité de la musique mais il y a aussi la structure de l'opéra qui donne au public la possibilité d'entendre la même musique plusieurs fois, à chaque fois un peu modifiée. Ainsi, il y a peut-être un peu moins de matériel à entendre et, à partir du milieu de l'œuvre, on a la sensation de se sentir à l'aise, de connaître le monde musical de cette œuvre. Cette technique existait déjà chez Verdi, Mozart et chez Puccini. Peter Eötvös utilise les traditions anciennes pour créer une structure qui a la capacité d'accueillir une musique contemporaine. Par ailleurs, je crois que ses expériences de musique de film lui ont donné la possibilité de communiquer avec le public avec très peu de musique. En effet, dans une scène de film, il faut créer une atmosphère avec trois mesures et manipuler les émotions du public très efficacement. Il a donc recours à cette technique, à la fois concise et très dense dans ses ouvrages lyriques.

[1] *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p. 55.

A. R.- *Trois Sœurs* est une œuvre nouvelle en ce qu'elle ne se contente pas de satisfaire l'attente du public, attente conditionnée par ce qu'il connaît déjà. En effet, elle s'en écarte et contribue ainsi à changer « l'horizon de l'expérience esthétique »[1].

D'après vous, comment cette œuvre instaure t-elle « une nouvelle manière de voir » le genre de l'opéra. Comment se concrétise « l'écart esthétique », c'est-à-dire la « distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle »[2] ?

K. R.- L'idée de mettre un ensemble dans la fosse et un orchestre sur la scène est assez radicale. Peter Eötvös a donné une solution pour les problèmes d'intelligibilité du texte, problème auquel on est toujours confronté au théâtre. De plus, le fait d'entendre un grand son émis par l'effectif réduit de la fosse, est également radical.
C'est difficile pour moi d'avoir une telle distance par rapport à cette pièce car, pour moi, c'est un chef d'œuvre et il n'y a rien à changer. Après avoir fait deux productions différentes, je trouve des choses nouvelles à chaque représentation. Je ne peux pas m'imaginer pourquoi quelqu'un pourrait être déçu par le résultat.

A. R.- Croyez-vous que l'on puisse entrer dans le monde de *Trois Sœurs* sans avoir lu ni la pièce ni le livret ?

K. R.- Je ne pense pas. On peut apprécier la musique mais on ne peut pas vraiment comprendre la structure et entrer dans les détails de la musique : il est indispensable de connaître au moins l'histoire. Si on veut entendre *Boris Godounov*, il faut connaître l'intrigue. Je crois qu'il n'y a personne qui va à l'opéra sans connaître le livret du tout même si on lit juste avant le spectacle, acte par acte, l'histoire.

A. R.- Y a-t-il un personnage que vous préférez ?

K. R.- J'ai une prédilection pour le personnage de Touzenbach. C'est un choix musical. C'est à cause de l'air qu'il chante dans la première séquence, air que je trouve tellement beau et émotionnel. Je me retrouve dans cette musique.

[1] *Ibid.*, p. 59.
[2] *Ibid.*, p. 58.

A. R.- Vous avez dirigé la création allemande du *Balcon*, à l'Opéra de Fribourg durant la saison 2002-2003. Cet opéra est très différent du premier quant au texte littéraire, quant à l'effectif requis, quant au rôle scénique des musiciens notamment.

Selon vous, en quoi ces deux opéras appartiennent-ils au même compositeur ?

K. R. – On reconnaît Peter Eötvös notamment dans l'humour qui est exprimé par les instruments individuels, les soli dans l'ensemble et dans les correspondances entre le texte et chaque note. Il y a un lien très direct entre le texte et l'accompagnement. Dans les deux pièces, l'atmosphère est assez ambivalente tout comme chez Wagner. Il y a le texte, mais le compositeur fait des commentaires au moyen de la musique ce qui délivre un deuxième plan voire un troisième plan très personnel. C'est cette deuxième strate dramatique, assumée par la musique, qui rend ces œuvres intéressantes après plusieurs spectacles, après plusieurs productions. Il y a toujours des choses à découvrir justement parce qu'il y a plusieurs plans, plusieurs niveaux subtils d'interprétation, de commentaires de la part du compositeur.

ENTRETIEN AVEC LÁSZLÓ TIHANYI, compositeur et chef d'orchestre [1]

A. R. – Le livret est le résultat d'un découpage minutieux du roman de François Mauriac. Vous avez procédé par prélèvements de morceaux, de bribes de phrases issus des chapitres I à XVI du roman. Il s'agit d'une véritable pulvérisation du texte, chaque scène est constituée à partir de fractions de chapitres dont l'ordre originel est également disloqué : vous avez privilégié un axe synthétique, une temporalité de la contraction pour raconter cette tragédie viscérale, cette tragédie de l'instinct en huis clos.

Pouvez-vous expliquer le choix des fragments que vous avez prélevés et qui constituent les répliques des personnages dans votre opéra ?

Croyez-vous que l'on puisse accéder au monde de l'opéra sans avoir lu le roman auparavant ?

L. T. – J'ai voulu utiliser la quasi-totalité du roman de Mauriac. Mais la question cruciale pour moi était de savoir que faire de la fin du livre, à partir de la mort de Félicité. La chute de cette histoire tragique, chez Mauriac, c'est que Fernand reste seul. Mais musicalement, pour moi, cette fin, avec Fernand qui se retrouve seul avec la famille de Marie de Lados et qui finit par s'emparer du rôle de Félicité, n'était pas très importante. J'ai alors décidé de composer un final d'opéra où tout le monde est présent et où chaque personnage répète les paroles qui lui ont été attribuées pendant tout l'opéra afin de montrer qu'ils ne peuvent pas changer. Par ailleurs, la dramaturgie issue d'un roman est très différente de celle contenue dans un opéra. Un opéra nécessite une articulation en différentes scènes qui constituent une continuité et qui permettent en même temps beaucoup de changements de caractères musicaux. De plus, j'ai utilisé les idées de Mauriac qui a organisé un agencement entre le temps présent et le temps passé. J'ai ajouté le futur, très intéressant musicalement. J'ai commencé par composer chaque scène individuellement, puis j'ai essayé de trouver un ordre musicalement naturel. Dans la version originale du livret, il y avait huit scènes pour le deuxième acte et sept scènes pour le premier. J'ai alors montré le livret à un expert à Budapest qui l'a lu et a trouvé qu'il manquait quelque chose concernant Mathilde. Mathilde est certes une pauvre jeune fille qui a vécu une tragédie avec son enfant mort, mais elle n'est pas sans force. Ce qui lui donne cette force est en partie la moquerie, caractéristique principale du personnage. La moquerie est une arme que

[1] Entretien réalisé le 20 novembre 2007 à Bordeaux lors de la création de son opéra *Genitrix*.

Mathilde utilise conte Félicité dans la scène 5 du premier acte. La construction du livret définitif est symétrique puisque chaque acte contient maintenant huit scènes.
Quand j'ai montré le livret à cet expert pour la première fois, j'ai voulu expliquer l'histoire, la situation, la manière dont j'avais construit le livret mais il m'a arrêté en me disant qu'il voulait juste lire le livret. En effet, d'après lui, un livret devait être à lui tout seul suffisamment éloquent et significatif. Après cette expérience, je pense que oui, on peut accéder à l'opéra sans connaître la nouvelle.

A. R. – De quels auteurs et textes sont issus les chœurs latins des scènes 1, 2 et 8 de l'acte I, puis des scènes 5 et 8 de l'acte II, ainsi que le texte chanté par Fernand dans la scène finale ?

L. T. – Cette question est directement liée à celle du rôle du choeur dans l'opéra. Le choeur et l'utilisation de la langue latine sont un moyen d'évoquer le rapport qu'entretien Mauriac avec le catholicisme. J'ai utilisé beaucoup de commentaires de Mauriac. Mais j'avais besoin de suggérer c'est pourquoi j'ai eu recours, dans le deuxième acte en particulier, au chœur sans texte. Le chœur latin est toujours en connexion avec les situations données ou en connexion de manière générale avec la tragédie de cette histoire. Les textes latins sont deux hymnes du Moyen Âge, l'un est anonyme – il est chanté par le chœur d'enfants - l'autre est de Hildebert de Lavardin, chanté par le chœur d'adultes. Pour les citations en langue française, il s'agit d'autre chose, ce sont des extraits du *Manuel* d'Épictète. En effet, l'occurrence de ce texte se rapporte à l'activité favorite de Fernand qui collecte les pensées des anciens sages et en particulier celles d'Épictète. J'ai trouvé très intéressant d'utiliser des citations du *Manuel,* notamment celles qui concernent la mort.
L'idée du final d'opéra est une des seules choses que j'ai conservée depuis la première version que j'ai écrite il y a presque trente ans. Il y avait deux possibilités. Soit composer quelque chose avec l'orchestre et laisser un grand silence pour les chanteurs, soit ce que j'ai fait, c'est-à-dire utiliser ce texte qui pouvait très bien s'inscrire dans cette continuité musicale. Ce procédé m'a permis de faire un final comme la symphonie *Les Adieux* de Haydn, c'est-à-dire avec une diminution progressive du nombre d'instruments. Seules quelques percussions restent durant les dernières mesures. Dans l'opéra, en particulier dans le deuxième acte, les percussions sont le symbole de l'absence de contacts humains entre les personnages. C'est pourquoi j'ai décidé de ne garder que les percussions lors du dernier air de Fernand.

A. R. – Vous avez convoqué un texte littéraire en prose, pour le genre romanesque. Vous avez transposé les passages en discours indirect et indirect libre et vous les avez réécrit en discours direct. Ainsi, vous avez réalisé une version théâtrale/dramatique du roman, afin d'en faire un matériau adaptable à une écriture vocale/musicale.

Pouvez-vous décrire ce processus de réécriture ?

L. T. – Tout d'abord, j'ai collecté tout ce qui était déjà du dialogue dans le roman. Puis, j'ai relevé tout ce qui concerne directement les différents personnages et j'ai transformé ces éléments en caractères musicaux. J'ai donc prélevé beaucoup de texte que j'ai, par la suite, utilisé ou pas. Quand j'ai voulu dire quelque chose de précis concernant Fernand, Félicité ou Mathilde dans une situation particulière, j'ai toujours cherché dans le roman le texte adéquat à ma pensée.

A. R. – Vous avez opté pour la langue française, langue que vous ne possédez pas. À ce propos, Peter Eötvös explique : « Quand je ne comprends pas une langue, je me sens en dehors des actions et je me pose en observateur. La langue me donne le tempo. Je n'ai jamais écrit en hongrois car je possède la langue et je n'ai rien à découvrir. Dans une langue que je ne possède pas, les relations rythmiques et les mélodies des voyelles constituent une base de travail ».

Partagez-vous ce rapport à la langue ?

L. T. – Non, je n'ai pas travaillé dans la même optique. Alain Surrans[1] a régulièrement contrôlé ma prosodie, mon rythme. J'ai choisi une prosodie qui n'est pas typiquement française : c'est la prosodie d'un compositeur qui travaille avec la langue française mais qui n'est pas français.

A. R. – En ce qui concerne le texte, vous avez recours le plus souvent au style syllabique. Or, le monologue de Fernand à l'acte I scène 7 fait appel à des mélismes et à un ambitus écartelé qui nécessite la voix de tête.

Serait-ce un moyen de mettre à nu sa faiblesse extrême, de révéler une confusion mentale profonde lorsqu'il se retrouve seul devant le cadavre de Mathilde ?

[1] László Tihanyi a confectionné le livret en collaboration avec Alain Surrans.

L. T. – Je pense que sous cet aspect là, mon opéra est vraiment très classique, très Mozartien. Quand les personnages sont en situation d'inquiétude, d'hystérie, j'ai opté pour un grand ambitus. C'est une autre question avec le style syllabique et mélismatique. La langue française se rapporte très naturellement au triolet. Il y a beaucoup de triolets dans *Pelléas et Mélisande.* J'ai trouvé une combinaison entre la prosodie naturelle et une prosodie musicale. Entre les deux, j'ai trouvé une méthode qui lie style syllabique et style mélismatique. La langue française est assez syllabique et elle n'offre pas la possibilité de faire beaucoup de mélismes.

Dans l'opéra, les mélodies ne naissent donc pas des mélismes mais toujours d'une base harmonique. Quand je compose une phrase pour un chanteur, c'est toujours d'après une base harmonique qui est dans l'orchestre. Ce procédé m'a permis de construire des lignes musicales naturelles et a donné la possibilité d'écrire des mélismes là où la langue ne s'y prêterait pas naturellement. En ce qui concerne la structure harmonique et mélodique, je me suis posé la question de savoir comment créer un style spécial, une série d'accords spécifiques à l'opéra. J'ai eu recours à une symbolique des intervalles. C'était un peu la même idée lorsque Peter Eötvös a pensé la base harmonique de *Trois Sœurs.* J'ai pensé qu'il devait y avoir des différences de syllabes entre les trois personnages principaux : pour Fernand c'est deux, pour Mathilde c'est trois et pour Félicité c'est quatre. Les intervalles sont issus de ces nombres : pour Fernand, c'est la seconde et son renversement la septième, pour Mathilde c'est la tierce et la sixte et pour Félicité c'est la quarte, la quarte augmentée et la quinte. Les différentes combinaisons de ces intervalles m'ont donné les clefs pour créer le monde musical de mon opéra. J'ai tout d'abord pensé adopter ce système au prélude mais je l'ai finalement étendu à tout l'opéra.

A. R. – Vous avez recours à une forme musicale ancienne, la passacaille et ce, sept fois dans l'opéra. Les cinq premières occurrences confrontent la mère et le fils enfermés dans leur possessivité sclérosante tandis que la sixième occurrence concerne le chœur latin et la septième introduit le « Surtout la mort » chanté en homorythmie par Mathilde, Félicité et Duluc.

Quelle(s) fonction(s) attribuez-vous à cette forme dans votre opéra ?

L. T. – Dans cet opéra, le recours à la passacaille est un moyen pour moi de construire une unité pour une certaine durée. La passacaille, issue de la musique baroque, a une fonction de

stabilité harmonique ou mélodique. J'utilise cette forme lorsqu'une situation psychologique est stable, pas calme, mais stable et constante. C'est une sorte de stabilité dans l'instabilité.

A. R. – *Genitrix* est un ouvrage ancré dans un passé historique, il est imbibé d'une culture et d'un vécu très marqués et charrie des valeurs humanistes et sociales spécifiques à un lieu donné, à une tradition donnée, à un dialecte donné. De même, les personnages ont une identité fixée, une capacité de réaction définie.

Comment êtes-vous passé des personnages littéraires/écrits/romanesques aux personnages musicaux/oraux/vocaux/lyriques/opératiques ?

L. T. – Je pense que les particularités contenues dans le roman de Mauriac - notamment le lieu spécifique que sont les Landes, les habitudes des habitants de la demeure – sont des choses qui ne sont pratiquement pas possibles de faire avec musique. Pour moi, ce n'était pas très important de conserver cette particularité Landaise du roman, même si j'ai conservé le dialecte de Marie de Lados. C'était beaucoup plus intéressant de montrer un monde en général - des hommes en général et non pas des hommes en particulier - à travers Fernand, Félicité et Mathilde qui sont les personnages principaux.
En ce qui concerne Duluc, il s'agit d'une toute autre chose. J'ai eu besoin de beaucoup d'extraits de texte de Mauriac qui dans le roman sont des commentaires. J'ai dû chercher un personnage capable d'assumer le rôle du chœur dans la tragédie antique ou celui du narrateur pendant la période romantique. J'avais deux possibilités : Marie de Lados ou bien Duluc. Marie de Lados, la vieille servante, même si elle n'est pas un membre de la famille, vit dans la demeure depuis toujours, c'est pourquoi sa position ne lui permet pas d'endosser ce rôle narratif. En revanche, Duluc est quelqu'un qui peut vraiment commenter l'histoire, de par sa situation extérieure à la famille. C'est la raison pour laquelle Duluc est le seul personnage qui peut chanter des airs conventionnels. Les personnages principaux chantent quelquefois des airs, deux, trois, quatre fois, mais ce ne sont pas des airs conventionnels, car il s'agit de situations complètement différentes. Quand on chante un air dans un opéra classique, le temps de l'histoire est suspendu. Dans cet opéra, il y a deux moments où le temps s'arrête : il s'agit des deux morts, la mort de Mathilde et la mort de Félicité. Dans cette situation, c'est Duluc seul qui peut dire quelque chose, c'est-à-dire qui peut chanter un air.

A. R. – Comment expliquez-vous la scène 5 de l'acte II, qui apparaît comme une parodie/pantomime sordide et morbide de la scène 4 de l'acte I ?

L. T. – J'ai choisi de centrer le premier acte sur le rapport Fernand/Mathilde et le deuxième acte sur le rapport Fernand/Félicité. Cette scène qui confronte Fernand et Félicité dans le premier acte est primordiale et lorsque je me suis demandé comment la répéter dans le deuxième acte, je me suis dit que je devais la faire d'une manière complètement différente. J'ai tout d'abord pensé à un jeu de marionnettes. Je voulais montrer que, psychologiquement, Félicité et Fernand sont des enfants. J'ai finalement opté pour des enfants.

A. R. – En ce qui concerne le rapport interprétation/notation, Edoardo Sanguineti explique qu'une notation esquissée et sommaire donnera lieu à « une interprétabilité fluctuante et rudimentaire », alors qu'une notation nourrie, précise, qui ne fait pas l'économie de détails génèrera « une interprétabilité raffinée » et le travail d'interprétation sera « confié à des subtilités plus délicates, plus élaborées, mieux nuancées »[1].

En ce qui concerne cet opéra, vous ne faites pas l'économie d'indications de tempi, de dynamique, de caractères et de didascalies. Partagez-vous l'opinion d' Edoardo Sanguineti ?

L. T. – En ce qui concerne les voix, j'espère que je leur laisse la possibilité de faire beaucoup de choses assez librement. Quand j'ai besoin d'un rythme exact et précis, je l'indique aux chanteurs qui comprennent très bien cette nécessité. La flexibilité du rythme dans l'orchestration est très importante pour moi : c'est une manière pour moi de faire des « obscures musicales » pour les mélodies. Je fais quelquefois deux ou trois ombres musicalement pour créer une situation acoustique, telle l'acoustique naturelle d'une église avec beaucoup de résonances qui peuvent à leur tour produire d'autres mélodies.

A. R. – La notation (partition) implique un principe de sélection, d'exclusion, de censure, autrement dit, le texte écrit est irrémédiablement lacunaire.

Quelle importance attribuez-vous à la transmission orale dans la musique écrite dite savante ?

Lors de votre résidence au domaine Malagar à la fin du mois de septembre 2007, par quel(s) moyen(s) avez-vous transmis votre conception de l'opéra, des personnages, de la dramaturgie aux interprètes/chanteurs ?

[1] Edoardo Sanguineti, « Théâtre avec musique, sans musique », in *Contrechamps* numéro 4, « Opéra », L'Age d'Homme, Lausanne, 1985, p. 150.

L. T. – Lors de ma résidence à Malagar, j'avais fini ma composition. Cette atmosphère unique de Langon était très intéressante pour moi et s'est révélé propice aux répétitions des scènes en particulier intimes. J'habite à Budapest et je n'ai jamais vécu dans une petite ville. C'est une situation très particulière, assez loin de moi, et cette expérience s'est avérée très utile pour mon opéra.

A. R. – Vous avez dirigé *Trois Sœurs* de Peter Eötvös à Budapest en mars 2000, en 2001 et à vienne en mai 2002.

Cet opéra a-t-il constitué une source d'inspiration pour votre travail ? Si oui, quels sont les procédés compositionnels et dramaturgiques qui ont retenu votre attention ?

D'après-vous, comment vous inscrivez-vous dans la filiation hongroise, comment vous situez-vous dans cette généalogie de compositeurs hongrois ?

L. T. – Quand j'ai dirigé *Trois Sœurs,* la conception de mon opéra était déjà presque aboutie. J'ai été inspiré par l'orchestration notamment et surtout par la situation acoustique générée par les deux orchestres. J'ai eu une conversation très intéressante avec Peter Eötvös à Budapest lorsque je lui ai montré la première version de mon opéra, une version sans orchestre, seulement avec le piano. Il m'a dit alors que ce que j'avais fait était beaucoup mieux que *Trois Sœurs*, car pour les voix, pour les mélodies, il a toujours choisi des notes qui n'étaient pas dans les parties de cordes et inversement. Pour ma part, j'ai toujours choisi les mêmes notes pour les mélodies et les parties orchestrales. Ce qui est intéressant, c'est que nous avons des idées différentes sur la musique.

La question de la généalogie de compositeurs hongrois est très difficile. Malheureusement, en Hongrie, il n'y a pas de continuité dans la vie musicale. Nous avons un bon compositeur du XV^{ème} siècle, ensuite, quelques compositeurs au XIX^{ème} siècle qui ne sont pas très intéressants pour moi, et Bartók. Quelques compositeurs ont vécu à Budapest au XVIII^{ème} siècle et au tournant du XVIII^{ème} – XIX^{ème} siècles mais ils ne sont ni hongrois, ni tchèques, ni autrichiens car ce sont des compositeurs de monarchie. Haydn est le grand maître qui a travaillé en Hongrie. Pour un compositeur hongrois d'aujourd'hui, il n'y a pas de vraie tradition hongroise. Pour Liszt, la tradition hongroise était la musique tzigane, ainsi que pour Brahms d'ailleurs. Bartók et Kodály ont créé un nouveau style avec l'utilisation des chants populaires. Mais le style de Bartók est un style qui est fini. Après lui, beaucoup de compositeurs hongrois ont voulu continuer cette tradition mais cette tentative n'a pas connu de succès.

En ce qui concerne la musique contemporaine hongroise, depuis les années 1970-1975, beaucoup de tendances se sont manifestées : un style issu de John Cage et de la musique minimaliste américaine ; un autre style inspiré de la musique nouvelle polonaise, c'est-à-dire celle de Witold Lutoslawski et Krysztof Penderecki ; un autre courant qui est resté dans la lignée de Bartók, Chostakovitch et de la musique hongroise d'après guerre. Je pense que je me situe entre tous ces divers courants et je ne peux pas vraiment faire de choix parmi eux. J'ai voulu choisir une autre manière qui est ma propre manière. J'ai collecté beaucoup de choses qui me semblaient intéressantes dans la musique polonaise, dans la musique française avec Messiaen et Boulez et particulièrement avec le groupe *L'Itinéraire* que j'ai eu la chance de rencontrer à Darmstadt en 1982. Les idées de la musique spectrale sont également très intéressantes pour moi. C'est à l'issue d'un long processus que j'ai pu créer ma propre musique.

Les influences les plus importantes pour moi sont celles de Bartók, - pas dans son style mais davantage dans ses idées sur la musique – de Messiaen quant à la pensée de la structure musicale, de Boulez pour la sonorité et la flexibilité de la musique, de la musique française de Debussy à Tristan Murail pour les couleurs. Ces influences s'étendent naturellement à Kurtág. Ligeti m'a touché un peu plus tard, lorsque j'ai dirigé quelques unes de ses compositions, et je me suis intéressé à son orchestration, à sa conception de la structure musicale notamment.

CINQ ENTRETIENS AVEC PETER EŐTVŐS

PREMIER ENTRETIEN : La construction du livret, le choix des interprètes et le rapport texte/musique dans l'opéra *Trois Sœurs*[1]

A. R.- La confection du livret est le fruit d'un travail original sur le texte de Tchekhov. En effet, le livret est tout d'abord réalisé en allemand à partir du texte de la pièce, puis a été par la suite retraduit en russe. Vous avez privilégié cette langue, non seulement parce qu'elle est la langue maternelle du dramaturge, mais aussi parce que sa caractéristique principale est d'être « très concentrée ». Vous précisez que « [l]es voyelles sont chantantes, les consonnes fortement caractérisées »[2].

Quel est le processus génétique qui vous a conduit à établir le livret final ?

P. E. – Claus Henneberg a fait une réduction en allemand du texte de Tchekhov et le résultat ne m'a pas satisfait du tout. J'ai donc décidé de confectionner le livret moi-même. J'ai groupé les événements autour des personnages dont le nom figure en titre de chaque séquence. J'ai fait avec mon épouse un montage à partir du texte original de Tchekhov : nous avons privilégié les scènes où sont présents Irina, André et Macha afin de valoriser leurs points de vue. J'ai repris notamment des passages qui me semblent importants tels que la scène d'incendie que je fais figurer deux fois. En effet, ce sont des moments pendant lesquels les personnages de la pièce ont l'occasion de devenir eux-mêmes. Dans la vie quotidienne, chacun joue un rôle tandis que dans l'incendie ou dans tout autre moment périlleux, les relations fragiles et dangereuses entre les personnes ont la possibilité de fonctionner. Ce sont des moments exceptionnels que je reprends afin de révéler l'autre visage de chaque personnage. Pour les hommes surtout, cette scène est importante car ils ont la possibilité de se réunir. C'est le secret de la dramaturgie Tchekhovienne. La théorie ne suffit pas, il faut habiller et donner corps au drame. Olga ne nourrit pas de relations triangulaires comme le font Irina ou André, c'est pourquoi on ne lui a pas attribué de séquence. J'ai placé la réplique d'Olga, qui clôt la pièce, au début de mon opéra. C'est une manière de lui répondre et de lui dire : « Chère Olga, le monde actuel n'est pas meilleur que le vôtre, nous souffrons toujours autant mais nous vous aimons ». Natacha, en revanche, est partout et elle gagne toujours. Avant d'arriver au livret final, j'ai pensé à une interprétation de Tchekhov avec une Natacha

[1] Entretien réalisé le 21 juillet 2007, à Luxembourg dans le cadre du Centre Acanthes.
[2] Cf. livret du CD, Opéra de Lyon, Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg, 1999, 459 694-2, p. 58.

qui serait de plus en plus présente et envahissante. J'ai également mis en valeur les clins d'œil de Tchekhov qui suggère que le docteur Tchéboutykine serait le père d'Irina, suggestion que j'ai explicité dans le comportement du personnage. En effet, dans la première séquence, le docteur intervient après la déclaration d'amour de Touzenbach à Irina, il écarte physiquement ce dernier afin de laisser la place à Soliony qu'il semble favoriser par ce geste et élire comme gendre.

Le message de Tchekhov, c'est la faiblesse et la léthargie de cette famille par rapport à Natacha qui survit à chaque situation. L'autre image du futur que le dramaturge nous propose, c'est l'espoir dans la révolution, incarné par Irina et Touzenbach.

A. R. – Dans l'entretien qui figure dans *L'Avant-Scène Opéra*, vous déclarez que vous avez « besoin de savoir où, quand, comment, par qui et pour qui l'œuvre sera jouée ». Vous ajoutez : « J'ai fait passer cinquante auditions avant même d'entamer la composition de *Trois Sœurs*, et je ne m'y suis mis qu'une fois que je savais qui chanterait »[1].

Quels ont été pour vous les critères de sélection ?

Qu'est- ce que le fait d'écrire pour et en fonction de personnalités et de voix particulières implique dans vos procédés compositionnels ?

Quelles sont les conséquences de ce choix liminaire sur les diverses interprétations au cours des reprises de l'opéra, puisque les distributions ne sont jamais identiques ?

P. E. – Il existe deux types de contre-ténors : il y a ceux qui chantent un octave plus haut avec une tension perceptible et ceux qui imitent la voix de femme et qui se confondent avec elle si on les écoute les yeux fermés. Pour *Trois Sœurs*, j'ai choisi le premier type car je ne voulais pas d'ambiguïté : il ne s'agit pas d'hommes déguisés en femmes.

Juste avant le début des répétitions, deux contre-ténors se sont désistés et les deux chanteurs auxquels nous avons fait appel étaient d'ailleurs beaucoup mieux. On a contacté Oleg Ryabets qui ne savait rien de la production, on l'a auditionné et il a accepté de jouer le rôle d'Irina. Ce chanteur et Alain Aubin, dans le rôle d'Olga, ont beaucoup de présence et ils ont su créer immédiatement l'atmosphère spécifique que je souhaitais pour mon opéra.

J'ai l'habitude de choisir les personnes pour qui j'écris. C'est souvent les directeurs d'opéras qui proposent une liste de noms à partir de laquelle je fais des auditions. C'est une sécurité pour moi de penser à une voix en particulier, elle représente un modèle. Le côté physique est important. Lorsque j'écris, je pense à la personne comme si j'avais sa photo devant moi. Ce

[1] *L'Avant-Scène Opéra, op. cit.,* p. 67.

procédé n'est pas nouveau car Mozart connaissait les chanteurs pour qui il écrivait ses opéras. Bien évidemment, quand il s'agit de faire plusieurs productions les personnes changent mais pas la musique.

A. R. - En ce qui concerne l'écriture vocale de *Trois Sœurs,* Dietrich Henschel, le créateur du rôle de Touzenbach, explique que vous demandez aux chanteurs de « dépasser les limites de leur voix »[1], d'élargir leurs possibilités. Ainsi, la question herméneutique se trouve au cœur de cette problématique, à savoir, l'intervalle présent entre la notation de la partition et le résultat sonore obtenu.

Pouvez-vous préciser comment vous avez travaillé avec les chanteurs ?

Comment avez-vous fait la part entre une attitude très prescriptive et une ouverture aux suggestions des interprètes ?

Quelle est votre conception de l'interprétation ?

P. E. – Je pense comme un metteur en scène. En tant qu'étudiant, j'ai beaucoup travaillé pour le théâtre et pour le cinéma. On me demandait de me mettre au piano et d'accompagner des scènes. J'ai découvert pendant les répétitions que la scène est le résultat du travail du metteur en scène et des acteurs : ils échangent et partagent leurs idées et les choix se discutent en permanence. Le résultat final est le fruit de cette collaboration.

Je n'ai pas recours à des chanteurs spécialistes du répertoire contemporain. Je préfère travailler avec des chanteurs lyriques, avec des gens qui viennent du grand répertoire d'opéra. Il n'y a aucune difficulté pour eux si la musique est logique et s'ils ont l'intelligence de leur rôle. Je pense ma musique pour le théâtre. Je n'écris pas pour l'opéra, j'écris l'opéra. Le chanteur Gregor Dalal, dans le rôle de Touzenbach dans la production du Châtelet en novembre 2001, a eu des difficultés au début, notamment lors de quelques passages dans le registre aigu. Mais il a rapidement atteint une grande précision et une grande qualité dans la réalisation. Il m'a confié : « Vous avez élargi ma tessiture, j'ai gagné deux notes de plus». Je lui ai demandé comment il avait fait et il m'a répondu : « J'ai travaillé ». Cela m'a fait vraiment plaisir que le travail sur *Trois Sœurs* lui ait permis de progresser et d'enrichir sa palette vocale.

A. R. – Dans l'article « Les rapports texte/musique chez György Ligeti de *Lux Aeterna* au *Grand Macabre* »[2], Pierre Michel cite ce compositeur à propos de la place du texte dans

[1] *Forum Opéra, op. cit.*
[2] in *Contrechamps, op. cit.*, p. 128-138.

l'opéra. Deux idées fondamentales sont alors évoquées. L'une concerne la première confrontation avec une œuvre et pose la question de savoir dans quelles mesures il est nécessaire de connaître le livret ou bien le texte dont il est issu pour avoir accès à l'opéra :

> « Cela m'a toujours dérangé que l'on ne puisse bien comprendre l'action d'un opéra qu'en ayant lu le livret ou au moins le résumé avant la représentation […] »

La deuxième idée examine le rôle du texte :

> « C'est pourquoi je pensais depuis longtemps déjà que l'on devait composer des pièces musicales scéniques dans lesquelles il n'est pas indispensable de comprendre le texte mot à mot pour saisir les évènements qui se passent sur scène. Un tel texte ne devrait fixer aucune relation abstraite, mais traduire directement des émotions et comportements humains… »[1]

D'après vous, *Trois Sœurs* est-il accessible, intelligible, sans avoir une connaissance préalable de la pièce de Tchekhov ?

Quelle est votre opinion au sujet de la conception du rapport texte/musique dans l'opéra défendue par Ligeti ? Si l'on se réfère à vos choix de textes notamment pour vos cinq opéras – Anton Tchekhov, Jean Genet, Tony Kushner, Lady Sarashina, Gabriel García Márquez – il apparaît que vous accordez beaucoup d'attention aux mots, à leur valeur sémantique et à leur spécificité linguistique en vigueur dans les différentes langues sélectionnées.

P. E. – Je suis d'accord avec la première idée de Ligeti mais elle constitue un piège. Avec *Le Balcon* et *Angels in America,* on n'a pas changé le déroulement temporel, on a gardé la linéarité de la chronologie. La pièce de Genet est très bien écrite mais on a dû couper 90 % du texte pour n'en conserver que 10 %. J'ai conservé les formules caractéristiques de Genet et, en même temps, il était nécessaire de garder une certaine logique narrative pour rendre compréhensible l'action. Mais c'était presque toujours trop clair, trop narratif. Par exemple, pour *Trois Sœurs,* même si on ne connaît pas le texte, on sent qu'il y a autre chose, une signification en filigrane, indépendante de l'événementiel.

Je suis également d'accord avec la deuxième idée de Ligeti mais, dans la praxis, ça peut-être différent. Il y a une compensation qui existe entre l'attitude que j'ai en tant que public et celle

[1] *Ibid.,* p. 130-131.

que j'adopte en tant que créateur. Avec mon épouse, nous avons une attitude opposée. Après avoir vu une pièce, mon épouse comprend tout, elle a une excellente capacité à saisir les détails de l'histoire qui est racontée. Or, quand nous concevons un livret, elle est beaucoup plus libre avec l'histoire, elle s'en détache et m'incite à ne pas tout dévoiler, à ne pas toujours remplir les choses. Pour ma part, quand je suis spectateur, je retiens la totalité du film ou de la pièce mais je ne sais jamais dire quel est l'objet de l'intrigue. Par exemple, enfant, je pouvais écouter un opéra en italien ou en allemand sans comprendre la langue et j'avais une impression claire de la globalité. Quand je travaille, je ne m'occupe paradoxalement que de l'histoire, justement parce qu'elle ne m'intéresse pas quand je suis spectateur/auditeur.

Chez Ligeti, j'estime beaucoup son opéra *Le Grand Macabre.* Mais, sa meilleure œuvre pour moi reste les *Aventures.* J'accorde beaucoup de prix à cette œuvre. C'est dommage qu'il n'ait pas développé le travail commencé dans cette œuvre. Il faudrait partir de son idée tout en luttant pour ne pas faire une imitation. Je pense que *Aventures* et *Nouvelles Aventures* représentent le modèle de l'opéra contemporain.

Le choix de tous ces textes résulte d'expériences que j'ai eu au cours de ma vie. Je me suis aperçu que les gens sont différents selon les langues qu'ils parlent : leur façon de penser, leur rythme, leurs gestes sont différents. La langue crée les peuples et les gens, elle est déterminante. Quand je ne comprends pas une langue, je me sens en dehors des actions et je me pose en observateur. La langue me donne le tempo. Je n'ai jamais écrit en hongrois car je possède la langue et je n'ai rien à découvrir. Dans une langue que je ne possède pas, les relations rythmiques et les mélodies des voyelles constituent une base de travail. Mon œuvre *Korrespondenz,* écrite pour le quatuor Arditti, a pour objet la correspondance entre les deux Mozart, père et fils. C'est un moment difficile dans leur vie car la mère de Mozart est morte, c'est une correspondance violente. J'ai écrit le texte en dessous des portées mais il n'est pas destiné au public : c'est une possibilité de faire parler les instruments, de les faire converser entre eux. Il y a une tension émotionnelle qui est créée par l'utilisation des lettres, des mots générateurs de pensées. Tout comme Schoenberg a développé l'idée du *Sprechgesang,* j'essaie de travailler sur le « Sprechinstrument » car il y a la possibilité de faire du théâtre instrumental. J'ai un projet sur un texte allemand en 2010 qui va dans ce sens là. Si je constate que cette expérience est fructueuse, je continuerai mon investigation dans cette direction mais dans le cas contraire, je m'orienterai vers tout autre chose. Toutefois, on ne trouve pas beaucoup d'exemples de théâtre instrumental dans ma musique car je privilégie l'aspect dramaturgique qui est très fort pour moi.

A. R. – Si on recense les multiples formes qu'a revêtues *Trois Sœurs,* - deux possibilités de distributions (masculines et féminines pour les rôles féminins), trois langues (russe, allemande, hongroise), cinq metteurs en scène, dix-neuf chefs d'orchestre-, il est pertinent de se poser la question de savoir quelle est l'identité de l'œuvre, qu'est-ce qui fait que malgré la pluralité d'apparences, elle est la même œuvre, unique et distincte de toute autre ?

P. E. – Les différents chefs ont dirigé chacun à leur façon l'opéra. Kent Nagano a un sens scénique et il sait faire bouger le théâtre et la scène. Un autre chef d'orchestre – un chef russe - a dirigé avec la moitié du tempo, c'était vraiment une ambiance russe et il générait ainsi un tout autre climat. J'ai également vu un spectacle à Bern[1], la réalisation était très précise, les tempi indiqués étaient respectés. Cette production était pour moi la plus fidèle à mon intention. Toutefois, on ne peut pas vraiment imposer d'indications métronomiques, on peut tourner autour. Même si j'ai prescrit des valeurs, je laisse une certaine réactivité et le résultat final dépend d'une constellation de plusieurs éléments.

A. R. - Entre sa création en 1998 et l'année 2006, l'opéra a été représenté une quinzaine de fois à travers l'Europe.

Comment expliquez-vous l'accueil particulièrement enthousiaste de cet opéra sachant qu'il est rare pour une œuvre contemporaine en général d'être reprise un aussi grand nombre de fois dans un laps de temps si réduit ? Autrement dit, quels sont les paramètres mis en œuvre d'après vous qui ont participé à ce succès relativement fulgurant, si l'on compare avec la réception beaucoup plus réservée des œuvres contemporaines en général.

En quoi cet opéra répond-il à ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon d'attente » [2]?

P. E. – On n'a pas de mot pour définir les raisons d'un succès. Cela ne dépend pas de la pièce ni des acteurs. Le succès est le résultat d'une totalité, qu'il s'agisse d'opéra, de cabaret ou d'opérette. Ce n'est pas non plus une chose que l'on peut préparer.

A. R. – *Lady Sarashina* est le fruit d'un deuxième travail en commun avec Ushio Amagatsu. Dans *Trois Sœurs,* la gestuelle est un langage à la fois autonome et en totale osmose avec le

[1] Production de mai 2005, pour voix de femmes, dirigée par Hans Drewantz et Franz Leander Klee.
[2] *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p.55.

livret et la musique. Cette mise en scène relève de l'orchestique, au sens grec de *orkhêstikê*, c'est-à-dire de l'art de la danse dans son union intime avec la poésie et la musique.

Pensez-vous travailler dans le même esprit orchestique que dans *Trois Sœurs* avec Ushio Amagatsu ? Ou bien optez-vous pour un tout autre langage scénique et gestuel ?
Quels sont les metteurs en scène que vous affectionnez en général ?

P. E. – Pour *Trois Soeurs*, j'ai choisi Ushio Amagatsu comme metteur en scène. J'avais vu des spectacles de sa compagnie masculine Sankai Juku au Théâtre de la Ville. Sa manière d'habiter l'espace m'a beaucoup plu. Pour mon premier opéra, il ne connaissait pas Tchekhov. Il a suivi très précisément les indications qui figurent sur la partition, c'est à dire les entrées et les sorties des personnages, le nombre de pas et il a créé à partir de ces éléments un langage gestuel très efficace. Le journal intime de Lady Sarashina, est une histoire qui peut tout à fait se dérouler de nos jours car les pensées nourries par les personnages sont très contemporaines. Il y a très peu d'événements. Les sentiments de cette femme sont le personnage principal et la musique est capable de transmettre les émotions. Dans *Trois Sœurs*, le chiffre symbolique est le 3 tandis que dans *Lady Sarashina*, le chiffre référent est le 4. Il y a quatre chanteurs. Le premier chanteur incarne Lady Sarashina, pendant tout l'opéra. Les trois autres chanteurs assument plusieurs rôles. Par exemple, la même personne est tour à tour la jeune fille, l'épouse et la mère. Ushio Amagatsu a partagé la scène en quatre. Les quatre parties sont séparées par quatre bandes, qui, une fois repliées, forment une colonne au centre de la scène.

J'ai vu à Vienne une mise en scène de Patrice Chéreau dans *De la maison des morts*[1] et j'ai apprécié son travail. Le jeune metteur en scène Philippe Calvario, qui s'inscrit dans la lignée de ce dernier, a réalisé la mise en scène de la création d'*Angels in America,* en novembre 2004, au Théâtre du Châtelet. Or, j'avais aimé son travail pour le théâtre mais il a changé son approche et son style pour aborder l'opéra et le résultat ne m'a pas convaincu. Il a opté pour une vision caricaturale et réductrice de la pièce, ce qui ne correspond pas du tout à mon intention. Je pense qu'il ne faut pas changer son écriture ni sa conception scénique parce qu'il s'agit d'opéra.

Peter Brook, dans les années 1960, a apporté beaucoup de choses et Bob Wilson m'a également influencé surtout à mes débuts.

[1] Opéra en trois actes de Leoš Janácek, production de mai 2007 à Vienne avec Pierre Boulez et Patrice Chéreau, livret du compositeur d'après *Souvenirs de la maison des morts de* Dostoïevski.

DEUXIÈME ENTRETIEN : L'identité de l'œuvre et le processus d'écriture à partir de l'opéra *Lady Sarashina*[1]

A. R. – D'après Roman Ingarden, la partition est une « notation imparfaite, qui détermine l'œuvre d'une façon partielle »[2], autrement dit, la partition ne détermine jamais intégralement toutes les propriétés de l'œuvre, c'est pourquoi elle donne accès à de nombreuses possibilités.

Avez-vous le sentiment que l'œuvre, une fois créée, « déborde [votre] intention artistique »[3] ?

P. E. – La partition n'est pas complète, c'est sûr. Ce à quoi on pense au début et le résultat qu'on peut entendre au final sont deux choses différentes. Je pense qu'il s'agit de la même démarche que celle d'un peintre : l'image qu'on a dans la pensée est très différente du résultat. C'est tout à fait normal car cela dépend de la nature du matériel, c'est-à-dire des couleurs et du support. Pour la musique, dès la première note que j'écris s'instaure un dialogue avec le papier. C'est ce qui est difficile quand on est un jeune compositeur car on ne sait pas communiquer avec le papier, avec le crayon. La première idée est celle de réaliser ce qu'on a dans la tête. Mais concrètement, ce qu'on a dans la tête, ce n'est pas grand-chose de plus que du brouillard : c'est seulement une certaine masse des différentes idées sans détails. Dans la pensée, on n'a pas accès au détail. Tout se passe comme un roman dans sa totalité.

La manière de procéder est différente selon s'il s'agit d'une commande ou pas[4]. Si c'est une commande, c'est le commanditaire qui décide beaucoup de choses. Dans le cas d'un opéra, avant d'écrire la première note, je connais les chanteurs, je fixe l'orchestration puisque je sais quel orchestre sera sollicité. En ce qui concerne *Angels in America*, opéra écrit pour le Châtelet, j'ai pu choisir l'instrumentation car cette institution n'a pas d'orchestre attitré. À Lyon, en revanche, le nombre de musiciens est donné. Je vois dans le texte que j'aurais besoin de quatre chanteurs. Au début, j'avais pensé à cinq chanteurs car le Gentleman devait être une deuxième personne à côté de Lady Sarashina : cela faisait deux personnes au premier rang puis trois personnes en Trio. Par la suite je me suis aperçu que ce n'était pas nécessaire et que le Gentleman pouvait faire partie du Trio. Cela pouvait fonctionner aussi bien des points de

[1] Entretien réalisé à Lyon le 5 mars 2008 dans le cadre de la création de *Lady Sarashina.*
[2] *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?, op. cit.,* p.175.
[3] *Ibidem.*
[4] Les opéras *Trois Sœurs* (1998) et *Lady Sarashina* (2008) sont des commandes de l'Opéra National de Lyon ; *Le Balcon* (2002) est une commande du Festival d'Aix-en-Provence ; *Angels in America* (2004) est une commande du Théâtre du Châtelet de Paris ; *Love and Other Demons* (2008) est une commande du Festival de Glyndebourne.

vue dramaturgique et vocal : le baryton s'adaptait très bien à tous les rôles. Dans cet opéra, le baryton endosse sept rôles différents, la mezzo, cinq, la jeune fille, cinq également. Seule Sarashina reste toujours Sarashina.

Il y a eu également une décision sur la durée de l'œuvre. J'ai pensé qu'il était nécessaire de faire une pièce en un acte, en regard de la petite formation constituée par les quatre chanteurs. Scéniquement, il valait mieux que les quatre personnes restent sur scène pendant toute la durée de l'opéra. J'imaginais mal les personnes rentrant et sortant de scène en ayant changé de costume. C'est beaucoup plus concentré et cohérent si je garde la pièce dans une forme fermée, en enchaînant, toujours *attaca*. J'ai été obligé de choisir neuf tableaux parce qu'il n'y a pas d'histoire, et on ne peut pas en tirer davantage que cinq minutes ou douze minutes par scène. Vu la courte durée de l'opéra – au départ, j'avais prévu moins d'une heure - il a été envisagé qu'une deuxième pièce serait insérée dans la même soirée. Finalement, il a été décidé que l'opéra serait joué seul. Cela voulait dire que l'opéra devait durer au moins soixante minutes, soixante-dix ou même quatre-vingt.

Le philosophe que vous citez a raison, la partition n'est jamais complète. Au début, on peut voir cela comme un aspect négatif mais par la suite, c'est une expérience plutôt positive. Pendant les répétitions avec l'orchestre, j'ai découvert des choses auxquelles je n'avais pas pensé. Je comparerais ma profession avec celle d'un sculpteur, notamment en ce qui concerne le dialogue avec le matériel. Chaque matériau – bois ou pierre – donne un résultat complètement différent. Dans la musique, c'est exactement la même chose. Pour l'opéra, j'utilise un style de musique très différent de celui destiné à la musique symphonique ou encore à la musique de chambre. Mon style est également orienté par rapport aux musiciens qui doivent interpréter l'œuvre. S'il s'agit d'une commande de l'IRCAM, je vais choisir des solistes qui sont expérimentés en ce qui concerne la recherche. J'écris donc une pièce dans la direction de la recherche, avec des particularités d'écriture pour chaque instrument. Pour les musiciens de fosse, par contre, j'essaie d'écrire les choses les plus simples possibles. En effet, pendant l'exécution d'un opéra, pendant le spectacle, il y a tellement de problèmes avec la scène, avec l'écoute, avec la lumière, avec mille choses, que je demande au musicien de faire des choses simples mais bien. C'est plutôt l'addition des différentes constellations qui donne la qualité de la partition pour la scène. Dans une pièce symphonique, c'est différent. L'orchestre est concentré uniquement sur le contact avec le chef et le chef est concentré sur la musique avec les musiciens : il n'y a pas de chanteurs, pas de scène, personne ne bouge. C'est pourquoi le déroulement de la pièce est complètement différent de celui d'un opéra. Toutes ces décisions viennent avant d'écrire la première note. Dans un opéra, je suis attentif à ce que

son déroulement ait un certain mouvement, comme une montagne, qui monte et qui descend. Pour l'opéra, je trouve que c'est une grande erreur de faire quelque chose de plat.
Pour en revenir à *Lady Sarashina*, mon épouse et moi avons mis du temps avant de prendre une décision concernant le déroulement des neuf tableaux. Nous avons discuté longuement à propos de l'ordre des neuf mouvements afin d'obtenir une bonne continuation. Finalement, nous avons fixé les neuf tableaux pour aboutir à la forme suivante : le premier, le cinquième et le neuvième tableaux sont des monologues pour Lady Sarashina, et les autres tableaux sont consacrés aux choses inventées, aux anecdotes, aux petites histoires et aux rêves. Tout l'opéra n'est rien d'autre que le portrait d'une femme. Quand l'opéra finit, ce qui doit rester, c'est l'image de cette femme avec ses souvenirs et tout ce qu'elle a vécu.

A. R. – L'œuvre est un objet invariable, déterminé par la partition (même si, on l'a vu, elle n'est pas exhaustive), qui délimite un ensemble constant de possibilités et qui donc, par la même occasion, en fait aussi un objet variable.[1]

Souscrivez-vous à cette proposition de définition de l'œuvre musicale ?

P. E. – L'œuvre est en effet variable, variable comme la vie. À chaque interprétation - avec chaque orchestre, chaque acoustique, chaque public, chaque moment, si c'est un concert le matin à 11 heures, si c'est l'après-midi - c'est différent. Mais cette différence n'est pas fondamentalement importante. Il y a même un plaisir à jouer avec cet effet, c'est plutôt positif. On attend toujours ce que cela va donner. Mais finalement, le degré de variabilité n'est pas si grand.

A. R. – Dans le texte intitulé « L'avenir de l'opéra »[2], Bernd Alois Zimmermann prône la conception de « l'opéra pluraliste »[3] qui associerait tous les genres artistiques à ceux issus du spectacle et aux nouvelles technologies. Il imagine, afin de concrétiser ce projet, un véritable « centre de formation » conçu pour spécialiser le personnel et engendrer des « experts »[4] dont les compétences pourraient s'épanouir dans chacune des disciplines. Zimmermann préconise alors l'élaboration d'une « ville-théâtre », qui serait un « vaste complexe »[5], adapté au

[1] *Ibid.*, p.176.
[2] Traduit de l'allemand par C. Fernandez et C. Gaspar, in *Contrechamps*, *op. cit.*, p. 83-90.
[3] *Ibid.*, p. 86.
[4] *Ibid.*, p. 87.
[5] *Ibid.*, p. 89.

paysage urbain qui l'accueillerait : il parle alors de « théâtre conçu pour être la République de l'esprit »[1].

Partagez vous cette conception de l'opéra futur ? Quelles perspectives d'avenir prêtez vous au genre ?

P. E. – Je pense qu'il a écrit ce texte juste avant *Die Soldaten,* ce qui correspond aux années 1960, période pendant laquelle l'opéra contemporain n'était pas encore bien défini. On n'avait pas beaucoup plus d'exemples que *Wozzeck.* À cette époque, l'opéra contemporain n'était pas un genre privilégié par les compositeurs. Je pense que les idées évoquées par Zimmermann ont été réalisées entre temps, mais peut-être pas dans une seule œuvre : ce serait une erreur de concentrer tous les moyens techniques dans un seul opéra. Je pense que *Die Soldaten* est très bien réussi. C'est un peu mégalomane à première vue, mais avec la succession de différentes réalisations – comme avec cette dernière en Allemagne particulièrement réussie[2] – on peut dire que sa pensée était très logique dans ce contexte.

Mais entre-temps, cette pensée pluraliste de l'opéra a été plusieurs fois réalisée par différents compositeurs. Je pense par exemple à Hans Zender qui suit verbalement l'idée de Zimmermann. Dans ses opéras, la pluralité est très importante, il fait jouer deux histoires différentes en même temps, deux niveaux différents ou scènes différentes. Il faut être attentif en ce qui concerne le public qui va recevoir l'œuvre et donc la maison d'opéra dans laquelle on joue ces œuvres. Aujourd'hui, on peut jouer l'opéra de Zimmermann presque partout parce qu'il y a déjà une certaine tradition qui s'est installée autour de cette œuvre : on sait que c'est un opéra difficile à comprendre mais on l'accepte. C'est comme au théâtre. Par exemple, Shakespeare, c'est difficile, mais aujourd'hui, il est accessible à tout le monde. Dans la littérature contemporaine - et je compte aussi le *Wozzeck* et *Moïse et Aaron* - il y a des opéras qui restent difficiles d'accès. Mais une pièce comme *Erwartung* n'est pas difficile pour un public, on reste en contact avec l'œuvre. Dans le cas de Zender, il s'agit d'une musique qui s'adresse à un public vraiment intellectuel qui accepte d'observer les choses, pas seulement recevoir, pas seulement « manger », mais vraiment suivre avec une certaine intelligence. Dans *Trois Sœurs,* je n'avais pas réfléchi à ce rapport avec le public, je ne m'étais pas posé la question de savoir si le public comprendrait cet opéra ou pas. Je craignais que ce soit trop compliqué, mais finalement, ça n'a pas été le cas et ça a très bien fonctionné. Dans les autres pièces, j'ai fait un choix en fonction du public trop thématisé. En ce qui concerne *Le Balcon,*

[1] *Ibid.*, p.90.
[2] Production réalisée dans le cadre de « Ruhr Triennale » au mois d'octobre 2007.

c'est quelque chose de léger, c'était pour un public de cabaret. *Angels in America* est également une œuvre légère. À Boston[1], il y a eu une réaction fabuleuse de la part du public, car il comprenait le texte immédiatement : il n'avait pas à lire le texte et les gens ont ri tout le temps. De part le texte, l'histoire et la situation, on considère que c'est un opéra américain qui fonctionne très bien : on va le jouer à Fort Worth bientôt[2]. Cela révèle la nature du théâtre – pas seulement de l'opéra mais du théâtre aussi – qui implique une certaine communication « polyvalente » avec le public qui se compose de différents niveaux d'intellect. Pour *Lady Sarashina*, je pense que ça peut bien marcher avec les enfants, avec des adultes un peu rêveurs. Cet opéra va plutôt toucher des gens qui aiment se relaxer dans l'esprit de la philosophie zen. Le plus important c'est que le public devienne une part de la scène, ne reste pas au-dehors de la scène, mais vive avec.

A. R. – Après avoir terminé l'écriture d'une oeuvre, vous souvenez-vous du processus de création qui vous a conduit à cet achèvement, êtes-vous capable de décrire les étapes de ce parcours compositionnel ou bien définiriez-vous avec Vladimir Jankélévitch la création comme un « mystère dont on ne saisit jamais que l'avant ou l'après »[3] ?
Autrement dit, pouvez-vous vous remémorer ce que Jankélévitch appelle « le divin instant de l'entre-deux, celui qu'il nous importerait le plus de connaître, et qui nous est le plus obstinément soustrait » ?

P. E. – Je ne peux pas parler précisément de la période pendant laquelle j'écris, tout d'abord parce que je n'ai pas le temps de relire ce que j'ai fait. C'est simplement une question de temps. Mon temps de décision est très rapide. On a besoin d'une grande expérience pour décider de manière si rapide. C'est également le cas avec les réalisateurs de films : pendant le tournage, on n'a pas le temps. Pour les grands films, très coûteux, le tournage ne dépasse pas plus de deux semaines. C'est la préparation qui prend beaucoup de temps. Chez moi, c'est un peu le cas avec les opéras. J'écris « comme une lettre » et après je ne vois plus la page que j'ai écrite. Lorsque je la vois pour la deuxième fois, c'est pendant les répétitions. J'ai une certaine confiance en mon écriture et lorsque je donne la partition à l'éditeur, c'est quand je sais que ce que j'ai écrit est convenable.

[1] Production du mois de juin 2006.
[2] Production des mois de mai et juin 2008.
[3] *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 129.

Le temps de décision dépend aussi du caractère. Il y a des personnes qui ont besoin de beaucoup de temps pour prendre leur décision. En ce qui me concerne, la profession de chef d'orchestre fait que je dois me décider immédiatement. Car lorsqu'on se trouve face à l'orchestre, on n'a pas une seconde pour se décider, il n'y a pas de discussion possible. Quand on dit quelque chose, il faut en assumer les conséquences et surtout rebondir à partir de ces conséquences. Dans l'histoire de la musique, il y a différents types de compositeurs : ceux qui ont beaucoup de temps pour écrire, ceux qui n'en ont pas. Mais je ne pense pas que cela change grand-chose au résultat : la vie est comme ça. Quand j'étais plus jeune, je disposais de davantage de temps et pourtant, le résultat n'était pas meilleur. Je fonctionne mieux dans l'urgence.

A. R. – Vous utilisez le Trio Vocal dans plusieurs de vos opéras : Dans *Le Balcon*, il est constitué par les Trois Figures - l'Évêque, le Juge, le Général ; dans *Angels in America*, il est invisible, situé dans la fosse ; dans *Lady Sarashina*, il entoure la protagoniste comme une triple présence.

Quelle(s) fonction(s) attribuez-vous au Trio Vocal dans ces opéras ?

P. E. – Le Trio Vocal répond à l'idée de dématérialiser les personnages. Quand je fais la multiplication d'une seule voix, à ce moment là, la personne au centre devient plus irréelle. J'ai une pensée très visuelle. Quand je vois sur une photographie ou un tableau une personne multipliée, cela évoque un mouvement pour moi. Ce n'est pas une abstraction. On est ainsi moins concentré sur la personne en question que sur son esprit. Dans *Angels in America*, j'ai gardé le Trio dans la fosse en référence à la Pop Music : j'aime beaucoup quand le groupe vocal chante avec le soliste. J'utilise aussi le Trio Vocal dans une fonction instrumentale : c'est comme un instrument chanté. Ce n'est pas une voix qui est en concurrence avec le soliste. Après *Angels in America*, j'ai mis les trois personnes sur scène. Par contre, dans la première version de *Lady Sarashina, As I Crossed a Bridge of Dreams*[1], les trois personnes étaient en dehors de l'action. Pour l'opéra suivant, *Love and Other Demons*[2], il y a un chœur de huit femmes qui apparaissent sur scène mais qui sont aussi invisibles au fond de la scène. De temps en temps, ce chœur prend la fonction de multiplication, pas seulement pour la voix

[1] Œuvre scénique créée le 16 octobre 1999 dans la cadre du Festival de Donaueschingen pour une récitante/comédienne (rôle de Lady Sarashina), trois *speakers* (Trio Vocal composé d'une mezzo, d'une alto et d'un baryton), ensemble instrumental dont trombone et trombone basse soli ainsi que trois clarinettes entourant le public.
[2] Opéra créé le 10 août 2008 à Glyndebourne.

féminine, mais également pour la voix d'homme : je l'utilise comme un écho. Quand elles sont sur scène, ces huit femmes incarnent plusieurs rôles, comme les esclaves ou les sœurs.

A. R. – Comment travaillez-vous avec Ushio Amagatsu qui a réalisé la mise en scène de *Trois Sœurs* et que vous retrouvez pour *Lady Sarashina* ?

P. E. – Nous sommes entrés en contact il y a douze ou treize ans. Nous avons fait trois productions jusqu'à maintenant. La toute première, c'était *Le Château de Barbe Bleue* de Bartók à Tokyo[1]. En ce qui concerne mes deux opéras, il a procédé de la même manière. Il prend la partition de la réduction pour piano, il demande à un assistant de recopier les indications scéniques que j'ai écrites – par exemple lorsque je précise les entrées des personnages – et de les traduire en japonais. Pour *Trois Sœurs,* j'ai beaucoup plus défini la mise en scène que pour *Lady Sarashina.* C'était mon premier opéra et je pensais que c'était bien de donner beaucoup de précisions quant aux déplacements des personnages. Ushio Amagatsu a réalisé la plupart de mes indications. Après cette expérience, je me suis rendu compte qu'il était inutile de donner toutes ces précisions et que c'était mieux de laisser agir le metteur en scène. C'est beaucoup plus riche et beaucoup plus intéressant pour moi. J'ai écrit la pièce en deux parties : la première va jusqu'à la sixième scène et je l'ai terminée au mois de mars 2007. Nous nous sommes rencontrés tout de suite après à Paris. Je lui ai expliqué l'idée de la pièce avec les quatre personnes et il m'a dit que cela correspondait très bien aux quatre saisons. En effet, les quatre saisons constituent le thème principal de ce texte – texte que tout le monde connaît au Japon. Quelques semaines plus tard, il est arrivé avec l'idée du décor. Les quatre podiums séparés par des petits fossés sont comme des territoires. De temps en temps, Ushio Amagatsu illustre les mots mais toujours de manière décente. L'illustration est toujours dangereuse, mais son langage chorégraphique est tellement spécial et bien à lui que ça fonctionne. De plus, il suit très bien la durée de la musique. Chez lui, la durée et l'utilisation de l'espace sont toujours très bien réglées : à chaque moment, on peut faire une photographie parce que chaque moment est toujours parfait. La transition n'existe pas chez lui. De manière générale, nous n'avons pas beaucoup de discussions. Il ne donne pas d'instructions sur le caractère des personnages, il dit seulement ce qu'il faut faire. Il reste dans une démarche de chorégraphe : il donne le geste et dans ce geste, il exprime déjà ce qu'il

[1] Production du mois de février 1997.

pense. Il ne fait pas d'analyse psychologique des personnages, c'est aux chanteurs de trouver le caractère dans le geste et dans la musique.

TROISIÈME ENTRETIEN : Le passage du genre narratif au genre dramatique et la caractérisation opératique des personnages dans l'opéra *Love and Other Demons*[1]

A .R.- *Love and Other Demons* est le premier opéra que vous avez écrit à partir d'un roman. Comment avez-vous sélectionné les passages qui figurent dans votre opéra ? Vous avez dû prélever certains événements relatés en style indirect dans le roman et les transcrire par la suite en style direct ? Autrement dit, comment êtes-vous passé du genre narratif au genre dramatique ? Quels ont été vos procédés de construction des dialogues ?

P. E.- C'est justement parce qu'il s'agit du genre narratif que j'ai eu besoin d'un écrivain qui construise le livret. J'ai choisi un écrivain hongrois pour une raison très pratique : pour pouvoir travailler ensemble, sur place, à Budapest. Kornél Hamvai est actuellement le meilleur dramaturge à Budapest. De plus, il a étudié à Cambridge et il a écrit directement le livret en anglais. Dans *Le Balcon* et *Angels in America,* j'utilise un style de dialogue récitatif et on n'a pas vraiment des airs. Dans *Love and Other Demons,* le thème, l'amour, est beaucoup plus dramatique que dans les autres opéras hormis dans *Trois Sœurs*. Pour construire les airs, on a plutôt besoin des formes poétiques, c'est-à-dire des textes dans lesquels on n'a pas trop de ponctuation et qui permettent de continuer le chant permanent.
J'ai été très content du texte que Kornél Hamvai a écrit. Cependant, le texte est devenu un tout petit peu classique, un peu trop traditionnel, à cause d'une certaine timidité, par fidélité au texte de Márquez. L'adaptation est plutôt un hommage à l'écriture de Márquez. Depuis la première version, qui date de 2004-2005, le livret n'a cessé de changer. Nous avons également travaillé avec une équipe de Glyndebourne dont faisait partie notamment le dramaturge Edward Kemp. Pendant deux ou trois jours, nous avons uniquement travaillé sur le texte. Finalement, le texte a changé jusqu'au dernier moment, quand j'ai fini le dernier air, « l'air du peacock ». Jusqu'à cet air, j'ai changé en permanence le livret parce que l'autre ne me convenait pas exactement. Pour Kornél, le librettiste, l'histoire ne finit pas avec la mort de Sierva mais il a voulu s'intéresser également à ce qui arrivait au père ainsi qu'au destin tragique de Delaura. Quand je suis arrivé à la fin de l'histoire, je me suis aperçu qu'il ne

[1] Entretien réalisé le 8 août 2008 à l'Opera House de Glyndebourne à l'occasion de la création de *Love and Other Demons.*

fallait pas continuer parce qu'il ne s'agit pas d'un livre événementiel. Le sujet, finalement, c'est le chemin que suit Sierva depuis ses douze ans jusqu'à sa mort, quand elle devient une jeune fille et qu'elle connaît ses premiers émois amoureux. Mais, quand elle saisit exactement ce qu'est l'amour, l'objet d'amour, Delaura, n'est plus là. C'est un amour où l'amour se dépasse : pour lui, c'est trop tard, pour elle, c'est trop tôt. Quand Sierva et Delaura se rencontrent, ils ne sont pas dans la même phase. Le tragique de l'histoire, c'est qu'il manque un point de rencontre.

A. R.- Pourquoi avez-vous choisi de ne pas mettre en scène le personnage de la mère de Sierva, Bernarda Cabrera, personnage très présent dans le roman ?

P. E. – Pour deux raisons. Kornél voulait conserver ce personnage mais c'est moi qui ai voulu l'évincer. Pour moi, le rôle de Dominga, qui remplace la mère, est beaucoup plus important. Dans la figure de Dominga, je peux présenter l'autre culture. Si je prends Bernarda, l'œuvre devient une comédie permanente parce que la figure de Bernarda est exclusivement comique. La deuxième raison c'est que, physiquement, Dominga et Bernarda sont très proches l'une de l'autre et dans ce cas, on ne sait plus qui est qui.

A. R. – Le personnage du médecin, Abrenuncio, est extérieur à l'action, il n'est lié, affectivement, à aucun des autres personnages, il porte un regard sur les événements. De plus, à chacune de ses interventions – première partie, scènes 2/C, 3/B, 3/C, et prologue de la deuxième partie - il exprime ses idées au présent de vérité générale, sous forme de sentences.

Prend-il en charge, pour vous, le rôle du chœur antique ?

P. E. – Oui, exactement. De plus, Abrenuncio représente une culture mixte. Chez Márquez, on ne sait pas vraiment d'où il vient, il est un peu Juif, Arménien, il est un peu toutes les différentes cultures réunies. En tous les cas, il est vraiment comme le chœur grec, c'est-à-dire qu'il prend contact avec le public. Par exemple, j'ai trouvé très tardivement l'idée de l'annonce au début du deuxième acte. Finalement, j'ai complètement abandonné le docteur dans la deuxième partie, c'était nécessaire, alors que dans le livret, il revenait encore deux fois, par exemple, au cours d'un trio avec le Bishop et Ygnacio. Si j'avais pris ce trio avant la scène d'amour du deuxième acte entre Sierva et Delaura, cela aurait donné une information prématurée et inutile. Si j'interrompais la scène d'amour avec ce trio, cela aurait été malvenu et, si je l'avais positionné après, cela aurait été trop tard. Finalement, j'ai trouvé que c'était

suffisant qu'Abrenuncio apparaisse seulement dans le premier acte tout comme Ygnacio, le père. Nous avons besoin de ces deux personnages au début, pour comprendre les deux états d'esprit, les problèmes des deux côtés : le père, un peu naïf, qui envoie sa fille à la guillotine et le docteur, qui voudrait l'en dissuader. Le docteur, c'est ma voix, je parle à travers ce personnage.

A. R. – Le personnage de Martina Laborde est traité dans votre opéra, vocalement, de manière similaire à celle de Soliony dans *Trois Sœurs*. De plus, les percussions semblent également les instruments associés à ce personnage puisqu'ils soutiennent ses interventions notamment dans les scènes 7/A et 7/C. Par exemple, on retrouve les mêmes *glissandi* aux timbales lorsque Martina s'apprête à couper la chevelure de Sierva et lors de la déclaration d'amour lugubre de Soliony.

Ce personnage est-il pour vous le pendant féminin de Soliony ?

P. E. – C'est le seul rôle dans l'opéra qui utilise des techniques vocales dites « d'avant-garde », de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Elle représente une femme folle et se permet d'utiliser beaucoup de techniques différentes, elle parcourt différents registres, notamment à travers de nombreux *glissandi*, aigus, graves, elle exprime des émotions et des sentiments extrêmes. Elle joue la folie alors qu'elle est complètement normale. Cela m'a permis d'utiliser une grande variété de nuances et, vocalement parlant, c'est un personnage beaucoup moins romantique que les autres.

La percussion ne joue pas le même rôle que dans *Trois Sœurs*, elle n'est pas liée à un personnage en particulier, c'est une utilisation beaucoup plus globale. Par exemple, dans le deuxième acte, juste avant l'exorcisme, j'utilise un passage avec les deux timbales pendant très longtemps. Le fait de toujours jouer la même chose pendant plus de dix minutes génère un effet particulier sur l'auditeur : au début, on entend, on écoute, on réalise que quelque chose de dangereux va se passer alors que sur la scène, peu de choses se passe. C'est juste une préparation psychologique. Les *glissandi* aux timbales sont toujours là jusqu'à la fin de l'exorcisme, pourtant, on finit par les oublier car ils font partie intégrante de l'univers sonore de l'auditeur.

A. R. – De quelle(s) source(s) sont tirées les incantations africaines ainsi que le chant-oiseau de Sierva de la scène 1/C ?

P. E. – Il s'agit d'un texte Yoruba. Il est issu d'une langue nigériane parlée par plusieurs millions de personnes. J'ai dû trouver quelqu'un qui parle cette langue à Budapest et j'ai aussi enregistré les textes que Kornél a collectés sur l'Internet. Márquez, quant à lui, ne donne aucune information sur le texte africain mais, pour la musique, j'ai eu besoin d'un autre langage, d'un autre rythme afin de concrétiser l'univers des esclaves noirs. J'ai fait appel à un professeur de langue Yoruba de Glyndebourne, qui m'a confirmé que mon choix était correct. Rythmiquement, cette langue est très intéressante pour moi. De plus, elle porte en elle des sonorités qui ressemblent aux coups de tomtom : il y a un mélange de [g], de [b], de [o], de [ao] et de [a]. J'ai écouté plusieurs enregistrements originaux du nord de l'Afrique. J'ai également utilisé la manière de jouer de la flûte des musiciens africains, instrument dont la sonorité est proche de celle de la flûte alto. C'est pour cela que chaque fois que le texte africain apparaît, j'utilise les deux flûtes alto avec toujours la même mélodie. En même temps, je mêle peu à peu cette sonorité particulière à la sonorité « d'amour » des deux hautbois qui, avant de symboliser l'amour partagé par Sierva et Delaura, expriment la solitude de la jeune fille.

A. R. – L'orchestre est divisé en deux groupes situés en miroir de manière symétrique l'un par rapport à l'autre.

Pourriez-vous expliquer le choix de cette disposition ?

P. E. – Il y a même trois groupes si on compte le petit groupe central. C'est une technique d'acoustique, surtout avec la division des instruments à vent, je crée un espace. Ce n'est pas pour générer un dialogue mais pour élargir l'espace sonore. Dans la fosse, l'espace est assez réduit et les instruments sont rassemblés. On entend d'avantage quand les instruments à vent - flûtes et hautbois- jouent à deux s'ils sont opposés aux deux extrémités de la fosse. L'important, c'était de créer une sonorité transparente ; avec la transparence, je gagne en volume. On peut jouer moins fort et le volume sera d'autant plus riche.

Le petit groupe au milieu est assez particulier : c'est le célesta, la harpe, le saxophone, la clarinette basse et le tuba. La raison est très simple : ce sont les instruments qui sont par un alors que tous les autres sont doublés. Tout ceux qui restaient en soliste, je les ai réunis. Pour l'instrumentation, cet emplacement joue un rôle important parce que si, par exemple, j'utilise un trombone du côté droit, je mets le saxophone baryton au milieu et l'autre trombone de l'autre côté : ainsi, on a un jeu d'espace des deux côtés opposés avec toujours l'instrument

soliste du milieu qui se mêle à ce jeu. On peut encore donner l'exemple des deux clarinettes opposées avec la clarinette basse, seule au milieu.

A. R. – Dans la scène 8/B, l'abbesse Josépha désire sauver son couvent en se sacrifiant. Elle entre en empathie avec enthousiasme, au sens étymologique du terme, avec Sierva et veut s'approprier ses démons. Or, dans le roman, le personnage de l'abbesse est, jusqu'à la fin, profondément hostile à l'enfant.

Quelle a été votre intention en faisant ce choix ?

P. E. – Cette métamorphose de l'abbesse est le parti pris du metteur en scène Silviu Purcarete. Il ne suit ni la musique ni la partition, il fait ce qu'il veut. Ce n'est pas ce qu'a écrit Márquez ni ce que j'ai écrit moi. À mon avis, c'est le choix le plus banal de dire à la fin que cette femme devient « sexe maniaque ». Ce que j'avais prévu, dans l'esprit de Márquez, c'était de montrer que cette femme est en conflit perpétuel avec l'évêque, elle est toujours en opposition avec ce dernier. Dans son rapport à Sierva, elle est ambiguë parce qu'elle aide Sierva et qu'elle sait pertinemment que ce qu'on veut faire d'elle est abject et surtout illégitime. L'évêque l'empêche systématiquement d'agir comme elle l'entend.
Dans mon interprétation, Josepha a connaissance du rapport amoureux qui existe entre Sierva et Delaura, bien avant qu'elle les surprenne. Mais elle laisse les choses se dérouler jusqu'à un certain point. Mon interprétation ici diffère de l'intention de Márquez : Josepha décide, à partir du moment où elle les prend en flagrant délit, que cette relation doit cesser et qu'il faut commencer l'exorcisme sans plus attendre. C'est pourquoi, je continue immédiatement après, avec la scène de l'exorcisme. Pendant la première phase de l'exorcisme, lorsqu'elle entend les cris de Sierva, elle prend la douleur de Sierva en charge. En fait, mon idée était de suggérer que cette empathie était juste le fruit de sa pensée mais n'était surtout pas réalisée. Pour moi, c'était juste une parenthèse : après le cri de Sierva, Josepha pourrait se dire à elle-même : « Peut-être pourrais-je prendre tous les démons sur moi ». Ensuite, l'exorcisme devait continuer. C'était ça mon idée.

A. R. – Dans la scène 2/C, trois actions sont représentées en même temps : la première confronte Ygnacio à Dominga, la deuxième l'évêque à Delaura, la troisième Abrenuncio à Servia. Or, il n'est aucun moyen qui permette à l'auditeur/spectateur de savoir si ces trois actions se déroulent réellement simultanément ou si elles figurent à des moments différents sur l'axe temporel narratif.

Pourriez-vous élucider le choix de cette temporalité singulière ?

P. E. – Ces trois événements, à mon avis, sont simultanés. Il y a beaucoup d'événements au début de l'opéra parce qu'on met en place les différentes clés nécessaires à la compréhension de l'histoire. J'ai également eu des problèmes avec les choix du metteur en scène qui n'a pas sélectionné les bons événements à montrer. Dans cette scène en particulier, il n'a pas su montrer qu'il s'agit de différents espaces.

A. R. – Pourquoi ne dirigez-vous pas cet opéra contrairement aux créations précédentes ?

P. E. – Je suis très content de ne pas diriger car cela me donne beaucoup plus de possibilités de suivre le travail. En plus, je n'étais pas libre car je dirige maintenant à Salzburg. Cela me permet d'écouter avec une autre oreille, une oreille extérieure, et de surveiller beaucoup plus facilement que quand je dirige. Dans ce dernier cas, je suis occupé avec moi-même et surtout avec l'orchestre. Je travaille beaucoup plus avec l'orchestre qu'avec la scène donc je ne peux pas vraiment avoir de bons jugements.
De plus, avec Vladimir Jurowski, nous sommes sur le même terrain et nous travaillons très bien ensemble.

QUATRIÈME ENTRETIEN : Le traitement de la langue, la construction du livret, les citations musicales et la caractérisation opératique des personnages dans les quatre derniers opéras[1]

I. *LE BALCON*

A. R. – Pourriez-vous décrire votre approche de la langue dans la pièce de Jean Genet, langue acerbe et crue qui s'incarne dans des personnages truculents, à son image ?

P. E. – Françoise Morvan a travaillé avec moi pendant un assez long moment et elle m'a lu le texte, lecture que j'ai enregistrée et réécoutée. Elle a par la suite soulevé et expliqué beaucoup de questions stylistiques concernant l'écriture de Genet propre à cette pièce en particulier. Elle a beaucoup insisté sur la forme et sur la structure de la pièce qu'il n'était pas question de

[1] Entretien réalisé le 11 février 2009 à l'Opéra Comique de Paris à l'occasion de la création française de l'opéra *Lady Sarashina*.

couper, de défaire ni de déconstruire. Quant à moi, au cours de mes lectures, je n'ai cessé d'entendre une musique de cabaret. Lorsqu'elle le lisait, ce texte me paraissait contenir une grande part de sourire et d'humour. C'est cette forte impression qui m'a donné la sonorité de cet opéra. En revanche, Françoise Morvan pensait ce texte plutôt comme un drame. Nous pensions le texte vraiment de manière différente. Je pense qu'on peut sentir dans le livret, à certains moments, ces deux aspects différents. Je trouve ce livret un peu trop rigide, par exemple, par rapport à celui des *Trois Sœurs* qui lui, conserve une très grande liberté. Pour *Le Balcon*, j'ai changé quelques petites choses après que Françoise Morvan ait préparé le texte. Je ne sais pas trop qu'elle expérience elle avait avec le théâtre mais sa conception du texte était principalement littéraire et sans action. Or, pour la scène et pour un opéra en particulier, j'ai besoin d'un texte au service de l'action. Un beau texte ne suffit pas, parce que dès qu'il y a la musique, tout devient complètement différent.

A. R. – Le personnage d'Arthur est fortement connoté musicalement lors de son entrée au début du tableau 5 par une rythmique de charleston à l'orchestre. Il s'est dépouillé de son rôle de bourreau pour redevenir gigolo mi-crooner, mi-dandy.

Pourriez-vous expliquer ce choix de caractérisation du personnage opératique par rapport au personnage dramatique ?

P. E. – Lors de ma lecture, je l'ai entendu comme ça. Pour moi, la première réaction est toujours la plus significative. Quand je lis un texte, je vois devant moi une certaine figure. Ce que j'aime particulièrement chez ce personnage, c'est la danse. On a donc cherché un chanteur qui avait une aptitude pour la danse. Jérôme Varnier était vraiment très bien. Sa façon de s'exprimer, de dire les choses, fait de lui une figure qui se rapproche du style de l'opérette : c'est le danseur comique.

II. *ANGELS IN AMERICA*

A. R. – Avez-vous rencontré Tony Kushner lors de l'élaboration de votre opéra ? Si oui, quelle a été la portée de cet échange ? Le dramaturge a-t-il orienté votre conception musicale ? Vous a-t-il apporté une nouvelle lecture de la pièce ? A-t-il vu la version opératique que vous en avez tiré ? Quels ont été ses commentaires ?

P. E. – Mon épouse et moi avons contacté Tony Kushner à Paris juste après que la commande de l'opéra ait été fixée et que le texte ait été choisi. Comme il vient souvent en Europe et en particulier à Vienne - une partie de sa famille vivant à Vienne – nous avons organisé une rencontre au Châtelet. Il était très intéressé par une version de sa pièce avec la musique. Il était à ce moment là dans le projet du film[1] dont il était un des co-producteurs. Il n'a posé aucune condition spéciale pour la version opératique de sa pièce. Lorsque Mari Mezei, mon épouse, a terminé le livret, en 2002, nous l'avons envoyé à Kushner qui l'a lu et qui a donné son accord. La seule remarque de sa part concernait la ligne politique. C'est quelqu'un de très engagé politiquement et pour lui, la politique est un aspect très important dans toutes ses pièces et tous ses textes. Alors j'ai essayé de lui expliquer qu'en général, dans un opéra, ce n'est pas idéal de prendre la politique comme thématique parce que souvent, sa présence implique une diminution de l'action et elle n'a pas une fonction dramatique. C'est pourquoi la politique peut être le sujet d'un opéra mais pas un des thèmes principaux. Dans sa pièce, Kushner parle très concrètement de la période Nixon et Reagan. Aujourd'hui, j'ai constaté que la jeune génération n'a pas connaissance de cette période précise et même n'a jamais entendu parler de Nixon par exemple. Je pense qu'une période politique précise ne peut pas être représentée de la même manière dans une pièce de théâtre actuelle et dans un opéra. Un opéra est aussi écrit pour le futur, pour les générations à venir. J'espère que dans dix ans, vingt ans, trente ans, cinquante ans, on jouera encore la pièce. Quand on fait le choix d'un livret, on cherche les éléments qui sont susceptibles de durer le plus longtemps possible. C'est ce qui est intéressant avec le texte de Lady Sarashina. Ce texte a mille ans mais on y trouve des éléments qui sont absolument actuels.

Tony Kushner est venu à la première, au Châtelet. Pour ma part, je n'ai pas trop apprécié la mise en scène de la création. Par contre, j'ai trouvé très intéressants les mises en scène à Hamburg[2] et les deux spectacles qu'on a faits aux États-unis[3] : elles étaient à la fois beaucoup plus simples et beaucoup plus vivantes. La réaction du public a été immédiate, peut-être à cause de la langue aussi. Il n'y avait pas de sur-titrage.

A. R. – Dans cet opéra, l'accent est mis sur un traitement de l'orchestre qui s'avère être davantage de l'ordre du bruitage théâtral ou cinématographique que d'une écriture symphonique. Pouvez-vous expliquer ce parti pris ?

[1] Série télévisée réalisée par Mike Nichols avec Al Pacino, Meryl Streep, Emma Thompson, Justin Kirk, Ben Shenkman, Mary-Louise Parker et Jeffrey Wright ; durée 352 minutes ; 2003.
[2] Juin 2005.
[3] Juin 2006 à Boston ; mai et juin 2008 à Fort Worth.

P. E. – J'ai fait trois différentes versions de cet opéra en ce qui concerne l'instrumentation. La première consistait en un très petit effectif. Il y avait six instruments à vent - une flûte, une clarinette, une trompette, un trombone, deux saxophones – deux guitares – une électrique, une acoustique – un quatuor à cordes avec une contrebasse, deux percussions et deux musiciens qui jouaient sur quatre différents synthétiseurs. Mais les synthétiseurs posent beaucoup de problèmes à cause des modèles. Ceux qu'on a utilisés en 2004 n'existent plus actuellement.
Pour la deuxième version, j'ai ajouté beaucoup de cordes parce que j'ai senti dans la première version une pauvreté dans la sonorité générale. Il manquait une couche sonore habituellement assumée par l'orchestre à cordes dans l'opéra. Cette deuxième version m'a davantage satisfait et j'ai gardé exactement le même effectif en ce qui concerne les autres instruments.
Dans un an[1], je vais faire une création de la troisième version à Londres. Ce sera une version concertante, semi-concertante, « semi-stage », dans laquelle les chanteurs chanteront par cœur parce qu'on a choisi ceux qui avaient déjà chanté l'opéra sur scène. Mais l'orchestre sera aussi sur scène.

A. R. – Le traitement des voix ressort davantage d'un parlé-chanté propre aux styles du music-hall et de la comédie musicale. Par exemple, le personnage de Louis est très typisé musicalement et oscille entre le chanteur folk et le jeune premier d'une comédie musicale américaine des années 1950-1960. Chaque personnage a une vocalité propre.

À quel genre musical vous êtes-vous référé pour chacun des personnages ? Pourriez-vous expliquer vos choix ?

P. E. – Ce choix de différents styles musicaux attribués aux personnages est en relation avec la distribution concernant la création de l'opéra. Je savais que ce serait Julia Migenes qui chanterait le personnage de Harper Pitt et comme je la connaissais aussi dans le répertoire du music-hall, je savais qu'elle pouvait chanter aussi bien dans le grave et dans l'aigu. Elle a vraiment un style particulier. C'est pourquoi j'ai écrit spécialement pour ce style de voix. En ce qui concerne le personnage de Prior, c'est un baryton lyrique. Ce personnage est un peu timide, un peu perdu dans la vie, étant malade. Il devient de plus en plus héroïque vers la fin lorsqu'il jette le Livre à la figure des Anges et revendique sa soif de vivre.
Le personnage de Belize est chanté par un contre-ténor car pour moi, c'est un personnage pur, il est très clairvoyant, il dit toujours très clairement ce qu'il pense. À l'intérieur de sa partie

[1] Le 26 mars 2010 au Barbican Center de Londres.

vocale, j'ai inséré des allusions à la musique de Monteverdi : les fins de phrase empruntent une forme modale. Souvent, quand il chante, on n'a rien d'autre qu'une seule note de trombone, quelque chose de très simple.

Pour le personnage de Louis Ironson, je savais que le chanteur, Topi Lehtipuu, avait commencé sa carrière comme chanteur pop. Il est maintenant devenu un chanteur classique. Dans le style pop, j'ai trouvé qu'il était vraiment excellent et je n'envisageais pas autrement le personnage de Louis.

Pour le personnage de Joe Pitt, je connaissais bien aussi le baryton Omar Ebrahim. Il a une voix plutôt rude, une voix à caractère.

Lorsque j'ai choisi les chanteurs, je savais déjà ce que je cherchais, quel type de voix il me fallait. Puis, une fois les chanteurs choisis, j'écris vraiment pour eux.

III. *LOVE AND OTHER DEMONS*

A. R. - Avez-vous rencontré Gabriel García Márquez lors de l'élaboration de *Love and Other Demons* ? Si oui, quelle a été la portée de cet échange ? L'écrivain a-t-il orienté votre conception musicale ? Vous a-t-il apporté une nouvelle lecture de son roman ? A-t-il vu la version opératique que vous en avez tiré ? Quels ont été ses commentaires ?

P. E. – Je n'ai jamais rencontré Gabriel García Márquez. On a eu un contact par lettre pour lui demander la permission d'écrire un opéra d'après son œuvre, permission qu'il a donnée très généreusement. Mais après, cela est devenu très difficile parce que c'est la Société Márquez qui a pris le relais et qui m'a imposé un certain nombre de restrictions : on n'avait pas le droit d'enregistrer ni de produire des images ni d'imprimer le texte pour le public. Juridiquement, il y a donc eu des difficultés. Je pense que Márquez n'a jamais entendu l'opéra.

IV. CITATIONS

A. R. – Dans *Le Balcon,* deux opéras de Jean-Baptiste Lully, *Thésée* et *Atys* - tous deux écrits dans une perspective de glorification du roi Louis XIV - sont cités dans le tableau 7.

Pourriez-vous expliquer pourquoi vous avez choisi des fragments de ces deux opéras en particulier pour accompagner la première intervention du personnage de L'Envoyé de la Cour dans *Le Balcon* ?

P. E. – L'Envoyé est un personnage omniprésent, on le retrouve dans n'importe quels régimes. Du Moyen-Âge à nos jours, on peut enlever le président, l'Envoyé est toujours la personne qui garde sa fonction, qui reste. C'est l'idée de Genet. J'ai trouvé important de donner l'impression que ce monsieur vient du temps de Louis XIV, d'où le costume et la perruque du personnage. Si j'en avais la possibilité, j'aimerais instrumenter davantage ce passage tout en gardant la même musique. J'ai fait attention à ce qu'on ne couvre pas trop le chanteur. Mais instrumentalement, je trouve que c'est un peu trop mince, le poids de l'instrumentation est un peu trop léger.

A. R. – Dans *Angels in America*, avez-vous eu recours à des citations ?

P. E. – Dans la deuxième version, il y a une petite citation d'un choral de l'Église mormone. C'est dans la scène où Joe téléphone à sa mère : cela donne à Hannah une épaisseur, une identité, étant mormone. On entend ce choral chanté par le trio vocal dans la fosse.

A. R. - Dans la scène 3/A de *Love and Other Demons*, scène dans laquelle Ygnacio évoque le souvenir de Doña Ollala qui a été élève du compositeur Domenico Scarlatti, utilisez-vous une citation de ce compositeur ? Si oui, de quelle œuvre est-elle extraite ?

P. E. – Il s'agit d'une citation très à propos car Ygnacio, le père, cherche à communiquer avec sa femme morte. C'est Márquez qui écrit qu'Ollala était une élève de Domenico Scarlatti et qu'elle jouait du clavecin. J'ai pensé que c'était un cadeau pour moi. La période historique durant laquelle se déroule l'histoire de Márquez correspond exactement à la période de Scarlatti. Il s'était installé à ce moment là à la Cour d'Espagne et il était professeur de clavecin. Il m'a alors semblé évident que dans la mémoire d'Ygnacio, la figure d'Ollala devait être intimement liée à la musique de Scarlatti. Je suis allé à la bibliothèque, j'ai pris treize volumes des sonates du compositeur et j'ai joué les cinq cent cinquante sonates. J'ai choisi un passage où j'ai trouvé un petit noyau dramatique, une possibilité d'expressivité. J'ai réécrit cette musique pour deux orchestres à cordes et une harpe. Il n'y a rien d'autre dans ce passage, afin de renforcer le caractère énergique donné par les *pizzicati*. C'est une des parties de cet opéra que j'affectionne le plus, c'est vraiment très bien réussi. Cette scène et le choix des extraits de Scarlatti m'ont occupé pendant plusieurs mois. Je me suis beaucoup amusé. Si je dois écouter une seule partie de cet opéra, ce sera celle-ci. Curieusement, ici, beaucoup de gens n'entendent pas la musique de Scarlatti, ils prennent ce passage comme s'il s'agissait de

ma propre musique. Cela veut dire que cet extrait est bien intégré et qu'il ne casse pas la continuité musicale. Il s'inscrit bien dans la logique dramaturgique, il est bien amené, et apparaît vraiment comme un souvenir.

V. TRAITEMENT DE LA LANGUE

A. R. – *Angels in America*, *Lady Sarashina* et *Love and Other Demons* sont chantés en langue anglaise, et pourtant, on peut poser la question de savoir s'il s'agit réellement de la même langue. En effet, elle s'avère être très proche du parlé et conserve une prosodie relativement naturelle dans *Angels in America* ; elle est déconstruite dans *Lady Sarashina*, tantôt dilatée, notamment dans la bouche du personnage principal, tantôt fragmentée et éparpillée parmi les quatre voix ; enfin, elle s'approprie les deux styles du couple traditionnel de l'air et du récitatif dans *Love and Other Demons.*

Pourriez-vous expliquer le choix de ces trois traitements singuliers de la langue ?

P. E. – Heureusement que je n'ai pas un seul style pour la même langue. Avec la même langue, on obtient trois résultats musicaux très différents. Dans *Angels in America,* il s'agit plutôt d'un anglais-américain, car le modèle est le music-hall américain. Ce n'est pas le même anglais que celui de Londres. Pour *Love and Other Demons*, le texte m'a été lu par un écrivain de Londres, avec un accent cent pour cent londonien. Ce que j'ai entendu de sa lecture, c'était une langue un peu plus liée, un peu plus *legato,* un peu plus tirée : c'était l'opposée de celle qu'on entend dans *Angels in America* où le débit est beaucoup plus rapide.

CINQUIÈME ENTRETIEN : Synthèse et présentation de l'opéra *Die Tragödie des Teufels*[1]

A. R. -

> «Un musicien de génie peut […] être un novateur sans être à proprement parler un inventeur. […] le besoin dévorant de nouveauté […] implique l'idée que le fait musical est une chose ; la musique serait dans le cas de toute technique : et de même que les techniques se prêtent à un perfectionnement indéfini, […] ainsi le progrès perpétuel serait la loi de la musique. Toujours plus loin, plus vite, plus fort ! Dans cette course aux armements chaque musique, battant les records de la précédente, se présente comme le dernier cri de la modernité ; chaque musicien, refoulant ses devanciers dans l'inactuel et le démodé, revendique son brevet d'inventeur. […] Gageons que la soif d'innovations traduit ici le déclin de l'inspiration »[2].

Vladimir Jankélévitch recourt au champ lexical relatif au domaine de la recherche scientifique et technologique afin d'exprimer à quel point il est incongru et absurde d'invoquer le concept de progrès lorsqu'il s'agit de l'art musical.

Pourriez-vous proposer des termes qui vous sembleraient adéquats pour définir l'évolution de l'art de la composition dans le temps ? Comment vous situez-vous par rapport à « vos devanciers » ?

P. E. – Pour répondre à cette question, il faut avant tout savoir de quelle culture on parle, de quelle culture musicale. L'évolution du style et de la technique musicale dans la musique européenne est complètement différente par rapport aux autres grandes cultures asiatiques, par rapport aux styles populaires etc. En Europe, tout a commencé par le chant. Il s'agissait soit d'une musique attachée au texte, dans le domaine de l'Église, soit affectée à la chanson de rues. Cela produit différents styles quant au rythme, à l'harmonie, aux tempi. Les tempi d'Église étaient toujours lents, tandis que ceux de la chanson populaire étaient rapides. En ce qui concerne la danse, la musique était fonctionnelle, la musique dépendait de la forme de la danse donnée. La grande évolution dans la musique européenne concerne l'instrumentarium. Je pense que pour les familles d'instruments comme les cordes, les bois, les cuivres et les percussions, on peut parler de l'évolution d'une technique. Mais dans le principe, la musique n'a jamais changé. Quand j'écoute une musique du XII^{ème} siècle ou du XIII^{ème} siècle, cela me

[1] Entretien réalisé le 18 juillet 2009 dans le cadre du 25ème Festival et Séminaire International Béla Bartók de Szombathely.
[2] Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Seuil, Paris, 1983, p. 135, 136.

dit quelque chose exactement comme une musique d'aujourd'hui. L'époque nous donne une information sur une certaine façon de produire la musique. C'est ce qu'on essaie de recomposer aujourd'hui, comme lorsque j'ai mis en relation Monteverdi et le personnage de Belize.
L'autre ligne importante est la technique d'intervalle, l'intervalle comme base de la musique. L'intervalle a joué un rôle très important dans la culture chinoise et dans les anciennes cultures. L'intervalle est lié à la science de la psychologie. Lorsque dans ma jeunesse, j'ai appris que les grecs et les chinois avaient décrété que tels intervalles étaient interdits et avaient expliqué pourquoi, j'ai été très impressionné. Encore aujourd'hui, je sens une tension dans les intervalles. La fonction de l'intervalle est aussi relative à l'acoustique. J'utilise souvent les inter-modulations des intervalles. Je choisis une certaine construction harmonique, verticale et j'essaie de construire au-dessus un élément acoustique. J'essaie de mettre en espace. L'espace correspond pour moi à l'ondulation, ondulation qu'on peut construire si on déplace un peu les fréquences. C'est exactement le même principe que celui des yeux : si on regarde une chose avec un seul œil ou avec les deux yeux, ce sont les deux différentes informations qui créent l'espace. Musicalement, si on prend une image sonore et qu'on déplace un tout petit peu une deuxième image à côté, cela crée un espace sonore.

A. R. – Chaque œuvre littéraire et dramatique d'après laquelle le livret de vos opéras est construit est ancrée dans un passé historique. Elle est imbibée d'une culture et d'un vécu très marqués et charrie des valeurs humanistes et sociales spécifiques à un lieu donné, à une tradition donnée, à un dialecte donné. De même, les personnages ont une identité fixée, une capacité de réaction définie.

Comment êtes-vous passé des personnages littéraires/écrits/romanesques aux personnages musicaux/lyriques/opératiques ?

Existe-t-il pour vous ce que j'appellerais une universalité concernant les comportements, les capacités de réaction par rapport à la destinée, l'aptitude à la révolte, le rôle de la mémoire gardienne des secrets d'une famille/dynastie ?

Si oui, par quel(s) procédé(s) compositionnels avez-vous fait accéder vos personnages opératiques à une valeur d'universalité et de mythe ?

P. E. – Ce dont je me rends compte maintenant, c'est que je ne fais aucune liaison entre les différents opéras. Lorsque je commence un nouvel opéra, je ne me demande jamais quels sont les éléments communs entre eux. Pour la nouvelle œuvre, je recommence tout à zéro. C'est

ceux qui font des analyses de mes œuvres qui mettent en lumière les éléments communs. Finalement c'est une évidence puisque c'est une seule et même personne – c'est à dire moi - qui compose ces œuvres et j'ai un certain intérêt pour certaines choses et aucun intérêt pour d'autres choses.

Le choix des thèmes littéraires témoigne surtout de mon intérêt pour les caractères, en particulier, le caractère du destin. Quand il ne s'agit pas d'une œuvre de grande littérature, on ne trouve pas les personnages, ni le destin, ni les éléments dramatiques et c'est avant tout ce qui m'intéresse : donner les différents caractères aux différents personnages. C'est ce que je peux exprimer par la musique pour donner un caractère musical sur scène. J'ai toujours besoin d'une source, d'un partenaire dans la grande littérature. J'ai véritablement ce talent qui consiste à former les différents caractères. Autour de ces caractères, je construis le décor, l'époque, la culture spécifique. C'est pourquoi chaque opéra représente vraiment une culture particulière, par le langage, par le siècle et par la thématique.

L'élément commun de la révolte, par exemple, n'est pas seulement le résultat d'une prédilection de ma part ni du hasard de mes choix, mais il est aussi issu de l'Histoire, de la situation donnée par le déroulement dramatique. La révolte fait toujours partie du destin. La révolte, c'est ce qui témoigne de la capacité de lutter pour ou contre quelque chose, c'est ce qui crée la situation dramatique pas seulement pour une personne mais pour plusieurs personnes. La révolution dans *Tri Sestri* est très clairement exprimée par Tchekhov, quatre ans avant la vraie révolution russe, dans les figures de Touzenbach et d'Irina. La musique du *Balcon* commence tout de suite avec la révolte. Genet est assez sarcastique en ce qui concerne le rôle de la révolte. La musique qui représente la révolution recourt à un certain rythme correspondant à une entrée de cirque, à la marche des clowns et des éléphants. La révolution est très présente dans la pièce de Genet ce qui correspond à cette musique particulière qui revient plusieurs fois dans l'opéra. Je trouve vraiment dommage que les metteurs en scène n'aient jamais mis l'accent sur l'irruption très rythmée de la révolution. C'est un aspect qui a toujours été négligé. À l'époque de la création, j'ai fait part à Stanislas Nordey de mon idée, celle d'avoir plusieurs téléviseurs sur scène sur lesquels la révolte serait permanente. Personne n'a réalisé cette idée. La production que nous allons faire à Bordeaux cette année[1] est la même que celle de Freiburg. D'une certaine façon, cette production est vraiment beaucoup mieux que celle d'Aix en Provence qui était très rigide et froide. C'est une mise en scène à la manière de l'opérette. Mais ce n'est pas ce que j'ai souhaité. La meilleure mise en

[1] Novembre 2009 à l'opéra de Bordeaux ; metteur en scène : Gerd Heinz.

scène est pour moi est celle de Wien[1]. C'était un jeune homme autrichien que je ne connaissais pas[2] qui a fait la meilleure mise en scène, notamment en ce qui concerne le simulacre du Chef de la Police qu'il a représenté de manière très claire et convaincante. La révolte existe dans *Love and Other Demons* de manière permanente, très explicite dans la production de Chemnitz[3].

J'ai besoin de réaliser les différents caractères dans ma musique. C'est une forme de contrepoint. Chez moi, l'idée de contrepoint correspond à l'interaction de différents caractères. Quand je compose, c'est un travail bien particulier pour moi que de suivre chaque ligne et de repérer les moments au cours desquels je peux faire entrer en communion ces lignes ou au contraire les faire s'opposer. La polyphonie des caractères est sur scène et elle s'exprime dans la musique.

A. R. – Au cours d'un entretien avec Jérôme Varnier, ce dernier déclare que « le compositeur est aussi un interprète du matériau qu'il a en face de lui »[4].

En tant que chef d'orchestre et donc en tant qu'interprète, abordez-vous votre propre musique de la même façon que celle des autres ?

P. E. – En tant que chef d'orchestre, je travaille plus sur la musique des autres. En ce qui concerne ma musique, je prépare plus en détails le travail parce que souvent, je crois connaître des éléments qui en fait ne sont pas vrais. J'ai des défauts lorsque j'aborde mes productions et je suis plus à l'aise quand c'est quelqu'un d'autre qui dirige ma musique. Dans mon cerveau, c'est comme une combinaison d'éléments que je crois connaître. Mais quand c'est quelqu'un d'autre qui réalise une de mes pièces, c'est mieux parce qu'il concentre le travail autour d'éléments que j'aurais tendance à abandonner un peu. Cela dépend aussi du nombre de fois où j'ai eu l'occasion de diriger la même œuvre car avec le temps, le travail mûrit. Par exemple, c'est la toute première fois que j'ai dirigé *Levitation*[5].

J'ai vu deux réalisations de *Love and Other Demons* : Vladimir Jurowski à Glyndebourne et Frank Beermann à Chemnitz - qui est le chef de l'Opéra de Chemnitz. C'était deux réalisations complètement différentes. Avec Jurowski, cela prenait une dimension plutôt russe, toujours un peu lent et large. C'était très intéressant pour moi d'entendre la même

[1] Octobre 2005 au Museumquartier.
[2] Stephan Bruckmeier.
[3] Spectacles se déroulant du mois de janvier au mois d'avril 2009 ; mise en scène : Dietrich Hilsdorf.
[4] Se reporter à l'entretien avec le chanteur Jérôme Varnier qui figure dans le présent volume.
[5] Concert du 11 juillet 2009 donné au Bartók Terem de Szombathely dans le cadre du 25ème Festival et Séminaire International Béla Bartók.

musique de deux façons très différentes. Je vais diriger cette œuvre pour la première fois à Strasbourg[1] mais je serais plus satisfait si quelqu'un d'autre le faisait à ma place.

A. R. – Parmi les cinq opéras, y a-t-il un personnage que vous préférez ? Si oui, pouvez-vous expliquer les critères musicaux, dramaturgiques, symboliques ou autres de cette inclination ?

P. E. – Ce ne serait pas correct d'avoir une préférence parce que je suis le papa et la maman de chacun de mes personnages. Dans mon travail, quand j'en suis à l'étape de la conception des différents caractères, j'essaie d'entrer moi-même dans le rôle pour ressentir leurs réactions, j'essaie de prendre de moi-même. Au moment de la composition, je vois les autres personnages avec l'œil de celui dont je suis en train de m'occuper. Plus tard, quand la pièce est finie, je ne sens aucune préférence pour l'un ou l'autre des personnages parce qu'ils sont mes enfants. Je pense que cela devrait être la même chose pour chaque artiste. Il faut aimer tout le monde, autrement, cela fausse les choses, cela les dénature. S'il y a une prédilection, c'est qu'on est dans l'interprétation. Or composer n'est pas interpréter. Composer, c'est une création. L'interprétation vient lorsque tout est déjà fait. Ce n'est jamais bien lorsqu'un autre chef d'orchestre ou un metteur en scène marque des différences entre les personnages. Car pour le public, il faut montrer chaque personnage dans son univers. La sympathie ou l'hostilité doivent être créées dans le spectateur : chacun se sent plus ou moins en affinité avec un personnage en particulier. C'est beaucoup plus intéressant comme cela, lorsqu'il y a des réactions de la part du public qui sont complètement contradictoires. Par exemple, Iago est quelqu'un d'extraordinaire. On ne peut pas dire qu'on ne l'aime pas. Il faut entrer dans son personnage. Et après, il faut entrer dans Othello. En tant que créateur, il faut entrer dans ses personnages avec toujours la même bonne volonté.

A. R. – Pourriez-vous brièvement présenter votre nouvel opéra, *Die Tragödie des Teufels*[2], qui va être créé le 22 février 2010 ?

P. E. – Nous sommes partis d'un drame hongrois du XIX^{ème} siècle qui s'intitule *La Tragédie de l'homme*[3]. Madách a créé une œuvre après le *Faust* de Goethe, œuvre qui s'approche un

[1] Octobre 2010.
[2] *La Tragédie du Diable.*
[3] L'auteur de cette fresque lyrique parue en 1861 est l'écrivain hongrois Imre Madách (1823-1664). Lucifer, voulant montrer la faillite de la création de Dieu et désespérer Adam, le fait vivre à différentes périodes de

peu esthétiquement du *Peer Gynt*[1] de Ibsen. Cette œuvre consiste en une série de tableaux dans lesquels Adam, Ève et Lucifer traversent l'Histoire de l'humanité depuis la Création dans le jardin d'Éden jusqu'aux phalanstères du futur. Le futur est présenté à travers une société dans laquelle tout le monde est identique et dans laquelle chacun peut acheter sa personnalité comme dans un supermarché. Lucifer traverse les scènes d'Égypte, de Grèce, de Rome, puis de Londres et de Paris pendant la Révolution etc. Adam prend la forme de différents personnages ayant vécu à diverses époques et Lucifer lui montre dans les situations données quel sera son rôle dans le futur. À la fin de la pièce, Adam dit à Lucifer : « Si tout ce que j'ai vu est le futur qui nous attend, je pense que ce n'est pas la peine de continuer, il faut tout arrêter ». Mais à ce moment, Ève lui annonce qu'elle attend un enfant. C'est donc le début de l'Humanité puisqu'il n'est pas question de tuer le bébé. Il faut continuer. C'est justement au moment où on décide de mettre fin à l'Humanité qu'elle commence. Ce texte de Madách a constitué le thème original. Cependant, j'ai constaté que les tableaux de donnaient pas vraiment un sens dramatique et qu'on ne pouvait pas faire une œuvre scénique avec ce texte. J'ai donc seulement retenu l'idée principale de ce texte. Sur la base de ce drame, *La Tragédie de l'homme*, on a décidé de faire faire une nouvelle version par un écrivain allemand qui s'appelle Albert Ostermaier[2]. Disons que ce sont les idées de Madách mais cent cinquante ans plus tard, vues par un œil d'aujourd'hui.

Au départ, on a commencé avec les trois personnages comme dans le drame de Madách, avec Adam, Ève et Lucifer. Puis mon épouse a suggéré d'ajouter un personnage féminin diabolique, Lucy (Lilith). Ainsi, on obtenait des pendants féminins pour les deux personnages masculins. La source de ce démon féminin est en fait Lilith. J'ai recouru à un livre sur les mythes anciens de Graves[3], ouvrage dans lequel le mythe de la création est raconté par les différentes cultures anciennes. Graves ne fait aucun commentaire et présente chaque point de vue de manière objective. Chaque culture explique donc la création à sa façon et le personnage de Lilith se retrouve partout sauf dans la Bible. Notre culture chrétienne est basée sur la Bible qui censure énormément de choses issues des autres cultures, et en particulier la figure de Lilith. Ce qui est intéressant, c'est que Lilith a été créée au même moment qu'Adam. Adam et Lilith sont le premier homme et la première femme créés par Dieu. Cette création correspond à la recherche de laboratoire car avant eux, l'être humain existait déjà et

---

l'Histoire sous les traits de personnages célèbres, et lui montre l'échec des idéaux pour lesquels combat l'homme : égalité, liberté et justice.

[1] 1867.

[2] Écrivain allemand né en 1967.

[3] Robert Ranke Graves, poète et romancier anglais (1895-1985).

formait une grande population : les bergers et les paysans. Adam, au départ, correspond à l'image du monde, il est aussi grand que le monde. Par la suite, on a commencé à le réduire mais il était encore trop grand. Alors on a pensé que la meilleure idée serait de lui attribuer la même mesure que celle des hommes qui existaient déjà. Quand il est né – quand il a été créé - on lui a donné l'âge de vingt-et-un ou vingt-deux ans, comme une poupée. Lilith et Adam étaient exactement égaux car ils étaient faits de la même matière : le sable. Mais Lilith a très vite quitté Adam car elle n'était pas satisfaite de sa compagnie. Adam, resté seul, a souhaité une partenaire comme celle des bergers et les paysans. À partir de là, il a été décidé qu'on ne créerait plus de deuxième personne ayant les mêmes droits. C'est pourquoi Ève, qui sort de la côte d'Adam, est toujours dépendante de Adam. À cause de la rébellion de Lilith, l'homme a désormais la priorité et la femme est en deuxième position. Par la suite, Lilith est devenue la mère de tous les démons.

Pour moi c'est très intéressant car je connais maintenant la maman de tous les démons sur lesquels j'ai travaillé dans *Love and Other Demons* ! Dans *Angels in America,* on parle du Livre du Prophète et cela correspond exactement au mythe d'Adam, Lilith et Lucifer. Ce Livre est une anthologie sur tout ce qu'on savait dans le domaine de la science à l'époque. Finalement, cela fait une trilogie, thématiquement et stylistiquement, même si pour le dernier opéra je travaille avec la langue allemande qui est très différente de l'anglais dans sa sonorité et dans son rythme. L'élément commun qui relie les trois opéras, c'est le fait qu'on comprenne chaque mot. Je me place du côté du spectateur : je dois pouvoir suivre l'histoire et donc je dois comprendre ce que disent les personnages. Dans chaque opéra, le dialogue est très important. C'est précisément le dialogue qui donne le rythme, qui donne la forme, qui donne le tempo.

Pourquoi donner le titre de *Tragédie du Diable* ? D'abord parce qu'on ne voulait pas que le public qui connaît le texte de Madách pense que c'est une adaptation de Madách. D'autre part, l'écrivain Ostermaier a trouvé une explication intéressante. Jusqu'à maintenant, tout ce que nous projetions sur Lucifer était toujours très négatif. Aujourd'hui, tous les éléments appartenant au personnage de Lucifer ne sont pas concentrés dans un seul personnage mais sont dispersés : Lucifer est partout et en petits morceaux, en Afrique, en Amérique, en Asie etc. Aujourd'hui, ce n'est plus le même Lucifer, il s'affaiblit alors qu'Adam, lui, devient de plus en plus puissant et reprend le rôle de Lucifer. Le futur, c'est un Adam qui est devenu Lucifer. J'ai repris la technique des deux orchestres comme dans *Tri Sestri* car la scène et la fosse à München sont énormes. Comme je veux à nouveau qu'on comprenne bien le texte, je dispose le petit ensemble dans la fosse et le grand orchestre derrière la scène.

LIMINAIRE

Parler des opéras de Peter Eötvös, c'est aussi illustrer et enrichir l'argumentation au moyen de documents et de témoignages, d'où la nécessité d'une répartition de la thèse en trois volumes. Le présent volume répertorie les annexes, constituées tout d'abord d'un catalogue des œuvres créées jusqu'en 2010. Ce catalogue permet de mettre en lumière le rythme d'écriture du compositeur et l'évolution de cette fréquence au fil des années.

Les annexes suivantes recensent les diverses productions de chacun des cinq opéras depuis leur création jusqu'en 2011 : l'utilité de ces listes pourra être rétrospectivement vérifiée, notamment au cours d'un travail à venir sur la réception des œuvres.

J'ai trouvé opportun de reporter les livrets des quatre derniers opéras dans leur intégralité, ces derniers ne faisant pas à ce jour l'objet d'une publication à part, à savoir, indépendamment de la partition. Seul le livret du premier opéra de Peter Eötvös, *Trois Sœurs*, est disponible en langues russe et française dans le numéro de *L'Avant-Scène Opéra* qui lui est consacré[1].

Enfin, les dernières annexes présentent des articles de presse écrits à l'occasion de la création de chacun des cinq opéras – outils également utiles en vue d'une étude à venir sur la réception des œuvres - ainsi que divers documents complétant les démonstrations effectuées dans le corps du texte situé dans le premier volume.

[1] Numéro 204, *op. cit.*

SOMMAIRE RÉCAPITULATIF

ANNEXE I : Catalogue des œuvres----------416

ANNEXE II : Productions de l'opéra *Trois Sœurs* de 1998 à 2011----------426

ANNEXE III : Productions de l'opéra *Le Balcon* de 2002 à 2009----------429

ANNEXE IV : Productions de l'opéra *Angels in America* de 2004 à 2010----------430

ANNEXE V : Productions de l'opéra *Lady Sarashina* de 2008 À 2010----------431

ANNEXE VI : Productions de l'opéra *Love and Other Demons* de 2008 à 2010---------432

ANNEXE VII : *Le Balcon,* livret de Françoise Morvan, avec la collaboration de Peter Eötvös et André Markowicz----------433

ANNEXE VIII : *Angels in America,* livret de Mari Mezei----------453

ANNEXE IX : *Lady Sarashina,* livret de Mari Mezei----------484

ANNEXE X : *Love and Other Demons,* livret de Kornél Hamvai et de Peter Eötvös---492

ANNEXE XI : Orchestration et distribution du son dans l'espace dans l'opéra *Lady Sarashina*----------505

ANNEXE XII : Sonnets du poète espagnol Garcilaso de La Vega (1501 – 1536) cités dans l'opéra *Love and Other Demons*----------507

ANNEXE XIII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Trois Soeurs*----------509

ANNEXE XIV : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Le Balcon*----------520

ANNEXE XV : Critique de presse parue au sujet de la création de l'opéra *Angels in America*----------527

ANNEXE XVI : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Lady Sarashina*----------528

ANNEXE XVII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Love and Other Demons*----------534

ANNEXE I : Catalogue des œuvres[1]

ŒUVRES POUR ORCHESTRE ET ORCHESTRE DE CHAMBRE

Chinese Opera, 1986
Œuvre pour orchestre
Création : novembre 1986, Paris
Durée : 27'
Éditions : Salabert, Paris

Atlantis, 1995
Pour baryton, soprano, cymbalum, chœur virtuel et orchestre, d'après un texte de Sándor Weöres
Création : novembre 1995, Köln
Durée : 37'30''
Éditions : Ricordi, München

ZeroPoints, 1999
Pour orchestre
Création : 27 février 2000, London
Durée : 14'
Éditions : Schott, Mainz

Ima, 2002
Pour chœur mixte et orchestre,
Création : 13 septembre 2002, Köln
Durée : 18'
Éditions : Schott, Mainz

Konzert für zwei Klaviere, 2007
Pour orchestre
Création : 24 avril 2008, Cleveland
Durée : 20'

Concerto pour orchestre, 2011
Création : 10 novembre 2011, Lisbon

ŒUVRES CONCERTANTES

Psychokosmos, 1993
Pour cymbalum solo et orchestre
Création : février 1994, Stuttgart
Durée : 16'30''
Éditions : Ricordi, München

Shadows, 1996
Version pour flûte, clarinette et orchestre
Création : mars 1996, Baden Baden

[1] Les œuvres sont classées par genre et à l'intérieur de chaque genre, par ordre chronologique de composition.

Durée : 15’
Version pour flûte, clarinette et ensemble
Création : avril 1997, Budapest
Durée : 15’
Éditions : Ricordi, München

Two monologues, 1998
Pour baryton et orchestre d’après un texte d’Anton Pavlovitch Tchekhov
Création : février 1999, Frankfurt
Durée : 13’
Éditions : Ricordi, München

Repliqua, 1998
Pour alto solo et orchestre
Création : 29 mars 1999, Milano
Durée : 15’
Éditions : Ricordi, München

Paris-Dakar, 2000
Pour trombone solo, cuivres et percussions
Création : 2001, Budapest
Durée : 7’
Éditions : Schott, Mainz

Snatches of a conversation, 2001
Pour trompette solo et ensemble instrumental
Création : 25 novembre 2001, Switzerland
Durée : 11’
Éditions : Schott, Mainz

Jet Stream, 2002
Pour trompette solo et orchestre
Création : 15 février 2003, London
Durée : 18’
Éditions : Schott, Mainz

CAP-KO, dédié à Béla Bartók, 2005
Concerto pour piano, synthétiseur et orchestre
Création : 26 janvier 2006, München
Durée : 20’
Éditions : Schott, Mainz

Seven, en mémoire des astronautes de Columbia, 2006
Pour violon solo et orchestre
Création : 6 septembre 2007, Luzerne
Durée : 21’30’’
Éditions : Schott, Mainz

Levitation, 2007
Pour deux clarinettes et orchestre à cordes

Création : 7 février 2008, Las Palmas
Éditions : Schott, Mainz

Konzert für zwei Klaviere, 2007
Création : 9 mars 2008, Köln
Durée : 20’
Éditions : Schott, Mainz

QUATUOR À CORDES

Korrespondenz, 1992
Création : juillet 1993, Schleswig-Holstein
Durée : 16’30’’
Éditions : Ricordi, München

Encore, (Un taxi l’attend mais Tchekhov préfère aller à pied), 2005
Création : 11 juin 2006, Schloss Neuhardenberg
Durée : 2’
Éditions : Schott, Mainz

ŒUVRES POUR ENSEMBLE ET MUSIQUE DE CHAMBRE

Windsequenzen, 1975/1887
Pour ensemble à vent et accordéon
Version : 1975
Création : 21 décembre 1975, Budapest
Durée : 29’
Version : 1987
Création : 18 juillet 1989, Szombathely
Durée : 29’
Dernière version : 2002
Création : 14 septembre 2002, Köln
Durée: 29’
Éditions : Musica Budapest

Intervalles-Intérieurs, 1981
Pour clarinette, trombone, violon, violoncelle et dispositif électroacoustique
Création : 1982, la Rochelle
Durée : 30’
Éditions : Salabert, Paris

Steine, 1985-1990
Création : novembre 1990, Frankfurt
Durée : 17’
Éditions : Musica Budapest

Zwei Promenaden, 1993/2001
Pour deux percussions, un synthétiseur et un tuba
Éditions : Ricordi, München

Psy, 1996
Version pour flûte, violoncelle et cymbalum (ou piano, ou harpe, marimba basse)
Création : juin 1997, Mönchengladbach
Version pour flûte, alto et harpe
Création : novembre 2002, Paris
Durée : 9’
Éditions : Ricordi, München

Sonata per sei, 2006
Pour deux pianos, trois percussions et synthétiseur
Durée : 18’
Éditions : Schott, Mainz

Natasha, 2006
Pour contre-ténor ou soprano, clarinette en *la*, et piano, d’après un texte d’Anton Pavlovitch Tchekhov
Création : juin 2006, Schwetzingen
Durée : 4’
Éditions : Ricordi, München

Octet, 2008
Pour flûte, clarinette, deux bassons, deux trompettes, deux trombones
Création : 2 avril 2008, Frankfurt
Durée : 13’
Éditions : Ricordi, München

Octet Plus, 2008
Pour soprano, flûte, clarinette, deux bassons, deux trompettes, deux trombones
Création : septembre 2008, Strasbourg
Durée : 20’
Éditions : Ricordi, München

ŒUVRES POUR INSTRUMENT SEUL

Kosmos, 1961/1999
Pour piano solo ou deux pianos
Version 1961
Création : juin 1961, Budapest
Nouvelle version : 1999
Durée : 15’
Éditions : Salabert, Paris

Psalm 151, 1993
À la mémoire de Frank Zappa
Pour un percussionniste ou quatre percussionnistes
Création : février 1994, Stuttgart
Durée : 19’30’’
Éditions : Ricordi, München

Thunder, 1993
Pour une timbale basse
Création : 1994, Kyoto
Durée : 5’
Éditions : Ricordi, München

Derwischtanz, 1993/2001
Pour clarinette solo ou pour trios clarinettes
Éditions : Ricordi, München

Two poems to Polly, 1998
Pour violoncelliste seul parlant
Création : 28 septembre 1999, Düsseldorf
Durée : 5’
Éditions : Ricordi, München

Erdenklavier-Himmelklavier n°1, 2003
À la mémoire de Luciano Berio
Pour piano solo
Création : 20 juillet 2003, Tanglewood
Durée : 3’
Éditions : Schott, Mainz

Un taxi l’attend, mais Tchekhov préfère aller à pied, 2004
Pour piano solo
Durée : 2’
Éditions : Schott, Mainz

UNICEF, 2005
“Un morceau à cinq doigts, inventé autour d’une histoire”
Pour piano solo
Durée : 1’
Éditions : Schott, Mainz

Erdenklavier-Himmelklavier n°2, 2003/2006
Pour piano solo
Création : 9 janvier 2007, Montréal
Durée : 3’
Éditions : Schott, Mainz

Cadenza, 2008
Pour flûte solo
Création : 2008
Durée : 3’
Éditions : Ricordi, München

ŒUVRES VOCALES *A CAPELLA*

A magyar romokon, 1959
Pour mezzo

Texte de Dezsö Kosztolányi
Création : octobre 2006, Budapest

Drei MadrigalKomödien, 1963/ 1990
Texte de Carlo Gesualdo
Moro Lasso
Création : avril 1963, Budapest
Durée : 8’
Hochzeitsmadrigal
Création : novembre 1976, Metz
Durée : 4’30’’
Insetti galanti
Création : février 1990, Paris
Durée : 7’
Éditions : Salabert, Paris

Solitude/Magány, à la mémoire de Kodály, 1956/2006
Pour chœur d’enfants
Texte de Béla Kapuváry
Durée : 5’
Éditions : Salabert, Paris

ŒUVRES SCÉNIQUES, THÉÂTRE MUSICAL

Harakiri, 1973
Texte de István Bálint
Création : septembre 1973, Bonn
Durée : 19’30’’
Éditions : Ricordi, München

Brass-The Metal Space, 1990
Pièce d’action pour sept cuivres et deux percussionnistes
Création : octobre 1990, Graz
Durée : 22’30’’
Éditions : Ricordi, München

Triangel, 1993
Pour un percussionniste et ensemble instrumental
Création : février 1994, Stuttgart
Durée : 35’
Éditions : Ricordi, München

« As I Crossed a Bridge of Dreams », 1998-1999
Texte d’après le journal intime de Lady Sarashina, 1008, Japon
Avec dispositif électroacoustique
Création : octobre 1999, Donaueschingen
Durée : 50’
Éditions : Ricordi, München

OPÉRAS

Radamès, 1975
Opéra de chambre, livret de Peter Eötvös
Création : 5 mars 1976, Köln
Durée : 35’
Nouvelle version :
Création : 29 décembre 1997, Budapest
Durée : 35’
Éditions : Schott, Mainz

Trois Sœurs, 1996-1997
Opéra en un prologue et trois séquences
Livret conçu d’après la pièce d’Anton Pavlovitch Tchekhov, *Les Trois Sœurs*
Création : 13 mars 1998, Lyon
Durée : 100’
Éditions : Ricordi, München

Le Balcon, 2001-2002
Opéra en dix tableaux
Livret conçu d’après la pièce du même nom de Jean Genet
Avec dispositif électroacoustique
Création : 5 juillet 2002, Aix-en-Provence
Durée : 210’
Éditions : Schott, Mainz

Angels in America, 2002-2004
Opéra en deux actes
Livret conçu d’après la pièce du même nom de Tony Kushner
Avec amplification
Création : 23 novembre 2004, Paris
Durée : 140’
Éditions : Schott, Mainz

Lady Sarashina, 2007
Opéra en un acte
Livret conçu d’après le journal intime de Lady Sarashina, 1008, Japon
Création : 4 mars 2008, Lyon
Éditions : Ricordi, München

Love and other Demons, 2007
Opéra en deux actes
Livret conçu d’après le roman de Gabriel García Márquez, *Del Amor y Otros Demonios*
Création : 10 août 2008, Glyndebourne
Éditions : Schott, Mainz

Die Tragödie des Teufels, 2010
Opéra comique-utopique en trois parties

Livret conçu d'après le poème dramatique de Imre Madách, *Az ember tragédiája*[1]
Création : 22 février 2010, München

ŒUVRES ÉLECTROACOUSTIQUES ET MULTIMÉDIA

Mese (Conte), 1968
« Composition parlante » sur bande. (voix : Piroska Molnár)
Création : septembre 1968, Darmstadt
Durée : 12'34''
Éditions : Feedback, Köln

Cricketmusic, 1970
Pour bande
Création : décembre 1970, Budapest
Durée : 5'

Music for NewYork, 1971
Improvisation au saxophone soprano et percussions avec bande
Durée : 10'40''

« Now, Miss ! », 1972
Pour violon, synthétiseur et bande stéréo
D'après le texte de Samuel Beckett « Embers »
Création : juillet 1972, Öldorfer
Durée : 18'30''
Éditions : Ricordi, München

Elektrochronik, 1974
Création : 1974, Köln
Durée : 30'

ŒUVRES RETIRÉES DE LA LISTE

Endless Eight I, 1981
Pour ensemble vocal et instrumental.
Création : décembre 1981, Paris
Durée : 26'

Pierre Idyll, 1984
Pour dix-huit instruments
Durée : 8'
Création: 31 mars 1985, Baden-Baden
Éditions : Salabert, Paris

Endless Eight II, Apeiron musikon, 1988-1989
Pour ensemble vocal et instrumental.
Création : juin 1987, Amsterdam
Durée : 32'40''

[1] *La Tragédie de l'Homme.*

Der Blick, 1997
Création : octobre 1997, Karlsruhe
Durée : 16’40’’

600 Impulse, 2000
Pour brass band
Création : 7 mai 2000, Mainz
Durée : 10’

Désaccord, 2001
À la mémoire de Bernd Alois Zimmermann
Pour deux altos
Création : 11 janvier 2002, köln
Durée : 8’
Éditions : Ricordi, München

MUSIQUES DE FILMS ET MUSIQUES POUR LE THÉÂTRE (Hongrie, 1962-1991)

Théâtre hongrois :

Georg Büchner : *Leonce és Léna - Leonce and Lena*, 1961
Sean O'Casey : *Az ezüst kupa - The Silver Tassie*, 1961
Tenessee Williams : *Üvegfigurák- The Glass Menagerie*, 1963
Eugene O'Neill : *Amerikai Elektra - Mourning becomes Electra*, 1963
Imre Madách : *Az ember tragédiája - Tragedy of Man*, 1964
Mikhaïl L. Lermontov : *Hóvihar - The Storm*, 1964
Luigi Pirandello : *Hat szerep keres egy szerzöt - Six characters in search of an author*, 1964
Jean Anouilh : *Becket*, 1965
Józsej Katona : *Bánk bán*, 1968
William Shakespeare : *Téli rege - The Winter´s Tale*, 1969
William Shakespeare : *Athéni Timon - Timon of Athens*, 1969

Théâtre pour enfants :

Twist Oliver - Oliver Twist, 1963
Hét szem mazsola - Seven Raisins, 1965
Ellopott bejárat - Stolen Entrance, 1965
Foltos és Fülenagy - Spotty and Bigears, 1966

Films :

János Rózsa : *Tér – Space*, 1962
Pál Gábor : *Prometeusz – Prometheus*, 1962
Pál Gábor : *A megérkezés - The Arrival*, 1962
Károly Esztergályos : *Ötödik pozicióban - In fifth position*, 1962
Pál Gábor : *Aranykor - Golden Age*, 1963
Zoltán Fábri : *Nappali sötétség - Darkness at noon*, 1963
István Bácskay-Lauro : *Igézet – Spell*, 1963
István Szabó : *Álmodozások kora - The Age of Daydreaming*, 1964
Iván Lakatos : *Mozaik – Mosaic*, 1964

János Szücs : *Szomjuság – Thirst*, 1965
Mihály Szemes : *Az alvilág professzora - The professor of inferno*, 1969
Ferenc Kardos : *Egy örült éjszaka - A Crazy Night*, 1969
János Tóth : *Aréna – Arena*, 1969
Zoltán Huszárik : *Amerigo Tot* , 1969
Károly Makk : *Macskajáték - Cat´s play*, 1974
Sándor Sára : *Tüske a köröm alatt - Thorn under the Nail*, 1987
Judit Elek : *Tutajosok Raftsmen*, 1990
Sándor Sára : *Könyörtelen idök Relentless Times*, 1991

ANNEXE II : Productions de l'opéra *Trois Sœurs* de 1998 à 2011

1998, les 13,15, 17, 19, 21, 24 mars à Lyon
Opéra National de Lyon
Chefs d'orchestre : Kent Nagano et Peter Eötvös
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

1999, les 13, 15, 17, 19, 27 octobre et les 01, 05, 07 novembre à Düsseldorf
Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf
Chefs d'orchestre : Wen-Pin Chien et Günther Albers
Langue allemande, version pour voix de femmes
Metteur en scène : Inga Levant

1999, les 29 novembre et 01 décembre à Utrecht
le 04 décembre à Den Haag, le 07 décembre à Enschede, le 09 décembre à Eindhoven, le 11 décembre à Den Bosch, le 14 décembre à Rotterdam, le 16 décembre à Maastricht, les 17, 18 décembre à Amterdam
Chefs d'orchestre : Niksa Bareza et Jonathan Stockhammer
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2000, le 02 avril à Budapest
National Opera House de Budapest
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et László Tihanyi
Langue hongroise, version pour voix de femmes
Metteur en scène : István Szabó

2000, les 24, 25, 26, 30 septembre à Hamburg
Hamburger Staatsoper
Chefs d'orchestre : Ingo Metzmacher et Boris Schäfer
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2000 les 8, 11, 14, 21, 26, octobre et les 01, 04 novembre à Freiburg
Freiburger Theater
Chefs d'orchestre : Kwamé Ryan et Errico Fresis
Langue russe, version pour voix de femmes
Metteur en scène : Gerd Heinz

2001, le 29 avril à Zagreb
National Opera House de Budapest
Chefs d'orchestre : Gergely Vajda et László Tihanyi
Langue hongroise, version pour voix de femmes
Metteur en scène : István Szabó

2001, le 25 août à Edinburgh
Festival de Edinburgh
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Errico Fresis

Version de concert
Langue russe, pour contre-ténors

2001, les 07, 14, 20 octobre à Hamburg
Hamburger Staatsoper
Chefs d'orchestre : Ingo Metzmacher et Boris Schäfer
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2001, les 06, 08, 10, 12, 14, 16 novembre à Paris
Théâtre du Châtelet
Chefs d'orchestre : Kent Nagano et Peter Eötvös
Langue russe, version contre-ténors
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2002, les 08, 10, 12, 14 15, 17, 19, 21 mars à Bruxelles
Théâtre de la Monnaie
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Roland Boer
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2002, les 18, 20, 22, 24, 26 avril à Lyon
Opéra National de Lyon
Chefs d'orchestre : Kwamé Ryan et Jonathan Stockhammer
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2002, les 25, 27, 29, 31 mai à Wien
Wiener Festwochen
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et László Tihanyi
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2002, les 02, 13, 17 et 22 novembre à Kassel
Opéra National de Kassel
Chefs d'orchestre : Roberto Paternostro et Arne Willimczik
Langue allemande, version pour voix de femmes
Metteur en scène : István Szabó

2005, les 10, 17, 21, 26, 30 avril et les 03, 06, 08 mai à Berne
Opéra National de Berne
Chefs d'orchestre : Hans Drewantz et Frantz Leander Klee
Langue russe, version pour voix de femmes
Metteur en scène : Gerd Heinz

2006, les 05, 09, 18, 21 mars à Hamburg
Hamburger Staatsoper
Chefs d'orchestre : Martyn Brabbins et Simon Hewett
Langue russe, version pour contre-ténors
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2007-2008, les 04, 10, 17, 23, 30 novembre, les 05, 22, 29 décembre, les 09, 24 janvier et les 22, 26 février à Oldenburg, Staatstheater
Chefs d'orchestre: Alexander Rumpf et Olaf Storbeck
Langue russe, version pour voix de femmes
Metteur en scène: Andrea Schwalbach

2010, février, München
Prinzregententheater
Chefs d'orchestre : Ulf Schirmer et Münchner Rundfunkorchester
Langue russe, version pour voix de femmes
Metteur en scène : Rosamund Gilmore

2010, mars, Koblenz
Theater Koblenz
Director: Gabrielle Wiesmüller
Conductor: Enrico Delamboye, Karsten Huschke

2011, les 11, 14 et 17 juin, Berlin
Schiller Theater

ANNEXE III : Productions de l'opéra *Le Balcon* de 2002 à 2009

2002, les 5, 7, 11, 13 juillet à Aix en Provence
Théâtre de l'Archevêché
Chef d'orchestre : Peter Eötvös
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2003, les 26 avril, 3, 6, 8, 21, 24 mai, 1, 9, 22, 29 juin à Freiburg
Theater Freiburg
Chef d'orchestre : Kwamé Ryan
Metteur en scène : Gerd Heinz

2003, les 5, 6 et 8 juin à Amsterdam
Muziektheatre Amsterdam
Chef d'orchestre : Peter Eötvös
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2004, les 21, 22, 24 et 25 janvier à Toulouse
Théâtre du Capitole de Toulouse
Chef d'orchestre : Peter Eötvös
Metteur en scène : Stanislas Nordey

2005, les 28 et 30 janvier à Besançon
Opéra Théâtre de Besançon
Chef d'orchestre : Stéphane Petitjean
Metteur en scène : Jean-Marc Foret

2005, les 3 et 4 avril à Budapest
Müvészetek Palotája – Fesztivalszinház de Budapest
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Laszlo Kovács
Metteur en scène : Robert Alföldi

2005, les 19, 21, 23 et 25 octobre à Wien
Museumquartier
Chef d'orchestre : Walter Kobéra
Metteur en scène : Stephan Bruckmeier

2009, les 20, 22, 23 et 27 novembre à Bordeaux
Opéra de Bordeaux
Chef d'orchestre : Kwamé Ryan
Metteur en scène: Gerd Heinz

ANNEXE IV : Productions de l'opéra *Angels in America* de 2004 à 2010

2004, les 23, 26, 28 et 29 novembre à Paris
Théâtre du Châtelet
Chef d'orchestre : Peter Eötvös
Metteur en scène : Philippe Calvario

2005, les 23, 26, 28 et 30 juin à Hamburg
Hamburger Staatsoper
Chef d'orchestre : Cornelius Meister
Metteur en scène : Benedikt Von Peter

2006, les 15 et 17 juin à Amsterdam
Holland Festival, Muziekgebouw
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Alejo Pérez
Metteur en scène : Benedikt Von Peter

2006, les 16, 17, 20 et 24 juin à Boston
Boston Opera, Wimberly Theatre in the Calderwood Pavilion
Chef d'orchestre : Gil Rose
Metteur en scène : Steven Maler

2008, les 16, 18, 24, 28 mai, 3 et 5 juin à Fort Worth
Fort Worth Opera
Chef d'orchestre : Christopher Larkin
Metteur en scène : David Gately

2009, les 21, 23, 25, 27, 29 mars, 2 et 3 avril à Frankfurt
Chef d'orchestre: Erik Nielsen
Metteur en scène: Johannes Erath

2010, 26 mars version de concert à Londre, Barbican Center
Chef d'orchestre : David Robertson
Metteur en scène : David Gately

ANNEXE V : Productions de l'opéra *Lady Sarashina* de 2008 À 2010

2008, les 4, 7, 11 et 16 mars à Lyon
Opéra National de Lyon
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Alejo Pérez
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2009, les 14, 16 et 18 février à Paris
Opéra Comique
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös et Alejo Pérez
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

2010, les 7, 13, 14, 20, 21 novembre à Warsaw
Opéra National de Pologne
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös, Christian Schumann
Metteur en scène : Ushio Amagatsu

ANNEXE VI : Productions de l'opéra *Love and Other Demons* de 2008 à 2010

2008, les 10, 13, 16, 19, 22, 24, 27 et 30 août à Glyndebourne
Glyndebourne Festival Opera
Chef d'orchestre : Vladimir Jurowski
Metteur en scène : Silviu Purcarete

2008, les 7 et 8 novembre et le 19 mars **2009** à Vilnius
Gaida Festival
Chef d'orchestre: Alejo Pérez
Metteur en scène: Silviu Purcarete (Glyndebourne production)

2009, les 31 janvier, 3, 13 février, 1, 14 mars, 4 avril à Chemnitz
Chef d'orchestre : Frank Beermann
Metteur en scène : Dietrich Hilsdorf

2010, le 29 avril, les 6, 8, 12, 16, 24 mai à Köln
Chef d'orchestre: Markus Stenz
Metteur en scène: Silviu Purcarete

2010, les 25, 27, 29 septembre à Strasbourg et le 9 octobre à Mulhouse
Chefs d'orchestre : Peter Eötvös, Ralf Sochaczewsky
Metteur en scène : Silviu Purcarete

ANNEXE VII : *Le Balcon*, livret de Françoise Morvan, avec la collaboration de Peter Eötvös et André Markowicz

Corrections du mois d'août 2004

Irma/ La Reine : alto
Carmen : soprano
La Femme/ La Voleuse/ La Fille/ Chantal : mezzo-soprano
Le Chef de la Police : baryton
Le Bourreau/ Arthur : basse
L'Évêque : basse
Le Général : baryton
Le Juge : ténor
L'Envoyé de la Cour : baryton
Roger : baryton
Un Révolté/ Un photographe/ L'Esclave : comédien
Un Révolté/ Un Photographe : comédien
Un Révolté/ Un Photographe : comédien

TABLEAU I

Irma, L'Évêque, La Femme, violon solo éventuellement sur scène.
La Femme a fini la séance et commence à se déshabiller. Irma, en passant d'un salon à l'autre. L'Évêque debout devant le miroir.

IRMA : … ma maison, Le Grand Balcon… (*Elle entre dans le salon de L'Évêque.*)
(*à la Fréhel)* Qu'avons-nous accompli de beau ce soir ? Bénédiction ? Adoration ? Prière ?
L'ÉVÊQUE, *effrayé, chuchotant très fort* : Ces choses-là doivent rester secrètes.
IRMA : Quand les jeux sont faits…
L'ÉVÊQUE, *fâché* : … et que les dés sont jetés…
IRMA, *soudain aimable* : On a dit deux mille… mais si pour vous c'est difficile…
L'ÉVÊQUE, *fâché* : Merci. (*Jetant sa mitre)* Grand merci !
IRMA, *à la Jacques Brel* : Ne cassez rien. (*À la femme)* Range-ça.
LA FEMME, *chanter un peu faux, comme une enfant, non vibrer* : Il y a eu bénédiction, madame,
L'ÉVÊQUE : Il est indécent d'en parler quand on se déshabille.
LA FEMME : et puis, ma confession.
IRMA : Après ?
L'ÉVÊQUE : Assez !
LA FEMME, *sèchement* : C'est tout.
IRMA, *vibrato nasal* : Personne ne pourra donc y assister ?
L'ÉVÊQUE : Personne. Oh, oh, et que les portes soient fermées…oh, bien, bien fermées, closes, lacées, cousues, agrafées boutonnées…
IRMA, *allant et venant* : darimm, darimm, darimm, daradimm, (*Libre, comme une chanson*) vous permettez au moins… que je m'inquiète professionnellement ?
L'ÉVÊQUE : …cousues, agrafées, madame Irma.

IRMA, *arrêtant le violoniste* : Bon. On a dit deux mille, (*S'approchant de L'Évêque*) deux mille, pas d'histoires.

L'ÉVÊQUE, *riant* : A ha a ha ha ha ha ha ha ha, on ne s'est pourtant pas fatigué. (*Rire forcé*) Ha ha ha ha à peine six péchés. Loin d'être mes préférés.

LA FEMME : Six, mais capitaux ! et ce mal que j'ai eu à les trouver…

L'ÉVÊQUE : Comment ? Ils étaient faux ?

LA FEMME : Ah (*Soudain très sèche*) tous vrais ! Je voulais dire : (*Même ton, comme avant*) … et ce mal que j'ai eu pour les commettre. Si vous saviez

L'ÉVÊQUE : Oui…

LA FEMME : ce qu'il faut traverser,

L'ÉVÊQUE : Oui…

LA FEMME : surmonter…

L'ÉVÊQUE : (*mi-parlé*) Oui, (*chanté*) mon petit, et je m'en doute bien. L'ordre de ce monde (*vibrer*) est si anodin que tout est permis ou presque tout. (*Voix sourde*) Mais si tes péchés étaient inventés à présent, tu peux l'avouer.

IRMA, *parlé* : Non, non. Ils étaient vrais.

Récitatif. Mitrailleuse, bruits de révolution.

IRMA, *sec et rapide, à la violoniste* : Ça suffit. C'est beau, mais… (*À L'Évêque*) il faut partir. (*À La Femme*) Déchausse-le. Défais-lui ses lacets.

L'ÉVÊQUE, *suppliant* : Non, non, pas encore.

IRMA, *récité, mi-chanté, libre* : Deux heures vingt que vous êtes ici.

La Femme aide la violoniste à enlever son abat-jour. La violoniste dépose son instrument sur le célesta et quitte la scène. Bruits.

IRMA : Les révoltés ont passé le fleuve. Le sang a coulé. Vous ne pourrez plus partir sans danger.

L'ÉVÊQUE, *très maniéré* : Et le Chef de la Police, plus fripouille que canaille, qui nous laisse égorger par la racaille ! (*On le déshabille). (Silencieux, moins théâtral)* Ce cri n'était pas joué. (*À La Femme, soudain, dans un souffle*) Les péchés, tu les as bien commis ?

LA FEMME : Oui.

L'ÉVÊQUE, *sur le mode du chant grégorien* : Et quand ma main baguée se posait sur ton front pour te donner l'absolution…

LA FEMME : Oui.

L'ÉVÊQUE : Et que mon regard plongeait dans tes beaux yeux ?

IRMA : Et que mon regard plongeait dans tes beaux yeux ?

LA FEMME, *continuant de le déshabiller, soudain coquette* : Et si mes péchés… étaient vrais ?

L'ÉVÊQUE, *sur un ton différent, pas trop fort* : Tu es folle ! (*Chuchoté très fort*) J'espère que tu n'as pas réellement fait tout cela ?

IRMA, *riant* : Mais ne l'écoutez pas.

L'ÉVÊQUE, *s'approchant lentement du miroir et ramassant son surplis* : Laissez-moi seul… (*Il cherche son image dans le miroir.*) Mitre, dentelles, belle chape brodée, belle chape rigide, croix sur les soies lustrées. (*Chuchoté très fort*) Sortez ! (*Comme la première fois*) Laissez-moi seul…

IRMA : C'est l'heure…

L'ÉVÊQUE : Laissez-moi seul ! Écoutez aux portes si vous voulez.

IRMA : Deux heures vingt que vous êtes ici, vingt minutes de trop.

Les deux femmes sortent en soupirant.

TABLEAU II

Le Juge, La Voleuse, Arthur (Le Bourreau), le lampadaire (clarinette contrebasse). Arthur entre le premier et s'avance vers la fosse. Il donne un signe au clarinettiste qui va monter sur scène. Arthur l'aide à arranger l'abat-jour. La Femme entre un peu plus tard et, changeant de perruque, devient la voleuse. Le Juge entre le dernier, il revêt le costume du juge. Mitrailleuse.

LA VOLEUSE, *arrêtant le clarinettiste-lampadaire* : Pas encore ! (*Tendant son pied au Juge*) Lèche ! Lèche ! Lèche ! Lèche d'abord…

Le Juge fait un effort pour ramper encore puis va s'asseoir sur un escabeau. La Voleuse change d'attitude et, de dominatrice, devient humble. Le Juge cherche sous sa jupe et ramène un livre.

LE JUGE, *lisant, sévère, à La Voleuse* : On t'a prise… sur le fait… avoue… avoue… (*Mielleux*) avoue que tu es une… (*Claquant des doigts*) voleuse. (*Au Bourreau, chuchoté très fort*) Passe ta main sous sa jupe, tu trouveras la poche (*À la voleuse*) que tu remplis de tout ce que tu raffles. (*Au Bourreau, mi-chuchoté*) Qu'est-ce qu'il y avait dans cette énorme bedaine ?

LE BOURREAU, *parlé, très grave* : Des parfums, Monsieur le Juge, une lanterne, des ranges, des oursins, une écharpe… (*Non glissando, non crescendo, sans émotion*) une écharpe, Monsieur le Juge, une écharpe.

LE JUGE, *sursautant* : Une écharpe ? Tu es une voleuse ou une étrangleuse ? (*Très doux, implorant*) Dis-moi mon p'tit que tu es une (*Claquant des doigts*) voleuse.

LA VOLEUSE, *dans un grand soupir* : Oui, Monsieur le Juge.

LE BOURREAU, *aboyant* : Non !

LA VOLEUSE, *le regardant, étonnée* : Non ?

LE BOURREAU : Nie d'abord. L'aveu doit venir en son heure.

LE JUGE, *mielleux* : Tu dois nier d'abord, pour avouer ensuite et te repentir. Où est mon code ? Je veux des larmes.

LA VOLEUSE : J'ai déjà pleuré.

LE JUGE : Quand je t'aurai vue mouillée comme un pré, je serai comblé.

LA VOLEUSE : C'est difficile.

LE JUGE : hum… tu es bien jeune. (*Au Bourreau, inquiet*) Elle… n'est pas mineure ?

LE BOURREAU : Non, non monsieur.

LA VOLEUSE : Non, non monsieur.

LE JUGE, *sur un ton théâtral* : Appelle-moi Monsieur le Juge. (*Mielleux*) Tu dois être une voleuse modèle pour que je sois un juge modèle. C'est clair ?

LE BOURREAU : C'est clair ?

LA VOLEUSE, *dans un grand soupir* : Oui, Monsieur le Juge.

LE JUGE, *parlé* : Mon bourreau cogne dur, car il fait bien son travail.

On entend une explosion lointaine.

SALON DE L'ÉVÊQUE

« Scène du miroir »

L'ÉVÊQUE, *libre, comme une chanson* : Répondez-moi, (*Profond soupir*) miroir, (*Tourné vers le miroir*) répondez-moi. (*Un peu dansant*) Est-ce ici que je viens chercher pour moi seul le désir, le mal et l'innocence (*Figé*) ? Je ne veux pas du poids de la puissance (*Figé*). Je ne veux pas du trône épiscopal mais juste apporter le scandale et te trousser putasse et pétasse… (*Il baise son surplis, ton objectif, mi-chanté*) Évêque, c'est un mode d'être. C'est une charge, une fonction. (*En aparté soudain, parlé*) Voilà le hic ! (*Il rit*) Aux chiottes, la fonction ! (*Reprenant son rôle*) Mitre… dentelles, (*Il arrête la violoniste, puis, vite, chuchotant*) C'est pour détruire toute fonction que je veux te trousser, putasse et pétasse, (*Sans voix*) putain, putasse, (*mitrailleuse*) pétasse et poufiasse…

IRMA, *rentrant, parlé* : Vous avez fini ?

L'ÉVÊQUE, *parlé* : Vous êtes folle ! Je n'ai pas du tout fini…

IRMA, *à la violoniste* : Ça suffit maintenant. Allons !

L'ÉVÊQUE, *sans voix* : Putain… putasse…

IRMA : Vite !

L'ÉVÊQUE : Pétasse…

IRMA : Plus vite ! (*Elle sort*)

L'ÉVÊQUE : Poufiasse…

On entend une explosion lointaine.

SALON DU JUGE

LE JUGE, *sur un ton naturel* : Qu'est-ce que c'est ? (*Au Bourreau, sur un ton encore plus familier*) Tu as l'air inquiet.

LE BOURREAU, *mi-chuchoté* : Cet après-midi, trois points sont tombés aux mains des révoltés. (*Soudain plus fort et plus vite*) Tout a flambé.

LE JUGE : Et le Chef de la Police ?

LA VOLEUSE : On l'attend d'un moment à l'autre.

LE JUGE : Reprenons. Re… prenons ! (*Il cherche le livre, puis lisant sur un ton théâtral*) Et donc, profitant du sommeil des justes, tu les dépouilles, tu les dérobes, tu les détrousses et tu les dévalises…

LA VOLEUSE : Non, Monsieur le Juge.

LE BOURREAU : Je zèbre ?

LA VOLEUSE : Arthur !

LE BOURREAU : Réponds à Monsieur le Juge et moi appelle-moi Monsieur le Bourreau.

LA VOLEUSE : Oui, Monsieur le…

Explosion plus forte que la précédente.

LA VOLEUSE : Là-bas la révolte est vraie.

LE JUGE : Ça n'en finira jamais (*Cherchant le livre, calme*) Pas encore. Maintenant, réponds vite (*Lisant*) qu'est-ce que tu as volé ?

LE BOURREAU : Pas un seul moment de paix. Ta gueule ! Je cogne ?

LA VOLEUSE : Du pain, parce que j'avais faim.

LE JUGE, *se dressant et posant le livre* : Sublime ! Fonction sublime ! J'aurai à juger tout cela… Le monde est une pomme, je la coupe en deux : les bons, les mauvais… Merci, tu acceptes d'être la mauvaise !

LA VOLEUSE, *cherchant visiblement ses mots* : Une fois je me suis déguisée en honnête femme. J'avais mis un chapeau de paille noire avec des … cerises et… et… je suis entrée…

LE JUGE, *aboyant* : Où ? Où ? Hou, hou, où ? (*Pressé*) Où ? Hou, hou, où ? Dis-moi hou ! Hou, hou, hou…

LA VOLEUSE, *affolée* : Mais je vous jure, je ne sais plus !

LE BOURREAU : Je cogne ? Je cogne ?

LE JUGE : Tu aimes cogner, hein ? (*Il feint de se regarder dans Le Bourreau.*) Miroir qui me glorifie ! Image que je peux toucher. Bourreau, tu es là ? Sans toi, je ne serais rien !

Il est six heures. Dans le salon du Général. Irma ouvre la porte.

SALON DU GÉNÉRAL

Entre Le Général. Récitatif.

IRMA : J'ai fait préparer les décorations.

LE GÉNÉRAL : Authentiques ?

IRMA : Authentiques.

LE GÉNÉRAL : Il y a toutes les médailles ?

IRMA : Toutes, mon Général.

LE GÉNÉRAL : Je ne vois pas le sang.

IRMA : Il a séché, c'est le sang brun de vos batailles d'autrefois.

SALON DU JUGE

LE JUGE, *à la voleuse* : Et sans toi non plus. (*Calme, mielleux*) Il suffirait que tu refuses d'être qui tu es pour que je cesse d'être… Mais tu ne refuseras pas, n'est-ce pas ? (*Implorant*) Tu ne refuseras pas d'être une voleuse ? (*Répété deux ou trois fois*) Tu ne refuseras pas ?

LA VOLEUSE, *coquette* : Qui sait ?

LE JUGE : Comment ? Qu'est-ce que tu dis ? (*Claquant des doigts*) Tu me refuserais ?

LA VOLEUSE : Ne me tutoyez pas !

LE JUGE : Mademoiselle… Madame… je vous en prie.

LA VOLEUSE : Rampez !

LE BOURREAU : Rampez !

Il se jette à genoux.

LE BOURREAU : Rampez !

Le Juge qui était à genoux se couche à plat ventre et rampe doucement en direction de La Voleuse. À mesure qu'il avancera en rampant, La Voleuse reculera.

LE JUGE, *léchant* : Madame… Je vous en prie… Je suis prêt à lécher… vos souliers… mais dites-moi… que vous êtes une voleuse.

LA VOLEUSE : Pas encore ! Lèche ! Lèche ! Lèche ! Lèche ! (*Chuchoté très fort*) Lèche d'abord !

Ils sortent. Mitrailleuse.

SALON DU GÉNÉRAL

LE GÉNÉRAL, *impatient soudain* : Elle ne vient pas ?

TABLEAU III

Irma, Le Général, La Fille, trompette solo éventuellement sur scène.

IRMA : Je vais sonner.

LE GÉNÉRAL : Laissez, je m'en charge. J'aime sonner. Ça, c'est autoritaire. (*Il sonne en appuyant sur un bouton.*)

IRMA : Vous avez une jeunesse, une force !

LE GÉNÉRAL : Il sera tard quand je sortirai…

IRMA, *glaciale* : À propos de tard…

LE GÉNÉRAL : C'est juste…

Le Général cherche dans sa poche, retire des billets de banque, les compte et en donne à Irma. Elle les garde à la main.

LE GÉNÉRAL : Que fait-elle ?

Irma s'apprête à sonner mais par la porte entre une jeune femme.

LE GÉNÉRAL : Vous voici tout de même ? Avec une demi-heure de retard ?

IRMA : Elle se rachètera, mon Général.

Elle pose sur la chaise les serviettes qu'elle portait sur le bras et sort. La Fille fait très discrètement signe au trompettiste de commencer à jouer.

LE GÉNÉRAL : Tu es en retard… Qu'est-ce que tu foutais ? On ne t'avait pas donné ton sac d'avoine ? (*Elle commence à jouer le rôle du cheval.)* Allons, plie les jarrets… À genoux ! À genoux ! (*Elle s'agenouille comme un cheval de cirque devant le général.*) Bravo, bravo Colombe. (*Comme un hennissement de plaisir*) Maintenant, tu vas m'aider. Pour commencer, dénoue bien mes lacets. Aide-moi. Tire. Moins fort ! Attends un peu que je te passe le mors…

LA FILLE : Oh, non, pas le mors ! Pas le mors ! Pas le mors ! Ça fait saigner la bouche. Je vais baver du sang.

LE GÉNÉRAL, *sentimental* : Baver du sang, écumer rose, péter du feu ! Quel galop ! Parmi les champs de seigle, les prés et les montagnes… (*Imitant le son de la trompette*) dagadadam, tam dagadadam, allez, dis-moi : « La guerre… »

LA FILLE, *très douce* : La guerre approche mon général. C'est le soir sur un champ de pommiers. Le ciel est calme et rose. Il fait doux. Une pomme est tombée dans l'herbe. C'est une pomme… de pin.

LE GÉNÉRAL : Mais soudain ?

LA FILLE : Les choses reprennent souffle. La guerre est déclarée. Il fait bon.

LE GÉNÉRAL : Mais soudain ?

LA FILLE, *paraissant soudain chercher ses mots* : Ah, oui, soudain, c'est le fer et le feu. Je me cabre et je tremble. Tu vas vers ta victoire, la mort t'ouvrant la voie…

LE GÉNÉRAL, *ivre de joie* : Arrête, arrête… Ce n'est pas encore le moment mais je sens que ce sera magnifique…

LA FILLE, *naïve, non vibrato* : Et la mort va de l'un à l'autre, creusant une plaie, éteignant un œil, arrachant un bras, (*Elle hoche la tête.*) plombant un visage… arrachant un bras, éteignant un œil, creusant une plaie (*Naïve*) et la mort va de l'un à l'autre, (*Libre*) à l'un, de, va, mort, la, et…

LE GÉNÉRAL : Me voici dans ma pure apparence. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères sans mourir, si j'ai monté les grades sans mourir, c'était pour cet instant si proche de la mort.

Tout à coup il s'arrête. Ils parlent tout à fait en aparté.

LE GÉNÉRAL, *parlé* : Dis-moi, Colombe ?

LA FILLE, *parlé* : Oui, monsieur ?

LE GÉNÉRAL : Le Chef de la Police, où en est-il ? (*La Fille fait « non » de la tête.)* Rien ? Toujours rien ? Les insurgés progressent ?

LA FILLE, *impérieuse* : Continuez. Vous disiez : « pour cet instant si proche de la mort ». Ensuite ?

LE GÉNÉRAL, *hésitant* : … si proche de la mort… où (*Chanté)* je ne serai rien mais reflété à l'infini dans ces miroirs… à l'appel des trompettes, (*Levant le bras*) nous allons descendre… (*La Fille lui fait signe de descendre un peu le bras et, troublé, rectifiant la position, il baisse le bras.*) nous allons descendre… moi te chevauchant vers la gloire et la mort car je vais mourir.

LA FILLE : Mon Général, vous êtes déjà mort.

LE GÉNÉRAL, *très doux* : Je ne suis plus que l'image de celui que je fus. Tu vas baisser la tête et te cacher les yeux, car je veux être général dans la solitude. Pas même pour moi, mais pour mon image, et mon image pour son image. Colombe, es-tu prête ? (*Elle hoche la tête.*) Alors viens. Passe ta robe baie, mon beau genêt d'Espagne. (*Il salue son image dans le miroir, adoptant à cinq reprises des poses différentes.)* Adieu, mon Général. Adieu, mon Général. Adieu, mon Général. (*Un peu tremblé*) Adieu, mon Général. Adieu, mon Général.

LA FILLE, *pure et simple* : Adieu, mon Général. (*Pas trop fort*) Ce grand héros mort à la guerre…

LE GÉNÉRAL, *sursautant, chuchotant* : Colombe !

LA FILLE, *parlant doucement* : Mon Général ?

LE GÉNÉRAL : Ajoute que je suis mort debout ! (*Il reprend la pose.*)

TABLEAU IV

Carmen, Irma. Carmen compte les billets de mille neufs qu'elle fait claquer d'une façon poisse. Mitrailleuse.

CARMEN : Ça fait trente deux mille, si je compte le mat'lot et le morveux…

IRMA : Je vous l'ai déjà dit, Carmen, j'exige le respect des visiteurs. Des visiteurs ! Moi je m'interdis même de dire les clients. Reprenons…

CARMEN, *en cherchant* : L'Évêque, l'Évêque, L'Évêque deux mille… deux mille… du Juge… deux mille, du Général…

IRMA : Et toujours pas du Chef de la Police ?

CARMEN : Non, Madame.

IRMA : Pas de simulacre ?

CARMEN : Non, Madame, toujours rien.

IRMA, *mélancolique* : Monsieur Georges…

CARMEN : Ah, celui-là !

IRMA : Ne dis rien contre le Chef de la Police. Sans lui, nous serions dans de beaux draps. Oui, nous, car tu es liée à moi. Et… à lui. (*Mitrailleuse*) Plus on tue dans les rues, plus les hommes se coulent dans mes salons.

CARMEN, *à la fois admirative et obséquieuse* : Vous avez vos fêtes, Madame Irma.

IRMA, *rêveuse* : Moi, j'ai mes fêtes, et toi, les orgies de ton cœur…

CARMEN : Qui n'arrangent pas les choses, Madame.

IRMA : Tu es changée, Carmen. (*Elle sourit péniblement.*) Je te blesse ?

CARMEN : Vous ne savez rien de nos vrais sentiments. (*Libre*) Vous observez tout ça de loin, (*Plus vite*) mais si, une seule fois, vous mettiez la robe ou le voile bleu, ou si vous étiez la paysanne culbutée sur la paille…

IRMA, *choquée* : Moi ?

CARMEN : ou la soubrette en tablier rose ou l'archiduchesse dépucelée par le gendarme ou la jument du Général

IRMA: Ah, Oh, Ah, Oh, Carmen…

CARMEN, *plus calme* : Vous sauriez bien ce que ça laisse à l'âme et qu'il faut bien qu'on s'en défasse avec de l'ironie. (*Calme*) Mais vous avez peur d'un sourire…

IRMA, *très sévère* : Un sourire, ça fout tout par terre. S'il y a sourire, il y a doute. Or, moi, ma Carmen, mon chéri… tu me permettras bien quelques mots de tendresse. Chaque patronne a un léger penchant pour l'une de ses demoiselles… et, moi, je t'ai confié ma comptabilité… (*Parlé*) Je suis troublée Carmen.

CARMEN, *parlé* : Je m'en étais bien aperçue, Madame…

IRMA : Ma maison, Le Grand Balcon, est un lieu sévère, une maison d'illusions. Ma fille, j'ai réussi à la détacher de la terre… Mon chéri, la maison décolle, décolle, décolle, décolle, elle quitte la terre, elle vole, elle vogue dans le ciel. Chérie, quand je me répète en silence « Tu es une mère maquerelle, une patronne de claque », chérie, tout, tout s'en vole. Lustres, miroirs…

CARMEN, *avec une grande fascination* : Lustres, miroirs…

IRMA : Tapis, (*très léger, rêveur*) cariatides, mes salons,

CARMEN, *très léger, rêveur* : Tapis,

IRMA ET CARMEN : le salon des Miroirs, le salon des Tortures

CARMEN : éclaboussé de sang et de larmes…

IRMA : Ah ! J'oubliais le salon des clochards…

CARMEN, *distinctement* : aidée par la misère des êtres.

IRMA : où la misère est magnifiée…

CARMEN : Moi aussi, j'ai eu mon heure de gloire, ma robe bleue, mon voile bleu, mon œil bleu. Quand l'Espagnol m'emportait sur le lit, c'est dans le bleu qu'il pénétrait.

IRMA : Je connais les performances…

CARMEN : Quand l'Espagnol m'emportait sur le lit…

IRMA : À propos, pas de nouvelles de Chantal ? (*Mitrailleuses*)

CARMEN, *parlé* : L'armée se bat avec courage.

IRMA, *parlé* : Les insurgés avec plus de courage. La mort est sous nos fenêtres. C'est moi la plus exposée. On sait que je reçois les personnalités. Je suis donc visée. Et il n'y a pas d'hommes dans la maison…

CARMEN : Monsieur Arthur est là.

IRMA : Tu te fous de moi ! Pas un homme, ça : mon accessoire ! Arthur doit avoir fini sa séance. Il va venir. Habille-moi.

CARMEN : Qu'est-ce que vous mettez ?

IRMA : Le déshabillé crème.

CARMEN : Quels bijoux ?

IRMA : Les diam's. Mes bijoux. Je n'ai que ça de vrai. (*Se retournant*) Dis-moi, Carmen, Chantal ?

CARMEN : Madame ?

IRMA : Dis-moi, qu'est-ce que tu sais de Chantal ?

CARMEN, *mi-parlé puis chanté* : J'ai passé en revue toutes les filles : Élyane, Rosine, Florence, Marlyse… (*Parlé*) sur Chantal plus rien. On ne sait pas si elle existe encore.

IRMA : Et toi, tu songes à me quitter ?

CARMEN : Ma réalité, ce sont vos miroirs, vos ordres et vos passions. Entrer au bordel, c'est refuser le monde. J'y suis, j'y suis, j'y reste.

TABLEAU V

Irma, Carmen, Arthur.

IRMA : Reste. (*Elle sursaute, parlé*) Entrez ! (*Entre Arthur. Irma l'examine minutieusement*). La séance est finie ?

ARTHUR, *parlé* : Oui. (*Carmen déshabille puis habille Irma.*) Le petit vieux se reboutonne. (*Il rit, puis, chanté*) Deux séances en une demi-heure. (*Il imite Le Juge.*) « Où est mon code ? », « Je veux des larmes… », « Où est mon code ? », (*Il rit*) Ha ha ha ha…

CARMEN, *parlé* : Tu n'as pas trop cogné aujourd'hui ?

ARTHUR : Le banquier veut voir le dos zébré, je zèbre.

IRMA, *sèchement* : Tu n'y prends pas de plaisir, au moins ?

Irma est maintenant en chemise.

ARTHUR : Pas avec elle. (*Chanté*) Je n'aime que toi et le travail c'est le travail. Mais rassure-toi, maintenant je fouette, je flagelle, elle gueule et il rampe.

CARMEN, *riant, puis, parlé* : Non, le meilleur, c'est celui qu'on fesse, qu'on berce et qui ronfle.

ARTHUR : Qui le dorlote ? Toi ? Tu lui donnes le sein ?

CARMEN, *en bourdonnant comme une guêpe, puis, sèchement* : Je fais bien mon métier. (*Chanté*) Monsieur Arthur, vous portez un costume qui ne permet pas de plaisanter. (*En se moquant*)

IRMA, *calmée* : Elle a raison.

ARTHUR, *visqueux* : Tu n'oublies pas un petit pourcentage ?

IRMA : Nous n'avons pas fini les comptes.

ARTHUR : Moi si ! Ça va chercher dans les vingt mille. Les chiffres s'ordonnent dans ma tête. Vingt mille ! La guerre, la révolte, la mitraille, le gel, la grêle, la pluie, la

merde en averse. Rien ne les arrête. (*Pensif*) Au contraire. Le Chef de la Police n'est pas arrivé ?

IRMA, *sèchement* : Tu vas aller à sa rencontre. Je ne peux pas rester sans l'assistance de Monsieur Georges.

ARTHUR, *légèrement inquiet* : Tu blagues, j'espère ? Je m'étais justement habillé pour rester, pour me promener et me regarder dans les glaces. Moi ? Dans la rue ? (*Moins fort*) Mais la grêle, la mitraille… (*D'une voix plaintive*) Je n'ai que la soie pour me protéger. (*Il montre son costume.*)

IRMA, *soudain très autoritaire* : Fais ce que je t'ordonne. À genoux ! À genoux ! (*À Carmen*) Donne mes bracelets (*À Arthur*) et toi vaporise. Ce soir tu as une séance.

Arthur met un genou à terre et vaporise Irma.

ARTHUR : Ce soir ? Une autre ? Qu'est-ce que c'est ?
IRMA : Un cadavre. Tu seras immobile, on t'ensevelira. Tu pourras te reposer.
ARTHUR : Ah, bien. Très bien. Et le client ?
IRMA, *mystérieuse* : Un très haut personnage.
ARTHUR : Un ministre ?
IRMA : Ne m'interroge plus. Va !

Il va pour sortir puis il hésite.

ARTHUR, *timide* : On ne m'embrasse pas ?
IRMA : Quand on reviendra. (*Il sort, toujours à genoux.*) Si on revient.

La porte s'ouvre et, sans qu'il ait frappé, entre le Chef de la Police.

TABLEAU VI

Irma, Carmen, Le Chef de la Police, Arthur. Carmen fait le geste de courir rappeler Arthur mais Le Chef de la Police s'interpose. Récitatif.

LE CHEF DE LA POLICE : Non, non, restez, Carmen. J'aime votre présence. (*Il s'incline devant Irma à qui il baise la main.*)

IRMA : Mettez votre main là. (*Sur son sein*) Je suis toute remuée. (*Plus lent*) Ça bouge encore. Je vous savais en danger. J'attendais… (*Libre*) en me parfumant…

LE CHEF DE LA POLICE, *se débarrassant* : Passons. Et ne jouons plus. La ville est à feu et à sang. Le Palais Royal est cerné. La reine se cache. Ça marche en ce moment ?

IRMA, *fâchée mais souriant* : À merveille. Raconte, raconte, Carmen.

CARMEN, *libre* : J'ai eu quelques grandes représentations. Comme chaque semaine, un thème nouveau…

LE CHEF DE LA POLICE, *libre* : Et alors ?

CARMEN : Nous avons eu notre chère sainte Thérèse…

LE CHEF DE LA POLICE : Tu te fous de moi ? Je te demande si j'y suis. Il n'y a pas eu le simulacre ? Le simulacre du Chef de la Police !

IRMA : Les temps ne sont pas arrivés. Mon cher, votre fonction n'a pas une noblesse suffisante pour séduire les rêveurs.

LE CHEF DE LA POLICE : Mon image grandit de plus en plus. Elle devient colossale, oui, ma chérie, je veux construire un Empire pour que l'Empire en échange (*Libre*) me construise… Cette nuit, je serai dans la tombe ou sur le socle. J'aurai mon tombeau. Qu'en pensez-vous, Carmen ?

CARMEN, *libre* : Que vous voulez confondre votre vie avec de longues funérailles, monsieur.

Soudain, une sonnerie.

IRMA : Qui peut venir à cette heure ? (*À Carmen*) Descendez, Carmen, et fermez la porte. (*Carmen sort*) C'est moi (*Une ligne de Sprechgesang montant*) qui ai sonné. (*Une ligne descendante*) Je voulais rester seule avec toi.

LE CHEF DE LA POLICE, *ligne ascendante* : Tu as eu des informations ?

IRMA, *ligne descendante* : Oui, par Chantal, avant sa fuite.

LE CHEF DE LA POLICE, *ligne ascendante* : Elle s'est enfuie ?

IRMA, *ligne descendante* : Dans toute révolution, il y a la putain exaltée… (*Ligne ascendante*) qui chante une Marseillaise… (*Ligne descendante*) et se revirginise. (*Ligne ascendante*) Chantal est la seule qui soit passée de l'autre côté. (*Ligne descendante*) Avec Roger, un chef des insurgés. (*Ligne ascendante*) Soit pour mourir… (*Ligne descendante*) soit pour aimer…

LE CHEF DE LA POLICE, *ligne ascendante* : Comme tu aurais voulu mourir pour moi… (*Ligne descendante*) Tu vas essayer de rappeler nos amours.

IRMA, *ligne ascendante, avec douceur* : Non, pas nos amours, mais le (*Ligne descendante*) temps où nous nous aimions. (*Ligne ascendante, montez très peu, « microtonal »*) Je t'aimais…

LE CHEF DE LA POLICE, *ligne descendante* : C'est trop tard. (*Ligne ascendante*) Et si j'étais jaloux d'Arthur ?

IRMA, *ligne descendante, riant* : C'est toi qui me l'as imposé. (*Ligne ascendante*) Tu me l'as imposé parce que (*Ligne descendante*) tu te sentais vieillir…

LE CHEF DE LA POLICE, *giflant Irma qui tombe sur le divan* : Tais toi ! Et ne chiale pas, (*Ligne ascendante*) ou je t'écrase la gueule (*Ligne ascendante*) et je fais flamber ta turne. (*Ligne ascendante*) J'illumine la ville aux (*Ligne descendante*) putains incendiées. (*Ligne ascendante*) Tu m'en crois incapable ?

IRMA, *ligne descendante, dans un souffle* : Oui, (*Ligne descendante*) chéri.

Carmen entre. On entend un bruit de roue dentée et rouillée.

CARMEN : Madame, L'Envoyé de la Cour est au salon…

La porte s'ouvre. Paraît Arthur, tremblant.

ARTHUR, *haletant* : A-a-a ah-a-a a-a-a (*Apercevant Le Chef de la Police*) vous êtes là-à-à, vous êtes là-à-à ! Vous avez réussi à traverser ?

IRMA : Tu es blessé ? Qu'est-ce qui se passe ?

ARTHUR, *haletant* : Toute le ville est en feu, et les femmes sont les pires. Elles encouragent au pillage et à la tuerie. Mais la plus terrible, c'est une fille qui chantait… Chantal… on aurait dit Chantal…

On entend un claquement sec. Une vitre de la fenêtre vole en éclats. Arthur tombe, frappé au front d'une balle venue de dehors. Carmen se penche sur lui puis se relève. Irma, à son tour, se penche sur lui, lui caresse le front.

LE CHEF DE LA POLICE : En somme, je suis coincé au bordel. C'est donc du bordel qu'il me faudra agir.

IRMA, *pour elle seule, penchée sur Arthur* : Est-ce que tout foutrait le camp ? (*Se relevant*) Je vais recevoir L'Envoyé.

Irma sort. Voix derrière la porte.

ENTRACTE

TABLEAU VII

L'Envoyé de la Cour, Irma, Carmen, Le Chef de la Police, le cadavre d'Arthur.
Une formidable explosion, tout tremble.

L'ENVOYÉ, *parlé* : Il me semble… qu'il s'agit… (*Se tournant d'un côté*) du Palais (*Se tournant de l'autre côté*) du Palais Royal… (*Citation du Thésée de Lully à l'orchestre, tout le monde se regarde, atterré.*) (*Se tournant d'un côté puis de l'autre*) N'en montrons… aucune émotion. Tant… que nous ne serons pas… comme ça… (*Il indique le cadavre d'Arthur.*)

IRMA : Il ne croyait pas jouer si bien ce soir son rôle de cadavre.

L'ENVOYÉ, *souriant, chanté* : Notre cher Ministre… (*Parlé*) de l'Intérieur eût été ravi, (*Se tournant d'un côté puis de l'autre*) si lui-même n'avait eu le même sort. Oui, (*Il touche du pied le cadavre d'Arthur.*) ce corps l'eût fait se pâmer, notre cher Ministre.

IRMA : N'en croyez rien, monsieur L'Envoyé de la Cour. Ce que veulent ces messieurs, c'est le trompe l'œil. Le Ministre… désirait un faux cadavre. Et Arthur… est un vrai mort. Regardez-le : il est plus vrai mort que vivant. Tout en lui se dépêchait vers l'immobilité.

L'ENVOYÉ, *se tournant d'un côté puis de l'autre* : C'est donc qu'il était fait pour la grandeur.

LE CHEF DE LA POLICE : Lui ? Plat et veule…

L'ENVOYÉ, *avec calme* : Lui, comme nous, il était travaillé par une recherche… de… l'immobilité.

LE CHEF DE LA POLICE : Passons. Le Palais… Le Palais, d'après ce que vous dites, est en danger…

L'ENVOYÉ, c*itation d'Atys de Lully* : Reparlons de la Reine (*Citation du Thésée de Lully à l'orchestre*) que j'ai pour mission de protéger.

LE CHEF DE LA POLICE : Vous le faites curieusement.

L'ENVOYÉ : Pour le moment, sa Majesté (*Citation du Thésée de Lully à l'orchestre*) est en lieu sûr. Elle brode… elle brode… elle brode un mouchoir. Elle aussi, elle va-haha, va-haha, va-va-haha, va… va… vite… vers l'immobilité.

IRMA : Elle brode ?

L'ENVOYÉ : Non, Madame.

IRMA : Voulez-vous dire qu'elle ne brode pas ?

L'ENVOYÉ : Je veux dire que la Reine brode et qu'elle ne brode pas.

LE CHEF DE LA POLICE : Mais, nom de Dieu, qu'avez-vous fait, qu'avez-vous fait de Sa Majesté ?

L'ENVOYÉ : Elle est dans un… coffre. Elle dort, elle ronfle…

LE CHEF DE LA POLICE : la Reine est morte ?

L'ENVOYÉ : La Reine ronfle… et elle ne ronfle pas.

LE CHEF DE LA POLICE : Soyez clair. Que faut-il faire ? J'ai encore avec moi la presque totalité de la police… Moi aussi, j'ai mon rôle à jouer. Mon image grandit de plus en plus : elle devient colossale. Mais si la Reine est morte, tout est remis en cause. (*Soudain, chuchotant*) Où en est la révolte ?

L'ENVOYÉ, *railleur, librement* : Jugez-en par l'état de cette maison… Tout semble perdu.

Orchestre in jazz.

IRMA : Ma maison… tient bon… Mes putains, sauf une folle, continuent leur travail. Et si la Reine est une femme… comme moi… (*Citation du Thésée de Lully à l'orchestre*)

L'ENVOYÉ : La Reine (*Librement, parlé*) est debout sur une jambe…

LE CHEF DE LA POLICE : Assez ! Vous vous foutez de moi ? J'en ai marre de vos devinettes ! Décrivez la situation avec exactitude…

L'ENVOYÉ : Qui voulez-vous sauver ?

LE CHEF DE LA POLICE : la Reine !

CARMEN : Le drapeau !

IRMA : Ma peau !

Une formidable explosion, tout tremble.

L'ENVOYÉ : Il se pourrait… que ce fût le Palais Royal.

IRMA, *choquée* : Oh.

L'ENVOYÉ : Vive le Palais Royal.

IRMA : Oh.

L'ENVOYÉ : da-ga (*jazz scat*)

IRMA : Ah. Ah. (*Criant*) Mais si la Reine est morte…

L'ENVOYÉ : Vive la Rei'da-ga…Reine, madame, da-ga…

IRMA, *irritée* : Je n'aime pas…

L'ENVOYÉ : tap da-ga…

IRMA : … qu'on se foute… de moi. Rengainez vos histoires.

L'ENVOYÉ : tap tap Bête superbe ! (*Porté*) Cuisses d'aplomb ! Épaules droites ! Tête…

IRMA, *riant* : On l'a déjà prétendu figurez-vous, et ça ne m'a pas fait perdre la tête…

L'ENVOYÉ : Je dois rendre hommage, Madame, à votre sang froid. Et à votre courage. Ils sont dignes des plus hauts égards… des plus hauts…

LE CHEF DE LA POLICE : Irma, ne l'écoute pas ! Et moi alors, qu'est-ce que je deviens ? (*À L'Envoyé*) Irma passerait avant moi ! Avant moi ! Si je suis au pouvoir, je veux bien imposer Irma…

Cymbales : improviser les accents irrégulièrement.

L'ENVOYÉ, *plus lentement* : Impossible. (*À tempo*) C'est d'elle que vous tiendrez votre autorité. N'oubliez pas que vous n'êtes pas encore représenté dans ses salons.

Explosion au loin. « Mélodrame ».

IRMA, *la tête entre les mains* : Je m'approche, aussi vite que possible, de mon destin… Carmen, prépare les ornements.

CARMEN : Les ornements sont prêts.

L'ENVOYÉ, *à Carmen* : Et vous, que fera-t-on de vous ?

CARMEN, *avec une grande simplicité* : Je suis là pour l'éternité, Monsieur. (*Elle sort.*)

L'Envoyé change tout à fait de caractère. Il abandonne son attitude baroque.

L'ENVOYÉ, *sur un ton confidentiel, baissant la voix* : Autre chose… et c'est plus délicat. (*Trémolo sur deux cymbales*) L'image de Chantal circule dans les rues. Une image qui lui ressemble et qui ne lui ressemble pas. Elle domine les combats. On luttait d'abord contre les tyrans illusoires, ensuite pour la liberté, demain, c'est pour Chantal qu'on se fera tuer.

IRMA : L'ingrate !

LE CHEF DE LA POLICE : Elle est comme moi, elle n'a ni père ni mère. Un masque…

L'Envoyé va à un miroir. De sa poche, il sort toute une collection de décorations et il les accroche à sa tunique.

IRMA : Georges… cette minute est la dernière que nous passons ensemble ! Après, ce ne sera plus nous…

LE CHEF DE LA POLICE, *avec tendresse* : Mais je t'aime.

IRMA, *serrant contre elle Le Chef de la Police* : Ainsi je serai vraie ? Ma robe sera vraie ? Mes bijoux seront vrais ?

L'ENVOYÉ : Oui, mais dépêchez-vous. (*Au Chef de la Police*) Vous donnez vos derniers ordres à vos derniers hommes. (*D'un ton canaille*) Et faites vite. Je perds mon temps à écouter vos conneries. (*Mitrailleuse*)

TABLEAU VIII

Apparaissent Chantal et Roger dans l'ombre. Trois hommes (1 ; 2 ; 3 ; Révoltés) semblent veiller sur eux.

CHANTAL : Garde-moi dans ton cœur, mon amour, attends-moi.

ROGER : Je t'aime, (*Sur un ton plein de reproches*) Je t'aime et tu m'échappes…

Il pleut.

CHANTAL : Roger, je t'aime, je n'aime que toi.

ROGER : Je t'aime dans mon lit, je t'aime. Je t'aime avec ton corps, je t'aime. Je t'aime avec ta peau et tes cheveux, avec ta voix de vin rouge et tes yeux. Chantal, je t'aime et tu m'échappes…

CHANTAL : On dit que je suis l'âme de la révolution, et toi, tu restes à terre. Mais laisse-moi aller.

ROGER, *agressif* : Je ne t'ai pas volée pour que tu deviennes un blason, un aigle, une chimère…

CHANTAL : Tu n'aimes pas les chimères.

ROGER, *mordant, comme une chanson* : Je n'ai jamais su faire l'amour (*Vibrato*) avec elles. Ni (*Coup de glotte*) avec toi non plus, d'ailleurs…

1er RÉVOLTÉ, *à vois basse, parlé* : L'attaque du Palais est proche. Il faut y aller.

ROGER : Où l'emmènes-tu ? Que fera-t-elle ?

2ème RÉVOLTÉ : Presque rien.

3ème RÉVOLTÉ : Chantal entrera la première. Elle chantera du balcon.

2ème RÉVOLTÉ : C'est tout.

1er RÉVOLTÉ : Il faut y aller.

CHANTAL : Retirez-vous. J'ai encore quelques mots à dire.

Tango.

ROGER, *dur* : Tu n'est plus une femme. C'est pour (*« r » roulé*) lutter contre (*« r » roulé*) une image… que tu t'es changée en image. Et nous, et nous, nous ne voyons plus les raisons de notre révolte… notre révolte.

CHANTAL : Je saurai les tromper. Nous vaincrons ! Et c'est une drôle de chose que sera ma victoire. C'est parce que je t'aime que je dois me dépêcher.

ROGER, *calme* : Tu m'aimes ?

CHANTAL : Roger, je t'aime. Je t'aime parce que tu es doux et tendre, toi le plus dur et le plus noir des hommes.

ROGER : Chantal, je t'aime parce que tu es dure et sévère, toi la plus tendre et la plus douce des femmes. Et ta douceur…

CHANTAL : et ta tendresse…

ROGER : … sont telles…

CHANTAL : qu'elles te rendent léger…

ROGER : sévère…

CHANTAL : comme un lambeau de tulle,

ROGER : comme une leçon,

CHANTAL : subtil comme un flocon de brume,

ROGER : amère comme la faim,

CHANTAL : futile comme un caprice.

ROGER : dure comme un glaçon.

CHANTAL : Je t'aime,

ROGER : Chantal,

CHANTAL : Je t'aime.

ROGER : Je t'aime. Tes seins, ta peau, tes cheveux…

CHANTAL : Tes muscles épais, tes bras sont plus irréels que le passage du jour à la nuit.

ROGER : … sont plus réels que la certitude du midi.

ROGER ET CHANTAL : Tu m'enveloppes et je te contiens.

1er RÉVOLTÉ : Assez de discours. Va.

CHANTAL : A, A, A,

ROGER : Chantal, reste !

Chantal s'éloigne dans la direction du Balcon.

CHANTAL: A, A, A, A, A,

Un coup de feu. Chantal tombe.

TABLEAU IX

L'Évêque, Le Juge, Le Général, L'Envoyé de la Cour, La Reine (Irma), Carmen, Le Chef de la Police, Trois photographes.

1er PHOTOGRAPHE : S'il vous plaît, allongez un peu les traits de votre visage.

2ème PHOTOGRAPHE, *à L'Évêque* : Les mains jointes. (*Au Général*) La tête levée. (*Au Juge*) Les yeux baissés.

3ème PHOTOGRAPHE, *rythmique* : Pose classique.

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : Comme ceci ? pa pa pa pa,

L'ÉVÊQUE, *aux photographes* : il vous faudra opérer vite,

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa pa,

L'ÉVÊQUE : et en silence,

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa,

LE GÉNÉRAL : si possible.

L'ÉVÊQUE : vous prendrez chacun de nos profils, profils

LE JUGE, LE GÉNÉRAL : du, du, du, du, profils,

LE GÉNÉRAL, *triste* : l'un souriant, riant,

LE JUGE : souriant,

L'ÉVÊQUE : souriant, (*souriant*) l'autre plus sombre,

LE JUGE : l'autre plus sombre,

LE GÉNÉRAL : l'autre sombre, dou, dou, dou,

LE JUGE : dou, dou, dou,

L'ÉVÊQUE : dou, dou, dou,

1er PHOTOGRAPHE : Bien.

2ème PHOTOGRAPHE : Bien.

3ème PHOTOGRAPHE : Bien.

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa,

LE JUGE : vous pensez qu'on nous aura reconnus ?

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa pa,

L'ÉVÊQUE : en face de moi : Irma,

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa pa,

LE GÉNÉRAL : Irma ? La Reine !

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa

LES 3 PHOTOGRAPHES, *dans un cri* : Oh !

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa

LES 3 PHOTOGRAPHES : Parfait !

LE JUGE, LE GÉNÉRAL : pa pa (*Valse*) pa pa (*sim.*)

L'ÉVÊQUE : Agissons vite et avec précision. Chef de L'Église de ce pays, je le veux tout à ma disposition.

LE GÉNÉRAL : On revient de loin ! Et ce n'est pas fini !

LE JUGE : J'ai rendez-vous avec des magistrats. Nous préparons une révision du code.

LE GÉNÉRAL : On revient de loin ! Et ce n'est pas fini ! C'est toute une vie qu'il faut inventer… Difficile.

L'ENVOYÉ : La Reine vous demande de gagner vos postes, messieurs.

LA REINE : Quant à vous, monsieur le Juge, que fait-on ? J'avais ordonné moins de condamnations à mort et davantage aux travaux forcés. J'espère que les galeries souterraines… sont… achevées ?

LE JUGE : Complètement. Ouvertes au public, qui visite le dimanche.

LA REINE, *à L'Évêque* : Et l'Église ? Quiconque n'a pas travaillé au moins une semaine à cette extraordinaire chapelle est en état de péché mortel, je suppose ? (*L'Évêque s'incline.*) Car vous savez, messieurs, que je veux offrir ce tombeau au Chef.

LE GÉNÉRAL, *s'enhardissant* : Il aura beaucoup de mal pour arriver à la gloire. Les places sont prises depuis longtemps.

LE JUGE, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa, pa pa pa longtemps,

LA REINE, *soudain vibrante* : Pourtant, c'est grâce à lui (*Doucement, humblement, entre Le Chef de la Police.*) que vous pouvez poursuivre ! (*Parlé, à voix basse*) Georges, méfie-toi d'eux !

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : pa pa pa pa

LE CHEF DE LA POLICE, *essayant de sourire* : m-je… je crois que… que la dou, dou, victoire, nous tenons… la dou, dou, victoire, dou, dou, victoire, dou, dou, dou, dou

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : du, du, du, dou, dou, dou dou, dou, dou dou, dou, dou dou, dou, dou.

LE JUGE, LE GÉNÉRAL : pa pa pa pa

L'ÉVÊQUE : Autrefois, dans la paix, nous pouvions être

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : juge, général, évêque, jusqu'à la jouissance ! De cet état adorable vous nous avez tirés, vous nous avez tirés, vous nous avez tirés brutalement, (*poco a poco meno forte*) brutalement, brutalement, brutalement, (*Soufflé*) brutalement.

LE CHEF DE LA POLICE, *parlé, très calme* : Sans moi, vous étiez tous foutus.

LA REINE, *à L'Évêque, parlé* : Si vous n'aviez pas eu l'idée abominable de faire assassiner Chantal…

L'ÉVÊQUE : J'ai eu la présence d'esprit d'en faire une de nos saintes.

LE CHEF DE LA POLICE : Mais son image, sur notre drapeau, n'a guère de pouvoir.

LA REINE : C'est mon image qui devait s'y trouver…

L'ENVOYÉ : Vous êtes déjà sur les timbres-poste, sur les billets de banque…

LA REINE : Je ne serai donc plus jamais qui je suis ?

L'ENVOYÉ : Jamais plus.

Comme furtivement, par la porte, paraît Carmen. C'est d'abord L'Envoyé qui la voit, il la montre à la Reine. La Reine fait signe à Carmen de se retirer, mais Carmen au contraire avance d'un pas.

LA REINE, *à voix presque basse* : Qu'est-ce que tu veux ?

Carmen s'approche et murmure quelques mots.

LA REINE, *toute rayonnante* : Tu es sûre ?

CARMEN : Oui, Madame.

LA REINE, *parlé* : Georges ! (*Elle tombe dans les bras du Chef de la Police.*)

LE CHEF DE LA POLICE, *incrédule* : Ce n'est pas vrai ?

LA REINE, *faisant « oui » de la tête* : Si ! Là ! Maintenant…

LE CHEF DE LA POLICE : Alors, c'est vrai ? C'est pour moi ? (*Solennel, émouvant*) Messieurs, j'appartiens à la Nomenclature ! (*Sempre p, mezza voce*) Mon image grandit de plus en plus : elle devient colossale. (*À la Reine*) Mais tu es sûre au moins ?

TABLEAU X

L'Évêque, Le Juge, Le Général, L'Envoyé de la Cour, La Reine (Irma), Carmen, Le Chef de la Police, Roger, L'Esclave (rôle muet).
« Sonnerie » à l'orchestre. Carmen ouvre la porte. Entre Roger.

CARMEN, *s'approchant et lui tendant un cigare* : Offert par la maison.

ROGER, *mettant le cigare à sa bouche* : Merci.

CARMEN, *tournant le cigare dans le bon sens* : Le feu, là. La bouche, là. C'est votre premier cigare ?

ROGER : Tu te fous de moi ? Je ne t'ai rien demandé. Tu es là pour me servir. J'ai payé.

CARMEN : Excusez-moi, monsieur.

ROGER, *touchant les murs* : Ainsi, c'est mon tombeau ?

CARMEN, *rectifiant* : Mausolée.

ROGER : Combien d'esclaves y travaillent ?

CARMEN : Le peuple entier, monsieur.

ROGER : Personne n'est venu avant moi ?

CARMEN : Vous êtes le premier, vous inaugurez ce… salon… c'est-à-dire ce tombeau.

ROGER : Il n'y a vraiment rien qui cloche ? Mon costume ? Ma perruque ?

LE CHEF DE LA POLICE, *il se tourne vers la Reine* : Il savait que je porte perruque ?

L'ÉVÊQUE, *ricanant, au Juge et au Général* : Il est le seul à ne pas savoir qu'on sait.

ROGER : Je serai seul ?

CARMEN : Tout est calfeutré. Les portes sont capitonnées, les murs aussi.

Elle se tourne vers un trou percé au pied de la muraille d'où sort la tête de L'Esclave.

CARMEN, *à L'Esclave* : Approche !

L'Esclave entre en rampant.

LE CHEF DE LA POLICE : Allons, un peu d'effort…

L'ENVOYÉ : Silence. Laissez-les aller jusqu'au bout de leur rôle…

CARMEN : Il est maigre, il a des plaies et des poux. Il rêve de mourir pour vous.

ROGER : « Allons, un peu d'effort… », « Mon image grandit de plus en plus : elle devient colossale ». (*« Coq » à l'orchestre*) La vie est si proche ?

CARMEN, *voix normale, non jouée* : Les bruits réussissent toujours à filtrer. Ça vous gêne ? La vie reprend petit à petit… comme avant…

ROGER, *très triste* : Tout est foutu… et le plus triste c'est qu'on dit : la révolte était belle ! La révolte était belle !

CARMEN : Il ne faut plus y penser. (*Cor : même nuance que Carmen*)

L'Esclave, couché sur le ventre, avance vers Roger. Il prend le pied de Roger et le pose sur son propre dos, puis ouvre la bouche comme pour crier et, s'arrêtant de ramper, grogne vers le public.

CARMEN : Le ciment est pétri de larmes, de crachats et de sang. Nous pourrissons dans la boue noire pour nous ombrer de terre et grandir votre image.

L'Esclave, rampant, commence à monter l'escalier.

ROGER, *s'exaltant de plus en plus* : Mon histoire a été vécue afin qu'une page glorieuse puisse être lue et, cette page, à vous de la dire à la nuit, à la mort et aux pierres…

LE CHEF DE LA POLICE : Alors, j'ai gagné ?

LA REINE : Tu es heureux ?

LE CHEF DE LA POLICE : Colossal. Tu as bien travaillé.

L'Esclave disparaît.

ROGER : Mais… où va-t-il ? Où est-il ?

CARMEN : Il remonte à l'air. Il dira qu'il a porté vos pas et que...

ROGER, *inquiet* : Oui, et que ?

CARMEN : que vous êtes mort et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini. (*Librement parlé, assez vite*) La séance est finie, monsieur. Pour sortir, vous prendrez le couloir. Vous entendez ? Il faut rentrer…

ROGER : Pour aller où ? Dans la vie ? Non ! Dans ce que tu nommes la vie, tout a flanché. Aucune vérité n'était possible… Tu connaissais Chantal ?

CARMEN : Partez ! Vous n'avez pas le droit de me poser des questions.

ROGER : Rien ! Il ne me reste rien. Tout est foutu. (*Cor : sourdine de son bouché*) Et le plus triste, c'est qu'on dit : la révolte était belle ! … la révolte était belle ! … la révolte était belle ! … la révolte était belle ! (*Roger a sorti un couteau et, le dos au public, fait le geste de se châtrer.*) … la révolte était belle … la révolte…

CARMEN, *dans un cri* : Faire ça ici ! Madame ! Madame Irma !

LA REINE : Sur mes tapis ! Sur la moquette neuve !

Enfin, Carmen réussit à entraîner Roger. Entrent les trois photographes.

LE CHEF DE LA POLICE, *s'avance au milieu de la scène* : Bien joué. Il a cru me posséder.

Portant la main à sa braguette, il soupèse très manifestement ses couilles et, rassuré, pousse un soupir.

L'ENVOYÉ : Beau travail.

LE CHEF DE LA POLICE, s*oupir* : Les miennes sont là. Alors, qui de nous deux est foutu ? Lui ou moi ? Et si, dans chaque bordel du monde entier, mon image était châtrée, moi, je reste intact, messieurs. (*Il entre dans le tombeau à reculons, lentement.*) Regardez-moi vivre et mourir. Pour la postérité, feu ! Gagné ! (*Trois photos, trois éclairs*)

Les trois photographes sortent.

LA REINE : Messieurs, vous êtes libres.

LE JUGE, LE GÉNÉRAL, L'ÉVÊQUE : Mais… en pleine nuit ?...

LA REINE, *les interrompant* : Vous passerez par la petite porte qui donne sur la ruelle. Une voiture vous attend.

Les Trois Figures sortent. Crépitement de mitraillette lointain.

LA REINE : Qui est-ce ?... Les nôtres ?... des révoltés ?... ou…

L'ENVOYÉ : Quelqu'un qui rêve, Madame…

La Reine se dirige vers différents points de la chambre et tourne un commutateur. Chaque fois une lumière s'éteint.

LA REINE : … Irma. Appelez-moi madame Irma et rentrez chez vous. Bonsoir monsieur.

L'ENVOYÉ : Bonsoir, madame Irma. (*Il sort.*)

IRMA, *restée seule, continue d'éteindre, très librement* : Que de lumières il m'aura fallu… Mille francs d'électricité par jour ! Trente-huit salons ! … et toutes ces représentations pour que je reste seule maîtresse de cette maison… et de moi-même… (*Elle éteint un commutateur mais se ravise.*) Ah, non, ça c'est le tombeau, il a besoin de lumière pour deux mille ans ! … Carmen, chérie, place les housses et tire les verrous. Et tout à l'heure, il va falloir recommencer… tout rallumer… s'habiller… (*On entend le chant d'un coq*) s'habiller… redistribuer les rôles… endosser le mien… préparer le vôtre, juges, généraux, évêques, révoltés… qui laissez la révolte se figer. Je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain… il faut rentrer chez vous, où tout sera encore plus faux qu'ici… il faut vous en aller… vous passerez à droite, par la ruelle… (*Elle éteint une dernière lumière*) C'est déjà le matin.

FIN

ANNEXE VIII : *Angels in America,* livret de Mari Mezei

Version révisée (2003-2004/2005)

Prior Walter: lyrical baritone
Louis Ironson/ Angel Oceania : tenor
Roy Cohn/ Prior 2/ Angel Australia : bass-baritone
Harper Pitt/ Ethel Rosenberg/ Angel Antartica : soprano
Joseph Pitt/ Prior 1/ Angel Europa : baritone
Hannah Pitt/ Rabbi Isidor Chemelwitz/ Angel Asiatica : mezzo-soprano
Belize/ Mr Lies/ Bronx' homeless Woman/ Angel Africanii : counter-tenor
The Angel, voice of America : soprano
Vocal Trio: soprano
alto
bass-baritone

PART ONE

SCENE ONE

Rabbi, Louis, Prior, five members of The Family.
Rabbi onstage with a small coffin. Louis and Prior, both dressed in funeral finery. Very noisy traffic.

RABBI : Hello and good morning. *(The members of The Family take on a burial formation.*) I am Rabbi Isidor Chemelwitz of the Bronx Home for Aged Hebrews. (*Louis goes to Prior, the 1st keyboard carries out "noisy traffic"*) Were are here this morning to pay respects at the passing (*Reading*) (*Speaking*) of Sarah Ironson,

VOCAL TRIO, S, A, B : Sarah Ironson, (*The 1st keyboard carries out "noisy traffic"*.)

RABBI : devoted wife of Benjamin Ironson,

VOCAL TRIO, S, A, B : Ironson.

RABBI : also deceased

VOCAL TRIO, S, A, B : M─

RABBI : loving and caring… (*The 1st keyboard carries out "noisy traffic"*.) Loving and caring mother of her sons. Abraham and Samuel, and her daughters Esther and Rachel

VOCAL TRIO, S, A, B : O O M─ O M─ O O A─ A─

RABBI : beloved grandmother of Max, Mark

VOCAL TRIO, S, A, B: A─ A─ A─ A─ A─ (*The 1st keyboard carries out "car-break", the 2d keyboard, "traffic/accident"*)

RABBI : Louis, Lisa, Maria (*Car crash*) uh... (*The 2d keyboard carries out "car-crash", the 1st and 2d keyboards, "anvil-pad"*.) *Lesley, Angela, Luke and Eric* (*Look more closely at paper*.) Eric ? (*Freely*) This is a Jewish name ?

VOCAL TRIO, S, A, B : M─ M─

LOUIS : What a weird service. (*The 1st keyboard carries out "kick drum"*.)

RABBI, *shrugs* : Eric. A large and loving family.

LOUIS : That Rabbi…

PRIOR : … a definite find. Get his number when you go to the graveyard. I want him to bury me. (*The 1st keyboard carries out "noisy traffic", the 2d keyboard, "car-horn" and "siren of a police-car"*.)

RABBI, *funeral oration, Ukrainian-Dorian modes* : In (*Non vibrato*) her was

VOCAL TRIO, S, A, B : A → O, A → O etc…

RABBI, *freely, quasi in tempo* : not a person but a whole kind of person (*1st and 2d keyboards carry out "jew organ"*.) the ones who crossed the Ocean,…

LOUIS : She was pretty crazy.

RABBI : … who brought with us to America

VOCAL TRIO, S, A, B : America A → O

RABBI : the villages of Russia and Lithuania and how we struggled and how we fought for the family, for the Jewish home…

VOCAL TRIO, S, A, B : A → O

LOUIS : She was up there in that home for ten years, talking to herself.

RABBI : … so that you would not grow up here, in strange place, in the melting pot where nothing no------thing melted.

LOUIS : I never visited.

Whispering scene. The members of The Family leave the scene, until "Hi Cousin".

PRIOR, *sarcastic* : Poor Louis.

LOUIS : I always get so closely at these family things.

PRIOR : Butch. You get butch.

LOUIS : Sorry, I didn't introduce you to…

PRIOR, *falsetto in pp* : " Hi Cousin Doris, you don't remember me I'm Lou, *(Falsetto*) Lou, Rachel's boy, Lou". Not Louis because if you say *(Falsetto*) Louise…

LOUIS : You are in a prissy mood. Cat still missing ?

PRIOR : It's your fault.

LOUIS : He sprayed my books.

PRIOR : He was a female cat.

LOUIS : Cats are stupid, dogs have brains.

PRIOR : Cats have intuition. They know when something's wrong.

LOUIS : Only if you stop feeding them.

PRIOR, *agressive* : They know.

LOUIS : Know what ?

Prior removes his jacket, rolls up his sleeve, shows Louis a dark-purple spot on the underside of his arm.

LOUIS : Know what ?

PRIOR, *quiet* : See. See.

LOUIS : What ?

PRIOR, *nervous* : K. – S. baby. (S*empre sotto voce*) Lesion number one. (*Spoken*) Look it.

VOCAL TRIO, S, A, B : What ? M─ (*Sotto voce*) Tell me. Huh ! M─

LOUIS, *very softly* : Oh, please (*The 1st and 2d keyboards carry out "bang gong"*.) please

PRIOR : The wine dark kiss of the angel of death.

VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! M─ Huh ! M─

LOUIS : When did you find this ?

VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! Tell me.

PRIOR : I could not tell you. I was scared, Lou… scared that you'll leave me. Bad timing, funeral and all, but I figured as long as we're on the subject of death… Let go of my arm.

LOUIS : No.

PRIOR : Let's go see if the cat's come home.

LOUIS : No. I… have to go bury my grandma.

PRIOR : Lou. (*The 1st keyboard carries out "bang gong"*.) Then you'll come home ?

LOUIS : Then I'll come home.

Prior exits. Louis walks up and down. The 1st and 2d keyboards carry out "bang gong".

LOUIS : Rabbi, why are there just two little wooden pegs holding the lid down ?

RABBI : So she can get out easier if she wants to.

LOUIS : You just make sure those pegs are in good ant tight.

RABBI : Don't worry, mister. The life she had, she'll stay put. She's better off.

LOUIS : I abandoned her.

RABBI : She's better off.

LOUIS : Rabbi, what does the Holy Writ say… about someone… who abandons someone he loves at a time of great need ?

RABBI : Why would a person do such a thing ?

LOUIS : Because he has to… maybe that person can't… incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go maybe… he isn't so good with death. Rabbi, I'm afraid of the crimes I may commit.

RABBI : Please, mister. You want to confess, better you should find a priest. (*The 1st keyboard carries out "helicopter approaching" and "anvil-hard", the 2d keyboard, "anvil-soft"*.)

LOUIS : But I'm not a Catholic, I'm a Jew.

RABBI : Worse luck for you, bubbulah. Catholics believe in forgiveness. Jews believe in guilt.

The 2d keyboard carries out "car-horn"

SCENE TWO

Split scene : Roy and Joe in Roy's office. Harper at home alone, Mr Lies.

ROY : Roy Cohn. Ah, Mrs Soffer, hold.

Vocal Trio : *Soprano as phone-call imitation, Mrs Soffer's voice. The 1st keyboard carries out "telephone mix" and "phone-signal", the 2d keyboard, "voice-imitation" and "busy-signal"*.

ROY, *to Joe* : I─ I─ (ha ha ha) wish I was an octopus, a fucking octopus. Eight loving arms and all those suckers.

Vocal Trio' soprano, voice-imitation ; trumpet, Mrs Soffer's voice "wawa", very irregular, staccato and short tenuto ; the 2d keyboard carries out Mrs Soffer's voice ; 6 violins, Mrs Soffer's voice, very irregular, staccato, arco at the point s. tasto↔s. p., short glissandi.

ROY, *to Mrs Soffer* : Now what kind of a greeting… I thought we are friends. Look Mrs Soffer… Mrs Soffer… you don't have to get… you'll aggravate your condition, you shouldn't yell, you'll pop little blood vessels in your face if you yell. (*Laughing*) No, no, no, no, that was a joke, Mrs Soffer, I was joking, Mrs Soffer… (*To Joe*) This'll take a minute. Oh, sit. (*To Mrs Soffer*) Mrs Soffer it wasn't a vacation it was business, Mrs Soffer. Listen, Ailene… you think I'm the only goddamn lawyer in history ever missed a court date ? Hold!

JOE : If this… is… a bad time…

ROY : Bad time ? This is a good time ! (*The 1st keyboard carries out "Peter phone"*.) Hello ?

The Vocal Trio's alto and bass and the 1st keyboard carries out "Peter phone".

ROY, *quasi slow motion* : Yah ! Sorry to keep… to keep you holding Judge Hollins… I… Oh, Mrs Hollins, sorry dear deep voice you got… (*To Joe*) like a truck driver (*To Mrs Hollins*) … how many tickets dear ? Hmmmm─ Seven ? Seven ?

VOCAL TRIO, A, B : Seven, seven, seven, seven,

JOE : Roy, should I wait outside ?

ROY, *to Joe* : Oh, sit.

Vocal Trio' soprano : Mrs Soffer's voice.

ROY, *to Mrs Soffer, lethargic* : Feeling better Mrs Soffer ? Well, you have to hold, it's crazy busy here.

JOE : Roy, I'd really appreciate it if…

ROY : What ? What do you mean─ do I know the judge, Mrs Soffer. (*Trumpet and violins, Mrs Soffer's voice*) That's illegal. No, ─ no─ no─ I do not know the judge.

The 2d keyboard carries out "telephone mix", the 1st keyboard, "strings orchestra".

ROY, *to Joe, mezza voce* : Of course I know the fucking judge you dumb bitch.

HARPER, *sings with the radio* : "People who are lonely…"

ROY : Baby doll, tell them all to fuck off. (*The 1st and 2d keyboards carry out "telephone rhodes"*.) Tell them I died. You handle Mrs Soffer I know how much I borrowed. I'll call her back. (*Silence and after, quiet*) so, Joe.

Harper is listening to the radio and talking to herself. The 1st keyboard carries out "valium 1" and the 2d keyboard, "valium 2".

HARPER, *absolutely free parlando* : … people who are lonely…

ROY : How's life in appeals ? How's the judge ?

JOE : He sends his best.

HARPER : … people left alone,…

JOE : He's a good man. Loyal.

HARPER : … imagining…

ROY : Not the brightest man on the bench, but he has manners…

HARPER : …sit talking non sense to the air…

ROY : … and a nice head of silver hair.

The contrabassi carry out "shimmering aureola", improvising, very high, very slow glissandi.

HARPER : When you look at the ozone layer from outside, from a… space-ship, it looks like a… (*Poco glissando*) pale… (*Poco glissando*) blue… (*Poco glissando*) blue… halo, a gentle, shimmering aureola encircling the atmosphere, encircling the earth thirty miles above our heads… (*Small tam-tam carries out "spherical net", improvising, very high, very slow glissandi.*) Angels, guardian angels, hands linked, make a spherical net a blue… a blue green nesting orb a shell… a shell of safety of safety for life itself. But everywhere, things are collapsing, lies surfacing this is why Joe this is why I shouldn't be left alone. Ah, I'd like to go travelling… leave you behind to worry, I'll send postcards with tantalising messages : "Later maybe", "Never more"…

Mr Lies appears.

Mr LIES, *molto leggiero* : I suggest a vacation. Cash, cheque or credit card ?

HARPER : Oh, you startled me !

Mr LIES : You said you wanted to travel.

HARPER, *laughing* : And here you are. How thoughtful.

Mr LIES : Mr Lies, (*Trumpet ant trombone, "sentimental"*) International Order of Travel Agents. We mobilise the globe, we set people a drift. We stir the populace and send nomads eddying across the planet. Name your destination.

The 1st keyboard carries out "valium 2".

HARPER : Antarctica, (*Definite*) maybe. I want to see I want to see the hole in the ozone. I heard on the radio…

Mr LIES : I can arrange a guided tour. Now ?

HARPER : Soon. Maybe soon. I'm not safe here you see. Things aren't right with me. Weird stuff happens…

Mr LIES : Like ?

HARPER : Well, like you, for instance. (*The 2d keyboard carries out "valium 1".*) Just appearing… Well never mind. My dreams are talking back to me. (*She laughs*) Oh God, I should fix myself up… You aren't even real. Go.

Mr Lies vanishes. The 1st keyboard carries out "telephone mix".

ROY : Jesus fuck this god-damned thing… (*The 2d keyboard carries out "telephone rhodes*) Baby doll ? Jesus… ring the post… get me Suzy see if…

JOE : I really… wish you wouldn't…

ROY : Christ !

JOE : Roy !

ROY : What ?

JOE : Could you please not take the Lord's name in vain ?

ROY, *he laughs* : Right. Sorry. I respect principals, I'm not religious but I like God and God likes me. Baptist ? Catholic ?

JOE : Mormon.

ROY : Mormon. Delectable. Huh, Mormons. I new Mormons in Nevada.

JOE : Utah, mostly.

ROY : So. So, how'd you like to go to Washington

JOE AND HARPER : Washington ?

ROY : and work for the Justice Department ?

JOE : Sorry ?

ROY, *affected* : All I gotta do is pick up the phone, talk to Ed (*Handclapping*) and you are in.

JOE : Ed ?

ROY : The Attorney General, I just have to pick up the phone…

Roy takes a letter from his jacket pocket, hands it to Joe. Joe reads the first paragraph.

HARPER : But everywhere, things are collapsing, lies surfacing, systems of defence giving way, this is why, Joe, this is why, Joe, (*Joe looks up*) I shouldn't be left alone.

JOE : Roy, this is… Roy, this is terrible. You borrowed money from a client ? Well, I mean I know you have unorthodox ways, but I'm (*Sing any high pitch*) sure you only did what you thought at the (*Sing lower*) time you needed to do.

ROY : Not so damp, please. A— I'll deny it was a loan. She's got no paperwork.

JOE : I really appreciate your telling me this, and I'll do whatever I can to help.

ROY : I tell you what you can do. I'm about to be tried, Joe, by a jury that is not a jury of my peers… but… (*Draws a deep breath*) hm— a well placed friend, someone in the Justice Department… They would fear that.

JOE : Roy, I don't understand, you're not asking me to… even if I said yes to the job, it would be illegal to interfere… No. I can't.

ROY, *sighs* : Boy, you are really something, what the fuck do you think this is. Sunday School ? This is (khh) this is politics, Joe, the game of being alive. And you think you're… What ? Above that ? You're on earth, goddamit ! So, are we agree ?

JOE : I'll… I have to ask my wife. I have to ask my wife. I have to ask my wife.

SCENE THREE

Harper's room. Mutual dream scene. Prior is at the make-up table, applying the face. Harper is having a pill-induced hallucination.

HARPER : I am undecided. I am undecided. I feel… that something is going to give.

The 1st keyboard carries out "rhodes soft" and the 2d keyboard, "coma pad".

HARPER, *freely* : Maybe Christ will come again. (*Prior has appeared in her mirror.*) Who are you ?

PRIOR : Who are you ?

HARPER, *freely* : What are you doing in my hallucination ?

PRIOR : I am not in your hallucination, you are in my dream.

HARPER : You… you're wearing make-up.

PRIOR : So are you.

HARPER : Yah, but… you're a man. (*Prior, feigning horror and dismay, mimes slashing his throat with his lipstick and dies, fabulously tragic.*) There must be some mistake here. Maybe I took too many pills… Why are you wearing make-up ?

PRIOR, *leggiero* : I was in the process of applying the face, trying to make myself feel better. One wants to move trough life with elegance and grace, blossoming infrequently but with exquisite taste and perfect timing, like… like a rare bloom, a zebra orchid… One wants (hm) but one so seldom gets what one wants, does one ? No. One does not. One gets fucked. Over. One… dies at thirty, robbed of decades of majesty.

HARPER : (*Lunga*) I─ took too many pills. Joe will be so angry. I. I… *(Freely*) promised him. (*The 2d keyboard carries out "valium 1".*) Oh God… *(Freely*) I take… valium, lots, of valium. But I'm not addicted. (*Dancing*) Mormons are not supposed to be addicted to anything. I'm a Mormon.

PRIOR : I'm (a) homosexual.

HARPER : Oh ! In my church we don't believe in homosexuals.

PRIOR : Oh ! In my church we don't believe in Mormons.

HARPER : Oh ! What church do… Oh ! (*She laughs*) I get it. (*The 1st keyboard carries out "Bgit".*) I don't understand this : if I didn't ever see you before and I don't think I did, then I don't think you should be here, in this hallucination, because in my experience the mind, which is where hallucinations come from, shouldn't be able to make up anything that wasn't there from the real world. The world. Finite. Terribly, terribly. (*The 1st keyboard carries out "noisy voice" and the 2d keyboard, "staccato/echo".)* This is the most depressing hallucination I've ever had.

PRIOR : Apologies. I do try to be amusing.

HARPER : Well. *(Freely*) Oh well. Don't apologise, you… I can't expect someone who's really sick to entertain me.

PRIOR : How on earth did you know…

HARPER : Oh, that happens. This is the very threshold of revelation sometimes.

HARPER AND PRIOR, *freely, not synchronized* : You can see things…

HARPER : Do you see anything about me ?

PRIOR : Yes, you are amazingly unhappy.

HARPER : … amazingly… unhappy. (*Laughs*) Big deal. (*Laughs*) You meet a valium-addict and you figure out she is unhappy. That doesn't count. (*Laughs*) That doesn't count. Something else. Something surprising.

PRIOR : Your husband is a homo.

HARPER : Oh, ridiculous. Really ?

PRIOR : Threshold of revelation.

HARPER : Well, I don't like your revelations. Joe's a very normal man, he is… *(Freely*) Oh God. Oh. God. He… oh… do homos… take… oh… like… lots of long ways ?

PRIOR : Oh yes, we do. (*Trumpet ant trombone carry out "wawa", the 1st keyboard carries out "stretch pants" and the 2d keyboard, "rhodes soft".*) In stretch pants with lavender coifs up and down the avenue of Sodom and Gomorrah tripping along…

HARPER : Oh, *(Freely*) God. Oh God. I feel so sad… (*Elevator noise*) That was the elevator. Oh God. You have to go, you shouldn't be here. Go.

Prior exits. Harper is waiting for Joe.

HARPER : Maybe it's even worse then I know, maybe… I want to know… I want… (*Louis plays the guitar.*) Maybe I don't. The suspense, it's killing me.

SCENE FOUR

Prior's room : Prior, Louis, a voice (Angel).

LOUIS, *playing the guitar* : Jews don't have any clear textual guide to the afterlife, even that it exists. I don't think much about it.

The 1st keyboard carries out "rhodes soft".

PRIOR : The point, dear, the point.

LOUIS, *playing the guitar* : I see it as a perpetual rainy Thursday afternoon, in March Dead leaves…

PRIOR : Eeeugh… (*The 1st keyboard carries out "Jew Organ".*) Dead leaves… The point, dear, the point…

LOUIS, *playing the guitar* : That it should be the questions and shape of a life, its total complexity gathered, arranged and considered, which matters in the end, not some stamp of salvation or damnation which disperses all the complexity in some unsatisfying little decision, the balancing of the scales...

PRIOR : I like this. Very… very Zen. It's… reassuringly incomprehensible and useless. We who are about to die thank you.

The 1st keyboard carries out "rhodes soft".

LOUIS, *mezza voce* : You are not about to die.

PRIOR, *serious* : It's not going well, really… two new lesions. My leg hurts… Louis…

LOUIS : You are not about to die.

PRIOR : Louis…

LOUIS : You are not about to die.

PRIOR : I think… something horrible is wrong with me…

LOUIS : Prior ? You love me.

PRIOR : Yes.

LOUIS : What… What… if… What if I walked out on this ? Would you hate me forever ?

PRIOR, *he kisses Louis on the forehead* : Yes. I can't breathe…

LOUIS : Oh God… you're on fire, your head is on fire. (*Starting to exit*) I'm calling the ambulance.

The 2d keyboard carries out "car-horn".

PRIOR : No, wait, I don't want to go to the hospital. Please let me lie here, just… (*Louis exits.*) Louis… (*Hysterical, freely*) No ! No ! don't call, you'll send me there and I won't come back, (*The 1st keyboard carries out "celestial 1".*) please, please please please ─

The 2d keyboard carries out "choir velocity".

VOICE, *invisible* : Look up !

PRIOR, *looking up, not seeing anyone* : Hello !

VOICE : Look up !

PRIOR : Who is that ?
VOICE : Prepare the way !
PRIOR : I don't see any…
VOICE : Look up ! Look up ! Prepare ─ the way. ─ (*The 1st keyboard carries out "choir velocity"*.) The infinite descent a breath in air floating down ─ Gloria…─
PRIOR : Hello ? Is that it ? Hello ! What the fuck ?... Poor me. Poor, poor me. Why me ? Why poor, poor me ? Oh, I don't feel good right now. I really don't. Why me ? Why…?

SCENE FIVE

Harper, Joe. Harper's room, Joe enters. Kitchen knife is falling to the stone floor ; Harper's hallucination. The 1st keyboard carries out "knife" and the 2d keyboard "valium 1".

JOE : Buddy ? Buddy ? Sorry I'm late.
VOCAL TRIO, S, *whispering* : Sorry Buddy I'm late
A, *whispering* : I'm late Sorry Buddy
B, *whispering* : Buddy I'm late Sorry
JOE : Why are you sitting in the dark ?
VOCAL TRIO, S : Why are you
A : sitting
B : in the dark
JOE : Turn on the light.
VOCAL TRIO, S, A, B, *asynchrone* : turn on the light
HARPER : No. Where were you ?
JOE : I was just out. Walking… Thinking… (*Gestic*)
HARPER : It's late… It's late… It's late…
JOE : I had a lot to think about… Buddy ? How many pills ?
HARPER, *freely* : A bunch. Don't change the subject. (*The 2d keyboard carries out "valium 2"*.) I'm fine, I'm fine, pills are not the problem, not our problem. I want to know where you have been ! I want to know what's going on !

The 1st keyboard carries out "valium 3 +bass".

JOE : Going on with what ?

Guitar : molto expressivo, parlando.

HARPER, *very slow glissandi* : Do you ─ Do you…
JOE : You have something you want to ask me ? Ask me. Go.

The 2d keyboard carries out "hi b".

HARPER : I can't. Tell me without making me ask. Please.
JOE : You have to keep asking.
HARPER : I forgot the question. On the whole entire world, you are the only person, the only person I love… or have ever loved ─ (*The 1st keyboard carries out "wurlitzer soft"*.) And I love you terribly. You were going to save me, but the whole time you were spinning a lie. I just don't understand that. I'm scared of you.

JOE : What you do want from me ?

HARPER : When you come through the door at night your face is never exactly the way I remembered it… something hard about the way you look… even the weight of you in the bed at night, the way you breath in your sleep seems unfamiliar.

The 1st keyboard carries out "celestial 1" and after, "wurlitzer soft".

JOE : This is crazy…

HARPER, *freely* : You think you are the only one who hates sex ; I do ; I'm glad we don't do it anymore. I dream that you batter away at me till all my joints come apart, like wax, and I fall into pieces. It's like a punishment. It was wrong of me to marry you. It's a sin and it's killing us both.

JOE : I can always tell when you've taken pills because it makes you red-face and sweaty and frankly that's very often why I don't want to…

HARPER : Joe ! I have something to ask you.

JOE : You have something to ask me, then ask ! Go ! Ask ! What in hell are you…

HARPER : Are you a homo ? Are you ? Now answer the question.

JOE : What if I… No. I'm not. I don't see what difference it makes.

SCENE SIX

Roy and Henry, his doctor. Later, Ethel Rosenberg.

VOCAL TRIO, S, A, B : No, nobody body body body body nobody knows ─

HENRY : Nobody knows what causes it. And nobody knows ─ how to cure it.

VOCAL TRIO, S, A, B : caus ─ nobody knows ─ how to cure

HENRY : The body's immune system ceases to function.

VOCAL TRIO, S, A, B : body's immune system cea ─ fun ─

HENRY : These lesions. Or your throat problem. Or the glands.

VOCAL TRIO, A, B : These lesions. (+ S) throat ─ glands ─

ROY, *freely* : This is … very… interesting, but why the fuck are you telling me this ?

VOCAL TRIO, S, A, B : A─ O─ M─ M─

HENRY : Well, I have just removed one of three lesions, which biopsy results will probably tell us is a Kaposi's Sarkoma lesion.

VOCAL TRIO, S, A, B : moved ─ three by ─ ─ sults pro ─ tell(L) ─ kom (M) ─

HENRY : So, that's why…

ROY AND VOCAL TRIO, S, A, B : "why" "why" "why"

ROY : It afflicts mostly homosexuals and drug-addicts.

VOCAL TRIO, S, A, B : mo ─ mo ─ mo ─ mo ─ homo o ─

ROY : What are you implying Henry ? I'm not a drug addict.

VOCAL TRIO, S, A, B : what ─ are ─ you ─ Henry

HENRY : Oh, come on Roy.

VOCAL TRIO, S, A, B, *jazzy* : Roy ─ oh man, oh man,

ROY : What, what, come on Roy what ?

HENRY : Roy,

VOCAL TRIO, S, A, B : your body body body body body body you are ─ you have ─ had oh ─ oh oh oh oh oh oh

HENRY : you are… you have had sex with men, many many times, Roy, and one of them, or any number of them, has made you very sick. You have AIDS.

VOCAL TRIO, S, A, B : any number has made you very sick. Oh, Roy.

ROY : AIDS. (*Freely*) Your problem, Henry, is that you are hung up of (*Sing any* pitch) WORDS, on labels, that you believe they mean what they (*Sing*) SEEM to mean. AIDS. Homosexual. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a wretched anti-discrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows. Who have zero clout. Does it sound like me, Henry ?

HENRY AND VOCAL TRIO, S, A, B : No Roy.

ROY : I have helped make Presidents and unmake them and mayors and more goddamn judges then anyone in New York City ever.

HENRY AND VOCAL TRIO, S, A, B : O-K, O-K, Roy.

The 1st keyboard carries out "valium 6", the 2d keyboard, "swell piano".

.

ROY : … you ever hear of Ethel Rosenberg… Yes, you have heard, ─ (*Very fast*) maybe you even read about her in the history books. (*The 2d keyboard carries out "valium 5".*) If it wasn't for me, Ethel Rosenberg would be alive today (*Undetermined pitches*) writing some personal advice column for Mrs magazine. She isn't. She isn't. Because during the trial, I was on the phone everyday talking with the judge… Everyday… I pleaded till I wept to put her in the chair. I did that. I have clout. A lot. (*The 2d keyboard carries out "valium 1".*) I can pick up this phone punch fifteen numbers, and you know who will be on other end, Henry ?

HENRY AND VOCAL TRIO, S, A, B : The President.

ROY : Even better, Henry. His wife.

HENRY AND VOCAL TRIO, S, A, B : I'm impressed.

ROY : I don't want you to be impressed. I want you to understand. And what is my diagnosis, Henry ?

HENRY : You have AIDS, Roy.

Ethel Rosenberg appears sitting on a chair. She sings, freely.

ROY : No, Henry. No. AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer.

HENRY : Well, whatever the fuck you have, Roy, it's very serious and I haven't got a damn thing for you. (*He exits.*)

ROY, *to Ethel, sotto voce* : Who the fuck are you ?

ETHEL, *slow* : I'm just the shadow on your grave.

ROY : Aw,… fuck, Ethel… Ethel… Rosenberg…

ETHEL, *she laughs* : The shit's really hit the fan, huh, Roy ? You (*Freely*) don't look good.

ROY : I don't feel good.

The 2d keyboard, "valium 2".

.

ETHEL, *freely* : Well, don't expect me to feel too sorry.

ROY : What is this, Ethel, Halloween ? You trying to scare me ?

ETHEL : Roy, you are a very sick man.

ROY : Well, you're wasting your time ! So beat it, Ethel ! I'm no afraid of you or hell or anything !

ETHEL : Be seeing you soon, Roy.
ROY : Oh, God…
ETHEL : He doesn't hear you, I guess. He doesn't hear you.

SCENE SEVEN

Split scene : Louis and Belize in Prior's hospital room, Prior is asleep. In Central Park, Joe at a payphone phoning, Hannah at home in Salt Lake City. Belize, Prior and the Voice (Angel).

BELIZE, *freely* : I gave him something that makes him sleep. He will be all right now.

Vocal Trio Bassi carry out "Prior's inhalation", quasi crescendo and "exhalation", quasi diminuendo.

LOUIS, *slow, freely* : … rainy Thursday afternoon in March. Dead leaves…
BELIZE : This must be hell for you.
LOUIS : It is. Hell. Will he sleep trough the night ?
BELIZE : At least.
LOUIS : I'm going.
BELIZE : It's two a. m. Where do you have to go at…
LOUIS : I know what time it is. A walk. Night air. The Park.
BELIZE, *loud whispering* : Be careful.

The 1st keyboard carries out "lonely flute", the 2d keyboard, "valium 1".
.
LOUIS, *freely* : Tell him, if he wakes up, tell him goodbye, tell him I had to go. Tell him goodbye.

Louis exits. In Central Park, nightly traffic noises. Joe at the payphone. The 2d keyboard, "coin/call" and after, "connection-noise". .

JOE, *very close* : Mom ?
HANNAH, *very far, filtered phone-sound* : Joe ? You're calling from the street. It's… it must be four in the morning. What is happened ? Is Harper… Joe ?
JOE : Nothing, nothing. Harper's fine. Well, no, she's… Mom… I just wanted to talk to you…
HANNAH : Joe ? Have you been drinking ? Why are you out on the street at four a. m.?
JOE : Actually, Mom, I'm not on the street. I'm in Central Park.
HANNAH : Central Park ! Oh, my Lord. What on earth are you doing in Central Park at this time of night ? Are you… Joe, I think you ought to go home right now. Call me from home. Joe ?
JOE : I come here to watch. Mom. Sometimes. Just to watch.

The 2d keyboard, "valium 2".

HANNAH : Watch what ? What's there to watch at four in the park… You ought to go home and call me from there. I don't like this conversation.

JOE : Yeah, well, it gets worse from here on.

HANNAH : Joe ?

JOE : Mom. Momma. I'm homosexual. I'm homosexual. Mom ? Please, momma. Say something.

HANNAH : You really ought to go home now to your wife. This phone call… we will just forget this phone call.

Noise : Hannah hangs up. She vanishes. The 1st keyboard carries out "hang up".
Prior's hospital room. Next morning. Prior is very sick, whining. The 1st keyboard carries out "lonely flute", the 2d keyboard, "valium 1B".

PRIOR : Any word from Louis ?

BELIZE : Gone. He'll be back. I know the type. He'll be back.

PRIOR : I want Louis. I want Louis. I'm dying. Where's Louis ? I'm dying, I'm dying, I'm dying, I'm dying, Louis, Louis, Louis,

BELIZE : Time to take your pills.

The 2d keyboard carries out "angel bells".

PRIOR : Louis, Louis, Louis. (*Suddenly different*) This is a very strange drug, this drug. I hear things. Voices. (*The 1st keyboard carries out "rhodes soft".*) Voices.

BELIZE : A voice ?

PRIOR : A voice.

BELIZE : A voice. Saying what ?

PRIOR : I'm not supposed to tell.

BELIZE : You better tell the doctor. Or I will.

PRIOR : No.

BELIZE : Or I will.

The 1st keyboard carries out "piano bell".

PRIOR : No, no, no, no ─ don't. Please. I want the voice ; it's wonderful, wonderful, wonderful. It's all that's keeping me alive. You know what happens ? When I hear it, I get hard. (*Prior uses his arm to demonstrate.*) Comme ça !

BELIZE : Oh my ! ─

PRIOR, *freely* : Je t'aime. ─

The 2d keyboard carries out "rhodes soft".

BELIZE, *laughing* : Don't go crazy on me, girlfriend, I already got enough crazy queens for one life. For two ! I have to go. If I want to spend my whole lonely life looking after white people, I can get underpaid to do it.

PRIOR : You're just a Christian martyr.

BELIZE : Whatever happens, baby, I will be here for you. (*He exits.*)

PRIOR : He is gone. Are ─ you still… ─

VOICE : I ─ can't stay. ─ I ─ will return.

The 2d keyboard carries out "angel bells".

PRIOR, *not too slow* : Are you one of those "Follow me to the other side" voices ?

VOICE : No. I am no night bird. I am a messenger…

PRIOR : You have a beautiful voice, it sounds like… like a perfectly tuned, tight string, balanced, the truth… Stay with me.

VOICE : Not now. Soon I will return, I will reveal myself to you. I am glorious, glorious. (*The 1st keyboard carries out "celestial 1B".*) My heart, my countenance and my message. You must prepare.

PRIOR : For what ? For what ? I don't want to…

The 1st keyboard and the 2d keyboard carry out "angel bells".

VOICE : No death, no. A marvellous work and a wonder we undertake, an edifice awry we sink plumb and straighten, a great lie we abolish, a great error correct, with a rule, sword ─ and broom ─ of Truth !

PRIOR : What are you talking about ?

VOICE : When I am manifest, our Work begins : Prepare for the parting of the air, the breath, the ascent, Gloria…

SCENE EIGHT

Louis, Joe, late night in the Central Park. Louis on a bench, Joe approaches, stands at a distance. They stare at each other. Strings : "noises in the Park"; guitar : parlando rubato.

LOUIS : Come here often ?

JOE : No. Yes. Yes. Yes.

LOUIS : You followed me. Want some company ? For whatever ?

JOE : I'm just observing… I need a change. I've been a little unfocused recently, yesterday was Sunday but I thought it was Monday. So I was going to work. And the whole place was empty. I just flashed through my mind : the whole Hall of Justice, it's empty, it's deserted, it's gone out of business. Forever. Forever. I just wondered… what a thing it would be… if over night everything you owe anything to, justice, or love, had really gone away. Free. (*Joe reaches tentatively to touch Louis's face.*) Free.

LOUIS : What (*Pulling back*) are you doing ?

JOE, *withdrawing his hand* : Sorry. I'm sorry.

LOUIS : If you touch me, your hand might fall or something. (*Faster*) Worse things have happened to people who have touched me.

JOE : Please… I want to touch you. (*He puts his hand on Lou's face, holds it there.*) I'm going to hell for doing this.

LOUIS, *he takes Joe's hand away from his face, holds it for a moment, then kisses it* : Come on.

JOE : Where ?

LOUIS : Home. With me.

JOE : This makes no sense. I mean I don't know you.

LOUIS, *sniffing* : What kind of cologne is that ?

JOE : Fabergé.

LOUIS : Oh, very butch, very heterosexual high school. Fabergé. You smell nice.

JOE : So do you.

LOUIS, *he kisses Joe* : Oh come on. Please. I would really rather not have to spend tonight alone.

Louis stands, begins to walk away. He turns, looks back at Joe. Joe follows. They exit.

SCENE NINE

An abandoned lot in the South Bronx. A homeless Woman slurping her soup. Hannah enters dragging two heavy suitcases.

WOMAN, *talking to herself* : Feeding yourself, just feeding yourself, (*The 2^{d} keyboard carries out "steel legato"*.) just feeding yourself, (*The 1st keyboard carries out "piano bell dry"*.) just feeding yourself you disgusting slurping…

VOCAL TRIO, S, A, B : hm ─ hm hm hm ─ hm ─ hm hm hm etc…

HANNAH : Excuse me ?

WOMAN : slurp, ─ slurp, ─ slurp, ─

HANNAH : I said excuse me ?

WOMAN : slurp, ─ slurp, ─ slurp, ─

HANNAH : Can you tell me where I am ?

WOMAN : slurp, ─ slurp, ─ slurp, ─

HANNAH : Is this Brooklyn ?

WOMAN : slurp, ─ slurp, ─ slurp, ─

VOCAL TRIO, S, A, B : hm ─ hm ─ hm ─ slurp ─ etc...

HANNAH : I'm lost,

WOMAN : feeding, feeding, feeding,

HANNAH : I'm just arrived from Salt Lake.

WOMAN AND VOCAL TRIO, S, A, B : feeding yourself,

HANNAH : I was supposed to be met at the airport by Joe, my son. But he didn't show and I don't wait more than three and three-quarter hours for anyone. I took the bus that I was told to take… I asked the driver was this Brooklyn, and he nodded…

WOMAN AND VOCAL TRIO, S, A, B : slurp, feeding, slurp, ─ (*Woman alone*) slurping feeding (*All*) animals. (*Secco*) oh, oh, oh, (*Woman alone*) feeding.

VOCAL TRIO, B : Yes.

HANNAH : Is this…

WOMAN : Bronx.

HANNAH : Is that… The Bronx ?

WOMAN : Feeding, feeding, feeding, (*With Vocal Trio*) just feeding yourself.

HANNAH : Well, how in the name of Heaven did I get to the Bronx…

WOMAN : Feeding yourself, just feeding yourself you disgusting slurping animals.

VOCAL TRIO, S, A, B : hm ─ hm ─ hm ─ animals.

HANNAH : Can you "just" tell me where I (am…)

WOMAN : It's fucking cold ─ (o─ o─ o─ …) out here.

VOCAL TRIO, S, A, B : hm ─ fucking hm ─ out here hm ─

HANNAH : Oh, for Pete's sake is there anyone else who… No one anywhere.

WOMAN : Oh ─ that's right, because it was supposed to be a tunnel… That's not very funny, that's not very funny,

VOCAL TRIO, S, A, B : hm ─ hm ─ hm ─ not funny, not funny, not funny, (*Tiny voice*) not very funny. Not funny, not funny, not funny, not funny,

HANNAH, *tiny voice* : “That’s not very funny”.

WOMAN : Have you read the prophecies of Nostradamus ? Nostradamus…

HANNAH : Who ?

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny,

WOMAN : Some guy I went out with once some where, Nostradamus, Nostradamus,

HANNAH : Nostradamus…

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny,

WOMAN : Prophet, outcast, eyes like Scary shit.

HANNAH : Shut up. Please. No I want you to stop jabbering for a minute, pull your wits together, and tell me how to get to Brooklyn.

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny,

WOMAN : Nostradamus.

HANNAH : Take a deep breath.

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny,

WOMAN : Nostradamus, Nostradamus.

HANNAH : Do it ! Inhale ! (*The Woman inhales.*) Exhale ! (*The Woman exhales, slow.*) That’s good. Now how to get to Brooklyn ?

WOMAN : Don’t know. Never been.

HANNAH : Manhattan ?

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not very funny, not funny, not very funny, not funny, not funny,

HANNAH : Maybe you know. I don’t suppose you know the location of the Mormon visitor’s…

WOMAN : Sixty fifth and Broadway.

HANNAH : How do you…

WOMAN : Go there all the time. Free movies. Boring

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny,

WOMAN : but you can stay all day.

VOCAL TRIO, S, A, B : not funny, not funny, not funny, not funny, not funny, not funny,

HANNAH : Well. So how do I…

WOMAN : Take a D-train. Next block make a right.

HANNAH : Thank you.

WOMAN : Oh it’s fucking cold out here. (Nostradamus…)

VOCAL TRIO, S, A, B : Oh fucking cold out here.

SCENE TEN

Split scene. Louis and Prior in Prior’s hospital room. Harper and Joe at home.

LOUIS : Prior, I’m going to move out. I’m leaving. I need some privacy.

PRIOR : That’s new. Apartment too small for three ? Louis and Prior comfy but not Louis and Prior and Prior’s disease ?

LOUIS : Something like that. I won’t be judged by you.

JOE : Harper. Please. Listen. I still love you very much. You’re still my… best buddy.

HARPER : I don’t like the sound of this. I’m leaving.

JOE : Please, listen. Just listen. You want the truth. I'm losing ground here, I go walking, you want to know where I walk, I… go to the park… and I keep swearing I won't go walking again, but… I just can't.

HARPER, *weeping* : Now please shut up.

Joe, irritated, turn away.

LOUIS : You can love someone and fail them. You can love someone and not be able to…

PRIOR : You can, theoretically, yes, but not you, specifically you… Bastard, (*Freely*) I'm dying ! Do you know what that is ! "Love… love…" Do you know what love means ?

HARPER, *weeping , freely* : This is so scary, (*The 1st keyboard and the 2d keyboard carry out "valium 7".*) I want this to stop, to go back… Mr Lies… Mr Lies, I want to go…

Mr LIES, *appearing* : Right here.

HARPER : want to get away from here. Far away. Right now. Before he starts talking again. Far away.

Mr LIES : Absolutamento.

Harper and Mr Lies vanish.

LOUIS : I'll come over if you want, spend nights with you when I can, I'm doing the best I can.

PRIOR : Pathetic. Who cares ? If I could get up now, I'd kill you. I would. Go away. Go away or I'll scream. (*Closing his eyes*) When I open my eyes you'll be gone. (*Louis leaves.*) Lou ? (*Opening his eyes*) Lou ? Huh. It worked. I hurt all over. I wish I was dead. Oh (God).

SCENE ELEVEN

Prior, Ghost 1 (Prior 1), Ghost 2 (Prior 2), Louis, Angel. Prior is having a nightmare. A Ghost appears, dressed in a clothing of a 13th century British squire. The 2d keyboard carries out "hurdy-gurdy mix".

PRIOR : Oh God. Who are you ?

VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! M ─

GHOST 1 : My name is Prior Walter.

VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! M ─

PRIOR : My name is Prior Walter.

The 1st keyboard carries out "ghost strings".

GHOST 1, *he laughs* : I know that. You are alive.

VOCAL TRIO, S, A, B : U ─ Huh !

GHOST 1 : I am not. (*He laughs*) We have the same name.

PRIOR : A ghost ?

GHOST 1 : Ancestor.

VOCAL TRIO, S, A, B : U ─ Huh !
GHOST 1 : The little things you swallow…
PRIOR : Pills.
GHOST 1 : Pills. For the pestilence. The pestilence in my time was much worse than now…
VOCAL TRIO, S, A, B : U ─ Huh !
GHOST 1 : You could look outdoors and see Death walking in the morning…
VOCAL TRIO, S, A, B : Death,
GHOST 1 : Plain as I see you now.
PRIOR : You died of the plague.
GHOST 1 : The spotty monster. Like you. (*He laughs.)*
VOCAL TRIO, S, A, B : U ─ Huh !
GHOST 1 : Alone. You have no wife, no children. I had twelve. When I died. And I was three years older than you.

A new Ghost (2) appears, this one dressed in the clothing of an elegant 18th century Londoner.

PRIOR : Oh God an other one.
VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! M ─ U ─ Huh !
GHOST 2 : Prior Walter. Prior to you by some seventeen others.
PRIOR : Are we having a convention ?
GHOST 1 AND GHOST 2 : We have been sent to declare her fabulous incipience. They love a well-paved entrance with lots of heralds. (*The Ghost 1 laughs.*)
PRIOR : Am I going to die ? Am I going to die ? Am I going to die ?
VOCAL TRIO, S, A, B : Huh ! M ─ Tell me ─ Huh !
GHOST 1 AND GHOST 2 : We aren't allowed to discuss…
GHOST 2 : We two come to strew rose petal…
GHOST 1 : … and palm leaf before the triumphal procession.
GHOST 2, *whispering* : It's a great honour for the family…

The 2d keyboard carries out "choir-velocity" and the 1st keyboard, "celestial 1B ".

VOCAL TRIO, S, A, B, *with breath* : Prepare, prepare,
GHOST 1, *whispering* : He hasn't got a family.
GHOST 2 : I meant for the family in the larger sense.
GHOST 1 AND GHOST 2, *mystic* : Prepare, prepare, the infinite ─ Descent, a breath, a feather, ─ Glory ─ to…
VOCAL TRIO, S, A, B : prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare, prepare,

The 2d keyboard carries out "bells" and "hurdy-gurdy mix".

PRIOR : Look ! Garlic. A mirror. Holy Water. A crucifix. Fuck off ! Get the fuck out of my room. Go !
GHOST 1, *whispering* : Tonight's the night !
GHOST 2, *whispering* : Aren't you excited ?
GHOST 1 AND GHOST 2 : Tonight she arrives ! Lumen ! Phosphor !

VOCAL TRIO, S, A, B : prepare, prepare, tonight's the night, tonight, tonight, tonight, tonight, tonight, tonight ─

GHOST 2 : Fluor ! Candle !

GHOST 1 : Listen. Delightful sound… Dance.

PRIOR : Dance ?

GHOST 2 : Give us your hands. Dance !

PRIOR : Please, leave me alone.

GHOST 1 : Care to dance ?

GHOST 2 : Ah, he wants someone familiar… a partner who knows his steps. (*To Prior*) Close your eyes. Imagine. (*Louis appears.*) Now open them.

PRIOR : Lou… are you… are you a ghost, Lou ?

LOUIS : No. Just spectral. Dance with me.

They begin to dance.

GHOST 1 : Hah ! Now I see why he's got no children. He's a sodomite.

GHOST 2, *loud whispering, not too fast* : Oh, be quiet, you medieval gnome, and let them dance.

Ghost 1 vanishes.

GHOST 2 : The twentieth century. Oh dear, the world has gotten so terribly, terribly old.

Ghost 2 and Louis vanish. The 1st keyboard and the 2d keyboard carry out "shaking angel".

PRIOR : That sound, that sound like birds, like a really big bird, (*There is a creaking and groaning from the ceiling…*) oh my goodness. Something is coming in here. (*… a pale blue… warm golden…*) I'm scared… (*… hot green…*) I don't like this at all… (*… royal purple… unearthly white light, the Angel descends into the room.*) oh my goodness…

The 1st keyboard carries out "piano bell 2".

ANGEL : Greetings, Greetings, Pro (ho - ho - ho - ho - ho – ho) – phet ! The Great Work begins : The Messenger has arrived.

END OF PART ONE.

PART TWO

SCENE TWELVE

Angel, Prior. In Prior's bedroom. The Angel floats above the bed. The 1st keyboard and the 2d keyboard carry out "falling angel". Later, the 1st keyboard carries out "piano bell 2B +bass» and the 2d keyboard, "shaking angel".

ANGEL : Greetings, Greetings, Pro (ho - ho - ho - ho - ho – ho) – phet ! The Great Work begins : The Messenger has arrived.

PRIOR : Go away.

The 2d keyboard carries out "double reed flute".

ANGEL : I ─ I ─ I ─ I ─ am the Bird of America, Lumen, Phosphor, Fluor, Candle ! In salutation before you : Prior Walter Long descended, well prepared…

PRIOR : No, I'm not prepared for anything…

ANGEL : American Pro (ho - ho - ho) – phet tonight you become American Eye that pierced Dark, American Hearth ─ all Hot for Truth,

PRIOR : Oh, shoo ! You are scaring the shit out me, get out of my room, please, oh, please...

The 2d keyboard carries out "choir velocity".

ANGEL : Now : (*Tempo free*) remove from their hiding place the Sacred Prophetic Implements.

PRIOR : The what ?

ANGEL : Remove from their hiding place the Sacred Prophetic Implements. Your dreams have revealed them to you.

PRIOR : What dreams ? I haven't had a dream I can remember in months.

ANGEL, *slow* : No dreams… are you sure ?... One moment.

PRIOR, *slow* : This ─ this (*Slow glissandi*) is a dream, I'm sick and so…

ANGEL : Quiet. Prophet. A moment… The disorganisation is… (*She coughs, looks up – the cough is one simple, dry, barking cough, a variation on a cat hacking up a fur ball ; sharp, simple and non-human.*) He says he hasn't had any… Yes… (*She coughs.*) in the kitchen… under the tiles under the sink.

PRIOR : You want me to tear up the kitchen floor ? No fucking way ! (*The 1st keyboard carries out "anvil-semi».*) I'll lose my security deposit, I'll wake up the downstairs neighbours, their hysterical dog. Do it yourself.

ANGEL : Submit, submit to the will of Heaven !

The 1st keyboard carries out "flute + explosion" and the 2d keyboard, "windgliss". An enormous gust of wind knocks Prior over. He glares at the Angel from the floor and shakes his head "no". The Angel coughs a little. There is small, soft explosion in the kitchen offstage.

PRIOR : What… did you… What ? (*Prior exits into the Kitchen.*)

VOCAL TRIO, S, A : M ─ M ─ M ─ M ─ M ─ M ─ (*Bassi :noise of a "comma"*) M─ for he was weak M ─ (*Bassi :noise of a "full stop"*)

ANGEL, *freely, she writes, draws following the melody* : … and … the Pro - ho – ho – phet was led by his nightly dreams to the hiding place of the Sacred Implements. Revision in the text : (*Faster, spelling*) The Angel did help him to unearth them, (*Gesture of "comma"*) for he was weak of body though… not… of… (*Gesture of "full stop"*) will

Prior returns with a very dusty ancient leather suitcase.

VOCAL TRIO, S, A, B : Open the suitcase. Open the suitcase. Remove the Book.

ANGEL : Open the suitcase. Remove the Book.

VOCAL TRIO, S, A, B, *sotto voce* : Remove the Book. M ─ Remove the Book. M ─ Remove the Book. M ─ Remove the Book. M ─ Remove the Book. M ─ Remove the Book. M ─ Remove the Book.

Prior removes a large book with bright steel pages from the suitcase. The 2^{d} keyboard carries out "ghost decent".

PRIOR : Oh, look at the ─ like… ─ wow, man…

The 1st keyboard carries out "angel organ hard".

ANGEL : From the Council of Continental principalities ─ Met in this time of Crisis and Confusion : Heaven ─ here reaches ─ down to disaster and in touching you, ─ touches all of Earth. Open me Prophet. Open me Prophet. Open me Prophet. I ─ I ─ I ─ I am the Book. Read.

PRIOR, *hit by a wave of intense sexual feeling* : Wait. Wait. How come… How come I have this… hm, ─ erection ? It's very hard to concentrate.

ANGEL : The stiffening of your penis is of no consequence.

PRIOR : Well… maybe not to you but…

ANGEL : Read ! Read ! You are Mere Flesh, I ─ I ─ I ─ I ─ am Utter Flesh Density of Desire, the Gravity of Skin. The Pulse, The Pull, The Throb, The Ooze,

PRIOR : Hmmm ─ Hmm ─ Wait, ─ wait, ─

ANGEL : Priapsis, Dilation, Flour,

PRIOR : please ─ Excuse me

ANGEL : The Universe Aflame with Angelic Ejaculate… Holy Estrus !

PRIOR : Hmmm ─ Hmm ─ please, Oh. ─ Oh. ─

ANGEL : Holy Orifice ! Ecstasis in Excelsis !

PRIOR : Oh. ─ Oh. Oh. Oh. Oh. ─ Oh God. Oh God.

VOCAL TRIO, S, A : In creating you… In creating you ─ In creating you,

ANGEL, *she coughs, looks up* : In creating you, ─ (*With the Vocal Trio, S, A, B*) Our Father Lover unleashed sleeping creation's Potential For Change. In You the Virus of Time began ! You think. You Imagine !

PRIOR : In making us (*With the Vocal Trio, S, A, B*) God apparently set in motion a potential in the design for change, for random event, for movement forward.

PRIOR, ANGEL AND VOCAL TRIO, S, A, B: As the human race began to progress, travel, intermingle, everything started to come unglued. Manifest first as tremors in Heaven. Paradise itself Shivers and Splits,

ANGEL : each day when you awake, as though. We are only the Dream of You.

VOCAL TRIO, S, A, B: each day Dream ─ You.

PRIOR : Wow, God

ANGEL, *freely* : The Kind of the Universe : He left…

PRIOR : abandoned…

ANGEL : and did not return. (*Più forte*) Surely you see towards what We are Progressing ; the fabric of the sky unravels ; Angels hover, anxious fingers worry the tattered edge. Before the boiling of blood and the searing of skin comes the Secret Catastrophe, before Life on Earth becomes finally merely impossible, you must stop moving, you must stop moving, you must stop moving !

VOCAL TRIO, S, A, B: Left not. Sure ─ Progressing, sky unravels, Angel ─ Angel, before boiling, blood, searing skin comes Secret Catastrophe, Life, Earth, fi…mer… poss…you, mov… you, mov…

Holding the Book aloft, the Angel ascends.

ANGEL, *quasi echo, " non human"* : you must stop moving, you must stop moving, you must stop moving…

PRIOR : stop moving… stop moving… stop moving… stop moving… stop moving…

VOCAL TRIO, S, A, B: you, ─ mov… you, ─ mov… you, ─ mov…

PRIOR : Please. Angel or dream, whatever you are… I don't understand what you want from me, I'm not a prophet, I'm a sick lonely man, I'm tired to death, leave me alone.

SCENE THIRTEEN

Triple scene. Louis and Joe in Louis's apartment. Harper and Hannah in the Pitt apartment. Prior and Belize in Prior's bedroom.

LOUIS : Can I take your tie off ?

JOE : No, wait. I am… I am uncomfortable, actually.

LOUIS : Me too, actually. Being uncomfortable turns me on.

The 1st keyboard carries out "e-guitar swell".

HARPER : … the only person I love, or have ever loved. (*Freely*) I don't understand why I'm not dead. (*Whining*) When your heart breaks, you should die.

Hannah enters carrying a dress over her arm and a pair of shoes.

HANNAH : I'm back ─

The 1st keyboard carries out "click-organ" and the 2d keyboard, "voice-rhodes".

HARPER, *whining, and half laughing and laughing* : I watched TV before you got home. It was a show ─

VOCAL TRIO, S, A, B, *with a TV smile* : It was a show about Antarctica.

HARPER : about Antarctica. Female polar bears were being chased by men.

VOCAL TRIO, S, A, B : It was a show about Antarctica.

HARPER : The bears went : (*She makes the deep wheezy hooting of a panicky animal.*)

VOCAL TRIO, S, A, B : O ─ O ─O ─ O ─ O, O, O, ─ O ─

HARPER : their tongues lolled, (*Imitating*) their eyes rolled,

VOCAL TRIO, S, A, B : hu hu hu hu ─ hu ─

HARPER : and the men stabbed them in their huge butts with hypodermic needless, knocked them out.

VOCAL TRIO, S, A, B : It was a show about Antarctica.

HARPER : And then they shoved (*Portamento*) frozen polar bear sperm pencils up their cotters. The bears looked like rugs.

VOCAL TRIO, S, A, B : M ─

HANNAH, *cool* : There are no polar bears in Antarctica.

The 1st keyboard carries out "voice-rhodes" and the 2d keyboard, "valium 2".

HARPER, *very calm* : The Arctic… then the goddamned Arctic, what the fuck differences does it…

HANNAH : Profanity is not required. Dress yourself and come with me to the Visitor's Centre. Do some work.

HARPER : I don't want to work.

HANNAH : What do you want to do ?

HARPER : Die. ─ Die. ─ Die.

PRIOR : That's not what the angels think. It's all gone too far, too much loss is what they think, we should stop somehow and go back.

BELIZE : But… (*Freely*) that's not how the world works, Prior. It's only spins forward.

PRIOR : Yeah… but forward… into what ? Maybe I am a prophet. Not just me, all of us who are dying now.

BELIZE : There's no angel. You hear me ? And this is not real. This is just you, Prior, afraid of the future, afraid of time.

PRIOR : Be still. Maybe the world has driven God from Heaven, incurred the angel's wrath.

Louis and Joe in bed.

LOUIS : That was great. (*Slower*) You were great.

JOE : Sssh, ─ no talk now. I just want to breathe. I'm… actually happy. I don't want to be punishment for you.

LOUIS : What do you want to be ?

JOE : A friend, I guess.

LOUIS : You are, believe me. Let's spend the month in bed.

The 1st keyboard carries out "valium 1B" and the 2d keyboard, "valium 2".

HANNAH : Good. It's pretty. Shoes ? (*Harper steps into them.*) Good. Now let's see about the hair. (*She combs Harper's hair ; to recite, like a priest*) At first it can be very hard to accept how disappointing life is, Harper, because that's what it is and you have to accept it. With faith and time and hard work you reach a point… where the disappointment doesn't hurt as much…

HARPER : I ─ I ─ I ─ I miss Joe's penis.

HANNAH : And I'm sure you'll understand it if I don't feel comfortable discussing that. (*She exits.*)

JOE : What you did when you walked out on me was hard to do. You did what you needed to do.

LOUIS, *playing the guitar, freely* : Nobody does what I did, Joe. Nobody. (*Very noisy glissando tremolo with the guitar*) You seem to be able to live with what you've done, leaving your wife, (*He puts down the guitar.*) You are not all… torn up and guilty. And at night you sleep peacefully. You (*Half whispering*) don't have these terrible, terrible, horrible dreams.

JOE, *speaking* : No. I never have any dreams at all.

Harper appears.

HARPER : Joe, (*Smiling*) you are a liar. (*Slower*) You do so have dream. Bad ones.
JOE, *whispering* : Please, Harper, just go.
LOUIS, *speaking* : Joe, are you OK ?
JOE, *speaking* : Yes. It's nothing.
HARPER : Joe, (*Smiling*) are you OK ?
JOE, *whispering* : Why are you here ?
HARPER : To see you again.
LOUIS : Joe ?
JOE, *whispering* : Please, go.
LOUIS : What's…

Harper vanishes.

JOE, *speaking* : Nothing. I just can't sleep.

SCENE FOURTEEN

Roy is in his hospital room. He is on the phone. Later Belize and Ethel Rosenberg.

ROY : Why ? Why the fuck are you telling me this ? I said… I said I have no records for their shitty little committee, (*He's in great pain.*) those notes were lost. In a fire, water damage, I can't do this…

Belize enters.

BELIZE : Hang up the phone.

ROY, *to Belize* : Get the fuck out of here, you… (*Back to the phone*) They… couldn't… (*Belize begins preparing Roy's arm, disinfecting the skin.*) touch… me… when I was… alive, and now… (*Roy has an incredible bad abdominal spasm.*) when I'm dying… they try this.

BELIZE, *fierce* : Put down the phone.

ROY, *he slams down the receiver* : I want a white nurse. My constitutional right.

BELIZE : You're in a hospital, you don't have any constitutional rights.

Ethel appears, walks to a chair by the bed and sits, watching Roy, silent. He watches her enter.

ROY : Find the vain, you moron, don't start jobbing that god-damned spigot in my arm…

BELIZE : Watch. You don't talk that way to me when I'm holding something this sharp.

ROY, *he laughs* : Look. Look, who is back. (*To Ethel*) What are you looking at ?

Belize puts the drip needle in Roy's arm.

BELIZE : So you be nice to me or you're going to be one sorry asshole come morning.

ROY : Ah, fuck.

He has another spasm. Ethel laughs.

ROY : Oh good, I made her laugh.

BELIZE : Who are you talking to ?

ROY : She won't talking to me. (*To Ethel*) So what ? Are you going to sit there all night ?

ETHEL : Till morning.

ROY : She thinks she's some sort of a deathwatch or something.

BELIZE, *slow* : You're flying, Roy. It's the morphine… Go to sleep now, baby. (*He exits.*)

ETHEL, *freely* : Roy, you lost a lot of weight. Now you look like a skeleton.

ROY, *pathetic, sotto voce* : I'm ─ going, Ethel. (*The 1st keyboard carries out "neutral color" and the 2d keyboard, "neutral pad".*) Finally, finally done with this world, at long ─ long ─ last. You've come to escort me to the underworld.

The 1st keyboard carries out "angel choir 2".

ETHEL : I decided to come here so I could see could I forgive you. You who I have hated so terribly I have borne my hatred for you up into the heavens and made a needle sharp little star in the sky out of it. I came to forgive but all I can do is take pleasure in your misery. Hoping I'd get to see you die more terrible than I died. You could kill me, but you couldn't ever defeat me. You never won.

ROY : Ma ? Muddy ? Is it ? (*He sits up, looks at Ethel.*) Ma ?

ETHEL, *uncertain* : It's Ethel, Roy. Who are you talking to ?

ROY : Good to see you, Ma. I feel bad. Sing to me.

ETHEL : I'm not your mother, Roy.

ROY : Don't be mad Ma ─ but I'm scared…? A little. Sing me a song. Please.

ETHEL : I don't want to Roy, I'm not your...

ROY : Sing me a song. Please, (*Voiceless*) it's scary out here. (*He starts to cry.*) Oh God I'm sorry… (*He sinks back.*) but I'm scared…? A little. Sing me a song. Please.

ETHEL : I don't want to Roy, I'm not your...

ROY : Sing me a song. Please, (*Voiceless*) it's scary out here. (*He starts to cry.*) Oh God I'm sorry… (*He sinks back.*)

ETHEL, *silence and slow* : Shteit a bocher shteit un tracht, tracht un tracht a gantze nacht : vemen tzu nemen um nit farshemen, um nit farshemen, Tumbala, Tumbala,

Tumbalalaike, Tumbala, Tumbala. (*Silence*) Roy…? Are you…? (*She crosses to the bed, looks at him. Goes back to her chair.*) That's it.

SCENE FIFTEEN

Woman, Hannah, Joe, Louis, Prior. Street scene in front of the Mormon Visitor's Centre. Hannah repares the loudspeaker, the Woman from Bronx enters. Traffic noises. The 1st keyboard carries out "Mormon Centre", plays with pitch wheel.

LOUDSPEAKER OF THE MORMON VISITOR'S CENTRE (*Speed of the text and music change together*), *normal* : Welcome to the Mormon Visitor's (*Slow*) Centre. In a moment our show will (*Normal*) begin. We hope it will have (*Fast*) a special message (*Very slow*) for you. (*Very slow*) Welcome…

WOMAN : Mmmm… having trouble with the machinery…

HANNAH : The diorama's closed for repairs. (*Looking at the woman*) Have met before ?... No, I don't think so.

The tape lurches into very high speed, then… then smears into incomprehensible low speed, then… very high, then stops.

WOMAN : Crazy time… Nostradamus (*She sits on the kerb.*)

Louis and Joe enter. Joe goes to Hannah, Louis stands outside.

JOE : Hi, Ma…How is she ?

HANNAH : Nothing, surprising.

WOMAN : … surprising…

JOE : Is she OK ?

HANNAH : Well that would be surprising.

WOMAN : … surprising…

JOE : But… she's not at the apartment…

HANNAH : Then she escaped. God for her.

JOE : It was a mistake. I should never have called you, Ma. Mom. I could use some…

HANNAH : Sympathy ? You want sympathy ? Then why'd you come here ?

The 2d keyboard carries out "Thunders". Prior enters, stops, does not want to become aware of the others.

WOMAN, *looking at Prior* : … Storm's coming in… Prophet… Nostradamus… (*She exits.*)

Joe looks at Louis, who begins to leave. Joe hesitates.

JOE : Mom… it was a mistake.

He follows Louis. They exit.

PRIOR, *he goes very close to Hannah, loud whispering, very excited* : That man who was just here,…

HANNAH, *not looking at him* : We are closed. Go away.

PRIOR : … he's your son.

HANNAH : Do you know him ?

PRIOR : My ex-boyfriend. He knows him, now I wanted to warn your son about later, when his hair goes and there's hips and jow's and all that,… and alone because Louis, he can't handle bodies.

HANNAH : Are you a… homosexual ?

PRIOR, *loud whispering* : Yes. I am. I am sick. I am sick. (*He starts to cry.*) I feel really terrible, do I have a fever ? (*Offering his forehead impatiently*)

HANNAH, *she hesitates, then puts her hand on his forehead* : Yes.

PRIOR : How high ? Very high, very high… could you get me to a cab, I think… I'm in trouble again. Take me to the Hospital, I mean, help me to a cab…

HANNAH, *she exits and re-enters with her coat on* : Can you stand up ?

She helps him to stand. They exit.

SCENE SIXTEEN

Prior's hospital room. Prior, Hannah, Angel. Prior's dream.

VOICE: Greetings, greetings, Pro – ho – phet. We have been waiting for you.

VOCAL TRIO, S, A : M ─ Greetings O ─ Pro ho ho ho ho– phet. We have been waiting for you.

CD starts : "Music for N. Y.". The 2^{d} keyboard carries out "piano bell".

PRIOR : I saw an angel…

HANNAH : You had a vision.

PRIOR : A vision.

HANNAH : People have visions.

PRIOR : I saw an angel. She's coming for me. (*The lights drain to black, the 2^{d} keyboard carries out "angel choir 2".*) She is approaching.

The 1st keyboard carries out "angel choir". The Angel is there, suddenly. She is dressed in black and looks terrifying.

HANNAH : Turn the lights back on, turn the lights… turn…

Hannah screams and buries her face in her hands.

ANGEL : I I I have return, Prophet.

PRIOR : The Book. Take it back. Take back your Book. (*To Hannah*) Help me !

HANNAH : I don't, I don't, this is a dream, it's a dream.

PRIOR : Help me !

HANNAH : I don't… Grab her, say "bless me !". Then wrestle with her till she gives in.

The Angel lands right in front of Prior. Prior grabs her. Prior and the Angel wrestle.

ANGEL : I I I am the Continental Principality of America, I I I'm the Bird of Prey…

PRIOR : Free me, bless me or whatever, but I will be let go.

A shaft of white light streams in through the blue murk. Within this bright column there is a ladder reaching up into infinity.

ANGEL : Return the Text to Heaven, return the Text to Heaven.

The 1st keyboard carries out "piano bell 2B+bass".

PRIOR : Can I come back ? I don't want to go…

ANGEL, *angry* : You have prevailed, Prophet. You… Choose. Now release me.

Prior releases the Angel.

ANGEL: Greetings, greetings, Pro – ho – phet. We have been waiting for.

VOCAL TRIO, S, A, B : Greetings, greetings O ─ Pro ho ho ho ho– phet. Prophet. Prophet, we have been waiting for...

SCENE SEVENTEEN

Angel, Prior, 6 Angels : Antarctica (Harper), Asiatica (Hannah), Africani (Belize), Oceania (Louis), Europa (Joe), Australia (Roy). The Continental Principalities sit around the table. The great chamber is dimly lit by single great bulb overhead, the light of which pulses to the audible rhythmic surgings and waverings of an unseen generator. At the centre of the table is a single bulky old radio. It is switched on and glowing, and the Angels are gathered about it, intent upon its dim, crackly signal. The 1st keyboard carries out "angel choir" and "BBC News", the 2d keyboard, "radio noises" and "angel choir 2B".

ANGEL AND VOCAL TRIO, S, A, B : You

VOCAL TRIO, S, A, B : M ─ M ─ M ─ Oh –

ANTARCTICA : Oh – Oh – Oh – Oh –

AFRICANI : Oh – Oh – Oh – Oh –

OCEANIA : Oh – Oh – Oh – Oh –

EUROPA : Oh – Oh – Oh – Oh –

AUSTRALIA : Oh – Oh – Oh – Oh –

RADIO : … the greatest nuclear catastrophe in postwar… releasing into the atmosphere fifty million curies of radioactive iodine… one week following the explosion at the number four reactor… the fires are still burning and an estimated…

ANTARCTICA : We are losing the signal.

Asiatica enters and makes mystic gestures.

AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : Losing the signal. M ─
VOCAL TRIO, S, A, B : M ─ M ─ M ─

The signal returns.

RADIO : falling like toxic snow, which provides drinking water for thirty-five million people.

ANTARCTICA : Sixty two days from today.

ASIATICA : When ? M ─

AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : M ─

AFRICANI, *solo* : It is unholy. M ─

AUSTRALIA, *solo* : Hundreds thousands will die. M ─

EUROPA, *solo* : thousands will die. M ─

OCEANIA, *solo* : thousands will die. M ─

ASIATICA, *solo* : Millions. M ─

ANTARCTICA, *solo* : Horrible. (*Poco glissando*) I I I will rejoice to see it.

ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA AND EUROPA, *a polite but firm reprimand, the Angels cough, make mystic signs, laughing, freely, individual* : M ─ That. Is forbidden us.

AUSTRALIA, *solo* : Silence in Heaven.

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : M ─ M M M M etc…

EUROPA, *solo* : This radio is a terrible radio.

AFRICANI, *solo* : The reception is too weak.

OCEANIA, *solo* : A vacuum tube is blown.

AFRICANI, *solo* : Actually it is a simple diode.

ASIATICA : Diodes are the (*Freely*) product of the selfsame antinomic, divided human consciousness which produced the multifarious catastrophe which are impotent witness of dichotomons, propulsive…

EUROPA : Within are an anode and cathode. The positive electrons travel from the cathode

OCEANIA, *solo* : The cathode in fact is negatively charged.

AFRICANI : No, positive, the positive electrons travel through a… They are negative, you are correct. Regardless of the charge, it is the absence of resistance in a vacuum. I I I do not want to survey, it is beneath us, these anthill excursions, and between this crippled gadget… and the mephitic plumes ─ of that human conceived DIABOLUS ─ A─

AUSTRALIA : M ─ if only HE would return, I I I do not know wether We have Erred in transporting these dubious Things but… if we refer to His Codes of Procedure, I I ─ I cannot recall which page it was on, but He has surely provided for the Conundrum… A ─

EUROPA : This devise ought never to have been brought here. (*Solo*) It is a ABOMINATION, it is a Pandemonium. Actually, it was Hayes, a European, who discovered the cathode ray, and the patent was stolen by an American who merely altered a few minor technical aspects… of an inspiration which was Mine. I ─ I ─ I ─ I ─ A ─

OCEANIA, *solo* : OH MOST GLORIOUS INTELLIGENCES, how would we maintain surveillance over Human Mischief ? OH, HEAVENS, Be amazed, be appalled, be warned, for IN THAT DAY there will be more than vexation on earth… that reactor, there is not a scintilla of difference… I ─ I ─ I ─ I ─ A ─

ASIATICA, *solo* : TRUE ! TRUE ! Cathode Rays were discovered IN AMERICA following Einstein's publication of the Photo-electric Effect, and so Einstein is the Thread of

Presumption… and accursed Invention with unites these insidious interventions in the curved web of TIME ─ and DISTANCE ─ A─

ANTARCTICA, *solo* : I I I I weep for the vexation BLANK SPACES, I weep for the Dancing Light, for the irremediable wastage of Fossils-Fuels, OLD BLOOD OF THE GLOB spilled want only or burned and jettisoned into the Chrystal Air, I I I I delight in their suffering CHRYSTAL AIR ─ A ─

VOCAL TRIO, S : abomination, time, ANGEL of AMERICA─

A : in that day, oh Heaven, Distance, ANGEL of AMERICA─

B : old blood of the Globe, time, ANGEL of AMERICA ─

A blaze of lightning. Prior and the Angel of America enter.

ANGEL : Most August Principalities, Angels Most High : I regret my absence at these session, I was detained.

ANTARCTICA : Ah, this is…?

ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA EUROPA AND AUSTRALIA : This is ?

ANGEL : The Prophet. Yes.

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : Ah !

PRIOR : I want to return this. (*He holds out the Book.*)

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : Oh, what is the matter with it ?

PRIOR : It just…

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : Just…

PRIOR : We can't just stop. We are not rocks. Progress, migration, motion is… modernity. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire for. Even if we go faster then we should. We can't wait. And wait for what ? God… God… He isn't coming back. (*The 2^{d} keyboard carries out "Thunders".*) And even if He did… If after all this destruction, if after all the terrible days of this terrible century He returned to see how much suffering His abandonment had created, if all He has to offer is death you should sue the bastard, sue the bastard for walking out. How dare He.

ANGEL : Thus spoke the Prophet.

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA, AUSTRALIA AND VOCAL TRIO, S, A, B : Oh ! ─ A ─

Prior puts the Book on the table.

PRIOR : Thank you for sharing this with me, but I don't want to keep it.

ANGEL : He wants to live. He wants to live.

PRIOR : Yes. I'm thirty years old. I want to be healthy again. And this plague, it should stop. In me and everywhere. Make it go away. (*He removes his prophet robes.*) I still want my blessing. Even sick. I want to be alive.

ANGEL, *very restful* : You have not seen what is to come

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : We have.

ANGEL : What will the grim Unfolding of these Latter Days bring ? that you or any Being should wish to endure them ? Death more plenteous then all Heaven has tears to mourn it, the slow dissolving of the Great Design, the spiralling apart of the Work of Eternity, the World and its beautiful particle logic all collapsed. All dead, forever, in starless, moon-lorn onyx night.

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : Unfolding, Latter Days, Being, Death, Heaven, Great Design, Work, Eternity, World,

ANGEL, ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : We are failing, failing. Earth and the Angels.

ANGEL : Look up, look up,

VOCAL TRIO, S, A : Look up, look up, look up, look up. Look up, look up, look up, look up,

ANTARCTICA, ASIATICA, AFRICANI, OCEANIA, EUROPA AND AUSTRALIA : It is Not-To-Be Time

VOCAL TRIO, A, B : It is Not-To-Be Time

ANGEL : Look up, who demands : More life ?

PRIOR : I, I, want more life. I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but… you see them living anyway. When they are more spirit then body more sores then skin, (*The 1st keyboard and the 2d keyboard carry out "Pathosbell"*.) when flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. Bless me anyway. I want more life. I want more life. (*He begins to exit. The Angels, unseen by him, make a mystical sign.*) I, ─I want more ─ life. ─ (*Suddenly he turns back.*) And if He returns, take Him to court. He walked out on us. He ought to pay.

SCENE EIGHTEEN

Prior in New York. Angel, Hannah, Belize, Louis stand in one group. The 1st keyboard carries out "anvil bell soft" and the 2d keyboard, "anvil bells". The Vocal Trio keeps on singing without words.

PRIOR : This is my favourite place in New York City. I have been living with aids for five years. This is six months longer then I lived with Louis.

LOUIS : Bye now, bye now, "salvation or damnation", more life.

PRIOR : This disease will be the end of many of us, but not nearly all. We won't die secret deaths anymore.

BELIZE : The world ─

HANNAH : The world ─ only spins forward.

PRIOR : We will be citizens.

BELIZE, HANNAH, LOUIS AND PRIOR : The time has come. (*With the Voice, invisible*) Bye now,

PRIOR AND ANGEL : More ─ life. ─

PRIOR : More ─ life. ─

END

ANNEXE IX : *Lady Sarashina,* livret de Mari Mezei

Lady Sarashina : Soprano
Vocal Trio - Soprano: Princess, Young Lady, Girl, Dream Lady, Waiting Lady
- Mezzo: Empress, Mother, Sister, Dream Lady, Waiting Lady
- Baritone: Guard, Jester (fool), Messenger, Father, Cat, Priest, Gentleman

OUVERTURE

Vocal Trio alternance flüstern (chuchoté) et etwas stimmhaft (un peu voisé)

VOCAL TRIO, *micro*: *When the tolling of the temple bell*
Told me that dawn and my vigil's end had come at last
I felt as though I'd passed a hundred Autumn nights.

SCENE 1: SPRING

Lady Sarashina, Vocal Trio.
Vocal Trio avec micro

SARASHINA + VOCAL TRIO : Each Spring when the flowers blossomed
and were blown away I was sadly reminded
that this was the season when my nurse had died.

At the very beginning of the Fifth Month,
as I gazed at the pure white orange blossoms
near the eaves of our house,
the scene inspired me to write a poem:

It is their scent alone
That tells me what those scattered orange blossoms are.
Else I should have thought they were
Untimely flakes of snow.

SCENE 2: GUARD

Lady Sarashina, Princess, Empress, Guard, "Clown", Messenger.

SARASHINA + SOPRANO, MEZZO: Long ago there was a man of this province
who was presented to the Imperial Palace
as a guard of watchfires in the fire huts.
One day when he was sweeping in the Imperial gardens he chanted to himself:

GUARD: Why, oh why, oh why, oh why (*non troppo forte),* oh why have I come to this? At home I have many
a jar of wine and over the jars hang the gourd ladles.

They turn to the north when the south wind blows,
they turn to the south when the north wind blows,
they turn to the east when the west wind blows,
they turn to the west when the east wind blows.
But now I can see none of it.

SARASHINA + MEZZO: The Emperor's favourite daughter gazed at the man.
She was curious about those gourd ladles and
how they turned above the jars.

PRINCESS: Come here, my man! Let me hear that song again!

GUARD: They turn to the north when the south wind blows,
they turn to the south when the north wind blows,
they turn to the east when the west wind blows,
they turn to the west when the east wind blows.

PRINCESS: Take me there and let me see for myself!

SARASHINA + MEZZO: Having seated the Princess on his back, he walked for seven days and nights until they reached Musashi.
The Emperor and Empress were distraught
and looked for her everywhere.

JESTER (FOOL), *to the public*: They were informed that a guard had been seen rushing from the Palace with a creature of great fragrance clinging to his neck.

SARASHINA + MEZZO: A search was ordered, they sent Imperial messengers in urgent pursuit.

JESTER (FOOL), *to the public*: It took them three months before they finally tracked down the man in Musashi.

SARASHINA + MEZZO: The Princess summoned the Imperial messengers and said:

PRINCESS: What I did must have been fated.
(*recitativo)* I was curious about this man's house and told him to bring me here.
And I have found this an excellent place to live in.
If the man is punished for this deed, what will become of me?
It is no doubt a karma from some previous existence that has made me leave my traces in this province.
Go back to the Capital and report this to the Emperor!
Go! Go!

SARASHINA, *molto calmo*: The messengers returned and told the Emperor what they had heard.

SARASHINA + MESSENGER: What she did must have been fated.
She was curious…
She told him to bring her there.
Excellent place…
It is no doubt a karma…
Go… go…

EMPRESS, *molto calmo*: There is nothing further to be said. Even if we punish the man, we can no longer bring our daughter back to the Capital.

ALL TOGETHER: After that only women were appointed to guard the fire huts.

SCENE 3: PILGRIMAGES

Lady Sarashina, Young Lady, Mother, Father.

SARASHINA + SOPRANO, MEZZO: I lived forever in a dream world.
SARASHINA + VOCAL TRIO: The height of my aspirations was that a man of noble birth,
perfect in both looks and manners, would visit me just
once a year in the mountain village
where he would have hidden me.
It occurred to me that my position in the world would greatly improve if Father received a proper appointment.
FATHER: But you and I seem to have had bad karmas.
SARASHINA + VOCAL TRIO: Finally his new post was announced,
but he was assigned to a very distant province.
SARASHINA + SOPRANO + MEZZO, *to Father*: "All these years…"
FATHER + SARASHINA + SOPRANO, MEZZO:
All these years, I have been looking forward to the day when
I would be appointed to one of the nearby provinces.
Then I should have been able to look after you properly.
I could have taken you along to my province
and shown you the sea and the mountains.
FATHER: The provinces are terrible places.
I could not look after you as I wished.
Things are even more difficult.
SARASHINA + SOPRANO, MEZZO:
Thus he lamented day and night, making me so unhappy
that I could no longer even notice the beauty of the flowers and the leaves.
MOTHER: Oh, after Father left, we had fewer visitors than ever.
SARASHINA + YOUNG LADY, *quasi piano*: I sat forlornly in my room, wondering exactly
where he might be.
As I was whiling away the time in gloomy musings,
it occurred to me that I might go on some pilgrimages.
MOTHER: Pilgrimages? How terrifying!
If we go to Hase, we may be attacked by brigands
on Nara Slope and what will become of us then?
Ishiyama is also very dangerous because one has to cross
the barrier mountain.
FATHER (*distantly*): The provinces are terrible places.
MOTHER: And Mount Kurama, Kuramayama –
oh, how that would scare me!
You had better wait until your father returns
and let him decide where it's safe to go.
YOUNG LADY: Mother is a very old-fashioned woman.

SARASHINA: Mother was a very old-fashioned woman.
The most she would allow was a retreat in Kiyomizu.
When we reached the temple I still could not pray sincerely as I should.

SCENE 4: DREAM WITH THE CAT

Lady Sarashina, Young Lady, Sister, Cat.

SARASHINA, *semplice*: Late one Spring night I heard a prolonged miaow.
I looked up with a start and saw an extremely pretty cat.
SARASHINA, *mezza voce* + YOUNG LADY: Where on earth was it from…
SARASHINA: … I wondered.
SARASHINA + YOUNG LADY: Just then my sister came behind the curtain.
SISTER: Hush! Hush!
SARASHINA + YOUNG LADY, *ma sotto voce* : Not a word to anyone! It's a darling cat. *(affektiert = avec des manières)* It's a darling cat. It's a darling cat. It's a darling cat. It's a darling cat. It's a darling cat. It's a darling cat. It's a darling cat.
SARASHINA + SISTER: Let's keep it!
SARASHINA + SISTER + YOUNG LADY: The cat was very friendly, and we looked after her with great care… until one day my sister fell ill… A-O-A-O-
SARASHINA + YOUNG LADY: … and I decided to keep our cat in the northern wing of the house. She miaowed loudly.
SISTER: What's happened? Where's our cat? Bring her here!
YOUNG LADY: Why? Why?
SARASHINA, *mezza voce* + SISTER: I've had a dream. Our cat came to me and said:
CAT *flüstern, weich gesprochen, gesogen* (parlé avec aisance et aspiré) + SARASHINA + SISTER+ YOUNG LADY, micro sauf Sarashina: I am the daughter of the Major Counsellor, and it is in this form that I have been reborn. Because of some karma between us, your sister grew very fond of me and so I have stayed in this house for a time.
CAT, *flüstern*, avec micro : reborn, reborn, reborn, your sister, your sister, your sister, your sister, your sister, your sister…(*al niente)*
SISTER: When I awoke, I realized that the words in my dream were the miaowing of our cat.
SARASHINA + YOUNG LADY: This dream moved me deeply and I thereafter never sent the cat to the northern wing.
SARASHINA + SISTER+ YOUNG LADY: In the Fourth Month of the following year there was a fire in our house and the cat was burnt to death.
SARASHINA: How pathetic that she should have died like this!
SISTER+ YOUNG LADY, *flüstern* , avec micro: It really is extraordinary! It really is extraordinary! It really is extraordinary! It really is extraordinary!

"REQUIEM"

ALL SINGERS: Smoke… smoke… watched… above…
pyre… pyre… pyre… has vanished utterly…
smoke… pyre… above her pyre… has vanished utterly.
How can she have hoped to find the grave

Among the bamboo grasses of the plain?
How can she have hoped to find the grave?
Find… smoke… pyre.

SCENE 5: THE MOON

Lady Sarashina, Vocal Trio.

SARASHINA, *molto calmo*: *Night after night I lie awake,*
Listening to the rustle of the bamboo leaves,
And a strange sadness fills my heart.
VOCAL TRIO, avec micro: *You promised to return*.
SARASHINA: One bright moonlit night I lay thinking and gazing
at the moon and not getting a wink of sleep all night.
Oh moon, as now you glide towards the West.
VOCAL TRIO, avec micro + SARASHINA: *How long must I still wait till you fulfil that vow?*
Spring did not forget the tree,
whose branches once were white with frost.
SARASHINA: When I awoke, the moon hung near the western ridge
of the hills, and it seemed to me that it's face was wet with tears.
Sadly I see the year is drawing to an end
And the night is giving way to dawn,
While moonbeams wanly shine upon my sleeves.
SOPRANO, MEZZO, avec micro *flüstern*,+ SARASHINA :
If only I could share this moon
With one whose feelings are like mine –
This moon that lights the mountain village
in the Autumn dawn!

SCENE 6: MIRROR-DREAM

Lady Sarashina, Girl, Dream Lady, Mother, Priest.

SARASHINA, diktiert (en dictant) + SOPRANO, schreibt (en écrivant): Mother… ordered… a mirror… to be made for Hase…
for Hase Temple. H-A-S-E Temple.
She decided to send a priest… to send a priest…
in her place… and gave him… the following instructions:
SARASHINA + MOTHER, avec micro: You must pray for a dream about my daughter's future.
SARASHINA + SOPRANO: On his return… the priest reported to Mother:
PRIEST: I prayed devoutly before the altar, then I went to sleep…
and dreamt that a noble-looking lady appeared.
SARASHINA: Raising the mirror…
PRIEST: Raising the mirror…that you had dedicated to the temple she said:
DREAM-LADY (soprano + mezzo), avec micro, *flüstern*: Very strange! Look what is reflected here…
PRIEST: She pointed to the mirror…

DREAM-LADY (soprano + mezzo), avec micro *mit leiser Stimme (avec la voix basse)*: The sight fills one with grief.

SARASHINA + PRIEST: In the mirror I saw a figure…
rolling on the floor in weeping and lamentation.

DREAM-LADY (mezzo), avec micro: Very sad, is it not?

DREAM-LADY (soprano), avec micro: But now: look at this!

SARASHINA: Then she showed the other…

SARASHINA + PRIEST: other side. … beyond the room one could see the…
plum blossoms and cherry blossoms in the garden,
and the singing warblers were flying from tree to tree.

THE MIRROR-SONG

DREAM-LADY (soprano + mezzo), sans micro: *To whom shall I show it,*
To whose ears shall I bring it –
This dawn in the mountain village,
This music of the hototogisu as he greets another day?

DREAM-LADY (soprano + mezzo), avec micro, *mit leiser Stimme*: This makes one happy, does it not?

PRIEST: … said the lady, and that was the end of my dream.

DREAM-LADY (soprano), sans micro: Though the priest's dream… concerned my own future…,
I paid no I paid no attention to it at the time,
but composed the poem:

SARASHINA: *Fate, fate is no friend of mine –*
Fate is no friend of mine -
Such was my bitter thought.
But life, but life has now become a happy thing indeed.

SCENE 7: DARK NIGHT

Lady Sarashina, Young Lady, Lady in waiting, Gentleman.

YOUNG LADY, *half voice – chatting in high register*, avec micro + WAITING LADY, avec micro, *a bit lower than soprano*: *Together we scoured the windswept coast*
But found no shells that we could use,
and only our sleeves were spattered by the surf.
Had she not hoped to find some seaweed growing in the bay,
This diver never would have searched the windswept shore,
Peering for some gap among the waves.
Together we scoured the windswept coast
But found no shells that we could use,
and only our sleeves were spattered by the surf.
Had she not hoped to find some seaweed growing in the bay,
This diver never would have searched the windswept shore,
Peering for some gap among the waves.
(Very high register) Together we scoured the windswept coast
But found no shells that we could use,
and only our sleeves were spattered by the surf.

flüstern Had she not hoped to find this diver never would had searched

Peering for some gap among the waves.

SARASHINA: On a very dark night I and another lady-in-waiting stayed
near the door of the chapel. As we lay there, chatting and listening
to the priests, a gentleman approached.
He talked in a quiet, gentle way and I could tell that he was
a man of perfect qualities.

GENTLEMAN, *Young Lady and Waiting Lady leiser kichern (ricanent)*: There is a special elegance and charme, about dark nights like this. (Avec micro) Do you ladies not agree?

(Sans micro) If everything were lit up by the moon the brightness would only embarrass one.

SARASHINA: Each has its own delight…

GENTLEMAN: Each has its own delight.

YOUNG LADY: … own delight.

GENTLEMAN: On Spring nights the sky is beautifully shrouded with mist.

WAITING LADY: … beautifully, beautifully…

YOUNG LADY, *kokett (avec coquetterie)* : … the moon…

GENTLEMAN: The moon then is not too bright and its light seems to be floating *(poetisch gesprochen, poétiquement parlé)* away the distance.

YOUNG LADY: … the sky…

GENTLEMAN: When Autumn comes the sky is still misty, but the lucent moon
shines through so clearly that one feels one could pick it up in
one's hand.
But then there is a Winter night when the sky is chill,
the air bitter cold, and the piles of (avec micro) snow reflect the moonlight.

YOUNG LADY, avec micro: *The hazy Springtime moon –*
That is the one I love,
When light green sky and fragrant blooms
(quasi piano) Are all alike enwrapped in mist.

WAITING LADY, avec micro: *It seems your hearts have all been drawn to Spring.*
Am I alone to gaze at Autumn moons ?

(Overlapping Gentleman and Sarashina)

GENTLEMAN, sans micro: At times when I am deeply moved by something,
whether it be sad or happy, the particular aspect of nature
at the moment, the look of the sky or the moon or the blossoms,
sinks deeply into my heart.

YOUNG LADY + WAITING LADY, avec micro : … the sky…the moon…

SARASHINA: Then he started speaking about the sadness of the world,
and there was something so sensitive about his manner that,
for all my usual shyness, I found it hard to remain stiff and aloof.

SARASHINA + VOCAL TRIO : *Should I be spared to live beyond tonight,*
Spring evenings will remain within my heart,
In memory of how we met.

SARASHINA: After he had left her, it occurred to me that he still had no idea
who I was.

SCENE 8: REMEMBRANCE

Lady Sarashina, Young Lady, Gentleman.

SARASHINA: In the Eighth Month of the following year
I accompanied the princess to the Imperial Palace.
Among those present was the gentleman I had met
on that rainy night ;
but, having no idea that he was there,
I stayed in my room.
Late at night I pushed open the sliding door
and looked out.

YOUNG LADY: I heard footsteps approaching the veranda…
and the voice of a man…

GENTLEMAN, avec micro: There is a special elegance and charme, about dark nights like this. Do you ladies not agree?
If everything were lit up by the moon
the brightness would only embarrass one.

YOUNG LADY: …*Each has its own delight…*

GENTLEMAN, sans micro, *recitativo:* I have never forgotten that (avec micro) rainy night,
(sans micro) not even for a moment.
I thought it was the rain,
that valley stream which flows between the trees.

YOUNG LADY: *How could it stay so clearly in your mind ?*
How could it stay so clearly in your mind ?
There was nothing but the patter of the rain on leaves.
How could it stay so clearly in your mind ?
Nothing…

GENTLEMAN: If we should ever have another such rainy night,
I should like to play the flute for you.
I shall play my very best.

SARASHINA: I wanted to hear him and waited for a suitable time.
It never came.

SARASHINA + VOCAL TRIO: *It was the flute's fault, for it passed to soon*
And did not wait for Reed Leaf to reply.

SCENE 9: FATE

Lady Sarashina monologue.

SARASHINA: *Fate…Fate is no friend of mine…*
I remembered that, when Mother had dedicated a mirror
at Hase Temple, the priest had dreamt about a
weeping figure (*semplice)* rolling on the floor.
Such was my present state that was the end of it all.

END

ANNEXE X : ***Love and Other Demons,*** **livret de Kornél Hamvai et de Peter Eötvös**

Opera in 2 parts

Sierva María de Todos Los Ángeles : coloratura-soprano
Father Cayetano Delaura : baritone
Josepha : mezzo-soprano
Bishop : bass
Ygnacio : tenor
Martina Laborde : mezzo-soprano
Dominga : mezzo-soprano
Abrenuncio : tenor

PART ONE

OVERTURE (Evocation)

CHOIR (*invisible, dispersed off-stage)*
S, M, A, *p* : Love and –

SCENE 1/A

Sierva in the market place (Sierva turns looking left and right, but when she sings, she stands with her back to the public)

CHOIR, *p* ,SIERVA, *mp* : A silent shiver… an icy river
(*Gradually less light, until eclipse-light in scene 1/B)*
CHOIR, *p* ,SIERVA, *mp :* Sultana grapes… soft as snow

SCENE 1/B

Bishop and Delaura. The Bishop's palace. Eclipse.

BISHOP, *breaths asthmatically :* God has blessed us. In seventy three years I haven't seen a total eclipse of the sun. Take this glass so when you look you do not lose your sight.
DELAURA : I 'm thinking, Father, how sages of old calculated this thousands of years ago.
(*he looks at the sun through the glass)*
Double scene: the market place and the Bishop's palace. All look at the total eclipse. Sierva is in the market. A dog bites her. Light comes back.
DELAURA : And still the people out there will see it as an omen of troubles and plagues and wars.
Double scene: Bishop's palace and Ygnacio's house.
BISHOP, *ff* : Plagues and wars, wars, they are written in their sins and not the sun.
SLAVES- MEN, *with deep voice*: Olomo lo laiye. Olomo lo laiye. Omo titun to was sile aiye. Orogbo lo niko-o gbo saiye.

SCENE 1/C

Ygnacio's house. The slave's court yard.
Sierva's birthday. Sierva and the slaves dance. Sierva wrapped in a red turban, she is barefoot. She dances with sleigh bells attached to her wrists.
Dominga sitting in half-trance.
Slaves-men : African dancers with deep voice.(singing-speaking. Not unison)
Slaves women : choir
The 3 layers (Sierva, Dominga and slaves), simultaneously, relatively independent from each other.
1st layer : Sierva-Celesta-2nd percussion- oboe
2nd layer : Dominga-1st percussion-choir-violas-alto flute
3rd layer : slaves- men- violoncelli-doublebasses
The conductor accompanies always the slaves men during "Olomo lo…".
Besides the conductor, he marks the big sections and conducts as specified percussion and oboes.
The slaves- women should not be conducted.

SIERVA, *"bird- song"* : irawo kano temini kanmani. O o-ioioio kano temi nikan mani irawo olokiki yen temi nikan mani etc …(*She dances for the slaves men and sings together with them in a deep male voice)*
DOMINGA : When you, you were born I was your "babalawo". Twelve years ago I was your "babalawo". "I bashe Orunmila eleriipin ibikeji Olodumare". I chanted your "odu" indivination : O your "Orisha" is "Ibu Ikole" whose necklace is amber and coral. O your "Orisha" is "oshun" herself, whose hair's like the southerly wind. "Oshun" commanded me that I reveal your hair shall grow until your wedding's day. Until your wedding's day, your hair shall grow. (*speaking-singing)* Sierva my child, remember (*singing)* "Oshun" she's always there in the peacock's cry.
SLAVES-MEN, *approximated pitches and rests.* : Olomo lo laiye. Olomo lo laiye. Omo titun to was sile aiye. Orogbo lo niko-o gbo saiye. Olomo lo gbo saiye I bashe Orunmila eleriipin etc…
Slaves-women adorn her with necklaces and bracelets
Sierva imitates dogs, barks then laughs and dances like a dog.
SLAVES-WOMEN, *singing-speaking without conductor not synchronised* : I bashe Orunmila eleriipin ibikeji Olodumare etc…
Dominga draws a yellow circle on Sierva's forehead.
Sierva paints her face in black. And she collapses.

SCENE 1/D

Recitative
Sierva, Dominga, Ygnacio, Sierva on Dominga's lap.

DOMINGA, *tranquillo* : Bawoni (How are you ?)
SIERVA : *semplice* : Orun gbe mi (I'm thirsty) Orun gbe mi
DOMINGA : Mu omi (Have a drink).
SIERVA, *tempo individuale* : Mama Dominga, my ankle hurts.
DOMINGA : Where ? You fell ?
SIERVA : A dog bit me, a grey dog.

DOMINGA : Did you tease it ?
SIERVA : A grey dog snapped at me at the market, a dog with a full moon…
DOMINGA : What full moon ?
SIERVA : A full moon on his forehead.
DOMINGA : When did it bite you ?
SIERVA : He didn't want to bite me. He was just scared.
DOMINGA : Quick ! Bring lemon and sulphur ! I'll clean the wound.
Ygnacio enters.
YGNACIO : What is it you're celebrating ?
DOMINGA : It's your daughter's birthday Don Ygnacio.
YGNACIO : Really… How old is she again ? How old are you my sweetheart ?
DOMINGA : She is just turned twelve, Master.
YGNACIO : Only twelve ? How slowly one grows up. Come here, Sierva. *(Sierva does not move)* Come over here, Sierva. *(Sierva does not move)*
Sierva reluctantly goes over to Ygnacio, stands before him her face turned away. Ygnacio turns her face toward him)
YGNACIO *:* Her tender skin is black with soot.
DOMINGA : She did it on her own.
YGNACIO : Her face is dyed with yellow root.
DOMINGA : A secret sign that means she is not alone.
YGNACIO : And a pagan necklace ! (*Ygnacio tries to snatch the necklace).*
DOMINGA : Don't tear away the necklace !
Ygnacio steps back terrified and screams
DOMINGA : Please Master, it's her "Orisha"s holy beads.
YGNACIO : She wears the holy cross.
DOMINGA : Let her please, every god she needs.(*reaches out for the necklace again)*
YGNACIO : She'll get over the loss. (*Sierva screams and pushes him away violently).* Now bathe her in cold water. The girl has only one family and that family is white.

SCENE 2/A

Bishop (Delaura). The Bishop's palace. Five o'clock afternoon.

BISHOP, *p* : Oh dear, oh dear, I'm old. Each hour rattles me. The toll of bells resounds inside me like an earth quake. Like an earth quake. How far away we are! Home in heaven and home on earth, between two homes we anchor. How far a way we…

SCENE 2/B

Josepha, Delaura, Bishop. Bishop's palace.
Josepha enters.

BISHOP : a (*cough)* in aeternum (*cough ad lib.)*
JOSEPHA : Laudetur. Your grace summoned me with great urgency, I believe.
DELAURA : Amen.
BISHOP : Oh yes. Indeed. Abbess, I do apologize for having kept you waiting.
DELAURA : Mother, His Grace reminds us of the misery that might befall the most innocent creature like Sierva the Marquis'daughter.

BISHOP : And heir.
JOSEPHA : Father, I've heard about the child. She got rabies from a dog bite. We can only resort to prayer.
BISHOP : Prayer will not suffice.
JOSEPHA : She is in terrible pain. As if she were mad, she rolls on the floor, she screams, she raves in the tongues of slaves.
BISHOP : Demonic sign ! Demonic sign ! Demonic sign !
DELAURA : Demonic sign !
BISHOP, DELAURA : That all suggest that she has rabies of the soul. She'll stay until she is exorcised in the Convent of St Clare.
DELAURA : Placed in your motherly care.
JOSEPHA : Demonic sign that all suggest nothing more than a disease. I will appease her suffering in the Convent of St Clare.
Josepha exit.

SCENE 2/C

Simultaneously : Bishop's palace, Ygnacio'room, Sierva's room.
Ygnacio and Dominga in Ygnacio's room,
Bishop and Delaura in the Bishop's palace,
Abrenuncio and Sierva in Sierva's room.

YGNACIO : I am afraid, I'm so afraid. Why didn't you tell me about the bite ?
DOMINGA : We treated the wound at once and I forgot.
BISHOP : Father Cayetano Delaura, it is my pastoral decision that you exorcise her.
DELAURA : Father ! How can I …? I am not qualified. I am not qualified.
Abrenuncio examines Sierva. Sierva laughs.
ABRENUNCIO : Doctors see with their hands.
SIERVA : Don't look at me then.
BISHOP : You'll draw upon your profound learning. And above all, you have inspiration, my son. Inspiration.
DOMINGA, ABRENUNCIO, DELAURA, *sotto voce, singers without conductor, three different monologues* : I don't think she has rabies, nothing more than a disease.
BISHOP : Visit the girl, examine her. I know that her body may be lost for ever but can save her soul.
ABRENUNCIO : Did you fall ?
SIERVA : (hi)-(u)- from the swing.
ABRENUNCIO : You have a slight fever, but the scar seems to be healing.
DOMINGA : She needs a mother. She needs a mother. It's five years since Señora Olalla died.
YGNACIO : I'm so afraid.

SCENE 3/A

Ygnacio remembrance.
Doña Olalla had been a student of Scarlatti Domenico in Segovia.

YGNACIO : Olalla my angel, look, I am rotting away. It doesn't hurt. I am rotting away, away. It doesn't hurt. It's like the bats, bats at night that climb over my shoulder and suck

my muddy blood. Climb, climb, suck my muddy blood. It is not the pain. It is not the pain. It is not the pain. It is not the pain. Remember we'd sit by the window and watch night fall, watch night fall over the briars. (*pp)* Olalla, my angel, Olalla, my angel, my angel, if only I could dream of you tonight. Dream tonight. Remember we sit by the window and watch night fall, over the briars. Now look at the cracks on the wall. Now look at the cracks on the wall. I sleep, I sleep in a palace, in a palace, I sleep in ruins, in ruins, in ruins, and dreams will not come to the mourner and death will not come to the mourner.

SCENE 3/B

Ygnacio's room
Abrenuncio enters.

ABRENUNCIO : Marquis,
YGNACIO : Abrenuncio, my friend.
ABRENUNCIO : She has a slight fever, but the scar seems to be healing.
YGNACION : The dog was rabid !
ABRENUNCIO : I know. I saw his carcass hanging from a tree. A grey dog with a white blaze on his forehead.
YGNACION : Doctor, can you –save her ?
ABRENUNCIO : From what ? From charlatans ? Only time will tell if she has rabies.
YGNACIO : There is no hope then.
ABRENUNCIO : The only recourse is to wait. And in the meantime give her everything that makes her happy. No lotion, pill or balm, no elixir or charm, no medicine will defeat what happiness can't cure. Amuse her with fairy tales, teach her the clavichord, share all the joy that the world can afford for no medicine, sour or sweet will ever defeat what happiness (*Dominga brings a letter. Ygnacio opens it)* can't cure.

SCENE 3/C

Simultaneously: in Ygnacio's house, in the Convent, Josepha writes the letter. Ygnacio reads it.
Abrenuncio, Dominga.

JOSEPHA, YGNACIO : Marquis, it is the wish of His Grace, The Bishop, that Sierva Maria until we tame her fears stay in the Convent of Ste Clare, so that she's filled with the Holy Spirit.
ABRENUNCIO, *to Ygnacio* : Well, indeed…I forgot to add that there's always the option of putting your trust in God. We are so lucky that He never fails to remind us.
JOSEPHA : If it's the wound, we shall heal it. If it's her soul, we shall clean it. If it is demons, we shall drive them out.
Dominga exits, then she ushers Sierva in.
YGNACIO : Demons ? Sierva ? … Sierva (*To Dominga)* She wears a pagan necklace !
Ygnacio tries to snatch the pagan necklace. Sierva screams and goes into a violent fit.
In Dominga's arms she calms down.
DOMINGA : Don't tear away the necklace.
Sierva screams.

ABRENUNCIO, *sotto voce* : I know this desperate, hopeless cry, the cry of somebody having a nightmare, the scream of somebody buried alive. I know this hopeless cry.
Sierva in Dominga's arms.
SIERVA : Mama Dominga. In my dream, I fly across the sky. In my dream, I'm bitten by the moon. The clouds are grey and the tearful moon only wants to play. In my dream, I lose my way, high up in the sky.
DOMINGA : Oshun ! O para !Yeye O para! Yeye olomi tutu Agba obinrin ti gbogbo a ye n'pesin Obaalagbara ramyanga dide
YGNACIO : Sierva, you're going to spend a few days in the Convent and wear the holy cross.
ABRENUNCIO : I see when God is an option. He is the only one.
CHOIR : *Nuns (the terce is heard), lontano…*
Nobis spiritus. (*None off stage, eventually amplified with church-acoustic)* Unum patricum filio, dignare promptus ingeri nostro refusus pectori.

SCENE 4/A

The Convent of St Clare. The cloisters.
Sierva wear the necklace of Oshun.
The church bell strikes. A nun leads in Sierva by the hand.

CHOIR OF NUNS : Nunc Sancte nobis…
NUN : Sit down. Wait here;
Nuns enter. Not synchronised. 8 individual singers, not as choir.
CHOIR OF NUNS : Unum patricum filio, dignare promptus ingeri, nostro refusus pectori. Nunc sancte nobis spiritus, unum patricum filio dignare promptus ingeri, nostro refusus pectori etc…
SIERVA : Temi nikan ma nikan mani irawo olokiki yen bimba gb'ojumisoke.
12 violins : from the gregorian melody originate gradually a bird-twittering like in the woods in springtime. Each violin plays individually.
SIERVA : Ki n' fokanbale bale, bale, irawo kano, temi nikan mani.
JOSEPHA : I've never heard such a beautiful voice.
SIERVA, "bird-song" : Irawo kano temini kan mani irawo olokiki yen temini kan mani. Bimba g'bo jumisoke etc …My hair shall grow until my wedding day, my hair, my hair shall grow.
JOSEPHA : Sierva, Sierva, this is a necklace of idolaters. You don't want to wear it among the brides of Christ. (*She moves to take the necklace off. Sierva snarls at her like a dog.)* Give it to me.
Sierva screams.
NUNS : She turned into a dog. *(individually)* She has the eyes of a devil. She has the eyes of a devil.
Sierva : growling, grabs her arm and bites it .
Josepha cries out.
JOSEPHA : Hail Mary most pure.
NUNS : Conceived without sin.
JOSEPHA : Lock her in her cell.
All hell breaks loose : walls move, reliefs come to life as faces of demons birds go mad.
NUNS : Nunc sancte nobis spiritus, unum patricum filio dignare promptus ingeri, nostro refusus pectori.

JOSEPHA : Watch out ! She bites !
NUNS : She bites !

SCENE 4/B

The Convent of St-Clare. A cell. A crucifix on the wall. Sierva wears the novices' gown. Martina enters with a meal.

MARTINA, *sotto voce, mysterious* : Marquis…(*very dry)* se, I'm Martina Labor… (*very dry)* de. (*insane smile).* Will you show me your *(throaty voice)* scar ?
SIERVA, *showing her ankle)* : My father cut it with a knife.
MARTINA : I thought it was a dog.
SIERVA : No it wasn't.
MARTINA : All right. All right. All right. But…be careful because I believe whatever you say.
SIERVA : Really ? How about I have demons inside ? The Mother told me.
MARTINA, *very normal* : She told me too.*(insane smile).* And tell me, what do they do ?
SIERVA : I think …they make everybody hate me ?
MARTINA, *freely* : Beg them to fly you out of here. Because no one else will.
SIERVA : I'm going home in a few days.

SCENE 4/C

Martina and Sierva in the cell

MARTINA, *insane laugh* : Hhha a a ah ha etc… « in a few days ». (*parlando).* Little Marquise, I'm sorry for you. When you are old still musing in this cell, and elderly demons are drowsing inside you, you will remember Martina's words. Escape, escape, escape, escape, because no one will come for you. Escape, escape, escape. (s*otto voce*) as I must do…(s*otto voce*) We all have a murderous moment in life. When it overwhelmed me I was already interred as Jesus' obedient bride, but I shattered their hopes for my soul by stabbing a sister with a carving knife. (s*otto voce*) We all have a murderous moment in life.*(Delaura enters).* Jesus divorced me and they barred my door, but I'll flee this viper's nest even if I have to kill for it. Kill, kill as I did before.
NUNS, *lontano :* Dignare promptus ingeri. Nostro refusus…
SIERVA : Olomolo laiye. Olomolo laiye. Omo titun to was sile aiye. etc…*(continue freely and repeat, equally loud as Delaura)*
DELAURA, *very fast, with acute loud consonants* : Salvam fac ancillam tuam, Deus meus, sperantem in te. Nihil proficiat inimicus in ea. Mitte ei, domine auxilium de Sancto.
For a while, both sing for oneself. Sierva stops earlier, looks at him and stars laughing. Meanwhile, Delaura continues praying. Martina notices Delaura and runs off.

SCENE 5

Sierva in the cell. Delaura wears a patch on one eye.
Sierva laughs at him, a twittering laugh.
Delaura continues praying.

SIERVA : What's that patch over your eye for ? You hope to look vicious (*Delaura stops)* like a pirate?
DELAURA, *laughs, friendly* : During the eclipse I gazed into the sun and the medal of fire burnt into my pupil.
SIERVA : Remove it then. You should be happy to see the sun all the time.
DELAURA : Just for your sake. (*He removes the patch)* it is marvellous indeed, you are standing behind the sun.
SIERVA : You are funny, you know. A funny old man.
DELAURA : I'm thirty six.
SIERVA : You are an ancient wizard, aren't you ?
DELAURA : An unworthy servant of God. I have been sent to help you.
SIERVA : You can't help me because the Devil bit my ankle and spat demons inside my belly.
DELAURA : If that is so (*he laughs)* I will expel them.
SIERVA : Don't expel them. *(freely)* At least they want me. (*freely, slower)* Nobody else wants me. I want my demons and I want to be dead ! Just let me die, please let me die. Turn me to stone or make me invisible, invisible, invisible, invisible, invisible, invisible, *(with a voice of a demon)* or leave me alone.
DELAURA : I care for you if Satan ensnared your innocent soul, I'll save it through the mercy of Jesus. You can't become invisible, you cannot disappear. God always sees his children.
SIERVA, CHOIR: Please make me invisible, please make me disappear. Please make me be forgotten, like I was never born.
DELAURA, *dolce* : I'll put balsam on your wound.
SIERVA : Why are you healing me ?
DELAURA : Because I love you very much.
SIERVA : Don' t love me ! *(she screams)*
DELAURA, *shouting* : Get thee hence, infernal beast, whoever you are !

SCENE 6

Delaura alone.

DELAURA, *tempo individuale*: God save you, Sierva Maria de todos los Angeles…God save us, Sierva Maria ! For you was I born, for you have I life, for you will I die, for you am I now dying. I'm tormented by a demon, the most savage of all, the one that never lies. My Lord send to me your (*gradually from singing to desperate shouting)* angels of vengeance, destroy the demon that I have become ! (*possessed)* Burn the flesh off my bone, turn my heart into ice… my Lord, do not let my salvation be sacrificed to this bestial happiness! Burn the flesh off my bone, break my hands, pierce my eyes, split my tongue, break my hands, turn my heart into ice, smash my skull, burn the flesh off my bone, turn my heart into ice, break my hands, split my tongue. Vuelve y revuelve amor mi pensamiento, esfuerza en la miseria de tu estado...*(sotto voce)* por vos naci, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero.

PART TWO

PROLOGUE

Abrenuncio alone.

ABRENUNCIO : In God's creation there's a single demon, the demon of our inner most solitude. (*he disappears.)*

SCENE 7/A

Delaura, Bishop, Sierva, Choir.

DELAURA : Father, this girl … she's troubling me. Last night I dreamt about her.
BISHOP: Take care.
DELAURA : In my dream…
CHOIR : And other demons.
DELAURA : I saw her watch the snow in her last eternal afternoon. Her window overlooked a wintry field that trembled in a low unearthly shiver and in the whirling snow a hazy row of poplars slowly leant above the river.
BISHOP : Take care. Take care.
DELAURA : Lost infinitely in the winter scape, she ate her favourite sultana grapes, so sweet to savour, it was soft as breath and in the last one she would taste her death.
CHOIR 1 : Sultana grapes, sultana grapes etc ….
2 : Soft as snow, soft as snow etc …
3 : Icy river, Icy river etc …
4 : Silent shiver, silent shiver etc …
5 : Rising moon , rising moon etc …
DELAURA : In my dream I was the rising moon to her last evanescent afternoon.
BISHOP : Your devotion seems to be ahead of mine. I never dreamt about anyone in my flock.
DELAURA : I visited her, and I have my doubts. I'm wondering if she's only terrified.
BISHOP : With Jesus in her heart she would not be terrified.
DELAURA : I only suggest what's demonic to use may only be the customs of the black…
BISHOP : We have an abundance of proofs. She flew on transparent wings, walls cracked around her and animals died. Prepare her for the exorcism.
Sierva : a silent scream in her dream.

SCENE 7/B

SIERVA, *she wakes up, distracted, as if half asleep* : In my dream I watch the one-eyed moon rise above a dying afternoon. My window all I see a silent shiver down this unearthly field, an icy river. I eat them one by one as soft as snow. Please Mother, wake me up and back they grow, please Mother shake me my sultana grapes, the snow I eat them all. Mother I know with you will I forever lie below.
CHOIR : Moon-moon-, a silent shiver, an icy river, soft as snow, sultana grapes, all, all etc...
Martina enters, bringing food, she puts the plate down. Sierva is startled.

MARTINA, *loudly whispering* : Listen.(*choir disappearing). (singing)* Are your demons real? (w*hispering)* Who are they ?
SIERVA : An Abiku who feeds in my belly and an Iwin full of mischief, and Iku who can break your neck, and Shigidi who squats on your breast, and Aroni who runs on one leg and Eshu himself, king of the demons.
The door opens, and it is Delaura in the doorway, unseen to them. He has the patch on.
MARTINA : Eshu, (*dancing)* I've heard about him used to trouble my parents'house. (s*he stops)* Can you talk to him ?
SIERVA : You just look into his face and known.
MARTINA, *insane demonic, from throat* : I *(thin voice)* need his help. (*seriously)* I need his help. (*She breaks into a smile)* In exchange of my soul.
DELAURA : Martina Laborde …
MARTINA, *startled* : Father Cayetano !
DELAURA : Don't try to sell your soul. Leave us alone.
Martina exits. Delaura takes off the patch.

SCENE 7/C

Sierva, Delaura.

SIERVA : Day after day my wizard is here.
DELAURA : And when I'm not here, I think of you in every moment.
SIERVA : You are the worst of them all. You comfort me and then you run away. You comfort me and then you run away. You comfort me and then you run away.
DELAURA : I'm not running this time. I'm just staying. On my own I'm no much for your demons.
SIERVA : Don't stay. The longer you stay the sadder you make me when you leave. Don't stay. Don't stay. Go now. Go now. Go now.
DELAURA : I won't go, no, I can't go, no, I can't. Like the sun you are burnt into my eyes. I breathe you and I smell you in the air. You are my life always and everywhere. For you was I born, for you have I life… Sierva, I love you. I won't go, no, I can't go, no, Sierva, I love you.
SIERVA, *honest* : And now?...
DELAURA : And now, nothing, it's enough for me that you know. (*he takes her hand and places it over her heart.) (fast)* Shall we recite the poems that I've taught you ? "Vuelve…
SIERVA : y revuelve …
DELAURA : amor…
SIERVA : amor me pensamiento,
DELAURA : hiere
SIERVA, DELAURA : y enciende el alma tenerosa. Esfuerza en la miseria de tu esta... (*they kiss)*
Josepha enters

SCENE 7/D

Josepha, Delaura, Martina, Sierva and Nuns.
Sierva and Delaura, startled, let go of each other.

JOSEPHA : Father Cayetano Delaura…
DELAURA : Abbess I…
JOSEPHA : I order you to leave now.
DELAURA : Abbess…
JOSEPHA, *a scream* : Get out ! (*Delaura looks at Sierva and goes out. Sierva crouches on the bed. Josepha turns to her).* It is not you my child, it was the Devil at work. Once he is driven out, you won't remember this. Martina !
MARTINA : Little Marquise, my heart is broken that I must do this to you.
SIERVA, *liberamente* : Oshun is gone, Oshun is gone. I know. They took my necklace and you'll throw my hair into the fire. Oshun is gone, Oshun is gone.
DELAURA, *he enters* : Sierva, Sierva.
SIERVA : Cayetano...
MARTINA : Father Cayetano !
SIERVA : My hair is cut, my hair is cut, this must be my wedding day, my wedding day, my wedding...
Nuns and Josepha enter.
JOSEPHA : Sierva !... Father, let go of her now ! I command you … I beg you…
Sierva is surrounded by the nuns. Josepha exits with Nuns.
DELAURA, *to Sierva*: Don't be afraid. God will reward us.
Nuns : individual short screams ; confused by the unusual situation. Nuns exit with Sierva ; short screams more and more dense, crescendo.

SCENE 8/A

The Chapel at the Convent of St Clare. The Bishop is dressed in surplice and purple stole, prepares for the exorcism. Sierva is strapped to a chair.
Chorus and Nuns off stage, amplified.

CHOIR : Deus, Deus, audi orationem neam, auribus percipe verba oris mei. Nam superbi insurrexunt contra me, et violenti quasi erunt vitam meam. Ecce, Deus adjuvat me, ominus sustentat vitam meam. Retorque malum in adversarios meos, (*Nuns and Josepha enter)* et profidelitate tua destrue ilos. Gloria patri.
JOSEPHA : Salvam fac ancillam tuam. (+ Choir) Deus meus sperantem in te. (Josepha seule)
Nihil profitiat inimicus in ea. (+ Choir) Et filius iniquitatis non apponat nocere ei.

SCENE 8/B

The ceremony. Bishop, Sierva, Josepha, Nuns. Later Delaura.

BISHOP : Exorciso te, immundissime spiritus. Audi ergo et time, satana, inimice fidei hostis generis humani, mortis adductor vitae raptor justitiae declinator, malorum radix, seductor *(Delaura enters)* hominum…
A moment of silence. Delaura comes in, a broken man. Nuns advance upon him, holding crucifix against him. Delaura spins around and finds himself surrounded by them brandishing their crucifixes. He retreats.
NUNS, *whispering* : Vade retro, Satana !
BISHOP : …incitator individae…

Delaura enters again.
JOSEPHA : Vade retro ! (*Delaura retreats)*
BISHOP : … origo avaritiae, causa discordiae…
Delaura enters again.
JOSEPHA, NUNS : Vade retro Satana !(*he retreats)*
BISHOP : … excitator dolorum...
JOSEPHA : Salvam fac ancillam tuam. (+ Nuns) Deus meus sperantem in te.
BISHOP : ... recede ergo in nomine patris...
DELAURA, *enters again* : Sierva !
JOSEPHA, NUNS : Vade retro Satana !
BISHOP : ...et Filii...
SIERVA : No !
DELAURA : Sierva ! "Vuelve y revuelve..." (*he retreats)*
BISHOP : ...et Spiritus sancti.

SCENE 8/C

JOSEPHA, NUNS : Vade retro Satana !
SIERVA : No ! No ! No ! No ! No ! No ! No !
JOSEPHA : My child, it won't be long now, my child, my child, my child…
SIERVA : No ! No !
JOSEPHA : Christ, help me ease her anguish and soothe her pain. My Lord, my Lord accept my offering, graciously heed my prayer. Release her from Satan's hold and the Convent of St Clare. (*falling into trance)* I'll take her demons upon myself. (*laugh, demonic)* I'll be Belial's whore and Asmodai's prey. *(sotto voce)* For you I'll suffer I'll suffer infernal pains through Azazel's horns and Xaphan's flames and the fangs of Akabor. Relieve her soul and burden mine with madness and despair. Spare her my Lord, and try my faith until I die blessing, blessing your name (*wake up with a start)* in the Convent of St Clare. I'll be Belial's whore and Asmodai's prey. For you I'll suffer I'll suffer infernal pains through Azazel's horns and Xaphan's flames and the fangs of Akabor.

SCENE 8/D

SIERVA : No ! No !
BISHOP : Adjuro te serpens antique per judicem vivorum et mortuorum. Imperat tibi Deus !
SIERVA : No ! No ! No !
BISHOP : Imperat tibi majestas Christi. Imperat tibi Deus pater, imperat tibi Deus Filius, imperat tibi Deus Spiritus Sanctus. Exi ergo, transgressor. Exi seductor. Adjuro te, draco nequissime, ut discedas ab hoc homine.
Sierva kicks the Bishop's lower abdomen, knocking him to the ground. All hell breaks loose : walls move, reliefs come to life as faces of demons …
NUNS, *on her brow* : She bites! Ricto pesusfure strono rige in ptus prom regna dio lifi cum tri panum utus spiritus crux sancta sit mihi lux non draco sit mihi dux. (*individually, hysteric)* Vade retro Satana !
Sierva is carried back to herself. All exit.

SCENE 9/A

Sierva in her cell. The cry of a peacock is heard.

SIERVA : The cry of the peacock ! …The herald of Oshun. Come, oh come now come Oshun, oh come, oh come, oh come, oh come, oh come, oh come, Oshun and take my soul away.

SCENE 9/B

Sierva sits on her bed. The walls open up : it is her and Delaura's dream, the snow falling over a field.

SIERVA : Vuelve y revuelve amor, amor mi pensamiento, hiere y enciende el alma temerosa. Es fuerza en la miseria de tu estado. Oh, corazon cansado ! Oh, corazon cansado ! (*she dies)*
DOMINGA, *tempo individuale* : She's gone ! She is gone, my baby is gone, may the road be open to her. (*tempo individuale)* May nothing evil meet her on the way. (*tempo individuale)* May the road be open to her, she is gone. (*tempo individuale)* May nothing evil meet her on the way. (*tempo individuale)* She is gone, or baby is gone. *(tempo individuale)* May she go in peace.

END

ANNEXE XI : Orchestration et distribution du son dans l'espace dans l'opéra *Lady Sarashina*

- 2 flûtes (aussi piccolo, 2ème aussi flûte alto)
- 1 hautbois (aussi cor anglais)
- 3 clarinettes (en *la*, 3ème aussi clarinette basse) parmi le public : 1ère, balcon de gauche
  2ème, balcon de droite
  3ème, balcon central

Le chef d'orchestre est accessible aux clarinettistes grâce à 3 petits écrans placés sur chaque balcon.
- 2 bassons (2ème aussi contrebasson)
- 1 saxophone (soprano, alto, baryton) placé au centre, dans la fosse
- 3 cors (1er et 3ème aigus, 2ème grave), 2ème cor avec sourdine vase donnant un caractère sonore « tibétain »
- 2 trompettes (2ème aussi cornet en *si bémol)*, sourdines sèche, bol, bucket/velvet, muette
- 2 trombones (les deux complets, avec barillets), sourdines sèche, bol, bucket/velvet
- 1 trombone basse
- 1 tuba
- 1 célesta (à 5 octaves) placé au centre, dans la fosse, très sonore, de meilleure qualité. Le joueur de célesta se sert aussi d'un lecteur de CD ou d'un ordinateur portable (marche/arrêt) ; contrôle/réglage du volume dans la cabine de prise de son.
- 1 harpe, placée au centre, dans la fosse
- 2 percussionnistes, le plus possible au centre de la fosse :

1er percussionniste :

1. crotales
2. vibraphone
3. tubes de cloches, 1 set pour deux musiciens
4. gongs
5. 3 triangles, avec une baguette isolée = métal lourd avec bande d'isolation
6. caisse claire
7. bongo
8. 2 congas, grave et moyen
9. tomtom
10. petite cymbale chinoise
11. cymbale tibétaine avec grande bosse (30-38 cm), suspendue
12. petits grelots
13. moyens grelots
14. grand guiro
15. african bean rattle
16. rin
17. dobaci
18. temple block, grave

(19.) tam-tam (80 – 100 cm) = 1 tam-tam pour deux percussionnistes

20. galet de la taille de la main

2ème percussionniste :

1. crotales
2. glockenspiel avec pédale
3. tubes de cloches

4. gong
5. triangle aigu
6. caisse claire
7. grosse caisse grave (horizontale, avec une verge)
8. steeldrum moyen
9. tam-tam (80 – 100 cm) = 1 tam-tam pour deux percussionnistes
10. cymbale sizzle
11. cymbale aiguë
12. cymbale moyenne
13. cymbale grave
14. 1 paire de cymbales « Peking opera » avec grande bosse (18cm)
15. petits grelots
16. moyens grelots
17. 2 grelots de vent japonais (6 cm)
18. metal-chimes
19. african bean rattle
20. pupitre en bois
21. galet de la taille de la main

- cordes (6-5-4-3-2)

Dispositifs techniques :
- amplification des 3 chanteurs, chacun un micro sans fil à la main avec émetteur (port micro), comme pour la musique pop.

1er microphone (soprano) sur le haut-parleur du balcon de gauche et un peu sur le haut-parleur du balcon central

2ème microphone (mezzo-soprano) sur le haut-parleur du balcon central et un peu sur le haut-parleur de droite

3ème microphone (baryton) sur le haut-parleur du balcon central et un peu sur les deux haut-parleurs latéraux

ouverture : les haut-parleurs latéraux positionnés parmi le public sont utilisés sans les haut-parleurs frontaux ; les apports stéréo ne sont ensuite joués que par les haut-parleurs frontaux.

ANNEXE XII : Sonnets du poète espagnol Garcilaso de La Vega (1501 – 1536) cités dans l'opéra *Love and Other Demons*

SONETO IV

Un rato se levanta mi esperanza,
mas cansada d'haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;

muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo espirtu o hombre en carne y hueso.

SONETO V

Escrito'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo :
vos sola lo escribistes; yo lo leo
tan solo que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;

cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir, y por vos muero.

SONETO XXXIII

A BOSCÁN DESDE LA GOLETA

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que con su propria fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,

han reducido a la memoria del arte
y el antiguo valor italïano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
sólo el nombre dejaron a Cartago,

vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.

ANNEXE XIII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Trois Soeurs*

Crescendo n° 35
juin, juillet, août 1998

A LYON A L'AIR LIBRE

LES TROIS SOEURS
DE PETER EOTVOS

Le surlendemain de la première des *Fiançailles au Couvent* à Genève, je me retrouvais à Lyon pour celle des *Trois Soeurs* de Peter Eötvös. Quoi de commun entre ces deux spectacles? Rien, sinon une immense qualité musicale et scénique et... la langue russe. Lyon, de pair avec Nantes et Strasbourg, accumule les productions intéressantes et les créations. Peter Eötvös s'est acquis une vaste réputation comme chef d'orchestre, l'un des meilleurs de l'heure, mais cela tend à faire oublier qu'il est aussi un compositeur de tout premier ordre, et de ce point de vue l'oeuvre nouvelle est peut-être sa plus accomplie. Le théâtre de Tchékhov, tout en nuances les plus subtiles de la vie intérieure, renonçant aux péripéties spectaculaires, appelle un musicien sensible et capable d'émotion. La trouvaille de génie de Peter Eötvös est d'avoir situé la pièce dans le climat du Nô japonais, décors, costumes et jeu dramatique: l'intensité émotionnelle sous le couvert de l'extrême pudeur, voire du hiératisme, qui ont fait la fortune du théâtre tchékhovien au Japon, aboutissent ici à une réussite proprement bouleversante. Le parti-pris extrême d'un plateau exclusivement masculin (comme dans le Nô, justement) échappe, les longues robes blanches japonaises aidant, à toute équivoque sexuelle. Il y a là une intuition d'une rare acuité: *Les trois Soeurs* sont un drame du manque, de l'absence, du désir sans cesse trompé et inassouvi, et cette absence trouve ici son équivalent en celle de la Femme à jamais inaccessible. Olga, Macha, Irina et leur agressive belle-soeur Natacha sont donc incarnées par des contre-ténors, voix dont l'aigu tendu a toujours quelque chose de douloureux et de blessé. A la fois somptueuse et dépouillée, la musique atteint à un grand raffinement, avec ses deux orchestres, l'un au fond de la scène, l'autre (plus petit) dans la fosse. L'expression, sauf à de très rares moments de paroxysme, est celle d'un lyrisme discrètement déchirant qui va droit au coeur et qui parvient, sans nulle concession passéiste, à une générosité mélodique et à une beauté harmonique rares. Décors (Natsuyuki Nakanishi), costumes (Sayoko Yamaguchi), éclairages (Ushio Amagatsu) servent parfaitement la superbe mise en scène du dernier nommé, à la fois hiératique et vibrante d'émotion contenue. Distribution vocale parfaite, dominée par les "trois Soeurs" d'Alain Aubin, Vyatcheslav Kagan-Paley et Oleg Riabets, et par leur redoutable adversaire Gary Boyce (Natacha), mais les personnages masculins étaient non moins parfaitement incarnés (Albert Schagidullin, Nikita Storojev, Dietrich Henschel) et on n'oubliera pas l'hallucinante composition de Jan Alods en Anfissa, la servante octogénaire courbée et brimée. Le compositeur et Kent Nagano se partageaient la direction des deux formations orchestrales. Un chef-d'oeuvre russe, un compositeur hongrois, une réalisation scénique japonaise, une distribution internationale: bravo à l'esprit d'ouverture dont l'Opéra de Lyon continue à faire preuve! Et souhaitons que ce chef-d'oeuvre (c'en est un, d'ailleurs triomphalement accueilli!), dont les cent minutes paraissent presque trop courtes, voyage rapidement et connaisse la carrière qu'il mérite, d'autant plus que ce n'est pas là une production "lourde" et onéreuse...



HARRY HALBREICH

Opéra de Lyon, le 13 mars 1998

LA CROIX
18 mars 1998

Musique

Peter Eötvös fait triompher à Lyon un Tchekhov à la japonaise

Création mondiale des « Trois Sœurs » opéra composé par le musicien hongrois, chanté par des contre-ténors et mis en scène par un chorégraphe nippon

Avec sa vingt-cinquième création en vingt-huit ans, l'Opéra national de Lyon a su créer l'événement en donnant la première mondiale des *Trois Sœurs*, premier ouvrage scénique du Hongrois Peter Eötvös, qui s'était déjà familiarisé avec la scène lyonnaise en dirigeant, en 1991, un acte de *Parsifal*, puis, l'année suivante, *Don Giovanni*.

Eötvös a eu l'idée d'exploiter dans son ouvrage deux formations orchestrales, un ensemble instrumental dans la fosse, dont les instruments soli sont attachés à chacun des treize personnages, et un orchestre de plateau dissimulé en fond de scène derrière un rideau. On ne peut rêver ouvrage plus international : inspiré de la pièce d'Anton Tchekhov, le livret a été traduit en allemand et adapté par Claus Henneberg, mort quelques jours avant la première, puis réécrit en russe par un Polonais, Krzysztof Wiernicki.

Un instrument spécifique est accolé à chaque personnage

C'est donc un Hongrois qui en a composé la musique et l'a confiée à une équipe japonaise pour un public français, avec une distribution entièrement masculine, puisque les quatre rôles de femmes (les trois sœurs et Natacha) sont confiés à autant de contre-ténors. « C'est sous le coup des spectacles du chorégraphe japonais Ushio Amagatsu et de sa troupe Sankaï Juku découverts à Amsterdam que j'ai imaginé cette distribution, convient Eötvös. Je lui ai donc demandé voilà deux ans de mettre mon opéra en scène. Ensemble, nous avons auditionné tous les chanteurs, avant même que j'écrive la première note. »

Directeur musical de l'Ensemble InterContemporain pendant treize ans, Eötvös est aussi connaisseur averti du monde du théâtre, pour lequel il signa sa première partition dès l'âge de 16 ans. C'est sous l'influence de son fils comédien, mort tragiquement, qu'il choisit le chef-d'œuvre de Tchekhov, pièce dont deux des attraits sont à ses yeux de « n'avoir point de héros et que l'on y parle de rien ». « La seule chose que l'on sache, précise le compositeur, est que l'on est dans un état de mal de vivre. » Ainsi, Eötvös a-t-il pu dans son opéra tenter de retrouver l'esprit madrigalesque qui lui est cher, découpant son opéra « dans l'esprit du *Combat de Tancrède et Clorinde* de Monteverdi » en 25 numéros répartis en trois « séquences » qui ne suivent pas la chronologie de l'original mais reprennent la même action abrégée vue à travers le regard de chacune des sœurs, qui rêvent de revoir Moscou et d'y vivre la « vraie vie », utopie à laquelle elles finissent par renoncer avec résignation. « J'ai cherché un langage musical propre au caractère de chaque personnage. C'est pour les souligner que j'ai accolé à chacun un instrument spécifique. »

L'énorme potentiel de cet ouvrage devrait inciter de nombreux théâtres à le monter très vite dans sa version initiale, même si l'Opéra de Düsseldorf l'a d'ores et déjà programmé l'an prochain dans une traduction allemande et avec des femmes...

Bruno SERROU

Opéra de Lyon, jusqu'au 24 mars (04.72.00.45.45). Diffusion sur France-Musique le 28 avril. Le 18 avril, Radio France consacrera un « portrait et découverte » au compositeur.

Le spectacle

Bien qu'il use dans son prologue de l'accordéon — l'instrument russe par excellence —, Eötvös évite la couleur locale, tout en plongeant l'auditeur dans une nostalgie « slave » qui porte l'œuvre de bout en bout, y compris un hymne au travail à l'ironie mordante, dans une atmosphère sombre mais admirablement contrastée, grâce à une orchestration fluide, transparente, d'une sensualité fruitée. Si l'écriture est fort raffinée, ses chatoyances la rendent immédiatement intelligible. S'y ajoute une réelle connaissance de la voix et du chant, exploités sur tous les modes d'expression, qui permet à Eötvös d'éviter de passer violemment d'un registre à l'autre. Aérienne et délicate, à l'exception de Natacha un peu trop caricaturale, la mise en scène d'Amagatsu évite le malaise qu'auraient pu susciter les rôles travestis. D'une homogénéité exceptionnelle, magistralement menée par Nagano et Eötvös à la tête d'un orchestre concentré, la distribution n'est pas pour rien dans l'impression d'achevé de ce spectacle.

B. S.



Une distribution entièrement masculine pour cet ouvrage scénique inspiré des « Trois Sœurs » de Tchekhov.

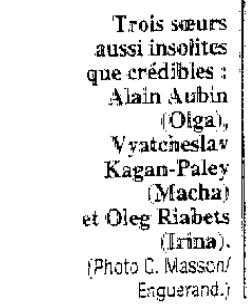
Opéra de Lyon

LE FIGARO 1998.03.19

Un Tchekhov œcuménique

Une riche partition de Peter Eötvös, un vrai livret et une scénographie cohérente assurent le triomphe de la création mondiale des « Trois sœurs ».

MUSIC



Trois sœurs aussi insolites que crédibles : Alain Aubin (Olga), Vyatcheslav Kagan-Paley (Macha) et Oleg Riabets (Irina). (Photo C. Masson/ Enguerand.)

LYON :
de notre envoyé spécial
Jacques DOUCELIN

Décidément, cette fin de siècle lyrique est à l'œcuménisme et au passage de relais. Finies les excommunications et les ruptures systématiques qui ont tant effrayé les mélomanes dans les années 50-70. L'heure a sonné de la réconciliation des créateurs et du public comme de la technologie et de l'expression musicale. Tandis qu'une guimauve vaguement mondialiste et pseudo-romantique, venue à la fois d'Amérique et de l'URSS finissante, scande de façon caricaturale le retour de balancier après la dictature sérielle, la majorité des compositeurs européens s'attachent à rétablir l'équilibre entre les acquis de la modernité et de la tradition.

Commande de l'Opéra de Lyon, *Trois sœurs*, premier opéra du Hongrois Peter Eötvös, 53 ans, ancien chef de l'Intercontemporain, en apporte une nouvelle preuve. Au fait de toutes les techniques modernes de composition, il ne s'est pas engagé à la légère dans la voie lyrique. Sans chercher à « déstructurer » l'opéra – avatar musical d'un structuralisme mal digéré –, il s'est d'abord cherché un vrai librettiste en la personne de Claus-H. Henneberg, auteur du *Roi Lear* d'Aribert Reimann, un des principaux compositeurs allemands.

Symboles du destin

Le résultat fut traduit en russe dont la sonorité parut nécessaire à Eötvös. Refusant le réalisme de la pièce de Tchekhov, il a tenu à unifier son travail par la scénographie en faisant appel au maître du butô Amagatsu avec qui il avait présenté *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok, ainsi qu'au peintre nippon Nakanishi. Celui-ci a signé trois panneaux pivotants, à la fois sobres et efficaces.

Eötvös fait entendre l'écho dans les âmes des sensibilités qui se frôlent et s'entrechoquent au gré d'événements qui échappent aux héros. A travers le tamis d'Eötvös, les petits riens de Tchekhov se muent en symboles du destin de l'humanité souffrante. Le recours au butô permet, en outre, de justifier l'absence d'interprètes féminines – une gageure pour ces *Trois sœurs* ! –, les héroïnes étant confiées à des hautes-contre : la distanciation due aux costumes bannit toute ambiguïté.

L'art du « compositeur-chef » explose dans les mille coloris de l'orchestre éclaté en deux groupes – dix-huit solistes dans la fosse sous la baguette de Nagano et les tutti dirigés par Eötvös au fond de la scène. Chaque protagoniste a son instrument attitré : l'ensemble colore ces atmosphères sans cesse changeantes, de l'accordéon très russe à la contrebasse électrifiée. Admirablement maîtrisé, l'orchestre ne vise qu'à l'éclosion du chant qui triomphe ici, tantôt en polyphonie raffinée, tantôt en arias plus expressives. Très équilibrée, la distribution est de haut bord. On espère que Jean-Pierre Brossmann pourra présenter ce spectacle au Châtelet.

J. Dn

Opéra de Lyon : ce soir et les 21 et 24 mars, 20 h 30 (tél. 04.72.00.45.45).

RADIO - FRANCE
DOCUMENTATION MUSICALE

LETTRE DU MUSICIEN
n° 206 - Avril 1998

Création de "Trois Sœurs" de Peter Eötvös à l'Opéra de Lyon

L'Opéra national de Lyon vient de créer l'événement avec la première mondiale du tout premier ouvrage scénique du Hongrois Peter Eötvös. Connaissant bien l'Opéra de Lyon pour y avoir dirigé deux ouvrages, et riche de sa collaboration avec Stockhausen dont il a souvent dirigé *Gruppen*, Eötvös exploite dans son ouvrage deux formations orchestrales, un ensemble instrumental dans la fosse dont les dix-huit solistes sont attachés à chacun des treize personnages, et les cinquante musiciens de l'orchestre de plateau dissimulé en fond de scène derrière un rideau. Autre originalité de cette œuvre inspirée d'une pièce de Tchékhov traduite en allemand et adaptée par Claus Henneberg, puis réécrite en russe par Krzysztof Wiernicki, une distribution entièrement masculine, les quatre rôles de femmes (les trois sœurs et Natacha) étant tenus par autant de contre-ténors.

Dans son opéra, Eötvös a tenté de retrouver l'esprit du madrigal. Il a découpé son opéra en vingt-cinq numéros distribués en trois "séquences" qui ne suivent pas la chronologie de l'original, mais reprennent la même action abrégée vue à travers le regard de chacune des sœurs. Tout en usant, dans son prologue, de l'instrument russe par excellence, l'accordéon, Eötvös ne tombe jamais dans la couleur locale, bien que la nostalgie "slave" porte l'œuvre de bout en bout, dans une atmosphère sombre mais admirablement contrastée, grâce à une orchestration fluide et transparente. Quoique raffinée, la partition est immédiatement intelligible. S'y ajoute une réelle connaissance de la voix et du chant, exploités sur tous les modes expressifs, Eötvös évitant de passer violemment d'un registre à l'autre.

Légère et délicate, la mise en scène d'Ushio Amagatsu évite le malaise qu'aurait pu susciter la prééminence des rôles travestis. Cohérente et homogène, magistralement menée par Kent Nagano et Eötvös à la tête d'un orchestre attentif, la distribution a ajouté à cette impression d'achevé d'une œuvre promise à un bel avenir. *(13 mars)*

Bruno Serrou

OPÉRA. *Première adaptation lyrique d'une pièce de Tchekhov, la création mondiale de Peter Eötvös est l'événement de la saison de l'Opéra de Lyon.*

«Trois sœurs» à chœur ouvert

Trois Sœurs
(création mondiale), opéra en trois séquences d'après le drame en quatre actes d'Anton Tchekhov, mus. Peter Eötvös, livret de Claus H. Henneberg, dir. mus. Peter Eötvös et Kent Nagano, mse. Ushio Amagatsu, ce soir, et 24 mars à l'Opéra national de Lyon. tél.: 04.72.00.45.45.

Depuis la première, c'est un succès sans précédent pour une création mondiale contemporaine. Des trois commandes passées il y a dix ans par Kent Nagano et Jean-Pierre Brossman, *Trois Sœurs* est la première à être livrée à l'Opéra de Lyon, Takemitsu ayant disparu l'an dernier au moment d'écrire une partition dont il avait achevé les esquisses, et George Benjamin cherchant toujours son sujet. Qu'à la «petite musique» de *la Mouette* ou d'*Oncle Vania* Peter Eötvös ait préféré l'âpre polyphonie des *Trois Sœurs* pour cette première adaptation lyrique de Tchekhov n'étonnera pas. Qu'il ait décidé de faire appel (après Ronconi, Grüber, Altman et Wilson) à Ushio Amagatsu, fondateur du groupe de butô Sankaï Juku ne surprend pas non plus. Après tout si *la Cerisaie* fut montée au Japon en 1915, ce n'est pas pour rien. Objectivité de la narration, économie haïkuesque de dialogues dégagés de tout point de vue moral, expressivité aiguë qui tire sa force de l'ellipse, découpage de la vie en saisons et résignation zen, voilà qui fait de Tchekhov un cousin direct de Tanizaki et de Kawabata.

Raz de marée romantique. On ne saurait pourtant réduire ces *Trois Sœurs* à une simple «transposition japonaise». S'il appartient à trois immenses panneaux de toile de riz criblés de constellations à l'encre de suggérer la cartographie émotionnelle des sœurs engluées dans l'ennui d'une ville de garnison, la quinte à l'accordéon amplifié qui ouvre l'opéra dit autant la Russie de l'action qu'une latinité improbable. Façon de marquer une distance supplémentaire?

Dans la fosse, Kent Nagano dirige un ensemble de chambre de dix-huit musiciens, essentiellement des vents accompagnant des voix allant du *sprechgesang* (récitatif) à l'arioso. Derrière les prétendants en costumes de velours argent et les visages diaphanes des *Trois Sœurs* se cache un orchestre de scène dirigé par Eötvös lui-même. Quand le raz de marée romantique submerge les chuchotements amers, c'est le dernier Eötvös que l'on retrouve. Celui de *Psychokosmos* et d'*Atlantis*, qui, à sa manière inclassable et jamais programmatique, tire le plus simple parti des enseignements de Bartok, Kodaly, Boulez, Kurtag ou Stockhausen et de son expérience de musicien de cinéma. Mais aussi le premier directeur de l'Ircam, qui, fort d'avoir dirigé depuis vingt ans le répertoire du XXe siècle, a su livrer un opéra d'un raffinement supérieur dans sa structure et sa conception. Qu'il respecte la tradition (lyrisme, harmonie, mélodie, polyphonie) ou fasse feu d'idées dramatiques et de couleurs acoustiques ou digitales inattendues, Eötvös ne sacrifie jamais à l'effet. Tissant la variété des expressions en un fil tendu. Suspendant la tentation du spectral par un geste instrumental très fort. Les innovations spatiales elles-mêmes participant du grand legato. Comme s'il avait réussi à trouver avec ce dispositif orchestral original l'énergie permanente et continue que seule l'électronique produit.

Peter Eötvös a confié la mise en scène à Ushio Amagatsu, fondateur du célèbre groupe de butô Sankaï Juku.

Adéquation totale. Dès le prélude, à la fois «cérémoniel» et nostalgique, alors qu'il engage le récit, on note l'adéquation des voix, des physiques et des personnages. L'Opéra de Lyon n'ayant pas de troupe permanente, Eötvös a établi son casting avant d'écrire sa partition, une chance que peu de compositeurs ont eue depuis le XVIIe siècle. Avec quelques coups de génie, comme celui d'avoir confié les quatre rôles féminins à quatre contre-ténors, obligeant à redéfinir la vulnérabilité d'Olga, de Macha et d'Irina ensevelie sous un siècle d'interprétation stanislavskienne. Jusqu'au personnage de Natacha, belle-sœur des héroïnes qui tranche avec la froide beauté du décor de Natsuyuki Nakanishi et des costumes de Sayoko Yamaguchi, dans sa robe rouge et sa crinoline de fer de harpie. Quand la splendide basse de Denis Sedov, le ténor de Peter Hall et de Marc Duguay ou le baryton de Dietrich Henschel s'ajoutent pour déclarer leur amour aux sœurs ou pour pleurer le passé pas si lointain où ils étaient gais et intelligents avant d'échouer dans cette ville *«sans peintre ni savant»*, on sent Eötvös jubiler. Au lieu de se laisser lui aussi entraîner dans l'inertie du présent, il aiguise ces phrases jetées en l'air et se joue de l'absence de héros ou d'action pour renouer avec l'écriture du madrigal et du parlé-chanté debussyste en toute limpidité. A la vie qui lentement se désagrège, et aux amours qui s'effilochent, Eötvös oppose une mazurka jouée avec des cuillères et des tasses à l'heure du thé. A cette société tchékhovienne d'une *«humeur massacrante»*, il fait correspondre les gammes descendantes d'un tutti d'orchestre, des accords d'une complexité soufflante et une grande verticalité de l'écriture.

Pendant l'entracte, Eötvös ne cache pas son enthousiasme d'avoir trouvé l'équilibre entre le désir légitime de nuancer et la nécessité d'articuler fortement. En replaçant un extrait de l'acte IV de la pièce en guise d'introduction, il a ouvert ces *Trois Sœurs* sur la joie. *«La musique est si vive, il me semble que bientôt nous saurons pourquoi nous vivons et pourquoi nous souffrons. Les souffrances deviendront joie pour ceux qui viendront après nous»*. Grâce à Eötvös, elles sont déjà joie sur la scène de l'Opéra de Lyon ●

ERIC DAHAN
(envoyé spécial à Lyon)

LIBÉRATION_1998.03.21

LE MONDE - 1998.03.18

Peter Eötvös fait entendre la « petite musique » de Tchekhov à l'Opéra

TROIS SŒURS, de Peter Eötvös, d'après Tchekhov. Livret de Claus H. Henneberg. Direction musicale : Kent Nagano et Peter Eötvös. Mise en scène : Ushio Agamatsu. Décor et peintures : Natsuyuki Nakanishi. Costumes et maquillages : Sayoko Yamaguchi. Avec Alain Aubin, Vyatcheslav Kagan-Paley, Oleg Riabets, Gary Boyce, Albert Schagidullin, Nikita Storojev, Dietrich Henschel, Wojtek Drabowicz, Peter Hall, Denis Sedov, Marc Dugay, Ivan Matiakh, Jan Alofs. Orchestre de l'Opéra de Lyon, OPÉRA DE LYON, les 19, 21 et 24 mars à 20 h 30. Tél. : 04-72-00-45-45. De 75 F à 310 F. Durée : 2 heures.

La fameuse « petite musique » d'Anton Tchekhov ferait-elle peur ? Aucun compositeur n'avait jusque-là osé s'y attaquer. *Trois sœurs*, de Peter Eötvös, créé le 13 mars à l'Opéra de Lyon, est donc une première. Et une réussite accomplie. Eötvös a redécoupé la pièce en trois séquences – trois mouvements, pourrait-on dire, tant elles s'enchaînent musicalement. L'histoire est vue à travers les prismes de deux des sœurs, Irina et Macha, et de leur frère Andreï. Autour d'Ushio Amagatsu, le directeur de la compagnie Sankai Juku, une équipe japonaise a mis en scène ces trois vies. Elle apporte la distance qu'il faut et, par le détour de l'Extrême-Orient, ramène à Tchekhov. L'attirail esthétique de Sankai Juku est en place : panneaux de papier translucide dessinant des paysages imaginaires, sol en bois, jardins zen, accessoires symboliques. Les trois sœurs, incarnées par des hommes comme dans le théâtre kabuki, sont vêtues de longues robes et maquillées à l'identique. Mais on est aussi en Russie grâce à la langue, à l'accordéon, au médecin ivrogne et au serviteur cacochyme. Cette vision épurée, sans négliger la narration, atteint à l'essentiel.

Le spectacle, rigoureusement coordonné sur le plan musical par Kent Nagano et Peter Eötvös, est servi par une remarquable troupe de chanteurs et par un Orchestre de l'Opéra de Lyon très affûté. Le compositeur, dont c'est le premier opéra, a particulièrement soigné les voix. Il a confié les rôles féminins à quatre contre-ténors. Ce choix accentue l'impression d'irréalité, mais sans désincarner les personnages. L'écriture se fait lyrique pour décrire les espoirs brisés d'Olga, Macha et Irina et les élans avortés de leurs prétendants. Pour Natacha, personnage grotesque et hystérique, la ligne de chant se fragmente. Les tessitures, réparties sur treize interprètes, ne sont jamais brutalisées. Elles permettent au compositeur de jouer sur toute la gamme, de l'extrême grave à l'extrême aigu, sans oublier le parlé-chanté.

Cette palette de couleurs se retrouve dans le traitement de l'orchestre. Dix-sept musiciens placés dans la fosse suivent au plus près les chanteurs, chacun « marqué » par un instrument particulier. Un deuxième ensemble de cinquante membres est installé, invisible, en fond de scène. Dans cet environnement spatialisé, les sons filés ou glissés des bois, les éclats de cuivres ou les notes égrenées sur les claviers rappellent la musique électroacoustique qu'Eötvös a beaucoup pratiquée. Ici, mis à part quelques haut-parleurs et bruitages, il utilise uniquement des instruments classiques dont sa science de l'orchestre lui permet de solliciter toutes les ressources. Le résultat est spectaculaire lorsque les deux formations s'associent pour les tutti, mais Eötvös sait ménager les silences et ces temps suspendus où la voix s'élève sur un fond de flûte ou de hautbois. Si l'orchestration paraît un peu rêche dans la première partie, elle s'affine, là aussi jusqu'à l'épure, dans une scène finale particulièrement poignante où les trois sœurs s'effacent au juste tempo de leur désespérance.

Pierre Moulinier

LE PROGRÈS
12 mars 1993

MUSIQUES-41229-

1, 2, 3... « Trois Sœurs »

Les trois coups de l'opéra composé par Peter Eötvös d'après la pièce de Tchekhov seront frappés ce vendredi dans le cadre du festival « Musiques en Scènes ». Une création mondiale à l'Opéra national de Lyon

« Trois Sœurs » s'annonce comme le choc de la saison de l'Opéra national de Lyon vendredi 13 mars. Tiré de la pièce éponyme d'Anton Tchekhov, cet opéra est signé Peter Eötvös, compositeur d'origine hongroise et chef d'orchestre, qui avait laissé une forte impression en dirigeant le second acte de « Parsifal » en 1991, puis « Don Giovanni », l'année suivante à l'Opéra national de Lyon.

Mais c'est une constante chez cet homme au regard clair et aux idées limpides, Peter Eötvös impressionne d'emblée par la sûreté du jugement et l'intensité de la réflexion. L'Opéra de Lyon lui a commandé cet ouvrage il y a une dizaine d'années environ : *« Après plusieurs moutures, j'ai repris le texte original de la pièce en russe, mais sans garder la continuité de l'œuvre. La forme s'est imposée d'elle-même en trois séquences, trois regards différents sur des situations similaires »*.

Dès le départ, Peter Eötvös a opté pour le principe de deux orchestres. L'un en fond de scène dirigé par ses soins et le second dans la fosse sous la baguette de Kent Nagano. La musique est organisée en quatre couches sonores.

Outre les deux orchestres, on entendra un accordéon capté par micro et diffusé au-dessus de la scène *« comme un symbole du retour vers la Russie et des cent ans qui nous séparent de Tchékhov »*. fin des haut-parleurs installés en fond de scèn fuseront des bruits d'incendies, d'ambulances... particularité étonnante : la distribution est ent ment masculine. Autrement dit, les trois sœu Natacha sont interprétées par des contre-ténor

Pour toutes les oreilles... ?

La mise en scène est confiée à un Japo Ushio Amagatsu, chorégraphe renommé dont ce la seconde mise en scène d'opéra. Il revend d'emblée un regard particulier empreint d'humi *« L'œuvre de Peter Eötvös est très solider construite. Il reste peu d'éléments à ajouter sur le théâtral. Mon travail de mise en scène consiste sentiellement à organiser l'espace et la lumièr fonction de la musique. Et j'ai la chance de fair travail avec le compositeur ! »*.

On l'aura compris : « Trois Sœurs » présent catalogue d'innovations peu ordinaire. Visuellem les décors signés du peintre Natsuyuki Nakanis les costumes de la styliste Sayoko Yamaguchi splendides. Reste à savoir comment ils seront sés.

Mais la grande inconnue reste la musique qui s entendue, en public, pour la première fois ce v dredi 13. *« J'ai conçu cette musique dans un lan ge facilement compréhensible par le public »*, as re Peter Eötvös. *« Cela n'a rien à voir avec la musi sérielle, ni le minimalisme, ce n'est pas non plus musique tonale pour autant mais polytonale. C'est musique qui n'agresse pas l'oreille »*. Les oreilles leuses facilement effarouchées par la music contemporaine devraient donc faire une except pour « Trois Sœurs »...

JEAN-MARC DURAI

Opéra national de Lyon du 13 au 24 mars. Places de 90 à 380 francs Renseignements a 04.72.00.45.45 de 12 à 19 heures.

France Musique en direct de Lyon : Musique Matin (7-9h) est consacré ce matin à l'actualit musicale lyonnaise (« Trois Sœurs », intégral Webern...).



Deux orchestres, un accordéon, une musique de fond, des ténors en guise de sœurs... (PHOTO VINCENT DARGENT)

RADIO FRANCE
n°260
25 avril → 1er mai 1998

FRANCE MUSIQUE

LE BEL AUJOURD'HUI. OPÉRA

LUNDI 27, 23H05-1H. MARDI 28, 20H-22H30

Peter Eötvös, grand Magyar

« Ma culture est emplie de Bartók, ma langue maternelle. La musique populaire hongroise est la base de ma formation. Chez moi, elle est omniprésente. »

RADIO - FRANCE
DOCUMENTATION MUSICALE

Trop longtemps absent de la vie musicale française, dont il fut l'un des animateurs pendant treize ans à la tête de l'Ensemble intercontemporain, Peter Eötvös revient en triomphateur. La création le 13 mars dernier de son premier opéra, commande de l'Opéra national de Lyon, atteste d'un compositeur à la fibre lyrique exceptionnelle, et *Trois Sœurs*, d'après Tchekhov, s'impose d'ores et déjà comme l'une des partitions-phares de cette fin de siècle. Eötvös y exploite deux formations orchestrales : un ensemble instrumental dans la fosse (dont les 18 solistes sont attachés à chacun des 13 personnages du livret), et les 50 musiciens d'un orchestre de plateau dissimulé en fond de scène derrière un rideau. Autre particularité, une distribution entièrement masculine, les quatre rôles de femmes (les trois sœurs et Natacha) étant tenus par autant de contre-ténors.

Eötvös a tenté là de retrouver l'esprit du madrigal qui lui est cher, découpant son opéra en vingt-cinq numéros distribués en trois « séquences » qui ne suivent pas la chronologie de la pièce mais reprennent la même action abrégée vue à travers le regard de chacune des sœurs. Expressive et raffinée, la partition est immédiatement accessible.

En prologue à la diffusion de cet opéra, Jean-Pierre Derrien propose la veille un concert donné dans le cadre d'un « Portrait » que Radio France vient de consacrer au compositeur hongrois, qui dirigeait pour l'occasion l'Orchestre philharmonique.



▶ Peter Eötvös, le père des *Trois Sœurs*

Bruno Serrou

"Trois Sœurs", de Peter Eötvös. **Pour sa vingt-cinquième création mondiale depuis 1969, l'Opéra de Lyon présente la première adaptation lyrique d'une pièce d'Anton Tchekhov. Une œuvre audacieuse, confiée au compositeur hongrois Peter Eötvös.**

LYON

Tchekhov à l'Opéra

Il y a cinq ans, l'Opéra de Lyon passe commande d'une œuvre au Hongrois Peter Eötvös, qui tâtonne sur le livret à choisir. Il s'immerge d'abord dans l'œuvre de Georges Bataille, mais elle ne résonne pas musicalement en lui. Il « entend » mieux une pièce racontant l'histoire de Miss Hongrie 86, qui, ne supportant pas la pression médiatique, finit par se suicider. Finalement, il arrête son choix sur *Les Trois Sœurs*, d'Anton Tchekhov. Pourquoi cette pièce ? « *Tchekhov manie les voix de ses personnages en maître d'une polyphonie envoûtante*, justifie Peter Eötvös. *Elles ont toutes la même valeur durant toute la pièce, ce qui, au fond, revient à dire que ce qu'elles racontent n'a pas vraiment d'importance. Les phrases, brèves, ne se rencontrent pas, restent posées en l'air, les unes au-dessus des autres. Personne ne répond à personne, car les questions n'en sont pas vraiment, n'appellent pas de réponses. La pièce fut créée en 1901. Cette atmosphère de "comédie-madrigal", sans héros, sans ego, appartient à l'époque d'August Strindberg, où le théâtre s'attache plus à la musique des mots qu'aux rebondissements dramatiques, quand l'opéra, lui, à l'inverse, devient plus* parlando – Pelléas et Mélisande, *de Debussy date de 1902.* »

Que se passe-t-il dans la ville de garnison imaginée par Tchekhov ? Rien. La dissolution dans l'ennui. Les désillusions sur l'existence. Sur soi-même. Le rêve de retourner à Moscou. L'impuissance à s'extraire de sa propre immobilité. L'espoir ressassé d'un avenir plus radieux. Un incendie au loin.

Le coup de feu d'un duel. Une pendule se brise. Le temps s'effiloche. Les amours aussi. La vie se désagrège dans la résignation.

On peut compter sur Peter Eötvös pour donner chair et personnalité musicales aux errants de *Trois Sœurs*. Plus il vieillit (il a 54 ans), plus il revient à ses premières amours, lors de sa jeunesse à Budapest : la musique de film, où avec des moyens de fortune électroacoustique il devait inventer des illustrations sonores fortes, condensées, pour une pléiade de courts métrages. L'efficacité avant tout.

Pour *Trois Sœurs*, il commence par écrire une pure musique pour illustrer l'incendie rougeoyant au loin. Puis abandonne : pourquoi revenir au XIX[e] siècle en tentant d'imiter instrumentalement des sirènes, le chuintement des flammes quand les films, les séries télévisées mixent bruits réels et musique ? Il n'hésite donc pas à user du même procédé. Ou à utiliser des bruits naturellement musicaux : lors d'une scène d'adieu à l'heure du thé, alors qu'un militaire doit regagner sa Pologne, progressivement, en légèreté, tout le monde égrène une mazurka avec sa cuillère dans sa tasse.

Attaché au caractère musical des personnages, Peter Eötvös auditionna son casting deux ans durant, avant d'écrire son opéra. Sa partition, explique-t-il, devait s'ajuster aux possibilités des chanteurs aussi sûrement qu'un costume. *« Un luxe incroyable !*, reconnaît-il. *Un retour au XVII[e] siècle, quand les compositeurs, travaillant en fonction des effectifs des théâtres de cour, se coulaient dans des emplois sélectionnés et définis par avance. »*

Une déclaration surprenante de la part d'un compositeur et chef d'orchestre qui fut directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain de 1978 à 1991. Mais Peter Eötvös garde un enthousiasme très pragmatique au regard de ses convictions. *« Je suis persuadé que le futur de la musique est électroacoustique. Voyez l'évolution de la facture instrumentale. Les cordes ont atteint leur apogée au XVII[e] siècle, les bois au XVIII[e], les cuivres au XIX[e], les percussions au XX[e]. Depuis soixante ans, le progrès est électronique. La direction de la musique dans l'espace n'est plus tributaire de l'aller-retour de l'archet, de l'inspiration-expiration des vents, de la frappe des percussions. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, avec l'électronique, nous disposons d'une énergie permanente et continue. Je ferai un parallèle avec l'éclairage de théâtre. Après la bougie, nous eûmes de gros projecteurs assez grossiers. Aujourd'hui, nous atteignons des miracles de beauté avec des centaines de petits faisceaux. Rien n'empêche d'équiper les salles de concerts, les Opéras, avec des centaines de petits haut-parleurs d'intensités, de couleurs, de tonalités variables, dont on jouerait comme d'un orchestre. »*

En attendant ces lendemains plus novateurs, Peter Eötvös s'est adapté avec gourmandise à l'orchestre de l'Opéra de Lyon. *« Mon expérience de chef aplanit naturellement les éventuels problèmes d'adaptation entre une formation traditionnelle et la musique contemporaine. Cela évite d'en arriver aux extrêmes de Stockhausen, qui, à force de se fâcher avec tous les orchestres, se passe désormais d'eux, en restant seul maître de son synthétiseur. »*

Pour *Trois Sœurs*, l'orchestre se divise en deux. Dans la fosse, au premier plan, sous la direction même de Peter Eötvös, dix-huit instruments, chacun incarnant un personnage, sont dévolus aux scènes intimes, chuchotées, parlées. Parfois l'instrument conclut la phrase de son personnage, parfois, relaie sa présence lorsqu'il est muet. En fond de scène, face au public, cinquante musiciens, conduits par Kent Nagano, prennent en charge, soutiennent – en CinémaScope, sourit le compositeur – les passages plus lyriques.

Une mise en espace que Peter Eötvös voulait totalement maîtriser, au point d'inscrire le moindre pas sur sa partition, les entrées et les sorties, les glissements de sentiments. Avec une précision volontairement exagérée. Car, en faisant appel pour la mise en scène à Ushio Amagatsu, fondateur du groupe de danse butô Sankaï Juku, il savait que ce bonze de l'épure gestuelle rectifierait dans l'autre sens. Avec le Japonais, les corps se font eau, vent, sable. Une idée. Un frémissement étrange. ►

0'12

De ville en ville

Comme ces voix de contre-ténors choisies pour incarner les trois sœurs. Elles ne sont plus femmes, pas hommes non plus, mais, dans leur ambivalence, des âmes. Qui ne s'égarent jamais dans les séraphiques volutes baroques. La simplicité des lignes vocales renforce encore notre trouble en préservant toute leur humanité aux héroïnes.

« *Peter Eötvös puise énormément d'intention dans les non-dits très lourds des caractères*, apprécie Alain Aubin, qui joue Olga. *Ils doivent alimenter notre inspiration. Les phrases sont courtes. On sent que ces femmes n'ont pas été habituées à s'exprimer. Parfois, nous devons chanter à la place de notre instrument, comme si, impuissant(e)s, nous butions sur les mots. Les passages parlés, qui exploitent au maximum les rythmes musicaux de la langue russe, sont presque toujours en voix naturelle : la mienne est baryton. On éprouve un grand plaisir à être utilisée comme un instrument aux possibilités nouvelles.* »

Trois Sœurs ouvre sur un lambeau d'accordéon tombé des cintres du théâtre. Comme une larme parfumée. Olga, Macha, Irina, disent : « *La musique est si vive ! Il me semble que bientôt nous saurons tout, pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons.* » ●

Bernard Mérigaud

Trois Sœurs : musique de Peter Eötvös, mise en scène de Ushio Amagatsu. Avec : Vyatcheslav Kagan-Paley, Alain Aubin, Gary Boyce, Alexander Plust, Albert Schagidullin, Dietrich Henschel. A l'Opéra de Lyon les 13, 17, 19,21 et 24 mars. Renseignements : 04-72-00-45-45.

ANNEXE XIV : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Le Balcon*

Juillet 2002

41229

Création à Aix-en-Provence



Peter Eötvös au balcon

Le 5 juillet, au Théâtre de l'Archevêché, le compositeur et chef d'orchestre d'origine hongroise dirige son nouvel opéra, *Le Balcon*, d'après la pièce de Jean Genet, dans une mise en scène de Stanislas Nordey.

Votre opéra *Trois sœurs* a remporté partout un réel succès. Le théâtre lyrique n'est pourtant pas votre activité première...

J'ai fait un opéra de chambre, un mélodrame *As I Crossed The Bridge*, qui a été joué l'an dernier à l'InterContemporain, et *Trois sœurs*. *Le Balcon* est mon deuxième grand opéra. Jeune, j'ai travaillé dans différents établissements de théâtre dramatique. Pendant deux ans, j'ai été répétiteur à l'Opéra de Cologne. Je ne me considère pas vraiment comme un compositeur d'opéra, mais plutôt comme quelqu'un qui fait du théâtre avec de la musique. Toutes les expériences de ma jeunesse m'ont beaucoup plus influencé que la tradition de l'opéra. Je connais le répertoire, mais tous mes projets partent du théâtre ou du cinéma. J'ai beaucoup composé de musique de film.

Le cinéma vous a donc influencé autant que le théâtre...

Dans le cas de *Trois sœurs*, par exemple, j'ai retravaillé le livret pour qu'il se rapproche d'un scénario de cinéma. La technique d'utilisation du temps est également assez différente de celle pratiquée généralement dans le théâtre lyrique. Je procède beaucoup par plans successifs, comme pour un film. Dans le travail avec les chanteurs, je les imagine dès le départ comme des acteurs, comme des personnages qui jouent, et j'essaie peu à peu d'ajouter les notes chantées. Mais je pars toujours de la voix parlée. J'ai d'ailleurs ici tout composé en fonction des interprètes.

Pour moi, le chant commence au moment où l'on ne peut plus s'exprimer en parlant. Il n'est donc pas quelque chose de naturel, comme pour les compositeurs d'opéra. A cet égard, mes œuvres sont davantage des pièces théâtrales dans lesquelles la musique joue différents rôles. Dans *As I Crossed The Bridge*, j'ai essayé de garder le texte totalement parlé, en ajoutant de la musique en temps réel, mais pas du tout comme dans le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Ce n'est pas du texte parlé en fonction de la musique, mais le contraire, de la musique faite en fonction du théâtre. J'ai toujours utilisé la musique comme une forme théâtrale.

Le texte de Genet se prête-t-il aisément à cette approche ?

Dans *Le Balcon*, j'ai voulu que l'on comprenne le texte de Genet le plus possible, que ce soit un rapport au chant comme à la grande époque de Fréhel, de Montand ou de Brel. Ce n'est pas une question de style musical, mais c'est une attitude dans laquelle tout est au service du texte. Avec mon éditeur Schott, j'ai fait inclure dans mon contrat que ce texte ne doit jamais être traduit. C'est écrit pour la langue française et pour aucune autre. L'orchestre est aussi dans cette tradition de la chanson française, avec une petite vingtaine de musiciens, l'équivalent de ce que j'entendais à Paris quand j'assistais aux concerts d'Yves Montand.

Pour 2004, j'ai une commande du Châtelet sur *Angels in America* de Tony Kufhner. Ce sera cette fois un opéra entièrement sonorisé pour pouvoir alterner texte parlé et chanté, et notamment chuchoté. J'aime bien travailler sur des textes de langues différentes. Dans la mesure où le langage conditionne la musique, c'est très différent de composer sur un texte français ou anglais, pas seulement pour la prosodie, mais pour la sonorité. Pour un texte français, j'utiliserais par

exemple une instrumentation totalement différente de celle que j'ai employée pour *Trois sœurs*, où le texte était russe à l'origine.

Faire un opéra sur une œuvre de Genet, c'est déjà un défi. Sur *Le Balcon*, n'est-ce pas encore plus difficile, dans la mesure où dans la préface des différentes éditions de sa pièce, l'auteur s'est toujours montré mécontent des productions qu'il a vues ? Quelle est alors votre marge de liberté ?
J'ai travaillé au livret avec Françoise Morvan et André Markowicz. Ce sont des traducteurs professionnels et des écrivains. Ils sont très attachés à la qualité de la langue française. André Markowicz, par exemple, est le traducteur des *Frères Karamazov*. J'ai pensé que c'était le bon choix pour sélectionner ce que l'on garde du texte de Genet. Nous avons travaillé dans deux directions. Ils ont pris en charge la qualité de la réduction du texte. Moi, je me suis plutôt chargé de contrôler l'action, pour qu'il reste sur scène des choses à voir, à entendre, à écouter. Il faut qu'il y ait toujours quelque chose à voir en même temps que la musique. Sinon, on devient trop philosophique au détriment du théâtre.

Dans toute l'œuvre de Genet, et en particulier dans *Le Balcon*, on trouve une opposition entre l'illusion et le sacré, entre le mensonge et le rite, opposition qui est aussi au cœur du théâtre lyrique. Est-ce pour vous une motivation ou une inspiration supplémentaire ?
Absolument. D'abord, l'opposition entre le vrai et le faux fonctionne très bien avec la musique. On peut toujours jouer avec ça. Dans *Trois sœurs*, j'ai senti la nécessité de changer complètement la dramaturgie de Tchekhov. Ici, en revanche, on n'a rien changé du tout. On a gardé exactement l'ordre de Genet. Il marche très bien. J'ai même conservé l'ordre chronologique et la logique des dialogues, car ils sont structurés très précisément sur les oppositions ou contradictions dont nous parlons et qui relient effectivement l'œuvre de Genet à l'âme du théâtre dramatique et lyrique.

Genet disait ne pas aimer la tradition du théâtre occidental, lui préférant celle, beaucoup plus épurée et ritualisée, du théâtre oriental. En tenez-vous compte dans cette production du *Balcon* ?
Dans la mesure où la musique se rapproche de la variété et même du jazz, je me suis senti totalement libéré de toute tradition, orientale ou occidentale. Nous n'avons même pas copié la gestuelle de la chanson de l'époque, à l'exception peut-être d'un ou deux gestes de Jacques Brel que j'adore. Et je trouve ça extrêmement fort. Ma seule allusion au passé et à un style particulier concerne l'Envoyé de la cour. J'ai eu l'idée de le concevoir comme un personnage baroque, comme si depuis des siècles, c'était toujours le même, immuable, inchangé, qui a survécu à toutes les évolutions sociales et à toutes les époques. Ce contraste entre cette apparence et son attitude qui est contemporaine, est intéressant pour la musique. Tous les personnages ont d'ailleurs une dimension intemporelle.

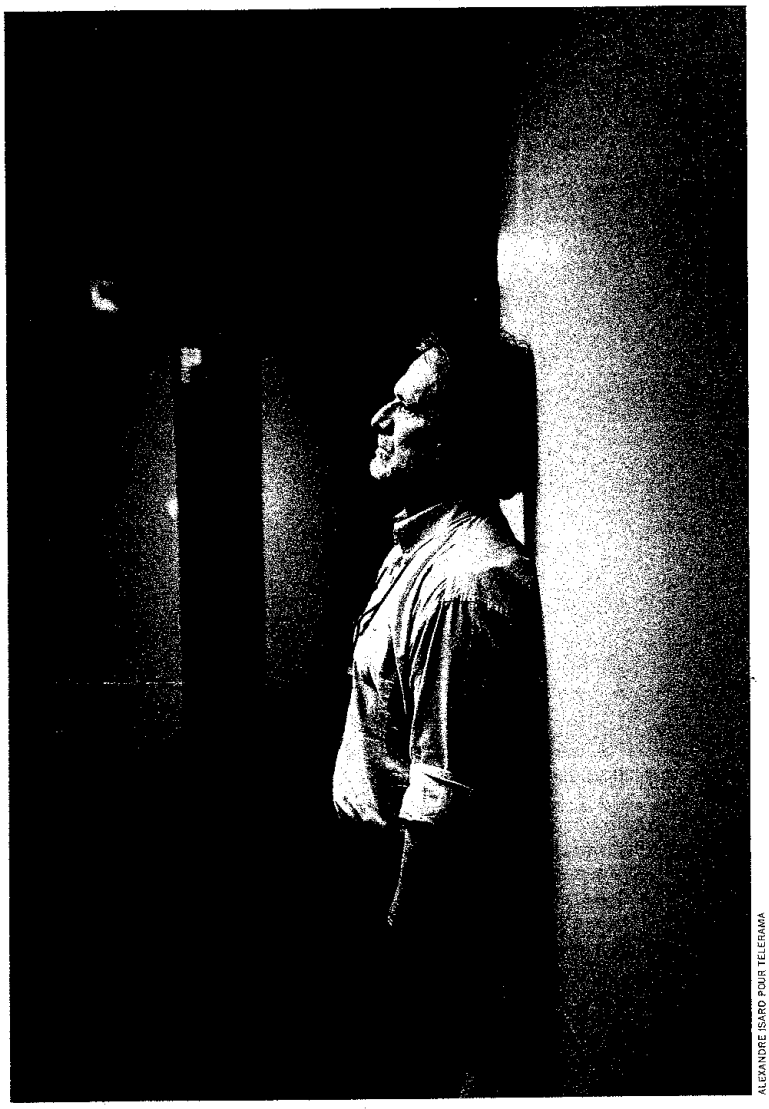
Genet souhaitait pour *Le Balcon*, une mise en scène très particulière, avec des déplacements latéraux du décor. A Aix, pouvez-vous respecter ce souhait découlant de la structure de la pièce ?
La configuration de la scène du Théâtre de l'Archevêché ne se prête pas bien à ce type de mise en scène. Je sais que Stanislas Nordey s'est penché de très près sur la question. Il a trouvé une solution différente où les tableaux se substituent les uns aux autres d'une autre manière, laquelle correspond aussi au caractère continu de la musique. Mais tout aussi importante est l'opposition dedans-dehors, car la notion d'enfermement, si présente dans *Le Balcon*, est permanente chez Genet, ancien prisonnier. Nous allons donc beaucoup jouer aussi sur l'idée de profondeur, avec celle de la salle également. Même pour l'orchestre, il y aura des musiciens sur scène, mi-instrumentistes, mi-éléments du décor.
Ce travail sur *Le Balcon* a été très particulier, car si Genet a bien été très critique sur les productions de la pièce qu'il a vues, il semble en même temps prêt à toutes les concessions, même sur le texte, pourvu que l'on respecte quelques données essentielles, dont celles que nous venons d'évoquer. De toute manière, *Le Balcon* est une œuvre fantasque et puissante, complètement dans l'esprit de l'opéra.

Propos recueillis par Gérard Mannoni

En répétition avec Stanislas Nordey



CARLOCHO



ALEXANDRE ISARD POUR TÉLÉRAMA

Un nouvel opéra de Peter Eötvös au festival d'Aix-en-Provence

Du monde au Balcon

RADIO FRANCE
BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

Aux antipodes de son dernier succès, les "Trois Sœurs", le compositeur hongrois se lance dans une nouvelle aventure lyrique. Place au stupre et au claque désormais, avec l'adaptation du "Balcon" de Genet.

Compositeur de musiques de film durant ses études à l'académie Franz Liszt de Budapest au début des années 60, bruiteur et musicien occasionnel dans des fosses de théâtre pour des musiques de scène accompagnant des pièces de Shakespeare, Peter Eötvös, à 58 ans, s'amuse de renouer avec ses activités de jeune homme, enregistrant des salves de mitraillettes et les diffusant en boucle comme des leitmotivs wagnériens. Et en créateur soucieux de ne pas se recopier, il se lance avec gourmandise dans une nouvelle aventure lyrique aux antipodes de celle des *Trois Sœurs*.

En effet, leur formidable succès – quatre productions différentes depuis leur création à l'Opéra de Lyon en 1998 – n'a pas endormi notre Hongrois. Dès fin 1999, il se met en quête d'un nouveau livret d'opéra. Quelles raisons lui ont fait choisir *Le Balcon*, publié dès 1956 par Jean Genet ?

« *Un déclic musical intérieur, qui s'enclenche à la lecture du texte. En découvrant la pièce, j'ai immédiatement entendu dans ma tête deux mondes auditifs, parallèles et opposés : celui de la rue, où la révolution gronde parmi les cris de la foule et le crépitement des armes à feu. Et le monde des salons, où s'égrène une musique d'ambiance, feutrée. Ce théâtre sonore contrasté m'a tout de suite séduit.* » En effet, quel univers plus différent du monde effiloché et mélancolique de Tchekhov que celui de Genet, cru et somptueusement oratoire ? « *C'est un théâtre de l'emphase, de la grandiloquence* », commente Stanislas Nordey, metteur en scène de la production aixoise (1). A l'enseigne du Balcon (ou du Grand Balcon), le bordel de madame Irma reçoit des dignitaires du régime qui viennent se démettre des contraintes de leur charge en les parodiant avec des prostituées dociles : évêque absolvant de fausses confessions, juge condamnant des délits inventés, général bridant une monture soumise. Tandis qu'au-dehors une révolution fait rage : entraînés par une ancienne pensionnaire du Balcon, Chantal, et son souteneur, Roger, des insurgés s'opposent au chef de la

Pour *Le Balcon*, Peter Eötvös s'est inspiré *« du cabaret politique façon Kurt Weill, ou de la comédie musicale à la West Side Story. »*

police, protecteur d'Irma : *« L'existence des révoltés est-elle dans le bordel ou au-dehors ? Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin »*, exige Genet dans son avertissement (*Comment jouer « Le Balcon »*).

Phalanstère onirique en forme de bobinard, *Le Balcon* magnifie les thèmes de prédilection de l'auteur du *Journal du voleur* : la volupté clandestine de l'enfermement et du voyeurisme, le prestige pervers des hautes fonctions sociales et de leurs rites, la menace lancinante des dangers extérieurs – révolution prolétaire ou coup d'Etat factieux. Et surtout l'incertitude permanente entre le réel et le mensonger, ce qui est vrai et ce qui n'est que mimé et truqué dans le simulacre du fantasme. A cette frontière délicieusement instable et floue, une tenancière de claque se rêve en souveraine d'Etat, un chef de police mégalo pénètre vivant dans son mausolée. La vie est une farce, et réciproquement seule la farce nous fait vivre pleinement.

« Ce caractère éminemment ludique enthousiasme Peter Eötvös », explique Stanislas Nordey. Et l'incite à chahuter les conventions musicales, à détourner les usages orchestraux. La virtuosité et la souplesse protéiforme des dix-neuf instrumentistes de l'Ensemble Intercontemporain retenus pour cette production est un atout supplémentaire. Quatre musiciens sortiront successivement de la fosse pour rejoindre les chanteurs sur scène et, déguisés en statue-lampadaire selon ce « kitsch bavarois » dont raffole Peter Eötvös, accompagneront les tableaux avec les clients : une violoniste pour l'évêque, une clarinette contrebasse pour le juge, une trompette pour le général, un cor pour le chef de la police. *« Dénaturés par une sourdine, les couacs du cor illustreront très bien les cris de Roger s'émasculant »*, sourit sadiquement le compositeur. *Le Balcon*, un happening musical façon Mauricio Kagel ? *« Non*, corrige Eötvös, *du cabaret politique façon Kurt Weill, ou de la comédie musicale à la* West Side Story. »

Car le texte, sa clarté, son intelligibilité parfaite sont aussi le souci majeur de Peter Eötvös. *« La langue française fonctionne comme un moteur à trois temps. Le rythme ternaire – 3, 6, 9 – est sa grande loi – trois syllabes (le-bal-con), trois mots (« putasse, pouffiasse, pétasse » répétés trois fois par l'évêque), trois fois trois tableaux (l'organisation de la pièce). »*

Quant à la diction lyrique, Peter Eötvös a cherché un modèle de déclamation et d'intelligibilité non seulement dans les grands classiques que sont la *Carmen*, de Georges Bizet, ou le *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, mais aussi dans notre patrimoine de chansons réalistes. Il est tombé sous le charme gouailleur et mélancolique de Fréhel, reine bretonne du caf'conc' qui, pour fuir le souvenir d'amours malheureuses avec Maurice Chevalier, avait mis le cap, en 1913, sur Saint-Pétersbourg et Bucarest, conquérant l'intelligentsia slave avec *La Java bleue* ou *Du gris qu'entre ses doigts l'on roule*. Comme à l'écoute d'Yves Montand ou de Jacques Brel, ses autres références vocales, le compositeur hongrois a savouré cette façon de faire tanguer les syllabes autour de leurs consonnes, de faire chatoyer les voyelles au travers d'un arc-en-ciel de couleurs et d'accents.

Il ne faut pas être grand clerc pour prédire à ce *Balcon* d'avoir vite pignon sur le répertoire lyrique (2). Avec son kaléidoscope de scènes cinématographiques, sur fond de révolution sanglante, il offre un suave pendant, version stupre et boxon, aux *Dialogues des carmélites*, du tandem Georges Bernanos-Francis Poulenc. De Carmen-la-comptable à Chantal-la-brebis égarée, madame Irma règne sur ses filles avec l'autorité d'une première prieure laïque régentant des moniales tarifées. Il n'est pas jusqu'à sa façon d'éteindre une à une les lumières de ses salons de passe, aux dernières minutes de l'opéra, qui n'évoque le guillotinage des carmélites, tête après tête, à la fin des *Dialogues*.

Le Balcon de Jean Genet érigeait le lupanar en emblème universel de tout ce qui s'intitule « maison » : maison de tolérance comme maison de correction, maison de couture comme maison de la culture. A ces avatars scéniques du bordel, la musique de Peter Eötvös ajoute désormais la maison d'opéra ●

Gilles Macassar

(1) *Le Balcon*, édité par Michel Corbin, coll. « Folio théâtre » n° 74, éd. Gallimard, 272 p., 5 €.

(2) Reprise prévue au Capitole de Toulouse, coproducteur du spectacle d'Aix, les 21, 22, 24 et 25 janvier 2004.

Les autres rendez-vous du festival d'Aix-en-Provence

◗ *A summer night's dream*, Mozart/Shakespeare, nouvelle production de Franz Wittenbrink (mise en scène et piano). Solistes de l'Académie européenne de musique, hôtel Maynier d'Oppède, tous les jours du 7 au 27 (sauf les 13, 20 et 24), à 22h.
En direct sur France Musiques le 27.

◗ *Eugène Onéguine*, de Piotr Ilitch Tchaïkovski, nouvelle production. Avec Olga Guryakova, Daniil Shtoda, Peter Mattei. EuropaChorAkademie, Mahler Chamber Orchestra, dir. Daniel Harding, mise en scène Irina Brook, Théâtre de l'Archevêché, les 6, 8, 10, 12, 14, 19, 21 et 25 juillet, à 21h30.
En direct sur Arte et France Musiques le 10.

◗ *La Petite Renarde rusée*, de Leos Janácek, arrang. de Jonathan Dove, nouvelle production. Solistes et orchestre de l'Académie européenne de musique, direction : Alexander Briger, mise en scène Julie Brochen, Théâtre du Jeu de paume, les 6, 23, 24 et 26 à 20h, le 27 à 17h.
En direct sur France Musiques le 24.

Reprises :

◗ *Don Giovanni*, de Mozart, dir. Daniel Harding, mise en scène Peter Brook, Théâtre de l'Archevêché, les 20, 22, 24 et 26, à 21h30.
En direct sur France Musiques le 26.

◗ *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*, de Monteverdi, dir. William Christie, mise en scène Adrian Noble. Théâtre du Jeu de paume, les 12, 14, 15, 17, 18 et 20, à 20h.
En direct sur France Musiques le 15.

A voir et à écouter

***Le Balcon*, opéra de Peter Eötvös, livret de Françoise Morvan et André Markowicz, d'après *Le Balcon*, de Jean Genet. Avec Hilary Summers, Morenike Fadayomi, Allison Cook, Harry Peeters, Arnaud Marzorati, Csaba Airizer, Armand Arapian, solistes de l'Ensemble Intercontemporain, dir. Peter Eötvös, mise en scène Stanislas Nordey, Théâtre de l'Archevêché, les 5, 7, 11 et 13 juillet, à 21h30, loc. : 04-42-17-34-34 ou www.festival-aix.com.**
En direct sur France Musiques le 11.

Musica Falsa 16 - Automne 2002
41229

L'OPÉRA SELON PETER EÖTVÖS

p.r.p. Omer Corlaix

Après Les Trois Sœurs, un opéra créé à Lyon en 1999 et repris au Théâtre du Châtelet en novembre dernier, Peter Eötvös vient de présenter à l'occasion du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence Le Balcon d'après Jean Genet dans une mise en scène de Stanislas Nordey. D'origine hongroise, il a rencontré Karlheinz Stockhausen durant ses études à Cologne, puis Pierre Boulez auquel il a succédé à la tête de l'Ensemble l'Intercontemporain. Aujourd'hui, il partage son temps entre composition, enseignement et direction.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Dans votre opéra les *Trois Sœurs*, vous reprenez le processus narratif utilisé par Lawrence Durrell dans son roman le *Quatuor d'Alexandrie* où chacun des quatre personnages raconte de son point de vue la même histoire. Dans votre opéra, il y a trois récits qui se succèdent, d'abord celui d'Irina (la sœur cadette), d'Andreï (le frère des trois sœurs marié à Natacha) et de Macha (marié à Koulyguine le directeur d'école). Ces trois mises en abyme d'un même récit créent une distance naturelle chez le spectateur que la musique renforce.

Exactement. La musique aide à caractériser les personnages et les dialogues, mais elle ne raconte pas. Si Tchekhov à besoin de quatre ou cinq pages pour raconter l'histoire du père ou celle des soldats, dans l'opéra la présence du père est réduite à un simple aparté dans la déclaration d'amour de Verchinine à Macha (« Peu avant sa mort, la cheminée crépitait comme maintenant »). C'est là que réside toute la différence entre le théâtre et la musique. Celle-ci condense, comme elle dilate les ellipses. Le théâtre et l'opéra sont deux médiums ayant des économies très différentes, les trois heures et demie de la pièce sont ici resserrées mais j'aurais très bien pu aussi composer une œuvre plus longue.

Le dénouement de la pièce ne semble pas plus vous intéresser que Tchekhov.

Cela doit être lié mon caractère. Quand je vais avec ma femme au théâtre ou plus souvent au cinéma, seuls les petits détails du quotidien retiennent toute mon attention. Je me fais raconter l'histoire. Ces petits moments forgent notre vie. En fait l'histoire, n'est qu'un fil rouge pour leur donner une consistance. Contrairement à la pièce de Tchekhov, dans mon opéra, on n'a pas affaire pas à une logique chronologique.

Pourquoi avez-vous besoin de deux orchestres ? L'un dans la fosse, l'autre derrière la scène.

J'ai une double influence : Richard Wagner et Karlheinz Stockhausen. Commençons par Wagner, – j'étais très jeune et j'étudiais la composition à Cologne –, je venais d'entendre pour la première fois l'Orchestre du Festival de Bayreuth. L'orchestre est masqué, il est placé dans la fosse sous la scène ; l'ouverture est réduite par rapport à une fosse traditionnelle d'opéra. Le son va directement dans la scène où il se mêle aux voix puis il est réfléchi vers les auditeurs. Il fait un *looping*, il suit un cheminement hélicoïdale semblable à celui de l'escargot dans sa coquille. Le résultat est une pâte sonore unique, c'est aussi pour cette raison que l'orchestre ne sonne jamais très fort, le son est filtré et transformé.

Avec Stockhausen et le pop-rock, je suis passé d'une source unique à une multiplicité de sources sonores grâce aux haut-parleurs. Il suffit de remonter à de la naissance de l'orchestre symphonique pour mieux saisir les enjeux acoustiques de la multiplicité des sources. Ainsi les symphonies de Haydn étaient jouées dans des petites salles, par exemple les six symphonies parisiennes furent données en concert à la fin du XVIII[e] siècle dans la salle des Cent-Suisses aux Tuileries qui pouvait contenir entre trois et quatre cents auditeurs. Une première rupture apparaît avec Beethoven quand il compose pour des salles plus vastes, comme les théâtres de Vienne. Il est amené à renforcer le poids des cordes ainsi au lieu des huit premiers violons habituels, on passe à douze, puis à quatorze, voire à seize aujourd'hui. Grâce à l'amplification électrique nous pouvons obtenir le même poids acoustique que celle résultant d'une amplification naturelle. Il suffit de disposer de microphones et d'un grand nombre haut-parleurs de très bonnes qualités réparti sur tout l'espace pour obtenir un très bon son. C'est en fait le même problème que l'on retrouve pour les lumière de scène. Si vous utilisez pour éclairer la scène une seule source de lumière, cela ne donne rien. De même, pour obtenir un noir com-

< FESTIVAL MUSICA DE [STRASBOURG

Dim. 22 sept. 18h00, Palais des fêtes
< SHADOWS (1996)
pour flûte, clarinette et orchestre de chambre
< CHINESE OPERA (1986)
par l'Orchestre Léonard de Vinci/Opéra de Rouen
dirigé par Oswald Sallaberger
Mario Caroli (flûte)
Takaschi Yamane (clarinette)

plet sur scène, il faut utiliser beaucoup de réflecteurs. On baisse le niveau d'intensité de chaque réflecteur mais en contrepartie on multiplie les sources. Pour le son, c'est exactement la même chose. Ainsi, pour obtenir un son doux et pianissimo, il faut utiliser une quarantaine de haut-parleurs. Plus le nombre est élevé, plus le volume peut baisser. C'est un champ d'expérimentation passionnant. J'ai utilisé une technique comparable pour mon enregistrement la *Cinquième* de Beethoven avec l'Ensemble Modern.

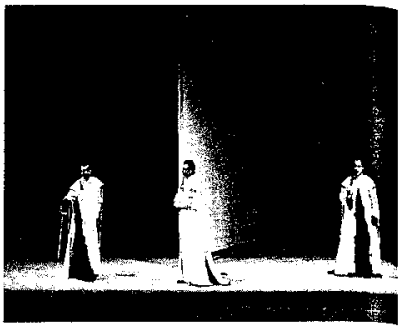
Pour cet opéra j'utilise deux ensembles, un petit ensemble de dix-huit musiciens dans la fosse qui donne les informations « musicales » nécessaires pour caractériser les personnages et les événements, et un orchestre de cinquante musiciens placé derrière la scène. On retrouve ainsi l'idée Wagner d'un son venant de derrière les chanteurs, comme les haut-parleurs situés derrière l'écran de cinéma. Et, on retrouve aussi l'idée de multiplicité des sources sonores avec les dix-huit solistes.

L'orchestre des dix-huit musiciens est marqué par une forte préférence pour les instruments à vent ?

Ce choix fait partie de la dramaturgie. Tous les instruments dans la fosse – les bois – sont attachés à la famille : la flûte pour Olga, la clarinette pour Macha, le Hautbois pour Irina, et le basson pour Andreï. Les soldats, eux, sont illustrés par les cuivres. Le docteur est figuré par le trombone, instrument qui permet d'obtenir de beaux *glissandos* figurant l'ivresse. Les deux cors avec leur sonorité romantique à la Brahms caractérise le baron Tuzenbach, d'origine allemande. Tandis que la percussion est rattachée à Solionyï, son négatif. À l'origine, il ne devait que parler, puis il est devenu une figure rythmique. Pour les trois sœurs quand elle font corps, j'ai retenu le trios à cordes – violon, alto et violoncelle. J'ai attribué la contrebasse à la seule personne âgée, Anfissa qui s'exprime toujours avec une faible intensité. C'est une dramaturgie qui lie les personnages aux caractères des instruments. Finalement on retrouve l'orchestre par trois d'une maison d'opéra, je ne voulais pas ajouter une autre anomalie à celle des quatre contre-ténors.

Votre Russie semble tiraillée entre deux pôles : la monde slave et l'Asie.

Il y a l'opéra proprement dit et l'interprétation du metteur en scène. L'opéra a comme support la langue russe. De plus pour moi qui suis d'origine hongroise le style russe en matière d'opéra c'est Moussorgski, Tchaïkovski ou Rimski-korsakov. Il se rattache a une certaine sonorité liée à la langue. La grande beauté des voyelles russes, la forte caractérisation des consonnes russes donnent au mot une lenteur qui fait de cette langue une langue similaire à l'italien. Pour l'opéra, c'est idéal. On retrouve les mêmes qualités vocales pour les chanteurs des deux langues. Ayant composé dans ma jeunesse beaucoup de musique pour le cinéma et le théâtre, j'ai acquis une certaine dextérité à caractériser des atmosphères musicales. Ainsi Mozart savait très bien composer selon les circonstances une musique de style allemande ou italienne. C'est cela le métier. La réalisation scénique est celle d'un metteur en scène japonais. J'avais vu à Amsterdam un spectacle de danse Bûto d'Ushio Amagatsu avec sa compagnie où je fus impressionné par l'aspect théâtral de sa chorégraphie. Il parvient à une synthèse des arts où l'histoire, les lumières, le décor, les costumes et l'espace fusionnent. Après ce spectacle, au début des années 90, j'ai cherché à entrer en contact avec lui pour monter un projet. L'idée des *Trois Sœurs* n'était pas née encore. C'est en fait ma peur du geste opératique qui m'a poussé vers lui.

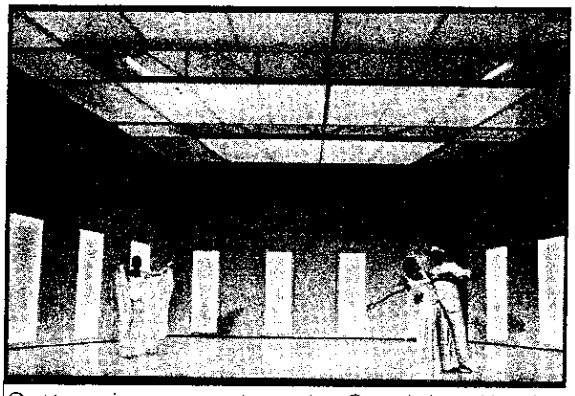


Les personnages du Balcon de Jean Genet vivent hors du quotidien, dans la fiction. Comment avez-vous opéré avec la linéarité du récit ?

Je souhaitais surtout ne pas me répéter. Si avec les *Trois Sœurs* j'ai été amené à recomposer la structure de la pièce, par contre avec *Le Balcon* de Jean Genet, ce n'était nullement pas nécessaire. Changer la structure de la pièce eut été une erreur puisque nous sommes en présence d'une histoire ni linéaire ni chronologique. Ainsi les trois premières scènes sont des scènes de simulacre. En fait, j'ai mis un certain temps avant de comprendre que nous n'étions pas en présence d'un évêque, d'un juge et d'un général. C'est à la deuxième lecture que j'ai réalisé que nous étions en présence de personnages endossant les habits d'évêque, de juge et de général. Après toutes ces décisions de forme, la structure s'est progressivement décantée. Le chiffre trois m'est apparu aussi comme récurrent dans la pièce de Genet. La version d'Aix-en-Provence en dix tableaux évoluera peut-être vers une forme en neuf tableaux. Je vais fondre deux tableaux sous un seul numéro pour que cela corresponde plus fortement à l'idée de Genet.

Après le russe vous abordez le français.





Cette mise en scène de Stanislas Nordey me semble très française, par exemple Irma est un mélange de la princesse de Guermantes et de Madame Verdurin.

Me trouver face à une langue qui n'est pas ma langue me donne de la distance, je suis en état d'éveil mais cela a un petit côté comique. En fait, j'entre plus pleinement dans la situation même s'il y a une résistance dans la langue utilisée. Il se dégage pour des spectateurs russes ou français un effet de miroir déformant, mais pour le public international il ressent quelque chose de spécifiquement russe ou français. Avec *Le Balcon*, je suis resté strictement dans le style de la musique traditionnelle française, allant disons jusqu'à Messiaen mais pas au-delà. Je n'ai pas abordé le versant « avant-garde » car je ne voulais pas une musique abstraite. Je voulais être très concret dans le langage musical afin de permettre au spectateur de comprendre immédiatement de quoi il s'agit. C'est un peu la même situation que dans beaucoup d'opéras de la fin du XIX[e] siècle dans lesquels le langage musical était une chose commune. La chanson française me semble être un idiome commun.

L'image pour l'image est le thème qui innerve toute la pièce de Genet mais c'est pour vous un métaphore musicale.

Créer une image sur une image en musique, c'est continuelle. L'écho, c'est l'ombre en musique. Si on varie l'écho, on donne l'impression d'éloignement. C'est comparable à un zoom arrière, la caméra saisit de près un objet puis s'éloigne de plus en plus de lui.

Parmi les instruments, il y a un violon à pavillon.

Tout est faux dans cette œuvre. Genet parle de situations fausses. Eh bien, j'ai un choisi un violon qui n'a pas de caisse de résonance, le son est émis via le chevalet par une membrane reliée à un pavillon de phonographe. Le *Stroh violin* ou violon phono est une invention de l'autrichien Augusthus Stroh au début du siècle puis il fut construit par son fils Georges Stroh entre 1901 et 1924. On trouve encore cet instrument en Transylvanie. C'est une application de la technique des premiers phonographes au violon.

Sa lecture est très intelligente mais personnellement j'aurai souhaité une approche plus sale. Ainsi quand je veux créer une situation plus sale ou plus propre, je modifie les intervalles. La structure des intervalles est essentielle car elle communique beaucoup d'informations directement entre l'auditeur et le compositeur. Le monde du théâtre nécessite que l'on s'adapte au changement de situation. C'est la nécessité dramatique qui commande la musique. Ainsi au théâtre si l'action dramatique l'exige il est possible de frapper pendant une demie-heure un simple woodblock alors qu'au concert ce simple geste paraîtrait incongru. À l'opéra ma pensée musicale est libre de toute attache.

Pour moi, l'idéal, serait de fusionner théâtre et musique où les chanteurs auraient la qualité des acteurs de théâtre. De même, je trouve aussi très important que le texte soit compréhensible pour le public. C'est la raison pour laquelle les rythmes collent au tempo du texte parlé. J'ai appris cela chez Mozart où se codifiaient les fonctions du récitatif et de l'aria. J'utilise le mot « opéra », mais finalement je préférerais trouver une autre terminologie pour cette forme de théâtre que je réalise. L'opéra c'est du théâtre, mais c'est aussi du cinéma.

Diapason n°521 Janvier 2005 p. 48-49

spectacles

vu & entendu







Daniel Belcher, Barbara Hendricks, Topi Lehtipuu, Julia Migenes, Omar Ebrahim, un échantillon d'humanité face à sa fragile condition.

Anges de notre apocalypse

Mise en scène exemplaire et plateau hautement inspiré pour la création du troisième opéra de Peter Eötvös.


Emmanuel Dupuy

Sur quoi repose le succès d'une création d'opéra ? Une certaine alchimie entre des interprètes, un texte, un spectacle et, bien entendu, une partition. C'est cette alchimie qui assura la réussite des *Trois sœurs*, le premier opus lyrique de Peter Eötvös, c'est elle qui fit défaut au *Balcon*, son deuxième, et qui, aujourd'hui, porte au triomphe *Angels in America*, son troisième.

Le livret en anglais de Mari Mezei, l'épouse du compositeur, s'appuie sur la pièce éponyme de Tony Kushner, créée aux Etats-Unis au début des années 1990 (et dont fut tirée une série télé diffusée en France sur Canal +). Cette vaste « fantaisie gay sur des thèmes nationaux » croise les destins de quelques personnages égarés dans l'Amérique reaganienne, confrontés à l'apparition du sida et à une mort alors inéluctable. Certains ont réellement existé, comme l'avocat new-yorkais Roy Cohn, homosexuel honteux qui œuvra aux côtés du sénateur McCarthy avant d'être victime de la maladie. Le salut, comme toujours, viendra de l'amour et de la vérité, dont un ange apporte le message.

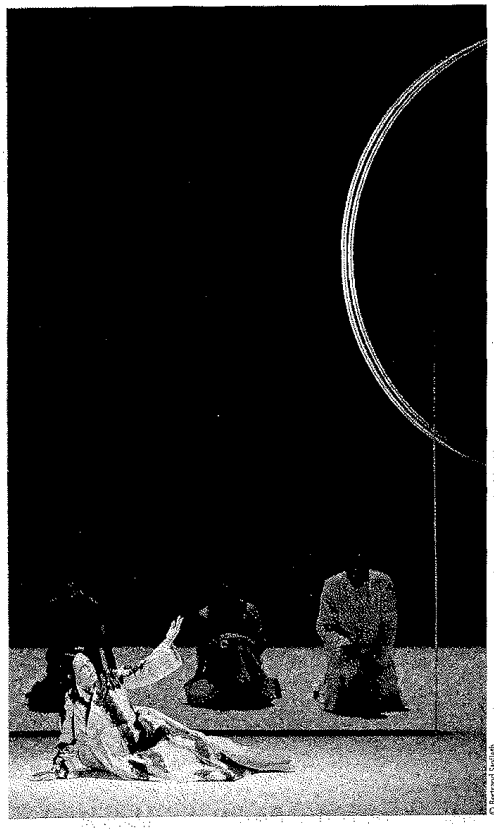
Sur cette trame, Eötvös a tissé une musique qui se veut expressive, malgré une invention mélodique peinant à se renouveler et une écriture vocale austère, proche, le plus souvent, du style récitatif. Seuls moments de vrai lyrisme : les interventions de l'Ange, qui lance ses flèches avec véhémence, et le finale, apaisé et polyphonique. Le chant, ou plutôt la déclamation, préserve d'autant mieux l'intelligibilité du texte qu'il est soutenu par une amplification artificielle, l'accompagnement étant confié à un petit effectif instrumental (seize musiciens) et à un trio vocal qui, depuis la fosse, fait écho aux solistes. Eötvös dirige lui-même cet ensemble auquel il a destiné une sorte de bande-son sophistiquée et bruitiste (on pense à Ives, à Varèse...) intégrant, pour la couleur locale, les influences du jazz et de la pop.

Cette œuvre résisterait-elle à une écoute aveugle, sans le secours de la représentation théâtrale ? Rien n'est moins sûr, mais la mise en scène de Philippe Calvario, en tous points exemplaire, lui confère une force qu'elle ne possède pas de façon intrinsèque. Dans le décor cubiste et mobile de Richard Peduzzi, qui permet un enchaînement des situations quasi cinématographique, les êtres se consument, se désirent et se déchirent avec une justesse qui serre la gorge, sans jamais verser dans l'emphase. Comme les acteurs de la pièce, les chanteurs sont au nombre de huit et jouent souvent plusieurs rôles. Julia Migenes (à la fois épouse délaissée et fantôme d'Ethel Rosenberg, une victime de Roy Cohn), Omar Ebrahim (Joe Pitt, mari fautif), Roberta Alexander (rabbin, médecin et mère abusive), Barbara Hendricks (l'Ange), Topi Lehtipuu (Louis Ironson, juif et homosexuel), Donald Maxwell (Roy Cohn), Derek Lee Ragin (folle new-yorkaise), Daniel Belcher (Prior, le héros, malade du sida devenu prophète des temps nouveaux). Tous brûlent les planches et donnent chair à un échantillon d'humanité vulnérable et dépareillé, sans doute le vrai chef-d'œuvre de la soirée.

***ANGELS IN AMERICA* D'EÖTVÖS. PARIS, THÉÂTRE DU CHÂTELET, LE 26 NOVEMBRE.**

ANNEXE XVI : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Lady Sarashina*

CHAQUE JEUDI, UN AUTRE REGARD SUR LA VILLE
TRIBUNE DE LYON
NUMÉRO 118 DU 13 AU 19 MARS 2008


© Bertrand Stofleth

Orient extrême

FESTIVAL. Ardu, audacieux, souvent passionnant même si résolument minimaliste, le festival Japon à l'Opéra de Lyon relève le soleil de la création contemporaine.

Ne dites plus que l'opéra, c'est trop long : chacune des quatre productions de ce festival pas banal fait moins d'une heure et demie, et démontre surtout comment faire beaucoup avec peu, dans la plus pure tradition suggestive nippone. Deux méritent un salut particulier. D'abord, la création mondiale de *Lady Sarashina*, livrée par ce grand musicien qu'est Peter Eötvös à l'Opéra de Lyon. Inspiré du journal d'une courtisane du XI[e] siècle, cet opéra des paysages rappelle trait pour trait le *Da Gelo a gelo* de Sciarrino donné à Genève en janvier dans la très belle mise en scène de Trisha Brown. Mais l'écriture d'Eötvös est beaucoup plus variée, plus sensuelle aussi, notamment dans de splendides trios vocaux. Et elle bénéficie de l'harmonie infinie de la mise en scène d'Ushio Amagatsu, figurant les multiples personnages et les paysages d'une seule touche (l'éclairage de deux cerceaux métalliques suffit à faire exister la lune). Le minimalisme est un art quand il est pratiqué avec cette densité.

Pleurer des rivières

Minimaliste aussi, mais côté musique cette fois, le déchirant *Curlew River* de Benjamin Britten mis en scène par Olivier Py aux Célestins. Cet opéra de chambre conduit par six musiciens sur scène, serein et envoûtant, baigné de chœurs liturgiques ouvrant et terminant magnifiquement ce bal funèbre, est la première et la plus belle des trois paraboles écrites par Britten. Pour traduire cette longue plainte nocturne autour de la mort d'un enfant, Py a opté pour un dispositif boisé, tout en verticalité – de simples lattes métalliques et les jeux de lumière figurant les reflets de cette rivière qui mènera à l'apprentissage du deuil. L'apparition de l'enfant au finale est proprement bouleversante. LUC HERNANDEZ

• **Festival Japon** à l'Opéra de Lyon (et ailleurs) jusqu'au dimanche 16 mars.www.opera-lyon.com, 08 26 30 53 25 (0,15 euro/min). De 5 à 45 euros.

LA LIBRE 11 mars 2008

Le journal nippon d'Eötvös

Nicolas Blanmont

Mis en ligne le 11/03/2008

Création à Lyon de "Lady Sarashina", quatrième opéra du compositeur hongrois.
Rôle sur mesure pour la soprano Mireille Delunsch, excellente.
Une orchestration subtilement irisée donne la coloration orientale.

Qui, parmi les compositeurs contemporains, est en mesure de réussir non pas un seul, mais plusieurs opéras ? Et, mieux encore, de voir ces opéras joués, repris et recréés au niveau international ? La liste est vite dressée : on citera par exemple le vétéran Hans Werner Henze, notre compatriote Philippe Boesmans, l'Anglais Thomas Adès ou Peter Eötvös, dont le premier opéra - "Trois soeurs", d'après Tchekhov - fut créé voici juste dix ans à Lyon et a connu depuis une centaine de représentations dans dix productions différentes. Depuis, le compositeur hongrois a signé également "Le Balcon" d'après Genêt à Aix en 2002 et "Angels in America" d'après la pièce éponyme de Tony Kushner à Paris en 2004. Et, cette année, deux nouveaux opéras en langue anglaise : "Love and Other Demons" d'après Garcia Marquez en août au festival de Glyndebourne, et "Lady Sarashina" actuellement à l'Opéra de Lyon.

Commandé par le Belge Serge Dorny, directeur de l'Opéra de Lyon, et proposé dans le double cadre d'un audacieux festival japonais comprenant également des opéras de Britten, Hosokawa et Weill, et de la biennale Musique en scène dont Eötvös est cette année le curateur, "Lady Sarashina" est l'adaptation d'un classique anonyme de la littérature japonaise du XIe siècle : le journal d'une dame japonaise évoquant ses rêves mais aussi ses contemplations de la nature. Eötvös et sa librettiste (et épouse) Mari Mezei ont conservé de ce "Journal de Sarashina" (le mot désigne en fait une région des montagnes du centre du Japon) neuf tableaux tantôt comiques, tantôt poétiques, cette alternance de rire et d'émotion constituant déjà une richesse de l'oeuvre.

Une soprano (Mireille Delunsch, excellente dans un rôle écrit sur mesure) incarne Lady Sarashina, tandis que trois autres chanteurs - le baryton Peter Bording la mezzo-soprano Salomé Kammer et une autre soprano, la jeune Belge Ilse Eerens - jouent tour à tour tous les autres personnages qui gravitent autour de la narratrice. Pour ce trio vocal, le compositeur recourt parfois à l'amplification, moins pour faire "porter" des voix qui n'en ont pas besoin que pour recourir, de façon très réussie, à certains effets de spatialisation électronique. Si l'écriture atonale d'Eötvös sait laisser les voix s'épanouir avec un grand naturel, c'est peut-être plus encore la partition orchestrale qui fascine : un orchestre d'une quarantaine de musiciens, moitié de vents - qui dominent la sonorité globale - et moitié de cordes, plus quelque percussions également très présentes dans la constitution de cette irisation raffinée qui donne à l'ouvrage sa couleur orientale sans pourtant que les lignes mélodiques cherchent à imiter le style musical asiatique.

Chorégraphie

A ce raffinement sonore correspond l'élégance et la grâce des gestes et mouvements imaginés par Ushio Amagatsu, crédité à la fois comme metteur en scène et chorégraphe de cet opéra sans ballet ni danseurs. Décor dépouillé, costumes superbes qui s'effeuillent au fil des scènes, Eötvös retrouve ainsi son complice de la création de "Trois soeurs" pour un spectacle où contemporanéité et beauté - sonore et visuelle - font parfaitement bon ménage.

Lyon, Opéra, jusqu'au 16 mars. Infos : Web www.opera-lyon.com

et vous : ARO

Une beauté figée

Lady Sarashina de Peter Eötvös à Lyon

OPÉRA. 13 mars 1998 : la création à Lyon de *Trois Sœurs*, de Peter Eötvös, sous la direction du compositeur et dans la mise en scène d'Ushio Amagatsu, est un événement artistique majeur, qui révèle enfin au grand public un musicien et donne tort aux Cassandre qui prophétisaient la mort de l'opéra. Dix ans après, l'équipe se reconstitue à Lyon pour la création de *Lady Sarashina*, dans le cadre de la biennale Musiques en scène.

Entre-temps, malgré leurs immenses qualités, ni le *Balcon*, ni *Angels in America*, les autres opéras d'Eötvös, ne sont parvenus à faire oublier le chef-d'œuvre inspiré par Tchekhov.

Dans *Lady Sarashina*, le compositeur hongrois, au sommet de la maîtrise de son métier, élude le problème de la trame narrative en privilégiant l'introspection lyrique.

Tiré du monologue intérieur d'une Japonaise vivant au XIe siècle, sa nouvelle œuvre juxtapose neuf séquences entre onirisme et quotidien, sans transition entre chaque tableau. Il en résulte un certain statisme et une difficulté à ressentir la nécessité profonde de cette psychologie sans trajectoire apparente. L'ennui est évité par la beauté de la réalisation, mais il s'agit d'une beauté figée.

La musique d'Eötvös, tout comme sa direction, n'en est pas moins d'une élégance et d'une subtilité admirables, en particulier l'écriture instrumentale, allusive, incantatoire, retrouvant l'esprit de l'Orient sans en singer la lettre. L'écriture vocale est plus traditionnelle, mais elle laisse à Mireille Delunsch la possibilité de déployer son incroyable investissement émotionnel, avec une humilité



Bertrand Stofleth

qui lui permet de fondre sa voix avec ses trois magnifiques partenaires en un véritable madrigal. Le dépouillement du dispositif et de la gestuelle, dans l'esprit du théâtre japonais, épouse parfaitement l'épure musicale, même si le refus d'un dramatisme plus affirmé nous laisse trop extérieur aux événements.

CHRISTIAN MERLIN

■ *Opéra de Lyon, jusqu'au 16 mars. Tél. : 0826 305 325.*

la Croix
3/5 RUE BAYARD
75393 PARIS CEDEX 08 - 01 44 35 60 60

10 MARS 08
Quotidien Paris
OJD : 95546

Surface approx. (cm²) : 170

Peter Eötvös enchante Lyon

Pour son cinquième opéra, Lady Sarashina, Peter Eötvös revient à Lyon, où son premier ouvrage, « Trois Sœurs », avait connu le succès

LYON
De notre envoyé spécial

Le cinquième opéra du Hongrois Peter Eötvös, disciple de Stockhausen et créateur de référence de l'édition 2008 de la Biennale lyonnaise « Musiques en scène » (1), a créé l'événement dès son ouverture. Eötvös deviendrait-il le compositeur lyrique du XXIe siècle dans la descendance des Verdi, Wagner, Strauss ? *« Mille problèmes restent encore ouverts dont je n'ai pas la solution,* avoue-t-il humblement. *Dans la musique, ce qui m'intéresse le plus, c'est écrire le théâtre. »* D'où la création en août à Glyndebourne d'un sixième opéra, *Love and Other Demons*...

Commande de l'Opéra de Lyon, dans le cadre de son cycle japonais et de la Biennale, *Lady Sarashina* (2), ouvrage de 1 h 20, se déploie sur neuf tableaux enchaînés, dont les transitions se font « à vue », selon le désir d'Eötvös. Réunissant quatre chanteurs (trois femmes et un homme), *Lady Sarashina* se fonde sur le journal de la poétesse japonaise éponyme du XIe siècle, adapté en anglais par Mari Mezei,

L'écriture vocale est virtuose, sur tous les registres, de la parole au bel canto.

qui a découpé l'action selon le cycle des saisons, de la lune et de la nature. Au sein de cet embryon d'action dont le fil conducteur est un gentilhomme aimé, attendu, jamais revu, deux moments de pure poésie : les scènes IV et VI, vouées aux rêves de l'héroïne... L'écriture vocale est virtuose, sur tous les registres, de la parole au bel canto. Merveilleusement japonaise et dépouillée, la mise en scène du chorégraphe Ushio Amagatsu (signataire à Lyon de la première production de *Trois Sœurs* du même Peter Eötvös) dégage une grande force intérieure, associant lenteur et dynamisme, tandis que les splendides costumes de Masamoto Ota sont chargés de symboles. Traité en chambriste, l'orchestre bruisse de mille feux ; quatre clarinettes disséminées dans la salle ajoutent au songe. Sous la direction du compositeur, l'œuvre est ajustée aux particularités d'une salle qu'Eötvös connaît parfaitement et où Mireille Delunsch incarne une Dame Sarashina éperdue mais pudique, tandis qu'Ilse Eerens, Salomé Kammer et Peter Bording lui donnent la juste réplique.

BRUNO SERROU

(1) Jusqu'au 20 mars
Rés. 04.78.28.05.35. www.grame.fr
Parmi les autres rendez-vous, le concert Peter Eotvos/Pierre-Laurent Aimard avec l'Orchestre national de Lyon (13/03), le spectacle *Har le tailleur de pierre* de Martin Matalon (12, 14, 15, 16/03)
(2) Jusqu'au 16 mars
Rés. 0 826 305 325. www.opera-lyon.com En alternance avec Hanjo de Hosokawa et The Curlew River de Britten, deux productions d'Aix-en-Provence

CONCERT CLASSIC
concertclassic.com

LE JOURNAL

Rédacteur en chef : Alain Cochard

ACTUALITE

06 Mars 2008 - Lyon - Compte-rendu : Un Nô lyrique - *Lady Sarashina* de Eötvös



Somptueuse ouverture de la Biennale Musiques en Scène et du Festival Japon 2008 à l'Opéra de Lyon avec la création mondiale du dernier opéra de Peter Eötvös *Lady Sarashina* sous la direction du compositeur. Juste retour des choses pour la capitale des Gaules dont la politique culturelle offre depuis longtemps un bel exemple d'intégration des différentes institutions lyonnaises. En vertu de l'adage qui veut que l'union fasse la force, tout le monde est sur le pont en ce début de mars glacial, du TNP avec ses *Langagières* à l'Orchestre National de Lyon qui a invité le grand pianiste Pierre-Laurent Aimard, en passant par l'Ensemble orchestral contemporain de Daniel Kawka et l'Opéra de la ville.

Cette *Lady Sarashina* n'est certes pas un opéra au sens traditionnel du terme, mais ce nô lyrique représente davantage dans sa tentative magnifiquement réussie de réunir les arts d'Orient et d'Occident. Il s'agit de neuf tableaux tirés de fragments du journal d'une dame de la cour japonaise du XIe siècle, mixte de notre Aliénor d'Aquitaine et d'Hildegard von Bingen version nippone. Pour la mise en scène, Eötvös s'est tourné à nouveau vers le chorégraphe Ushio Amagatsu, fondateur de la compagnie Bhuto Sankai Juku, qui avait assuré le triomphe de son premier opéra, *Trois sœurs* déjà à Lyon. Résultat stupéfiant tant l'interpénétration du son et de l'image atteint à un degré rare : la scène est transformée en aire de jeu zen, réduite à l'épure, deux cercles métalliques figurant la course de la lune.

Costumes et maquillages contribuent à cette étrangeté et à ce hiératisme. Mais la décomposition des mouvements, leur lenteur relative, n'est pas imitation de ceux du gagaku, par exemple, cette musique de cour empreinte d'une lenteur qui abolit jusqu'à la notion même d'écoulement du temps. Simplement, nous rêvons en sympathie avec cette noble dame, avec un chat, avec un prêtre ...L'orchestre imaginé par Eötvös est tout sauf folklorique, sans se refuser une étrangeté sonore, un miaulement de corde, un feulement de cuivre, une clochette qui tintinnabule, voire le souffle d'une flûte démultiplié par une batterie de haut- parleurs au pourtour de la salle. Mais jamais cela ne sent son artifice. Eötvös est trop habile et sincère à la fois pour cela. Grand scrutateur de l'âme féminine devant l'Eternel, il en décrit les méandres dans ce tapis de notes.

Comme son compatriote hongrois György Ligeti qui fut chef de chœur, lui aussi aime la voix et la sert à merveille sans l'entraîner sur des sentiers trop escarpés. Il dit tout avec son quatuor vocal ! La langue anglaise utilisée ici le fait pencher parfois du côté du Britten des opéras de chambre. Mais à d'autres moments qui ne sont pas les moins savoureux et les moins réussis, les notes d'Eötvös font entendre une prosodie nippone à travers les phonèmes anglais. On touche là à l'union la plus inouïe et la plus profonde à la fois des arts d'Orient et d'Occident. Rarement, on est allé aussi loin dans l'interpénétration. Mais tout cela n'est perceptible que grâce à l'excellence des interprètes, en tête Mireille Delunsch, décidément une très grande dame du chant, qui sait d'ailleurs ne pas écraser ses partenaires, mais au contraire les hisser à son niveau. Il s'agit de la soprano néerlandaise Ilse Eerens, de la mezzo allemande Salomé Kammer et du baryton hollandais Peter

Bording. Eötvös a inscrit un nouveau chef-d'œuvre à son catalogue.

Jacques Doucelin

Peter Eötvös : *Lady Sarashina*, Opéra de Lyon, 4 mars 2008 (création mondiale), prochaines représentations les 7, 11, 13 et 16 mars 2008.

Programme détaillé de l'Opéra de Lyon

Photo : Opéra de Lyon

concertclassic.com © 2001

ANNEXE XVII : Critiques de presse parues au sujet de la création de l'opéra *Love and Other Demons*

Eötvös is the modern music man

Evening Standard 30.07.08

Add your view

More articles by Fiona Maddocks





Carrying the flame: Peter Eötvös



High expectations: Allison Bell in Love and Other Demons with Marietta Simpson



Forbidden love: Nathan Gunn, Felicity Palmer and Jean Rigby

- What is a rabid dog doing at Glyndebourne, that pleasance of Mozart and popping corks on the lawn? Add a Catholic priest fixated with a pubescent girl, African slaves and an exorcism, all wrapped up in passionate Spanish-Hungarian rhythms spiced with pure Gregorian chant and you have the Sussex opera house at its most daring.

The world premiere of Peter Eötvös's opera Love and Other Demons, a co-commission between Glyndebourne and Radio 3 based on Gabriel García Márquez's novella, takes place next month. Seven performances follow. Glyndebourne's earliest premieres were Britten's Rape of Lucretia (1946) and Albert Herring (1947). Works by Tippett, Oliver Knussen, Harrison Birtwistle and Jonathan Dove have followed, all now part of the canon. Expectations are high.

Eötvös, 64, a gentle, compact, bearded Hungarian, who describes himself equally as composer, conductor and teacher, seems an unlikely figure to settle on such a dark and unnerving story. He began his career writing theatre music and has also composed music for 20 film scores. Drama is in his blood. He has a strong, practical instinct for what works. This is his seventh opera, including Angels in America, full of Broadway echoes, and Le Balcon (after Jean Genet), which is dipped in the Gallic sound-colours of Jacques Brel. Each has a completely different musical style, which he explains as an attempt to make the music absorb the story and reflect it as a mirror. What can we expect this time?

At first Eötvös answers by recalling his encounters with Glyndebourne as a conductor. He is well known to British audiences in this capacity, having made his Proms debut in 1980, then worked regularly with the BBC Symphony Orchestra (as principal guest conductor in the late Eighties), the London Sinfonietta and Covent Garden.

"I conducted Janáèek's Makropulos Case at Glyndebourne in 2001. I got to know the orchestra, and the atmosphere and the house itself, with its very brilliant, clear acoustic. And I thought this Marquez story - with its combination of clashing black and white cultures, of forbidden love and the heavy hand of the Church - would resonate with a British audience."

In this respect, like a sculptural installation, Love and Other Demons is site-specific. "I would never have done this piece had the commission come from Budapest." Why not? "In Hungary, the conflicts would not have spoken to people in the same way. I'd have tackled, say, the tensions between Hungarians and Tzigani - gypsies - instead."

Pressing him further, an entirely different reason emerges. He was born during the war in 1944, in what was then Transylvania. His father was a lawyer, his mother a pianist. "We had to keep moving around, to Germany and Austria and eventually back to Hungary."

He was 12 at the time of the 1956 Hungarian Uprising (against the Stalinist government), which he calls "the great catastrophe of my childhood". What does he remember? He gives a laugh, more of a lament.

"One night in my village, in the northeast of Hungary, the Russian tanks drove in. And they stormed straight - klackk! - into the church, which was a wooden structure. It burst into massive flames, 150 metres high. It was incredible, horrifying, a great cataclysm of my boyhood." For six years, the concrete foundations remained, untouched, a daily reminder. "It became symbolic somehow - of the devastation of the church, of damnation and redemption."

The experience continues to haunt him, those great flames returning to him in recurrent dreams. "And yes, it's of course in part why I was drawn to this Marquez story, with its exploration of the oppressive hand of the Church, and the exorcism, though I had not thought of it this way before now."

Eötvös's grandfather was a Calvinist pastor. "But I have no faith in God. I believe the artist must be independent. My function is to observe the world, not to be influenced by a higher being or an institution like that of organised religion."

How, then, does he explain his solo percussion piece entitled Psalm 151? He wrote it to commemorate the death in 1993 of Frank Zappa, with whom he had been working. "We had been recording music by Varese, with Frank as producer. Then weeks later he died. There are only 150 Psalms. My extra one is intended as a sorrowing, angry human being's direct question to God: OK, just what do you mean by taking this brilliantly talented man away from us so young?"

His other great musical collaborator was Stockhausen. Eötvös has conducted and recorded many of his works, establishing them as part of the repertoire. Especially remarkable is his landmark account of Gruppen, the monumental work for three orchestras (which can be heard at the Proms' Stockhausen Day on Saturday).

The Spatial separations of the piece, with sounds coming from all directions, has shaped Eötvös's own scoring in Love and Other Demons, in which the orchestra will be split into two, sitting on opposite sides of the pit. "If I place two flutes side by side in the classical way, the music comes from one source. If I place them either side of the pit, it's stereophonic. It's obvious, but not usually done." His relationship with Stockhausen dates back to 1966. "I was in permanent contact, both professional and in friendship, for 42 years until the hour of his death." Eötvös means this literally. "I wrote a letter to him, in anticipation of his 80th birthday. I posted it that December morning at 11. It was that precise hour he died. It was somehow characteristic of him and he would have enjoyed the fact."

Unlike his friend Eötvös, Stockhausen was profoundly religious. "He truly believed he was going to another place, to meet his maker. He was happy and calm. So I cannot feel sad. I must respect his faith. That was his life."

In addition to the Glyndebourne opera, which will be conducted by Vladimir Jurowski, Eötvös is conducting a Prom with the UK premiere of his own Violin Concerto, written to commemorate the seven astronauts who died when the Columbia space shuttle disintegrated over Texas in 2003. "I grew up when the space programme was expanding. Yuri Gagarin [the Russian cosmonaut and first human in space] was a hero. I immediately, aged 17, wrote a piano solo called Cosmos. I was fascinated by the idea of endless space and the Big Bang. These seven who died - the first Israeli, a woman from India and so on - had been chosen for reasons of mixed cultural identity. The tragedy seemed to me additionally symbolic."

He chose to write a work for violin and orchestra "because the violin is closest to the human voice in its range of expression. It speaks from the soul".

Eötvös's great mission is to encourage understanding of contemporary music. He has set up his own institute to help conductors trained in music of the past deal with the complexities of the new. He needs to. A recent British newspaper article sparked huge debate when the writer Joe Queenan rubbished modern music as "harsh and ugly and monotonous and generically apocalyptic, dreary, brutish... it's the same funereal caterwauling that bourgeoisie-loathing composers have been churning out since the 1930s".

Will Love and Other Demons be apocalyptic and noisy? "No, not at all," replies Eötvös softly. "Actually it's my first opera about love. It opens with a simple melody on celesta which sounds like a tune on a child's piano. It's very immediate, and it keeps returning, so you know where you are."

I can think of another opera that uses celesta - or, strictly, glockenspiel - in a similar way. It's by Mozart. Glyndebourne can breathe easy.

New aria codes

By Claire Wrathall
Published: August 9 2008 02:58 | Last updated: August 9 2008 02:58

Tonight at Glyndebourne, the privately owned Sussex opera house, *Carmen* will be performed. It is a production that has been sold out for months. But backstage, a very different work is in rehearsal: the Hungarian composer Peter Eötvös's *Love and Other Demons*, which receives its world premiere tomorrow.

Superficially at least, the two operas have something in common. Both are impassioned, superstition-laden tales of forbidden love by ostensibly upright men for wild females. But if *Carmen* is box-office gold, *Love and Other Demons*, based on a novella by Gabriel García Márquez, sounds tougher to sell. It features an unknown score for "double orchestra", which means that two ensembles are seated across from one another in the pit, so that each instrument plays not quite in sync but in dialogue with its opposite number. And it has a libretto in English, Spanish, Latin and Yoruba by Kornél Hamvai, a Hungarian playwright.

Nathan Gunn is gunning for you in Love and Other Demons

From The Times
August 9, 2008
Emma Pomfret

The ‘super-sexy’ American opera star Nathan Gunn will soon be casting his spell over Glyndebourne



It’s tough being a poster boy for opera. The American baritone Nathan Gunn has inspired a Facebook group, unashamedly called “I want to touch his pecs”. When he appeared on Comedy Central’s *Colbert Report* he was introduced as “Nathan Gunn, super-sexy opera star”, flashing up images of a bare-chested Gunn in Tobias Picker’s opera *An American Tragedy*.“ Do you ever perform with your clothes on?” Stephen Colbert quipped.

What’s an opera star to do to be taken seriously? For his first major operatic appearance in the UK, Gunn has chosen a decidedly unhunky part in Peter Eötvös’s new opera, *Love and Other Demons.* Based on the Gabriel GarcÍa Marquéz novel, it premieres tomorrow. In brief, it’s *The Thorn Birds* with exorcism. Gunn plays Father Delaura, who is tortured by his love for a 12-year-old girl, Sierva MarÍa (sung by the soprano Allison Bell). Sierva has been bitten by a rabid dog, and the superstitious townsfolk believe that she is possessed. Delaura is dispatched to exorcise her demons, but the pair fall in love. Inevitably, they are discovered and “everything goes to hell”.

“It’s pretty wild,” Gunn adds laconically, munching a salad in the Glyndebourne restaurant. Rehearsals are tiring, with tough technical demands on the set. After lunch Gunn will film a bloody self-flagellation. There are a few of these mini-films, representing the thoughts and dreams of the protagonists, which will be projected as the action unfolds on stage.

With his cool glasses, a goatee beard and those muscles discreetly hidden under a black T-shirt, Gunn will have to go some to become the nerdy priest he describes. “Delaura is comfortable in his vocation. He has a love of books, his world is peaceful and organised. Then he is asked to exorcise this girl and whatever she has – goodness, innocence – attracts him.”

Marquéz’s 18th-century Colombia is a fantastical world, yet Gunn identifies something of himself in Delaura. “All of us think we’ve arrived at where we’re going, and suddenly we realise that’s not the end of the journey,” he says. In Delaura’s case, the priest believes he has reached his goal – the Church – only for life to throw a spanner in the works. “I thought I was going to have three kids and then my wife got pregnant with twins, so now we have five,” Gunn says. “All of a sudden life changes.” Even his career was fortuitous. One summer, needing extra cash, he took a job singing at

weddings. His mum found him a singing teacher, who played him his first opera, Mozart's *The Magic Flute*. "And I thought: 'Wow! This is absolutely beautiful. Maybe I should audition for music school instead of going to the air force academy'. "

Gunn got into every music school to which he applied, ending up at Illinois before honing his craft on the New York Metropolitan Opera's young artists scheme. We haven't seen much of Gunn in the UK. He sang a concert version of *Billy Budd* with the LSO last year, he has appeared in *Ariadne auf Naxos* at Covent Garden, and in 2006 he played the astronaut Buzz Aldrin in *Man on the Moon,* a TV opera written by Jonathan Dove for Channel 4. It's one of five new operas on his CV, including André Previn's take on *Brief Encounter* for Houston Grand Opera next year. Gunn has an appetite for new work and, with composers beating a path to his door, the story is the first thing that he considers.

"I think about text a lot – I'm not a 'put it in your snout and shout' singer," he says, relishing the opportunity to create a role. "It's so nice to engage an audience in a fresh interpretation of a story and not to match up to the best performances they've seen."

Love and Other Demons won him over on two counts: its intriguing story and the chance to work with the Hungarian composer Eötvös. For his first UK opera commission, Eötvös has tried to create a new relationship between singers and instruments. The orchestra is split in two, with a third block of players in between, providing counterpoint and overlapping musical colour. "It's dramatically very effective," admits Gunn, who received the completed second act only in April.

Since Eötvös uses the voice for effect, the pair met last year to talk vocal range. Whatever they discussed, the composer has Gunn yelling, whispering, even singing falsetto and frequently crooning one thing while the orchestra plays another.

Gunn realises that he is starring in the hardest sell of Glyndebourne's summer festival. "At least to standard opera-goers," he suggests, arguing that younger punters will be more open to the experience. "New pieces put young people on a level playing field with those who've been going to opera for years; nobody knows what to expect. And the way pieces are written now, the drama is more critical – it's woven into the music.

"If I were in the audience I would listen closely to the text and let that take me into the music. It's like a movie; you're really listening to the dialogue but if you take the music out, it would totally change your perspective of what's happening."

Gunn makes a fine, articulate ambassador for all types of music, from Benjamin Britten to Broadway musicals. His last role was singing Gaylord Ravenal in *Showboat* and his current album is a slick collection of romantic tunes. If opera colleagues are sometimes baffled, Gunn has no problem existing in the two camps. At high school he was the sports jock – on the American football team – who also sang in the choir. How very unGrease. "To serve the music is to serve the music," he says, simply.

The role of Father Delaura, however, will undoubtedly define him in British eyes as a serious performer. Gunn hopes not. "It bothers me that singing [opera] and the performing arts are so separate. When I do pieces such as *Love and Other Demons*,it allows me to do *Camelot* or *Carousel.* And to do all of them gives credence to the validity of all these different styles of music."

Finally I wonder, what does he think defines him among today's top baritones? It can't be the buffed bod – Christopher Maltman has that. Nor the athletic performances – Simon Keenlyside can match those. After a thoughtful pause, Gunn gives an answer that should have Glyndebourne rubbing their hands: "I try to make contemporary pieces not sound contemporary. I want to engage the modern public in an art form that deserves to last a long time."



- Andrew Clements
- The Guardian,
- Tuesday August 12 2008
- Article history
-

When it comes to presenting new works, Glyndebourne is not renowned for adventurousness, so it is a measure of how Peter Eötvös's status as an opera composer has climbed that he should be the first non-British composer to have a stage work premiered by the company. Love and Other Demons is Eötvös's fifth full-scale opera, and if structurally it is his most conventional so far, it is also well made and musically rewarding.

The composer has admitted that he set out to write a bel canto work for Glyndebourne, and that Gabriel García Márquez's 1994 novella of religious intolerance, demonic possession and illicit love seemed to contain all the operatic ingredients he needed. The English-language libretto by Kornel Hamvai fillets the already slender tale expertly enough, but leaves the piece curiously deracinated. By removing its 18th-century Latin American context almost entirely, the power of Márquez's magic realism is neutralised, leaving just an unsavoury story not far removed from Ken Russell's The Devils, with an ending that seems carelessly inconclusive.

Eötvös's confident score, though, is full of authentically magical things. His orchestral imagination is keen and he has simplified his musical language without ever making it simplistic. There are ravishing sounds here, combined with equally convincing vocal writing often spun over diaphanous textures, even though sometimes the drama needs more of a musical push.

It helps that the Glyndebourne performance is so accomplished. Conductor Vladimir Jurowski makes the music shimmer and glow, and provides the singers with maximum support. Allison Bell takes on with gusto the demanding coloratura of the central character, Sierva Maria, the young girl who is incarcerated in a convent after apparently contracting rabies; Nathan Gunn is the hunky priest sent to exorcise her demons but who falls in love with her instead. There are wonderfully observed character roles from Jean Rigby as Sierva Maria's fellow inmate and Felicity Palmer as the abbess, and from John Graham-Hall as a doctor (the only enlightenment figure in this god-obsessed society), Robert Brubaker as the girl's father and Mats Almgren as the local bishop.

Only Silviu Purcarete's production disappoints for its failure to evoke any real sense of place, despite the lavish use of video projections full of writhing bodies, insects and reptiles; someone might have pointed out to him that there are no chameleons in South America.

This article was amended on Wednesday August 13 2008. Because of an editing error the name of the composer Peter Eötvös appeared throughout as Eötvös. This has been corrected.

Fear and a frenzy of faith

By Barry Millington, Evening Standard 11.08.08
More reviews by Barry Millington





Last rite: Mats Almgren, imposing physically and vocally as Don Toribo, carries out the exorcism that leads to the death of Sierva, played with stunning aplomb by Allison Bell

The idea that the insane and the possessed might actually have greater insight than the powers that be is one with a rich dramatic tradition. For his seventh opera, commissioned by Glyndebourne and Radio 3, Peter Eötvös has taken a story from Gabriel García Márquez (libretto by Kornél Hamvai) that reworks the idea as an eloquent indictment of faith-based frenzy and irrationality.

It is set in an 18th-century colonial sea port in Colombia. Sierva Maria is bitten by a dog thought to be rabid. The coincidence of a solar eclipse persuades the locals and the Spanish Catholic clergy who are their spiritual mentors, that Sierva's distressed behaviour is proof that she is possessed.

Sierva is demonised and the sympathetic Father Cayetano Delaura, who feels increasingly drawn to her, is reprimanded by the Bishop for suggesting that the girl may simply be terrified. An exorcism is ordered with tragic consequences.

Helmut Stürmer's sets, with projections by Andu Dumitrescu, evoke the colours and atmosphere of the African slave community. Perhaps inevitably the portrayal of primitive obsession leads to a sense of disjointedness but director Silviu Purcarete has a more fundamental problem with the structure of Part 1, which lacks dramatic momentum. The music is often strikingly original, both in scoring and in harmonic invention, but too many static episodes in succession tax the patience. Nor is lunacy conducive to either elegant word-setting or intelligibility.

Part Two, however, has a clear dramatic trajectory, from Sierva's imprisonment to exorcism and death. Here, the music is spellbindingly beautiful, often understated but haunting and mesmeric. Delaura refers at one point to an "unearthly shiver", and there is no better description of the quivering, fragile quality of so much of Eötvös's music.

The composer had the luxury of writing for specific singers, only to find that Marisol Montalvo, due to take the role of his central character, Sierva, had to withdraw owing to ill health. Fortunately, Allison Bell was on hand to supply the taxing coloratura, which she did with stunning aplomb.

Nathan Gunn realised the anguish and colonial guilt of Delaura, while the cavernous-voiced Mats Almgren was imposing both vocally and physically. Felicity Palmer was no less formidable as the abbess Josefa Miranda and Jean Rigby added an impressive madwoman to her varied list of roles.

Vladimir Jurowski demonstrated an admirable command of the idiom. A brave undertaking for Glyndebourne and a fine achievement.

From The Times
August 12, 2008
Geoff Brown

Love and Other Demons at Glyndebourne



I liked the stage direction “All hell breaks loose”. Perfect for a convent exorcism – the climactic event in this new opera, unveiled before a gourmet audience who would have probably preferred to be eating Mozart. But where was Hell exactly? I saw nuns in a polite flap, a little writhing, smeared blood: a tea party compared with the *Exorcist* films. Silviu Purcarete’s production of this imaginative but uneven opera by Peter Eötvös is troublingly cool, tasteful and careful.

To a degree, you can understand the caution. In a career of many operas, this was a big commission: Eötvös’s first for Glyndebourne; his first in English (well, mostly). And it’s based on no homely text but the 1994 novel *Of Love and Other Demons* by the Colombian master of magical realism, Gabriel GarcÍa Márquez. Music and drama must illustrate time shifting and collapsing, reality warping into the fantastic. How to deal, too, with the plot’s tricky core, the obsessive love of an 18th-century bishop’s librarian for a 12-year-old girl, the Marquis’s daughter, bitten by a dog, who acts as if she’s possessed?

Eötvös, a magpie and maverick figure, avoids the tut-tuts by giving the girl a vocal line so testing that only an adult could attempt the role. No matter how stratospheric the pitch or angular the leap, Allison Bell displays dizzying power as Sierva Maria, the little copper-haired heroine. The singing throughout is impressive, as is Nathan Gunn’s chest, revealed in two scenes during the librarian Delaura’s journey from bookworm to love’s slave. And no one could moan about Vladimir Jurowski and the London Philharmonic, tumbling with zest through Eötvös’s eclectic, quicksilver score, rich in ear-catching sounds, or the emotional tapestry of Helmut Stürmer’s lighting – so vital in colouring his rudimentary set and the ritualised staging.

Yet, by softening the dangerous liaison, Eötvös dampens the material’s fire. He’s not helped by his librettist, Kornél Hamvai. Action often arrives in simultaneous layers; languages crisscross. The libretto’s brief lines keep characters stunted, with few chances for modern opera’s version of an aria. Gunn’s lyric flight, resonant when it comes, is much delayed; Felicity Palmer’s combative Abbess is delayed even longer. As the Marquis’s housemaid, Marietta Simpson is luckier; that richly textured mezzo pleasurably warms up the early scenes. Robert Brubaker also raises the temperature in the Marquis’s dream aria, one of several stretches benefiting from Andu Dumitrescu’s discreet video projections.

Nothing is sustained: that’s the disappointment. Soaring scenes alternate with deserts. Instrumental finery flickers, then dies. Still, you’re never bored, and even that exorcism brings its reward – a haunting final scene coloured musically by the same celesta that started this erratic opera.

Love and Other Demons: not so much possessed as repressed

The Daily Telegraph, 13/08/2008

Rupert Christiansen reviews Love and Other Demons at Glyndebourne

I didn't know what to expect from Peter Eötvös's new opera. I had much enjoyed Three Sisters, a fantasia on Chekhov's play, with those wistful creatures sung by countertenors; I had admired rather less his relatively straightforward adaptation of Genet's Le Balcon; and I thought his version of Kushner's Angels in America a dismal flop.

Now comes Love and Other Demons, based on a novella by Gabriel García Márquez. It is set in 18th-century Colombia, a society split between the rituals of counter-reformation Catholicism and Yoruba paganism.



Arresting and frustrating: Love and other Demons

Bitten by a rabid dog, 12-year-old Sierva is thought to be possessed. She is locked into a convent to await exorcism.

But Sierva clings to whatever her demons are, as the librarian priest Delaura becomes infatuated with her (the paedophiliac implications of this are not addressed).

Opera has explored this territory before - one thinks of Prokofiev's The Fiery Angel and Penderecki's The Devils of Loudun - but what is both arresting and frustrating about Eötvös's approach is its wilful refusal to let the music overheat.

Until the final climax - and even that is a clinically controlled explosion - everything is dry, cool and precise, with spare and weirdly beautiful orchestral textures underpinning angular vocal lines that rarely so much as hint at lyricism.

Perhaps this is appropriate to a piece that at some level focuses on the psychology of repression, but so much holding back and paring down makes for arduous listening, particularly as Eötvös sets a slow pulse and eschews any sense of cumulative tension in the narrative.

The ultimate effect is of a brilliant but sterile stylistic exercise, impressive but not involving.

Glyndebourne does it proud. Vladimir Jurowski's forensic conducting of the London Philharmonic Orchestra insists on every instrumental detail, giving the sonorities an almost hallucinogenic clarity, complementing the dreamy vividness of Silviu Purcarete's staging, set in a landscape of crumbling Hispanic baroque designed by Helmut Stürmer.

Some banal video projections could be dispensed with.

Allison Bell sings Sierva's high-lying coloratura with great aplomb and manages to make the girl's innocence eerie if not sympathetic, while Nathan Gunn does what he can with the underwritten role of Delaura.

Is his tendency to strip to the waist and reveal his well-toned pecs something written into his contract? It certainly had no immediate relevance to the character or the plot.

Love And Other Demons, Glyndebourne Festival, Glyndebourne

Reviewed by Edward Seckerson

Thursday, 14 August 2008

Gabriel Garcia Marquez's novella, upon which this work is based, certainly suggests opera: a total eclipse of the sun, a rabid dog, a girl named Sierva Maria de Todos los Angeles, a priest whose compassion turns to forbidden love, a monstrous exorcism. The "demons" of the title are prejudice and intolerance. Love dies, innocence dies in a climate of suspicion and mistrust.

But have Peter Eötvös and his librettist Kornel Hamvai successfully realised the "magic realism" of the novel? Yes and no.

What we have is the framework of a play infused with music. Eötvös sets his text as heightened speech, the better to convey the words, which are ritualised, carried on an instrumental current that behaves like underscoring, recalling Eötvös early days as a composer of incidental theatre music. But here his music is organic and superbly accomplished, upper and lower frequencies set in thrilling opposition to suggest the opposing forces that eventually tear our heroine apart.

But the "songs", such as they are, feel subsumed by the relentless lento pacing of the score. It's as if the whole evening is under hypnosis. There is plenty of variety, you just don't feel it. But you do remember the haunting juxtaposition of religious chant and Sierva Maria's birdlike pyrotechnics, wonderfully handled by a fearless Allison Bell – the suppressed lyricism of Father Delaura (Nathan Gunn), the anguish of Maria's father Don Ygnacio (Robert Brubaker).

In Helmut Sturmer's striking design there's a suggestion of excavation in the remnants of Don Ygnacio's mansion: we're digging into the past to shape the future. But the future is bleak; there is no harmony of ideas. "Rabies of the soul" infects everyone but Sierva Maria and her would-be saviour Delaura. The scene where his healing turns seductive is beautifully handled by director Silviu Purcarete, the first embrace clinching a forbidding unison crescendo in the orchestra.

Indeed, under Vladimir Jurowski, the London Philharmonic shimmers and growls evocatively, and, surfeit of "meaningful" projections aside, Purcarete's production delivers.

From The Sunday Times, Paul Driver

August 17, 2008

Wide of the Marquez



From early days, Glyndebourne has been more than a matter of Mozart, picnics and champagne. Since 1946, when Britten's The Rape of Lucretia was premiered there, it has presented its elegantly attired audience with challenging new works, including a dozen commissions. Twelve in 64 years may not be an unduly high return, but their quality has been striking, among them a Tippett work, two by Birtwistle and a Knussen double bill. The latest is by the Hungarian Peter Eötvös (born 1944). He is better known here as a conductor, mainly of new music, has often appeared with the London Sinfonietta and BBC Symphony Orchestra, and for years headed the Paris-based Ensemble Intercontemporain. Several of his pieces have, though, been heard in London, and indicate that, for all his attachment to Boulez (founder of that Parisian group) and Stockhausen (with whom he studied), his approach is not to be pinned down to any doctrinaire modernism.

The orchestral zeroPoints, the jazz-affiliated trumpet concerto Jet Stream (both performed at the Barbican) and especially the orchestral Chinese Opera (some of which was aired last year as part of the Philharmonia's Music of Today series at the Festival Hall) reveal a mentality that seems, as he says himself, primarily theatrical. Chinese Opera is wordless and not particularly oriental-sounding, but operatic gesture is implanted in the instrumental lines themselves. Eötvös even sees them as a commentary on the techniques of various 20th-century theatre directors. This is not purist, high-toned writing, but adaptable and eclectic, with a rough-and-readiness essential to the theatre. As the Glyndebourne dramaturge Edward Kemp's programme essay observes, Eötvös cheerfully admits that he has no style of his own. He composes the "style" along with the actual notes — an eminently practical method for turning out operas or, as he has also often done, film scores.

He has now written eight operas, including the adaptation from plays of The Three Sisters, Le Balcon and Angels in America, but the new one is the first to be produced in this country. Love and Other Demons is based on Gabriel Garcia Marquez's 1994 novel Of Love and Other Demons. Losing the "of" is appropriate to a work that presents rather than describes. The libretto, mostly in English, by Kornel Hamvai, in association with Kemp, condenses the action into two parts, 80 and 60 minutes long, with a formal crispness in contrast to the torrid emotions on display.

The story is horrible. In 18th-century Spanish Colombia, a 12-year-old girl, Sierva Maria, the daughter of Marquis Don Ygnacio, but reared by an African slave, Dominga, is bitten by a rabid dog at the time of a solar eclipse. Whether she acquires the disease is not ascertained

(she behaves strangely), but the bishop is sure she has been possessed by demons and sends her to a convent for exorcism. His librarian, Delaura, is given responsibility for her "salvation", but, partially blinded by looking at the sun during the eclipse, he is fully blinded by her beauty, and possessed by the worst of demons, erotic love. There is nothing he can do to save her, though; and, after much bloodstained religious writhing, her exorcism is complete and she expires. Religious bigotry has prevailed over the pagan vitality of the slaves, passion has flailed uselessly, love has achieved nothing.

There is, perhaps, traditional operatic potential in this lurid melodrama, but Eötvös is modernist enough not to want to develop it. His concerns seem to be, more abstractly, with manipulating stage time, with stereophony in the pit — where the orchestra is split symmetrically in two (the effect passed me by, alas, at the back of the stalls) — and with ciphering Sierva's name into the score, rather as Berg encodes the names Schoenberg and Webern in his Chamber Concerto. For all Eötvös stylistic adaptability — the sharp snatches of African or Spanish pastiche, the obligingly free-floating accompaniments — he is reluctant to leave behind modern opera's lingua franca and lift the discourse out of continuous arioso (however nuanced) into full-blooded aria, or risk more than a hint of ensemble (though there are deft, atmospheric choruses). As a result, the dramatic high points seemed to me to lose emotional reality.

When Delaura brings the first part to a close with a desperate soliloquy of erotic enthrallment, I longed for some lyrical efflorescence of the vocal line, but the jagged outburst — though sturdily projected by the baritone Nathan Gunn — only made me more aware that his lovesickness had come on suddenly, with scant dramatic preparation. In the second part, Delaura and Sierva do have the generic love scene, but manage to sing together only in the last few bars.

I was most surprised to read, in Kemp's essay, that Eötvös saw the opera as an opportunity for bel canto. True, Sierva is a coloratura role, and one of fearsome difficulty, but strident expressionism is privileged over vocal display. The Australian Allison Bell's way with the part was, however, a great strength of the evening. Another was Felicity Palmer's formidable if sympathetic abbess.

The orchestral writing comes to a noisy climax in the exorcism scene, which stirs memories of Ken Russell's film The Devils with its creepily insidious and, as such, more effective music by Maxwell Davies, and there isn't much of the opera after that. Dominga (Marietta Simpson) sings a free-rhythm lament for her "baby" and, in this staging by Silviu Purcarete, Don Ygnacio (Robert Brubaker) silently watches as his daughter descends to her grave. Altogether, one wanted more: more logical thrust to the drama, more effulgence in the vocal parts, more autonomy in the orchestra, which offers no real argument of its own.

One couldn't fault the conductor, Vladimir Jurowski, or the playing of the London Philharmonic. Helmut Sturmer's set, a crumbling, silver-grey, all-purpose interior overlain by Andu Dumitrescu's video projections of a carnal and zoological nature, is stylish enough. The opera is cleanly crafted and not without its gleaming moments, and is meant as a tribute to the house and voices for which it was written, bearing their imprint like a cast out of a mould. Yet, sitting through Puccini's Il Tabarro at the Proms next day — a stirring concert performance by the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda — I knew with extra force what I'd been missing.

Résumé : La présente thèse a pour sujet les cinq premiers opéras du compositeur hongrois Peter Eötvös : *Trois Sœurs, Le Balcon, Angels in America, Lady Sarashina* et *Love and Other Demons*, opéras créés entre 1998 et 2008. À travers le filtre de la réflexion menée par Michel Foucault dans son ouvrage *L'archéologie du savoir*, il est question de déterminer dans quelle(s) mesures(s) les cinq opéras, envisagés dans leur rareté comme cinq entités singulières, viennent pourtant constituer une seule et même série. La réponse à cette problématique s'articule autour de trois parties. La première s'attache à la rencontre du compositeur avec des sources littéraires, rencontre qui oriente l'élaboration des livrets et qui motive le travail sur les langues russe, française et anglaise. La deuxième partie est consacrée à la caractérisation musicale/opératique des personnages, au traitement de la narration au sein des cinq opéras et au rôle de l'interprète, rôle intimement lié à la destinée des ouvrages lyriques. Enfin, la troisième partie se propose de présenter les cinq mondes des cinq opéras en tant que glissements de l'un à l'autre, en tant qu'héritages d'un passé musical recontextualisé et en tant que révolutions intimes et collectives obéissant à une unique visée, ou plutôt à un unique devoir : celui de la mémoire comme passeuse de vie.

Mots-clés : Musique du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, Dramaturgie musicale, Compositeur hongrois, Opéra contemporain, Archéologie, Peter Eötvös, Passeur, Tri Sestri, Le Balcon, Angels in America, Lady Sarashina, Love and Other Demons

Title : ***Peter Eötvös, hand-down of a renewed knowledge. About a composition's archaeology or ten years of opera.***

Abstract: This thesis is about the Hungarian composer Peter Eötvös' first five operas: *Trois Sœurs, Le Balcon, Angels in America, Lady Sarashina* and *Love and Other Demons*, which were created between 1998 and 2008. Through the filter of Michel Foucault's thinking developed in his work *L'archéologie du savoir*, the issue consists in determining to what extent(s) the five operas, considered in their rarity as five singular entities, form however one and the same series. The answer to this issue is in three parts. The first part applies to the composer coming across literary sources, which directs the librettos' elaboration and motivates the work on Russian, French and English languages. The second part is devoted to the musical/operatic characterisation of the characters, to the narrative treatment within the five operas and the interpreter's part, which is closely connected to lyrical works' destiny. Finally, the third part intends to present the five worlds of the five operas as they slip from one into the other, as heritages of a recontextualized musical past, and as intimate and collective revolutions obeying one single aim, or more precisely one single duty: the one memory has to hand down life.

Key-words : Music of XXth and XXIst 's centuries, Musical dramatic art, Hungarian composer, Contemporary opera, Archaeology, Peter Eötvös, Hand-down, Tri Sestri, Le Balcon, Angels in America, Lady Sarashina, Love and Other Demons

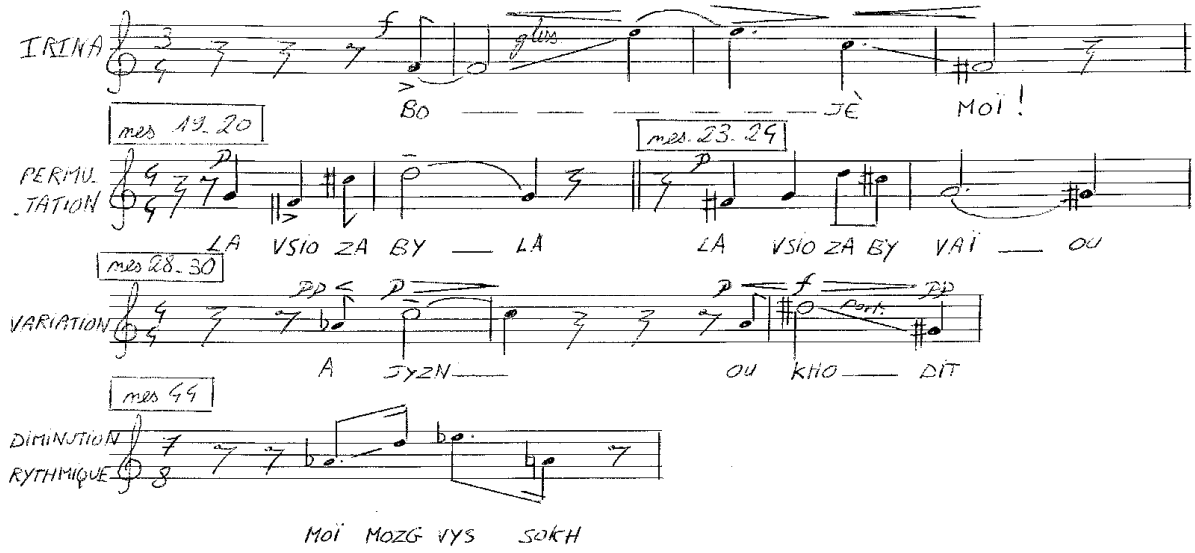
Discipline : Musique et Musicologie

École doctorale V : Concepts et langages ED 0433

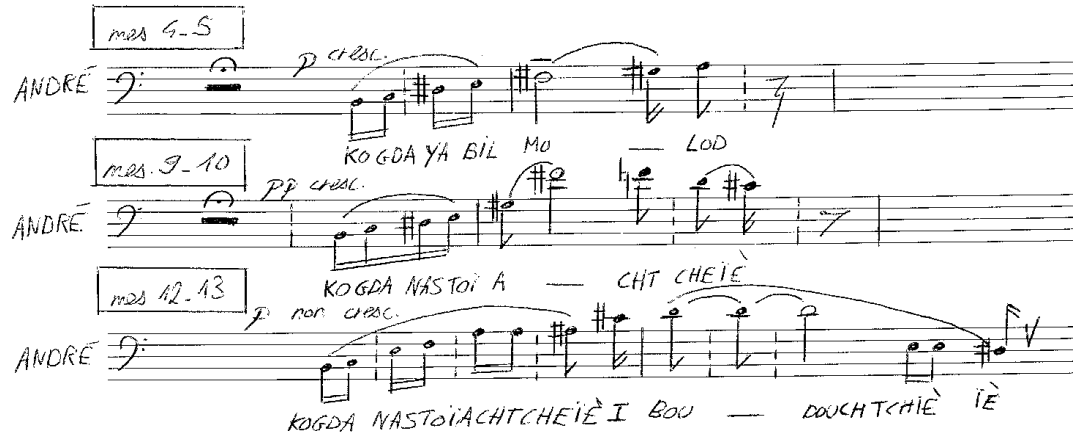
Siège : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 PARIS.

ILLUSTRATIONS

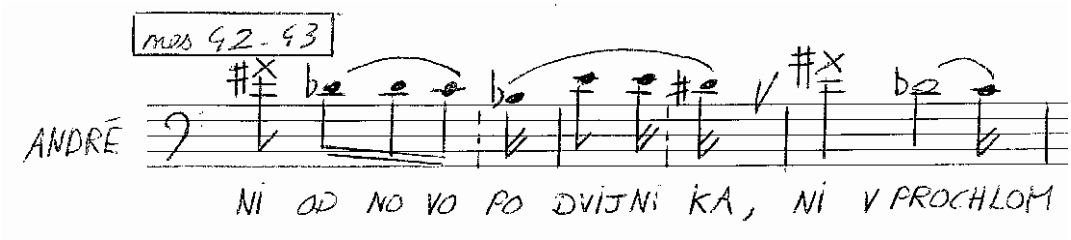
Exemple musical n°1



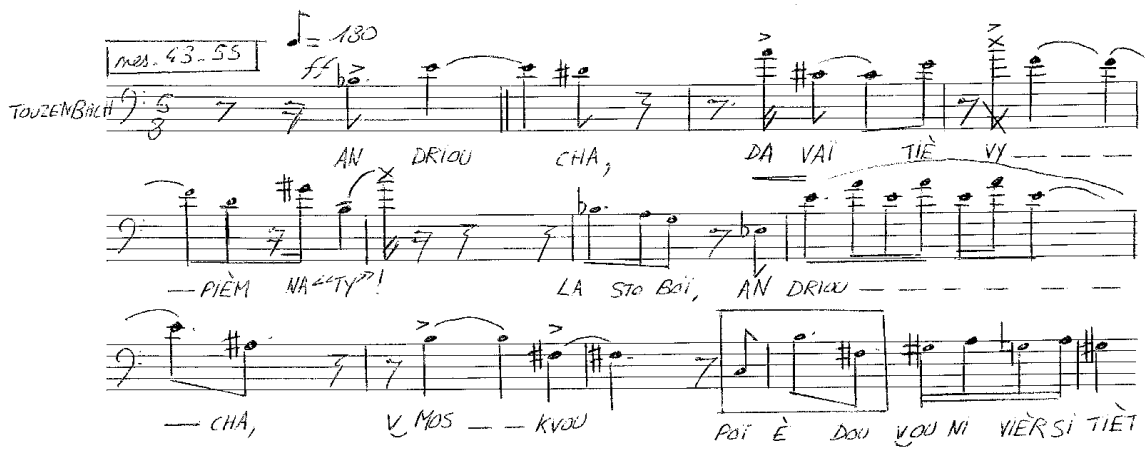
Exemple musical n° 2



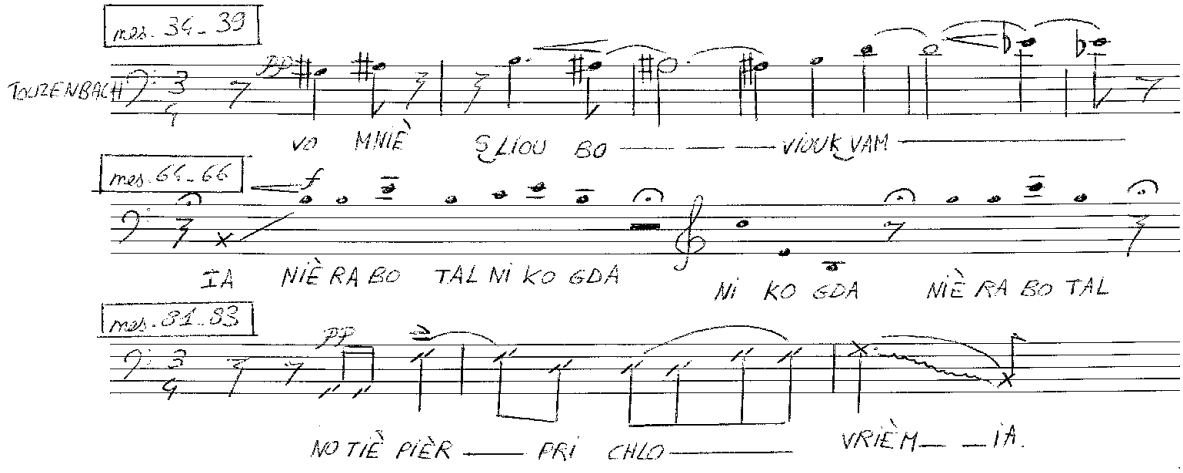
Exemple musical n° 3
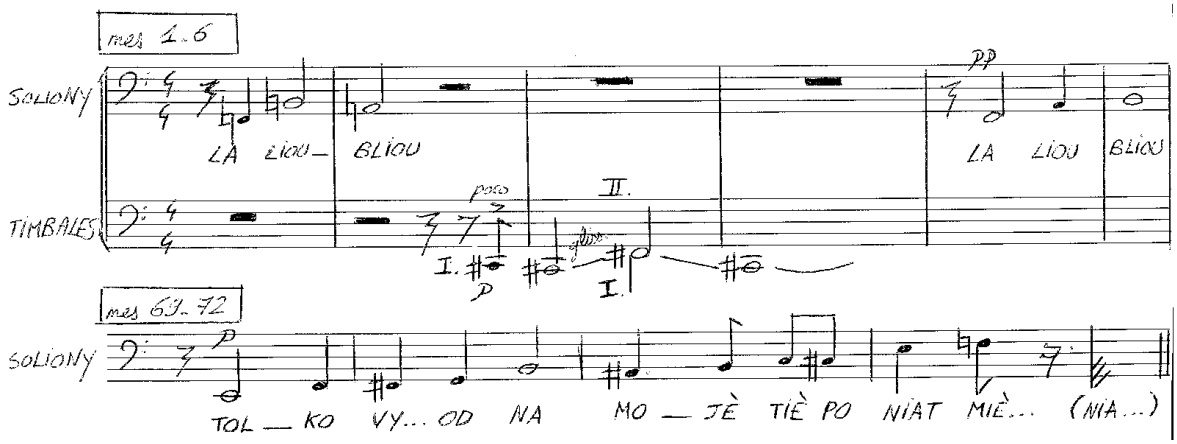


Exemple musical n° 4
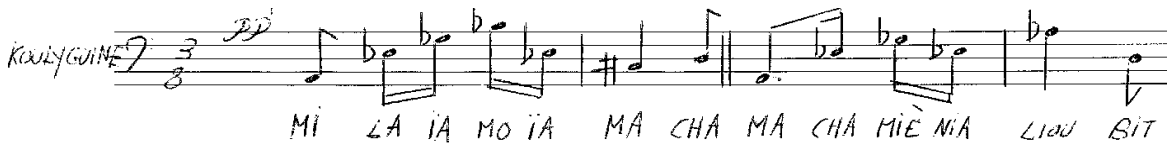


Exemple musical n° 5



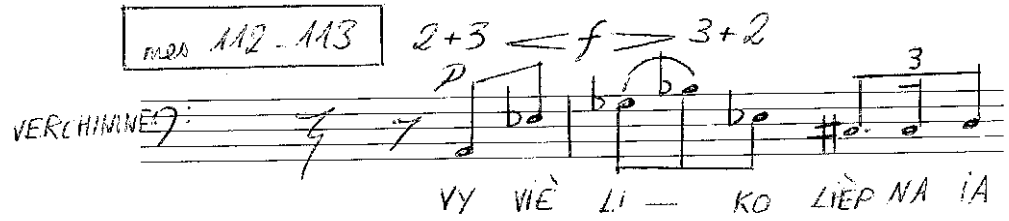
Exemple musical n° 6



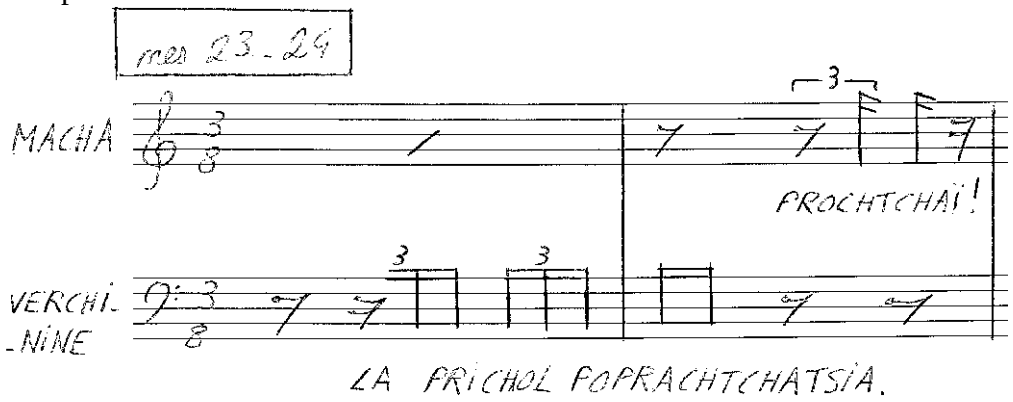
Exemple musical n° 7



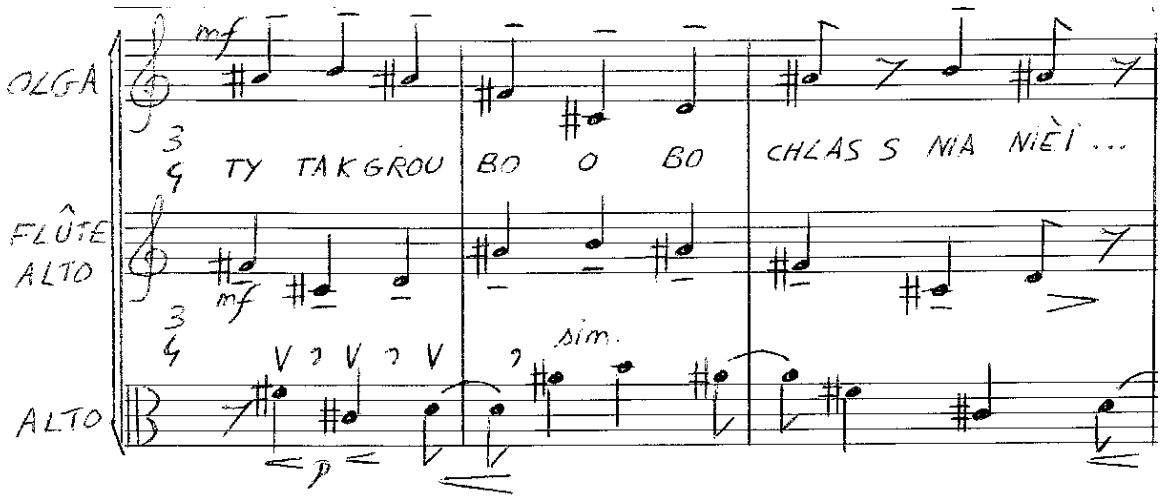
Exemple musical n° 8
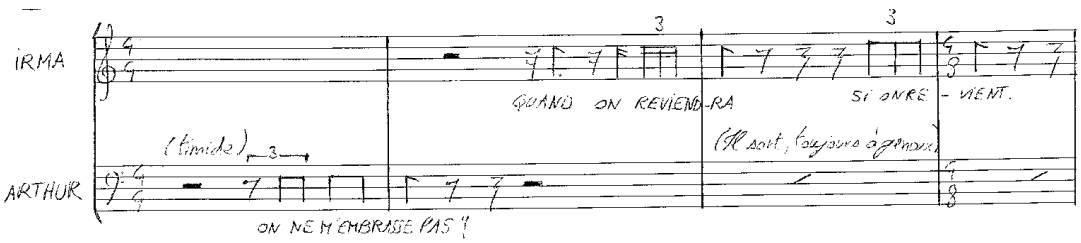


Exemple musical n° 9
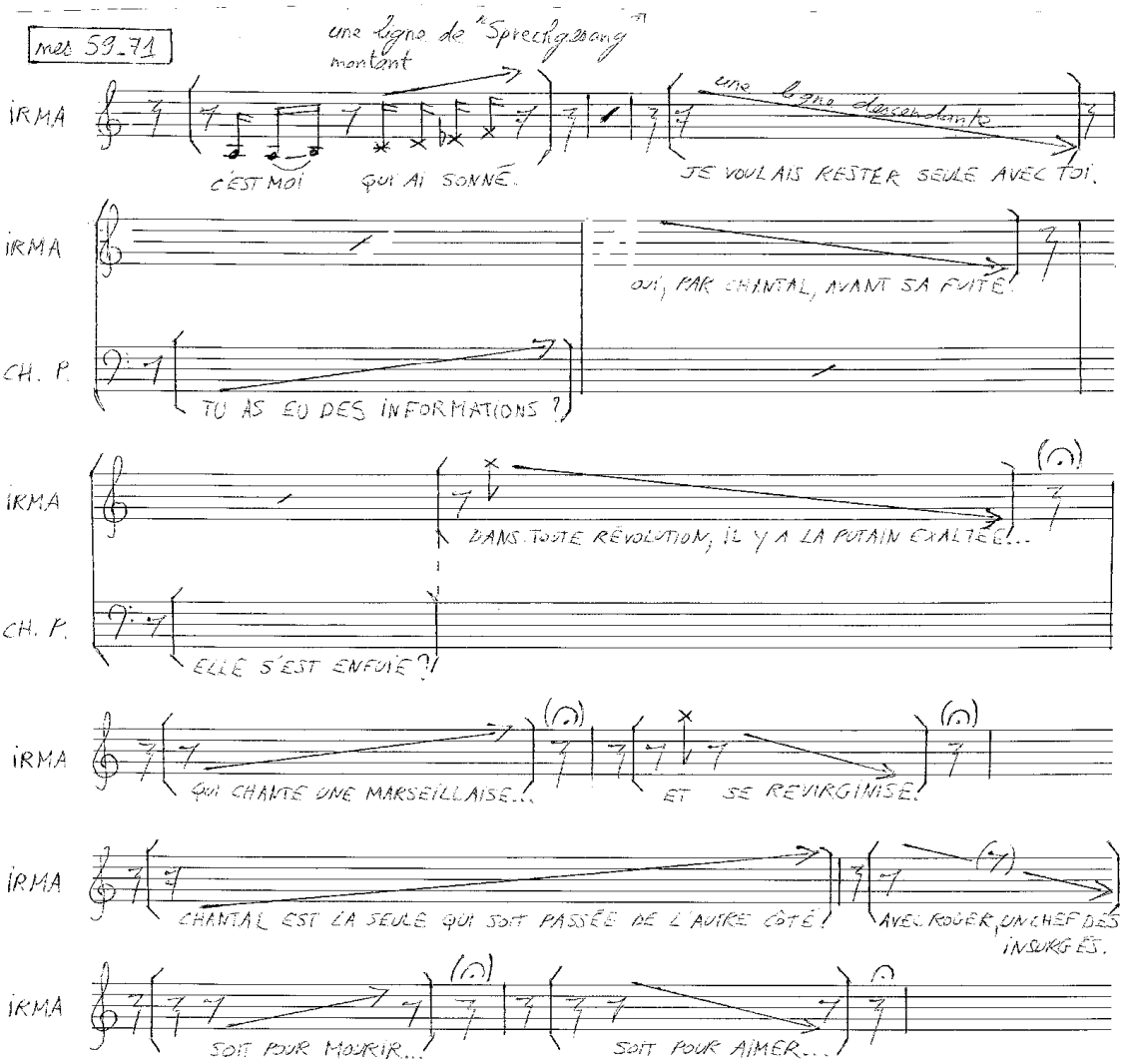


Exemple musical n° 10



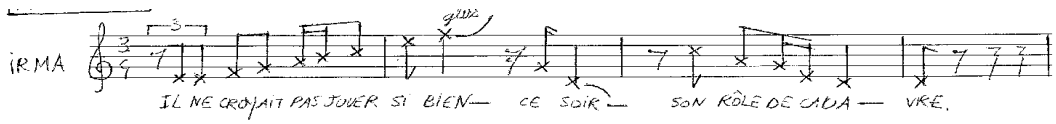
Exemple musical n° 11



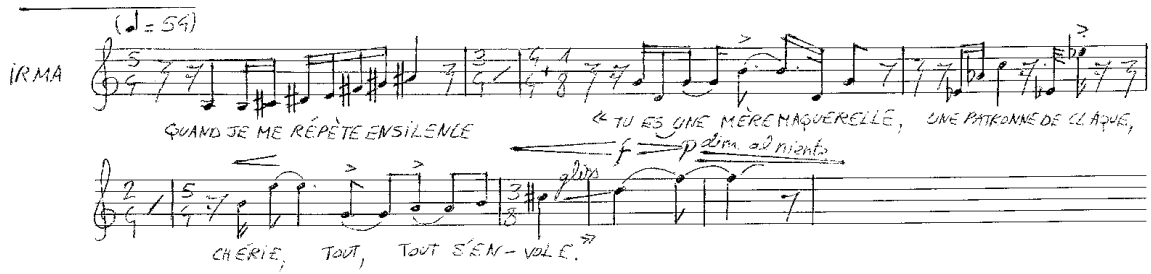
Exemple musical n° 12
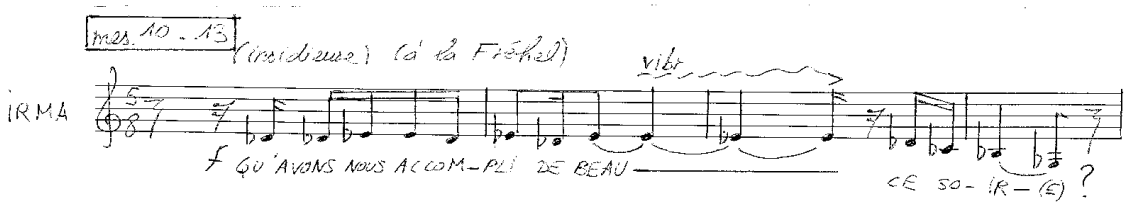


Exemple musical n° 13
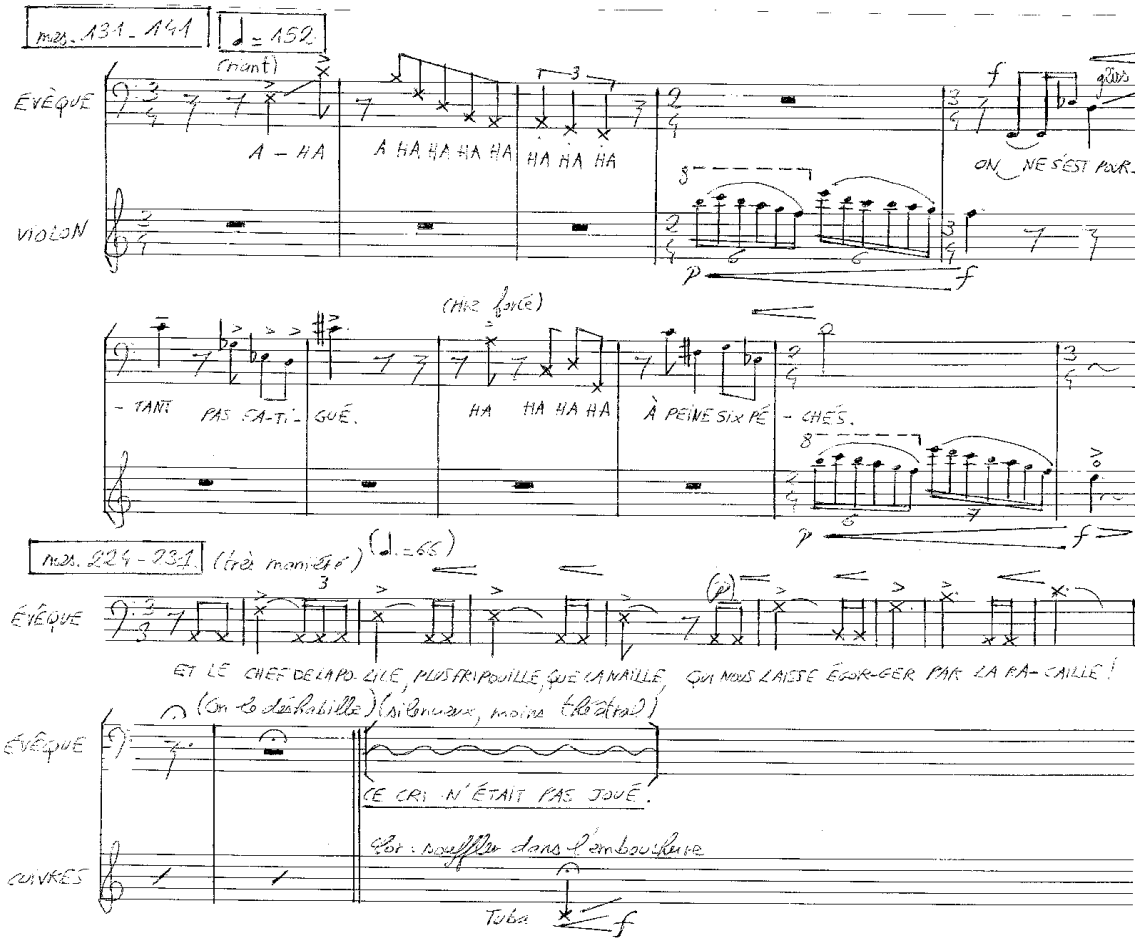


Exemple musical n° 14



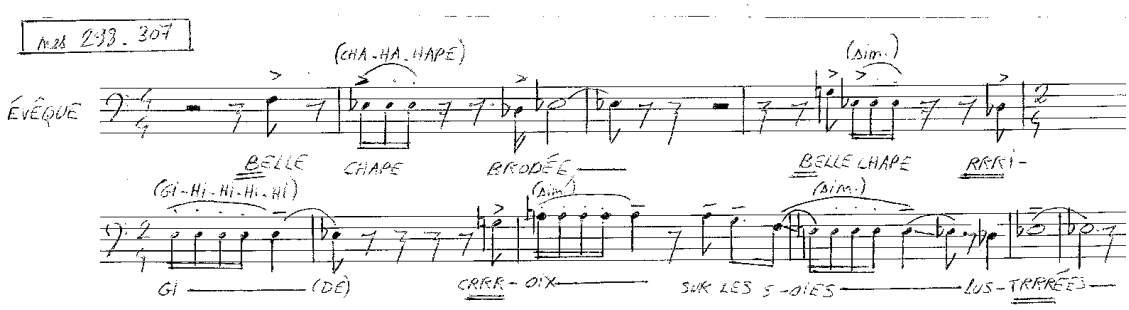
Exemple musical n° 15



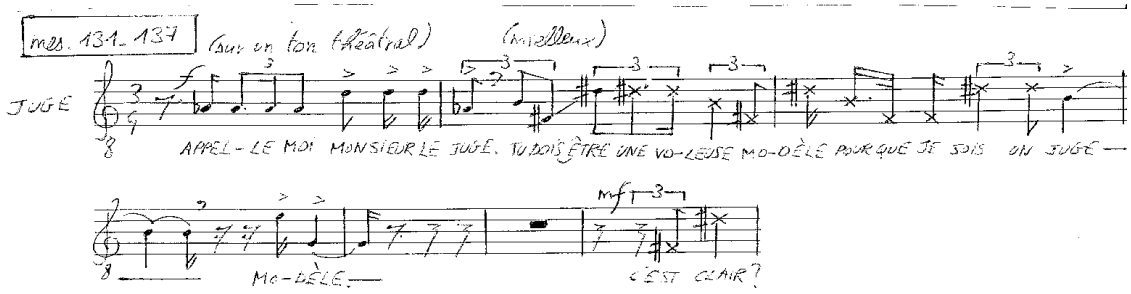
Exemple musical n° 16



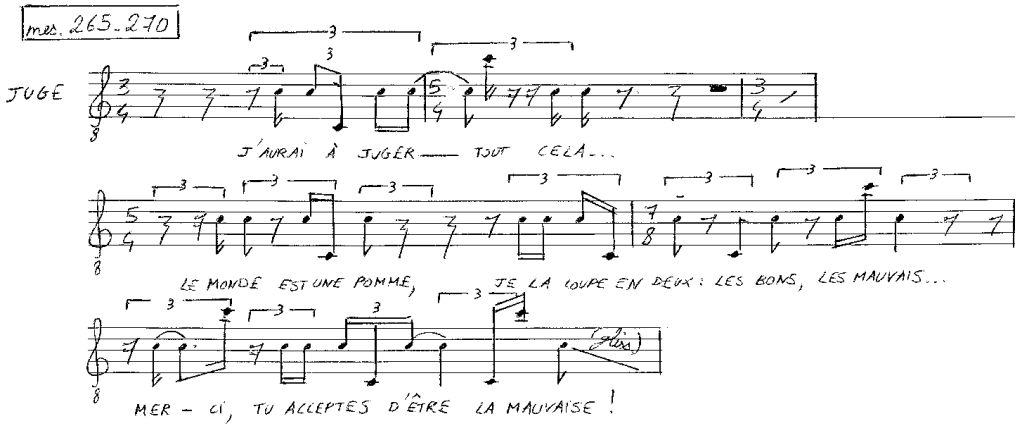
Exemple musical n° 17



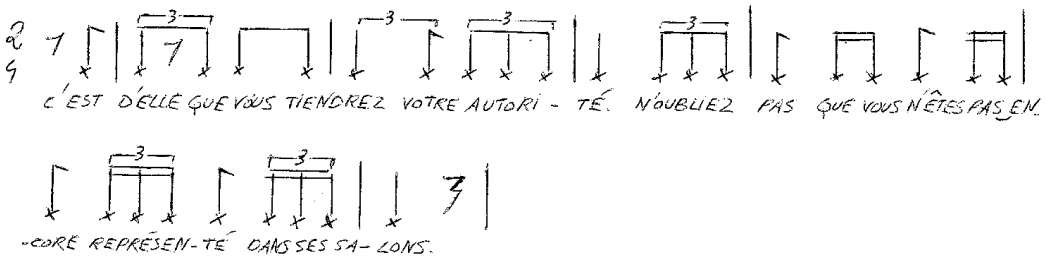
Exemple musical n° 18



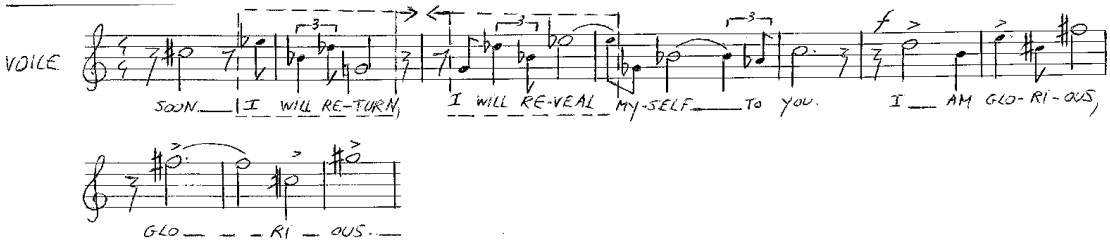
Exemple musical n° 19



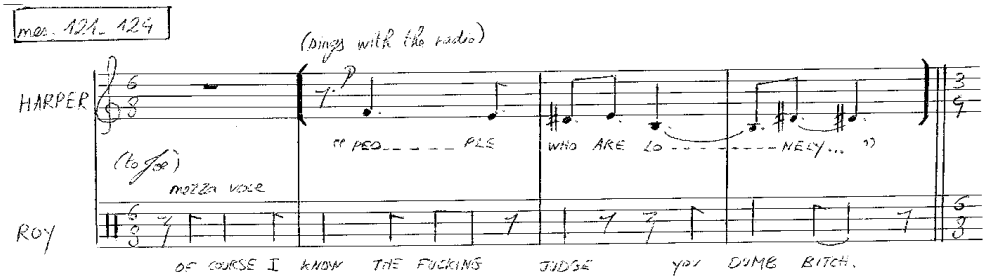
Exemple musical n° 20
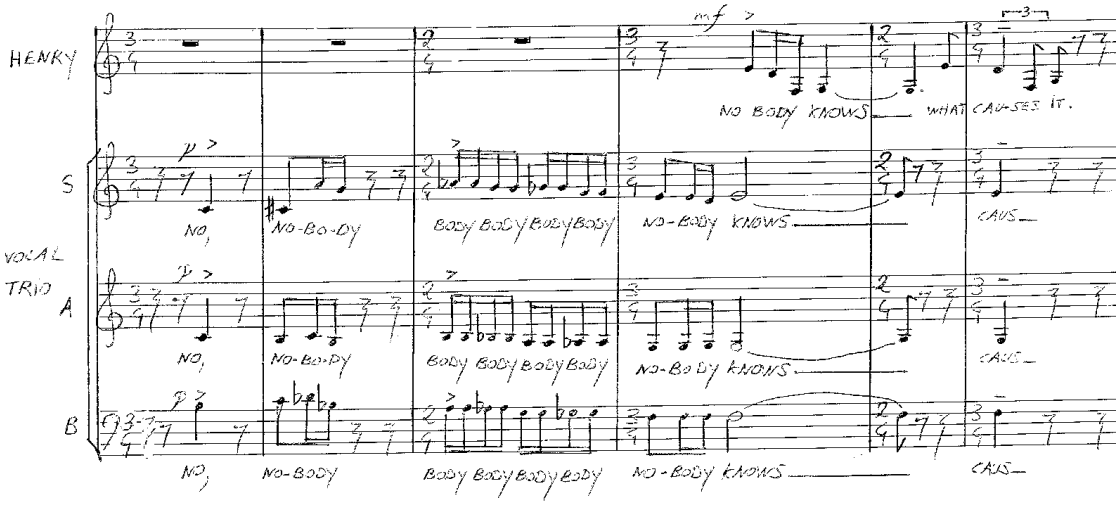


Exemple musical n° 21
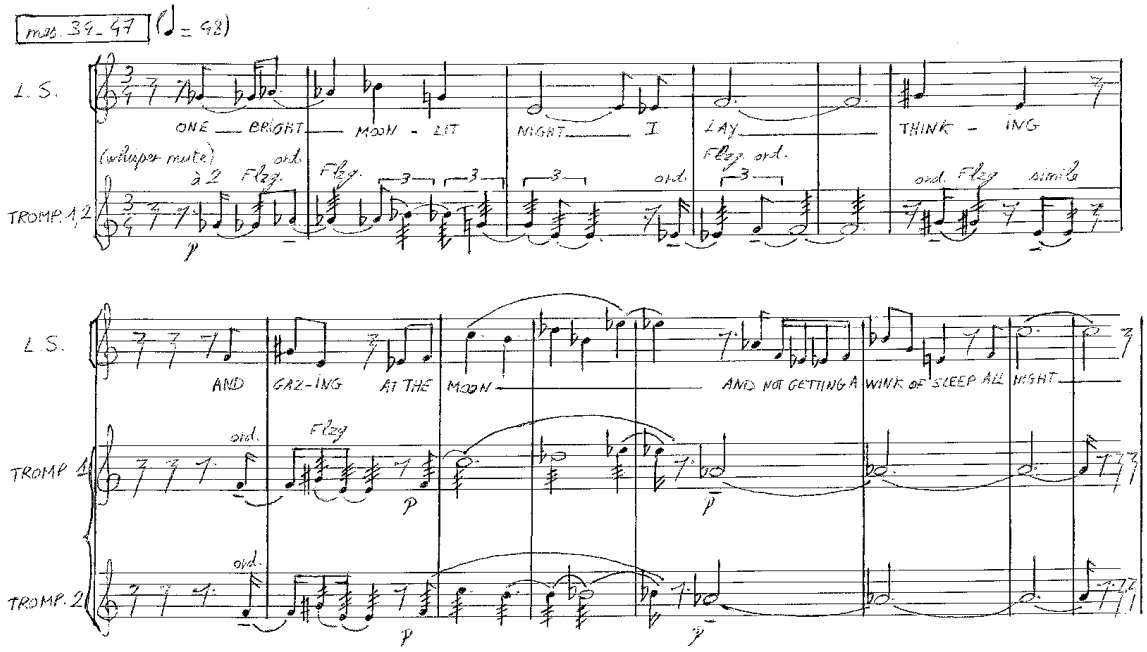


Exemple musical n° 22
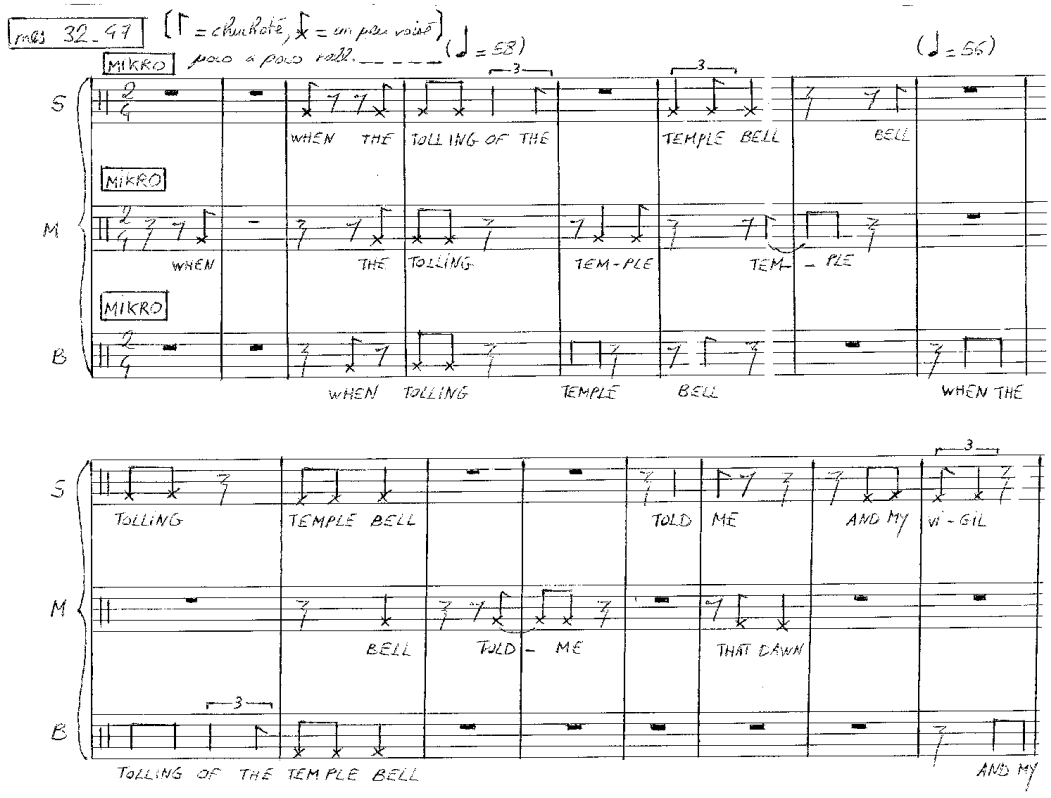


Exemple musical n° 23
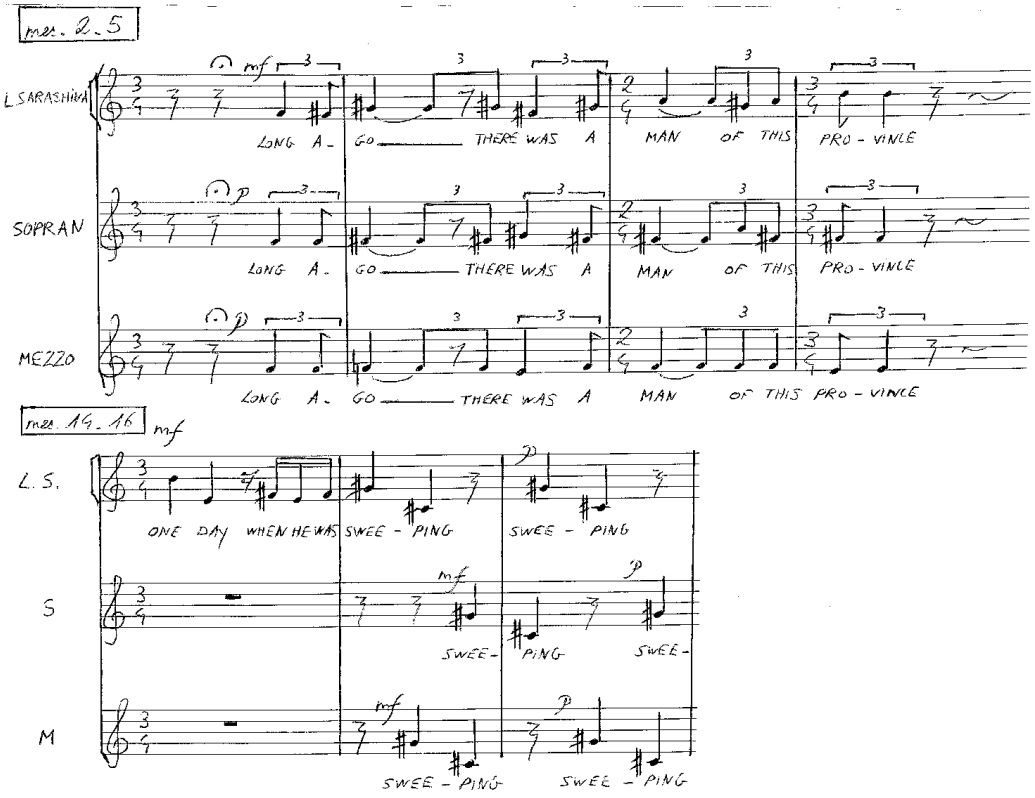


Exemple musical n° 24
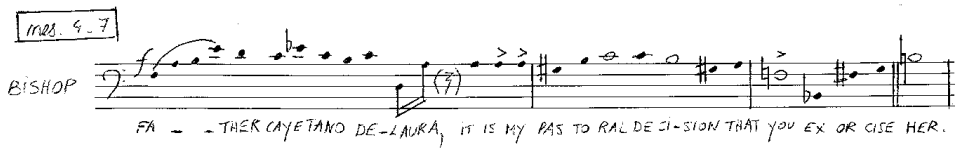


Exemple musical n° 25
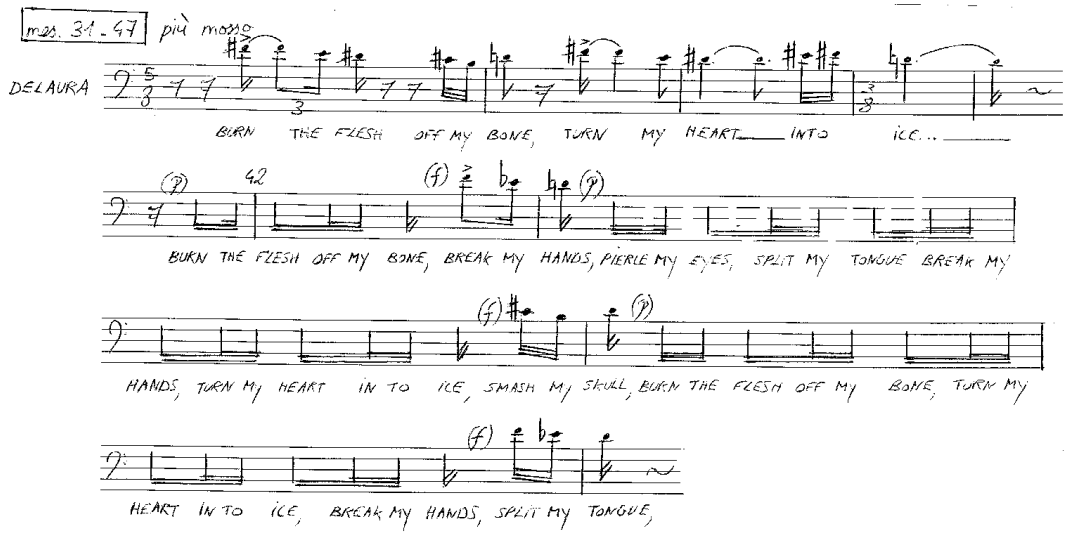


Exemple musical n° 26



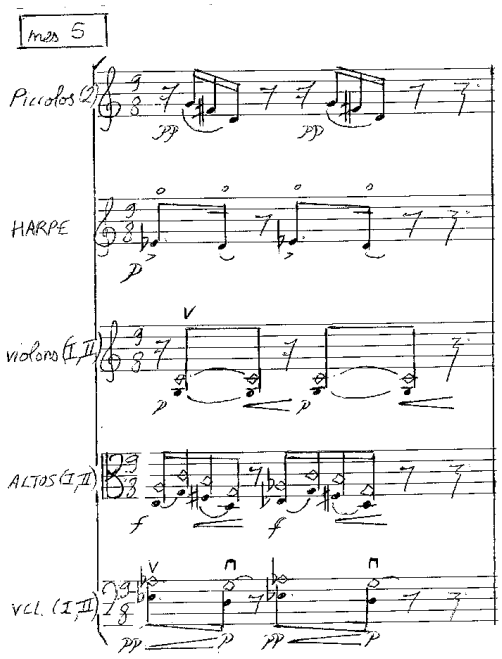
Exemple musical n° 27



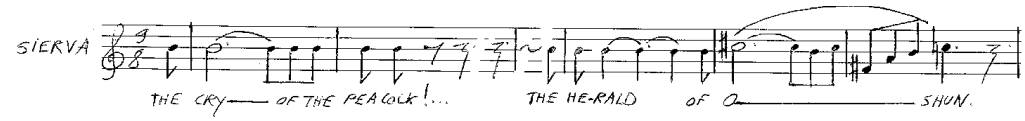
Exemple musical n° 28



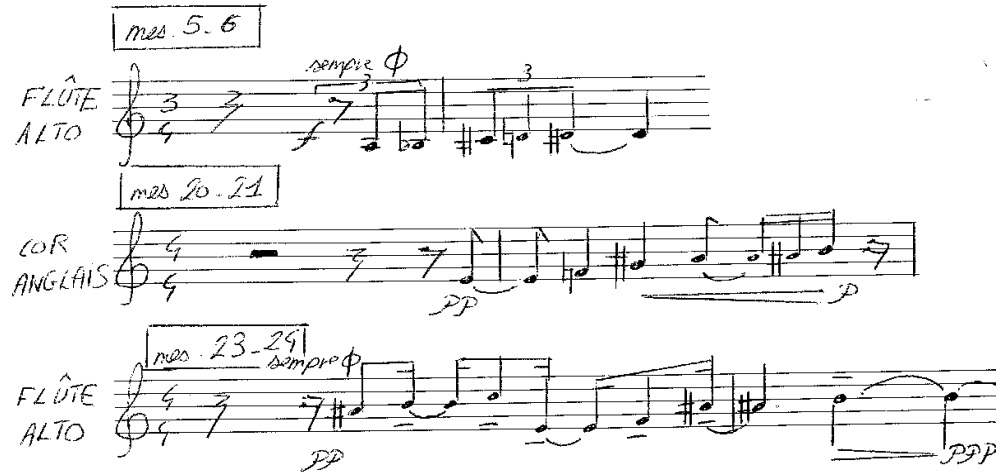
Exemple musical n° 29
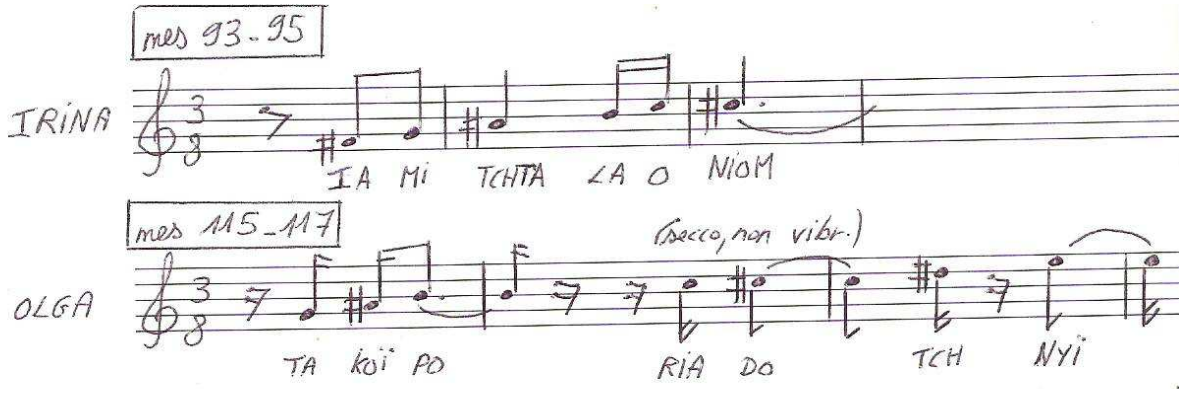


Exemple musical n° 30



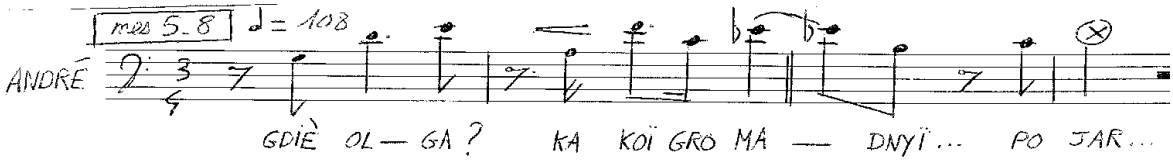
Exemple musical n° 31



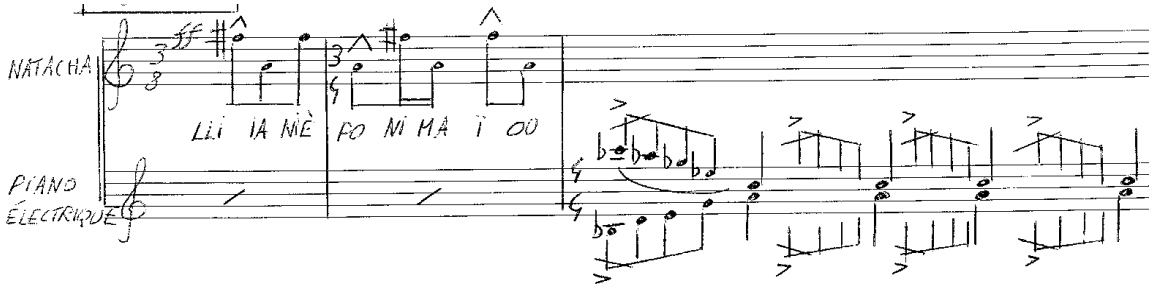
Exemple musical n° 32



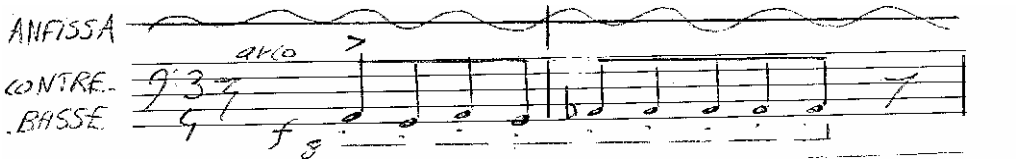
Exemple musical n° 33



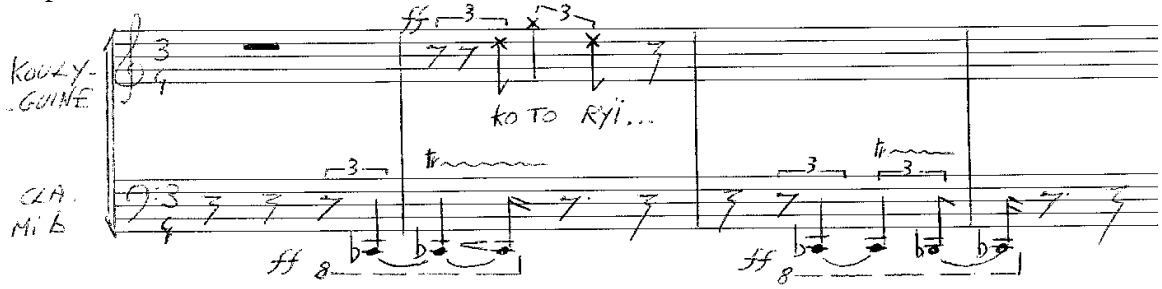
Exemple musical n° 34
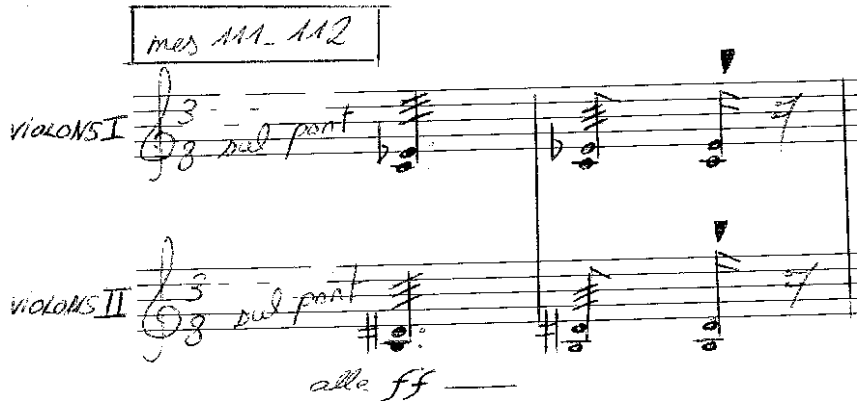


Exemple musical n° 35



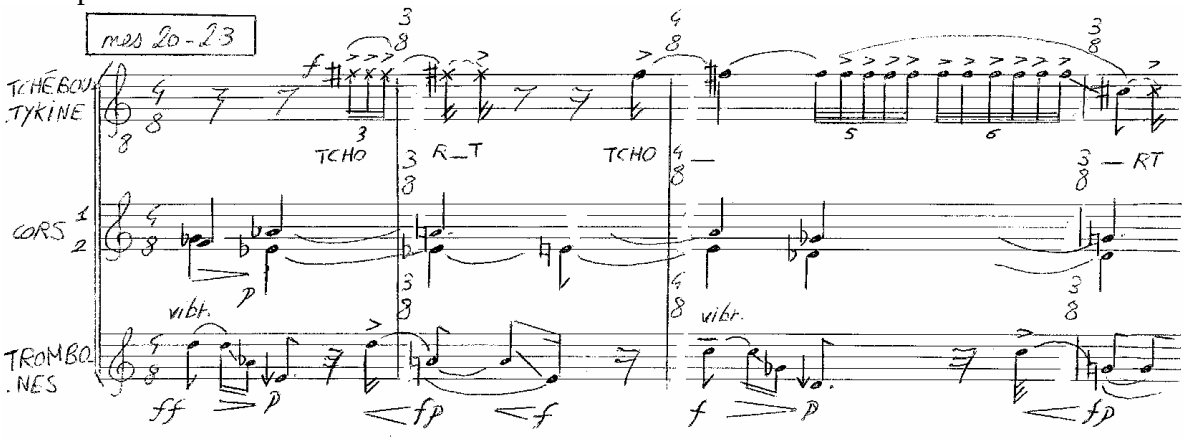
Exemple musical n° 36



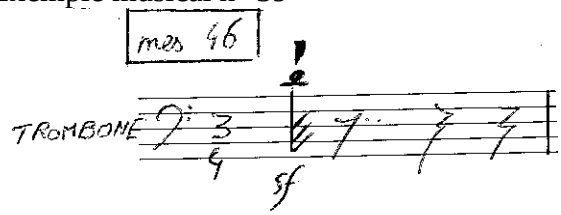
Exemple musical n° 37



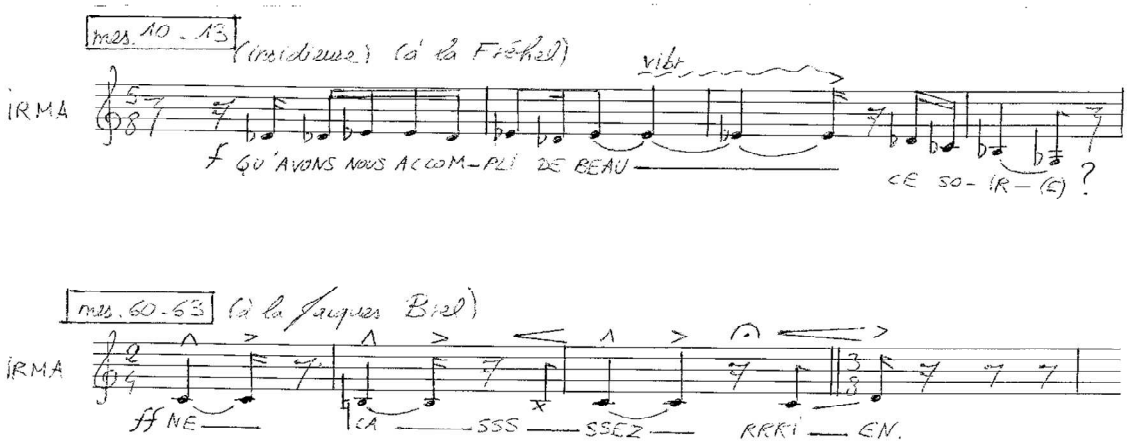
Exemple musical n° 38



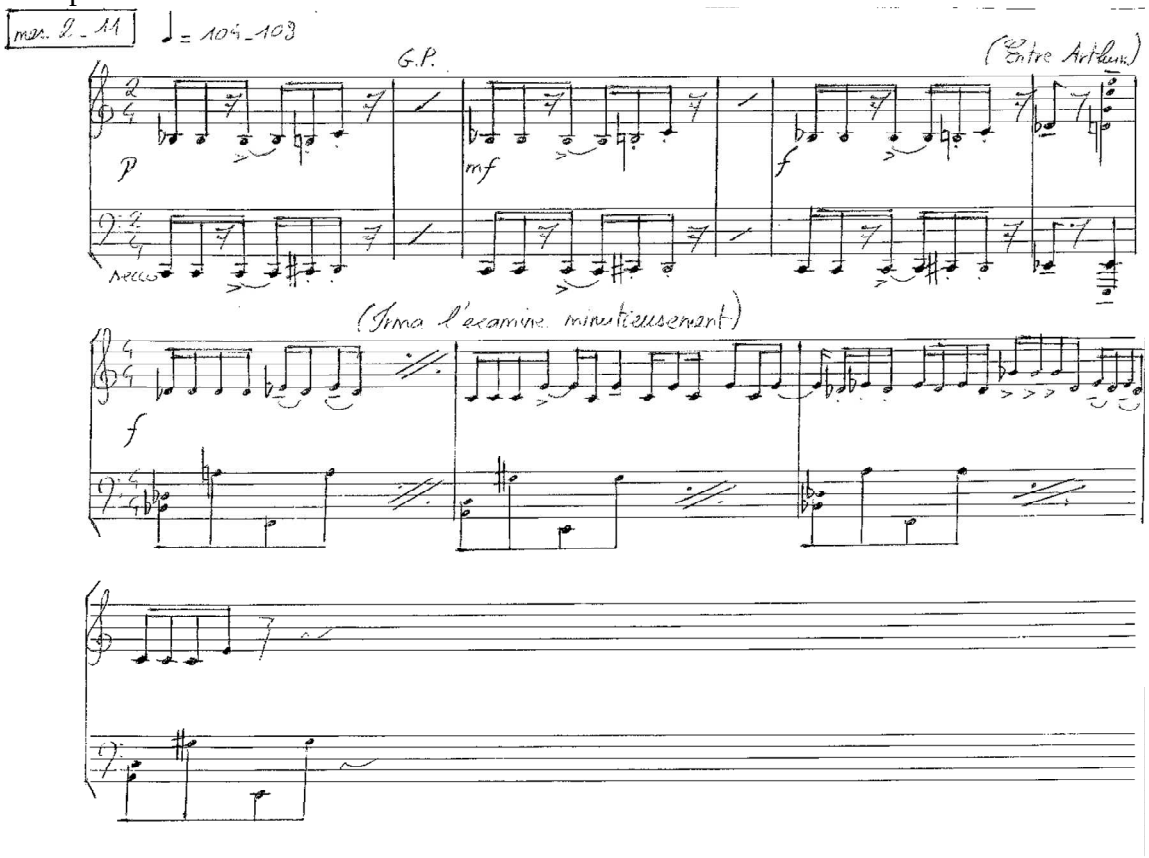
Exemple musical n° 39
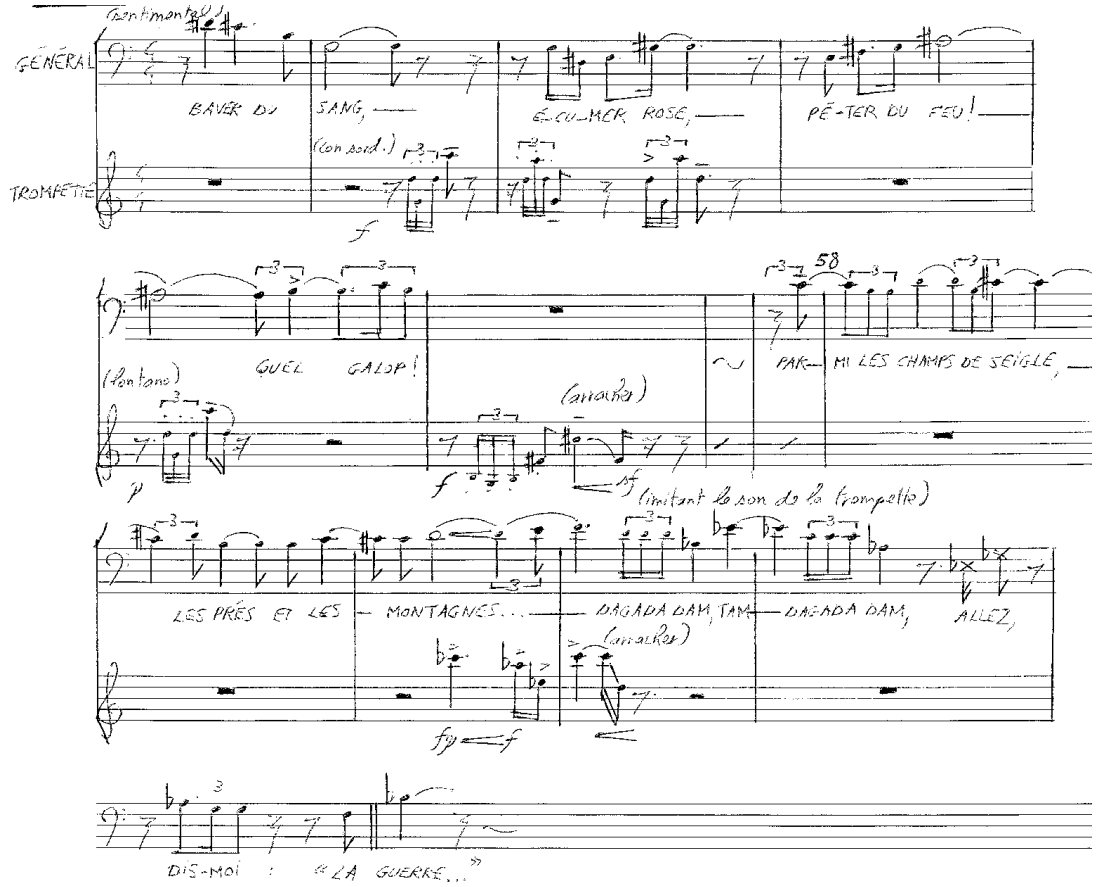


Exemple musical n° 40



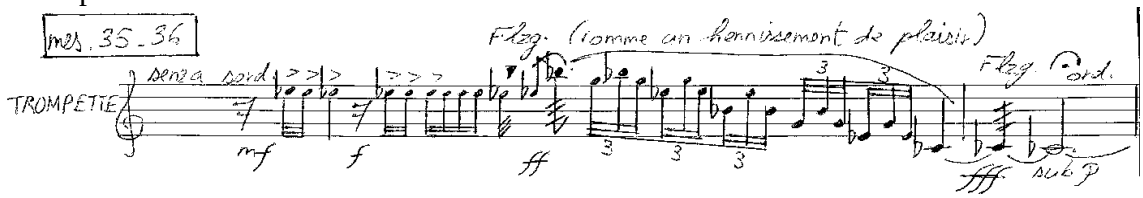
Exemple musical n° 41
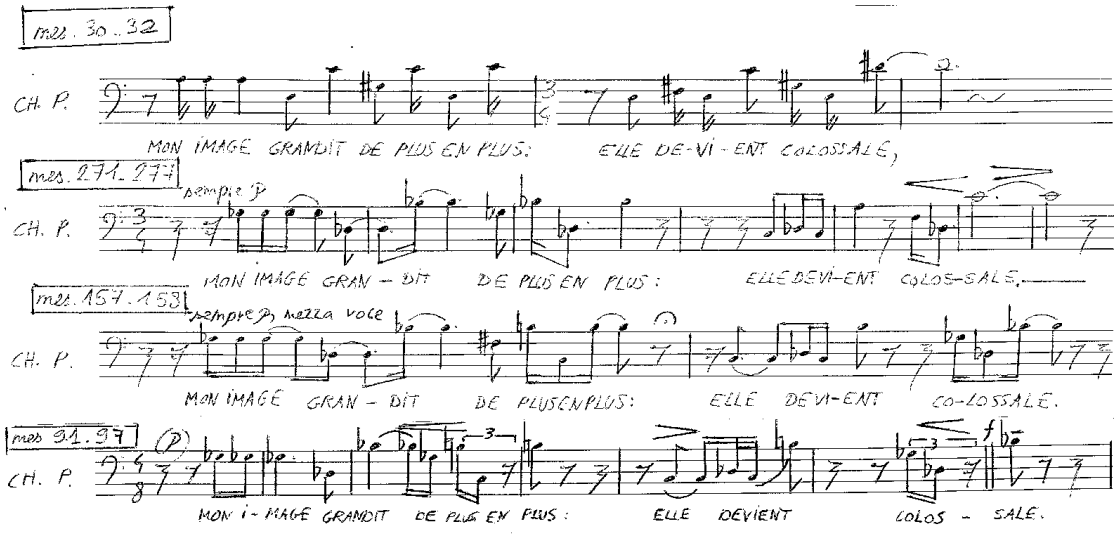


Exemple musical n° 42
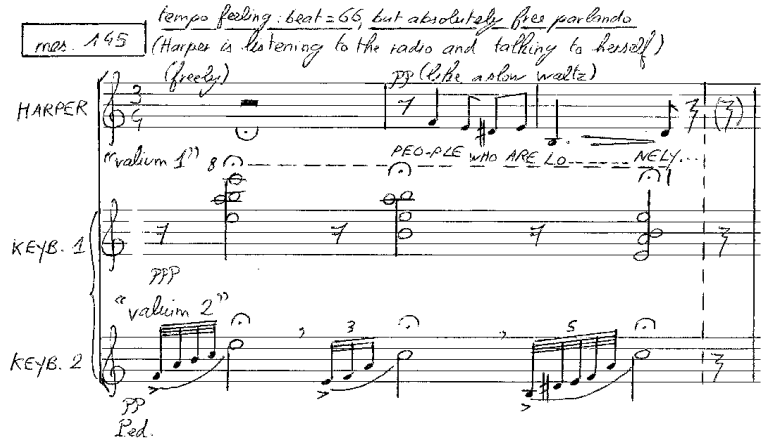


Exemple musical n° 43



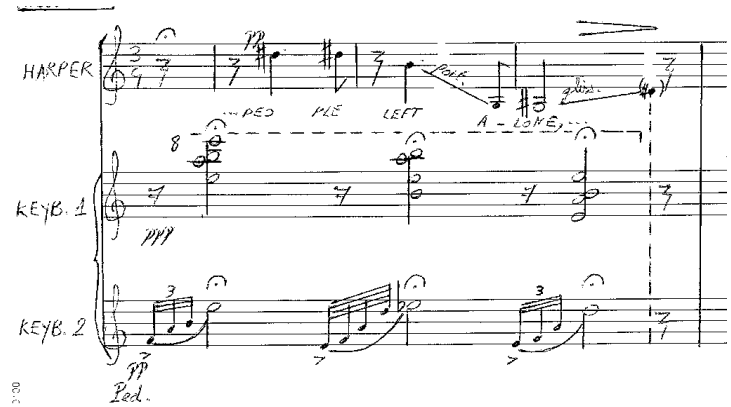
Exemple musical n° 44
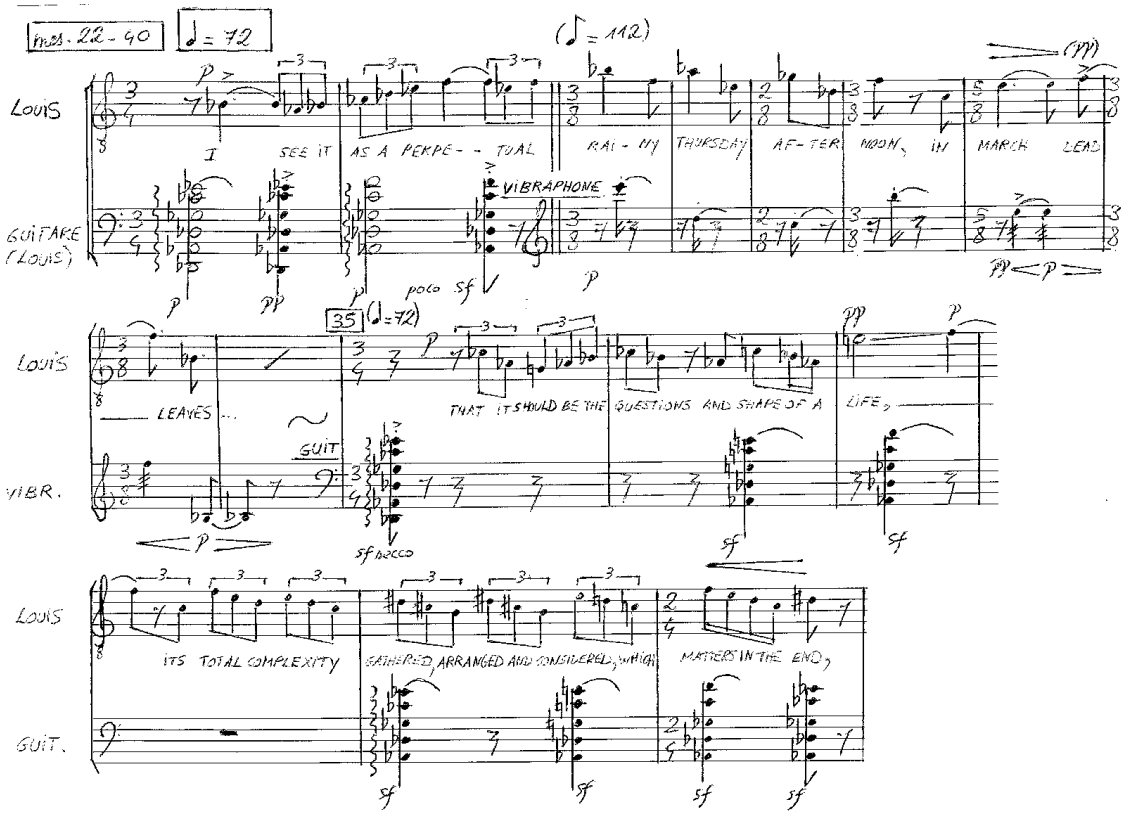


Exemple musical n° 45
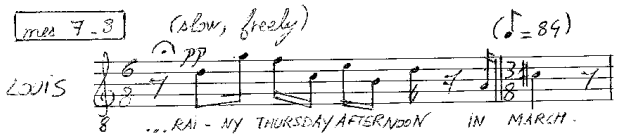


Exemple musical n° 46



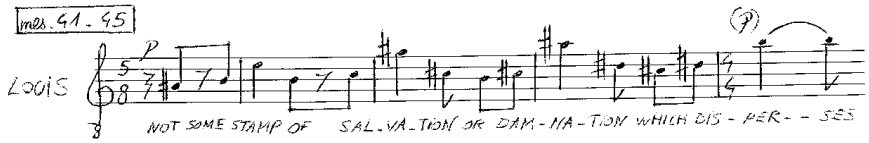
Exemple musical n° 47
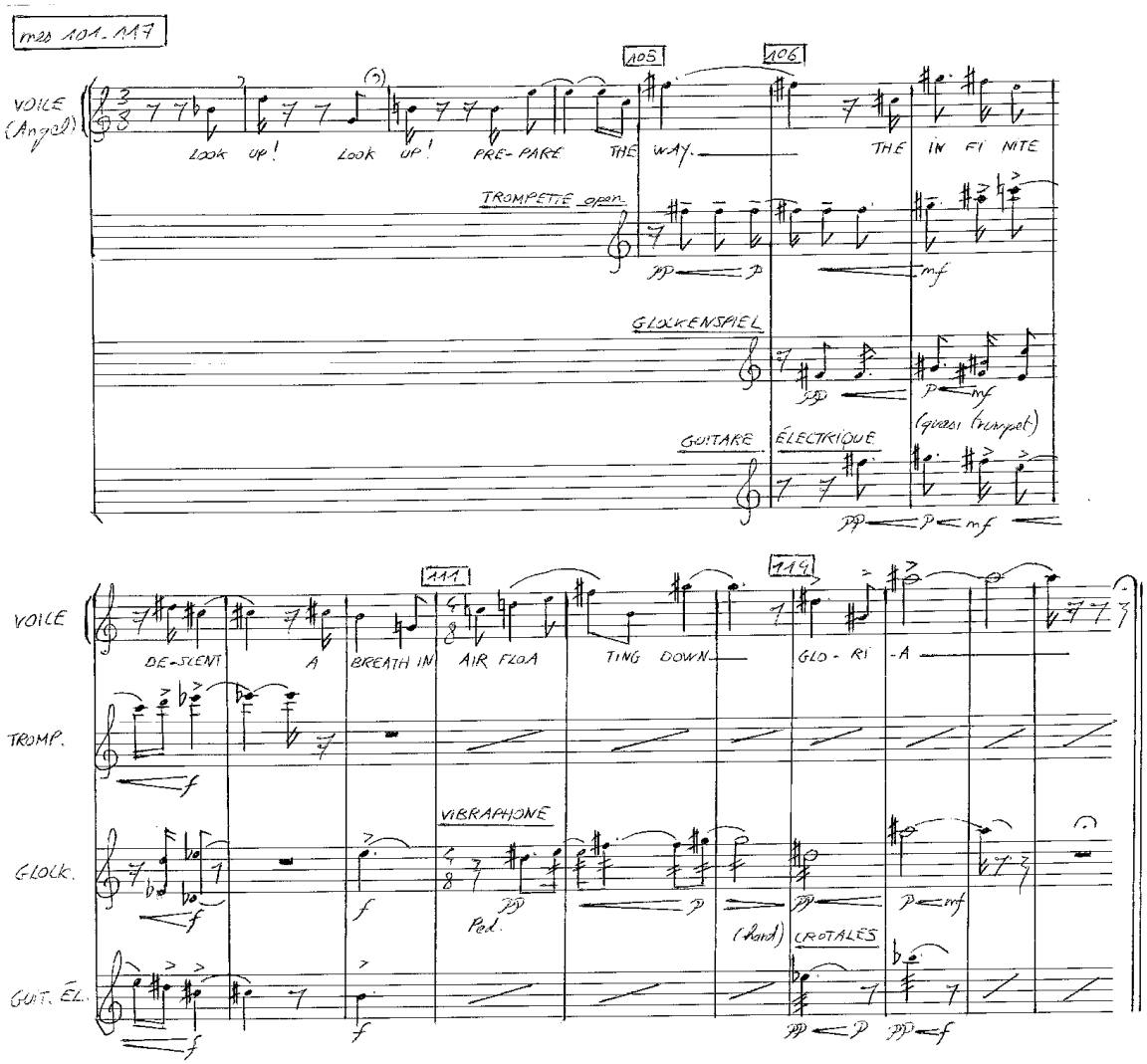


Exemple musical n° 48
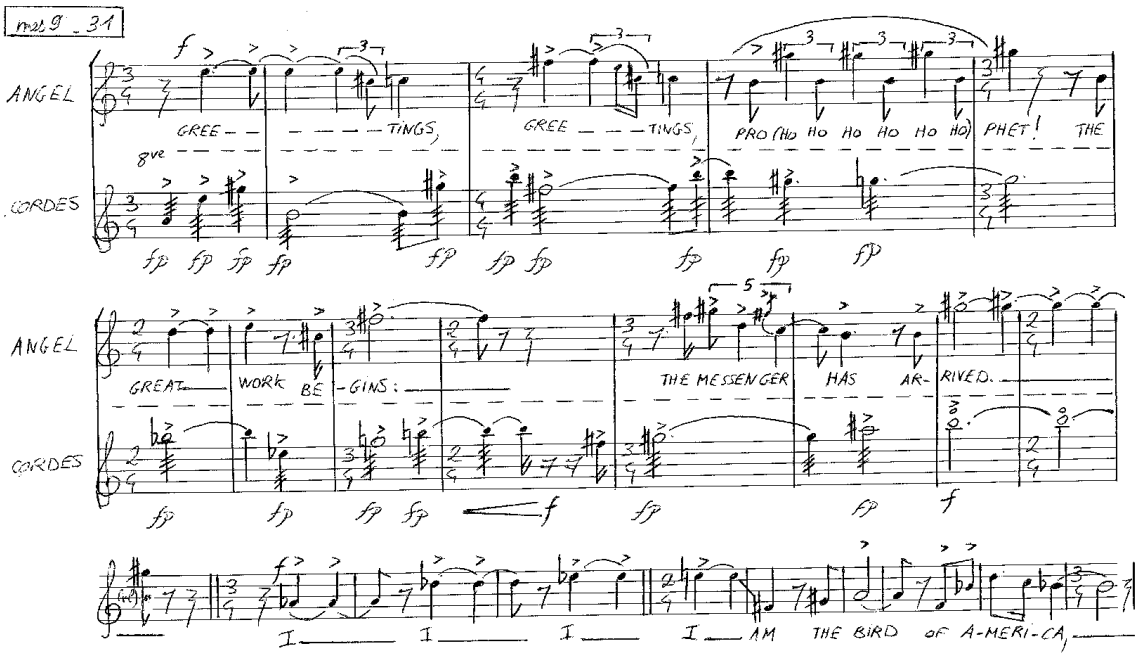


Exemple musical n° 49
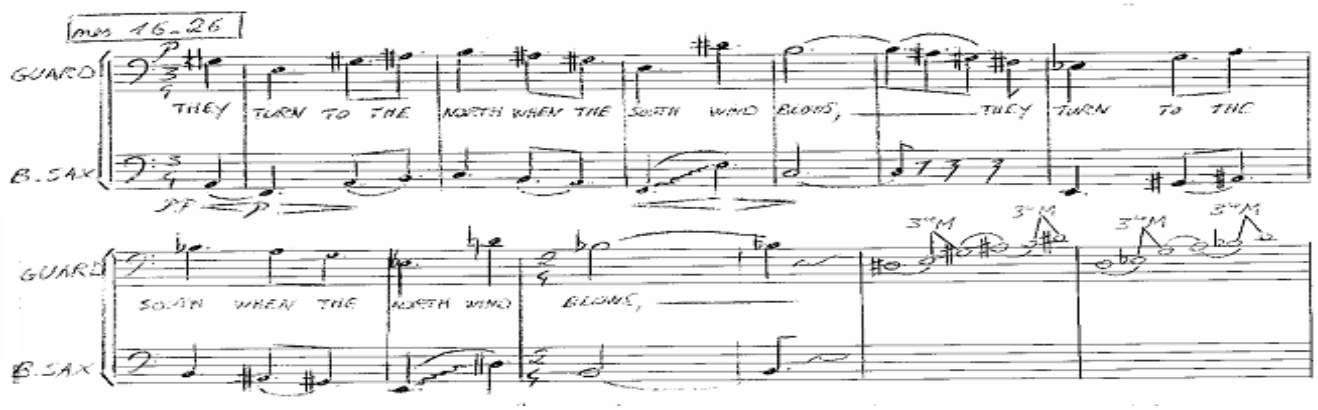


Exemple musical n° 50
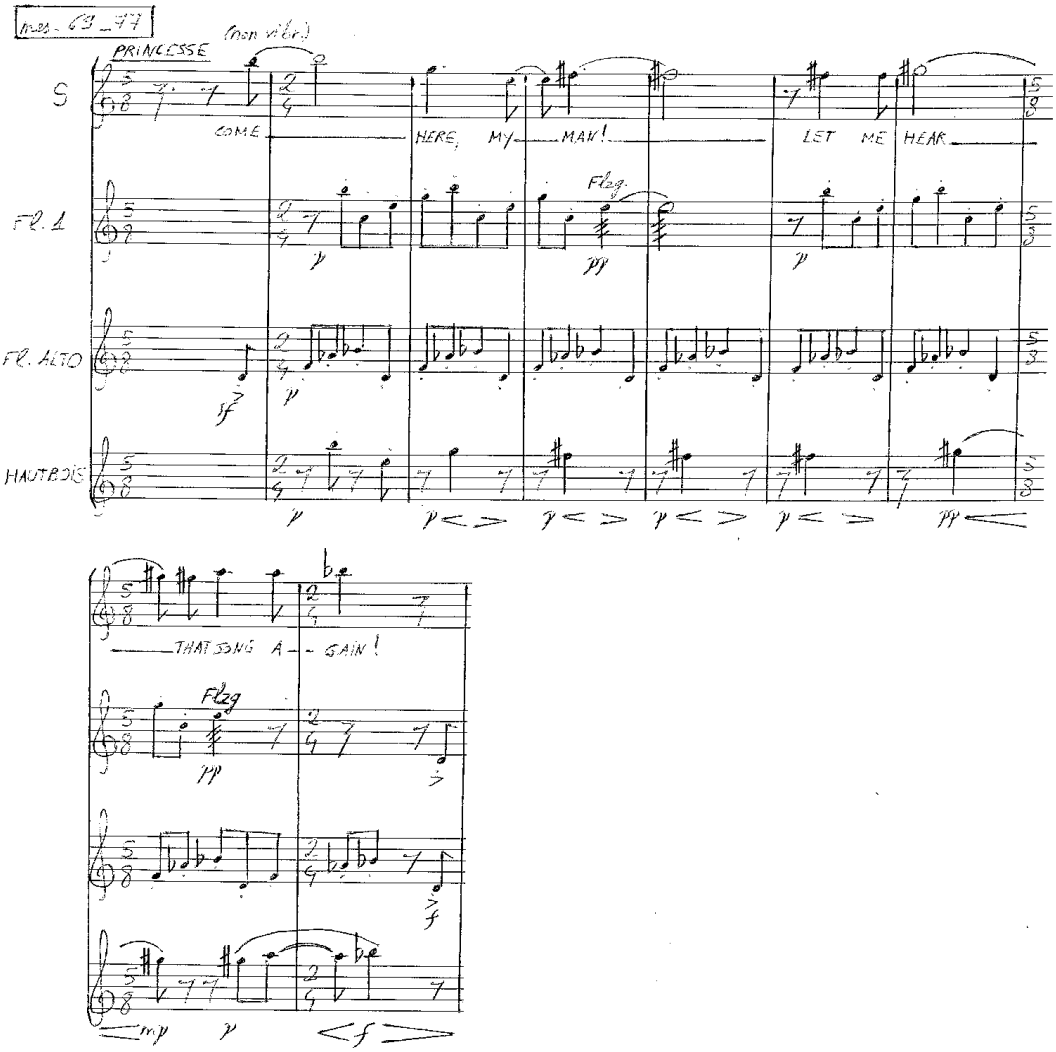


Exemple musical n° 51
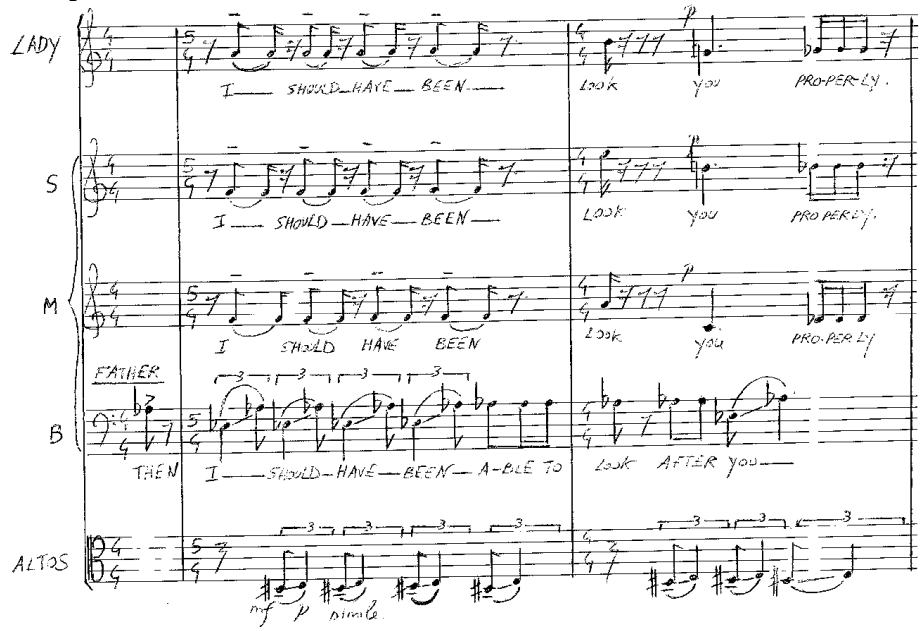


Exemple musical n° 52



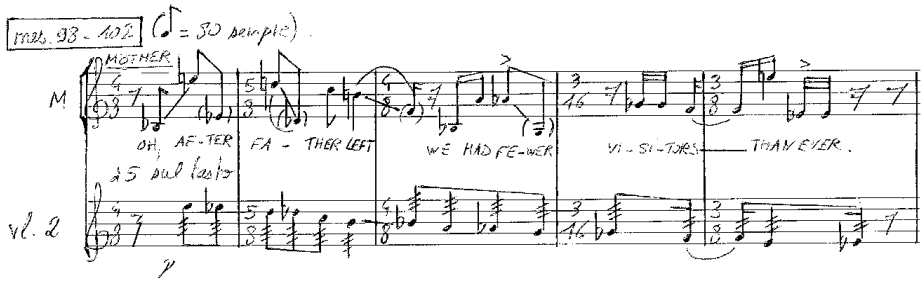
Exemple musical n° 53
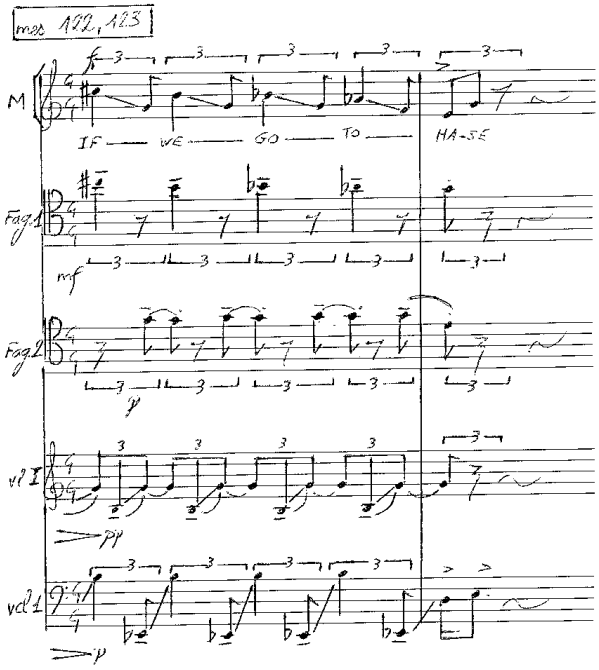


Exemple musical n° 54
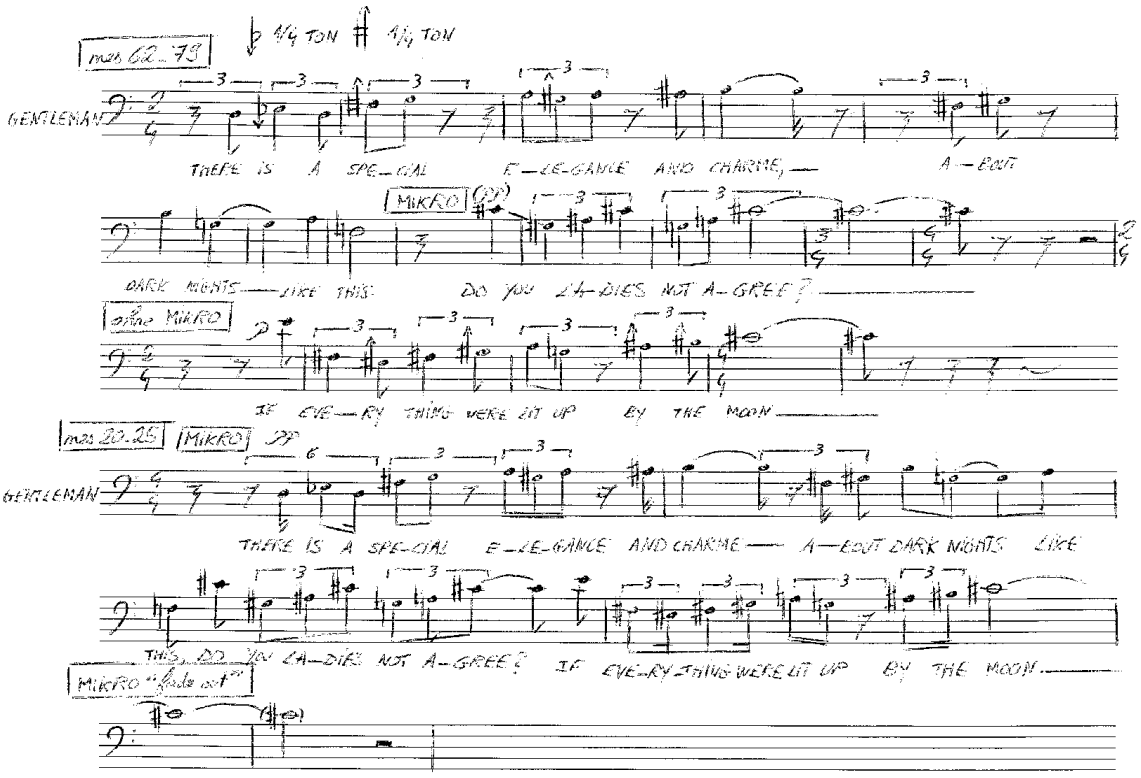


Exemple musical n° 55



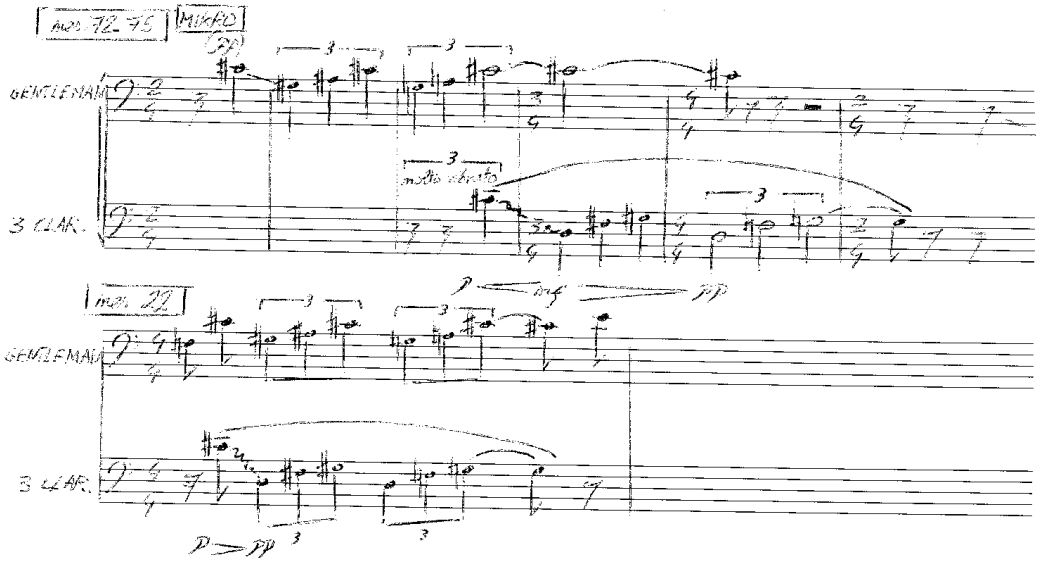
Exemple musical n° 56



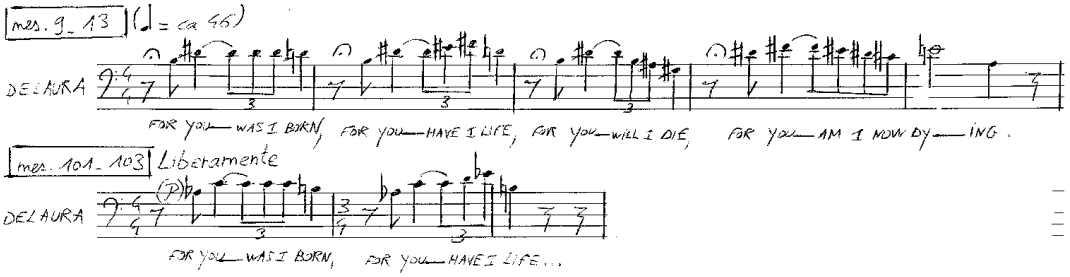
Exemple musical n° 57
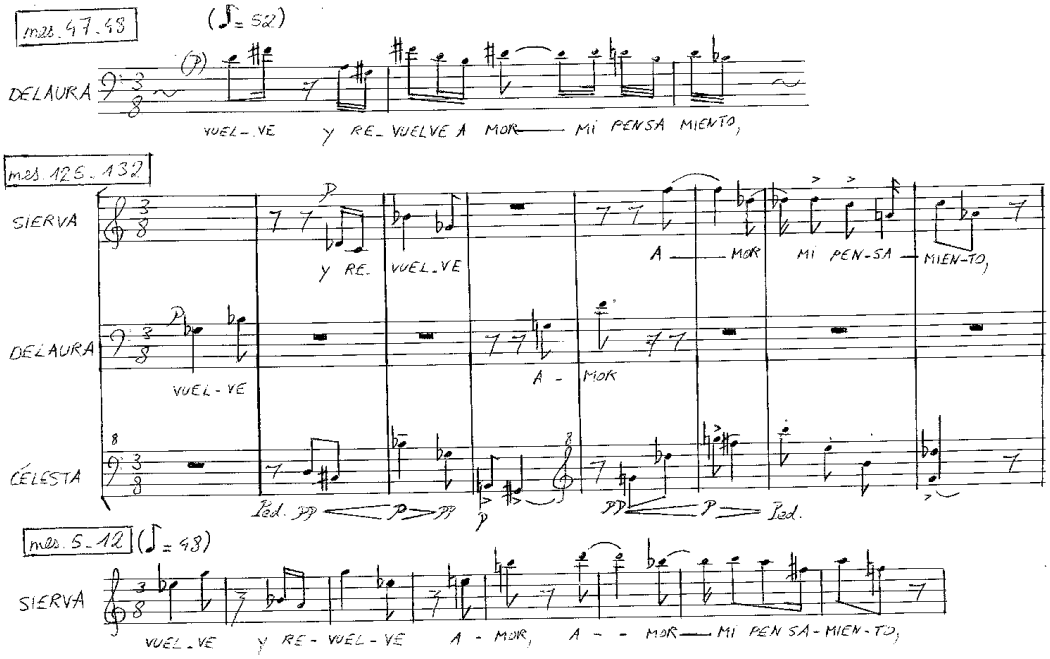


Exemple musical n° 58
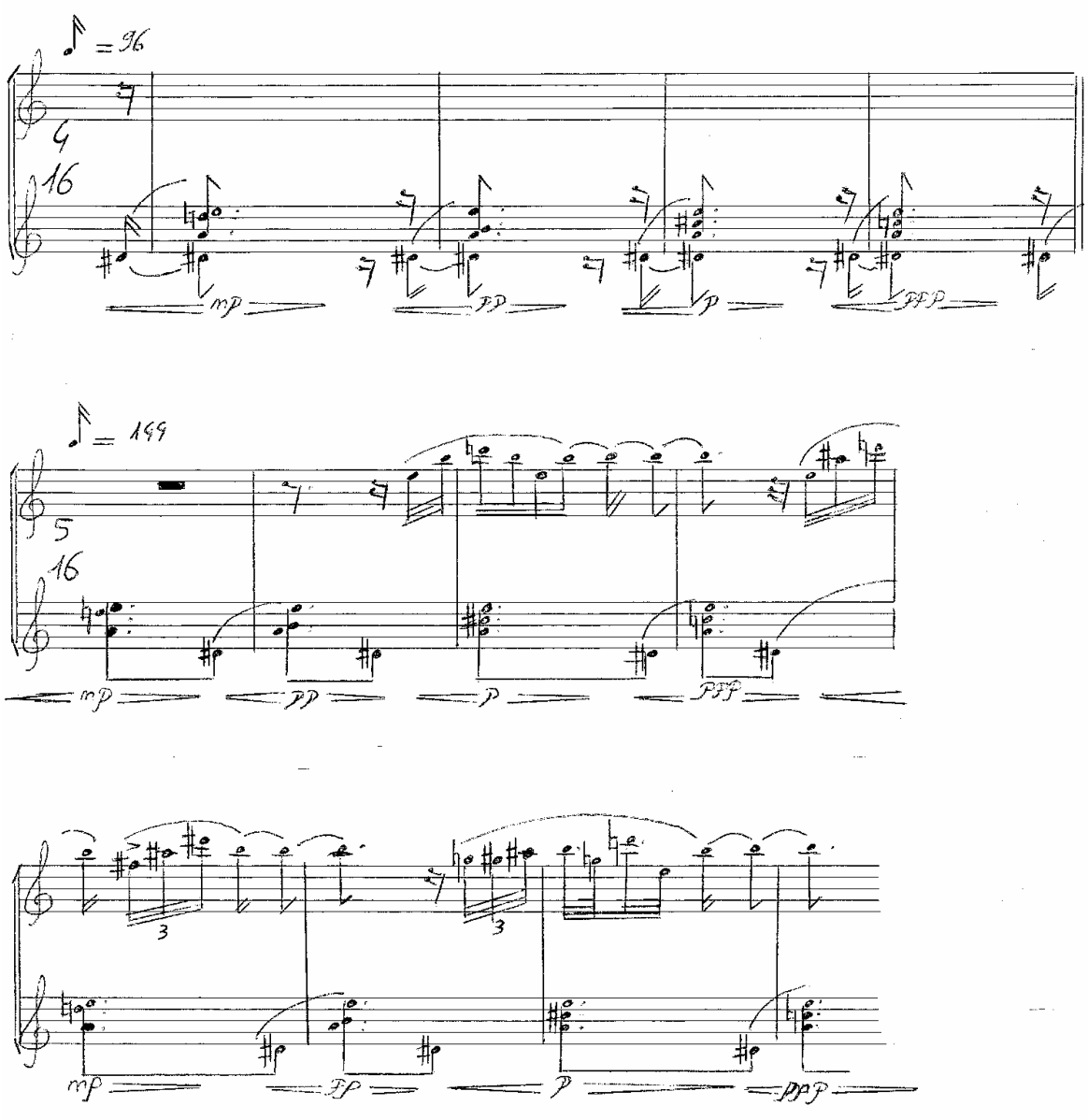


Exemple musical n° 59
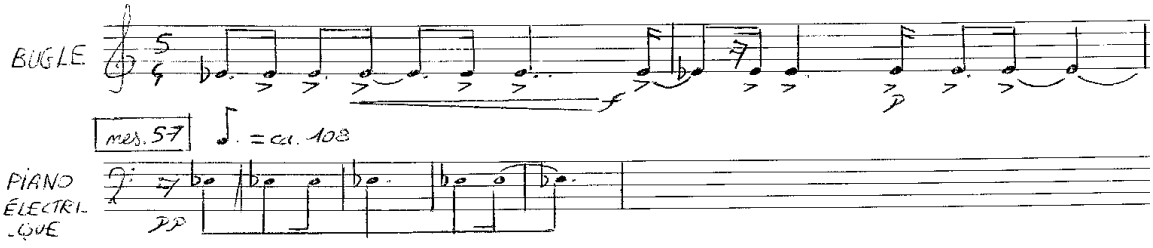


Exemple musical n° 60



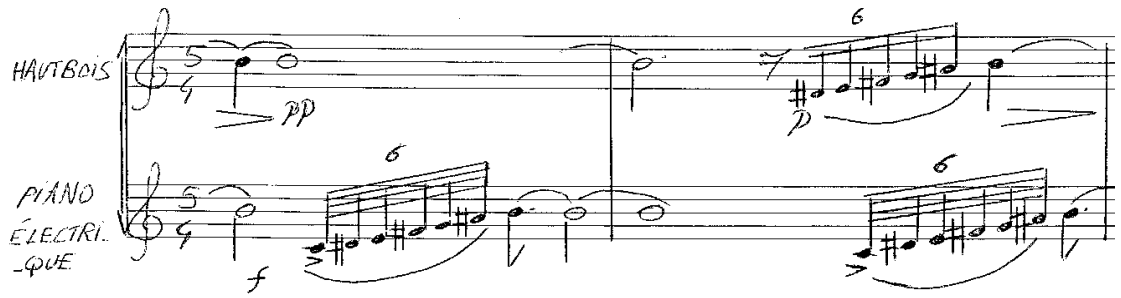
Exemple musical n° 61



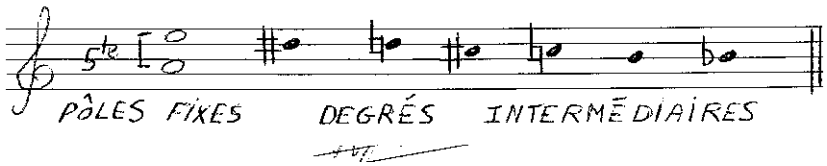
Exemple musical n° 62
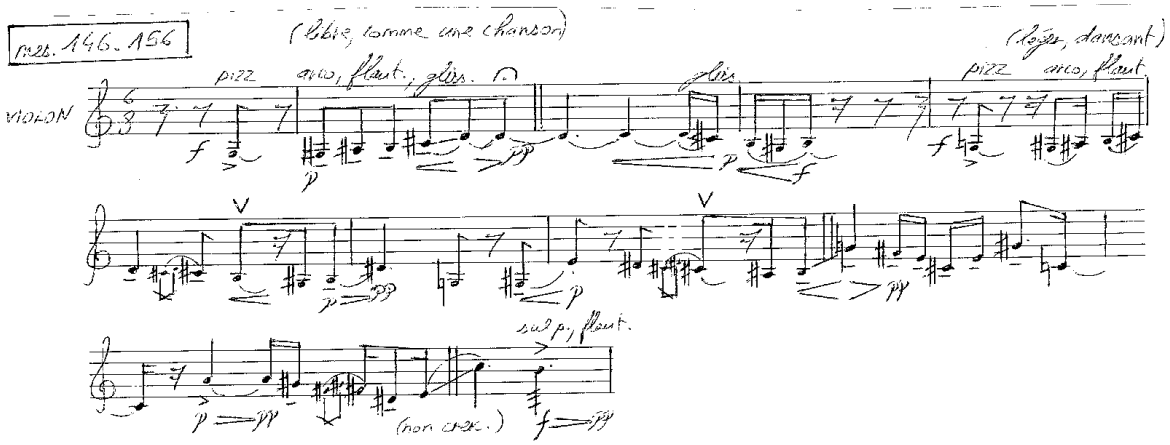


Exemple musical n° 63



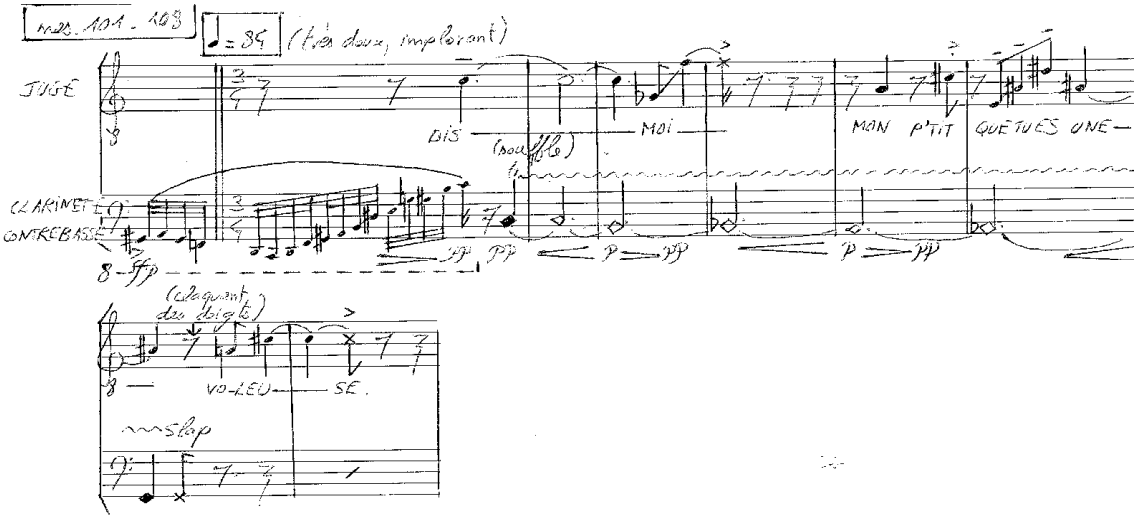
Exemple musical n° 64
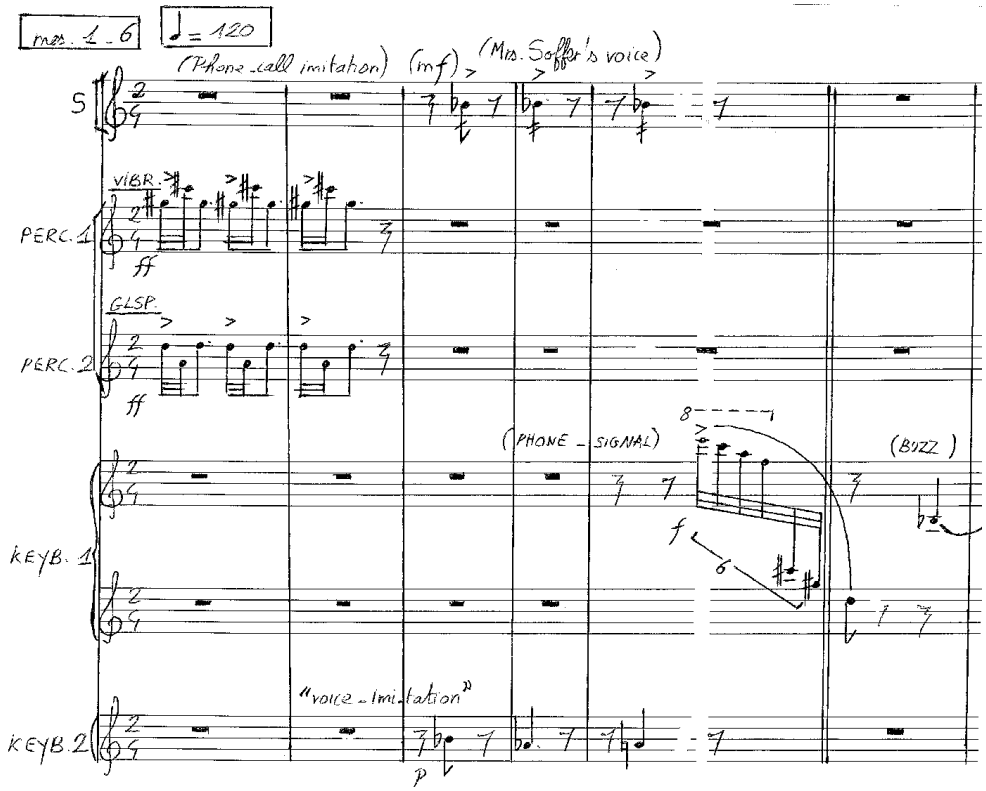


Exemple musical n° 65



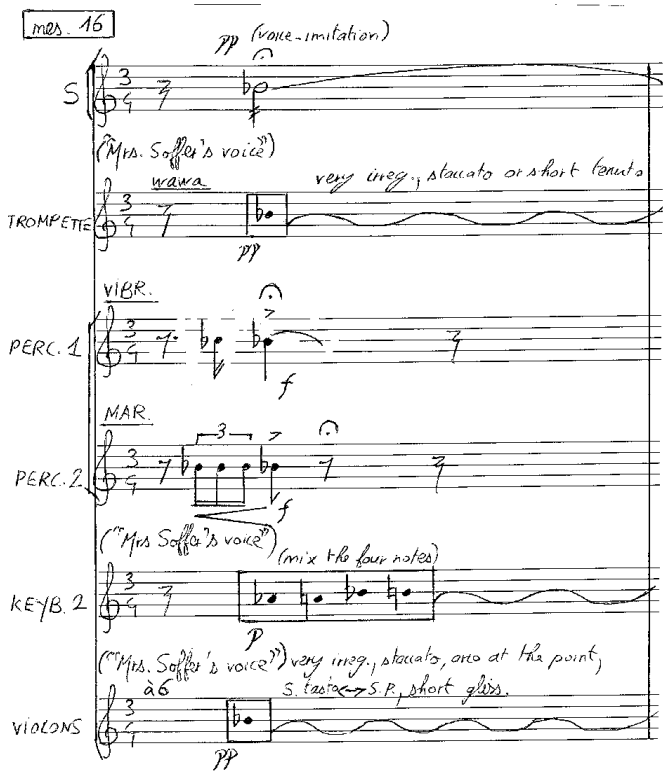
Exemple musical n° 66



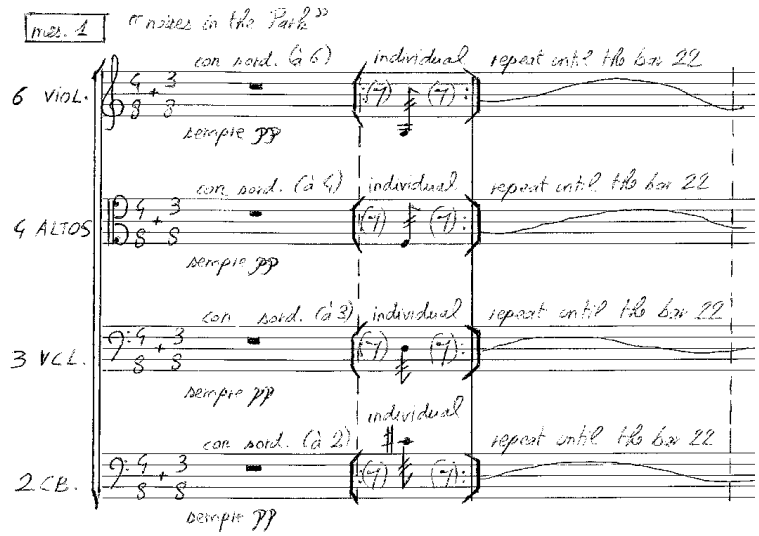
Exemple musical n° 67
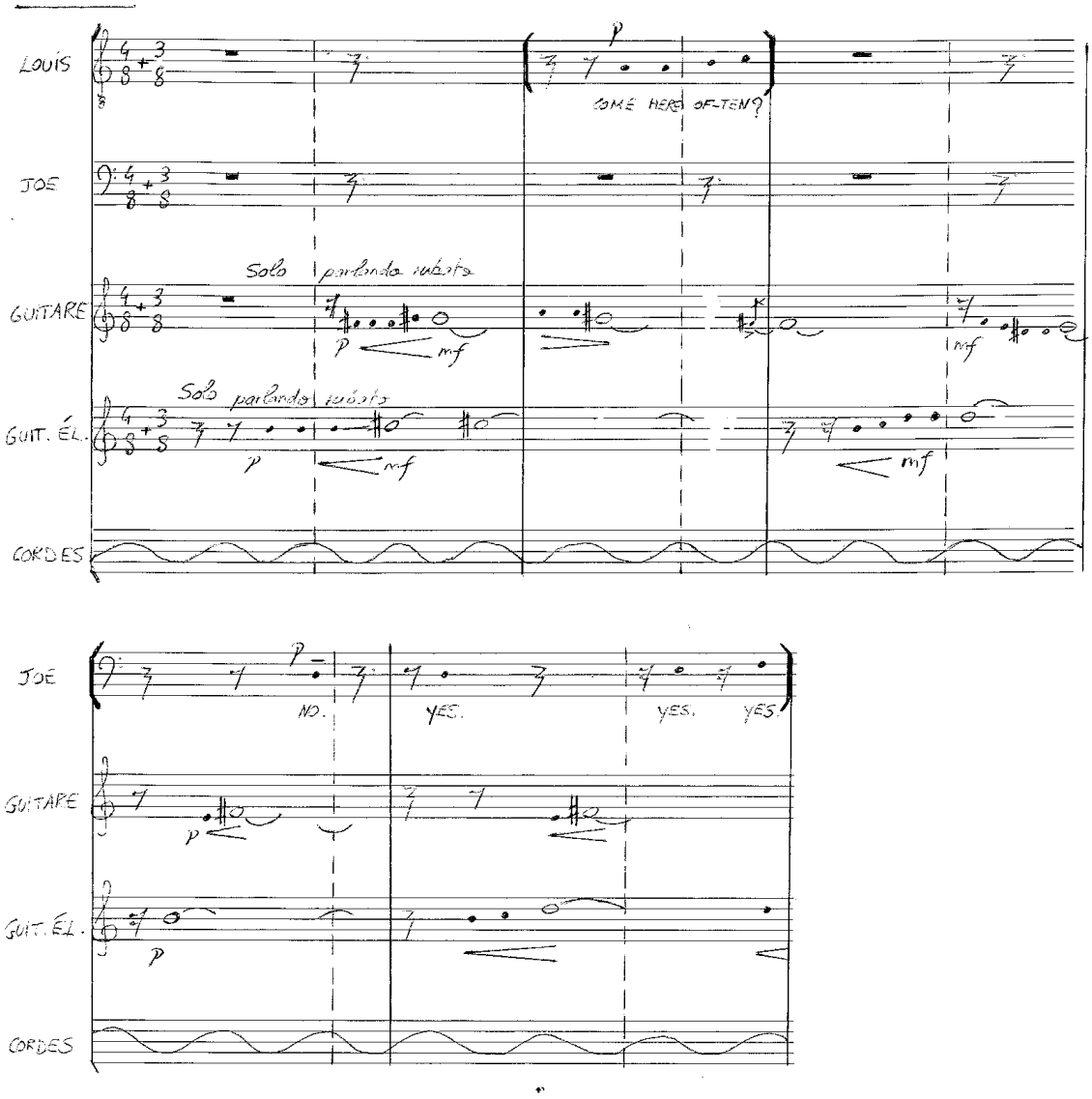


Exemple musical n° 68



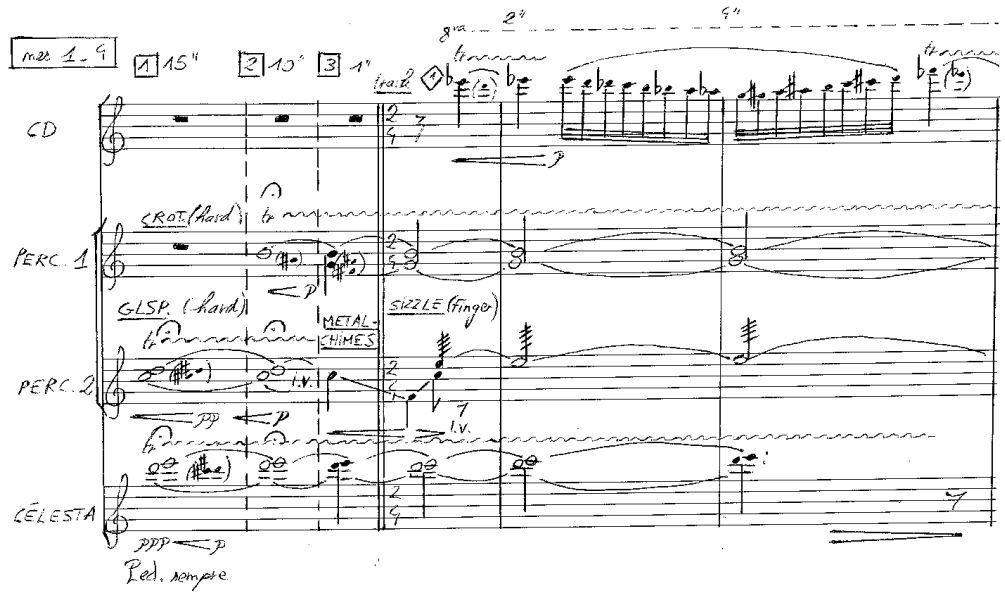
Exemple musical n° 69



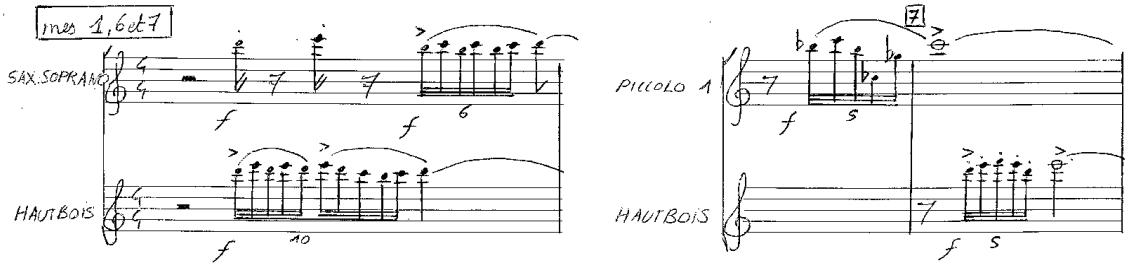
Exemple musical n° 70
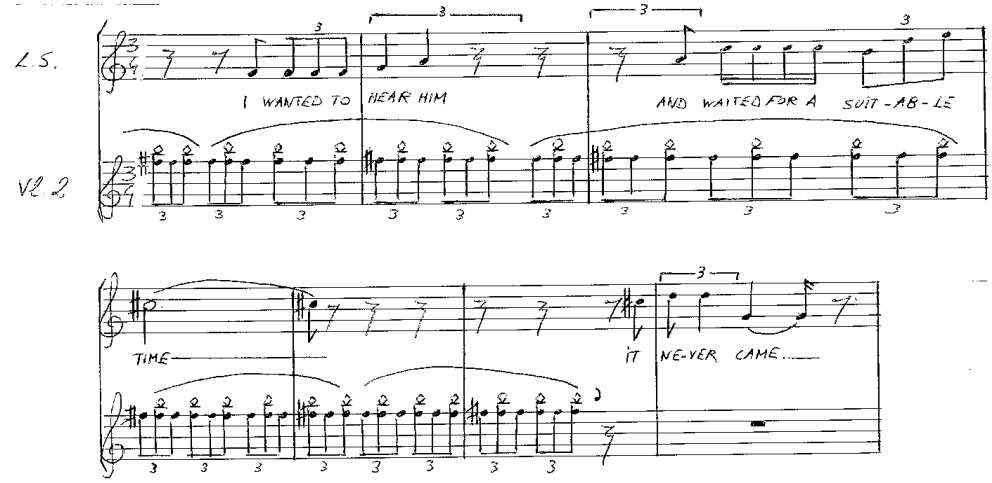


Exemple musical n° 71
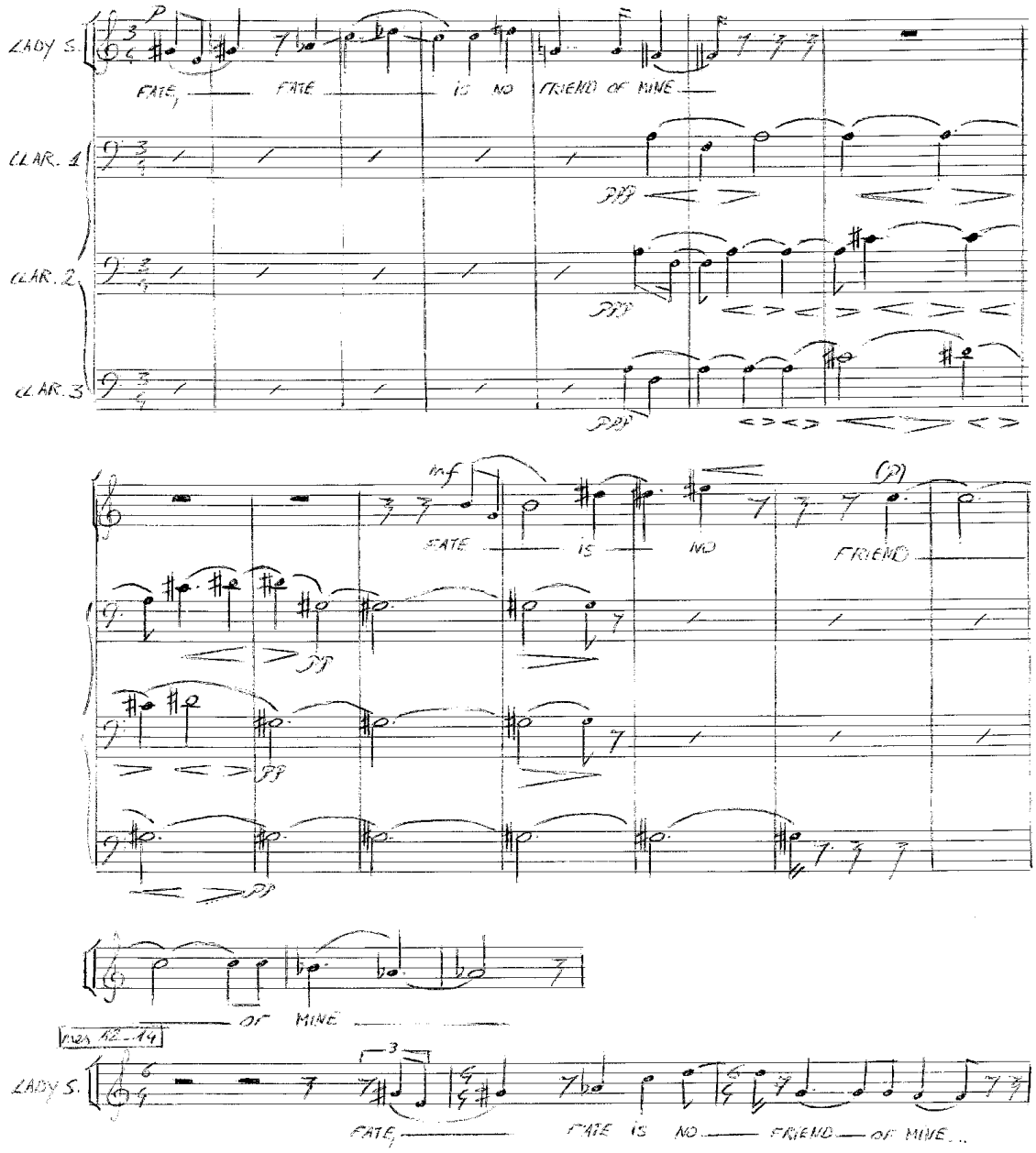


Exemple musical n° 72



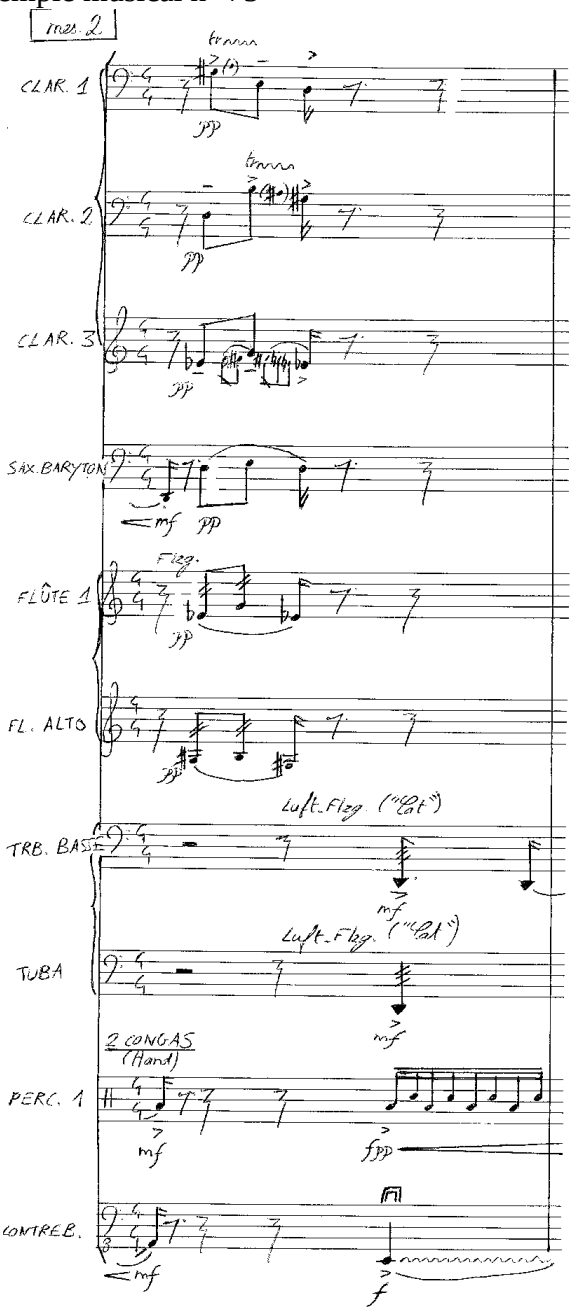
Exemple musical n° 73
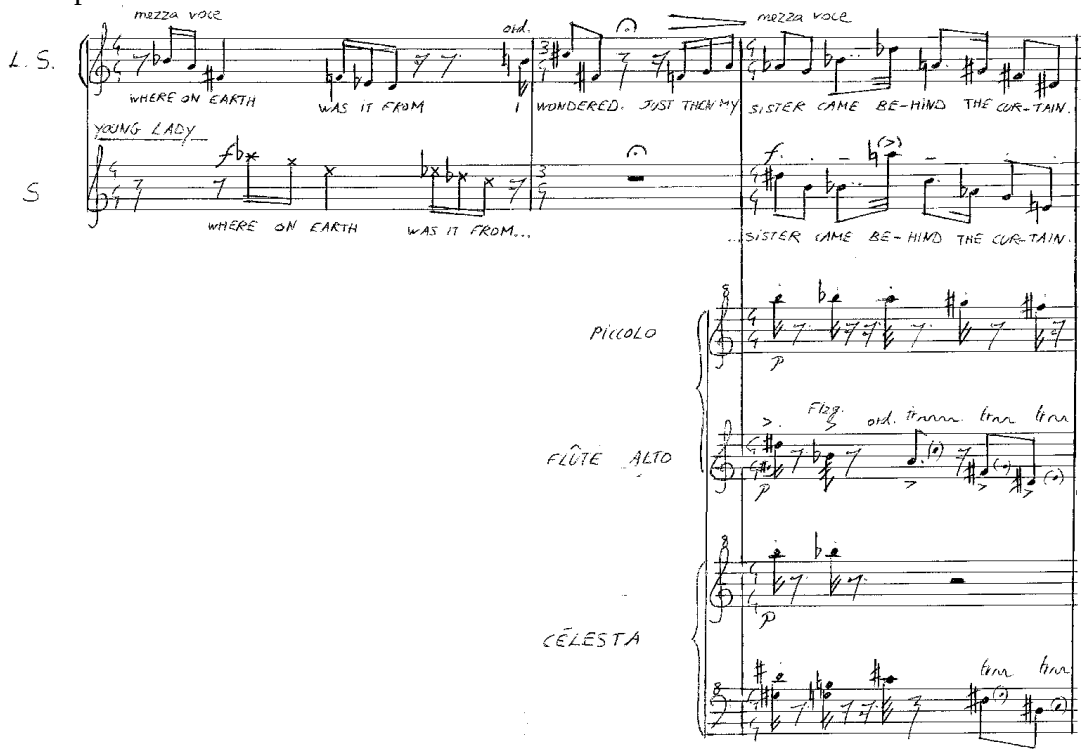


Exemple musical n° 74



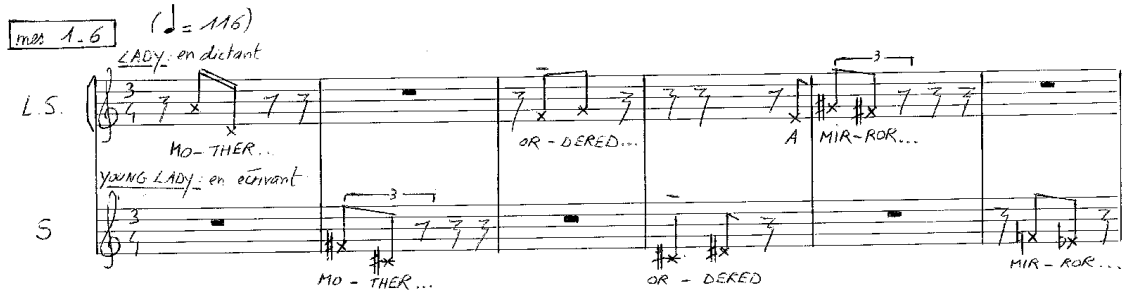
Exemple musical n° 75



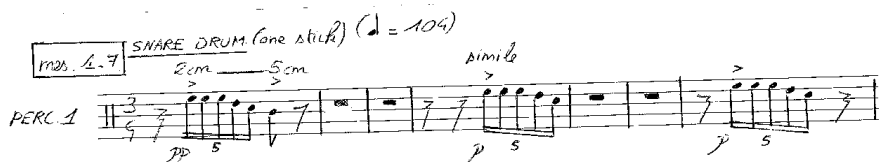
Exemple musical n° 76



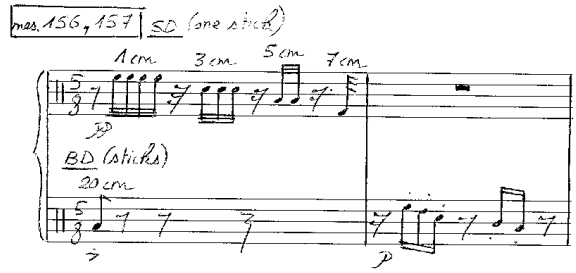
Exemple musical n° 77
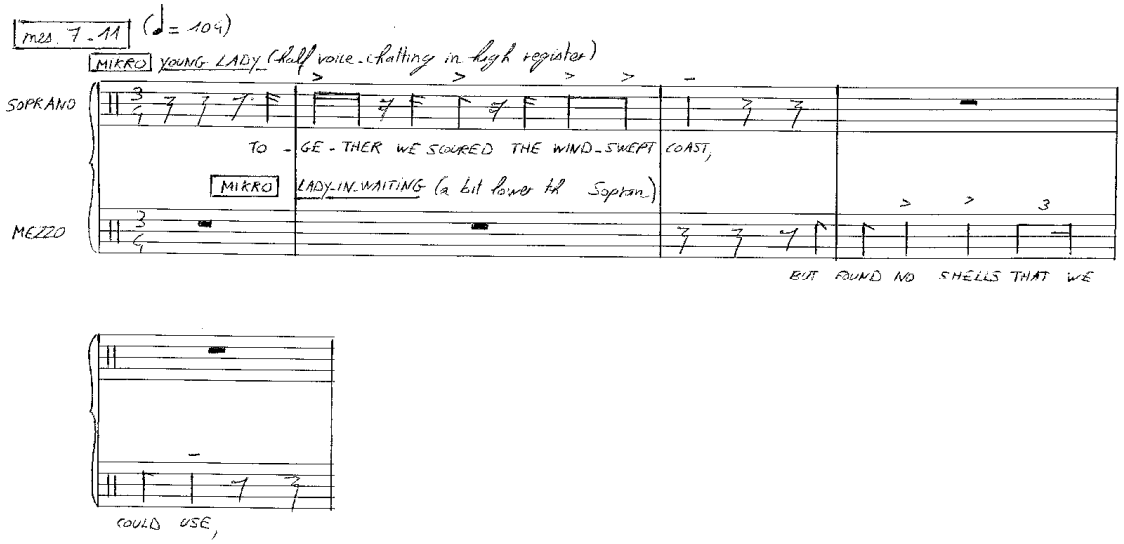


Exemple musical n° 78



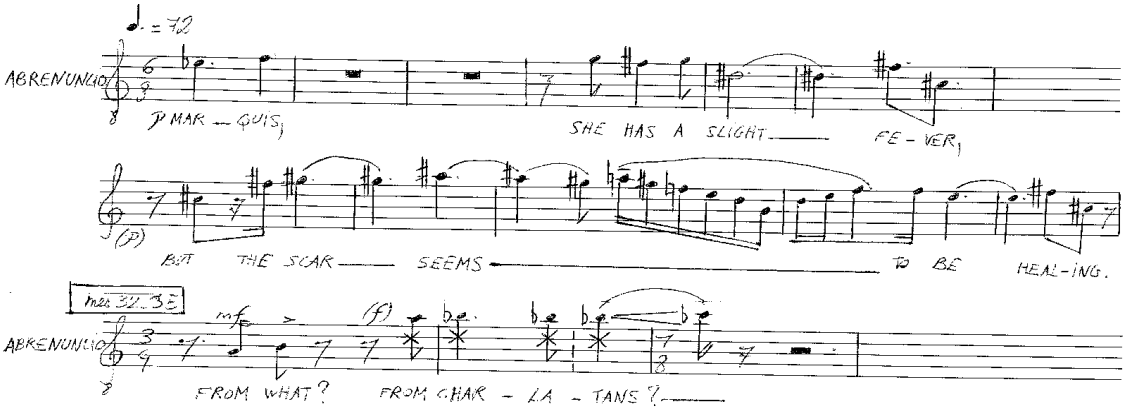
Exemple musical n° 79



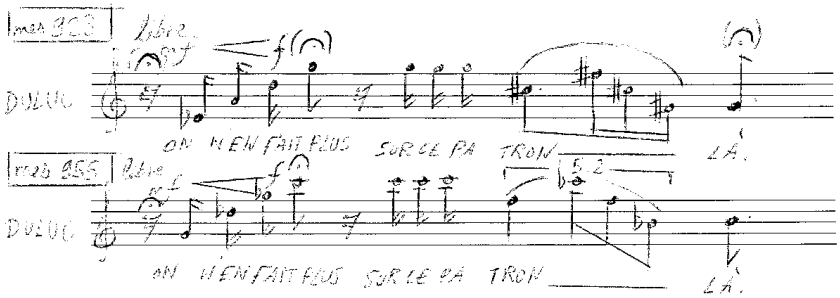
Exemple musical n° 80
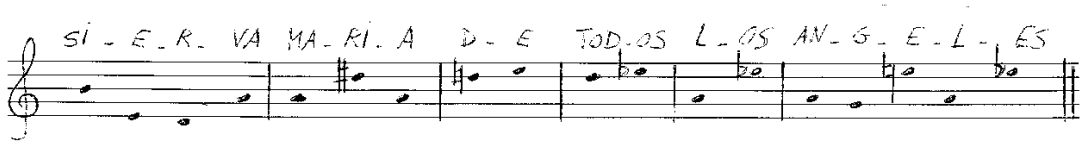


Exemple musical n° 81
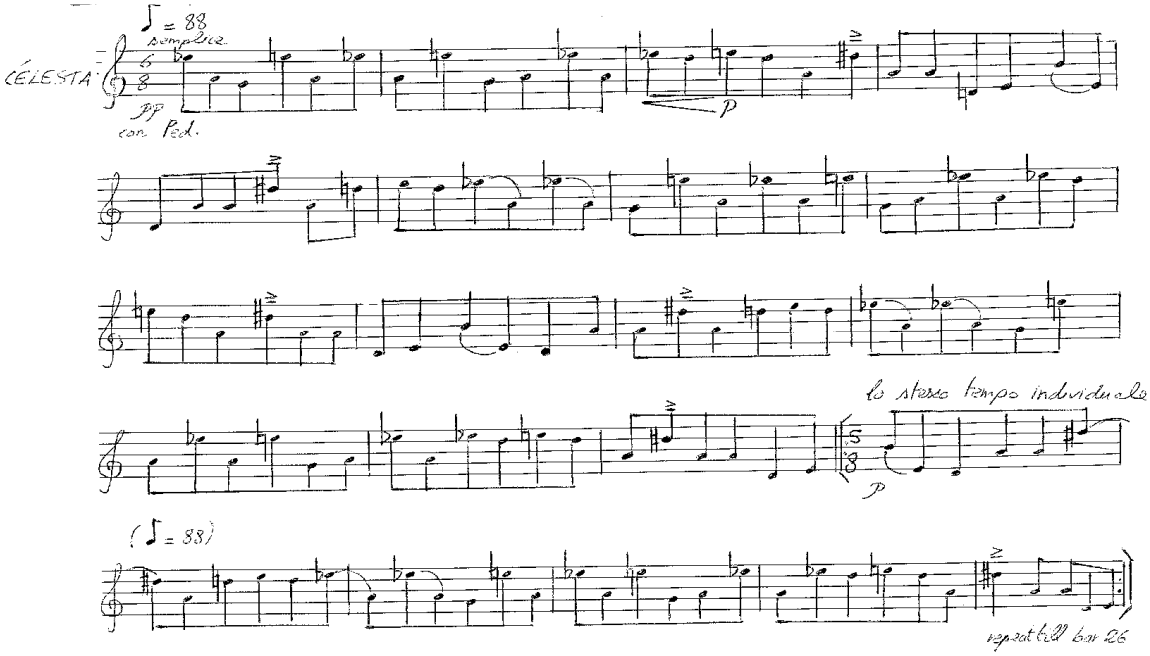


Exemple musical n° 82
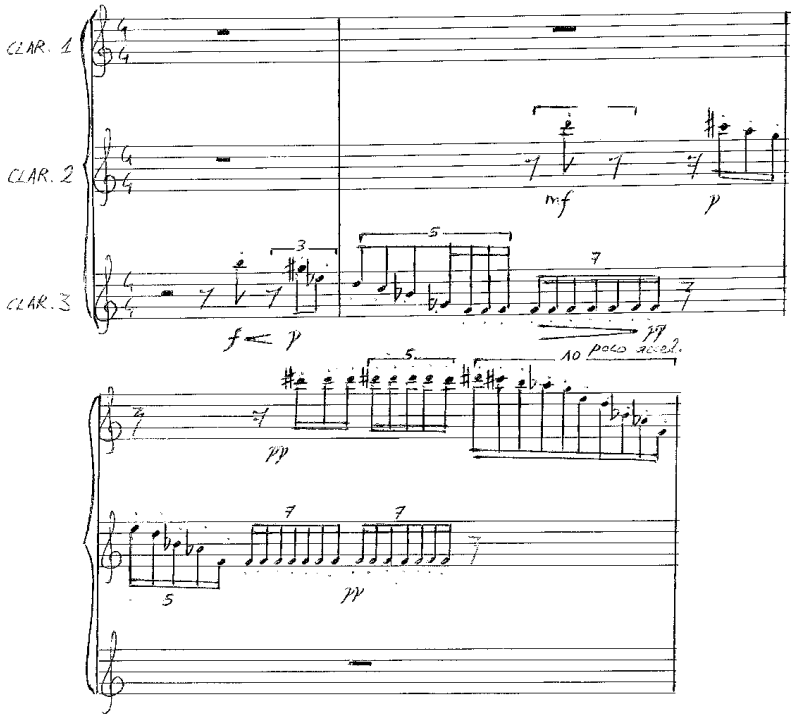


Exemple musical n° 83



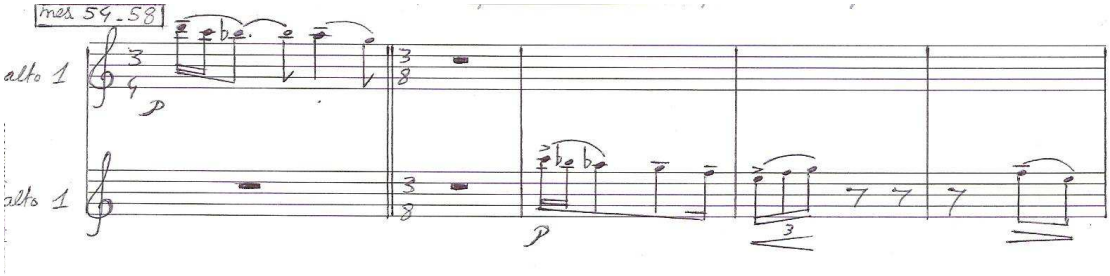
Exemple musical n° 84
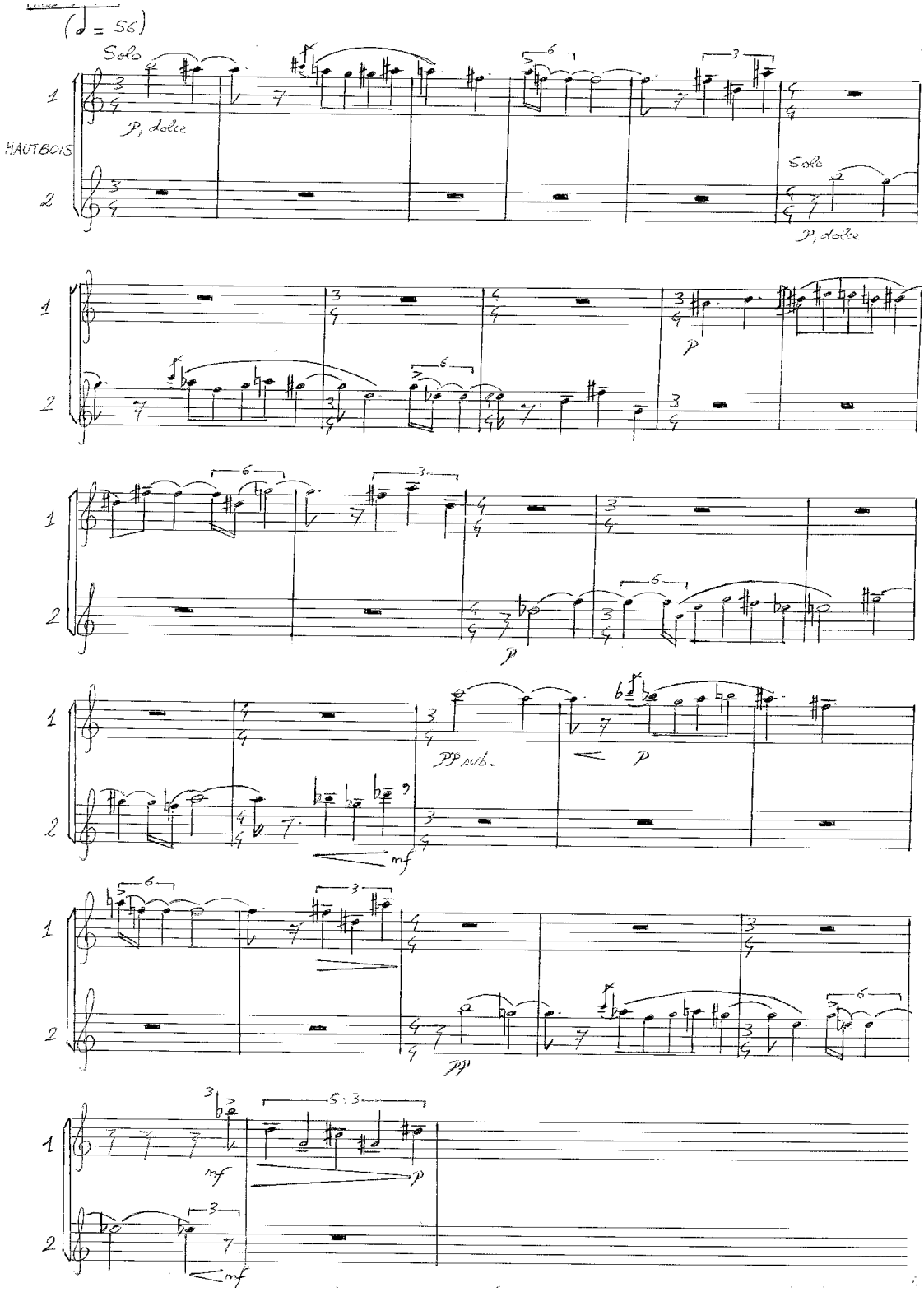


Exemple musical n° 85



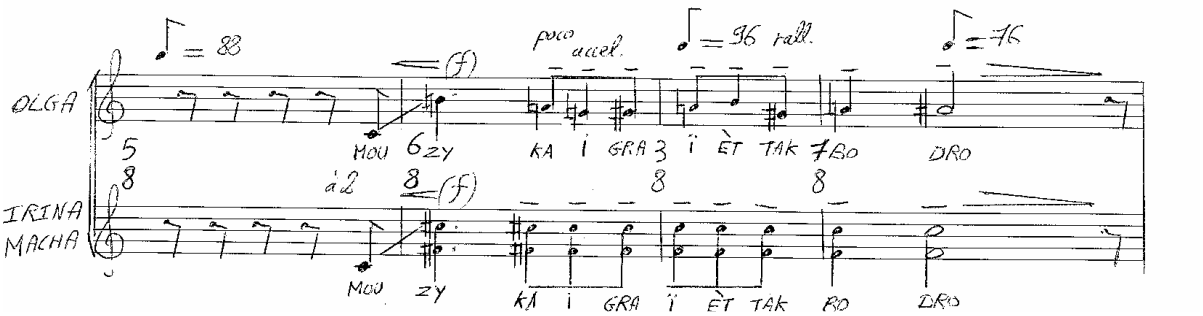
Exemple musical n° 86
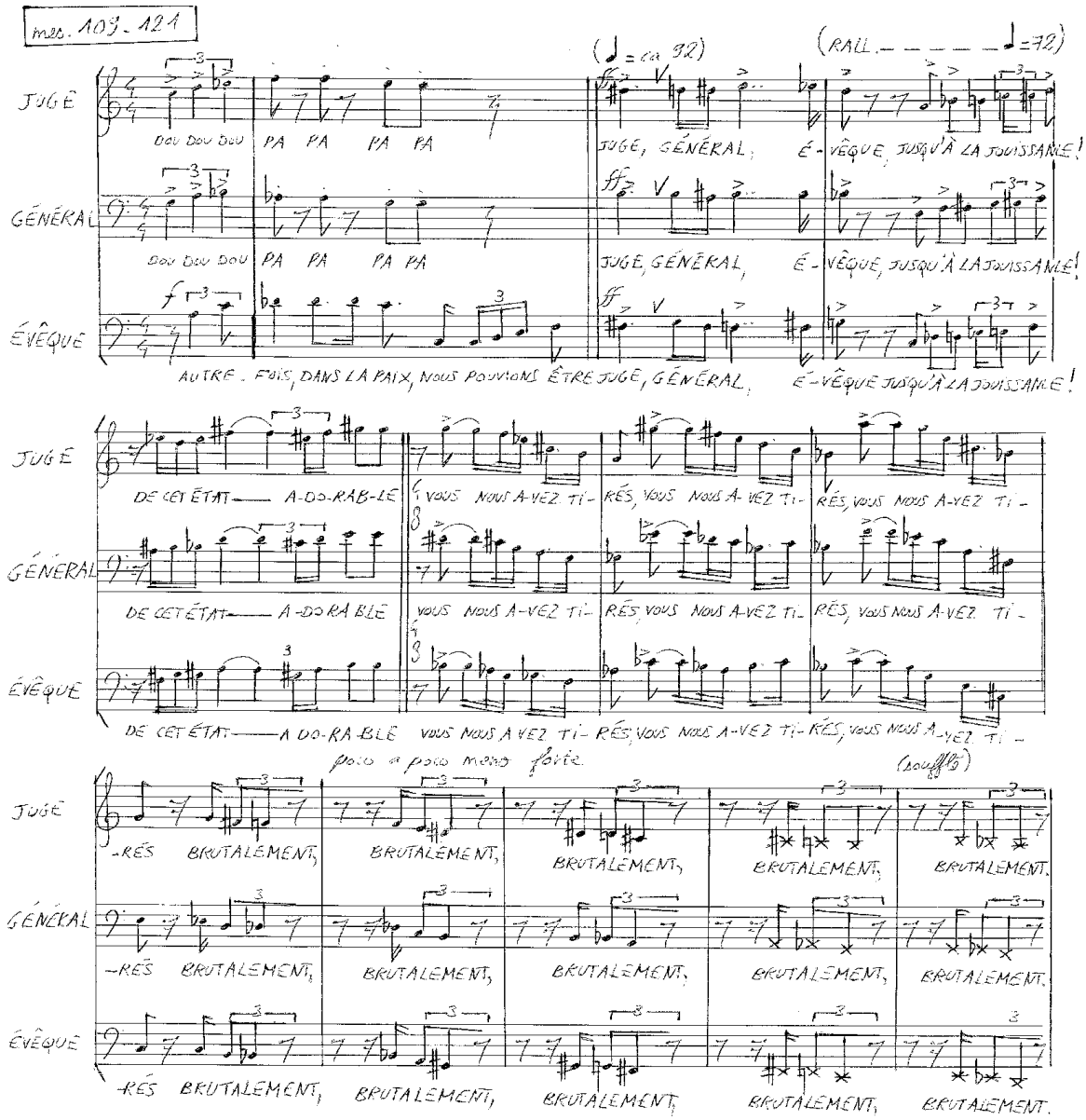


Exemple musical n° 87
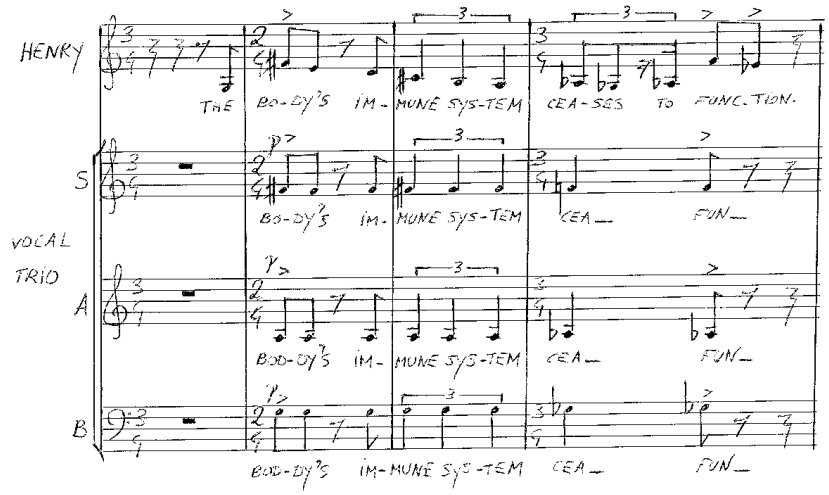


Exemple musical n° 88
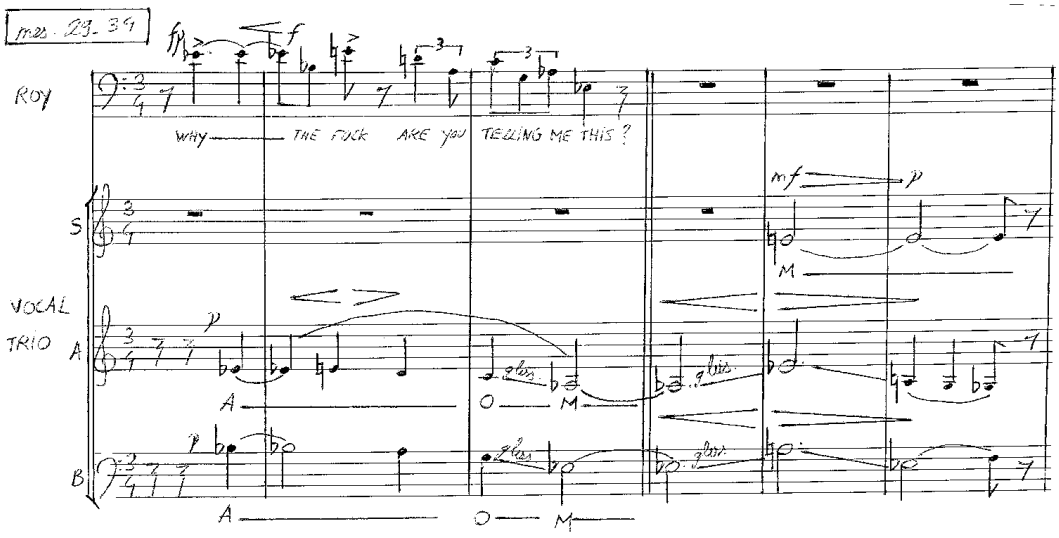


Exemple musical n° 89
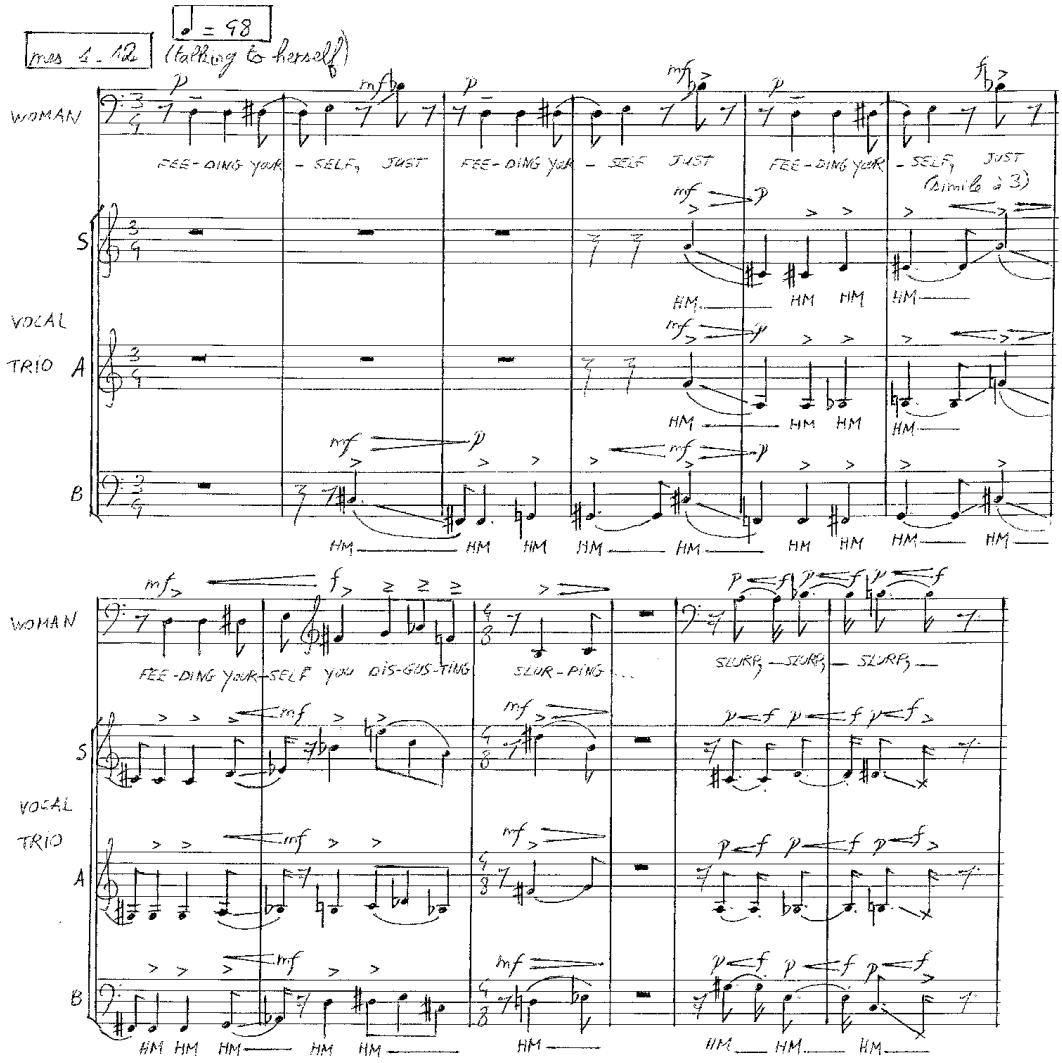


Exemple musical n° 90
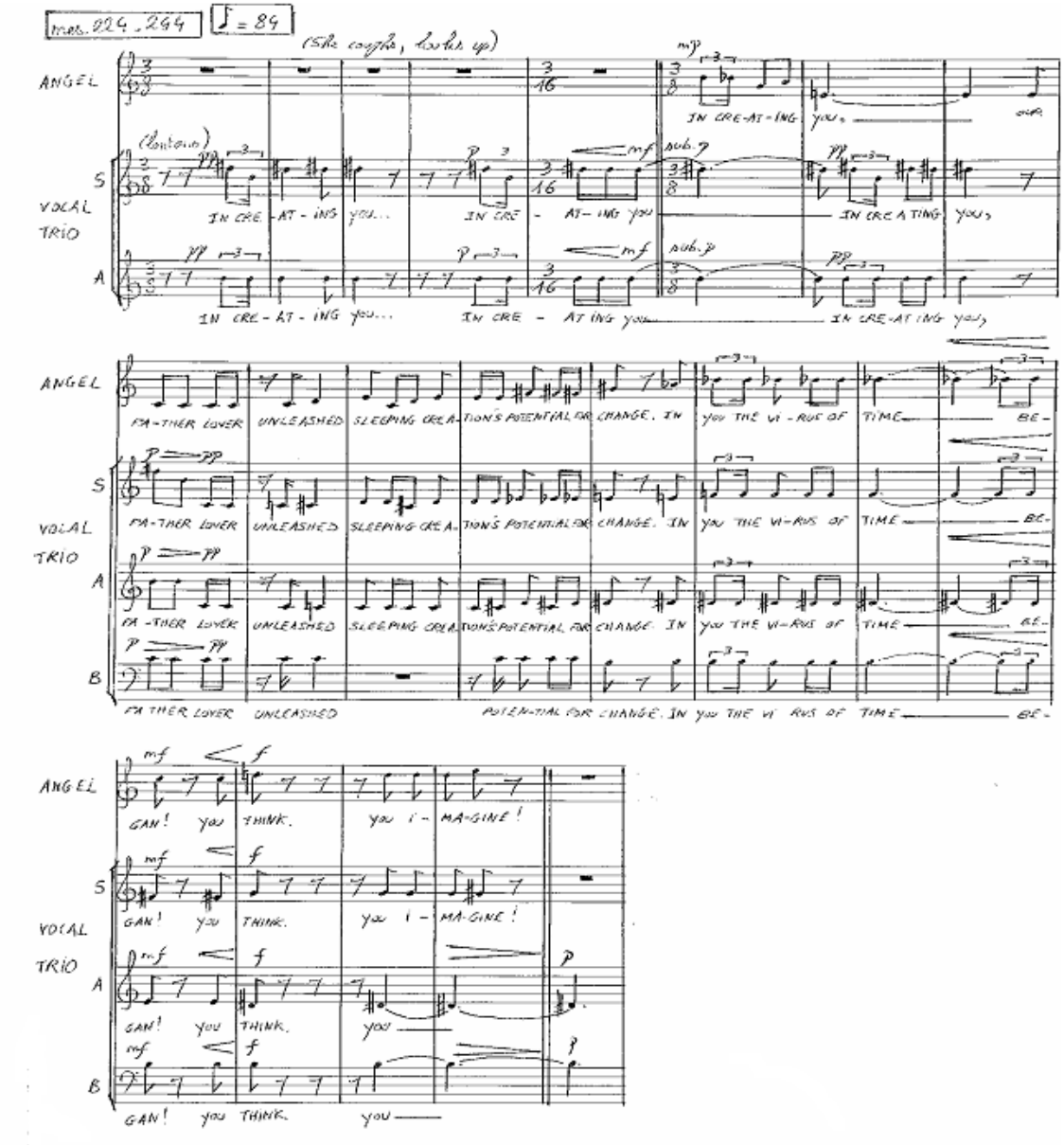


Exemple musical n° 91
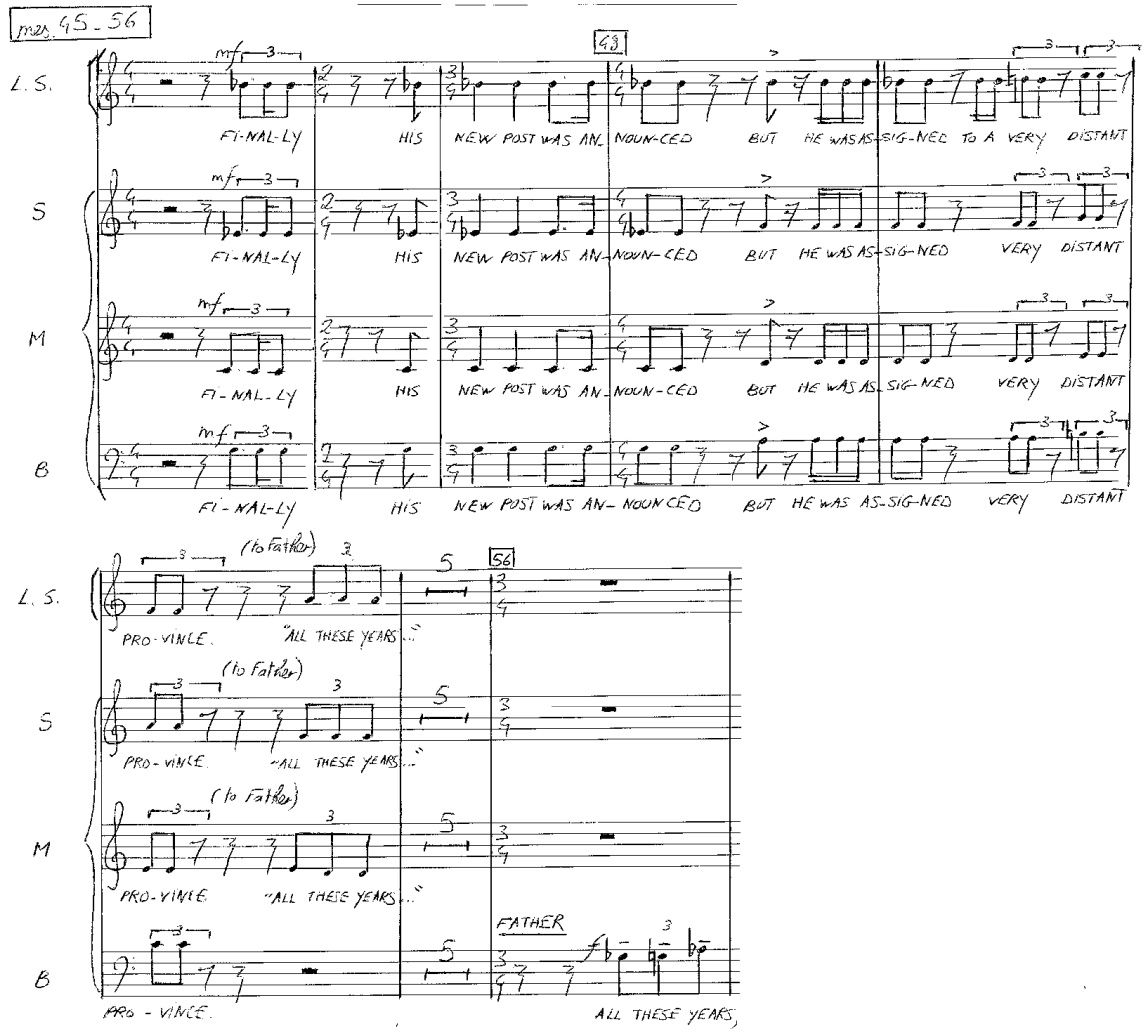


Exemple musical n° 92



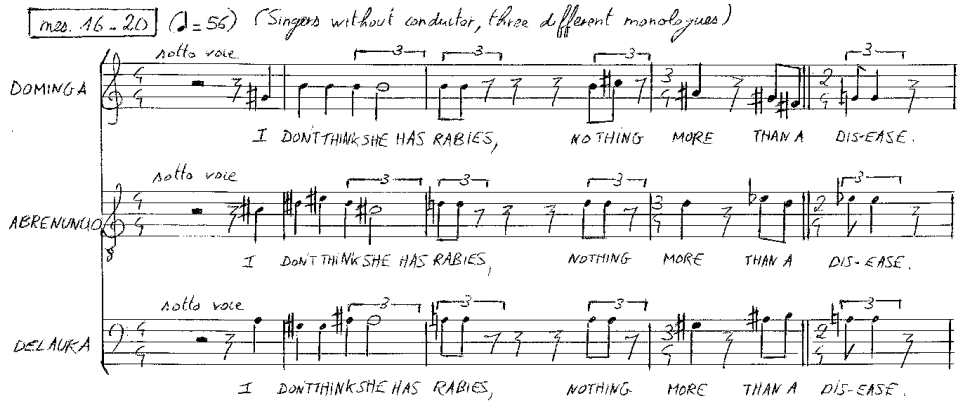
Exemple musical n° 93


mm. 224 - 244
♩ = 84
(She coughs, looks up)
ANGEL
VOCAL TRIO
S
A
B
(Continue)
IN CRE - AT - ING YOU...
IN CRE - AT - ING YOU
IN CRE-AT-ING YOU,
IN CRE-AT-ING YOU
FA-THER LOVER UNLEASHED SLEEPING CREA-TION'S POTENTIAL FOR CHANGE. IN YOU THE VI-RUS OF TIME BE-
GAN! YOU THINK. YOU I-MA-GINE!

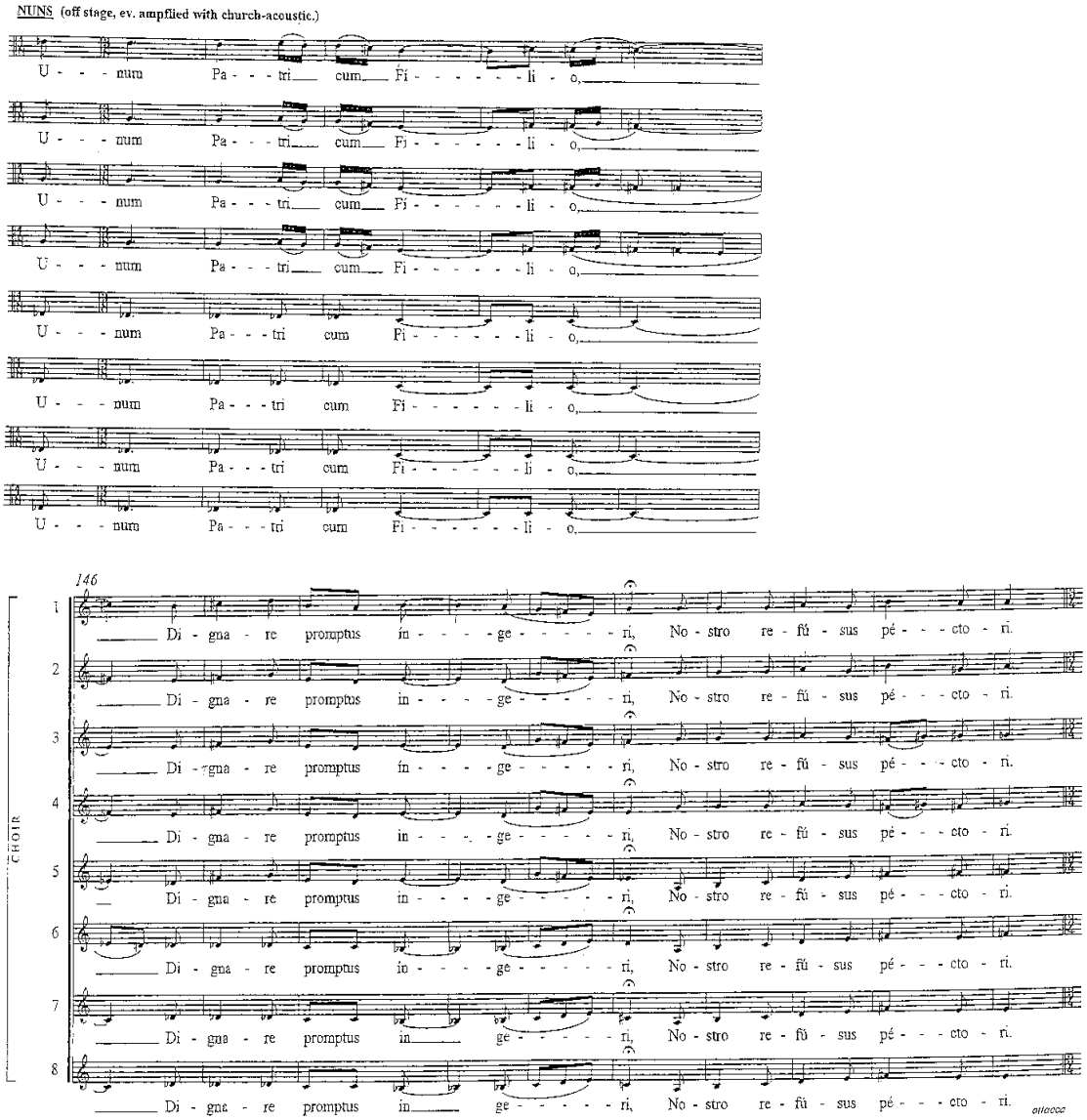
Exemple musical n° 94
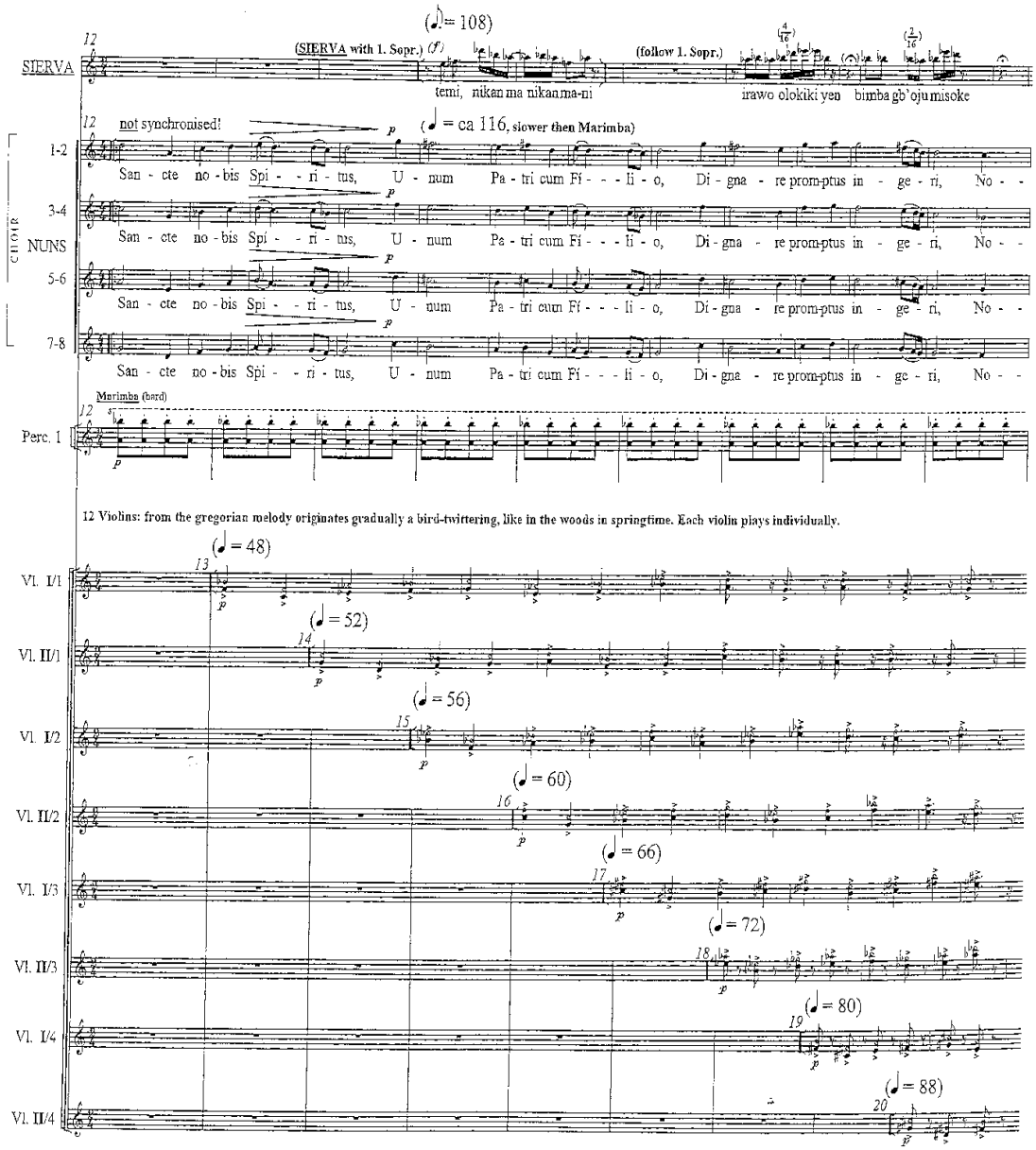


Exemple musical n° 95
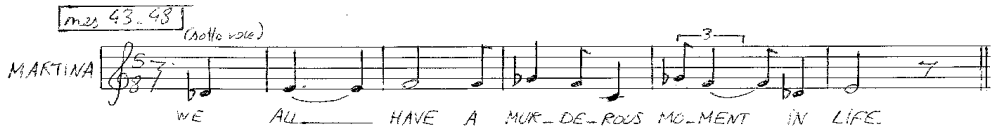


Exemple musical n° 96



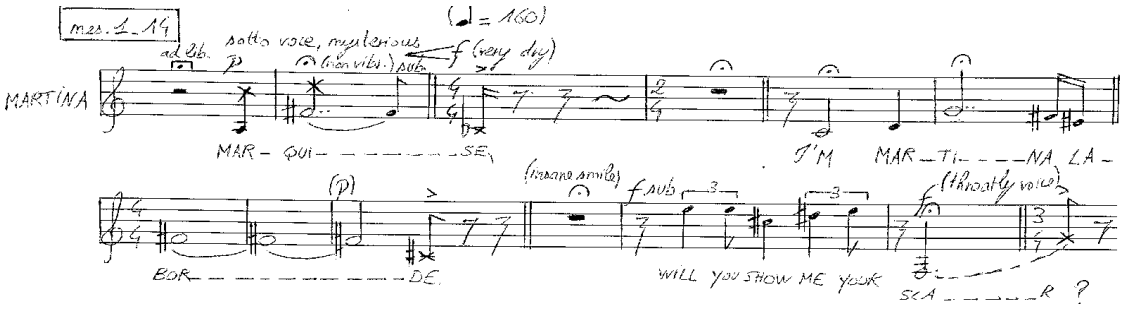
Exemple musical n° 97
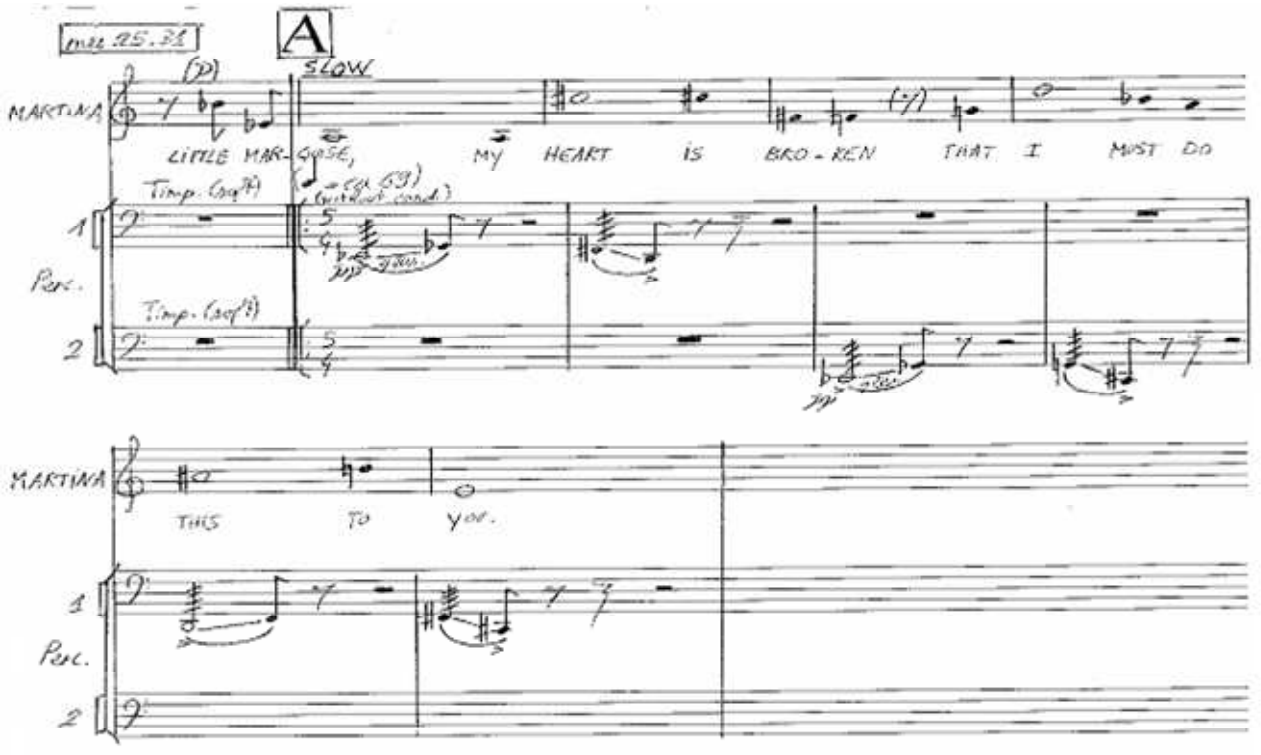


Exemple musical n° 98
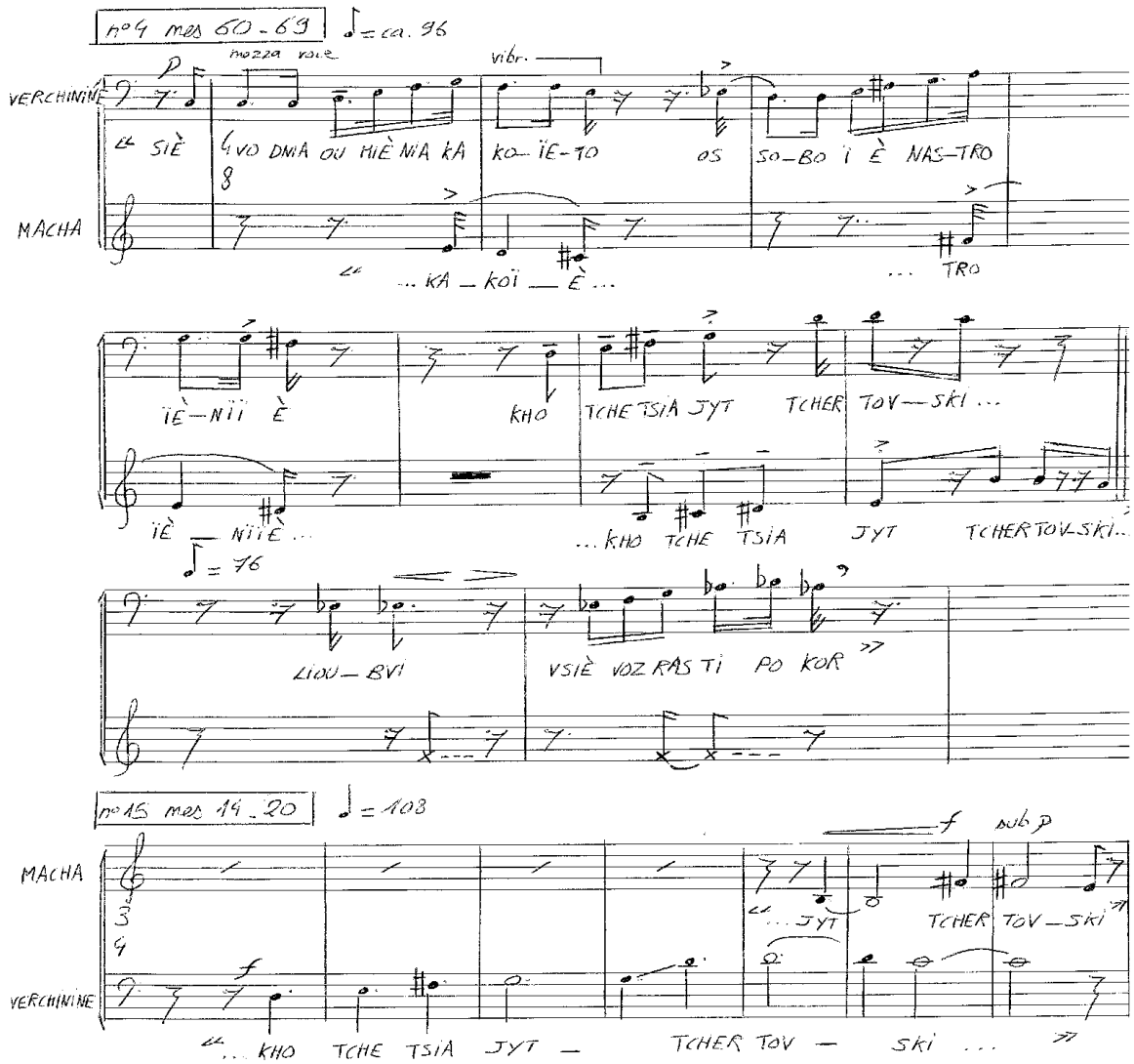


Exemple musical n° 99



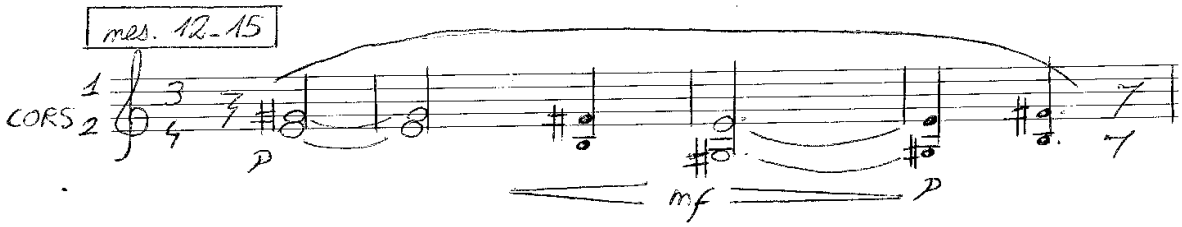
Exemple musical n° 100
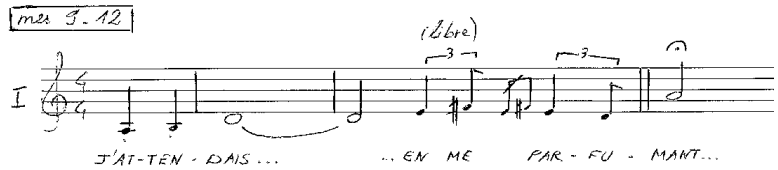


Exemple musical n° 101



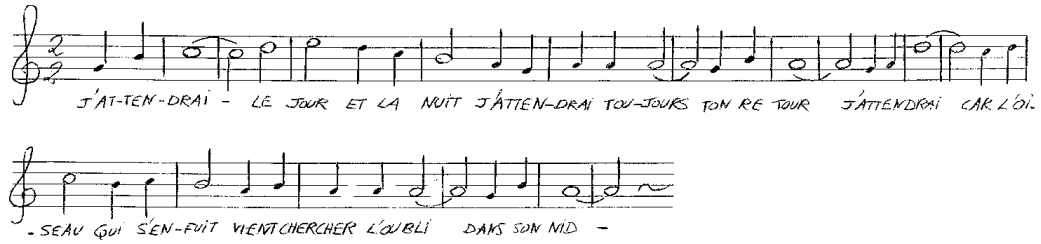
Exemple musical n° 102
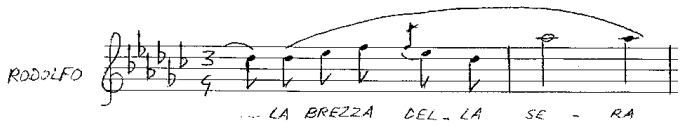


Exemple musical n° 103



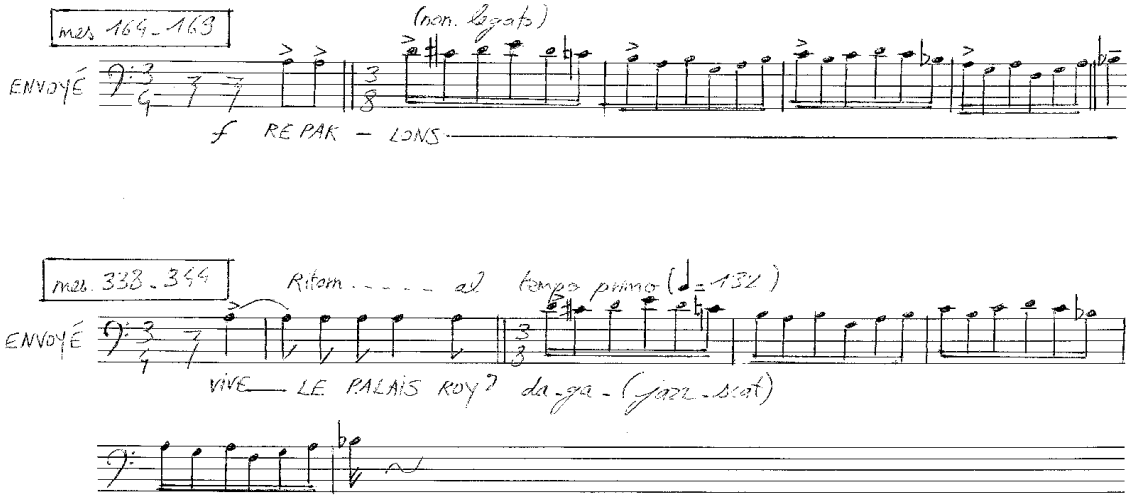
Exemple musical n° 104
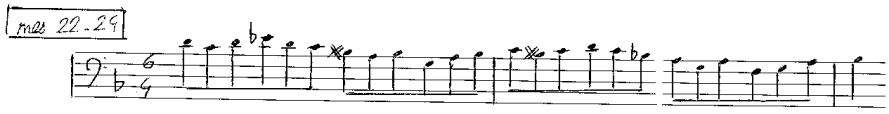


Exemple musical n° 105
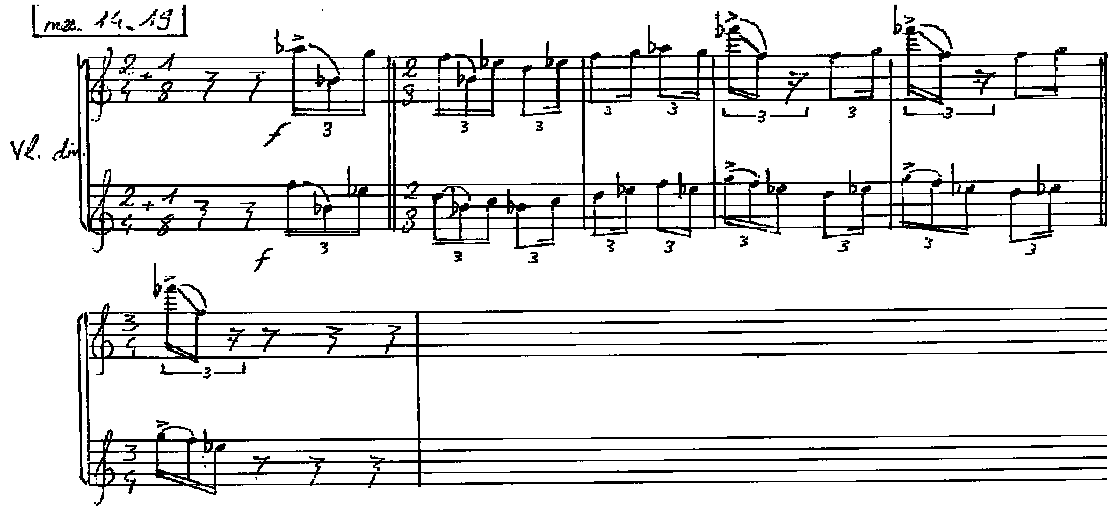


Exemple musical n° 106



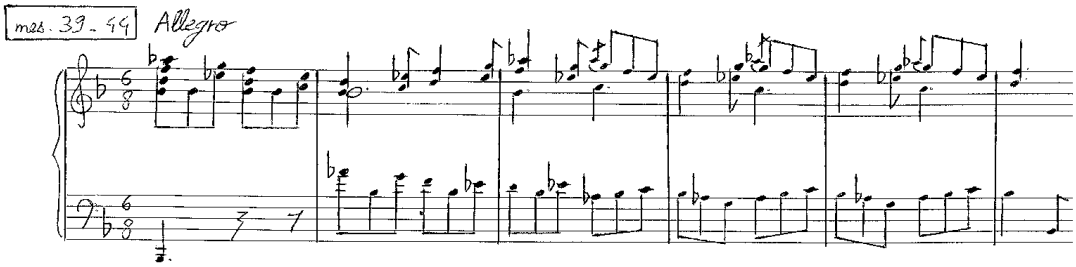
Exemple musical n° 107



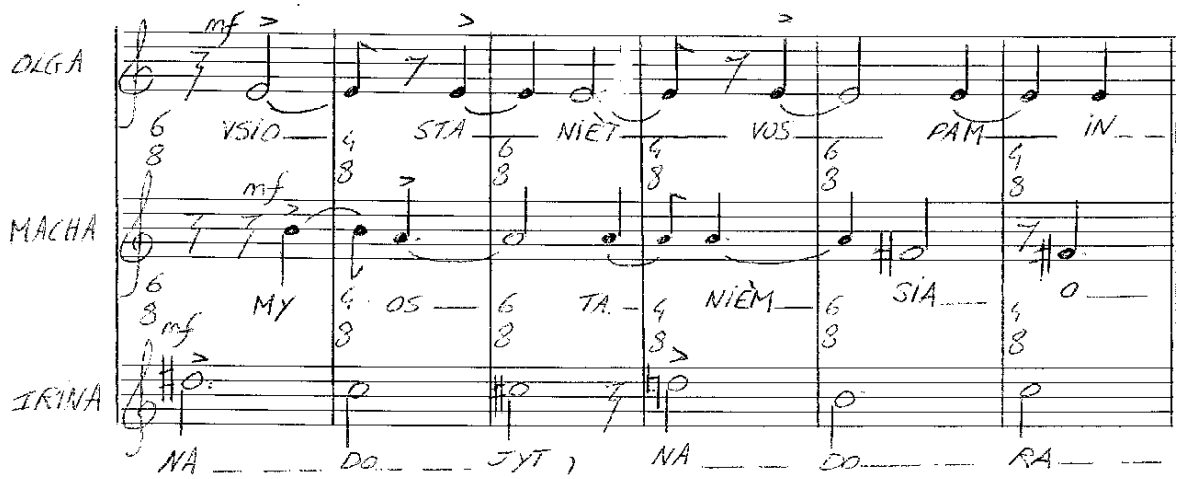
Exemple musical n° 108
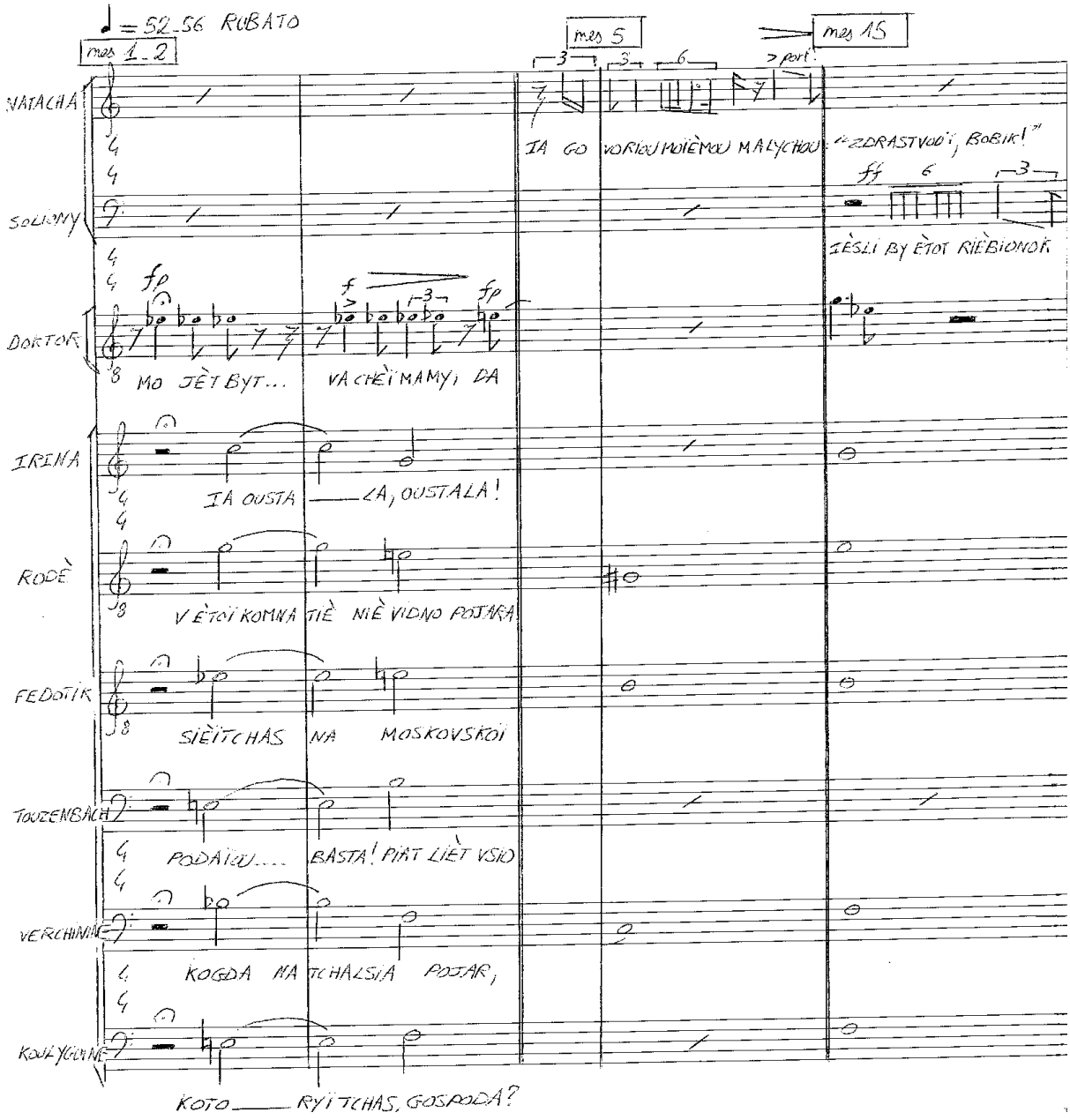


Exemple musical n° 109



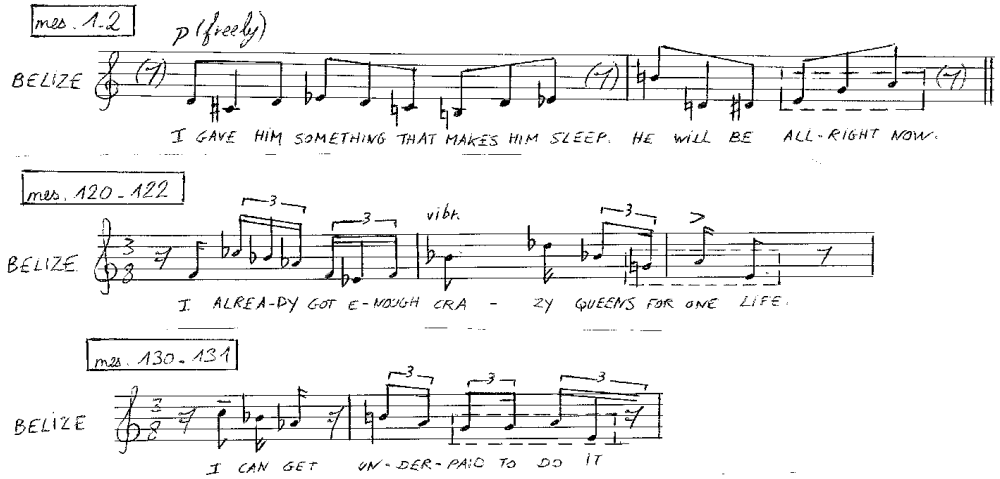
Exemple musical n° 110



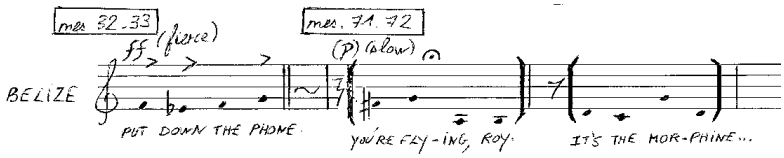
Exemple musical n° 111



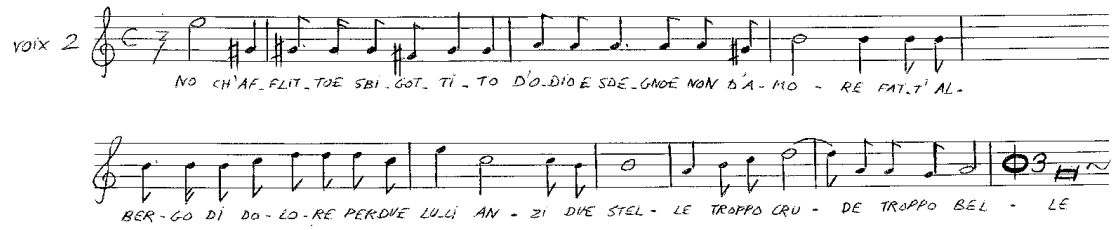
Exemple musical n° 112
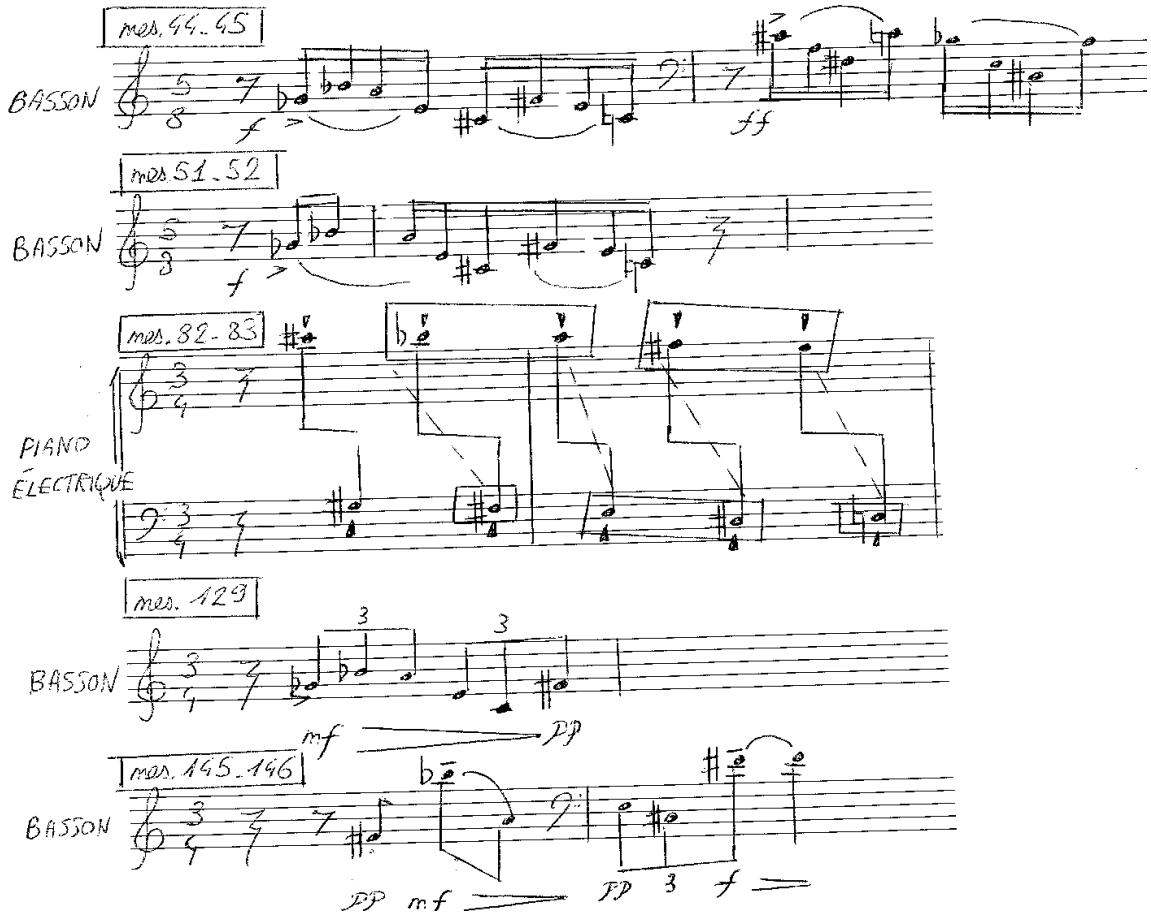


Exemple musical n° 113



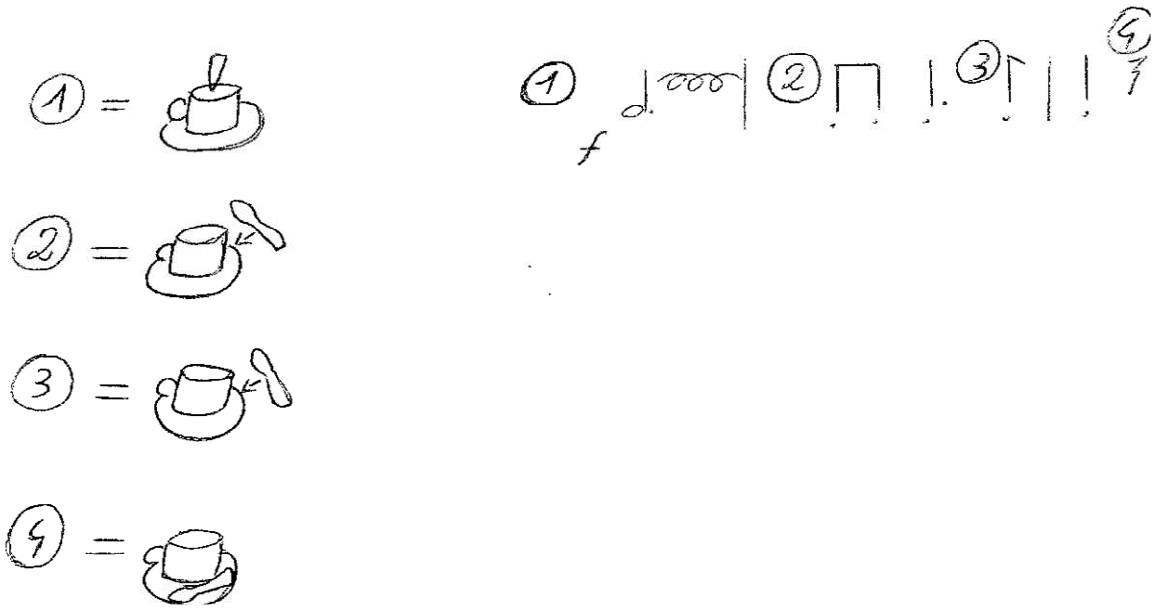
Exemple musical n° 114



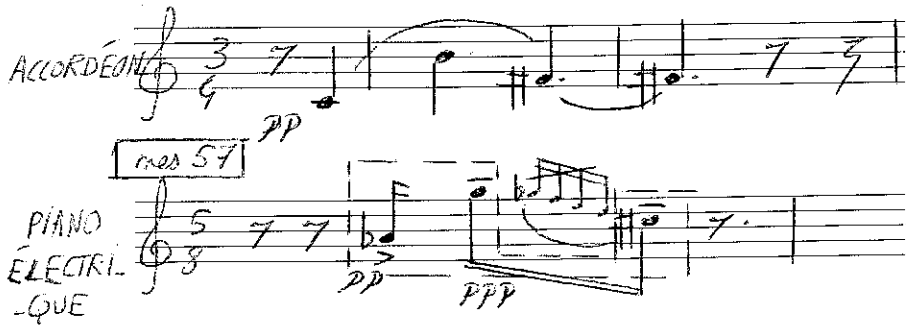
Exemple musical n° 115
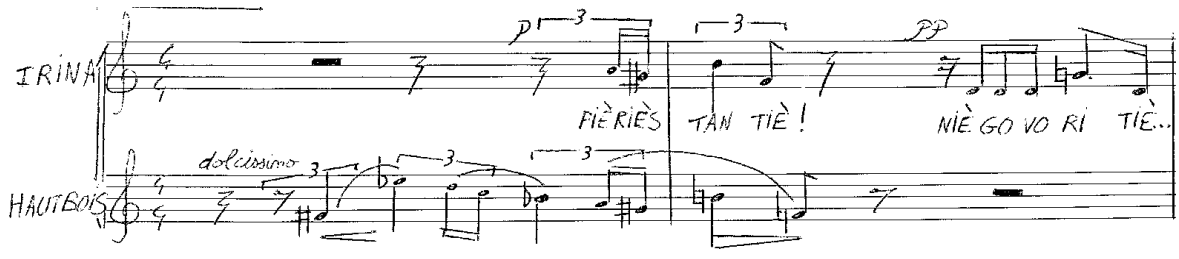


Exemple musical n° 116
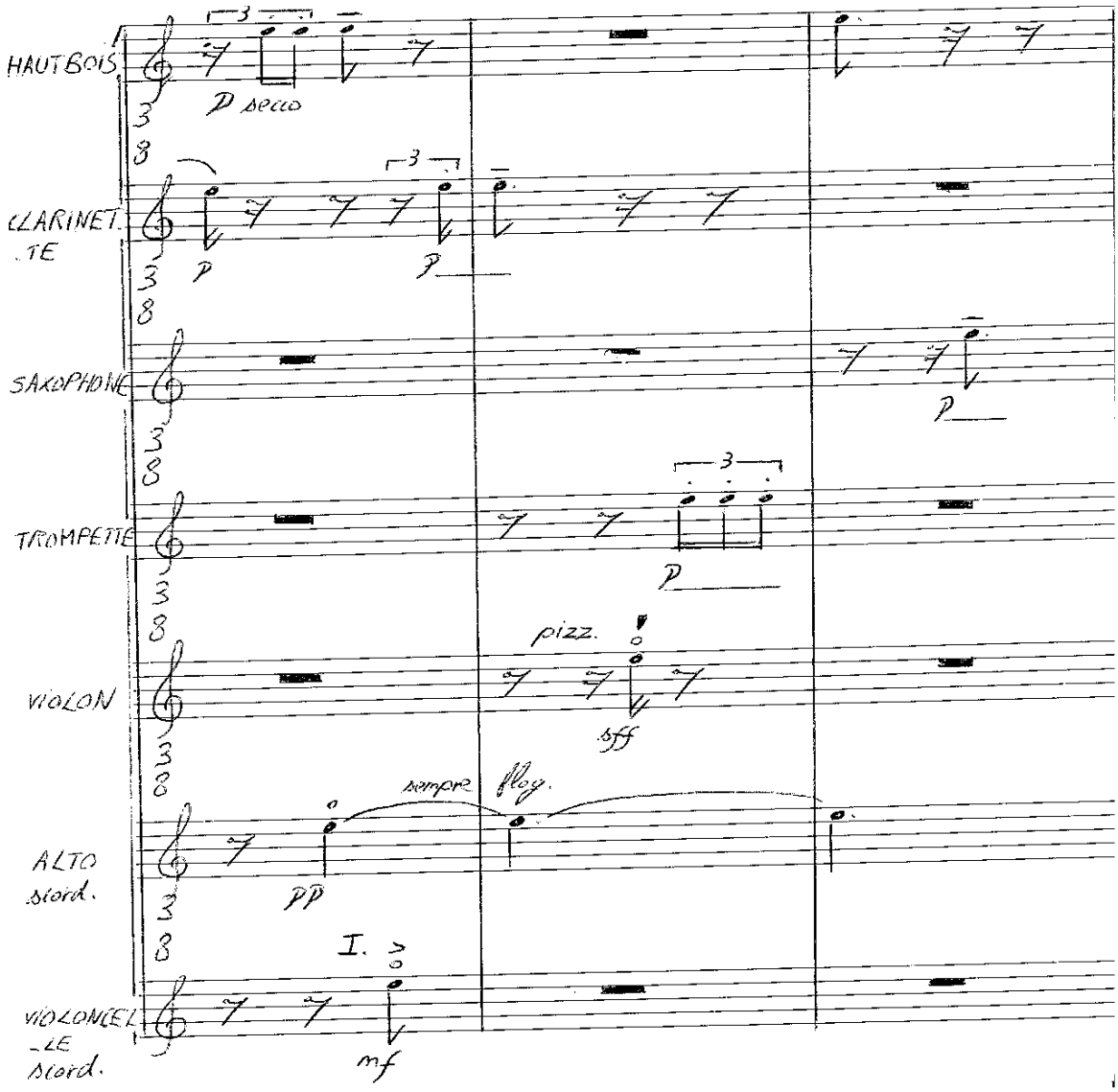


Exemple musical n° 117
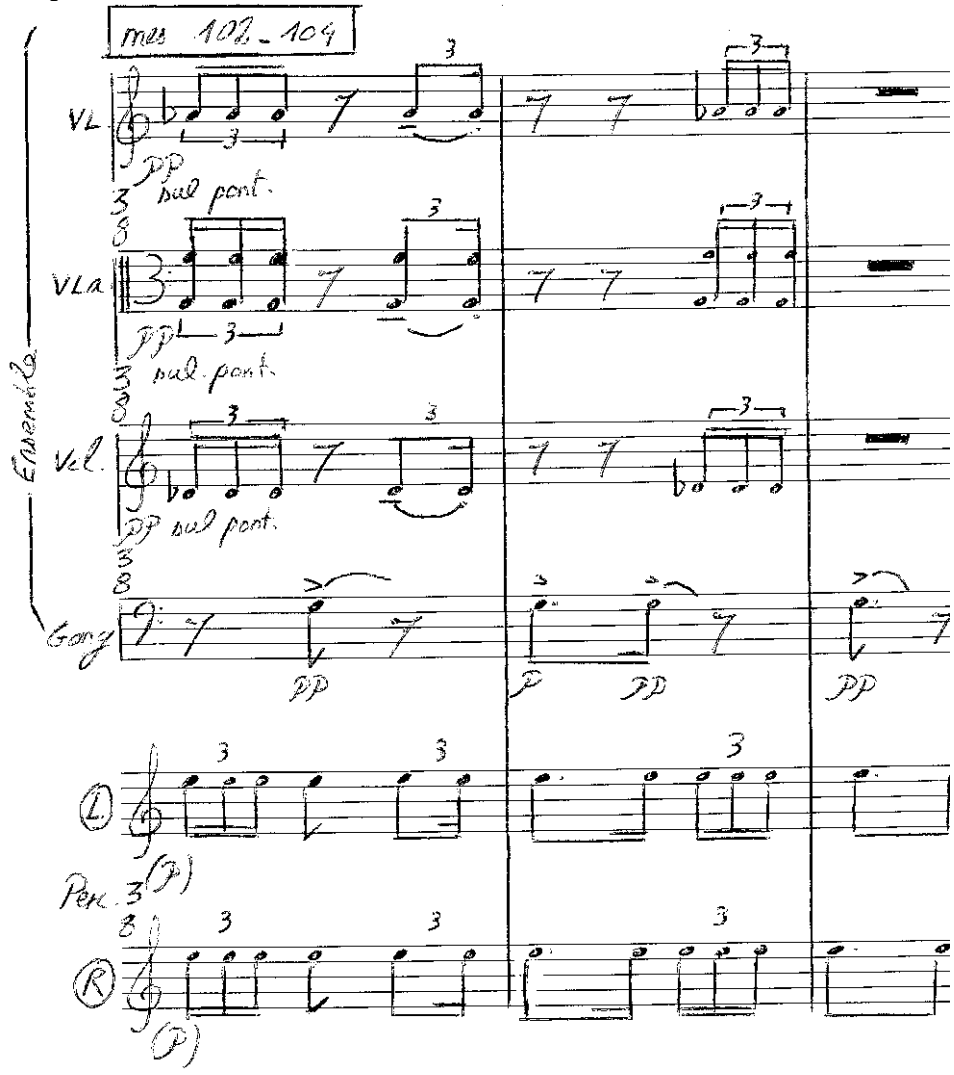


Exemple musical n° 118
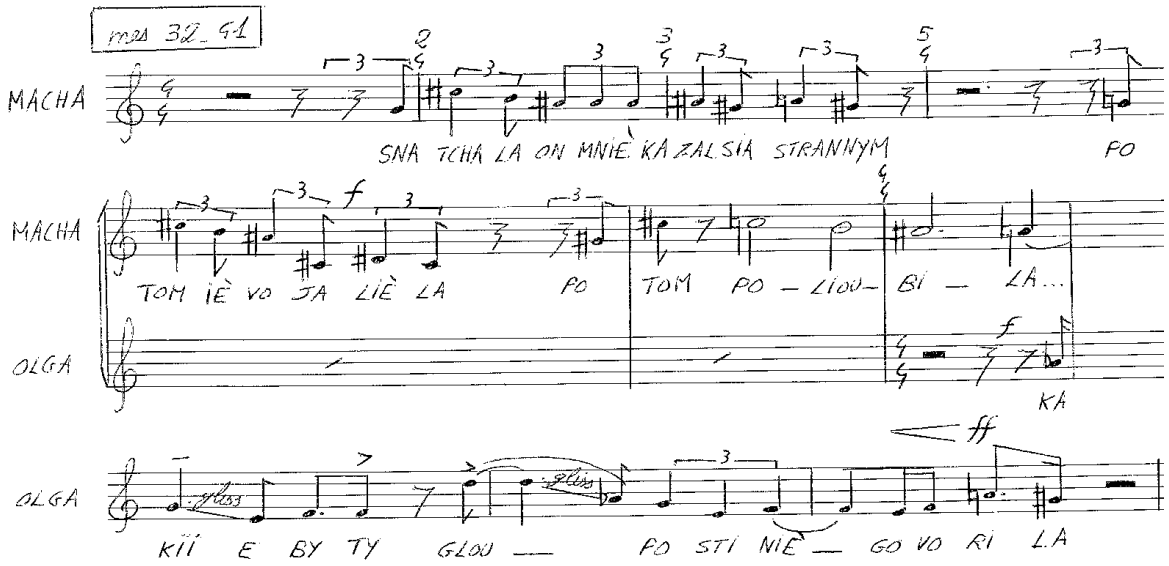


Exemple musical n° 119



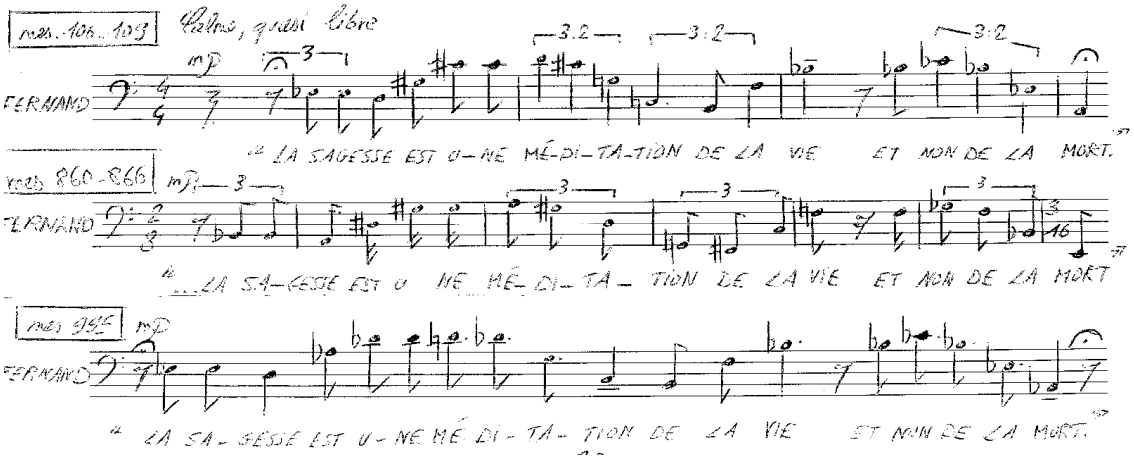
Exemple musical n° 120
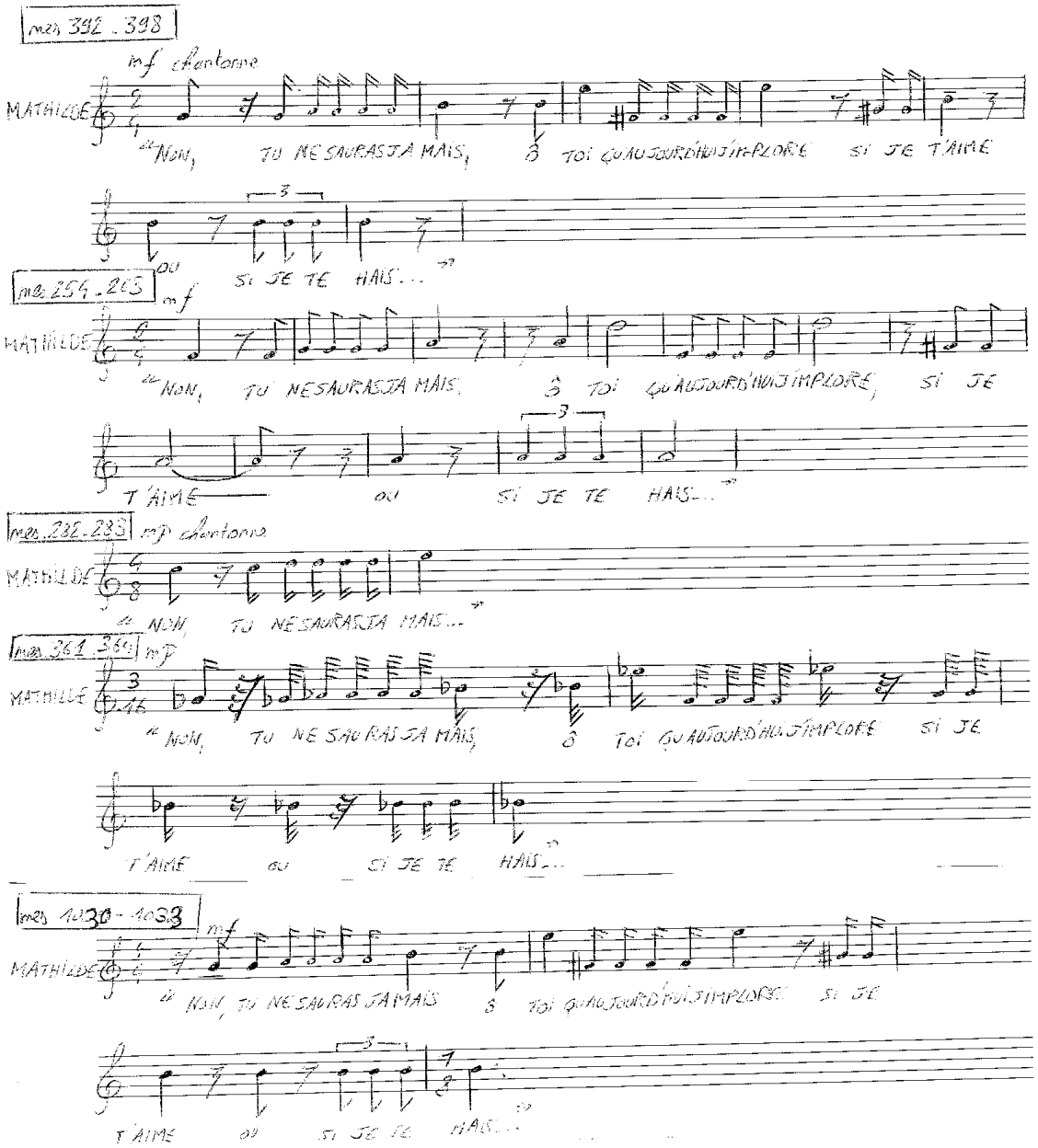


Exemple musical n° 121



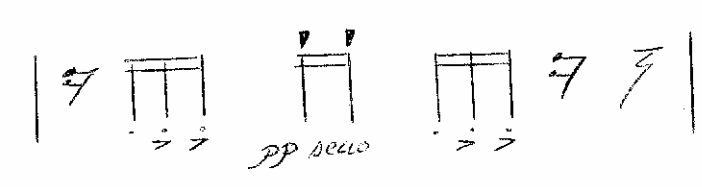
Exemple musical n° 122



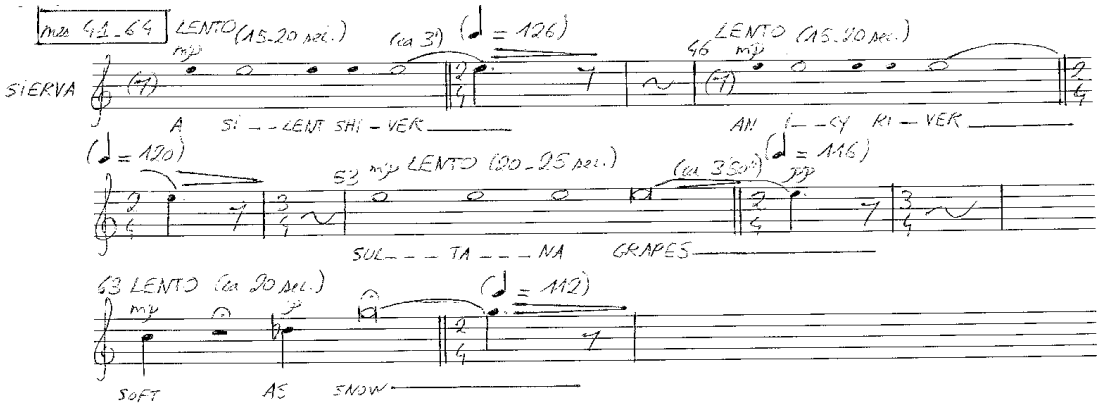
Exemple musical n° 123
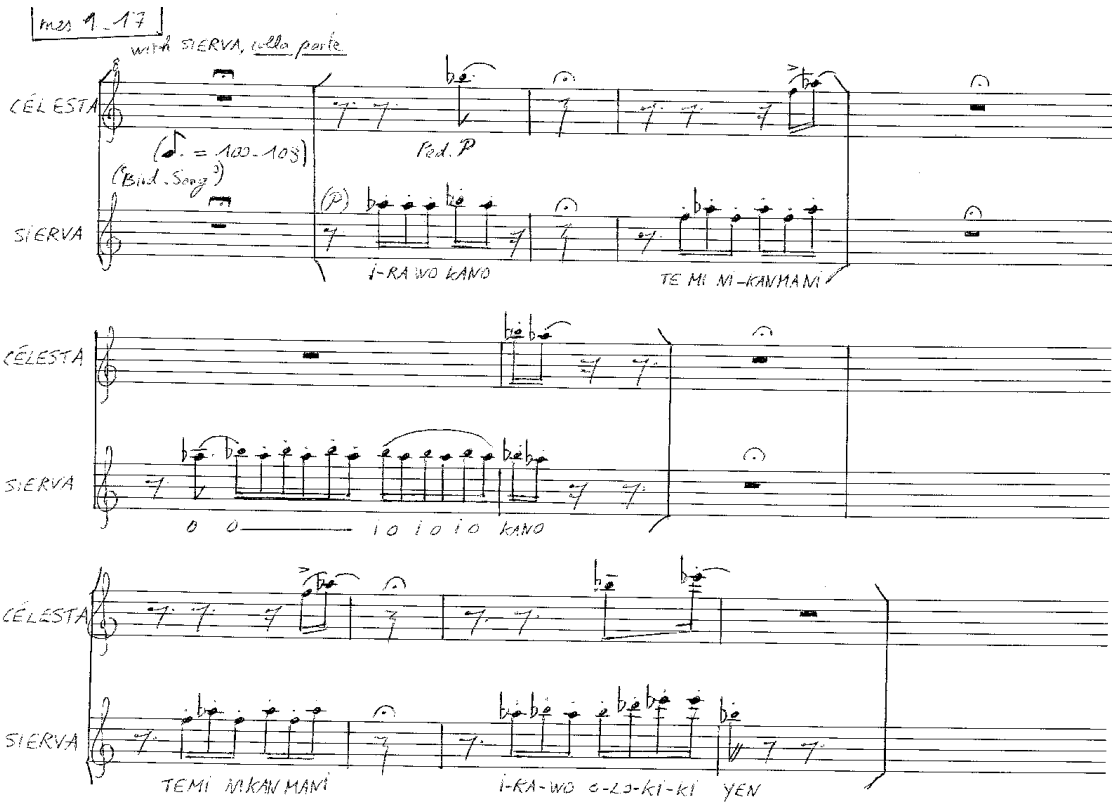


Exemple musical n° 124



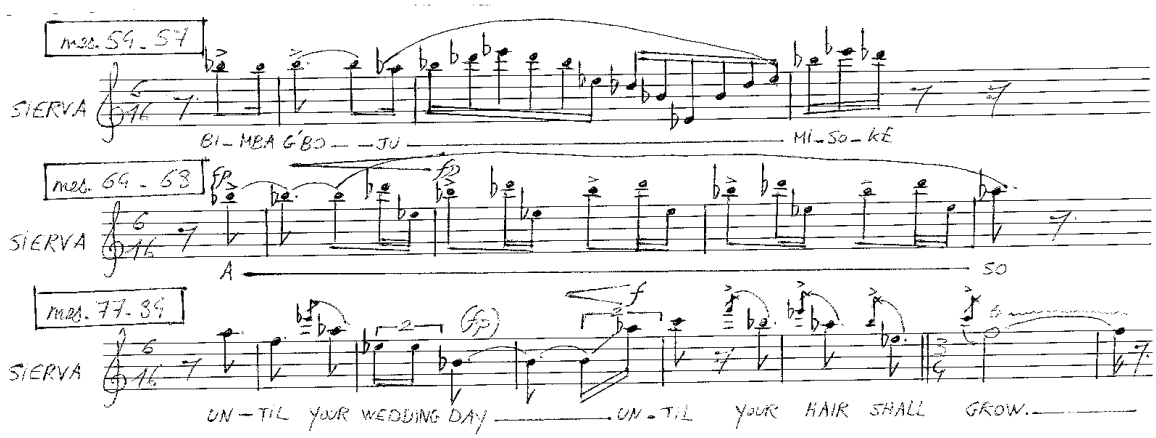
Exemple musical n° 125



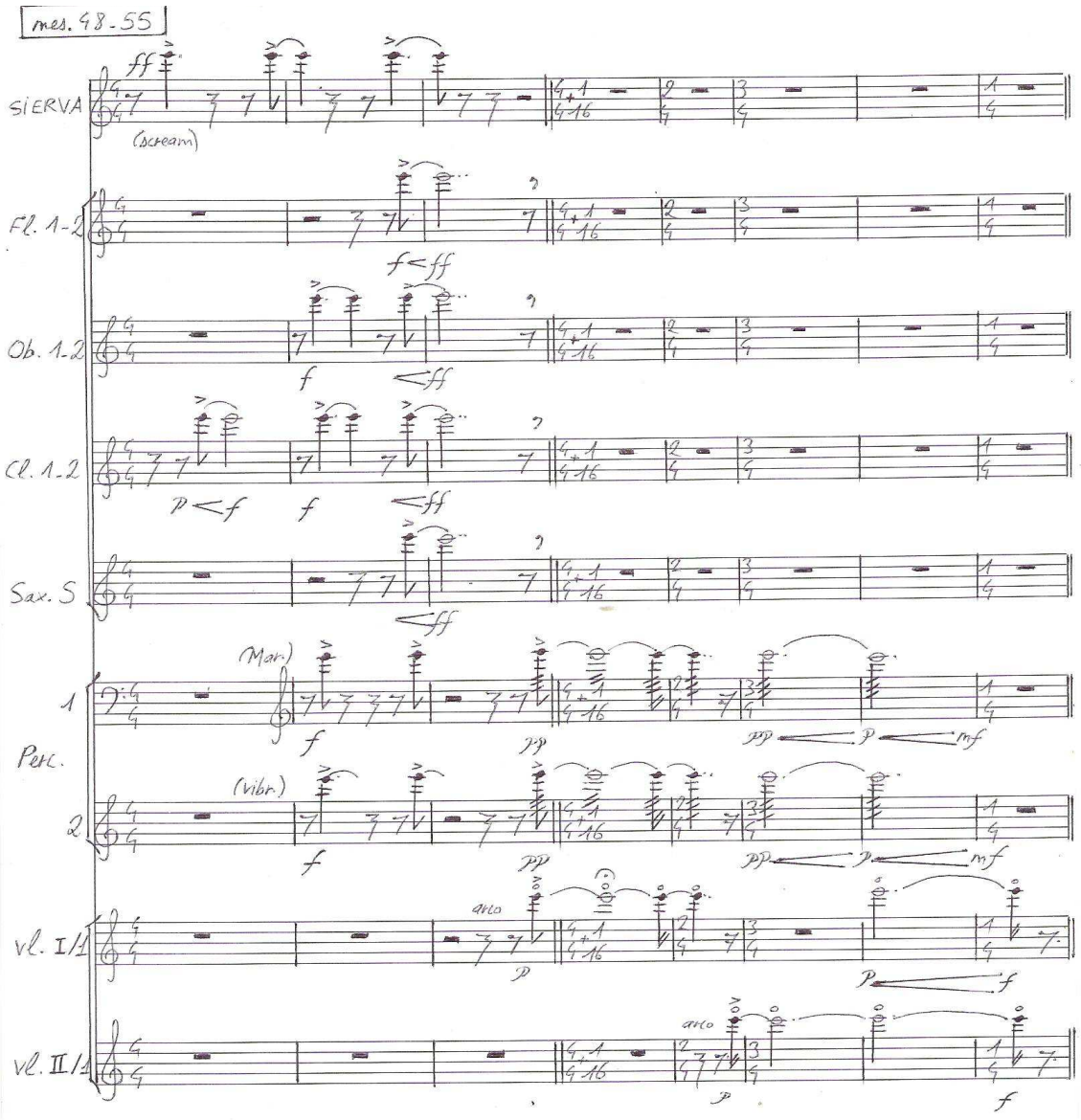
Exemple musical n° 126
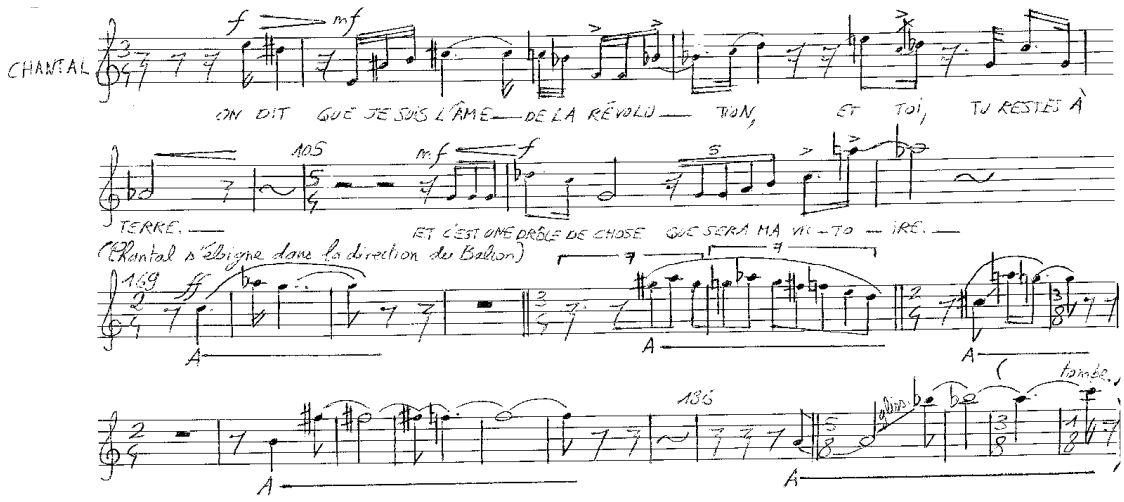


Exemple musical n° 127



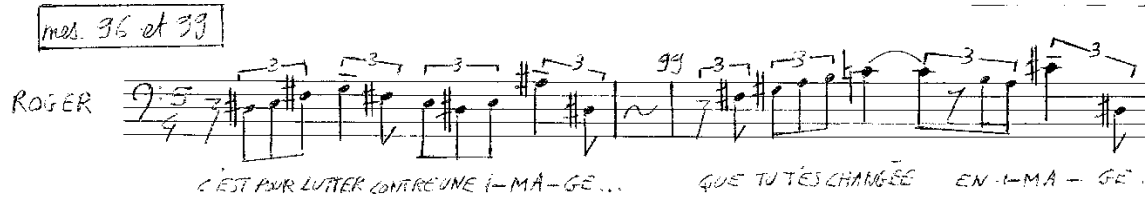
Exemple musical n° 128



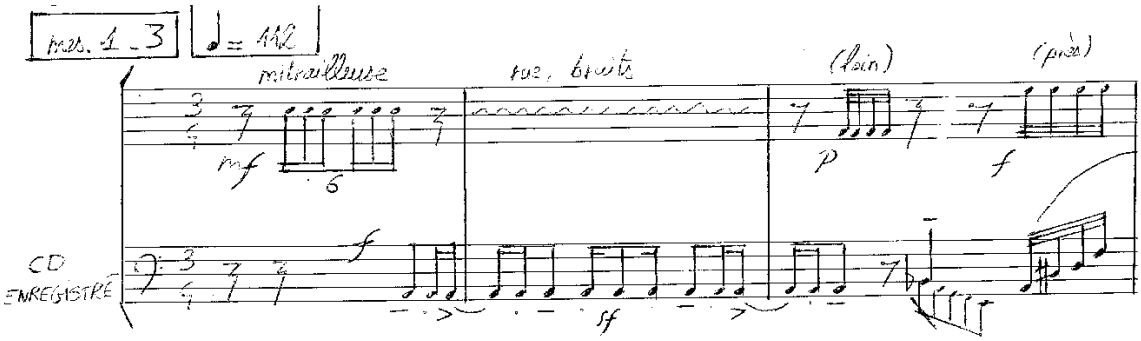
Exemple musical n° 129



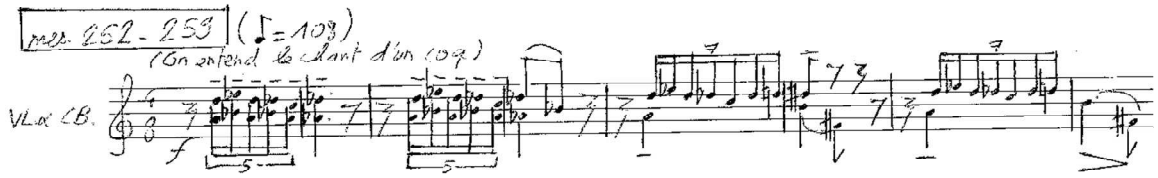
Exemple musical n° 130



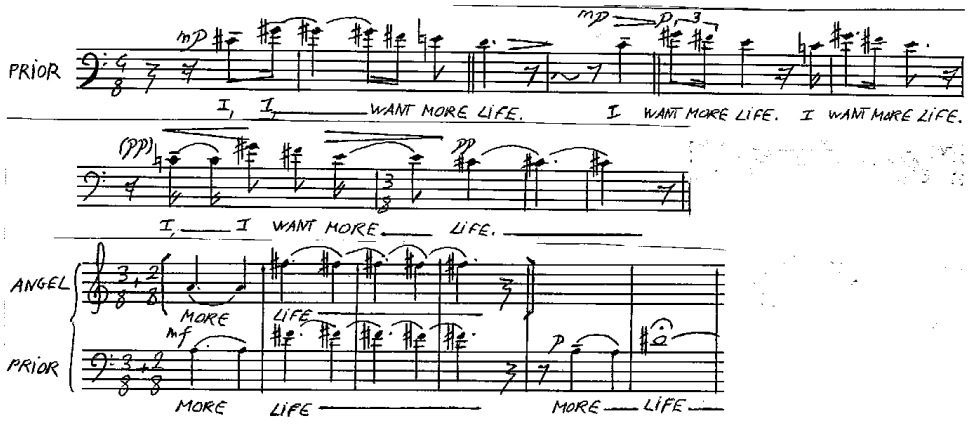
Exemple musical n° 131



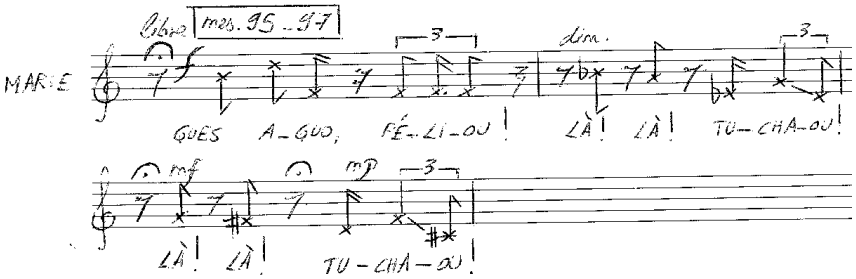
Exemple musical n° 132



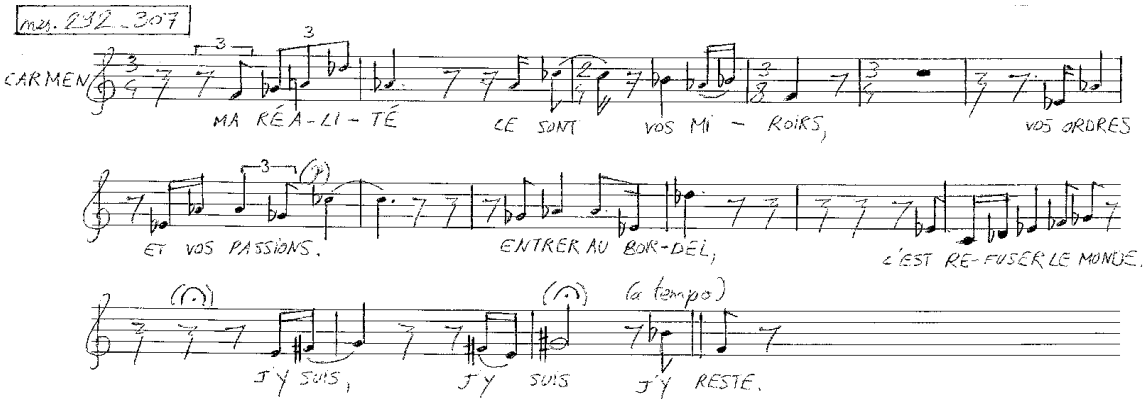
Exemple musical n° 133
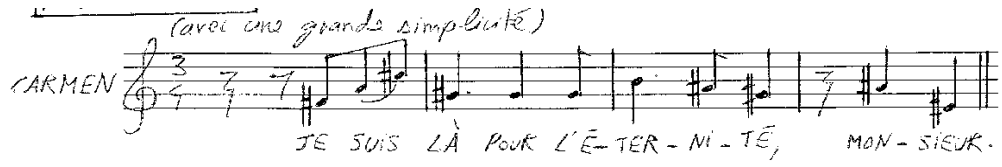


Exemple musical n° 134



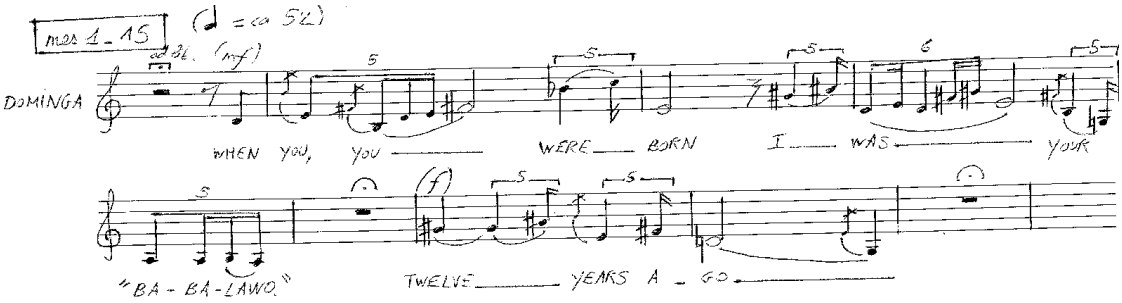
Exemple musical n° 135
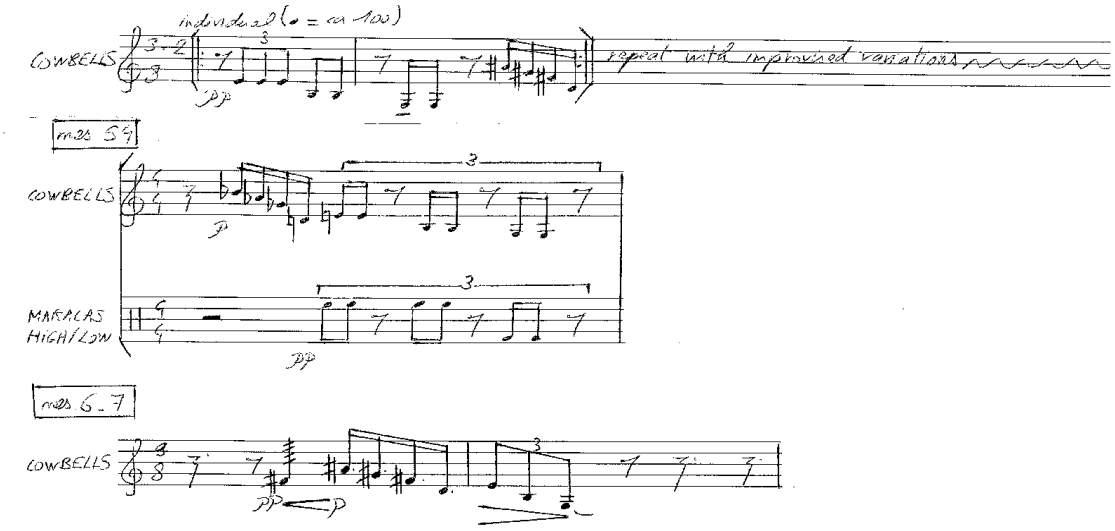


Exemple musical n° 136



Exemple musical n° 137



Exemple musical n° 138


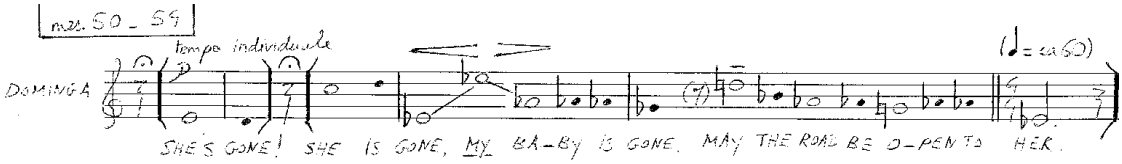
Exemple musical n° 139

