



www.chambreauxechos.org

pour contacter **La Chambre aux échos** :

infos@chambreauxechos.org



www.seccessionorchestra.com

pour contacter **Seccession Orchestra** :

seccession.orchestra@gmail.com

TU NE DOIS PAS GARDER LA NUIT EN TOI

théâtre musical

spectacle conçu et réalisé par la compagnie

La Chambre aux échos



Théâtre de l'Hôpital Bretonneau

Vendredi 22, Dimanche 24, Mardi 26, Jeudi 28 Mars 2013

TU NE DOIS PAS GARDER LA NUIT EN TOI

Durée : 1h10 sans entracte

Richard Wagner
(1813 - 1883)

Vorspiel / Prélude
extrait du troisième acte de *Tristan und Isolde*
(composition : 1852/1854 - 1859 ; création : 10 juin 1865)

* * *

Gustav Mahler
(1860 - 1911)

Kindertotenlieder
Chants sur la mort des enfants / Chants funèbres des enfants
sur des poèmes de Friedrich Rückert
(composition : 1901-1904 ; création : 29 janvier 1905)

* * *

Richard Wagner

Karfreitags-Zauber / Enchantement du Vendredi Saint
extrait de *Parsifal*
(composition : 1857/1858 - 1881/1882 ; création : 26 juillet 1882)

* * *

Gustav Mahler

Kindertotenlieder
Chants sur la mort des enfants / Chants funèbres des enfants
sur des poèmes de Friedrich Rückert

REMERCIEMENTS

L'équipe artistique souhaite remercier :

La Mairie du 18ème arrondissement : Mme Hélène Samzun

Le Service Culture en la personne de Mme Sylvie Madec

L'Association "Vivre à Bretonneau"

Des remerciements très vifs vont à celles et ceux qui soutiennent avec constance et confiance notre travail :

Francis Auboyneau (administration et production)

Vincent Passerat (supports de communication)

Schaltzmann (photographe)

Jean-Marie Barrière (construction des décors)

Brigitte Ducouso-Mao, Henri-Pierre Mao et Jean-Baptiste Barrière

(soutien logistique et technique ; prêt de matériel)

Isabelle Barrière (captation vidéo)

Sarah Méadeb, Clémentine Marin et Kaija Saariaho

(soutien moral et conseils artistiques)

CONCEPTION ET RÉALISATION : compagnie La Chambre aux échos

DISTRIBUTION :

Oleksandra Turyanska, contralto

Claude Jamain, jeu de Nô masqué

Paul-Edouard Hindley, cor anglais solo

Aleksi Barrière, mise en scène & régie

Clément Mao - Takacs, direction musicale

Secession Orchestra

Mayumi Sujiyama : flûte & piccolo

Paul-Edouard Hindley : hautbois & cor anglais

Bertrand Laude, Élodie Roudet, Maïté Atasay : clarinettes & clarinette basse

Alain-David Valkenaere : fagott

François Lugue, Clément Charpentier-Leroy : cors

Vincent Buffin : harpe

François-Joseph Olivier : célesta et percussion

Elena Mineva, Lucie Bessière : violons

Eva Sinclair : alto

Dima Tsypkin : violoncelle

Xavier Serri : contrebasse

COPRODUCTION : A.R.E.A, Secession Orchestra, La Chambre aux échos

PARTENAIRES : Mairie du 18ème arrondissement, Association Vivre à Bretonneau, Hôpital Bretonneau, Caisse d'épargne, Cercle S.O.

CONCEPTION GRAPHIQUE (affiche) : Vincent Passerat

La photographie de l'affiche est une œuvre de Schaltzmann (www.schaltzmann.net)

1.

État de choc, apathie absolue au lendemain de l'enterrement, dont le souvenir flotte encore dans l'air comme un écho de *Requiem*. Ou bien sommes-nous plusieurs semaines, plusieurs mois plus tard – quelle différence pour la Mère ? Dix ans après Mahler, Freud mettra des mots sur l'enfermement de l'endeuillé.

Elle voudrait être apaisée, partager son deuil insupportable avec le monde entier, sortir de cet isolement morbide, mais elle en est incapable. Le monde, d'ailleurs, n'en a rien à faire. Même son conjoint ne peut pas comprendre. Elle est seule avec sa tristesse, hantée par les réminiscences des funérailles qui reviennent par éclairs. Elle déteste ce soleil qui brille dehors alors que toute lumière s'est éteinte en elle.

2.

La Mère vit dans les souvenirs du passé – ils l'obsèdent parce qu'ils n'ont aucun sens. Quand elle regarde des portraits de ses enfants défunts – moyen de s'adresser à eux, et de leur faire dire ce qu'elle voudrait entendre –, elle ne peut pas s'empêcher de remarquer l'intensité de leur regard. Comme s'ils avaient toujours su qu'ils étaient appelés à partir bientôt, et avaient voulu lui donner tout leur amour tant qu'ils le pouvaient encore... Cette pensée l'aide à se consoler de sa perte absurde : c'était écrit, c'était le destin, et elle n'y pouvait rien. Ces enfants étaient une bénédiction passagère. Mais maintenant, ils sont devenus des anges, et ils veillent sur elle.

3.

La Mère refuse de combler le vide laissé par ses enfants, elle vit au quotidien avec ce vide et il dévore sa vie. Tenant toujours à l'écart ceux qui vivent encore et qui l'entourent, elle préfère parler à sa petite fille : elle lui raconte ce qu'elle traverse, combien la présence de son conjoint lui est devenue insupportable au point qu'elle ne peut plus le regarder en face. Il semble insensible à sa douleur, ou incapable de la partager. Elle préfère vivre avec les morts, mais finit par comprendre qu'ils ne sont plus là pour l'écouter. Lentement, le souvenir se trouble et s'efface, comme un corbillard qui s'éloigne.

4.

La seule joie possible pour la Mère, c'est d'imaginer que ses enfants sont toujours là, que la vie continue comme avant. Il suffit de se dire qu'ils sont sortis jouer, qu'ils vont rentrer, là, bientôt. En fait, si elle écoute ce que lui enseigne sa religion, c'est tout à fait ça : ses enfants sont sortis jouer, dans un jardin plus beau qui s'appelle Paradis, et bientôt elle pourra les rejoindre là-bas. Alors la famille sera réunie et tout ira bien, pour toujours.

5.

Mais cette histoire-là n'est qu'une histoire, elle ne vaut pas mieux que les autres mensonges qu'elle se raconte pour aller mieux ; elle ne lui permet pas davantage d'accepter ce qui s'est passé, de se consoler de vivre. Quand elle s'en rend compte, la chute n'en est que plus rude.

Ce retour violent à la réalité ouvre une brèche : enfin, elle est obligée d'affronter le souvenir de ce jour fatidique. Ce souvenir la remplit de colère et de rage, contre son conjoint et surtout contre elle-même : ils n'ont rien pu faire pour empêcher la catastrophe. Elle a soif de vengeance, elle est consumée par des envies de meurtre et de suicide.

Cet orage d'émotions la laisse épuisée – elle lâche enfin prise. Elle chantonne une berceuse pour fermer à jamais les yeux de ses enfants. Où qu'ils soient, ils sont maintenant en paix – ils sont revenus à la matrice de leur plus grande mère, la nature.

Nous la laissons dans cet état de résilience douloureuse que *Le Livre des morts tibétain* appelle la « libération ». Dans le silence qui suit la fin de la musique, un nouveau travail, une nouvelle étape commence.

LES KINDERTOTENLIEDER, DRAME DE L'INVISIBLE

Aleksi Barrière

La parole aux survivants

La mort s'est éloignée de nous. En même temps que l'amélioration de nos conditions de vie a chassé les cadavres, les convois funèbres et les pestilences de notre espace public, l'évolution des mentalités en a congédié la représentation de la mort et la parole collective qui permettait jusqu'à récemment de surmonter ensemble l'épreuve de la perte. À notre société prospère conviendrait une mort aseptisée, d'où le deuil est absent.

Non pas que la mort, au sens de décès, soit absente du discours ambiant, au contraire. Mais elle apparaît sous une forme totalement dépsychologisée, polarisée en deux attitudes extrêmes : l'euphémisation qui consiste à parler de la mort en termes aussi distants que possible, notamment par la statistique – et la fascination morbide poussée à son extrême. La culture de masse reflète d'ailleurs cette tendance : les films de divertissement mettent généralement en scène soit des héros qui abattent des ennemis anonymes comme du bétail, selon l'éthique des jeux vidéo où toute vie (même la sienne) est dispensable, soit des sadiques qui se délectent de cris de douleur et d'éviscérations, dans des images saturées où l'on ne distingue plus rien tant l'hémoglobine coule à flots.

Cette double polarité est également présente dans les médias : les guerres (les nôtres) ont toujours la propreté impeccable des techniques modernes et des chiffres, et les faits divers sont toujours abominables. À la télévision, la mort est irrémédiablement argument politique ou grand spectacle. Le cas le plus récent est à cet égard exemplaire – il s'agit bien sûr de la fusillade de Newtown, le 14 décembre dernier, où vingt enfants ont trouvé la mort à l'école primaire Sandy Hook. Soudain, le deuil a de nouveau été montré, parce qu'il était tellement spectaculaire. En effet, outre les diverses récupérations politiciennes, la couverture médiatique sensationnaliste était impressionnante : les caméras de télévision et la presse écrite n'ont pas perdu une miette des réactions de ces parents bouleversés, qui ont immédiatement vu leurs propos relayés à l'échelle planétaire. De l'état de choc à l'hystérie, puis à la culpabilisation individuelle et collective, et à la consolation religieuse, tous les soubresauts déchirants de l'après-drame ont été filmés et enregistrés. Comme pour la tuerie de Toulouse en mars 2012, les événements ont instantanément acquis une dimension symbolique, quasi mythologique, du fait que la plupart des victimes étaient des enfants, innocents et inutiles martyrs du monde des adultes.

Généralement, on ne montre pas le deuil parce qu'on le juge trop intime. La mort serait le « sujet dramatique » par excellence, le climax classique. Le spectacle n'aurait pas à se mêler de ce qui se passe après, le deuil étant par essence tellement personnel et intérieur qu'il ne constitue pas un *pitch* intéressant.

Cette idée préconçue indique précisément où se situe le tabou dans notre société. Ce n'est pas un hasard si les histoires d'Antigone, de Hamlet, si les drames de Tchekhov et de Strindberg parlent de personnages en deuil – ce sont les textes fondateurs de notre théâtre. Plus loin encore, les deux berceaux du théâtre mondial, à savoir la tragédie grecque et le théâtre Nô, traitent du drame des survivants et mettent en scène des fantômes, avec le postulat fondamental que les vivants doivent être en paix avec leurs morts pour être eux-mêmes en paix, en tant qu'individus et en tant que société – par ce processus que l'on a appelé, à l'ère moderne, le deuil, et dont la psychanalyse a montré qu'il est un *travail*.

Le théâtre a pour vocation de traiter de ce sujet sous la forme d'une réflexion collective, sans indécence, parce que c'est le meilleur contrepoint au « grand spectacle » qui nous submerge, où les effets et l'action noient l'essentiel. Il lui incombe, comme il l'a toujours fait, de trouver le point le plus douloureux, celui de notre plus fondamentale fragilité face à l'angoisse de notre disparition, et d'en faire le point névralgique du drame.

Ni d'Orient ni d'Occident

Gustav Mahler écrit les *Kindertotenlieder* dix ans avant que Sigmund Freud ne décrive le deuil comme un processus normal de l'esprit humain, objectivable, qui a ses étapes et ses symptômes. Et non seulement Mahler invente une dramaturgie qui décrit précisément ce « travail », du lendemain du décès à la résilience, mais il choisit de le faire à partir d'un témoignage direct : le recueil du même nom de Friedrich Rückert, véritable journal de deuil en vers qui n'était pas destiné à la publication, et dans lequel l'auteur décrit, au fil de 428 poèmes, ses sentiments et réflexions à la suite de la mort de deux de ses enfants.

Rückert fait partie des grands oubliés du romantisme allemand, que le public d'aujourd'hui, par un détour curieux, connaît principalement parce que Schubert, Schumann, Mahler et quelques autres ont abondamment puisé dans ses œuvres. Mais les philosophes le connaissent comme l'un des premiers grands orientalistes allemands, de ceux qui ont ouvert une brèche dans la pensée insulaire européenne pour y faire entrer d'autres littératures et modes de pensée – il a notamment traduit le Coran, les poètes Ferdousi et Saadi, et surtout les *Odes mystiques* de Rûmi, sans doute la plus grande œuvre de deuil du patrimoine mondial, et livre de chevet, dans sa version, de Hegel et de Mahler.

Le témoignage de Rückert, en plus d'être un matériau de première main détaillé, idéal pour une étude psychologique du deuil, porte la trace des différentes influences de l'auteur, agnostique nourri de philosophie orientale. Mahler connaissait ces influences, et les partageait d'ailleurs : sa dernière œuvre achevée, *Le Chant de la terre*, sera un collage de poèmes bouddhistes et taoïstes traitant précisément de l'adieu au monde sur un mode universaliste, fidèle à son propre panthéisme.

Sans céder aux sirènes de cet orientalisme musical facile que l'on trouve chez nombre de ses contemporains, Mahler tend dès les *Kindertotenlieder* à une vision du deuil qui dépasse largement le cadre de la société dans laquelle il vit et de sa religion. Il va, comme Rückert, au plus simple, au plus dépouillé, dans le langage qui est le sien, solennel et expressif. Dans ce voisinage, *Tristan et Isolde* et *Parsifal*, opéras des plaies saignantes et des morts/renaissances, trouvent naturellement leur place, comme œuvres marquées par le bouddhisme et la mystique chrétienne, et comme éternels piliers esthétiques de Mahler.

Celui-ci, pourtant, n'écrira jamais d'opéra – paradoxe pour quelqu'un qui, en tant que chef d'orchestre, a toujours travaillé au renouveau de la scène lyrique. La démarche qui consiste à mettre ses œuvres en scène n'a-t-elle donc pas quelque chose de forcé ? L'idée est tentante pourtant de mettre à la disposition de la musique de Mahler des formes scéniques qu'il ne pouvait pas envisager en son temps, et d'aller ainsi plus loin dans l'acte d'interprétation que ne le permet le concert – par exemple en brisant les habitudes d'écoute en entendant l'œuvre deux fois de suite, dans deux versions différentes, mais aussi en utilisant des conventions théâtrales plus souples que celles de l'époque... et bien sûr en confrontant cette musique aux codes du théâtre oriental funèbre par excellence, le Nô, tels que revisités par Claude Jamain. Au-delà de leur sujet dont nous avons vu qu'il n'est « anti-dramatique » qu'en apparence, les *Kindertotenlieder* s'y prêtent particulièrement : le compositeur a conçu, à partir de son collage de textes, une véritable dramaturgie musicale, et a expressément demandé que l'œuvre soit jouée d'un seul tenant, comme la totalité organique qu'elle est.

Le théâtre a toujours trouvé dans la musique de nouvelles formes, capables de le tirer de ses propres automatismes et facilités : c'est donc une rencontre où chacun se trouvera idéalement enrichi. Dans notre première version, en tentant une traduction du cycle mahlérien en opéra, ou drame lyrique, et dans la seconde en prolongeant le pont jeté entre les cultures par Rückert et Mahler en imaginant la rencontre de cette musique avec le théâtre Nô.

Une des cinq catégories selon lesquelles le répertoire du Nô est traditionnellement classé est celle des « femmes folles » : ces pièces mettent en scène des mères rendues démentes par le deuil d'un amour, d'un enfant, et parties errer sur les routes du pays à sa recherche. Parfois le dénouement est heureux – la mère retrouve son enfant et, par là même, sa santé mentale. Mais, dans certaines pièces, la mère découvre le lieu où son enfant est mort, et elle ne pourra retrouver la paix qu'après l'avoir donnée au fantôme du défunt, par un rite funèbre. Dans ce dessein, la mère doit prononcer le *niambutsu*, l'invocation à Amida, le « Bouddha de lumière infinie ».

Quelle lumière ?

La lumière est un des motifs récurrents des textes de Rückert sélectionnés par Mahler. Elle est au cœur de toutes les religions, d'Orient comme d'Occident. Tantôt elle descend du ciel, tantôt c'est des hommes eux-mêmes qu'elle émane (« l'illumination »). C'est à dessein que Rückert manie un symbole aussi universel, universel précisément parce qu'il est concret et renvoie à l'enfermement de celui qui a rejeté la lumière du monde, celle du soleil, pour se replier sur lui-même, derrière ses volets. Rückert n'invoque aucune religion particulière, et c'est ce qui rend sa description du deuil intemporelle. C'est précisément ce que recherchait Mahler, et c'est l'occasion pour lui d'écrire une musique qui parle d'ombre et de lumière, d'une manière tout aussi inextricablement intime et archétypale.

Il y a dans le titre choisi par Rückert et reconduit par Mahler une ambiguïté qui n'est jamais relevée : le mot composé *Kindertotenlieder* peut, par la grâce de la syntaxe allemande, se comprendre de deux manières. *Kindertoten-Lieder*, ce sont les « chants sur la mort des enfants », traduction usuelle, plus factuelle (on pourrait sur-traduire : « chants sur la mort de mes enfants ») ; *Kinder-Totenlieder*, dans la graphie de la première édition, ce sont les « chants funèbres des enfants », renvoyant donc à une dimension plus rituelle et liturgique : le chant funèbre existe dans toutes les cultures. Mahler tire l'œuvre vers le second sens, en proposant par son découpage une véritable dramaturgie du deuil, une description proto-freudienne de ce processus qu'il connaît si bien, même s'il n'a pas encore lui-même vécu la perte de sa fille – mais ce qui l'intéresse alors n'est pas ce deuil-là en particulier, mais la description de tout deuil, de toute perte, amoureuse ou funèbre, individuelle ou collective. Il s'agit de figurer un processus inhérent à nos vies, qui ne se contente pas de survenir dans notre réalité comme un événement extérieur, mais qui la structure. Même si l'on peut aussi voir dans l'œuvre de Mahler une réaction à un véritable « problème de société » de son époque, où un enfant sur cinq décédait en bas âge, on ne saurait l'y réduire, en condamnant par là même les *Kindertotenlieder* à la désuétude – le sujet dont il parle à travers cet exemple précis est au contraire un sujet universel ou, pour parler comme Antonin Artaud, « actuel comme le feu ».

LE « PHARE » MAHLER

Aleksi Barrière

Mahler n'est pas joué dans les maisons d'opéra, parce qu'il n'a pas écrit d'opéras. Il importe cependant, au moment de le mettre en scène dans une forme de théâtre musical, de lui rendre sa place dans l'histoire de cette recherche.

Obnubilés par l'image d'un titan symphonique, on oublie trop souvent qu'il fut tout au long de sa vie un réformateur acharné de l'opéra, forme/institution qu'il a voulu sortir des conventions et de la léthargie qui l'engourdisaient déjà, même s'il n'a jamais lui-même composé d'œuvre lyrique. C'est que, reprenant la condamnation par Wagner du grand-opéra bourgeois comme vain divertissement et boursoufflure esthétique, lui ne résout pas le problème en créant son propre théâtre – il cherche au contraire à réformer l'institution existante, à lui redonner son sens, celui d'un lieu de l'œuvre d'art totale, où la collaboration des disciplines correspond à un renouveau constant du contrat social, à l'image de la tragédie grecque. Il défend l'idée d'un répertoire qui ne soit pas qu'un confortable ressassement de classiques officiels, mais une constante réinterrogation du patrimoine à l'aune des questionnements du jour, ajoutée à une ouverture aux œuvres nouvelles : au moment de fonder leur Société des artistes-compositeurs viennois en 1904, Zemlinsky et Schönberg feront de Mahler son président d'honneur, et c'est dans ce cadre que seront créés les *Kindertotenlieder*. On lui prête cette formule-manifeste lapidaire : « La tradition, c'est nourrir les flammes, et non vénérer les cendres – ce que vous appelez tradition n'est rien d'autre que de la négligence. »

Le travail qu'il effectue à l'Opéra de Vienne avec le peintre Alfred Roller, première tentative de réalisation des principes formulés par Adolphe Appia d'un opéra qui soit un « art intégral », sera un modèle pour toute une lignée de musiciens éclairés qui inviteront des metteurs en scène visionnaires à bousculer les conventions de l'institution : Toscanini avec Appia lui-même, Prokofiev avec Meyerhold, Klemperer avec les artistes de la Nouvelle objectivité viennoise, von Dohnányi avec le *Regietheater* allemand – permettant ainsi à des metteurs en scène de faire évoluer l'art lyrique vers un spectacle total, reliant fidélité à la musique et réflexion dramaturgique aiguë, à l'intérieur même de l'institution lyrique : Wieland Wagner et son « atelier de Bayreuth », Walter Felsenstein au *Komische Oper*, Peter Sellars dans ses productions itinérantes... Mahler est à l'origine de cette fertile généalogie qui n'a eu de cesse de mettre la forme artistique la plus généreusement dotée face à ses responsabilités et de toujours en renouveler la forme, contre les conventions et les procédés faciles, dans une association vivante du répertoire et de la création.

Mettre en scène Mahler a donc quelque chose d'un retour aux origines – aux origines d'un théâtre musical exigeant, organique, où les artistes collaborent dans un esprit d'échange et de prolongement mutuel, qui se nourrit aussi en l'occurrence de l'esprit exemplaire du « fait main » qu'appelle le modèle du théâtre Nô. Plus que d'un travail de mémoire tourné vers le passé, il s'agit de se tourner vers les possibilités nouvelles d'un tel théâtre et de nourrir, nous aussi, nos flammes

CRIS ET CHUCHOTEMENTS DE LA MORT DIVINE

Les fantômes dans la musique de Gustav Mahler

Clément Mao – Takacs

Jamais compositeur n'a autant puisé son inspiration dans la mort, exprimant aussi bien sa majesté que son côté grotesque, de *Totenfeier* à la danse macabre qui régit le second mouvement de la *Quatrième Symphonie*, du sombre et sanglant crime de *Das klagende Lied* à l'Adagio qui clôt la *Neuvième Symphonie*. À chaque détour de l'œuvre mahlérien se profile l'ombre de la Mort, paisible ou grimaçante, du paroxysme de l'agonie à l'apaisement final. C'est là que se situe l'originalité de cette obsession : dans cet intérêt pour toutes les manifestations de la mort – convulsions d'organismes maladifs, moments d'extase presque orgasmiques (ne parle-t-on pas à ce propos de « petite mort » ?), cortèges funèbres, décomposition – le comble pour un compositeur... Jetons donc au rebut les légendes et explications pseudo-biographiques : la fascination pour la mort est présente dès le début chez Mahler, constitutive de son imaginaire ; et s'il est possible qu'elle prenne sa source dans des expériences personnelles douloureuses, le choix de placer la Mort comme point focal d'une production va bien au-delà d'un concours de circonstances.

Outre son attrait pour la littérature germanique et notamment le romantisme noir et le genre fantastique (du *Faust* de Goethe aux contes d'Hoffmann en passant par les récits et poèmes d'Armin et Brentano), il est symptomatique que Mahler ait esquissé une transcription pour orchestre à cordes du quatuor *La Jeune fille et la Mort* de Schubert. Le second mouvement de celui-ci prend sa source thématique dans le brévisime Lied sur un poème de Claudius, dialogue saisissant entre une jeune fille, éperdue, qui tente d'échapper à la Mort, et celle-ci qui lui répond avec sérénité en étendant sur elle son aile. C'est dire l'intérêt de Mahler pour l'imaginaire funèbre, et combien son œuvre s'inscrit dans une filiation poétique dont l'origine vient sans nul doute des *Totentanz* (*Danses de mort*) en vogue à la charnière des XV^e et XVI^e siècle, en Allemagne et en Europe – que Heine, poète cher à Mahler, remettra au goût du jour dans ses *Traumbilder* – ou de ces *Ballades et chants populaires*, tel le célèbre « Es ist ein Schnittern der heisst Tod, » (« Il est un moissonneur, qui s'appelle Mort »), dont on trouve l'écho tout au long des *Lieder* (souvent désignés d'ailleurs par le compositeur comme *Ballades* ou *Humoresques*) sur des textes de *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor Merveilleux de l'Enfant*).

Dans ces textes, apparitions, esprits, revenants et tous ceux qu'on désigne communément sous le nom de « fantômes » sont légion. Je distinguerai d'emblée chez Mahler deux types de musiques s'y rattachant : les *musiques-fantômes* et les *musiques de fantômes*.

Musiques fantômes

Dans le Lied *Irdische Leben* (*La Vie terrestre*) la musique possède une qualité fantomatique : assourdie, étouffée, et pourtant violente, grinçante, agitée, elle reviendra *in fine* à son point de départ, retournant au silence, après un ultime coup de cymbale qui semble marquer la disparition de l'esprit qui s'était manifesté. Cette musique renvoie immédiatement au dernier Lied des *Kindertotenlieder*, lui aussi joué en sourdine, y compris dans les dynamiques les plus fortes, ainsi qu'au second mouvement de la *Quatrième Symphonie*. Je les considère comme des exemples parfaits de *musiques fantômes* : elles semblent venir de très loin, possèdent une énergie bourdonnante, sorte de mouvement perpétuel (des figures d'*ostinati* se chargent d'assurer cet effet de *continuum*) ; insaisissables, ces sonorités en *sourdine* donnent l'impression qu'un écran les sépare de nous, comme si ne demeurerait que leur silhouette, à la manière d'un ectoplasme.

Dans les *Lieder eines Fahrenden Gesellen*, au milieu du troisième Lied – *Lied de tempête* comme il existe des *Arie di tempesta*, à rapprocher également de l'ultime *Kindertotenlieder* – intervient un épisode similaire dans son agogique et son orchestration : la voix du compagnon, jusque-là puissante et désespérée devient hallucinée ; elle décrit la vision du visage aimée au sein de la nature – dans les champs, dans le ciel – , présence fantomatique sur une musique suspendue, comme en un état d'hypnose bientôt brisé par le retour de la tempête intérieure.

Autres musiques-fantômes : ces musiques qui apparaissent et disparaissent. Souvent distantes, parfois jouées derrière la scène, elles contribuent au concept de spatialisation qui hante cette musique et le projet musical mahlérien (cf. ses interprétations spatialisées de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven), mais renvoient aussi à une perception fantasmée de la musique : ai-je bien entendu une fanfare ? était-ce bien le coucou ? On se prend à douter, et s'instaure ce qu'on pourrait appeler une « écoute dubitative », dans laquelle la perception de phénomènes sonores est sans cesse remise en question : le brouhaha, les piétinements (premier mouvement de la *Sixième Symphonie*) les échos de fanfares militaires (introduction de la *Première Symphonie*), le passage de cortèges joyeux ou funèbres, les rumeurs de fête foraine (dans les ultimes variations du troisième mouvement de la *Quatrième Symphonie*) contribuent à créer un climat d'irréalité, de mirages sonores. Cette musique semble tissée de mille présences sonores fantômes, et nous ne parvenons plus à distinguer le réel de son ombre.

Dans le même esprit, le traitement thématique s'apparente davantage à un réseau étrange de réminiscences qu'à des réexpositions clairement établies : on parlerait volontiers de thèmes *revenants* tant il semble qu'une circulation secrète s'installe, d'un mouvement l'autre, d'une symphonie l'autre – tels ce matériau des *Lieder eines fahrenden Gesellen* devenant la marche funèbre de la *Première Symphonie*, l'appel de trompette introduisant la *Cinquième* déjà présent dans la *Quatrième*, la citation des *Kindertotenlieder* dans le dernier mouvement de la *Neuvième* ou cette triade en anacrouse qui est à elle seule une signature...

Ce processus d'autocitation, d'auto-génération du matériau musical a quelque chose de fantomatique, qui joue sur la mémoire de l'auditeur, sur ses nerfs. L'orchestration va également dans ce sens : les doublures ne sont jamais un simple renfort sonore, mais un jeu d'apparition/disparition ; à peine identifie-t-on un timbre au début d'une phrase qu'il se transforme, mieux, se transmue en un autre : le cor était-il flûte ? Le basson, alto ? La timbale, contrebasse ? Il y a sans cesse quelque chose qui s'échappe, qui fuit, revient puis se dérobe dans la musique de Mahler et instille le doute en nous comme dans les meilleurs récits fantastiques.

La voix des fantômes

On associe volontiers le fantôme à une apparition visible ; mais il peut être aussi une voix : je veux dire qu'il peut parler, mais aussi n'être que cette voix. D'ailleurs, qu'est ce qui effraie ou fascine davantage : l'apparition du fantôme ou sa voix ? Paradoxalement, c'est l'immatérialité des corps des fantômes qui les matérialise à nos yeux : des esprits aux corps fuligineux, transparents, mais rappelant par quelque forme leur enveloppe terrestre. Mais combien plus terrifiante sera la seule voix d'un disparu, qui supprime la représentation du fantôme : la voix de celui ou celle qui n'est pas physiquement là devient le seul signe manifeste de sa présence – et quoi de plus intime, de plus troublant, de plus terriblement vivant qu'une voix aimée, haïe, connue... ?

Cette gradation dans l'horreur vient de ce que la voix peut se contenter de proférer : plainte, cri, ricanement – les exemples sont nombreux ; mais elle peut aussi articuler des paroles. Alors, l'effroi et la stupeur sont à leur comble quand résonne une voix d'outre-tombe ; force est de constater qu'au théâtre et à l'opéra, c'est rarement l'apparition qui saisit et glace, mais bien le fait que cette apparition parle, chante. D'Eurydice chez Gluck à l'Ombre de Nino (*Semiramide*), des spectres de Darius, de Banco ou du père d'Hamlet jusqu'à la statue du Commandeur, nous tremblons tous lorsque la voix du défunt se fait entendre. Cette voix intelligible, venue de nulle part (l'on sait très bien que le fait de ne pas voir le Commandeur sur scène ne diminue en rien le potentiel horrifique de la scène finale de *Don Giovanni*) est celle qui défie, qui juge, qui châtie, qui prophétise.

Chez Mahler, ce type d'apparition existe, notamment dans les Lieder sur des poèmes de *Des Knaben Wunderhorn* : dans *Wo die schönen Trompetten Blasen*, un soldat ou son fantôme (le texte est ambigu) annonce sa fin prochaine ou advenue ainsi que celle de sa bien-aimée. De façon plus frappante encore, *Urlicht* – centre de gravité de la *Seconde Symphonie* – énonce la prophétie d'un renouveau : la voix du contralto émerge des profondeurs de la terre et du sommeil – telle l'Erda du *Ring* wagnérien – pour énoncer des sentences, témoigner d'une apparition (la lutte avec un ange), et affirmer sa foi en l'aide de Dieu, accordée sous la forme d'une « petite lumière ».

Je relève quelques constantes : la voix des fantômes est, chez Mahler, toujours séduisante : ses inflexions caressantes sont l'occasion de mélismes ondoyers, de courbes sinueuses dans la ligne vocale. Elles s'accompagnent généralement de tonalités majeures (un héritage schubertien), sur des rythmes (triolet) ou des métriques ternaires (3/4 phrasé à la mesure ; 6/4, 6/8). Les fantômes, à l'exception du militaire dans *Revelge* ou du Petit Tambour dont l'esprit clame – littéralement : *hurle à la mort* – une dernière fois « Bonne nuit », préfèrent le plus souvent chuchoter *PP* (Mahler indique par exemple dans *Das Sildwache Nachtlid* : « doucement », « très doux », « en mourant », « ici la voix doit être si douce que la main droite du pianiste doit pouvoir s'entendre distinctement malgré la douceur extrême du toucher ») allant parfois jusqu'au *sprechgesang* ; le compositeur demande même occasionnellement que la voix se brise. L'utilisation de la voix ainsi poussée dans ses limites dynamiques est infiniment moderne, en ce qu'elle révèle une caractérisation extrême et relève déjà d'une mise en scène.

Dans ce registre *sotto voce*, les fantômes peuvent parfois chanter en « voix blanche », sans vibrato, abandonnant ainsi les codes lyriques habituels (du moins à l'époque de Mahler), pour faire surgir des figures enfantines, comme celle qui nous raconte *Das Himmlische Leben (La Vie Céleste)* – dernier mouvement de la *Quatrième Symphonie*. Mahler n'emploie pas dans ce Lied une voix d'enfant – alors qu'il n'hésite pas à le faire dans la *Troisième* et dans la *Huitième Symphonies* – mais réclame bien une voix féminine qui puisse chanter « à la manière d'un enfant, sereinement, sans aucune parodie » ce texte naïf en apparence, et qui s'avère en réalité grinçant tant ce Paradis semble issu de l'imagination d'un garçonnet ou d'une fillette affamés – on songe inmanquablement aux apparitions surnaturelles, grandioses et misérables, de *La Petite Fille aux allumettes* d'Andersen...

Enfance et mort

Un mot encore sur ces voix-fantômes, souvent androgynes (les nuances et les effets qu'exige Mahler conduisent les voix d'hommes à user du *falsetto*, et les voix de femmes à trouver des couleurs moins opulentes que d'ordinaire) : à travers un certain nombre de *topoi*, elles convergent toutes vers une forme spécifique, la berceuse. Musique éminemment populaire, y compris par les textes qui en sont généralement le support, la berceuse est élevée par Mahler au rang de musique savante. Avec la berceuse, se renoue un lien avec l'enfance : celui qui a été blessé, qui est malade, qui a perdu quelque chose ou quelqu'un, qui se retrouve dans la détresse ou la solitude peut, par la grâce de la berceuse, se tourner vers quelque chose de profondément intime, vers son enfance. Il s'agit presque d'une introspection musicale, où l'on s'enfonce, où l'on « s'enfance » : et l'on peut d'ailleurs rapprocher cet univers de comptines, de souvenirs, d'angoisses, d'apaisement et de désir de solitude du cycle *Enfance* de Rimbaud, qui convoque les esprits des morts, décrit de troublantes apparitions, et s'achève par cette image d'une enfon/enfancement dans la Terre, dans la blancheur accueillante du tombeau-terrier-berceau-matrice.

Ce n'est que lorsque la musique de la berceuse (la voix de l'enfance, la voix de la mère dirait Proust) apparaît que la douleur peut céder du terrain : en un sens, la berceuse permet d'éloigner, de dire *adieu* à la douleur, soudain occultée par la force obsédante de ces incantations populaires. La berceuse, par essence, se répète jusqu'à l'assoupissement, jusqu'à ce que la magie de la répétition épuise, fascine et hypnotise le sujet, qu'il soit vivant ou mort – car même les morts, ont besoin d'être bercés et accompagnés. Elle est à la fois le souvenir par excellence, souvenir qui chasse les autres, submerge, recouvre d'une nappe rassurante l'effroi de la maladie, de la mort, de l'angoisse – du moins pour le Narrateur, car l'auditeur peut, tout à fait justement considérer que ce Narrateur a basculé dans la folie, est, à lettre, « retombé en enfance ».

Car c'est un mouvement d'ivresse dangereuse que ce chant des profondeurs de l'enfance : Tristan se souvient de la vieille, de l'ancestrale mélodie au troisième acte de l'opéra de Wagner ; mais n'y-a-t-il pas quelques secrètes jouissance chez celui qui, alité, se donne ainsi le plaisir illusoire de rester en contact avec la mère qu'il n'a jamais connue ou d'attendre le secours d'une Isolde maternante ? Le jeune homme qui va être exécuté dans le Lied mahlérien *Zu Strassburg auf der Schanz'* déserte parce qu'il a entendu le son du cor des Alpes et que tout son être a tressailli à cette évocation de son jeune passé ? Le pouvoir de la berceuse est immense, et si elle peut soigner, elle peut également conduire à la mort : elle est l'agent qui prépare au sommeil comme au repos éternel, dans un abandon de la lutte et un retour à la bonne chanson d'un passé réel ou fantasmé.

Il y a chez Mahler un désir de revenir à l'enfance, ou, mieux, à un lieu originel – d'où cette quête perpétuelle d'un «Ur-Ton» (son originel), d'une « *Mutter Haus* » (maison de la mère, matrice), que synthétisent si bien les derniers mots d'un autre poème de Rückert mis en musique par Mahler : « *Ich leb allein / In meinem Himmel / In meinem Leben / in meinem Lied* » (« Je vis seul / Dans mon ciel / Dans ma vie / Dans mon chant ») . Mais il y a un prix à payer : la séparation d'avec le monde, d'avec le réel, d'avec le devoir ; une immense solitude guette celui qui s'enferme en lui-même : il est à la fois celui qui refuse de se *bercer d'illusions* procurées par le Monde, et celui qui prend ses fantômes pour des réalités.

De fait, Mahler n'impose jamais l'idée que le fantôme existe vraiment, que le monde paranormal est à nos portes : respectant les règles du fantastique, il n'est pas chez lui d'histoire de fantôme qui ne se puisse expliquer prosaïquement. Mais il se garde bien d'affirmer que les esprits ne sont que songes creux et vains fantômes, nous laissant seuls juges ; peu importe que nous considérions qu'il s'agit du témoignage d'une vraie rencontre avec un être de l'au-delà ou d'un cas de schizophrénie avancé : l'angoisse et le mystère demeurent intacts. Se situant toujours à la frontière, il puise dans le répertoire fantastique, mais introduit une distance renforcée par le fait qu'une seule voix chante et incarne tour à tour plusieurs personnages, nous amenant à nous concentrer sur l'essentiel : la nécessité de dire la douleur, de la chanter, de la bercer.

Des morts en devenir

La plupart des personnages des Lieder tirés de *Des Knaben Wunderhorn* (compilation de textes populaires et de créations dans ce style réalisées par Arnim et Brentano) sont de jeunes gens, précisément à peine sortis de l'enfance, encore fragiles, et qui portent déjà une marque : celle de morts en devenir. L'enfant de *Das Irdische Leben (La Vie terrestre)* est, comme dans *Le Roi des Aulnes*, bien vivant au début du Lied, à moins de créditer Mahler d'un sens dramaturgique plus subtil, et d'une compréhension de la fleur de la ballade : en ce cas, le texte est bien une narration, un drame qui se *rejoue* devant nos yeux par le pouvoir d'évocation d'une voix qui est *toutes* les voix. Dans cette perspective, le pont entre la musique de Mahler et la forme du théâtre Nô apparaît – tant le répertoire de celui-ci se fonde sur l'apparition de fantômes venus raconter, revivre sous les yeux d'un témoin, leur histoire passée. L'annonce de la mort de l'enfant sonne comme un effroi vécu une nouvelle fois, mais peut se charger d'une émotion libératrice, telle une percée lumineuse permettant à l'esprit (dans tous les sens du mot) de s'apaiser.

De même, la sentinelle du même recueil (*Der Schildwache Nachtlied*) me semble vivre une expérience révélatrice : deux musiques s'opposent, pour lesquelles les qualificatifs éculés de « masculin » et « féminin » vont à merveille. La situation est claire : un soldat s'exhorte à veiller, s'endort et rêve, se réveille, se rendort, rêve à nouveau, se réveille encore, hurle son devoir et sa crainte d'une apparition : jusque-là, l'ensemble trouve une explication naturelle. Le miracle musical et poétique intervient dans la dernière page : le texte continue à être celui de la sentinelle inquisitrice (« qui a chanté ici à cette heure ? ») mais ce n'est plus sur la musique martiale, mais bien sur le souvenir des mélismes enveloppants du thème « féminin » qu'il est énoncé : le doute se fait dans notre esprit : le soldat se rendort-il vraiment une fois de plus, et, hagard, la voix pâteuse, cherche-t-il ses mots ? Ou bien ne serait-il pas devenu fou, s'objectivant lui-même, parlant à la troisième personne (« une sentinelle perdue chantait à minuit ») ? Ou est-ce la voix malicieuse de l'esprit qui le visita et qui résonne de plus en plus faiblement ? Le mot « *verlorn* » joue sur les différentes acceptions allant de l'idée de perte (de l'esprit, voire de la vie) à celle de gâchis, de pourriture (cette sentinelle n'est plus bonne à rien). Ici, un jeune homme vigoureux a été brisé par quelque chose d'insidieux, l'angoisse de ses soudains réveils faisant penser à ces traumatismes de soldats ayant connu l'expérience de la guerre, et qui ne sont plus aptes au service – des vivants-morts, inutilisables, gâtés.

Le Chant du prisonnier dans la tour présente une structure semblable, mais plus à la manière d'une communication des esprits. Là encore, le mort est un vivant (le prisonnier emmuré dans sa tour comme en un sarcophage de pierre) et la vivante aspire à mourir pour le rejoindre : l'un comme l'autre cherchent à se détacher, lui du souvenir de l'aimée, elle de son enveloppe terrestre. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de s'échapper, de se libérer afin que les pensées et les

âmes puissent se rejoindre. Tout le Lied est construit sur une dialectique musicale où deux atmosphères hétérogènes alternent, cependant reliées par des motifs et des *ostinati* chromatiques. Là encore, force est de constater que l'on ne peut affirmer avec certitude s'il s'agit dans le dernier couplet d'une profération victorieuse ou d'un cri d'impuissance : les deux protagonistes constatent leur impuissance et leurs paroles semblent une plainte qui se poursuivra éternellement, à moins qu'elles ne sonnent comme une prise de conscience du réel, une illumination menant à l'abandon des illusions permettant de vaincre la « torture de l'espoir ».

Enfin, je regroupe trois Lieder, *Revelge*, *Wo die Schönen Trompetten blasen*, et *Der Tambours'sell* qui ont commun d'être des préfigurations, des marches vers la mort. Le petit tambour est pendu pour désertion et nous fait part de ses dernières pensées, disant « Bonne nuit » à tous alors que la nuit s'achève – les exécutions, traditionnellement, ont lieu à l'aube – et que c'est lui qui est à l'orée d'une nuit éternelle. L'autre tambour marche, piétine sans pitié ses camarades blessés, avançant car il ne doit pas être en retard pour mourir à l'heure dite – ce n'est qu'à la fin du poème que l'on comprend qu'il s'agissait d'une armée de fantômes ou de morts en devenir, ce qui revient au même.

Quant au dernier Lied, il possède cette ambiguïté qui fait le charme des *Wunderhorn* : nul ne peut dire si le garçon qui vient visiter sa bien-aimée est vivant ou mort. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de vivre par avance la mort à venir, ou de la revivre : pressentiment funèbre ou avertissement post-mortem ne doivent pas occulter le sujet central, la prise de conscience douloureuse de la finitude, et le besoin de faire entendre sa voix pour un adieu ou pour un au revoir.

Les fantômes chez Mahler sont des revenants, des âmes en peine qui ont besoin de faire entendre leur plainte – comment ne pas songer à cette flûte taillée dans les os de l'assassiné, qui se souvient et met à accuser le criminel dans *Das Klagende Lied* ?

Mourir pour vivre

Pour en finir, je voudrais évoquer deux archétypes mahlériens : les condamnés à mort et ceux qui aspirent à la mort. D'une manière générale, les condamnés à morts sont aussi bien ceux qui ont commis une faute que la majorité des êtres humains : pour Mahler, le truisme consistant à penser que l'on naît pour mourir fonde le premier stade de sa perception du monde. Les condamnés à mort sont chez lui des êtres qui ont accepté leur destin, saisi la destinée humaine comme marquée par une condamnation. Ils ne se révoltent pas contre l'inéluctable. Et même les quelques êtres qui échappent à cette catégorie, parce qu'ils choisissent, qu'ils désirent la mort comme une libération, ont forcément reconnu, à un moment, leur culpabilité, leur incapacité à trouver de place dans cette vie. La mort est, pour ces écorchés-vifs, espérée et entrevue comme une consolation.

Le recueil des Lieder pour chant et piano sur des textes tirés de *Des Knaben Wunderhorn* s'ouvre d'ailleurs sur un superbe exemple d'autolyse (*Ablösung im Sommer*) : le coucou meurt en tombant de son saule (un saut du saule au sol dont se délecterait Lacan !). Ce mal-être, cette mélancolie, même traitée sur le mode humoristique comme dans *Selbstgefühl*, fait de ces personnages de véritables voyants : comme le compagnon errant qui s'imagine étendu sur le drap noir d'un catafalque (fin du troisième Lied), puis décrit sa station sous le tilleul qui surplombe le cimetière (fin du quatrième Lied), ils réussissent à envisager leur mort, et par cet effort extrêmement violent, à trouver un apaisement, un sens à la vie.

Car il faut envisager la production mahlérienne comme une immense cérémonie solennelle où la mort a toute sa place. Le dernier mouvement (*Der Abschied*) de *Das Lied von der Erde* pose encore une fois toutes les conditions d'une telle entreprise : les deux poèmes soudés et modifiés par Mahler permettent une évocation de la Nature au coucher du soleil, et la tombée de la nuit installe ce climat essentiel aux apparitions : lune, reflets, chansons, solitude... Au-delà de ce folklore propice aux apparitions, digne de Lenau ou de Friedrich, il s'agit bien d'un rituel quasi chamanique : l'Ami que l'on vient retrouver est-il vivant ou mort ? S'agit-il d'une salutation au défunt, d'une commémoration ? Et n'est-ce pas, comme dans *Les Fraises sauvages* de Bergman, son propre visage que découvrira celui qui participe à cette cérémonie de l'adieu ?

Comme tant de poètes, Mahler évolue sur cette zone étroite entre rêve et réalité, vie et mort, amour et peine, souvent à la faveur du sommeil, toujours dans l'ombre nocturne. Elle se fonde sur des textes qui dénoncent l'illusion et l'apparence, le mensonge fait à soi-même et aux autres, et nous oblige à regarder la vérité en face : une armée n'est pas composée d'hommes mais de chair à canon, de fantômes en devenir ; un enfant qui a eu peur, un enfant qui a eu faim, sont punis de mort ; l'enfermement, le ressassement d'une plainte, le refus de la réalité d'un décès – fut-ce celui, insupportable, d'un enfant – demeurent des plaies ouvertes tant que nous ne réussissons pas à libérer nos émotions, à prendre conscience de ce qui est essentiel, à être capable de dire *Adieu* au monde, à notre ego. C'est ce qu'indique dans son titre *Scheiden und Meiden* (*Se séparer et partir*), un Lied souvent négligé dont l'une des phrases livre ce dur message : « même l'enfant, au berceau, nous est parfois enlevé ». Devant une telle acuité, devant ce courage et cette exhortation à voir au-delà de nos confortables mensonges quotidiens, il faut s'incliner : Mahler nous désigne clairement la seule voie possible : accepter de se séparer de soi-même et de ses propres fantômes, pour partir, se remettre en route, en abandonnant tout ce qui était illusoire. Il s'agit, en somme, simplement d'apprendre à mourir pour vivre.

CHANTS SUR LES ENFANTS MORTS / CHANTS FUNÈBRES DES ENFANTS

1.

À présent, le soleil va se lever, aussi brillant
Que si aucun malheur cette nuit n'était arrivé.

Le malheur n'est arrivé qu'à moi seul.
Le soleil, lui, brille pour tout le monde.

Tu ne dois pas garder la nuit en toi,
Tu dois la verser dans la lumière éternelle.

Une petite lumière s'est éteinte dans ma tente.
Salut, ô lumière joyeuse du monde.

2.

Maintenant je vois bien le pourquoi des flammes si sombres
Que vous me jetez à chaque instant.
Ô yeux, comme pour d'un regard
Faire passer ensemble toutes vos forces.

Mais je ne devinais pas, car un brouillard m'enveloppait,
Tissé de destinées aveuglantes,
Que ce rayon vous ramenait déjà vers votre foyer,
Là-bas, d'où proviennent tous les rayons.

Vous vouliez me dire, par vos lumières :
« Nous aimerions tant rester à jamais près de toi !
Mais cela nous est refusé par le destin.

Regarde-nous, car bientôt nous serons loin de toi !
Ce qui n'est pour toi encore que des yeux en ces jours,
Dans les nuits à venir ne sera plus pour toi que des étoiles. »

3.

Quand ta petite maman
Apparaît à la porte,
Et que je tourne la tête,
Pour la voir,
Ce n'est pas sur son visage
Que tombe d'abord mon regard,
Mais à l'endroit,
Plus près du seuil,
Là, où serait ton
Cher visage,
Si, rayonnante de joie,
Tu entrais avec elle
Comme autrefois, ma petite fille.

Quand ta petite maman
Apparaît à la porte,
À la lueur de la bougie,
C'est pour moi comme si toujours
tu entrais avec elle,
Te glissant derrière elle,
Comme autrefois, dans la pièce !
Ô toi, chair de ton père,
Ah, joyeuse apparition
Trop vite éteinte !

4.

Souvent je pense qu'ils sont seulement sortis,
Bientôt ils seront de retour à la maison.
C'est une belle journée, Ô ne te fais pas de souci,
Ils ne font qu'un long tour.
Mais oui, ils sont seulement sortis,
Et ils vont maintenant rentrer à la maison.
Ô, ne te fais pas de souci, la journée est belle,
Ils font seulement un tour vers ces hauteurs.
Ils sont seulement sortis avant nous,
Et ne demanderont plus de rentrer à la maison,
Nous les retrouverons sur ces hauteurs,
Dans la lumière du soleil,
La journée est belle sur ces hauteurs.

5.

Par ce temps, par ce bruit de tempête,
Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors.
On les a emportés dehors,
Je ne pouvais rien dire !

Par ce temps, par ce vent de tempête,
Jamais je n'aurais laissé les enfants sortir,
J'aurais eu peur qu'ils ne tombent malades ;

Maintenant, ce sont de vaines pensées.
Jamais je n'aurais laissé les enfants sortir.
J'étais inquiet qu'ils ne meurent demain ;
Maintenant, je n'ai plus à m'en inquiéter.

Par ce temps, par cette horreur !
Jamais je n'aurais envoyé les enfants dehors !
On les a emportés dehors,
Je ne pouvais rien dire !

Par ce temps, par cette averse, par cet orage,
Ils reposent comme dans la maison de leur mère,
Effrayés par nulle tempête,
Protégés par la main de Dieu.

Ils reposent comme dans la maison de leur mère.

Traduction originale de Claude Jamain réalisée en 2011.
Tous droits réservés.

TEXTES COMPLÉMENTAIRES

Textes traduits par Aleksis Barrière
(sauf pour Rûmi, trad. Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri)

Coupure de presse

[...] C'est alors qu'on frappa à la porte et qu'un officier de police leur annonça le décès de Chloé.

« Ça n'a fait que confirmer que c'était un cauchemar, que ce n'était pas vrai », raconte Amanda. « Je n'accepte toujours pas que ce soit vrai, que ma petite fille qui est si pleine de vie et qui veut un cheval par-dessus tout, et qui allait recevoir des bottes de cowboy pour Noël, ne va pas rentrer à la maison. »

Le couple dit qu'ils sont tout juste en train de s'habituer à la douleur. Mais celle-ci n'a d'égale que leur résolution à perpétuer la mémoire de leur fille.

Les parents disent que la fillette de 6 ans, dont le cœur immense était la source d'énergie de sa famille, sera à jamais leur petit ange qui laissait derrière elle des mots d'amour, qu'ils n'ont pas encore retrouvés.

« Ce matin, j'ai trouvé un petit journal intime, et c'était exactement ce dont j'avais besoin, parce que ça disait "Je t'aime tellement maman, bisous Chloé" », dit sa mère.

« C'était comme si elle me disait qu'elle nous surveille encore, qu'elle sait comme ça doit être dur pour nous, qu'elle veut qu'on sache combien elle nous a aimés, et qu'elle sait combien nous l'avons aimée. »

ABC News, 17 décembre 2012 [Les prénoms ont été modifiés]

Le « travail de deuil » par Sigmund Freud (1915)

En quoi consiste donc le travail que le deuil accomplit ? Je crois qu'il n'est pas excessif de le décrire comme suit : l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et elle somme alors l'endeuillé de soustraire toute sa libido de ses attachements à cet objet. [...] La résistance peut être si vive que l'endeuillé se détourne de la réalité et s'accroche à l'objet par une psychose hallucinatoire de désir. Normalement, le respect de la réalité finit par triompher. Mais sa mission ne peut pas être remplie sur-le-champ. Elle sera seulement accomplie en détail, par une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et entre-temps l'existence de l'objet perdu est conservée dans le psychisme. Chacun des souvenirs et des espoirs qui liaient la libido à l'objet est repris et surinvesti jusqu'à ce que la libido se détache de lui.

Deuil et mélancolie

[Article posant les bases du concept de travail de deuil]

La philosophie de Friedrich Rückert après son deuil (1836-1839)

Ne désespère pas, ô cœur ! Chagrin est terreau de joie.
Avant l'aurore vient la rosée.

Dans cette rosée meurent les fleurs d'hier,
Et les fleurs d'aujourd'hui y trouvent leur force.

Ne désespère pas de la mort des espoirs fanés,
L'espoir nouveau déjà grandit sur une nouvelle branche.

La Sagesse des brahmanes, 80 [Poème didactique inspiré de l'hindouisme]

La vision panthéiste de Gustav Theodor Fechner (1836)

L'homme ne vit pas qu'une seule fois sur terre, mais trois. Son premier état de vie est un sommeil continu ; le second est une alternance de sommeil et de veille ; et le troisième est une veille continue. [...] Le passage du premier au second état s'appelle naissance ; la transition du second au troisième s'appelle mort.

[...] Il n'y a pas de paradis ni d'enfer dans le sens chrétien, juif ou païen, où l'âme arriverait après la mort. Elle ne fait pas un bond vers le haut ni une chute vers le bas, ni ne s'immobilise ; elle ne tombe pas en morceaux, ni ne se dissout dans l'Universel ; mais, après être passée par la grande transition, la mort, elle se déploie selon la loi inaltérable de la nature sur terre.

[...] Un être est séparé de celui qu'il aime, une femme de son mari, une mère de son enfant. C'est en vain qu'ils cherchent dans un lointain paradis cette partie de leur vie qui leur a été arrachée ; c'est en vain qu'ils tendent le regard et la main vers le vide, en quête de ce qui ne leur a en réalité jamais été retiré ; car à partir des interactions d'adaptation et de compréhension mutuelles, qui sont maintenant interrompues, une union profonde et inaltérable a jailli des profondeurs de la conscience individuelle, qui n'a encore jamais été reconnue ni étudiée.

Petit livre de la vie après la mort [Livre de chevet de Mahler]

L'Adieu du fantôme de Darius par Eschyle (472 av. JC)

Pour moi, je redescends au fond des ténèbres souterraines.
Je vous salue, vieillards ! Quels que soient vos malheurs,
livrez chaque jour votre âme à la joie,
car les richesses n'aident pas les morts.

Les Perses [Le plus ancien texte connu du théâtre occidental]

Le fantôme chez Zeami (15^e siècle)

Quand son corps s'en est allé, sa voix est restée et elle m'a parlé.

Tsunemasa [Corpus classique du théâtre Nô]

Le deuil de Djalal al-Din Rûmi (13^e siècle)

[...] À chaque instant arrive un envoyé, il prend l'âme au collet.
Dans le cœur passe une image : « Retourne vers ta Source ».
Le cœur s'enfuit de tous côtés loin du monde des couleurs et des parfums,
En criant : « Où donc est la Source ? » et en déchirant ses vêtements par amour.

Odes mystiques, 18

[Livre de chevet de Mahler, dans la traduction de Rückert]

« Sur mon premier-né » de Ben Jonson (1616)

Adieu, Benjamin, mon enfant préféré, ma joie –
Ma faute fut d'avoir trop d'espoirs pour toi, mon fils chéri.
Tu m'as été prêté pendant sept ans, et je te rends,
Puisque le destin te réclame, à la date qu'il a fixée.
Si je pouvais tuer le père en moi ! Car pourquoi
Devrait-on pleurer le sort le plus enviable ?
Échapper si tôt aux tourments du monde et de la chair,
Et, pour ne rien dire des autres malheurs, à la vieillesse !
Repose en paix, et à qui t'interroge, réponds : « Ci-gît
Le plus beau poème de Ben Jonson,
Au nom duquel il fait le vœu solennel
De ne plus jamais s'attacher à ce qu'il aime. »

Enfance d'Arthur Rimbaud (1873-1875)

I.

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande ; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms férocement grecs, slaves, celtiques.

À la lisière de la forêt — les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, — la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer ; enfantes et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés — jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du "cher corps" et "cher cœur".

II.

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère — (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.

L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. — On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ; les persiennes sont détachées. — Le curé aura emporté la clef de l'église. — Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans.

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

III.

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.

IV.

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, — comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel.

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.

V.

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief — très loin sous terre.

Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt.

À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin !

Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupiraill blêmiraient-elle au coin de la voûte ?

Les Illuminations [Texte présentant, jusque dans sa découpe, une troublante parenté avec les *Kindertotenlieder* de Mahler]

« Le Survivant » de Primo Levi (1984)

Since then, at an uncertain hour,

Depuis lors, à une heure incertaine,

Cette douleur lui revient,

Et s'il n'y a personne pour l'écouter,

Dans sa poitrine le cœur lui brûle.

Il revoit le visage de ses compagnons

Livides au point du jour,

Gris de poussière de ciment,

Indistincts dans le brouillard,

Colorés de mort dans leurs songes inquiets :

La nuit, ils entrechoquent leurs mâchoires,

Sous le lourd fardeau de leurs songes,

Mâchant un navet qui n'existe pas.

« Arrière, allez-vous-en, foule engloutie,

Partez. Je n'ai supplanté personne,

Je n'ai usurpé le pain de personne,

Personne n'est mort à ma place. Personne.

Retournez dans votre brouillard.

Ce n'est pas ma faute si je vis et respire

Et mange et bois et dors et suis vêtu. »

Le mythe du « Roi des Aulnes » revisité

Deux silhouettes noires cheminent dans une allée rouge, une allée d'automne.

C'est le soir, il n'y a qu'elles
(et les arbres qui bruissent
doucement les arbres de mort qui saignent)
les deux silhouettes
la grande et la petite
le père et son enfant.

Le jardin va fermer. Le père, dont le manteau tombe
avec majesté avance à grands pas.
Il tient à bout de bras
la petite main froide du fils qui traîne aussi
qui ne suit pas.

« De quoi as-tu peur, mon fils ? Je sens ton visage trembler dans un pli de mon manteau.

— Papa, le roi des Aulnes est là, tout près de nous, ne le vois-tu pas, couronné de lumière et suivi de sa traîne fumante ?

— C'est la brume du soir, mon fils, avec un peu de soleil et de lune dedans. »

*« Mon bel enfant, suis-moi. Dis-moi ton petit nom.
Je veux jouer avec toi à des jeux interdits,
Je veux te caresser et te montrer des choses
Que tu n'as jamais vues, et je te glisserai
Des fleurs dans les cheveux, et je t'habillerai
Des robes chamarrées, des bijoux de ma mère ! »*

« Papa, papa, écoute ce que me dit le roi des Aulnes ! Il parle et je ne veux pas entendre, il dit des choses, je ne veux pas comprendre !

— Tout va bien, mon fils, ne crains rien, ce sont les feuilles de feu tisonnées par le vent. »

*« Pourquoi hésites-tu ? Tu auras des bonbons.
Mes trois filles, là-bas, en servent par bouquets :
Elles t'en offriront, si tu veux bien danser.
C'est un jeu, une ronde : on y entre en dansant,
Et la danse te berce et berçant t'intronise.
Je veux t'y voir aussi, je veux te voir danser. »*

« Papa, papa, regarde, là-bas, dans ce coin sombre, les trois filles du roi des Aulnes ! elles dansent en riant d'un rire très joli et horrible à la fois !

— Oui, je les vois, mon fils, ces trois saules qui le soir ne sont que trois ombres grises. »

*« Mon enfant, ton visage est beau comme un suaire,
Et ta lèvre écarlate a tremblé à l'instant
Comme une feuille dont le vent est amoureux
Et qui lui cède enfin et se laisse emporter.
Laisse-moi te passer la main dans les cheveux
Comme une brise douce, et baiser ton visage.
Suis-moi, mon beau. Suis-moi, ou je t'y forcerai ! »*

« Papa, papa, il m'a attrapé le bras, il me prend par le col, il me tire... Au secours, papa, j'ai mal, le roi, le roi des Aulnes me déchire ! »

La sueur déjà coulait dans les sourcils du père
et ses tempes battaient — mais il croit à ce cri
que son cœur va crever.

Soulevant des deux bras
son fils, il serre contre lui
le pauvre être qui souffre et qui gémit sans voix.

Le père
court aussi vite qu'il le peut sans tomber,
les feuilles et la poussière
souillent son grand manteau et ses beaux souliers.

À bout de souffle et prêt à chanceler,
il arrive à la grille, enfin, et s'effondre.

Agenouillé, il sanglote de joie, heureux d'entendre
la rumeur des voitures, heureux de sentir
leurs phares aveuglants.

« Ne crains rien, mon fils, tu es sauf — dans la rue — dehors. »

L'enfant ne répond pas
Il est inerte dans ses bras
Il est mort.

Réécriture libre du poème de Goethe par Aleksis Barrière.

OLEKSANDRA TURJANSKA

contralto



D'origine ukrainienne, Oleksandra Turjanska possède une formation éclectique : musique, danse, Beaux-arts. Elle est titulaire d'un DEA de chant lyrique et de musicologie à l'Académie Supérieure de Musique de Lviv (Ukraine). Peu à peu, elle se consacre plus particulièrement à l'art vocal sous toutes ses formes, et développe sa technique vocale en travaillant avec V. Cortez, V. Galouzin, A.-M. Bondi ; elle se perfectionne aujourd'hui auprès de Nadine Denize. Sa voix puissante et corsée la font remarquer dans le milieu de la musique classique : médaille d'or au concours international d'Athènes (1992), 3^e prix au concours international de Tours (1993) ainsi qu'au concours international d'Arezzo (1994), médaille d'or au concours international de Riva del Garda (1994), 2^e prix au Concours d'interprétation de chant sacré (Bussy-Saint-Georges, 2007). Musique sacrée et oratorios constituent une partie importante de son répertoire : elle interprète régulièrement le *Stabat Mater*, le *Magnificat* et le *Gloria* de Vivaldi ainsi que le *Stabat Mater* de Pergolèse, les *Requiem* de Mozart et Verdi ; sous la direction d'Hugues Reiner, elle a chanté la partie de contralto solo de la *Deuxième symphonie* de Mahler. Durant quatre années, elle a fait partie de la troupe de l'Opéra National d'Ukraine : elle y interprète les emplois traditionnels de mezzo-soprano et contralto (*Suzuki - Madama Butterfly* ; *Mamma Lucia - Cavalleria Rusticana* ; *Pauline - La Dame de Pique* ; *Troisième Dame - Die Zauberflöte...*). Ses rôles de prédilection sont *Jocaste* (Stravinsky), *Dalila* (Saint-Saëns), *Carmen* (Bizet). Parlant russe couramment, elle chante aisément ce répertoire. Sa stature et son agilité vocale la font engager pour des rôles de travestis (*Sesto - La Clemenza di Tito* ; *Tancredi* de Rossini). Au Magdeburg Opéra Festival, elle chante *Mary* dans *Der Fliegenden Holländer* de Wagner, se découvrant une affinité avec cette musique et cette vocalité ; parmi ses projets, on trouve les rôles d'Erda, *Dritte Norne*, *Kundry*, *Waltraute*, *Ortrud* ainsi que les grands rôles verdiens (*Amneris*, *Ulrica*, *Azucena*). Depuis 2009, Oleksandra Turjanska a chanté des programmes variés sous la direction de Clément Mao - Takacs et donné avec lui plusieurs récitals voix/piano autour de la musique ukrainienne et russe. En 2010-2012 elle a été engagée par la Compagnie des Mers du Nord pour le spectacle *HAIR MUNDO FREI*, *Messe pour un Temps Futur*. Attirée par l'univers musical contemporain, elle crée des œuvres de Tourkevich et Tchesnokov, compose et interprète la musique d'une création théâtrale, *Song Tree* (Yara Arts Group, Theater La Mama, New York, 2000-2001) et donne en création le *Stabat Mater* de Rey Eisen (2011), avec le quatuor à cordes Planètes - partenaire privilégié de ses concerts de musique de chambre.

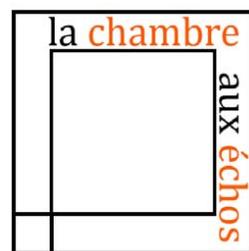
SECESSION ORCHESTRA



SeceSSION Orchestra est une formation d'élite composée d'une vingtaine de musiciens. Placé sous la direction musicale et artistique de Clément Mao - Takacs, cet orchestre au répertoire large privilégie le répertoire des 20^{ème} et 21^{ème} siècles, travaillant avec les compositeurs de son temps, multipliant les collaborations et les passerelles entre les arts. Salué dès sa création par la critique pour son excellence et le caractère didactique de ses différents projets (de la présentation des programmes durant les concerts à des actions menées avec des partenaires scolaires et universitaires), ses qualités le conduisent à être engagé dans de grands festivals, tels *Tons Voisins* (Albi), Nohant, ou les Lisztomanias. Considérant tout acte culturel comme un acte social, SeceSSION Orchestra choisit de repenser la forme du concert classique, de proposer des programmes-concepts, de réinventer le lien entre musiciens et public au cœur de la cité, à travers des projets originaux se fondant sur une véritable éthique et un enthousiasme communicatif.

www.secessionorchestra.com

LA CHAMBRE AUX ÉCHOS



La Chambre aux échos s'affirme comme une plateforme de collaboration entre les arts, dont le but est de proposer d'autres formes de spectacles, de performances, de concerts, de lectures, d'expositions et conférences. Elle tente d'offrir à un public aussi large que possible l'accès à des œuvres nécessaires du passé et du présent (xx^e et XXI^e siècles) qu'elle met volontiers en relation. Son ambition est de créer un creuset dans lequel les différentes disciplines dialoguent et œuvrent dans une réelle interaction, en instaurant les meilleures conditions pour un théâtre (musical notamment) organique et ambitieux. La compagnie prend soin de toujours joindre aux spectacles une dimension pédagogique, en accompagnant les spectacles d'interventions, d'ateliers, récitals et rencontres...

www.chambreauxechos.org

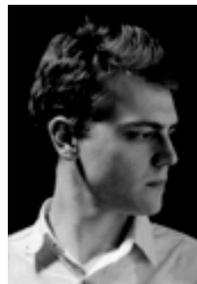
CLAUDE JAMAIN
jeu masqué de Nô



L'art de Claude Jamain peut se traduire comme une approche de la scène à travers le théâtre, la danse, la pantomime et les marionnettes, ces quatre axes pouvant être dissociés ou, au contraire, se rencontrer et s'unir. Son travail se fonde sur la recherche de l'imaginaire, notion aussi improbable que celles de représentation, présence, fiction. Cela suppose d'abord de penser l'imagination, par rapport à l'image, la mémoire, le rêve, le savoir et les fonctionnements incertains et paradoxaux de l'intelligence humaine. S'il s'intéresse d'abord à la musique - qui n'a pas de signification autre que celle qu'un individu ou une époque convient de lui donner -, il poursuit cette quête à travers le corps qu'on ne

peut saisir autrement qu'en l'imaginant (en particulier le corps de l'acteur, sa voix, son geste), la mort, et d'autres constructions humaines qui paraissent aller de soi, et pour lesquelles on croit avoir des certitudes, tel le jardin. En un sens, il tente sans cesse de saisir une forme derrière la forme, une langue derrière la langue, une figure de l'Autre incluse dans le Même. Il étudie tout particulièrement la pensée du corps dans le théâtre japonais : le *noh*, appris sous le maître Masato Matsuura, et le *butoh*, suivant le modèle de Tanaka Min, en se posant toujours cette question : quelle conception du monde et des choses du monde permet que ces mouvements, ce chant, soient reconnus comme art ? Qu'est ce qui représenté exactement ? Il s'intéresse également aux figures (marionnettes, ombre, à gaine, à fil, à tringle etc.) qui lui apparaissent, par carence en matière et par défaut de réalisme, être la forme où le déploiement de l'imaginaire est le plus avancé. L'étude de cet art artificiel le conduit dans les confins de l'anthropologie et de ce fait l'amène à concevoir le chamanisme sous ce jour, comme une forme de représentation ritualisée. A cela s'ajoutent plus récemment des expériences, réalisations et réflexions sur le montage, la création par bricolage ouvrant sur la poésie de l'émerveillement. Il est également l'auteur de différents ouvrages : *L'Imaginaire de la musique au Siècle des Lumières* (Honoré Champion) ; *Idée de la voix* (PUR) - *La Douceur de vivre - d'une esthétique de la grâce au XVIII^{ème} siècle* (PUR) - *Le Regard trouble* (L'Improvisiste)...

ALEKSI BARRIÈRE
mise en scène



Né à Paris en 1989, Aleksis Barrière a fait ses premières armes théâtrales en tant qu'assistant des metteurs en scène Sarah Méadeb et Peter Sellars. Après des études de philosophie, il s'est formé à la mise en scène et à la scénographie à la Faculté de théâtre de Prague, où il a proposé une version tchèque des *Bonnes* de Jean Genet qui a tourné dans plusieurs villes et festivals en 2011, ainsi que *La Sorcière d'Edmonton* (2012). Parallèlement à ses activités d'auteur, traducteur et universitaire, il se consacre en tant que metteur en scène à une pratique et une réflexion ayant pour cœur le théâtre musical (depuis sa mise en scène de *Wozzeck* à Londres avec l'association d'arts multimédias Image

Auditive, en 2009), qu'il développe à travers les projets de la compagnie La Chambre aux échos, fondée et co-dirigée avec le chef d'orchestre Clément Mao-Takacs. Parmi ses autres activités liées au genre lyrique, Aleksis Barrière été le dramaturge d'Antoine Gindt sur sa mise en scène d'une version réduite du *Ring* (*Ring Saga*, 2011), a mis en scène l'opéra de Kim B Ashton *the boy, the forest and the desert* au Festival Grimeborn à Londres (2011) et fait partie de la direction artistique du réseau nordique New Generation Opera fondé par le chef finlandais Ville Matvejeff, qui proposera de nombreuses créations dans les saisons à venir. Boursier de l'Académie européenne de musique d'Aix-en-Provence (2010) et du Festival de Bayreuth (2011), il participe régulièrement à des ateliers sur l'opéra, a écrit dans diverses revues (*théâtres & musiques*, *Tempus perfectum...*), et donne des conférences et cours d'université sur ce sujet.

CLÉMENT MAO - TAKACS
direction musicale



Clément Mao - Takacs est l'une des étoiles montantes de la nouvelle génération de chefs d'orchestre. Diplômé du Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris ainsi que de l'Accademia Chigiana de Sienne, il est lauréat du Festival de Bayreuth et a aussi reçu le Prix "Jeune Talent" 2008 décerné par la Fondation del Duca (Institut de France / Académie des Beaux-Arts). Sa maîtrise technique, sa connaissance étendue du répertoire et son exigence sont unanimement reconnues et appréciées aussi bien dans la musique classique que contemporaine. Ses projets tendent à renouveler la forme du concert classique, en s'attachant à la médiation culturelle et en portant la musique dans

d'autres lieux que les salles de concerts. Il a été invité notamment par le Festival Orchestra de Sofia, les orchestres du CNSMDP, la Camerata Città del Prato, l'ensemble Aquilon, et a travaillé à l'Opéra de Budapest et durant cinq années à l'Opéra de Rome. Il a créé en 2011 Seccession Orchestra, dont il assure la direction musicale et artistique. Il est aussi co-directeur artistique (avec le metteur en scène Aleksis Barrière) de La Chambre aux échos, collectif qui s'attache au répertoire de l'opéra et du théâtre musical. Il collabore avec de nombreux metteurs en scène et comédiens de renom, tels Michel Fau, Olivier Py, Charles Berling, Marie-Christine Barrault... Clément Mao - Takacs est également pianiste (soliste et chambriste) et compositeur. Doctorant en arts du spectacle et littérature comparée, il écrit régulièrement textes et articles (*Arts scènes*, *Tempus Perfectum*, catalogues d'exposition).

www.clementmaotakacs.com

AVERTISSEMENT :

Les textes originaux et les traductions de ce programme sont la propriété exclusive de leurs auteurs respectifs.

Ils sont soumis à la législation des droits d'auteur : toute utilisation, représentation, reproduction, adaptation, divulgation, similitude, détournement, communication, copie et réalisation partielle ou totale ne peuvent se faire sans l'accord préalable et signé des auteurs.