

OPÉRA
COMIQUE
SAISON 23/24

L'AUTRE
VOYAGE





L'AUTRE VOYAGE

D'APRÈS FRANZ SCHUBERT

1^{ER}, 3, 5, 7, 9 ET 11 FÉVRIER 2024

Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

L'AUTRE VOYAGE

TABLEAUX LYRIQUES SUR DES MUSIQUES DE FRANZ SCHUBERT

DIRECTION ET CONCEPTION MUSICALE

Raphaël Pichon

MISE EN SCÈNE ET DÉCORS

Silvia Costa

COLLABORATION AUX DÉCORS

Michele Taborelli

DRAMATURGIE

Antonio Cuenca Ruiz

ADAPTATION DES TEXTES

Raphaëlle Blin

COSTUMES

Laura Dondoli

LUMIÈRES

Marco Giusti

RÉALISATION VIDÉO

Laura Dondoli*

RÉALISATION DES SCULPTURES DE SCÈNE

Plastikart Studio Zimmermann
e Amoroso

CHEF DE CHANT

Mathieu Pordoy

ASSISTANT MUSICAL

Jordan Gudefin

ASSISTANTE MISE EN SCÈNE

Laura Ketels

ASSISTANTE COSTUMES

Léonor Boyot-Gellibert

CHEFFE DE CHOEUR MAÎTRISE

Clara Brenier

L'HOMME

Stéphane Degout

L'AMOUR

Siobhan Stagg

L'AMITIÉ

Laurence Kilsby

L'ENFANT

Chadi Lazreq

ACADÉMICIEN-NES

Héloïse Bertrand-Oleari
(cheffe de chant)

Sammy El Ghadab
(assistant musical)

Ludmilla Bouakkaz
(doubleure L'Amour)

ORCHESTRE ET CHŒUR

Pygmalion

CHŒUR D'ENFANTS

Maîtrise Populaire de
l'Opéra-Comique
Direction artistique
Sarah Koné

PRODUCTION

Théâtre national
de l'Opéra-Comique

COPRODUCTION

Opéra de Dijon

Édition, orchestrations
additionnelles et
arrangements Robert Percival

Der Doppelgänger S 375/5 • R
651/5, composé par Schubert,
arrangé par Liszt, édition
critique par Matthias Spindler
© 2016 Compofactor
MusikVerlag – Matthias
Spindler

*En collaboration avec et
à partir des images fournies
par Home Movies - Archivio
Nazionale del Film di Famiglia
– Italie

DURÉE ESTIMÉE

1h40, sans entracte

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet

Mécène principale de la saison

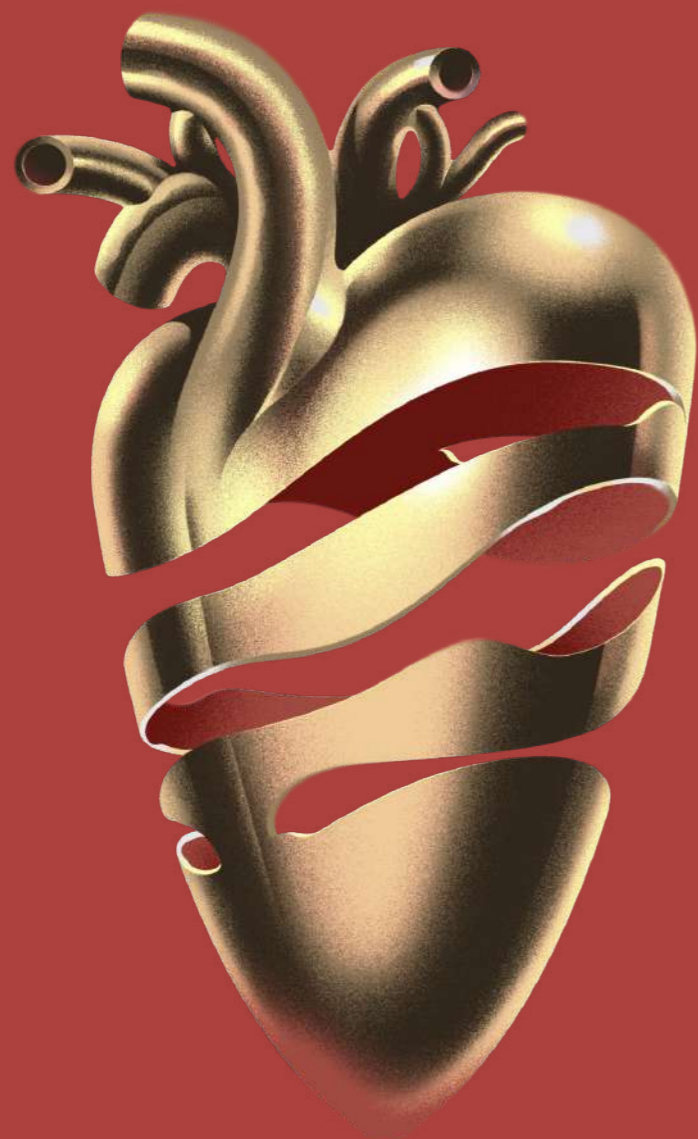
PARTENARIATS



Télérama

TRANSFUGE

Opéra enregistré par France Musique et diffusé le samedi 9 mars 2024 à 20h.
Disponible en ligne sur le site de France Musique et l'application Radio France.



SOMMAIRE

SOMMAIRE

P.8	À LIRE AVANT LE SPECTACLE	P.42	ÉCHOS
P.10	ARGUMENT	P.46	PROGRAMME MUSICAL DU SPECTACLE
P.12	LES PLÉIADES	P.48	LES ŒUVRES DU SPECTACLE CLASSÉES PAR GENRES
P.16	DE LA MUSIQUE AU SPECTACLE ENTRETIEN AVEC SILVIA COSTA ET RAPHAËL PICHON	P.50	LES ARTISTES
P.22	LA FABRIQUE DU SPECTACLE	P.56	L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE
P.32	FRANZ SCHUBERT	P.58	REMERCIEMENTS
P.35	MON RÊVE PAR FRANZ SCHUBERT		
P.36	SCHUBERT ET L'OPÉRA-COMIQUE ENTRETIEN AVEC CHRISTINE MARTIN		



À LIRE AVANT LE SPECTACLE

PAR AGNÈS TERRIER

Les quelque six-cents lieder de Franz Schubert placent, au cœur du romantisme allemand, l'idéal de fusion de la poésie et de la musique. Cette extraordinaire rencontre ne semble cependant pas s'être produite pour lui à l'opéra, un domaine qui l'a pourtant régulièrement occupé.

Deux titres schubertiens, *Alfonso und Estrella* et *Fierabras*, sur des intrigues troubadour dans le goût de Weber et Boieldieu, ont un certain renom, tout en restant confidentiels. Depuis leur création posthume, ils sont considérés comme difficiles à monter, reposant sur des livrets traditionnels que son art peina à transcender.

La musique instrumentale de Schubert, aussi pléthorique que sa production lyrique, recèle des œuvres qui ont pu être célébrées de son vivant, mais aussi de nombreux inachèvements, en général révélés après sa mort, que ce soit dans son corpus de chambre, parmi ses compositions pour le piano (douze sonates achevées sur vingt-trois entamées...) ou pour l'orchestre (sept symphonies complètes sur une quinzaine mises en chantier).

Si bien qu'on a pu considérer que *l'inachèvement* caractérisait la démarche et l'œuvre d'un artiste dont

la vie brutalement rompue à 31 ans obéit à la même trajectoire.

Bien moins connue, la production d'opéras de Schubert présente ce même trait caractéristique, encore accentué. De la vingtaine de projets scéniques dans lesquels il s'est lancé en une quinzaine d'années actives, seuls trois ont vu le jour de son vivant : deux musiques de scènes et un petit singspiel en un acte. Certains n'ont pas de titre, la plupart restèrent inaboutis.

Pourquoi tant d'essais ? Parce que dans les années 1820, à Vienne comme dans toute l'Europe, le théâtre, de répertoire parlé ou chanté, offrait aux musiciens des revenus, une visibilité et une forme de reconnaissance. Encouragé par son entourage, Schubert n'eut de cesse de se produire dans l'une des institutions viennoises, inspiré par leurs programmations – en premier lieu par les opéras-comiques français alors à la mode –, saisissant chaque occasion, mais souvent sans avoir reçu de commande.

Il faut explorer ces partitions lyriques plus ou moins complètes pour découvrir çà et là des pages de premier ordre.

Tel a été le projet de Raphaël Pichon, qui de cet ensemble a dégagé des pièces qu'il a mises en ordre, puis entremêlées à d'autres compositions de Schubert de façon à former une véritable partition, à laquelle les arrangements et orchestrations de Robert Percival ont apporté une unité. L'entreprise a été très précocement accompagnée par Silvia Costa qui s'est attachée à bâtir un récit mettant en situation scénique ces extraits d'une grande diversité de formes et de couleurs, avec l'apport de Raphaëlle Blin lorsqu'une réécriture textuelle s'imposait.

Ni reconstitution, ni nouvel opéra, *L'Autre Voyage* est une proposition théâtrale originale. Elle nous permet de découvrir des musiques inconnues de Franz Schubert, au fil d'un récit où s'ordonnent les principaux affects qui l'inspiraient : le doute, la fantaisie, la solitude, l'élan spirituel.

L'Opéra-Comique continue ainsi à valoriser toutes les formes de rencontres de la musique avec la poésie, à la faveur cette fois du regard neuf que ces jeunes interprètes posent, avec l'ensemble Pygmalion et la Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique, sur un monument du patrimoine musical.

« Personne qui comprenne la douleur d'autrui, et personne la joie d'autrui ! On croit toujours aller l'un vers l'autre et on ne va jamais que l'un à côté de l'autre. Ô douleur pour celui qui s'en rend compte ! Mes créations en musique existent de par l'intelligence de ma douleur ; celles que seule la douleur a engendrées semble faire le plus de plaisir au monde. »

FRANZ SCHUBERT, JOURNAL, 27 MARS 1824

ARGUMENT

Une femme est assise au rouet. Comme une Parque, elle tire de son instrument un long fil et, armée de ciseaux, en coupe un fragment.

Sur un talus éclairé par la lune, un corps est découvert. Saisis par la scène, des policiers balaient l'espace de leurs lampes-torches.

Un médecin reçoit le corps à autopsier. Il découvre avec terreur qu'il s'agit du sien, sorte de double macabre dont il accomplit, tourmenté, la dissection.

Guidé par la voix de son ami et collègue, cet homme assiste à des funérailles où alternent des moments d'affection et des visions cauchemardesques. Serait-il le témoin fantôme de son propre enterrement ? Il croise le regard de son enfant.

L'enfant est au piano. Ses parents lui font souffler ses bougies d'anniversaire. La scène se répète. Le temps passe. Progressivement l'enfant disparaît, laissant une place vide devant le piano.

L'homme prend conscience que les funérailles étaient celles de son fils, parti trop tôt. Il comprend qu'avec cette disparition une partie de lui-même est morte – celle-là même, double défunt, à laquelle il s'était trouvé confronté, dans son refus d'admettre la perte de son fils.

L'homme et la femme entament leur deuil. Ils se confrontent aux traces que le passé a laissées dans le mobilier de leur foyer, la chambre d'enfant, les photos... Ce cheminement douloureux fait

rejaillir entre eux d'anciennes frustrations et incompréhensions. La tension culmine lorsque passe un groupe d'enfants, riant et jouant, qui rendent manifestes l'absence de leur fils, leur désarroi et leur sentiment de culpabilité.

Soutenu par la voix de l'ami compatissant, l'homme s'engage dans un processus de réconciliation. À son enfant disparu il promet une arrivée apaisée dans un monde de lumière. Lui, resté parmi les vivants et nostalgique d'une innocence irrévocablement perdue, accepte enfin la nature toujours changeante et inachevée de l'existence humaine.

Antonio Cuenca Ruiz



LES PLÉIADES

Chaque production lyrique est accompagnée de « pléiades » qui prolongent et enrichissent le contenu de l'œuvre à l'affiche.

LE VOYAGE D'HIVER

RÉCITAL

Stéphane Degout et Alain Planès interprètent pour la première fois à l'Opéra-Comique le cycle *Winterreise*, vingt-quatre lieder pour piano et voix, de Franz Schubert. Pour l'occasion, Alain Planès joue sur son piano Pleyel de 1837, conservé à la Fondation Royaumont.

BARYTON
Stéphane Degout

PIANO
Alain Planès

14.02.24 ^{20H}

Durée : 1h15
Tarifs : 50, 40, 30, 25, 19, 13, 11, 6 €
Salle Favart

NOCTURNE L'AUTRE VOYAGE

À l'issue du spectacle, prolongez la soirée avec des artistes de la production ou de l'Académie, lors de postludes musicaux déclinant l'univers du titre à l'affiche, dans une atmosphère plus intime.

SOLISTE
Abel Zamora, ténor

PIANISTES
Mathieu Pordoy
Héloïse Bertrand-Oleari

03/09.02.24

Durée : 45 mn
Tarif : 15 €
Billet couplé avec celui du spectacle,
boisson offerte
Salle Bizet

MASTERCLASSE DE L'ACADÉMIE

Stéphane Degout
MARDI 6 FÉVRIER 2024 À 13H

06.02.24 ^{13H}

Durée : 1h
Tarif : 5 € / Gratuit pour les étudiant-e-s
Foyer

VOIX EN PARTAGE ^{FAMILLE}

AUTOUR DE L'AUTRE VOYAGE

Découvrir le répertoire lyrique dans le public, c'est bien, mais le pratiquer en chantant, c'est encore mieux ! Venez le comprendre et l'interpréter lors de ces ateliers participatifs, à partir de 6 ans.

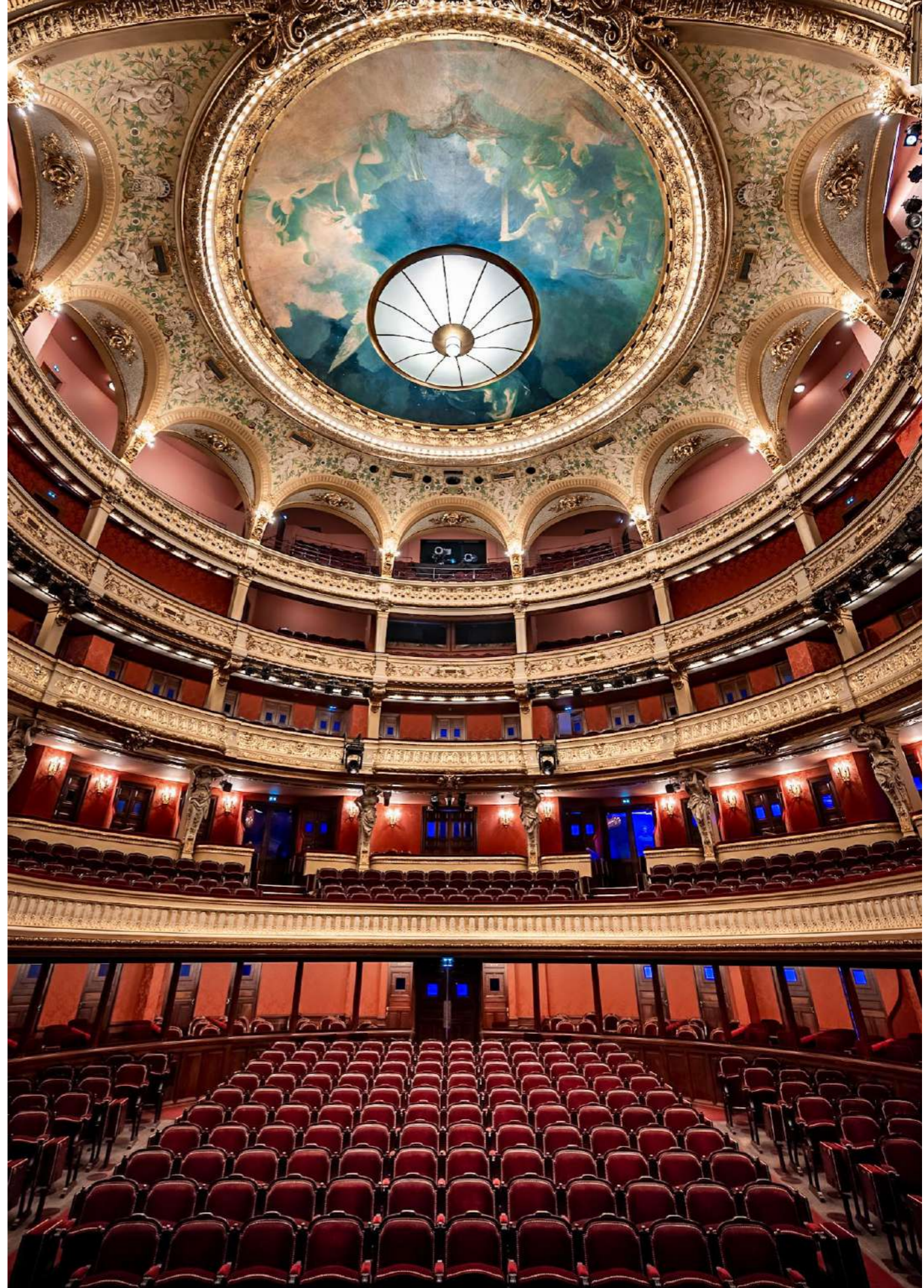
CHEFFE DE CHŒUR
Iris Thion-Poncet

SOLISTE
Abel Zamora, ténor

PIANISTE
Juliette Journaux

26.01.24 ^{10H} (SCOLAIRES) 27.01.24 ^{15H}

Durée : 1h
Tarifs : 10 € / 6 € (scolaires)
Salle Bizet



INTENTIONS



DE LA MUSIQUE AU SPECTACLE

ENTRETIEN AVEC LE DIRECTEUR MUSICAL ET LA METTEUSE EN SCÈNE

COMMENT EN ÊTES-VOUS VENUS À TRAVAILLER SUR FRANZ SCHUBERT ?

RAPHAËL PICHON

Schubert était très présent dans mon enfance, on en écoutait en famille. Sa musique est pour moi attachée au souvenir, à la rêverie, à l'escapade. Le répertoire baroque allemand étant la terre natale de Pygmalion depuis sa création en 2006, j'ai toujours considéré que son œuvre en constituait la prolongation naturelle.

J'y reviens avec un attachement croissant. En 2015, quatre de ses chœurs pour voix de femmes figuraient dans le programme *Les Filles du Rhin*, qui a fait l'objet d'un enregistrement discographique et de concerts. L'an dernier, nous avons donné avec Stéphane Degout, à nouveau au disque et au concert, un parcours musical davantage centré sur lui, associant lieder, chœurs et pages symphoniques : *Mein Traum*, du nom d'un texte de Schubert révélé par son frère Ferdinand.

Et depuis quelques années grandissait aussi l'envie d'un projet scénique schubertien, avec ce même compagnon de route, Stéphane.

SILVIA COSTA

Avant de commencer à travailler sur *L'Autre Voyage*, je ne connaissais Schubert que par ses lieder. La seule expérience que j'ai faite de cette musique portée à la scène est le spectacle *Schwanengesang D744*, mis en scène par Romeo Castellucci au Festival d'Avignon en 2013,

auquel j'ai collaboré. Ce spectacle regroupait une dizaine de lieder de Schubert et interrogeait les codes du récital et la puissance de la parole poétique.

D'OÙ VIENT VOTRE IDÉE DE CE NOUVEAU SPECTACLE, CENTRÉ SUR LES OPÉRAS DE SCHUBERT SANS ÊTRE LA RECONSTITUTION D'UN TITRE LYRIQUE SPÉCIFIQUE ?

RAPHAËL PICHON

Comme je m'intéresse aux marges des œuvres connues et célébrées, j'avais été conduit à explorer l'ensemble de l'activité de Schubert. Et j'ai eu un choc lorsque j'ai réalisé que près d'un tiers de la production de ce compositeur adulé pour sa musique de chambre et ses lieder – des centaines d'opus sublimes –, un tiers donc, restait caché, lettre morte. Il s'agissait de ses opéras : il en a mis en chantier presque autant que Mozart, mais les a quasiment tous laissés inachevés. Le genre lui tenait donc à cœur, alors que s'est-il passé ?

Chez Schubert, le processus créatif est fascinant. Outre qu'il était incroyablement prolifique, il pouvait, durant la même période – l'année 1822 en est l'exemple par excellence –, produire ses plus grands chefs-d'œuvre en s'y livrant totalement, et s'adonner à côté, sur des livrets d'opéra médiocres, à une écriture musicale terriblement convenue. Il éprouvait manifestement la nécessité professionnelle et sociale de se livrer à l'exercice pour

asseoir sa carrière.

Et pourtant on le voit, au détour d'un livret et entre deux scènes peu intéressantes, saisir l'occasion de s'exprimer avec la même sincérité, la même vérité que dans ses plus grands opus. Ces pages sont précieuses, car écrites dans l'idiome lyrique : avec une vocalité et un orchestre qu'on n'entend pas dans sa production connue. Elles nous offrent l'occasion de mieux le connaître et d'approfondir notre amour pour son art.

Mais que pouvait-on exhumer ? La réponse à cette question était décevante : on ne trouve dans sa production opératique aucun chef-d'œuvre oublié à ranimer, pour prendre la suite d'Harnoncourt avec *Alfonso und Estrella*, ou de Sawallisch avec *Die Zwillingbrüder*. On découvre plutôt un corpus lacunaire, peuplé de fantômes, qui montre l'artiste travaillant sur des livrets de bien moindre qualité que maints poèmes de ses lieder, désireux de satisfaire le goût ambiant, pour finalement s'égarer dans les canons de l'opéra de son temps, où Hérold le disputait à Rossini. Parfois, pourtant, la rêverie l'emporte, une méditation presque spirituelle arrache le musicien aux conventions : alors au détour de l'opéra apparaissent quelques pages intenses, et on retrouve le musicien dont la voix universelle nous touche tant.

Un projet Schubert de nature scénique ne pouvait donc être ni la mise en scène d'un cycle de lieder, ni la reconstitution de l'un de ses quelque dix-neuf titres lyriques, tous étant incomplets et/ou décevants.

SILVIA COSTA

Quand Raphaël m'a invitée à collaborer sur ce projet, j'ai découvert toute une partie de la production du compositeur que je ne connaissais pas encore, ses opéras inachevés. Nous avons formulé dès le départ le souhait de proposer une forme qui dépasse celles du concert mis en espace et de l'opéra. Nous voulions réfléchir à une forme scénique qui ait sa propre dramaturgie. Plusieurs enjeux se sont immédiatement imposés à nous. Schubert a le pouvoir d'écrire des mélodies poignantes, à la beauté incroyable, dans des partitions pourtant très courtes et condensées. Comment développer ces émotions-là dans une forme plus longue sans en dénaturer la puissance ? Et comment construire un spectacle comprenant des extraits d'opéras inachevés sans reconstruire nous-mêmes un opéra imaginaire ? Autrement dit, comment



RAPHAËL PICHON (DIRECTEUR MUSICAL)

manifeste la nature et la qualité de ces œuvres sans tenter d'achever l'irréductiblement inachevé ?

COMMENT AVEZ-VOUS SÉLECTIONNÉ LES ŒUVRES RETENUES DANS LE SPECTACLE ?

SILVIA COSTA

Nous avons passé beaucoup de temps en immersion dans le matériau musical. Nous avons cherché à avoir une connaissance la plus exhaustive possible du corpus schubertien. Nous avons tout écouté, épluché tous les livrets. Pendant cette exploration, j'ai senti des affinités avec des genres littéraires tels que le roman gothique ou le roman noir. Il m'a semblé qu'il y avait là de quoi nuancer l'image convenue d'un Schubert

romantique, mélancolique. Cet aspect-là, « gothique » voire « noir », m'a semblé très présent dans des pages de l'oratorio inachevé *Lazarus*. À l'acte II, notamment, Simon le Saducéen erre dans un cimetière, de nuit. Il y découvre, terrorisé, sa propre tombe. Un déclic s'est produit à partir de cette image, de cet abyme, et nous avons entamé l'écriture du spectacle, un début de récit. Par la suite, nous avons développé main dans la main la dramaturgie musicale et la dimension scénique du projet.

RAPHAËL PICHON

J'ai décidé d'assumer la liberté de la feuille blanche – celle-là même que Schubert ne s'était pas autorisée. Et j'ai proposé à Silvia de composer un programme « coup de cœur », riche de ses plus belles pages d'opéra, que nous avons combinées avec des lieder et des pièces instrumentales. Le but : créer une partition organique dont naisse un récit scénique qui nous parle de Schubert, de ses obsessions. Chaque pièce s'est imposée à nous par sa beauté, et par ce qu'elle apportait progressivement à la narration, qui est née de notre immersion dans ce

corpus.

Parmi toute la production lyrique de Schubert, j'ai dû enfin faire mon deuil de certains extraits parce qu'ils ne trouvaient pas leur place dans le projet. De Schubert compositeur d'opéra il reste encore largement de quoi faire un deuxième spectacle !

LORSQU'UN RÉCIT SCÉNIQUE VOUS A PARU POSSIBLE, COMMENT AVEZ-VOUS TRAITÉ LES TEXTES CHANTÉS, ISSUS DE SOURCES DIFFÉRENTES ?

RAPHAËL PICHON

Nous avons choisi certains des lieder pour la valeur universelle de leurs poèmes : chacun ménage en quelque sorte de l'espace pour l'âme et le rêve, chacun se prête à un récit poétique.

D'autres pages musicales magnifiques, extraites d'opéras, étaient écrites sur des textes surdéterminés, marqués par la matérialité de la scène, et poétiquement faibles – d'ailleurs la fusion avec la musique n'était pas toujours réussie.



STÉPHANE DEGOUT (L'HOMME) ET SILVIA COSTA (METTEUSE EN SCÈNE)



SILVIA COSTA

Dans un premier temps, nous nous sommes abandonnés aux émotions de la musique, avant de nous intéresser plus en détail aux textes, sur lesquels nous avons ensuite beaucoup travaillé, en particulier les textes d'extraits d'opéras. Ces derniers, présentés en dehors de leur contexte d'origine, présentent des situations qui ne se dénouent jamais, des personnages qui disparaissent aussitôt et des conventions contre lesquelles Schubert lutte avec difficulté. Il y est question de croisades, de chevaliers, de trahison... Dans notre projet, garder intacts ces aspects-là aurait provoqué de la confusion et entraîné les spectateurs sur de fausses pistes. Ces extraits de livrets ont donc été réécrits, en partie ou dans leur totalité, en collaboration avec la dramaturge Raphaëlle Blin. Avec beaucoup de patience et de précautions, Raphaëlle a cherché des mots qui restent dans la même ligne stylistique que le reste du corpus.

Les séances de travail consacrées à la réécriture de textes ont été très intéressantes. En temps normal, je ne travaille pas sur la psychologie des personnages. Mais, pour pouvoir réécrire ces textes chantés, il m'a fallu plonger totalement dans la psyché des personnages que nous avons imaginés, et comprendre ce qu'ils et elles diraient dans telle ou telle situation, en proie à tel ou tel sentiment. La réécriture des textes a constitué pour moi une expérience nouvelle, celle d'une vraie manipulation des contenus à travers le choix précis de chaque mot. Nous avons expérimenté un véritable travail de création, qui nous a montré comment nous pouvions altérer le texte chanté tout en maintenant intacte la puissance émotionnelle de la musique.

RAPHAËL PICHON

Ce qui a présidé au projet, c'est notre volonté de rendre à ces musiques une liberté absolue, celle dont elles sont privées lorsqu'elles restent enchâssées dans des partitions aussi inabouties que conventionnelles. Elles ne pouvaient revivre que dégagées des poncifs lyriques qui avaient entravé l'inspiration et le travail de Schubert. Pour leur restituer leur pouvoir et l'émotion dont elles sont chargées, il fallait s'éloigner de l'opéra.

COMMENT AVEZ-VOUS CONSTRUIT LE SPECTACLE ?

RAPHAËL PICHON

La construction d'une soirée lyrique doit répondre à des règles architecturales, rhétoriques et musicales. Il s'est donc agi pour nous de tendre entre les pièces de notre partition un arc fait de mises en contraste, en rupture, en tension ou en continuité. Je me suis livré à un travail de funambule, un jeu d'équilibre. Il m'a fallu faire des tests, puis à travailler aux coutures jusque dans l'extrême détail, à l'enchevêtrement de ces morceaux de tonalités, d'orchestrations différentes, en composant une cohérence en même temps qu'un hommage.

Le matériau lyrique de départ est largement inachevé, souvent à l'état d'esquisses. Pour rendre exploitables ces esquisses, il fallait parfois achever leur orchestration : j'ai confié ce travail à Robert Percival, bassoniste britannique qui collabore souvent avec Pygmalion. Ce magnifique orchestrateur, spécialisé dans le répertoire romantique allemand et raffiné, est aguerri aux spécificités des instruments d'époque.

La partition du spectacle est continue (*durchkomponiert*), sans intermèdes parlés. Pour articuler entre elles les pièces qui la composent, nous nous sommes servis de procédés schubertiens. On constate par exemple que Schubert n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il s'éloigne du livret de l'opéra et de l'action scénique : nous avons épousé cette tendance et nous sommes autorisés à faire parfois résonner la musique ailleurs que sur le plateau et dans la fosse d'orchestre : en recourant à l'enregistrement, ou à la spatialisation. Nous utilisons aussi le mélodrame, forme pour laquelle Schubert a largement écrit et à laquelle il avait recours dans ses opéras : ces passages de discours parlé sur l'orchestre faisaient avancer l'action scénique autrement. Ils enrichissent la palette expressive d'une certaine rugosité, comme si certains états émotionnels rendaient le chant impossible et imposaient une profération brute plus proche du cri.

SILVIA COSTA

Le mélodrame de *Fierrabras* joue dans le spectacle un rôle clef. Sans rien toucher à la musique, nous avons réécrit le texte parlé de cette partition afin d'y évoquer quelque chose qui ne se voit pas : l'autopsie qu'opère



le médecin sur le corps de son double défunt. Par le pouvoir de la musique et des mots, il s'agit de donner à imaginer quelque chose qui demeure littéralement hors-champs – comme cela se produit dans les tragédies antiques ou classiques, où le récit d'un personnage secondaire rend compte d'un meurtre, d'un massacre ou d'une calamité. Traditionnellement, ce type de dispositif conclut le récit. Dans *L'Autre Voyage*, le mélodrame a quelque chose d'inaugural. Le personnage, pris entre le parlé et le chanté, témoigne d'une crise, d'une urgence. C'est à partir de ce mélodrame que débute son voyage.

RAPHAËL PICHON

À la veille des répétitions, nous sommes forcément assaillis d'un grand doute, comme lors d'une création : notre partition va-t-elle se tenir et dessiner un itinéraire musical puissant ? En novembre 2023, un workshop à l'Opéra-Comique nous a permis de procéder à quelques ajustements. Ce moment a aussi conforté l'entente qui règne entre nous. Et il nous a paru que la musique dictait sa logique. Notre partition, établie en toute liberté, est fidèle à Schubert en ce qu'elle révèle la prégnance des thématiques schubertiennes : la fantaisie qui entraîne au voyage (celle qui inspira la *Wanderer Fantasie*), le rôle primordial du rêve (celui transcrit dans *Mein Traum*), lequel révèle l'intrication intime d'autres thèmes : l'errance, le doute, la mélancolie, l'élévation spirituelle, la solitude...

POURQUOI CE TITRE, L'AUTRE VOYAGE ?

RAPHAËL PICHON

Le spectacle commence en quelque sorte là où le *Winterreise* s'arrête. D'où, en première pièce du programme, « *Einförmig ist der Liebe Gram* », un arrangement en canon signé Johannes Brahms du *Joueur de vielle (Der Leiermann)*, le 24^e et ultime lied du *Voyage d'hiver*.

SILVIA COSTA

Le voyage dont il est question dans le titre est celui d'une introspection et le voyage d'une vie. C'est un voyage qui commence par la fin, avec la découverte d'un cadavre et cette question pressante : comment vivre lorsque nous sommes conscients d'être en proie à la mort ? Comment

vivre en supportant la mort d'autrui ? L'inachèvement propre aux œuvres qui nous intéressent n'est pas qu'un élément esthétique. Cet inachèvement revêt un caractère existentiel, ontologique. Chaque vie porte en elle quelque chose d'inachevé. Nous nous projetons dans l'avenir à travers des rêves et des projets qui, souvent, n'aboutissent jamais. La mort – vécue en propre ou celle d'un proche – représente une forme d'inachèvement total. Nous avons incarné cette idée dans un personnage de médecin légiste qui, un jour, au milieu de ces corps qui passent quotidiennement sous les yeux, reçoit un défunt à autopsier et découvre qu'il s'agit de son propre corps – comme une sorte de double cauchemardesque manifestant sa propre mortalité, comme cette tombe que découvre amèrement Simon le Saducéen dans *Lazarus*. Ce personnage de médecin entame dès lors un voyage introspectif, une autopsie de son intérieur, au cours desquels il comprend que ce corps devant lui est une métaphore du deuil qu'il est en train de traverser. Comme un mélancolique, il se vit déjà comme mort, parce que quelque chose de lui s'est brisé, immobilisé, est mort.

Donner naissance à un enfant, c'est aussi donner naissance à la mort de cet enfant. Pour *L'Autre Voyage*, nous avons imaginé que notre personnage principal est en train de traverser un deuil causé par la perte de son fils – un élément dont les spectateurs prennent conscience en cours de route. Si une vie porte en elle de nombreux projets et désirs, celle d'un enfant représente un avenir grand ouvert et riche de possibilités multiples. Aussi la mort d'un enfant est-elle vécue comme l'une des choses les plus révoltantes et antinaturelles qui soient. Pour qui en est le témoin, la mort d'un enfant provoque un effondrement. Et c'est l'expression d'un inachèvement absolu.

La mort est un tabou dans notre société, contrairement à d'autres où la mort s'intègre à la vie quotidienne ou à la vie en communauté. Nous reléguons la mort loin des regards. Nous en nions les effets. Nous n'en parlons que de manière détournée. Or la mort est, comme on le sait, inéluctable. Nous cherchons sans cesse à comprendre comment intégrer cette finitude à notre vie. Comment vivre avec nos morts ? L'enjeu est de savoir à quelles conditions cette recherche peut être émancipatrice plutôt qu'asphyxiante. Pour *L'Autre Voyage*, nous avons pris le parti de faire culminer le trajet inquiet des

personnages dans la lumière. Cette expérience de la douleur y trouve une résolution grâce à une force qui nous projette dans l'amour et vers le futur, dans un vent tiède de printemps.

QUELLES IMAGES SCÉNIQUES AVEZ-VOUS CRÉÉES ?

SILVIA COSTA

Le spectacle présente des situations narratives tout en explorant les états émotionnels suscités par la musique. Différentes images sont développées selon une logique associative qui rappelle celle de la mémoire. Dans le spectacle, le passé ne se manifeste pas par des *flashbacks* mais par des épiphanies provoquées par les traces qu'il laisse dans le présent : une chaise vide, un vieux meuble, des marques sur un mur, des anachronismes délibérés... Ces traces sont des tremplins sur lesquels s'élance la mémoire. Pendant la conception de *L'Autre Voyage*, nous avons collaboré avec un fond d'archives de Bologne, Home Movies, qui collecte des films amateurs tournés en huit millimètres. Nous avons sélectionné et monté des extraits de l'abondante matière qui a été mise à notre disposition et avons inclus ce film dans le spectacle. La fiction se trouve ainsi comme trouée par le réel. Un horizon s'ouvre grâce à l'irruption d'anonymes,

de souvenirs familiaux qui semblent étrangement familiers et lointains. Ces images présentent une qualité fantomatique et suscitent une forme de nostalgie, de mélancolie.

L'esthétique du spectacle est volontairement intemporelle et présente quelques emprunts directs à ces archives vidéo. J'ai commencé en imaginant une chambre d'hôpital, déterminée par le cadre où débute notre histoire. Progressivement et continuellement, cette chambre se transforme selon une logique semblable à ce qui se passe dans notre mémoire – par fragments et superpositions, par l'arrivée et la sortie progressive d'objets, d'accessoires ou de mobilier, par métonymies... L'apparition d'un lit, par exemple, transforme une pièce quelconque en chambre, etc. Au fur et à mesure du spectacle, l'hôpital devient un parloir funéraire, un séjour, une chambre à coucher, un espace domestique... Les personnages traversent tous ces lieux comme dans un rêve. Ces lieux ne sont jamais appréhendés comme des totalités qui se succèdent mais plutôt comme s'ils étaient vus du coin de l'œil. Le décor est toujours en mouvement. Il invite au voyage.

Entretien réalisé par Antonio Cuenca Ruiz et Agnès Terrier le 13 décembre 2023.



RAPHAËL PICHON ET LAURA KETELS (ASSISTANTE MISE EN SCÈNE)

LA FABRIQUE DU SPECTACLE





SILVIA COSTA (METTEUSE EN SCÈNE), STÉPHANE DEGOUT (L'HOMME)
ET DES ENFANTS DE LA MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE



SIOBHAN STAGG (L'AMOUR)



CHADI LAZREQ (L'ENFANT)



RÉPÉTITION AU PLATEAU, 15 JANVIER 2024





SIOBHAN STAGG ET LES ENFANTS DE LA MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE



LAURENCE KILSBY (L'AMITIÉ)

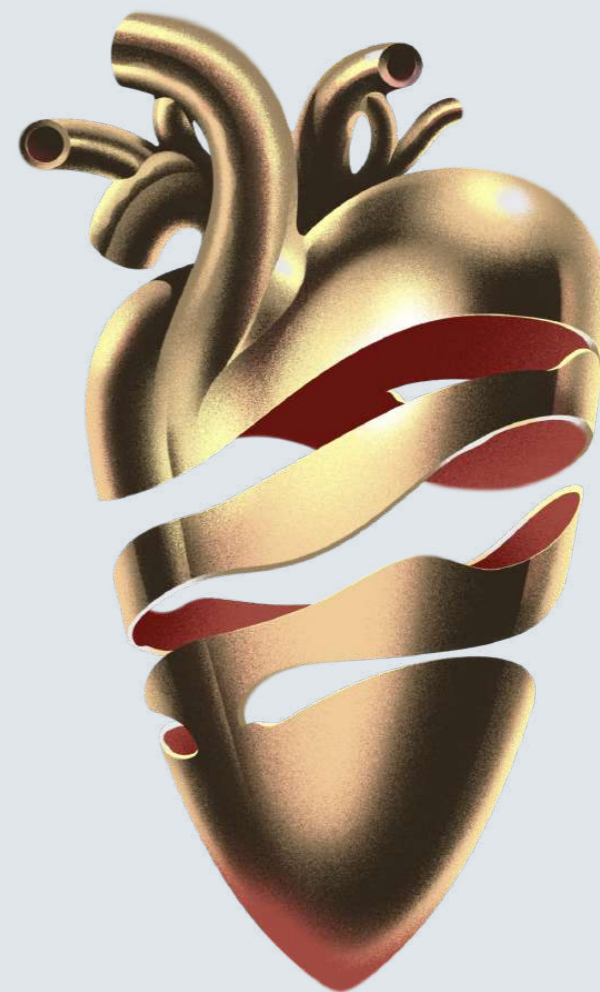
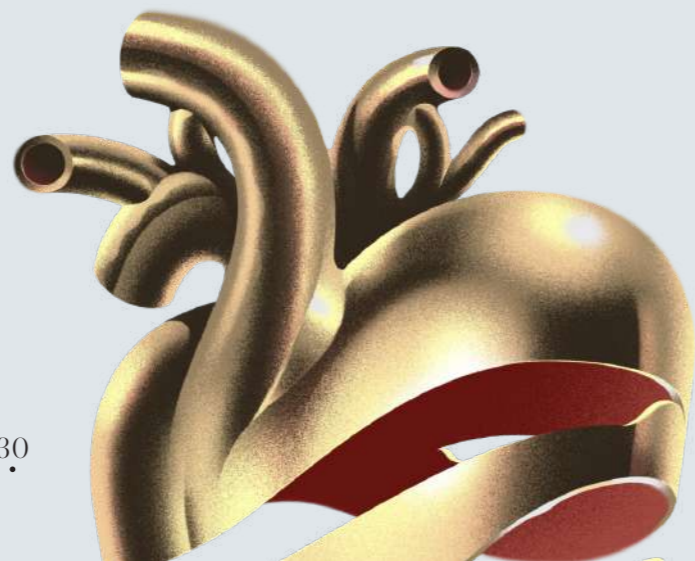


SIOBHAN STAGG ET STÉPHANE DEGOUT



CHADI LAZREQ ET STÉPHANE DEGOUT

AUX ORIGINES DE L'ŒUVRE



FRANZ SCHUBERT

1797-1828

Franz Schubert naît le 31 janvier 1797 – cinq ans après la mort de Mozart – à Lichtental, faubourg qui sera intégré à Vienne en 1850. Schubert père y dirige une école. Violoncelliste amateur, il encourage ses enfants à pratiquer la musique. Comme son aîné Ferdinand, Franz pratique le violon, le piano et le chant. Myope et tôt affublé de lunettes, il entre au Konvikt, le collège et conservatoire impérial, à 11 ans – quelques mois avant la mort de Haydn. Parmi ses professeurs figure Salieri, maître de chapelle de l'empereur et fameux compositeur d'opéras (dont trois écrits à Paris lors d'un séjour officiel avant la Révolution française).

À sa sortie du Konvikt, Schubert suivra encore ses leçons et trouvera aussi d'autres professeurs, tout en intégrant un orchestre d'élèves dirigé par son fidèle ami Joseph von Spaun, futur haut fonctionnaire. Depuis l'adolescence, il écrit des quatuors à cordes, des chœurs et des lieder en quantité (144 lieder en 1815 !). Certains, dont *Marguerite au rouet* (*Gretchen am Spinnrade*), sur des poèmes de l'illustre Goethe qui, âgé de 67 ans en 1818, néglige l'humble demande de dédicace que lui adresse le jeune homme. L'année suivante, Schubert compose le Quintette en la majeur *La Truite* (*Die Forelle*), d'après son lied de 1817 sur un poème de Schubart. Il le fait jouer lors d'un concert privé, mais ne le publie pas.

Schubert aime aussi les formes plus ambitieuses, symphonies, messes et *Singspiele*, ces opéras-comiques typiquement viennois dont le parangon est *La Flûte enchantée*. Il a abordé la composition lyrique à 14 ans. La plupart de ses projets scéniques restent cependant à l'état d'ébauches, faute de perspectives concrètes de production, même si voient le jour, en 1820, une musique de scène pour une féerie, *La Harpe enchantée*, et le singspiel en un acte *Les Jumeaux*, qui est joué six fois au Théâtre de la Cour de la Porte de Carinthie (Kärntnertortheater) :

« La partition comporte de jolies choses mais l'ensemble reste trop sérieux », estime Franz Xaver Mozart, le fils d'Amadeus. Schubert, lui, est trop timide pour aller saluer le public. L'année suivante, ce théâtre lui refusera un poste d'assistant.

Ni virtuose ni chef d'orchestre, Schubert ne vit pas de sa musique mais de l'enseignement, scolaire d'abord, puis musical. Entourés d'amis poètes stimulants (Franz von Schober, Johann Mayrhofer), qu'il met en musique et qui l'hébergent tour à tour, il développe son réseau qui comprend aussi ses élèves aristocrates.



FRANZ SCHUBERT
par son ami Josef Eduard Teltscher (1801-1837),
portraitiste viennois également proche de Beethoven

La capitale du Saint Empire romain germanique est devenue celle de l'Empire d'Autriche en 1805. Siège du gouvernement placé en 1821 sous la sévère autorité du chancelier Metternich, Vienne fourmille de scènes officielles, de théâtres populaires, d'auberges accueillantes, de salles de bal et de salons mondains meublés en style Biedermeier. Partout on joue de la musique.

À partir de 1821, Franz anime des « schubertiades », soirées conviviales et culturelles centrées sur sa musique, qu'il interprète avec des chanteurs comme le baryton Johann Michael Vogl, créateur du *Fidelio* de Beethoven en 1814 (rôle de Pizarro), qui l'encourage et le promeut. Il contribue modestement au deuxième volume collectif des *Variations sur un thème de Diabelli* (avec la valse *D. 718*), avec quarante-neuf autres musiciens – à la suite d'un premier volume occupé par le seul Beethoven. Grâce à l'entregent de ses amis, des éditeurs allemands commencent à publier en recueils ses danses, chœurs, pièces pour piano et lieder, comme *Le Roi des Aulnes* (*Erlkönig*) et *Le Voyageur* (*Der Wanderer*). Désormais, il vit de sa production, même si ses grandes œuvres, refusées, resteront dans des cartons.

Le théâtre est primordial pour se faire une notoriété. Or Schubert n'arrive à faire accepter nulle part l'opéra *Alfonso und Estrella*, qu'il a achevé sur un livret médiocre de Schober. Rossini, qu'il qualifie de « génie extraordinaire », domine la scène viennoise depuis qu'ont triomphé, en 1817, *Tancredi* et *L'Italiana in Algeri*. Anna Milder, la créatrice du rôle-titre de *Fidelio*, ne parvient pas non plus à le faire programmer à Berlin.

En 1823, Schubert tombe malade : il a contracté la syphilis et en éprouve les premiers symptômes aigus à 26 ans. Cette maladie dégradante, au traitement éprouvant et toxique à base de mercure, influe sur sa musique. S'il abandonne sa 8^e symphonie, le cycle de *La Belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*) est écrit cette année-là (sur des poèmes de Wilhelm Müller). De même que le singspiel *Fierabras*, sur le livret d'un secrétaire du Kärntnertortheater, dont la démission annule toute perspective de création scénique... Schubert sollicite le soutien de Carl Maria von Weber, compositeur du fameux *Freischütz* (1821). Mais affichant peu d'enthousiasme à l'égard de son *Euryanthe*, il ruine sa démarche ! Fin 1823, sa musique de scène pour la féerie *Rosamunde* est tout de

même jouée au Theater an der Wien.

Peu après il écrit le Quatuor à cordes en *ré* mineur dit *La Jeune Fille et la Mort*, créé en privé début 1826. Cette année-là, un poste de maître de chapelle à la cour lui échappe. Cela le cantonne à un train de vie bohème mais n'empêche ni la composition, toujours frénétique, ni son activité de pianiste de salon, heureux de faire danser et chanter, ni des excursions entre amis en Autriche, au cours desquelles il note des musiques populaires. Il se lie avec Franz Grillparzer, l'un des principaux auteurs dramatiques de son temps, dont il met plusieurs poèmes en musique : *Ständchen*, *Nachtstück*...

Beethoven, à qui étaient dédiées les *Variations sur un chant français* op. 10 D. 624 et qui les appréciait (« En Schubert habite l'étincelle divine », aurait-il dit), meurt fin mars 1827. Schubert, qui ne l'a que brièvement rencontré, prend part à ses grandioses funérailles. Il écrit, parmi bien d'autres pièces, *Le Voyage d'hiver* (*Winterreise*) sur des poèmes de W. Müller, sa grande *Symphonie n°9 en ut majeur* D. 944, *Le Chant du cygne* (*Schwanengesang*) sur des poèmes

« Poète en son for intérieur, Schubert était jugé comme une espèce de viveur auquel manquait le poli usuel de la sociabilité. Schubert était une double nature, la bonne humeur viennoise tissée avec un trait de mélancolie profonde et ennoblée. »

EDUARD VON BAUERNFELD

de Rellstab et Heine. Et il entame son dernier opéra, *Le Comte de Gleichen*. La censure en a condamné le livret, mais l'inspiration l'emporte sur le pragmatisme.

Le 26 mars 1828 (jour anniversaire de la mort de Beethoven), il peut organiser un concert de ses œuvres à la Société des amis de la musique (Gesellschaft der Musikfreunde), qui l'a admis en 1822 et élu membre directeur en 1827. Il y remporte enfin le succès public, malgré l'absence des critiques qui n'en ont alors que pour les prestations de Paganini.

En septembre, une typhoïde l'alite chez son frère Ferdinand. S'il continue à travailler, son état se dégrade rapidement. Il meurt le 19 novembre 1828, à 31 ans. Il est enterré dans l'intimité au cimetière de Währing (comme Beethoven) et Grillparzer rédige son épitaphe : « Il fit chanter la poésie et parler la musique ».

Ferdinand éditera et diffusera sa production, que valoriseront Schumann, Mendelssohn et Liszt à partir des années 1840. Son œuvre commence à être systématiquement publiée par Breitkopf & Härtel à dater de 1884. En 1951, le musicologue Otto Erich Deutsch en établit le catalogue exhaustif dans l'ordre chronologique et numérote les pièces de D. 1 à D. 998.

En 1888, la dépouille de Schubert a été transférée au Cimetière central de Vienne (Zentralfriedhof), dans le carré des musiciens. Sa maison natale (au 54 de la Nussdorfer Strasse) et sa dernière adresse (au 6 de la Kettenbrückengasse) sont aujourd'hui des musées.

« Il n'y eut dans la vie de Schubert ni montagnes ni vallées : rien qu'une surface plate où il marchait toujours d'un rythme égal. Son humeur était aussi lisse qu'un miroir et ne s'irritait que difficilement pour des raisons matérielles. Il y avait un fond de mystère où son talent demeura caché pendant toute sa vie, dans un certain entêtement, une obstination irréductible, qui le rendaient absolument sourd aux bons et pratiques conseils de ses amis bien intentionnés. Intérêt égoïste, passion de la gloire lui étaient des sentiments inconnus. S'il était sensible à des critiques soigneusement distillées, il poussait loin l'indifférence pour les éloges, ne sourcillant même pas quand on lui parlait du succès de telle ou telle de ses œuvres. »

ANTON SCHINDLER



FRANZ SCHUBERT, par son ami Wilhelm August Rieder (1796-1880), portrait à l'huile réalisé d'après une aquarelle prise sur le vif en 1825 : c'est le portrait le plus ressemblant du compositeur d'après ses amis

MON RÊVE

PAR FRANZ SCHUBERT, LE 3 JUILLET 1822

J'étais un frère de nombreux frères et sœurs. Notre père et notre mère étaient bons. J'étais attaché à tous par un amour profond. Une fois, mon père me conduisit à un joyeux banquet. Mes frères y furent très gais, – mais j'étais très triste. Alors mon père s'approcha de moi et m'intima l'ordre de me régaler de mets succulents. Mais je ne pouvais pas ; alors mon père, se fâchant, me chassa de sa vue. Je tournai les talons et, le cœur rempli d'un amour infini pour ceux qui le dédaignaient, je parcourus une contrée étrangère. Pendant des années, je sentis que j'étais partagé entre la plus grande douleur et le plus grand amour. Alors je reçus la nouvelle de la mort de ma mère. Je m'empressai pour la voir, et mon père, attendri par la douleur, ne m'empêcha pas d'entrer. Alors je vis son cadavre. Des larmes coulèrent de mes yeux. Comme dans le bon vieux temps passé dans lequel nous devrions nous mouvoir, d'après l'opinion de la morte, je la vis gisante, comme elle faisait autrefois. Nous suivîmes son corps dans le deuil, et le cercueil disparut.

Depuis ce temps-là, je restai à la maison. Mon père, un jour, m'emmena de nouveau dans son jardin favori : il me demanda s'il m'agréait. Mais le jardin m'était tout à fait antipathique et je n'osai rien répondre. Alors il me demanda une seconde fois, en s'emportant, si le jardin me plaisait. Je fis non en tremblant. Alors mon père me battit et je m'enfuis. Et pour la seconde fois, je tournai les talons et, le cœur empli d'un amour infini pour ceux qui le méprisaient, j'errai une fois encore dans une contrée étrangère. Pendant de longues, longues années, je chantai des lieder. Quand je voulais chanter l'amour, c'était de la douleur pour moi. Et, quand je voulais chanter la douleur, c'était pour moi de l'amour.

Et, un jour, j'appris qu'une pieuse jeune fille venait de mourir. Un cercle se forma autour de sa tombe, où de nombreux jeunes gens et vieillards se mouvaient sans fin comme dans une béatitude. Ils parlaient bas pour ne pas réveiller la jeune fille. De célestes pensées, comme de légères étincelles qui produisaient un doux murmure, semblaient jaillir sans cesse de la tombe de la jeune fille sur les jeunes gens. Alors j'eus le désir aussi de me mouvoir [avec eux]. Seul un miracle, disaient les gens, introduit dans ce cercle. Mais d'un pas lent, plein de recueillement et d'une foi inébranlable, le regard baissé, je m'avançai vers la tombe et, avant de m'en apercevoir, je fus dans le cercle, d'où provenait un son merveilleusement aimable ; j'éprouvai l'éternelle béatitude comme résumée en un seul instant. Je vis aussi mon père réconcilié et aimant. Il m'entoura de ses bras et pleura. Mais moi [je pleurai] plus encore.

In *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*. Textes réunis et traduits par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, Stock, 1928.

SCHUBERT ET L'OPÉRA-COMIQUE

ENTRETIEN AVEC CHRISTINE MARTIN

VOUS AVEZ MIS EN LUMIÈRE LE FAIT QUE, LORSQUE SCHUBERT ABORDE LA COMPOSITION LYRIQUE, L'OPÉRA-COMIQUE EST TRÈS EN FAVEUR À VIENNE.

Élève du grand Antonio Salieri, Schubert s'essaye à la composition lyrique dès la deuxième décennie du XIX^e siècle. Deux genres dominant alors la vie théâtrale dans la capitale impériale : le *Singspiel* viennois (auquel ressortit *La Flûte enchantée*) et l'opéra-comique parisien, donné en traduction allemande. Avant que ne se déclare la fièvre rossinienne à la fin de la décennie, les représentations de titres français ne font même qu'augmenter. On apprécie en particulier les « opéras à sauvetage » signés Grétry, Cherubini et Méhul. *Richard Cœur-de-lion* de Grétry connaît, par exemple, 115 représentations au Theater an der Wien en 1810.

Si l'on en croit ses amis, Schubert a vu sur scène au moins cinq ouvrages français – *Jean de Paris* de Boieldieu, *Médée* de Cherubini, *Cendrillon* d'Isouard, *La Vestale* de Spontini et *Iphigénie en Tauride* de Gluck –, et forcément davantage compte tenu du large accueil que le Théâtre de la Cour de la Kärntnertor comme les salles des faubourgs réservent alors à l'opéra-comique.

Musicalement exigeantes, ces œuvres parisiennes cohabitent avec des répertoires viennois plus accessibles : bouffonneries, pièces sentimentales, spectacles essentiellement visuels. L'influence de l'opéra-comique

français sur l'activité musicale viennoise, longtemps sous-estimée, fut en vérité décisive.

Mais l'histoire a été réécrite. Considérant que l'opéra-comique relevait d'un goût trop « commun », les amis de Schubert ont placé sa vocation théâtrale sous l'égide d'autres modèles : Joseph von Spaun a souligné l'influence de Gluck (*d'Iphigénie en Tauride*, Schubert aurait affirmé « qu'il ne pouvait y avoir rien de plus beau au monde ») ; Anselm Hüttenbrenner celle de Mozart, que Schubert considérait comme « un suprême modèle pour les compositeurs d'opéra ». Sans trouver de preuves tangibles dans les partitions, la postérité a renforcé le rôle de ces grands noms, jalons d'une histoire nationale de la musique allemande.

Pourtant, il faut replacer la vie théâtrale viennoise de l'époque dans son véritable contexte, européen.

LES TROIS PREMIERS PROJETS LYRIQUES DE SCHUBERT SONT D'APRÈS VOUS RÉVÉLATEURS.

Ces partitions inachevées racontent en effet l'évolution de sa relation aux modèles français. Sa carrière débute en 1811, sous les auspices de la comédie, avec *Der Spiegelritter* (*Le Chevalier Miroir*), un projet qui combine conte de fée et bouffonnerie. À 15 ans, Schubert se lance avec assurance dans ce *singspiel*. De fait, sa partition montre une réelle maîtrise, avec ses motifs brefs typiquement bouffes, l'usage comique de grands intervalles ou de changements de registre. D'où

lui vient cette aisance : de ses études au Konvikt, son école viennoise, ou de ses cours particuliers avec Salieri ? Hormis quelques réminiscences de *La Flûte enchantée*, qui est LE modèle viennois, aucune influence spécifique ne se fait sentir. Mais la partition manque d'individualité : on y trouve des motifs communs à tout l'opéra bouffe de la fin du XVIII^e siècle. Schubert écrit dans une langue certes bien étudiée, mais encore étrangère. Et son inexpérience est patente dès que la scène s'élargit à des ensembles vocaux. Le dialogue plein d'esprit lui inspire des phrases trop similaires. La fin du premier acte signe l'arrêt de son travail, car il échoue à développer un véritable finale d'acte. Preuve qu'à ce moment-là il n'a pas encore bien étudié Mozart. À savoir, le manuscrit de l'ouverture de l'œuvre se trouve aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France !

Schubert aborde son deuxième projet à 17 ans, en 1813-1814 : dans *Des Teufels Lustschloss* (*Le Palais des plaisirs du Diable*), les progrès sont patents. En témoignent l'usage astucieux des motifs de l'ouverture et des ensembles de dimensions importantes, comme le quatuor n°5. Des sections formelles plus grandes se déploient, thématiquement liées. La déclamation chantée est plus libre. L'orchestre se caractérise par sa mobilité harmonique. Désormais, le modèle n'est plus le *singspiel* et sa structure statique, mais l'agencement dramatico-musical à numéros de l'opéra-comique français. Seul le finale de l'acte I le met en difficulté : il se décompose à nouveau en séquences épisodiques et en phrases creuses. Le livret de Kotzebue s'inspire d'une comédie parisienne de 1792, *Le Château du diable* de Joseph-Marie Loaisel de Tréogate. Il se démarque des féeries viennoises dans la mesure où le fantastique relève de l'artifice. Mais Schubert rejette sa dimension satirique et le met en musique comme un véritable cauchemar, marquant son attachement au modèle exigeant de l'opéra-comique. Il abandonne aussi l'idiome vieillie de l'opéra bouffe pour un langage tonal organisé, qui réagit avec souplesse à l'action dramatique. Créé en 1814, le *Fidelio* de Beethoven, lui-même adaptation d'un opéra à sauvetage français (*Léonore ou l'Amour conjugal*, 1798), laisse des traces évidentes dans ce *Palais des plaisirs du Diable*.

En 1813, un troisième projet, *Der vierjährige Posten* (*En poste pour quatre ans*), repose sur un livret de Körner : intégralement écrit en vers, il ne prévoit pas de dialogues

parlés. Mais le sujet – celui d'un soldat français qui déserte par amour – oriente Schubert vers un traitement en opéra-comique : les récitatifs sont remplacés par de larges scènes parlées, et seuls sont mis en musique les moments émotionnellement forts de l'intrigue. La forme coupée de l'opéra-comique satisfait la prédilection de Schubert pour les petites formes. Il privilégie celles qui lui sont les plus familières : chant polyphonique, canon, marche. L'influence de *Fidelio* est là encore patente, dans le canon du quatuor n°4 et dans le chœur final aux allures d'hymne.

CES TITRES DE JEUNESSE MONTRENT DONC SCHUBERT TRÈS AU FAIT DES PRATIQUES LYRIQUES...

Il sait en effet s'approprier les différents styles disponibles. Surtout, grâce à l'opéra-comique, il explore toutes les possibilités de combiner écriture symphonique et déroulement du dialogue chanté, et il apprend à composer des scènes de plus en plus larges.

On peut comprendre qu'après sa mort, ses admirateurs, qui voulaient faire de lui l'annonciateur du renouveau lyrique allemand, aient rattaché son art aux modèles classiques Gluck et Mozart. Leurs efforts visaient à fonder à Vienne un théâtre musical de langue allemande qui fût à la hauteur des productions italienne et française de l'époque.

Cependant, le jeune Schubert s'était orienté vers ce qui triomphait dans les théâtres viennois : l'opéra-comique contemporain, qui ralliait un large public et reflétait l'ambiance héroïque et idéaliste de cette période située entre la Révolution française et le Congrès de Vienne. S'il y avait pour Schubert un véritable modèle allemand, c'était *Fidelio* : or lui-même était redevable d'une source française.

À PARTIR DE 1816, LES OPÉRAS DE ROSSINI FURENT DONC JOUÉS AVEC UN ÉNORME SUCCÈS À VIENNE. L'OPÉRA-COMIQUE A-T-IL ALORS PERDU SON INFLUENCE SUR LES OPÉRAS ULTÉRIEURS DE SCHUBERT ?

Au contraire, l'opéra-comique continue d'être un modèle formateur pour Schubert : on le constate



lorsqu'il sollicite, après 1820, des commandes au Théâtre de la Cour. Dans le cadre de la *Nouvelle Édition Schubert*, on vient de découvrir qu'un brouillon d'opéra auparavant sans titre, le D. 982, écrit vers 1821, était directement basé sur l'opéra en un acte de Pineux Duval et Tarchi, *Une Aventure de Saint-Foix, ou le Coup d'épée*, créé à Paris en 1802. Le rôle dramaturgique des ensembles vocaux dans les ouvrages français, la mise en musique libre et naturelle de la langue, les grands tableaux scéniques, l'usage romantique – et précurseur – de l'arrière-plan historique médiéval sont autant de traits caractéristiques que Schubert a empruntés à l'opéra-comique dans ses opéras ultérieurs, presque comme contre-modèles face au mélodrame italien. C'est particulièrement sensible dans son grand opéra « héroïco-romantique » *Fierabras*, composé en 1823.

ENFIN, SCHUBERT FAIT SES DÉBUTS LYRIQUES OFFICIELS.

En 1818, il reçoit en effet, par l'intermédiaire du baryton Johann Michael Vogl, du Kärntnertortheater, la commande d'un singspiel en un acte, *Die Zwillingbrüder*. Il le compose d'octobre 1818 à 1819, parmi d'autres œuvres. Ainsi, il enchaîne pendant l'hiver 1819-1820 avec un autre titre, *Adrast* : il partageait alors une chambre avec le poète Johann Baptist Mayrhofer, qui lui en rédige le livret. Celui-ci est perdu, mais il semble que Schubert, au lieu de composer la musique dans l'ordre du texte, s'est occupé du début, du milieu et de la fin avant d'abandonner le projet. Pourquoi, cela reste obscur : pour passer à l'oratorio *Lazare* au printemps, ou bien à cause d'une fâcherie avec Mayrhofer, qui racontera leur cohabitation : « Sa joie, sa sensualité bienveillante et mon caractère renfermé se faisaient davantage ressentir, et cela nous donnait l'occasion de nous désigner mutuellement par des noms appropiés. »

Dès le 14 juin 1820, *Die Zwillingbrüder* est créé, avec Vogl dans les deux rôles principaux, des jumeaux. Pour la première fois, une partition de Schubert touche un large public. Il faut comprendre que, contrairement au domaine de l'opéra italien, où la composition d'une nouvelle œuvre était déclenchée par une commande concrète, contractuellement garantie par un théâtre,

les compositeurs d'opéras germanophones travaillaient le plus souvent à leurs risques et périls, soumettant des projets avancés ou terminés à des théâtres qui pouvaient les refuser. Leurs relations, en particulier leurs amis chanteurs, jouaient un rôle important dans la programmation d'une pièce. Après la création en août suivant de sa musique de scène pour la féerie *Die Zauberharfe* au Theater an der Wien, Schubert n'a de cesse de renforcer sa position.

VOUS AVEZ AINSI DÉCOUVERT QUE SCHUBERT A TRAVAILLÉ SUR UNE PARTITION DE FERDINAND HÉROLD.

Au printemps 1821, il est sollicité par le Kärntnertortheater, l'institution la plus exigeante de Vienne, pour contribuer à l'adaptation de *La Clochette, ou le Diable page* d'Hérold, créé à l'Opéra-Comique quatre ans plus tôt. La traduction, sous le titre *Das Zauberglöckchen*, est signée Georg Friedrich Treitschke, qui a révisé *Fidelio*. Schubert doit composer deux nouveaux numéros pour cette féerie inspirée des *1001 Nuits* : un duo comique pour le chinois Bedur et son serviteur Zedir, inséré dans la 6^e scène de l'acte I, et un air pour le héros Azolin, destiné à remplacer au début de l'acte III l'original d'Hérold, jugé trop faible. Cette commande prestigieuse permet à Schubert de produire de nouveaux échantillons de son talent. De fait, après la première du 26 juin 1821, ses morceaux sont présentés dans presque tous les comptes rendus du spectacle. Pour le premier, Schubert a détourné de façon comique la forme du « chant avec chœur », une idée que salue la critique : « Le duo de Bedur et Zedir est le morceau le plus réussi du deuxième acte. Il a été composé par Schubert de Vienne ». Schubert y réutilise des motifs d'Hérold et adopte, dans la tradition imagée et caractéristique de l'opéra-comique, une instrumentation de style oriental, avec triangle et flûte piccolo.

Le second, « Der Tag entflieht », doit offrir au ténor Franz Rosner un morceau de bravoure. Sur un texte concis et contrasté de Treitschke, Schubert compose un air étendu et multi-sectionnel, une formule plus courante dans l'opéra allemand que français, qu'il a expérimentée en 1816 dans l'opéra inachevé *Die Bürgschaft (La Garantie)*. Il s'appuie sur la forme lied, sa « marque de fabrique » qui l'a fait connaître au concert. La strette conclusive regarde

« Permettez-moi de vous dire par écrit combien m'enchantent vos lieder et quel enthousiasme ils provoquent dans la société où je les chante. Tout cela me donne l'audace de vous envoyer un poème que je vous prie instamment, si votre Muse le permet, de me mettre en musique. Vous me feriez là un plaisir infini. J'ai aussi entendu dire que vous écriviez des opéras et je désire savoir si vous ne seriez pas disposé à en faire donner un à Berlin, et si je puis ou dois intervenir pour vous auprès du directeur. »

LA SOPRANO ANNA MILDER À SCHUBERT,
LETTRE DU 12 DÉCEMBRE 1824

vers le style italien, désormais d'actualité en pleine fureur rossinienne. L'air tente d'ailleurs une synthèse stylistique et se démarque de l'œuvre d'Hérold. Il est « merveilleusement écrit, plein de vérité sur la situation, d'expression et de tendresse », lit-on dans la presse.

En dépit d'une belle production scénique, *Das Zauberglöckchen* ne connaît que huit représentations.

Hérold pâtit de la comparaison avec Rossini, et il est aussi jugé trop léger, pas assez fantastique. Or, selon E. T. A. Hoffmann, l'opéra romantique a pour but de « donner vie aux merveilleux phénomènes du domaine spirituel, avec une puissante vérité poétique, de sorte que nous puissions y croire. » Sept autres ouvrages d'Hérold seront joués à Vienne, dont deux avant la mort de Schubert : *Les Troqueurs* en 1825 et *Marie* en 1827. Schubert accompagnera aussi cette programmation, avec ses *Variations pour piano* (D. 908) sur l'air « Sur la rivière » de *Marie*. La maturation de son art cohabite ainsi avec la popularité constante de l'opéra-comique français à Vienne.

SES ESPOIRS D'OPÉRA S'ÉVANOUISSENT EN QUELQUE SORTE EN 1823, AVEC FIERABRAS.

Il a pourtant alors mis la chance de son côté puisque le livret est écrit par Josef Kupelwieser, qui travaille à l'administration du Kärntnertortheater. Schubert commence à composer la partition dès le 25 mai 1823. En été, le livret est soumis à la censure, tandis que Schubert se nourrit de lectures de Walter Scott. L'ouverture, dernier numéro à être composé, est achevée le 2 octobre. Dès le 11 octobre, le journal *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* annonce que, « sous peu, le premier grand opéra du prometteur Schubert, *Fierabras*, sera présenté au Théâtre de la Cour. »

Avec son sujet historico-héroïque (l'action se déroule à l'époque des croisades), *Fierabras* se distingue nettement des singspiele et des féeries. Il revendique le même rang que les *opere serie* de Rossini ou les drames de Grillparzer. Comme la plupart des opéras allemands du début du XIX^e siècle, *Fierabras*, selon le modèle de l'opéra-comique, est un « opéra à numéros » avec des dialogues parlés. Le pourcentage élevé de musique intrinsèquement dramatique, comme de nombreuses interventions de musique de scène, ainsi que la participation variée du chœur, renvoient à l'esthétique spécifique de l'opéra français.

Différentes versions du livret et d'importantes corrections dans l'autographe de Schubert prouvent que les deux auteurs ont travaillé intensément, remaniant

ou remplaçant des numéros. On les voit attentifs à créer des transitions fluides entre parlé et chanté, grâce aux mélodrames comme aux récitatifs. Schubert regroupe aussi les numéros musicaux en scènes multipartites qui forment de grands tableaux : les airs solistes n'apparaissent plus comme des morceaux de bravoure isolées, ils sont intégrés aux ensembles.

Mais les circonstances les trahissent : la première viennoise d'*Euryanthe* de Weber en octobre 1823 est un échec qui rend risquée la production à court terme d'un autre opéra allemand. Kupelwieser, partiellement responsable en tant que dramaturge, doit quitter ses fonctions. Si bien qu'au printemps 1824, *Fierabras* est annulé. En mars, Schubert écrit au frère du librettiste : « L'opéra de ton frère a été jugé impossible, et de ce fait, ma musique n'a pas été prise en considération. De cette façon, j'aurai composé deux opéras pour rien... ». Le premier auquel il fait référence est *Alfonso und Estrella*, refusé un peu partout l'année précédente. Ces deux œuvres connaîtront des créations posthumes, bien plus tard dans le siècle.



Le Théâtre de la Cour impériale et royale à Vienne était situé dans le centre de Vienne, près de la Porte de Carinthie, d'où son nom de Kärntnertortheater. Édifié en 1709, reconstruit en 1761, il accueillit de nombreuses créations de Salieri et Paër, Beethoven (version définitive de *Fidelio* en 1814) et Weber (*Euryanthe* en 1823), ainsi que les premières productions rossiniennes. Schubert y vit la création d'un seul de ses opéras, le singspiel *Les Jumeaux*, en 1820. En 1821, Vogl y chanta *Le Roi des Aulnes* et Schubert y adapta *La Clochette d'Hérold*. En 1870, après l'ouverture de l'Opéra de Vienne (Wiener Staatsoper), le bâtiment fut détruit et laissa la place à l'Hôtel Sacher.



Le Theater an der Wien, inauguré en 1801 sous la direction de Schikaneder, le librettiste de *La Flûte enchantée*, produisit en 1805 la première version de *Fidelio*, et commanda à Schubert deux musiques de scène en 1820 et 1823. Situé au bord de la Wien, petit affluent du Danube aujourd'hui couvert, il se trouvait alors dans un faubourg qui fut intégré à Vienne en 1850. Parmi les nombreux titres qui y furent créés figurent *La Chauve-souris* de Strauss II (1874) et *La Veuve joyeuse* de Lehár (1905). Revêtu d'une nouvelle façade au début du XX^e siècle, il est un des partenaires de production de l'Opéra-Comique.

CHRISTINE MARTIN est éditrice de la Nouvelle Édition des Œuvres Complètes de Franz Schubert (Édition Bärenreiter, Cassel) à l'université de Tübingen, dont elle a rejoint le comité de rédaction en 2006. Elle a particulièrement étudié et édité les œuvres scéniques de Schubert. Depuis 2007, elle donne régulièrement des cours à l'université de Tübingen.

LA PRODUCTION LYRIQUE DE SCHUBERT

Der Spiegelritter (Le Chevalier Miroir), D. 11, singspiel en 3 actes, livret de Kotzebue, 1811 : fragments du 1^{er} acte

Des Teufels Lustschloss (Le Palais des plaisirs du Diable), D. 84, singspiel en 3 actes, livret de Kotzebue d'après Loaisel de Tréogate, 1814

Der vierjährige Posten (En poste pour quatre ans), D. 190, singspiel en 1 acte, livret de Körner, 1815

Fernando, D. 220, singspiel en 1 acte, livret de Stadler, 1815

Claudine von Villa Bella, D. 239, singspiel en 3 actes, livret de Goethe, 1815 : ouverture et 1^{er} acte

Die Freunde von Salamanca (Les Amis à Salamanque), D. 326, singspiel en 2 actes, livret de Mayrhofer, 1815

Die Bürgschaft (La Garantie), D. 435, opéra en 3 actes, livret d'après Schiller, 1816 : 1^{er} et 2^e actes complets, un numéro fragmentaire du 3^e

Adrast (Adraste), D. 137, singspiel, livret posthume de Mayrhofer d'après Hérodote, 1819-1820 : 8 numéros complets, 5 incomplets

Die Zwillingbrüder (Les Jumeaux), D. 647, singspiel en 1 acte, livret de Hofmann, 1820.

Créé en 1820 au Kärntnertortheater

Die Zauberharfe (La Harpe magique), D. 644, musique de scène pour une féerie en 3 actes de Hofmann, 1820.

Créée en 1820 au Theater an der Wien

Lazarus, oder die Feier der Auferstehung (Lazare, ou la Célébration de la Résurrection), D. 689, oratorio en 3 actes, livret de Niemeyer, 1820 : 1^{er} acte complet, 8 numéros du 2^e

Sans titre (*Sophie*), D. 982, opéra, livret d'après *Une Aventure de Saint-Foix, ou le Coup d'épée*, d'Alexandre-Vincent Pineux Duval et Angelo Tarchi (Paris, 1802), 1819-1821 : 3 numéros incomplets

Sacotala (Sakuntala), D. 701, opéra en 3 actes, livret de Neumann d'après le *Mahabharata*, 1820-1821 : esquisses pour 11 numéros incomplets des actes I et II

Alfonso und Estrella (Alfonso et Estrella), D. 732, opéra romantique en 3 actes, livret de Schober, 1821-1822.

Créations posthumes : partielle en 1854 à Weimar, direction Franz Liszt ; intégrale en 1988 à Vienne, direction Claudio Abbado

Die Verschworenen, oder der häusliche Krieg (Les Conspireurs, ou la Guerre domestique), D. 787, singspiel en 1 acte, livret de Castelli d'après Aristophane, 1823

Sans titre (*Rüdiger ou Wanda*), D. 791, opéra, livret d'après Werner, 1823 : 2 numéros incomplets

Fierabras, ou Fierrabras, D. 796, opéra héroïco-romantique en 3 actes, livret de Kupelwieser d'après des légendes de Büsching et von der Hagen, et un drame de La Motte-Fouqué, 1823. **Créations posthumes : partielle en 1897 à Karlsruhe, direction Felix Mottl ; intégrale en 1988 à Vienne, direction Claudio Abbado**

Rosamunde, Fürstin von Cypern (Rosamonde, princesse de Chypre), D. 797, musique de scène pour un drame romantique de Helmina von Chézy, 1823.

Créée en 1823 au Theater an der Wien

Der Graf von Gleichen (Le Comte de Gleichen), D. 918, opéra en 2 actes, livret de Bauernfeld, 1827 : esquisses

Der Minnesänger (Le Troubadour), D. 981, singspiel, date inconnue : fragment, perdu

ÉCHOS

Notre état d'impréparation devant la mort n'est pas une négligence occasionnelle, c'est la nécessaire impréparation de quelqu'un qui, en un autre sens, est depuis toujours préparé ; c'est une prévoyance imprévoyante... On peut être surpris par la chose du monde la plus attendue. Or qu'y a-t-il de plus attendu que la mort ? Et cependant quand la mort advient, elle survient toujours inopinément. Quelle que soit la date ! Et sa soudaineté nous fait sursauter. Pascal dit : « Je sais qu'il y a un Dieu, mais je ne sais pas quel il est ». Et encore : « Je sais qu'il y a un infini, mais je ne sais pas si c'est un nombre pair ou impair ». De même nous disons : « Je sais que je mourrai, mais je ne peux répondre à aucune question circonstancielle ni faire fonctionner aucune des catégories aristotéliennes de l'énonciation : ni la "manière", ni la "quantité", ni le "lieu"... ni surtout la "date", qui est la question fondamentale. »

Quand ? À l'interrogation poignante entre toutes répond l'indétermination angoissante entre toutes. Il faut donc ajouter que cette imprévoyance est ambiguë, je suis démuné quant au savoir circonstanciel requis pour toute préparation complète : si prévoir c'est aussi pouvoir, je ne peux en effet rien faire de ce savoir auquel manquera la précaution essentielle... Vous dites : Je sais que mais je ne sais pas quand ? Le beau savoir en vérité ! Et comme me voilà bien renseigné ! Vous m'apprenez donc que l'homme en général est mortel. Inutilisable et dérisoire est cette science privée de l'information vitale par excellence, celle qui nous renseignerait sur le moment du temps et l'heure. L'heure est incertaine ? Donc tout est incertain, indéterminé, aléatoire... L'espoir fou lui-même devient

plausible ! La mort en général m'oubliera peut-être, qui sait ? Mais en même temps on peut dire que nous nous préparons à la mort à chaque instant de notre vie, puisque jamais la mort ne nous débarrasse entièrement de sa mystérieuse présence, à la fois prévue et imprévisible. Jamais cette ombre opaque n'évacue totalement le champ de notre vision.

Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz,
Quelque part dans l'inachevé © Gallimard, 1978



« LES MORTS NE SONT PAS MORTS, C'EST ASSEZ CLAIR PUISQUE NOUS VIVONS. LES MORTS PENSENT, PARLENT ET AGISSENT ; ILS PEUVENT CONSEILLER, VOULOIR, APPROUVER, BLÂMER ; TOUT CELA EST VRAI ; MAIS IL FAUT L'ENTENDRE. TOUT CELA EST EN NOUS ; TOUT CELA EST BIEN VIVANT EN NOUS. [...] AUSSI CELA EST PLEIN DE SENS DE SE DEMANDER CE QUE LES MORTS VEULENT. ET REGARDEZ BIEN, ÉCOUTEZ BIEN : LES MORTS VEULENT VIVRE ; ILS VEULENT VIVRE EN VOUS ; ILS VEULENT QUE VOTRE VIE DÉVELOPPE RICHEMENT CE QU'ILS ONT VOULU. AINSI LES TOMBEAUX NOUS RENVOIENT À LA VIE. AINSI NOTRE PENSÉE BONDIT JOYEUSEMENT PAR-DESSUS LE PROCHAIN HIVER, JUSQU'AU PROCHAIN PRINTEMPS, ET JUSQU'AUX PREMIÈRES FEUILLES. J'AI REGARDÉ HIER UNE TIGE DE LILAS, DONT LES FEUILLES ALLAIENT TOMBER, ET J'Y AI VU DES BOURGEONS. »

ALAIN, PROPOS SUR LE BONHEUR, « LE CULTES DES MORTS », 1925



J e dis toujours aux endeuillés, quel que soit l'être cher qu'ils perdent, qu'ils vont devoir, en plus de leur douleur, se préparer à vivre un étrange phénomène : la vacuité des mots et la maladresse de ceux qui les prononcent. Ceux qui vous rendent visite dans le deuil, ou tentent de vous y accompagner, vous disent souvent des bêtises et parfois même des horreurs, en pensant vous apaiser ou vous soulager. Des « les meilleurs partent les premiers » ou des « au moins, il ne souffrira plus », des « vous serez à la hauteur de cette épreuve qui vous est envoyée », en passant par d'autres tentatives de greffer du sens à l'insensé. Les endeuillés doivent s'y préparer. Parfois, comble du paradoxe, ceux qui leur rendent visite sont si dévastés par le malheur qui ne les a pas eux-mêmes frappés, qu'ils finissent par être consolés par les endeuillés qui se surprennent à chercher les mots qui pourront calmer des étrangers. Et les voilà qui tendent des mouchoirs pour essuyer les larmes de ceux venus les soutenir, dont ils s'improvisent les consolateurs. Ainsi, tragiquement, s'inversent les rôles que la réalité ne permettra pas d'échanger.

Ces maladresses pleines de bonnes intentions, que le monde sert à ceux dont la mort a frappé un proche, se multiplient lorsque ce mort est un enfant. Car, alors, chaque personne qui adresse une parole doit non seulement gérer son propre inconfort face à la finitude, mais aussi se confronter à la plus grande des terreurs humaines, la perte d'un enfant. Les parents qui ont connu ce drame le racontent tous : à l'instant où la nouvelle arrive, ils perçoivent que la terre non seulement se dérobe sous leurs pieds, mais que le séisme les expulse à tout jamais hors d'un territoire qui les abritait et dans lequel ils n'auront plus jamais leur place. Les voilà confinés sur une île, coupés pour toujours de la terre de ceux que cette tragédie a épargnés. Ce deuil vous dit que vous habitez dorénavant hors du monde, hors du temps, dans un lieu duquel on ne revient pas. La mort d'un enfant vous condamne à l'exil sur une terre que personne ne peut visiter, à part ceux à qui il est arrivé la même chose. Et comme tout immigré, il vous faut découvrir une nouvelle langue, dans laquelle vous balbutiez.

En français, comme dans la plupart des langues, il

n'existe aucun mot pour désigner celle ou celui qui perd un enfant. Perdre un parent fait de vous un orphelin, et perdre un conjoint fait de vous un veuf. Mais qu'est-on lorsqu'un enfant disparaît ? C'est comme si, en évitant de la nommer, la langue croyait en écartant l'expérience, comme si, par superstition, on s'assurait de ne pas en parler pour ne pas risquer de la provoquer.

En hébreu, en revanche, ce mot existe. Un parent qui perd un enfant est appelé Shakoul, un terme presque impossible à traduire. Il est emprunté au registre végétal et signifie la branche de la vigne dont on a vendangé le fruit. Un parent endeuillé est raconté en hébreu par une image, celle d'une branche amputée de ses grains, ou d'une grappe dont on a arraché le fruit. La sève coule en elle mais n'a plus où aller, et le bourgeon s'assèche car un bout de sa vie l'a quitté.

Delphine Horvilleur, *Vivre avec nos morts*
© Éditions Grasset & Fasquelle, 2021



LE ROI DES AULNES
par Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, vers 1820

I l y a évidemment quelque chose d'immensément contemporain – moderne, ou déjà post-postmoderne ? – avec le déplacement du fil narratif dans *Winterreise* de Schubert. Dans son livre *Reality Hunger*, montage de citations non attribuées (et d'autocitations) portant sur l'inadéquation de la forme littéraire classique à affronter une réalité moderne et fragmentée, l'auteur américain David Shields nous dit que « l'absence d'intrigue laisse au lecteur du champ pour penser à d'autres choses. [...] L'élan ne vient pas du récit mais de l'accumulation de résonances thématiques. »

Une grande partie des fragments littéraires qu'il rassemble serviraient tout aussi bien d'épigraphes pour *Winterreise* ou pour un ouvrage sur ce même cycle ou tournant autour de lui :

J'ai bien un récit, mais vous allez avoir du mal à le trouver.

Je ne m'intéresse pas au collage comme refuge des handicapés de la composition. Je m'intéresse au collage – pour être franc – comme à une évolution au-delà du narratif.

L'intrigue, comme un échafaudage dressé, est retirée et ce qui reste à sa place est la chose elle-même.

Combien peut-on enlever tout en laissant la composition être intelligible ? Cette compréhension, ou son absence, distingue ceux qui savent écrire de ceux qui savent réellement écrire. Tchekhov a retiré l'intrigue. Pinter, en raffinant, a supprimé l'histoire, la narration. Beckett, la caractérisation. Nous l'entendons, de toute façon. L'omission est une forme de création.

Beckett était un grand admirateur de Schubert en général, et de *Winterreise* en particulier. Il y a quelque chose de profondément beckettien dans l'œuvre.

Ian Bostridge, *Le Voyage d'hiver de Schubert*,
traduit de l'anglais et de l'allemand par Denis-
Armand Canal © Actes Sud, 2018

« Le plus bel avenir que l'on puisse imaginer à cet homme discret et à sa création ambiguë passerait par une « interprétation » [...]. Le jour où l'on écouterait tel mouvement d'une sonate sans se croire obligé d'accueillir les autres dans la foulée, en le faisant éventuellement suivre d'un lied que la renommée n'a pas encore consacré... Peut-être empruntera-t-on un chemin plus intime menant vers son art. Car les démarches exhaustives ou scientifiques, il est probable qu'il aurait été le premier à s'en étonner. »

RÉMY STRICKER, FRANZ SCHUBERT, LE NAÏF ET LA MORT, GALLIMARD, 1997

PROGRAMME MUSICAL DU SPECTACLE

1. Prologue
2. Ouverture
3. Chœur
4. Introduction et air
5. Mélodrame
6. Introduction et récitatif
- 7a. Romance
- 7b. Récitatif
8. Chœur
9. Récitatif
10. Chœur
- 11a. Danse allemande
- 11b. Solo et chœur
- 11c. Danse allemande (reprise)
12. Mélodie du berger
13. Romance
14. Introduction
- 15a. Solistes et chœur
- 15b. Récitatif
- 15c. Trio et chœur
16. Le Sosie
17. Tempête
18. Groupes du Tartare
19. Récitatif
20. Lumière et Amour
21. Chœur
22. Introduction et récitatif
23. Air
24. Enfant et harpe ; chœur
25. La Nuit et les rêves
26. Chœur



SOURCES

- « *Einförmig ist der Liebe Gram* » de Brahms, op. 113, n°13
Ouverture in c moll für Streichquintett, D. 8 (arrangement et orchestration R. Percival)
Grab und Mond, D. 893
Lazarus, D. 689, acte II, introduction (extrait), récitatif et air
Fierabras, D. 796, n°17b, mélodrame, « *Dieser Leib liegt dort* »
Lazarus, D. 689, n°1, introduction et récitatif
Fierabras, D. 796, n°6, « *Die Ruhe fällt aufschweres Lied* » (arrangement R. Pichon)
Lazarus, D. 689, « *Wie glücklich, als mir das Trost ist* »
Lazarus, D. 689, « *Sanft und still* »
Lazarus, D. 689, récitatif, « *So legt ihn in die Blumen* »
récitatif et air, « *Wecke ihn nicht* »
Fierabras, D. 796, n°18, « *Bald tönet der Reigen* »
Deutsche Tanz, D. 89, n°5 (orchestration R. Percival)
Die Verschworenen, D. 787, n°3, « *Ich bin beschämt* »
Deutsche Tanz, D. 89, n°5
Rosamunde, D. 797, n°6, Hirtenmelodie
Rosamunde, D. 797, n°3b, romance, « *Der Vollmond strahlt* »
Adrast, D. 137, acte II, introduction
Fierabras, D. 796, n°s6c et 6d, « *Doch horch!* »
Alfonso und Estrella, D. 732, n°10, « *Meine Liebe zürne nicht* »
Fierabras, D. 796, n°22b, « *Das Miltied fleht* »
Der Doppelgänger, D. 957, n°13 (orchestration Liszt)
Alfonso und Estrella, n°23, introduction
Gruppe aus dem Tartarus, D. 583 (orchestration Brahms)
Alfonso und Estrella, D. 732, n°13, « *Wer bist du, zartes Wesen* »
Licht und Liebe, D. 352 (arrangement R. Percival)
Fierabras, D. 796, n°14, « *Ersehntes Vaterland!* »
Alfonso und Estrella, D. 732, n°11, « *O sing' mir, Vater* »
Die Zwillingbrüder, D. 647, n°6, « *Liebe theure Muttererde* »
Deutsche Messe, D. 872, n°7, *Zum Sanctus*
Nacht und Träume, D. 827 (orchestration Reger)
Sacotala, D. 701, acte I, finale (orchestration R. Percival)

INTERPRÈTES

- soprano, SSSSAA
orchestre
TTBB
baryton
baryton, TTBB
ténor
ténor, baryton
ténor, baryton
SATB
ténor
soprano
soprano, chœur d'enfants, SATB
orchestre
soprano, SATB
orchestre
orchestre
enfant et piano
orchestre
soprano, ténor, baryton, SATB
soprano, ténor, baryton, SATB
soprano, ténor, baryton, SATB
baryton
orchestre
chœur d'enfants, baryton
enfant, ténor, baryton
ténor, baryton
TTBB
enfant, baryton
baryton
enfant, SATB
soprano
SSA

ARTISTES DU CHŒUR MOBILISÉS :

- S : soprano
A : alto
T : ténor
B : baryton



LES ŒUVRES DU SPECTACLE

OPÉRAS DE SCHUBERT

Adrast [Adraste], D. 137, singspiel, livret de Johann Mayrofer d'après Hérodote, **1819-1820** :
- Introduction de l'acte II (n°14)

Die Zwillingsbrüder [Les Jumeaux], D. 647, singspiel en 1 acte, livret de Georg Ernst von Hofmann, **1820** :
- n°6, air « *Liebe theure Muttererde* » (n°23)

Sacotala [Sakuntala], D. 701, opéra en 3 actes, livret de Johann Philipp Neumann d'après le Mahabharata, **1820-1821** :
- Acte I, finale, chœur « *Des Menschen Seele* » (n°26), orchestration de Robert Percival

Alfonso und Estrella [Alfonso et Estrella], D. 732, opéra romantique en trois actes, livret de Franz von Schober, **1821-1822** :
- n°10, récitatif « *Meine Liebe zürne nicht* » (n°15b)
- n°11, introduction et récitatif « *O sing' mir, Vater* » (n°22)
- n°13, récitatif « *Wer bist du, zartes Wesen* » (n°19)
- n°23, introduction de l'acte III (n°17)

Die Verschworenen, oder der häusliche Krieg [Les Conspireurs (La Guerre domestique)], D. 787, singspiel en 1 acte, livret d'Ignaz Franz Castelli d'après Aristophane, **1823** :
- n°3, air avec chœur « *Ich bin beschämt* » (n°11b)

Fierabras, D. 796, opéra héroïco-romantique en 3 actes, livret de Josef Kupelwieser d'après des légendes de Johann Gustav Büsching et Friedrich Heinrich von der Hagen, et un drame de Friedrich de la Motte-Fouqué, **1823** :
- n°6, romance « *Die Ruhe fällt auf schweres Lied* », arrangement Raphaël Pichon (n°7a)
- n°6b et c, ensemble « *Doch horch!* » (n°15a)
- n°14, chœur « *Ersehntes Vaterland!* » (n°21)
- n°17b, mélodrame « *Diese Leib liegt dort* » (n°5)
- n°18, chœur « *Bald tönet der Reigen* » (n°10)
- n°22b, trio et chœur « *Das Müttied flieht* » (n°15c)

Rosamunde, Fürstin von Cypern [Rosamonde, princesse de Chypre], D. 797, musique de scène pour un drame romantique de Helmina von Chézy, **1823** :
- n°3b, romance « *Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n* » (n°13)
- n°6, *Hirtenmelodie* (Mélodie du Berger) (n°12)

ŒUVRES SACRÉES DE SCHUBERT

Lazarus, oder die Feier der Auferstehung [Lazare, ou la Célébration de la Résurrection], D. 689, oratorio en 3 actes, pour 3 sopranos, 2 ténors, basse, chœur et orchestre, livret d'August Hermann Niemeyer, **1820** :

- Acte I, introduction et récitatif « *Hier lasst mich ruh'n* » (n°6)
- Acte II, récitatif « *Wie glücklich, als mir das noch Trost ist* » (n°7b)
- Acte II, introduction, récitatif « *Wo bin ich* » et air « *O kömmt' ich* » (n°4)
- Acte II, chœur « *Sanft und still* » (n°8)
- Acte II, récitatif et air « *So legt ihn in die Blumen* » et air « *Wecke ihn nicht* » (n°9)

Deutsche Messe [Messe allemande], D. 872, pour chœur, ensemble à vent et orgue, livret de Johann Philipp Neumann, **1827** :
- n°7, chœur *Zum Sanctus* « *Heilig ist der Herr* » (n°24)

LIEDER DE SCHUBERT

Gruppe aus dem Tartarus (Horch, wie Murmeln des empörten Meeres) [Groupes du Tartare (Écoutez murmurer la mer indignée)], D. 396, en do mineur, fragment pour voix et piano, poème de Friedrich Schiller, **1816** ; orchestration de Johannes Brahms (n°18)

Licht und Liebe (Lumière et Amour), D. 352, duo pour deux voix et piano, poème de Matthäus Casimir von Collin, **1816** ; arrangement de Robert Percival (n°20)

Nacht und Träume (Heilige Nacht, du sinkst nieder!) [La Nuit et les rêves (Sainte Nuit, tu sombres !)], D. 827, en si majeur, pour voix et piano, poème de Matthäus Casimir von Collin, **1825** ; orchestration de Max Reger (n°25)

Grab und Mond (Silberblauer Mondenschein) [Tombe et Lune (Clair de lune bleu argenté)], D. 893, pour 4 voix masculines, poème de Johann Gabriel Seidl, **1826** (n°3)

Schwanengesang [Le Chant du cygne], D. 957, pour voix et piano, poèmes de Ludwig Rellstab, Heinrich Heine et Johann Gabriel Seidl, **1828** ; orchestration de Franz Liszt :
- n°13, air « *Der Doppelgänger* (Still ist die Nacht) » [Le Sosie (La nuit est silencieuse)], en si mineur (Rellstab) (n°16)

ŒUVRES INSTRUMENTALES DE SCHUBERT

Ouverture en do mineur pour quintette à cordes, D. 8, **1811** ; arrangement et orchestration de Robert Percival (n°2)

Cinq Danses allemandes pour quatuor à cordes, D. 89 (90), **1813** ; orchestration de Robert Percival :
- n°5 (11a et c)

AUTRE COMPOSITEUR

Brahms, *Treize Canons pour chœur de femmes*, op. 113 :
- n°13, « *Einformig est der Liebe Gram* », poème de Friedrich Rückert, d'après *Le Joueur de vielle* (Der Leiermann), 24^e lied du *Voyage d'hiver*, poèmes de Wilhelm Müller (n°1)



LES ARTISTES



RAPHAËL PICHON

DIRECTION ET CONCEPTION MUSICALE

Raphaël Pichon étudie le violon, le piano et le chant à Paris (CNSMDP et CRR). Jeune chanteur, il se produit sous la direction de J. Savall, G. Leonhardt, T. Koopman, G. Jourdain. En 2006, il fonde Pygmalion, chœur & orchestre sur instruments d'époque, qui se distingue par la singularité de ses projets : *Missae Breves* de Bach, versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, raretés mozartiennes... Avec Pygmalion, Raphaël Pichon se produit au Château de Versailles, aux BBC Proms, au Bozar Bruxelles, au Konzerthaus de Vienne, au Palau de la Musica Catalana de Barcelone, au French May de Hong-Kong, au Beijing Music Festival. Il dirige des productions lyriques à Aix-en-Provence, au Bolshoi, au Nationale Opera Amsterdam, à l'Opéra de Bordeaux. Il collabore avec les metteuseuses en scène K. Mitchell, R. Castellucci, S. McBurney, M. Fau, P. Audi, A. Bory, J. Mijnsen. Parmi ses projets marquants figurent *Trauernacht* sur des musiques de Bach (2014, Festival d'Aix-en-Provence), la redécouverte de *L'Orfeo* de Rossi (2016), *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (2017), *Die Zauberflöte*, le *Requiem* et *Idomeneo*

de Mozart (2018, 2019 et 2022 au Festival d'Aix). Chef invité, il dirige le Mozarteum Orchester au festival de Salzbourg, le Deutsches Symphonies-Orchester, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, les Violons du Roy de Québec, le SWR Symphoniorchester, la Handel and Haydn Society de Boston, ainsi que le Vienna Philharmonic. Ses enregistrements paraissent chez Harmonia Mundi. Dernièrement : *Stravaganza d'amore* (2017), *Enfers* avec S. Degout (2018), *Libertà!* (2019), les *Motets* de Bach (2020), *Matthäus-Passion* et *Mein Traum* (2022), *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (2023). En 2020, Raphaël Pichon crée le festival Pulsations à Bordeaux. En 2022-2023, il dirige Pygmalion dans *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra national du Rhin et des concerts autour de J.-S. Bach (*Les Chemins de Bach*). Raphaël Pichon est officier dans l'ordre des Arts et des Lettres. À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Miranda* (2017), *Orphée et Eurydice* (2018), *Ercole Amante* (2019), *Hippolyte et Aricie* (2020), *Fidelio* (2021) et *Lakmé* (2022).



SILVIA COSTA

MISE EN SCÈNE ET DÉCORS

Silvia Costa, diplômée de l'Université IUAV de Venise en arts visuels et théâtre, est à la fois metteuse en scène, autrice, scénographe et interprète. Sa première production, *Figure*, présentée au Festival Uovo à Milan en 2009, remporte le Prix ETI de la Nouvelle Création. En 2016, elle conçoit *Poil de Carotte* au Festival d'Automne à Paris, suivi en 2018 de *Dans le pays d'hiver* d'après les *Dialogues avec Leuco* de C. Pavese. Elle présente ensuite *Comédie* et *Wry smile Dry sob*, une installation chorégraphique et musicale créée en 2019 au Landestheater Voralberg à Bregenz. En 2021, elle est invitée au Residentztheater de Munich pour concevoir *Erinnerung eines Mädchens* d'A. Ernaux, ainsi qu'au Bregenzer Festspiele pour la création *Ihr seid bereits eingeschiff*. Elle débute dans le monde lyrique en 2019 avec *Hiérophanie* de C. Vivier (Festival d'Automne), et poursuit en 2020 (report en 2022) avec la conception du décor de *Juditha Triumphans* à la Staatsoper Stuttgart. Elle met en espace *Così fan tutte* au Palau des Arts à Valencia. Pour le Festival d'Aix-en-Provence 2021, elle signe la mise en scène d'*Il combattimento o la*

teoria del cigno nero et la mise en espace de *Pierrot Lunaire*. La même année, elle met en scène la création mondiale d'*Intérieur* de J. Magrané Figuera au Théâtre du Châtelet, ainsi que le spectacle *La Femme au marteau*. À l'Opéra de Lorraine, elle signe la scénographie et la mise en scène de *Julie* de P. Boesmans. En 2022, elle collabore avec M. Pascal pour la création mondiale à l'Opéra de Lille de *Like Flesh* de S. Eldar (Prix Fedora), puis pour *Freitag aus Licht* de Stockhausen. Elle met en scène *Noye's Fludde* de Britten à la Comédie de Valence en collaboration avec l'Opéra de Lyon en janvier 2023, *L'Orfeo* de Monteverdi à la Staatsoper Hannover en avril, puis *Mémoire de fille* d'A. Ernaux à la Comédie Française en juin. De 2006 à 2019, elle a contribué en tant qu'actrice et collaboratrice artistique à la plupart des créations de R. Castellucci. Elle a été artiste associée du Teatro dell'Arte di Milano de 2017 à 2019 et du CDN d'Angers en 2019. Depuis 2020, elle est membre de l'Ensemble artistique de la Comédie de Valence. En 2022, elle est nommée chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres.



MICHELE TABORELLI

COLLABORATION AUX DÉCORS

Originaire de Milan, Michele Taborelli est diplômé de piano du Conservatoire G. Cantelli de Novare et d'architecture de l'Accademia di Architettura de Mendrisio. Il développe pendant ses études un intérêt pour la scénographie. Après une première expérience dans le domaine du cinéma avec M. Bellocchio, il travaille pour plusieurs opéras européens tels que la Bayerische Staatsoper, la Staatstheater Stuttgart, le Dutch National Opera, l'Opéra national de Paris, l'Opéra national de Lyon. En novembre 2023, il

travaille comme scénographe avec A. Kapoor pour *Simon Boccanegra* dirigé par P. Audi au New National Theatre de Tokyo. Il collabore régulièrement avec S. Costa, avec qui il conçoit notamment les décors de *Julie* à l'Opéra national de Lorraine, *Noye's Fludde* à l'Opéra de Lyon, et *L'Orfeo* à la Staatsoper Hannover. Il s'implique par ailleurs dans les domaines de la direction artistique, de la conception d'expositions et de la production.



ANTONIO CUENCA RUIZ

DRAMATURGIE

Après l'obtention d'un diplôme en Arts de la scène à l'ENS de Lyon, Antonio Cuenca Ruiz travaille comme dramaturge à la Monnaie de Bruxelles jusqu'en 2019. Il collabore régulièrement avec S. Costa (*Juditha Triumphans* à l'Opéra de Stuttgart et *Combattimento, la Théorie du Cygne noir* au Festival d'Aix-en-Provence) et P. Sellars (*La clemenza di Tito* et *Idomeneo* au Festival de Salzbourg, *Kopernikus* au Festival d'Automne à Paris, *Roman de Fauvel* au Théâtre du Châtelet et *Médée* à la Staatsoper de Berlin). En tant que dramaturge, ses projets récents et futurs comprennent *L'incoronazione di Poppea*

(Festival d'Aix-en-Provence) mis en scène par T. Huffman, *The Gospel According to The Other Mary* (Volksoper de Vienne) mis en scène par L. Heijboer Castañón, et *Le Joueur* (Festival de Salzbourg) mis en scène par P. Sellars. En octobre 2020, il a conçu et présenté à l'Opéra de Lille *Les Quotidiennes*, un cycle de lectures autour d'œuvres méconnues d'autrices du XVII^e siècle. Au sein de l'Atelier scénario de la Fémis, il développe actuellement *Clairières dans le ciel*, un scénario de long métrage inspiré par des mélodies de Lili Boulanger.



RAPHAËLLE BLIN

ADAPTATION DES TEXTES

Ancienne élève de l'ENS Ulm, Raphaëlle Blin se forme à la Sorbonne, à l'École du Louvre et au CNSMDP. Elle termine un doctorat sur la place de la mémoire dans les mises en scène contemporaines d'opéras wagnériens, aux universités de Paris-Nanterre et de Lumière-Lyon 2. Elle fait partie du réseau eno grâce auquel elle a pu suivre plusieurs ateliers à l'Opéra national des Pays-Bas et au Festival d'Aix-en-Provence. Récemment, elle effectue la dramaturgie de la performance *No Choice!* avec l'Ensemble Modern dans le cadre de l'Akademie Musiktheater heute à Francfort, et la dramaturgie musicale de la soirée Germaine Tailleferre à la Philharmonie de Paris. Comme dramaturge d'institution et conseillère artistique, elle collabore

notamment avec le Festival d'Aix-en-Provence, les opéras de Lille, Dijon et Bordeaux. Elle a réalisé les recherches préparatoires à l'élaboration de *l'Encyclopédie des 350 ans de l'Opéra de Paris* et est l'autrice du livre *Et Exspecto, les vingt ans du Festival Messiaen*, publié en 2019 aux Éditions du Conservatoire. Après avoir collaboré au festival d'ouverture *Sémélé ou la traversée des songes* à l'Opéra de Lille lors de la saison 2022-2023, elle dirige l'ouvrage anniversaire *Une maison d'opéra au XX^e siècle, Opéra de Lille 1923-2023*, paru en octobre 2023 aux éditions Snoeck. Depuis 2019, elle enseigne au CRR de Paris et, depuis 2023, au CNSMD de Lyon.



LAURA DONDOLI

COSTUMES ET RÉALISATION VIDÉO

Performeuse, comédienne et costumière, Laura Dondoli a débuté son parcours par des études de stylisme à Florence. Elle a ensuite commencé à créer des costumes pour le théâtre et la danse, combinant cette activité avec la pratique scénique. Au fil des années, elle a collaboré à plusieurs projets en tant que comédienne et créatrice de costumes, notamment avec R. Castellucci et la Societàs Raffaello Sanzio, V. Sieni, F. Menni, S. Costa, les compagnies Teatro delle Albe et Teatro Sotterraneo. En 2017, elle s'occupe de la programmation du festival Fosca in Tepidario « Imermanence » au Giardino dell'Orticultura de Florence. Depuis 2019, elle est également

active dans le domaine lyrique, signant les costumes pour *Juditha Triumphans* de Vivaldi à la Staatsoper Stuttgart. Elle travaille pour de nombreux théâtres, festivals et maisons d'opéra tels que le Festival d'Aix-en-Provence, la Staatstheater Stuttgart, le Festival d'Automne, le Festival d'Avignon, le Vorarlberger Landestheater Bregenz, Nanterre-Amandiers, MC93, la Staatsoper Hannover.



MARCO GIUSTI

LUMIÈRES

Né à Moruzzo, Marco Giusti étudie l'histoire contemporaine à Trieste. Il obtient ensuite un diplôme de mise en scène théâtrale à Milan. Sa formation visuelle se déroule sous la direction du peintre et concepteur lumière G. Amadori. Ces dernières années, Marco Giusti conçoit la lumière de différents spectacles dans des lieux comme le Théâtre du Châtelet, le Maggio Musicale Fiorentino, l'Opéra de Lausanne, l'Opera di Roma, le Theater St. Gallen, le Festival d'Avignon, l'Opéra Bastille, le Teatro Real Madrid, le TNS, l'Opéra Ballet de Genève, le Teatro di San Carlo à Naples, la

Monnaie, le Copenhagen Opera House, la Comédie-Française. Il collabore avec des artistes tels que R. Castellucci, G. Barberio Corsetti, A. Sinivia, Ch. Berling, F. Cherstich, L. Amato, E. Barbalich, A. Talevi, L. Pelly et S. Costa. Parallèlement à ses créations scéniques, il travaille en tant que conseiller en éclairage avec des cabinets d'architecture.



STÉPHANE DEGOUT

Baryton L'HOMME

Stéphane Degout est diplômé du CNSMDL et a été membre de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon. Il débute en Papageno au Festival d'Aix-en-Provence (1999). Il se produit à l'Opéra de Paris, au Théâtre des Champs-Élysées, à la Staatsoper Berlin, la Monnaie de Bruxelles, le Theater an der Wien, la Royal Opera House, le Lyric Opera Chicago, le Metropolitan Opera New York, le Teatro alla Scala, la Bayerische Staatsoper, le Nationale Opera Amsterdam, les festivals de Salzburg, Saint-Denis, Glyndebourne, Edinburgh, Tokyo, Los Angeles. Il chante les rôles d'Oreste, Wolfram, Raimbaud, Dandini, Mercutio, Guglielmo, Chorèbe, Rodrigue, le Comte Almaviva, Thésée, Albert, Frank et Fritz, Valentin, Ford, et les rôles-titres de *Hamlet*, *Don Chisciotte*, *Wozzeck*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'Orfeo*, *Pelléas*. Il se produit en récital et en concert sous la direction de R. Muti, E.-P. Salonen, E. Krivine, A. Altinoglu, R. Jacobs, M. Minkowski,

J. Nelson, R. Pichon, C. Dutoit. Il crée *La Dispute* (B. Mernier), *Au Monde et Pinocchio* (P. Boesmans), *Lessons in Love and Violence* (G. Benjamin). Il poursuivra la saison 2023-2024 à l'Opéra national du Rhin pour *Guercœur* et au Théâtre du Capitole pour *Eugène Onéguine*. Il a reçu le diamant d'Opéra Magazine et le 'ffff' de Télérama pour *Histoires Naturelles* (B Records, 2017) et *Enfers* (Harmonia Mundi, 2018). Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, il est nommé meilleur chanteur 2022 dans le cadre des International Opera Awards. À l'Opéra-Comique, il a été Gabriel von Eisenstein dans *La Chauve-souris* (2014), Golaud dans *Pelléas et Mélisande* (en concert en 2018), le rôle-titre d'*Hamlet* (2018 et 2022), Thésée dans *Hippolyte et Aricie* (2020), et Nilakantha dans *Lakmé* (2022).



SIOBHAN STAGG

Soprano L'AMOUR

Diplômée de l'Université de Melbourne, Siobhan Stagg débute avec les jeunes chanteurs du Salzburger Festspiele. Elle a par la suite interprété le rôle-titre de *Cendrillon* (Chicago Lyric Opera), Pamina (Royal Opera House ; Covent Garden), Sophie et Eritea (Opernhaus de Zurich), Mélisande (Opéra de Dijon ; Victorian Opera d'Australie), Gilda, Blonde, Cordelia (Hamburgische Staatsoper), Najade (Bayerische Staatsoper), La Folie dans *Platée* (Pinchgut Opera), Morgana dans *Alcina* et Marzelline dans *Fidelio* (Grand Théâtre de Genève) et la soprano soliste du *Requiem* de Mozart (Aix-en-Provence). Au Deutsche Oper Berlin, elle a été Pamina, Zerlina, Micaëla, Tytania, Musetta, Woglinde, Adèle (*Die Fledermaus*). En concert, elle a entre autres chanté *Ein Deutsches Requiem* avec le Berliner Philharmoniker, la *Lyric Symphony* aux BBC Proms, des arias de Mozart aux festivals de

Salzburg et Aix-en-Provence, *Shéhérazade* de Ravel, *Ariettes Oubliées* avec l'Orchestre national de Lyon, et la *Symphonie n° 2* de Mahler avec le Seoul Philharmonic Orchestra. En 2023-2024, elle est Ilia (Opéra national de Lorraine), Pamina (Deutsche Oper Berlin), Gilda (Hamburgische Staatsoper), et est programmée en concert avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gürzenich Orchester Köln, Pygmalion, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, ainsi que les orchestres de Melbourne et du Queensland. Elle a récemment créé une série de bourses pour jeunes chanteurs (les Siobhan Stagg Encouragement Awards), et siège au conseil d'administration du programme Melba Opera Trust. Elle a débuté à l'Opéra-Comique en Leonore (*Fidelio*, 2021).



LAURENCE KILSBY

Ténor L'AMITIÉ

Laurence Kilsby étudie au Curtis Institute of Music de Philadelphie et au Royal College of Music de Londres. Ancien choriste de la Schola Cantorum de l'Abbaye de Tewkesbury, il est nommé jeune choriste de l'année en 2009 par la BBC Radio 2. En 2018, il remporte la bourse d'étude de la Kathleen Ferrier Society pour jeunes chanteurs. Il débute comme soliste au Royal Albert Hall et participe à de nombreux enregistrements (dont *L'Allegro, Penseroso ed il Moderato* de Haendel avec le Gabrieli Consort nommé aux Grammy Awards). Il participe au Carnegie Hall SongStudio avec R. Fleming et à l'édition 2022 du Festival d'Aix-en-Provence (*L'Incoronazione di Poppea*). Récemment, il chante Apollo/Pastore/Spirito de *L'Orfeo* de Monteverdi, Henrik Egerman dans *A Little Night* de Sondheim, la *Messe en ut mineur* de

Mozart avec Pygmalion, et *La Passion selon St-Jean* avec l'OAE. Il donne des récitals au Festival international du Lied de Zeist, à Snape Maltings avec R. Vignoles, à l'Akademie der Künste de Berlin. Il rejoint l'Académie de l'Opéra de Paris en 2022-2023, et interprète Dorvil (*La Scala di seta* de Rossini) en 2023 sous la direction d'E. Askren à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet. Il est lauréat du Concours international de chant Wigmore Hall/Bollinger 2022 et du Concours Cesti 2022 aux Innsbrucker Festowchen der Alten Musik. En 2023-2024, il chante en concert la *Matthäus-Passion* de Bach, *Le Messie* de Haendel et le *Requiem* de Mozart, et se produit à l'Opéra de Dijon, à l'Oper Köln et au Festival d'Aix-en-Provence.



CHADI LAZREQ

Soprano enfant L'ENFANT

Né en 2012, Chadi Lazreq commence l'accordéon à l'âge de 6 ans, puis se dirige vers le piano et le clavecin, qu'il étudie actuellement dans la classe de Ch. Kuo au Conservatoire d'Alfortville. Depuis trois ans, il fait partie du chœur d'enfants Sotto Voce, dirigé par S. A. Prouty, avec lequel il se produit régulièrement dans les salles parisiennes (Théâtre du Châtelet, Salle Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées...). En 2019, Chadi Lazreq

participe à la production du *Requiem* de Mozart dirigée par R. Pichon, avec son ensemble Pygmalion dans la mise en scène de R. Castellucci au Festival d'Aix-en-Provence. Il prend également part à la reprise de ce *Requiem* au Théâtre Royal de La Monnaie de Bruxelles, au Palau de la Música de Valencia et à la Philharmonie de Paris.

ENSEMBLE
PYGMALION

CHŒUR ET ORCHESTRE

Pygmalion, chœur & orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz. À côté des grandes œuvres du répertoire dont il réinterroge l'approche (*Passions* de Bach, tragédies lyriques de Rameau, *Grande messe en ut mineur* de Mozart et son *Requiem*, mis en scène par R. Castellucci, *Eliás* de Mendelssohn, *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion bâtit des programmes mettant en lumière les faisceaux de correspondances entre les œuvres tout en retrouvant l'esprit de leur création : *Mozart & The Weber Sisters*, *Miranda* sur des musiques de Purcell, *Stravaganza d'Amore* – qui évoque la naissance de l'opéra à la cour des Médicis, *Enfers* aux côtés de S. Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris, ou encore *Libertà!* – qui retrace les prémices du *dramma giocoso* mozartien. Pygmalion collabore avec des metteur-euse-s en scène comme K. Mitchell, R. Castellucci, S. McBurney, A. Bory, J. Mijnsen, P. Audi, V. Lesort et Ch. Hecq, C. Teste, C. Cogitore ou encore M. Fau, et se produit régulièrement à l'Opéra-Comique, l'Opéra royal de Versailles, Aix-en-Provence, Beaune, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Metz, Montpellier, Cologne, Francfort, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong-Kong, Barcelone, Bruxelles. Pygmalion lance en juillet 2020 le festival *Pulsations*, ancré sur les territoires bordelais. L'Ensemble enregistre pour harmonia mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Diapason d'or de l'année, Victoire de la Musique Classique, Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der Schallplattenkritik, Edison Klassiek Award, etc.

Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux, la région Nouvelle-Aquitaine et le Centre national de la musique. Ensemble associé à l'Opéra-Comique (2023-2027), Pygmalion reçoit le soutien de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble, et de la Fondation d'entreprise Société Générale C'est vous l'avenir. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé et est membre de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS).

CHŒUR

SOPRANOS

Camille Allérat, Armelle Cardot, Cécile Dalmont, Eugénie de Padirac, Ellen Giacone, Lucie Minaudier, Lia Naviliat-Cuncic, Marie Planinsek, Laurence Poudroux

ALTOS

Corinne Bahuaud, Anne-Lou Bissières, Clotilde Cantau, Anouk Defontenay, Marie Pouchelon, Clémence Vidal, Yann Rolland

TÉNORS

Tarik Bousselma, Sean Clayton, Constantin Goubet, Guillaume Gutierrez, Vincent Laloy, Benoit-Joseph Meier, Olivier Rault

BASSES

Frédéric Bourreau, Sorin Dumitrascu, Ahmed Gomez-Perez, René Ramos-Premier, Alvaro Valles, Pierre Virly, Emmanuel Vistorky

ORCHESTRE

VIOLONS 1

Martyna Pastuszka, Blandine Chemin, Helena Druwe, Julie Friez, Mario Konaka, Sayaka Ohira-Fabre, Sophia Prodanova, Yukiko Tezuka, Eurydice Vernay

VIOLONS 2

Louis Créac'h, Anne Camillo, Raphaëlle Pacault, Gabriel Ferry, Izleh Henry, Diana Lee, Katia Viel

ALTOS

Hélène Desaint, Hélène Barre, Delphine Blanc, Aya Murakami, Jeanne-Marie Raffner, Elisabeth Sordia, Pierre Vallet

VIOLONCELLE

Julien Barre, Arnold Bretagne, Thomas Duran, Nicolas Fritot, Jean-Lou Loger, Antoine Touche

CONTREBASSES

Thomas de Pierrefeu, Hugo Abraham, Gautier Blondel, Chloé Lucas

FLÛTES

Georgija Browne, Manuel Granatiero

HAUTBOIS

Jasu Moisio, Lidewei de Sterck

CLARINETTES

Nicola Boud, Fiona Mitchell

BASSONS

Javier Zafra, Ambroise Dojat

CORS

Anneke Scott, Joseph Walters

TROMPETTES

Emmanuel Mure, Philippe Genestier

TIMBALES

Camille Baslé (remplacé par Rodolphe Théry les 29, 30, 31 janvier et 1^{er} février)

TROMBONES

Alexis Lahens, Rémi Lecorche, Franck Poitrineau

HARPE

Anaïs Gaudemard

MÂTRISE POPULAIRE
DE L'OPÉRA-COMIQUE

CHŒUR D'ENFANTS

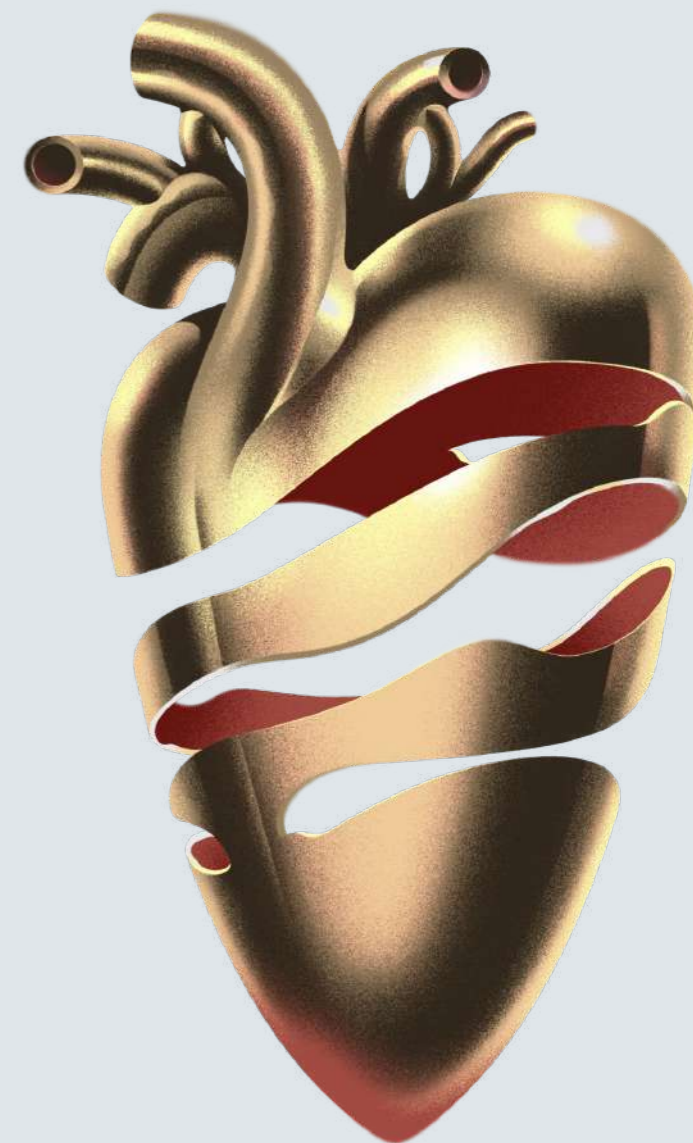
Dirigée par Sarah Koné, la Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique promeut la diversité tant dans les profils, enfants et adolescents de 8 à 25 ans, que dans les activités proposées : formation musicale, chant choral, technique vocale, théâtre, danse, claquettes. Elle est la seule formation qui intègre à la fois des enseignements artistiques en horaires aménagés sur le temps scolaire et une activité d'enfants du spectacle, à raison de 35 à 40 concerts et interventions artistiques par an. Depuis 2018, la Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique a ouvert une deuxième voie de recrutement parallèlement aux auditions classiques. Chaque année, en mars, elle organise des auditions délocalisées dans les établissements scolaires classés en REP d'une ville de petite couronne parisienne différente chaque année.

CAST A

Elsa Baslé, Liv Basset, Zadig Bouchara-Gaudriault, Hortense Braka Fontaine, Pablo Chagot Di Piero, Elouan Charpentier-Doubigny, Hana Derraji Schrader, Tanaé Djagoué-Craps, Anne-Lise Dumont, Ulysse Dureau, Gaya Fretat, Manon Goubet, Natacha Levy-Felix, Rébecca Macé Buchman, Isaac Muniesa, Rose Quillet-Xavier, Jeanne Renoux, Kaoli Robert, Diane Soliveres, Emmanuella Traore, Mathys Vibert, Emma Wirz

CAST B

Roméo Arduin Brigitte, Aloys Bardelot Sibold, Erwan Chevreux, Sun Creola, Elisa Desportes Morelle, Chloé Elenda, Adèle Guigüe, Léonie Guilbert, Ava Kavian de Haro, Mona Keto, Mona Lebas, Louison Lefèvre-Demy, Anouk Mariou, Paul Massi, Marilou Meier, Olivia Neri, Victor Ozanne-Cojbut, Filiza Petrov, Léon Prost, Luce Rigouste, Julia Segre, Elikya-Féyikémi Vanoukia



avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet
 Mécène principale de la saison

L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

SES PARTENAIRES



LES AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Ségolène Gallienne, Kamel Mennour, Alexia Niedzielski, Olivia de Rothschild et Vanessa van Zuylen

LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS

Nicolas Altmayer, Prince Aryn Aga Khan, LLAA.SS. Prince et Princesse d'Arenberg, Benjamin et Sabine Badinter, Hubert Barrère, Isabella Capece et Xavier Barroux, Brigitte et Didier Berthelemot, Thierry Dassault, Didier Deconinck et Béatrice Beitmann, Cécile Demole, Jean-Francois Dubos, Krystyna Dwernicka, Michaël Fribourg, James et Marjorie Friel, Flavia et Barden Gale, Ian et Ségolène Gallienne, Caroline Guillaumin, François Henrot et Violaine de Dalmas, Maja Hoffmann, Sandra Lagumina, Mathieu et Alix Laine, Christian Louboutin, Bernard Le Masson, Malvina et Denise Menda †, Marc Menesguen, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Virginie Morgon, Frédéric et Angélique Motte, Pâris Mouratoglou, Cyrille et Claudia Niedzielski, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Philippe et Mina d'Ornano, Raphael et Annabelle Poylo, Paul-Emmanuel Reiffers, Jean-Emmanuel Rodocanachi, Thaddaeus Ropac, Nino Tronchetti Provera, Fabienne de Seze, Manuel Valls, Cécile Verdier, Jacques Veyrat, et nos donateurs anonymes

LES ENTREPRISES ET FONDATIONS

Fondation Groupe RATP, Sisley, Dior, Kering, Balenciaga, Louis Vuitton, Bottega Veneta, Boucheron, Altermind, Roger Vivier, Saint Laurent, Diptyque, Fondation Eurydice, Fondation Signature, Fondation Terrévent, Fonds de dotation Chœur à l'ouvrage, Fondation EduClare, Degroof Petercam, Fonds Handicap & Société, Fondation Covéa

LE CERCLE FAVART

Thierry et Maryse Aulagnon, Franck Ceddaha, Paule et Jacques Cellard, Jean-René Fourtou, Olivier Gayno, Isabelle de Kerviler, Patrice de Laage de Meux, Kurt Schlotthauer, Michèle Beran, Virginie et Patrick Bézier, Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Philippe Chambon, Laurent Dassault, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Pierre Dreyfus, Jacques Halperin, Alain Honnart, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Sylvie et Frédéric Jumentier, Michel Lagoguey, Dominique Laval, Patrick Oppeneau, Maggy Vasseur, Corinne Blachier-Poisson, Olivier Schoutteten, Franck Thevenon-Rousseau, Sandrine Zerbib, Jean-Jacques de Balasy, Didier Bertrand, Karolina Blaberg, Marie-Noëlle et Emmanuel de Boisgrollier, Katharina et Jacques Bouhet, Nicole Bouton, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Michel Carlier, Dominique Cavier, Mai et Jean-Marc Chalot Tran, Nicole Chandon, Jean Cheval, Pierre-Olivier Coq, Philippe Crouzet, Anne et Laurent Diot, Max et Huguette Drapier, Emmanuel Dupuy, Benoît Duthu, Claudette Eleini, Michel et Marie-Pierre Ellmann, Anne et Tristan Florenne, Olivier Fournier, Michel Germain, Fabienne Greff, Claude Guillier, Isabelle Hillel, Pascal Houzelot, Jean-Marc Introvigne, Marie-Laure Jousset, Emmanuel et Héliène Julien, Claire Larroche, Ivana Laurent-Hollingshausen, Rolande Macnealy, Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Daniel Marchesseau, Roland et Geneviève Meyer, Etienne Meignant, Christian Morel, Marie-Aimée Navarro, Jacques Oeslick, Pascale Peeters, Isabelle et Jean de Penguern, Claude Prigent, Marie-Cécile Rameau Bosch, Pierre Riviere, Christian Roch, David Rosenthal, Alexandre et Olivia de Rothschild, Eric de Rothschild, Nathalie et Jamil Saïrah, Jean-Luc Schilling, Agnès et Louis Schweitzer, Fabienne Schoedler, Elizabeth Stribling, Frédéric Tellier, Martine Tessières, Anne et Laurent Tourres, Agnès Touraine, Alain Trenty, Gerard Turck, Jean-Francois Weill, les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Louis Langrée

RESPONSABLE ÉDITORIALE RÉDACTION ET ICONOGRAPHIE

Agnès Terrier

Assistée de Manon Rech

SECRÉTARIAT ÉDITORIAL

Gabriel Ferrão

CRÉATION GRAPHIQUE

Bronx

Photographies

[p. 13] Salle Favart © Raphaël Metivet

[pp. 17-29] Répétitions de *L'Autre Voyage*, Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, janvier 2024 © Stefan Brion

[p. 25] Répétition de *L'Autre Voyage* au plateau, Salle Favart, janvier 2024 © Stefan Brion

Iconographies

[p. 32] *Franz Schubert* par Josef Eduard Teltscher © Sammlung Wien Museum
 [p. 34] *Franz Schubert* par Wilhelm August Rieder © Sammlung Wien Museum
 [p. 40] *Gruss aus Alt-Wien. Altes Kärntnerthor-Theater*, carte postale illustrée sans nom d'artiste ; *Theater an der Wien* par Jakob Alt © Sammlung Wien Museum
 [p. 44] *Der Erlkönig*, par Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, vers 1820 (détail) © Sammlung Wien Museum

RÉSERVATION

TÉLÉPHONE

01 70 23 01 31

INTERNET

www.opera-comique.com

GUICHET

1, place Boieldieu – 75002 Paris

Suivez-nous sur



IMPRESSION

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.



L-R-21-8858

N°5



CHANEL.COM



OPÉRA-COMIQUE

L'AUTRE VOYAGE

SAISON 23/24