

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (1999)  
**Heft:** 61  
  
**Rubrik:** Comptes rendus

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 31.12.2025

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

## ENTRE CAUDWELL ET BRAMBILLA

«Musilangue»: 99<sup>e</sup> Fête des musiciens suisses à Baden et Wettingen (27-30 mai)



L'ensemble «Girafe bleue» préparant son entrée en scène à la Fête des musiciens suisses  
Foto: Werner Rolli

Scène : dans la salle torride et comble de l'ancien casino de Wettingen, on donne bruyamment, à grands renforts de guitare électrique, de basse et de percussion, la comédie musicale «Brambilla» de Kaspar Ewald, compositeur suisse de trente ans (voir le compte-rendu ci-après de Mathias Spohr), quand, environ trois quarts d'heure plus tard, quelqu'un ébranle la porte qui, au pied de la scène, donne directement sur la rue du village. Entre Helmut Lachenmann, qui promène un œil sceptique sur la salle, mais se persuade qu'il ne s'est pas trompé de spectacle et s'assied – ou plutôt s'abrite – à proximité de l'issue. La scène est parfaite ; on dirait un de ces films où l'inspecteur Colombo déboule involontairement dans un tournage de film ou une soirée de ballet. Mais cette scène a vraiment eu lieu à la Fête des musiciens suisses de cette année, en Argovie. «Musilangue» : le sujet est effectivement si vaste que la comédie musicale y a sa place tout autant que le *Salut für Caudwell* de Lachenmann, la poésie sonore non moins que les lieder de Brahms. A l'honneur des organisateurs (Association suisse des musiciens et Groupe GNOM de Baden), il convient de reconnaître qu'ils ont su lier les contributions à ce sujet inépuisable de façon à éviter l'arbitraire. Ainsi, pour la soirée d'ouverture, les *Liebesliederwalzer* de Brahms formaient le cadre de référence de deux

cycles pour la même formation (quatuor vocal et piano à quatre mains) de Dieter Jordi (*Kaspars Tänze*, en création) et Mischa Käser (*Neue Liebeslieder*, en création), et cette confrontation avec un cycle classique trouvait un pendant littéraire dans le pastiche du *Voyage d'hiver* de Wilhelm Müller par Oskar Pastior, doyen de la poésie sonore. Chez Pastior, le *Lindenbaum* (tilleul) devient *Blindenraum* (salle des aveugles), où chacun est invité à s'orienter comme il peut. Käser, lui, cherche à fragmenter et à dénaturer des langues plus ou moins familières ; quant à Jordi, il compose des ruines linguistiques au double sens du terme, en mettant en musique des extraits de textes de Kaspar Hauser. Pour Pastior, le langage et la musique naissent lors de la perception ; toute oreille est un instrument, tout œil une histoire. Au terme d'une longue chaîne d'associations d'idées sur le mot *Heimat*, il égrène les mots *privat*, *vivat*, *Reservat*, dont le sens est d'ailleurs assez clair – comme toujours, quand on défend une idéologie. Comme la plupart des auteurs présents à la fête de Baden, Pastior se réfère à des contenus et ne liquide pas toute sémantique, comme Kurt Schwitters dans sa *Ursonate*, prototype de la poésie sonore des années vingt. Toute la confusion des sens dégénère en pure acrobatie verbale chez Christian Uetz et Daniel Mouthon, qui ne se distinguent des comédiens de bas étage et des ventriloques que par le fait qu'ils s'adressent à un public plus cultivé : malgré l'importance des paramètres de la sonorité et du rythme, ce dernier se réduisant souvent à un *ostinato* (le plus crûment dans l'orgasme verbal de Christian Prigent) non moins régressif que le surréalisme sémantique, le caractère illustratif de la langue demeure et la dimension musicale passe à l'arrière-plan, quand ce n'est pas de la prose «normale» (dont fait partie la modulation consciente du son et du rythme de la parole, au plus tard depuis Hölderlin et Flaubert), comme dans les lectures de Peter Waterhouse et de Thomas Kling. Inversement, dit Schopenhauer, «pour la musique, les paroles sont et restent une addition étrangère de valeur subalterne, puisque l'effet des sons est infiniment plus puissant, infaillible et rapide que celui des mots» ; et il conclut : «il serait peut-être plus convenable d'inventer des vers sur de la musique que de composer de la musique sur des vers» (*Le monde comme volonté et représentation*, tome 2, chap. 39, «La métaphysique de la musique»). C'est exactement ce que fait Mischa Käser dans le dernier de ses *Neue Liebeslieder*, où le quatuor vocal (Eva Oltiványi, Eva Nievergelt, Jean Knutti, Sebastian Mattmüller) chante dans une langue imaginaire, sans que cela ne compromette l'emphase, au contraire. A cela correspond, dans la partie pianistique, le geste virtuose sans structure exacte et privé progressivement de son, qui se termine dans les gesticulations muettes des deux pianistes (Petra Ronner, Gertrud Schneider). Il est aussi possible d'interpréter cette annihilation comme une critique à l'égard de l'emphase des *Liebeslieder* de Brahms ; par rapport au sentimentalisme insistant de la mesure à trois temps, la fragmentation, la concentration sur des éléments ponctuels de l'écriture et de la sonorité ont au moins l'avantage du bon goût, que ce soit chez Käser ou chez Jordi. Le prix à payer pour ce travail microscopique aurait peut-être été plus clair si, au lieu des *Liebesliederwalzer*, on avait exécuté quelques-uns des autres quatuors vocaux méconnus de Brahms. Dans ce programme, la combinaison des *Regards sur les traditions* de Dieter Ammann avec trois chansons de Clément Janequin était moins logique : les traditions auxquelles se réfère Ammann n'ont certainement rien à voir avec Janequin, et l'insertion des chansons dans le morceau de piano évoquait plutôt la mise en œuvre forcée de l'idée de base : quatuor vocal et piano à quatre mains d'une part, musique ancienne et musique nouvelle de l'autre.

L'excellent *Ensemble Aequatuor*, qui se produisait le jour suivant, suscite depuis quelques années un grand nombre de compositions pour sa formation insolite – soprano (Sylvia Nopper), hautbois/cor anglais (Matthias Arter), violoncelle (Tobias Moster), piano (Ingrid Karlen). Celles-ci fonctionnent d'autant mieux qu'elles ne respectent pas les données «naturelles» de l'effectif. Ainsi, dans *dolcificare a piacere*, Walter Feldmann renverse la hiérarchie traditionnelle en faisant du violoncelle le soliste, accompagné par le soprano et le piano (le hautbois jouant le rôle d'interlocuteur du «soliste»). La pièce est engendrée par un procédé qui consiste à traduire les lettres du titre en chiffres ; le fait que ce soit le langage qui serve de point de départ est aussi fortuit et insignifiant que le sens («édulcorer à volonté») ; un horaire pourrait aussi livrer ses chiffres, comme dans *l'Etude ferroviaire* de Christian T. Schneider. Le résultat d'un tel procédé n'est pas moins aléatoire ; dans le cas particulier, c'est une pièce agréable, qui n'a pas besoin d'être encore adoucie. Pour Annette Schmucki, en revanche, le travail sur et avec la langue est essentiel (voir l'article de Patrick Müller dans le n° 59, p. 26 s.). Dans sa dernière composition en création, *ohne hemmung, unter reibung, mit sprengung et flattern*, elle traque la parole jusqu'au tréfonds de la gorge, l'y arrache et en coiffe les instruments. Il en résulte des effets sonores d'un genre tout à fait particulier : dans un passage chromatique joué sans anche, le hautbois gémit plus plaintivement que ne le ferait jamais voix humaine ; vers la fin, le violoncelle siffle tellement qu'on dirait un instrument à vent, sonorité dont le hautbois s'empare tout naturellement. Le piano ne pouvant évidemment en faire autant, il lui revient de produire les sons nets ou durs qui jouent aussi un grand rôle dans les autres voix et qui donnent à l'œuvre son mordant fondamental. Ces actions isolées sont entrecoupées de nombreux silences, de longueur variable, qui perdent leur effet de surprise à force d'être répétés – surtout quand, après la pause la plus longue, la musique reprend exactement là où elle s'était arrêtée ; inversement, l'effet habituel d'enchaînement que provoquent les *ostinati* est cassé par un procédé de réduction. Le matériau motivique est lui aussi neutralisé ; il dérive largement de la gamme chromatique (enrichie çà et là de quarts de ton), ce qui indique tout juste le recours à un matériau autrefois significatif, mais qui a perdu tout sens pour être utilisé de manière non spécifique. Tout cela fait de la place à ce qui est le propos de la pièce et qui en produit l'expressivité spécifique : déduire un nouveau langage instrumental de l'action de parler. La parole n'y participe d'abord qu'à titre de commentaire, par des considérations théoriques sur le sujet (du mécanisme de la production sonore dans le larynx aux attitudes rhétoriques) – un «mode d'emploi» qui démystifie la musique ; mais la déclamation en est si neutre, rapide et douce que cette couche parlée ininterrompue constitue plus un contrepoint musical aux actions discontinues des instruments qu'elle ne remplit un but didactique. Une nouvelle pièce intelligente et forte de la jeune compositrice zurichoise.

La manière dont Schmucki aborde le processus de la production musicale remonte à Helmut Lachenmann, dont le *Salut für Caudwell* (1977) pour deux guitares (Stephan Schmidt, Mats Scheidegger) démontre de façon exemplaire comment les techniques inédites de jeu suscitent un langage nouveau sans qu'il soit forcément incompréhensible. Par la formation choisie, certaines allusions rythmiques et la citation d'un livre, Lachenmann désigne même assez précisément le contexte géographique et politique de cet hommage à l'écrivain marxiste Christopher Caudwell, tombé au combat contre le franquisme. Le contenu exact du texte, tiré de *Illusion et réalité* de Caudwell, importe peu, bien que les guitaristes

le récitent sans le dénaturer. Les paroles restent en dessous de la musique, tant du point de vue acoustique qu'esthétique, elles sont d'une généralité – pour ne pas dire d'une inconsistance – banale, et ne fournissent qu'une clé pour la compréhension de la musique, qui, elle, est magistrale. Pour des raisons aussi bien esthétiques que politiques, Lachenmann se refuse sans doute à utiliser l'art comme porteur de messages.

Il en va tout autrement de Hans Wüthrich. Quand, dans la longue scène finale de *Happy Hour* (joué par l'ensemble *mixt-media basel*), le serveur interrompt la *party* en tirant au pistolet, que trois poules sont lâchées et ne rentrent pas dans leurs cages, que quatre personnages lisent des extraits de quatre textes différents, que des livres sont soulevés par des ballons, que des rebuts de la société de consommation tombent des cintres, nous savons à quoi nous en tenir : incapable de communiquer, obsédée par la consommation, blasée et manipulée, la société se fait brocarder, tandis que le railleur démontre encore la vanité de tout changement (seuls les poules et l'assassin parviennent à s'échapper...). Et parce qu'un sujet sérieux ne peut être traité que sérieusement, Wüthrich économise les idées, renonce aux surprises, supprime les chutes – qui n'en sont peut-être pas, puisque tout spectateur pourrait en faire autant. Ce simplisme n'est contrecarré que par un déroulement formalisé, voire ritualisé à l'extrême, qui épargne à Wüthrich le reproche d'absence de sublimation et de conception artistique qui a été fait à *Mutterstimme Innen-Aussen* de Katharina Weber (basé sur l'enregistrement de dialogues entre mère et enfant) et à la pièce parlée de Marianne Schuppe, qui combine des notices météorologiques et des journaux de bord.

Comme *Happy Hour* marquait le point final – heureux ou malheureux – de la Fête des musiciens suisses, il n'y eut plus de discussion, alors que celle suivant le concert des deux compositrices mentionnées fut animée et assez dure. Les discussions publiques de l'après-midi sont une des innovations par lesquelles l'ASM prouve qu'elle n'est plus l'association de notables qu'elle a été. De ce point de vue, la collaboration avec les écrivains, dont le médium est nettement moins spectaculaire que celui des musiciens, était exactement ce qu'il fallait pour donner le signe d'un nouveau départ. Une halle de fabrique convertie en théâtre, un bistrot de village ont rassemblé un public nombreux et rajeuni, ce qui permet d'espérer que l'association, fondée en 1900, franchira allègrement le cap de son premier siècle. CHRISTOPH KELLER

Les lettres écrites par Robert Walser à Frieda Mermet entre 1913 et 1942 ont servi de source à un «collage musical» de l'écrivain Jürg Amann et de l'ensemble *Girafe bleue* (Eva Nievergelt, Rico Gubler, Tobias Moster, Jürg Luchsinger, Christoph Brunner). Le résultat est une suite de six mouvements, qui commence par toutes sortes de formules d'introduction et se termine par celles d'adieu. Les tentatives de Walser de dire quelque chose de personnel, sans sortir pour autant du cadre paralysant et néanmoins nécessaire des convenances, ressortent particulièrement nettement de ce raccourci. L'aspect formel dicté par le texte se reflète dans la musique, faite d'une mosaïque de miniatures à la conclusion abrupte, remplies d'allusions stylistiques (de la musique de danse des années vingt aux fragments lyriques du cercle d'Alban Berg). De minuscules instants de bonheur débouchent sur des hurlements hystériques, suivis d'un silence éternel. Le sommet de l'intimité est atteint quand Mme Mermet est nommée une fois par son prénom – ou plutôt, quand Walser s'enhardit jusqu'à mentionner qu'elle porte aussi un prénom. Après ces manœuvres d'approche incroyablement hésitantes, la musique évoque déjà l'éloignement



progressif : trente ans comprimés en quelques minutes, psycho-gramme éloquent de la peur des contacts.

Présentée en version concertante, la comédie musicale *Brambilla* de Kaspar Ewald fait preuve de moins de tact. Que la Fête des musiciens suisses fasse pour une fois place à un genre peu cultivé jusqu'ici est en soi louable, et les réactions positives du public le confirment, mais en cette période difficile d'ouverture stylistique, il faudrait quand même accorder la priorité à de meilleures compositions ! L'intrigue de la pièce s'inspire de la nouvelle d'E.T.A. Hoffmann *Prinzessin Brambilla*, qui est au fond un pastiche de l'Olympe, dans la tradition de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui rappelle beaucoup Jacques Offenbach. Les réactions prouvent que la parodie de la mythologie antique continue à divertir ; on peut toujours «déconstruire» la gravité représentative du classicisme. La confusion pénible des sentiments, avec une touche de misogynie, n'est certes pas un chef-d'œuvre de librettiste, et «amour» y rime avec «toujours» comme si c'était la première fois. D'où il ressort que même la banalité crue, à la Michael Kunze (gourou des paroliers allemands), doit s'apprendre et s'étudier. Le fait que les reprises et les *da capo* des formes strophiques restent largement inchangés, même du point de vue de l'instrumentation, serait inconcevable dans les comédies musicales d'un Cole Porter ou d'un Richard Rodgers, tout méprisé que soit le style de Broadway. La répétition interminable de motifs prétentieux et affectés ne suffit pas à produire le *groove*, et l'on pourrait traiter le *big band* rudimentaire de façon plus nuancée. Dans les *tutti*, les voix sont entièrement couvertes, au point que l'amplification électronique ne peut plus faire grand chose. N'importe quelle chanson de Frank Sinatra est de facture plus professionnelle. Le jazz des années cinquante alterne donc avec des passages de *rap* et des insertions intellectuelles à la Stephen Sondheim. Mais alors que Sondheim, dans sa double capacité de parolier et de compositeur, avait déjà intégré humoristiquement le téléphone dans une de ses comédies musicales (*Company*, 1970), bien avant l'apparition du portable, dans *Brambilla*, le répondeur automatique et les conversations téléphoniques ne s'avèrent que des gags forcés. Le plus énervant est un long exercice de contrepoint *a cappella*, où les voix d'un trio chantent d'abord séparément, puis – ô miracle – simultanément. Dirigé par Burkhard Kinzler, l'ensemble motivé et bien préparé, très applaudi par le public, aurait mérité un meilleur ouvrage.

MATHIAS SPOHR

## ESSOR ET CHUTE DE LA RÉVOLUTION BADOISE

Première audition de l'opéra «Heimat» de Cornelius Schwehr et Walter Mossmann à Fribourg-en-Brisgau (30 mai 1999)

«Le temps se tait», proclame d'emblée cet opéra en deux actes, dont le premier mot – le titre, «Heimat» – est aussi le dernier de *Das Prinzip Hoffnung* d'Ernst Bloch. Le début de l'opéra de Cornelius Schwehr est en même temps sa fin: le vieux révolutionnaire Hikel s'y souvient de la Révolution badoise et de sa faillite, et par le filtre de ce souvenir personnel, l'essor puis la chute de la Révolution badoise de 1848/49 se déroulent sous nos yeux, sous forme de monologue intérieur; Hikel lui-même, encore jeune à l'époque des faits, sort vieilli de son échec. Son résumé correspondrait au monologue intérieur du vieillard. «Le temps se tait»: c'est l'éternité de ce qui ne change jamais, l'éternité qui paralyse toute

continuité historique ; d'après Adorno, mais aussi d'après Bloch – qui reprennent tous deux le diagnostic de Benjamin –, cette conscience du temps pétrifié est l'expression du contexte d'aveuglement dont seule une révolution peut tirer l'homme. «Malheureusement», notent Schwehr et Mossmann dans le programme, en Allemagne, cette révolution a échoué, en 1968 non moins qu'en 1848.

La circularité du temps, autrement dit ses progrès et ses retours en arrière, est également «composée» dans l'opéra de Schwehr. Au second acte, après un interlude instrumental assez long, les dix tableaux du premier acte repassent en ordre inverse, tant sur le plan textuel que musical. Cela rappelle évidemment la dramaturgie de *Lulu* d'Alban Berg, d'autant plus que, dans les deux cas, les symétries sont à l'œuvre sur tous les plans de l'articulation formelle ; mais chez Schwehr, cette imitation est soumise à une nouvelle interprétation. Il s'agit moins ici de l'absence de toute issue, de l'inévitabilité de la corruption, que de la composition du temps lui-même: les souvenirs du vieillard, le monologue intérieur, sont l'instant, devenu forme [*Gestalt*], dans lequel l'histoire peut quand même apparaître. Selon un schéma de pensée typique de Bloch, même l'échec libère une utopie; l'illusion continue à vivre, même si, pour les protagonistes de l'action, l'attente a remplacé l'espoir. Cela explique peut-être que le mouvement de révolte, qui imprégnait encore *Al gran sole carico d'amore* de Luigi Nono – *azione scenica* qui parle aussi de l'échec de la révolution – manque presque totalement dans l'opéra de Schwehr; l'accent est mis bien plutôt sur l'introverson.

L'instant vécu, c'est-à-dire le monologue intérieur du vieux Hikel projeté sur la scène, est cependant riche des couches les plus diverses du temps. La manière dont ces couches se superposent et s'imbriquent est une merveille de calcul et d'agencement formel. Le compositeur badois, qui a appris son métier dans plusieurs œuvres pour le théâtre et la radio, tisse un contrepoint incroyablement riche de strates scéniques et musicales, mais aussi philosophiques, esthétiques et structurelles, qui s'éclairent réciproquement, se mettent en question, s'interpénètrent. Il y a d'un côté le vieillard, incapable de communiquer à l'extérieur, malade sur son lit d'hôpital, protagoniste muet d'un drame parlé (*Besuchszeit – ein Gegenspiel ohne Gesang* [Heure de visite – un contre-jeu sans chant]) qui se joue sur l'avant-scène, parallèlement à l'opéra proprement dit. Sur le plateau, qui représente les souvenirs du vieux Hikel, se déroule en revanche l'action principale, ou ce qu'il est convenu d'appeler l'opéra : quatre protagonistes y sont mêlés pour des raisons fort diverses aux événements révolutionnaires, et leur échec a des issues chaque fois différentes. Le jeune étudiant Hikel (Wolfgang Newerla), l'un des chefs de la révolution, s'exile; Max (Pere Pou-Llompart), officier déserteur, est exécuté; Sofie (Julia Mende), servante courageuse, est arrêtée; Amalie (Sigrun Schell), «dame de compagnie», en réchappe par un mariage avantageux. Les quatre acteurs, qui chantent tout leur texte en déclamation syllabique, sont secondés par un instrument spécifique, qui les soutient ou orne leurs propos. Quant à l'orchestre – considérable, et magnifiquement dirigé par Johannes Fritzsche –, il est subtilement différencié grâce à un traitement proche de la musique de chambre. Au texte de Walter Mossmann et aux éléments visuels légèrement esthétisants (mise en scène: Gerd Heinz, décors: Beatrix von Pilgrim) s'ajoutent encore les surtitres, plus commentaires qu'indications de contenu, qui introduisent un aspect brechtien (Brecht est d'ailleurs toujours présent dans la production), tout en mettant en question une convention d'opéra éculée.

La première scène donnera une idée de la manière dont cet



agencement raffiné fonctionne. Le sujet véritable de cette scène est moins affaire de contenu qu'emprunt à l'histoire du genre : c'est un duo. La composition porte sur différents types de hiérarchie. Il y a pour commencer le dialogue imaginaire entre le jeune et le vieil Hikel – les quelques paroles balbutiées du vieillard, placé à l'avant-scène, et qui recouvrent l'action principale, indiquent que ce qui se passe sur scène est une projection; c'est un dialogue entre le présent et le passé dans le souvenir, lequel déclenche le monologue intérieur. S'il s'agit là du dialogue d'un personnage dédoublé par-dessus le gouffre du temps, les deux comparses de cette scène ne sont pas des individus, ne sont pas le «père» et la «mère» de Hikel, mais un collectif abstrait: «les parents». Ils disent ensemble tout ce qu'ils ont à dire, et leurs répliques sont écrites et composées de telle manière que seule leur combinaison donne un sens, par une sorte de *hoquetus*. Le traitement le plus différencié est appliqué à la liaison entre la servante Sofie et l'étudiant Hikel : les degrés entre la dépendance totale, le côtoiement de deux autistes et leurs interactions forment une progression. Dans ces situations de duo, auxquelles il faut ajouter les instruments solistes associés aux protagonistes, et l'interlocuteur que représente l'orchestre, il s'agit foncièrement de l'opposition entre l'individu et la collectivité, entre la masse et l'émancipation. Il n'est donc pas fortuit que la dernière scène, qui répond à la première, conduise à la solitude. Entreprise d'émancipation, la révolution a échoué. Schwehr interroge les significations qui sous-tendent les conventions dépassées – ici la situation abstraite «duo» –, il dévoile les hiérarchies qui les marquent, ils les réinterprète sans arrêt, poursuivant ainsi le travail sur la tradition qu'il avait déjà entamé avec le concerto double à nous deux, dans lequel la question de l'individu et de la collectivité est également centrale.

Le calcul structurel descend jusqu'aux éléments infimes de la musique – sans que les ambiguïtés soient toujours levées. La simple progression chromatique, par exemple, sur laquelle est fondée une bonne partie de l'organisation des hauteurs, peut changer subitement de visage: appliquée aux hauteurs, elle donne une gamme chromatique évidente dans sa directionnalité; mais dès que cette progression s'applique à des intervalles, la direction disparaît, car les tessitures des instruments et des voix ne suffisent bientôt plus et les changements nécessaires de registre font qu'il n'est plus possible de distinguer si une seconde mineure s'élargit peu à peu à l'octave, ou si une septième majeure se contracte, ou encore si la seconde s'ouvre jusqu'au triton avant de se refermer par mouvement inverse. Nous avons là une belle illustration de la dialectique du progrès et de la régression, qui est peut-être un thème central de l'opéra. Naturellement, ces structures sont aussi faites pour être enfreintes. Quand, dans la première scène, Sofie parle du printemps, elle s'affranchit du corset des intervalles. Est-ce une manifestation de l'illusion propre à Bloch? La violation délibérée des traditions dépassées de l'opéra ouvre d'ailleurs de vastes champs d'associations d'idées. Quand, après l'arrestation d'un voleur de pain, une dispute éclate sur le prix du pain, la musique ne simule pas le moins du monde l'agitation, mais s'immobilise en plans tranquilles – comme si ce principe d'échange était la raison du temps figé. Et quand la révolution atteint son accomplissement apparent, la musique est incapable de triompher – non seulement parce que le récit est cassé par les souvenirs du vieil Hikel, mais aussi parce qu'on ne saurait glorifier ce qui n'existe pas encore. Prestation imposante du Théâtre de Fribourg-en-Brisgau, l'opéra de Cornelius Schwehr cherche dans la contradiction, le paradoxe, la contrée protégée qui «illumine l'enfance de tous et où personne n'a jamais été, la patrie [*Heimat*]». PATRICK MÜLLER

## TU NE TE FERAS PAS D'IMAGE

Tentatives de ressusciter le drame biblique de Kurt Weill «*Der Weg der Verheissung*» (*La voie de la promesse*) à Chemnitz, Dessau et Bochum



Theo Adam (Abraham) sur la scène du Théâtre de Chemnitz lors de la première du 13 juin 1999 (Photo: Dieter Wuschanski)

Les grands événements ont leurs signes avant-coureurs. Pour découvrir Kurt Weill, il aura fallu les festivités annoncées à grand fracas du 100<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance et du 50<sup>e</sup> de Sa mort, en l'an 2000, leur dissémination internationale entre les lieux de séjour du compositeur, enfin le coup de pub de leur intégration dans l'Expo 2000 à Hanovre. A la veille de ces manifestations, les «coups d'envoi» se multiplient, les organisateurs rivalisent d'«exhumations». Dans cette course, la Société Kurt-Weill de Dessau, qui coopère étroitement avec la *Kurt Weill Foundation* à New York, elle-même gardienne sourcilieuse de l'authenticité, a acquis depuis des années des mérites pour la révélation du Weill inconnu, auteur d'autres œuvres que *L'Opéra de quat' sous*, *Mahagonny* et *Les sept péchés capitaux*. Son festival annuel s'intéresse au Weill «complet». Ainsi, au Théâtre Anhalt, on peut voir depuis plusieurs saisons un succès du répertoire, l'opéra expressionniste tardif *Der Silbersee* (conçu en 1933 en collaboration avec Georg Kaiser) ; la production de l'année est l'opéra satirique *Der Zar lässt sich fotografieren*, monté par des étudiants des conservatoires supérieurs de Berlin, tandis qu'on découvre le Weill «américain», compositeur de comédies musicales encore méprisé pour avoir prétendument succombé aux sirènes du commerce.

Dessau n'a cependant guère eu de succès en présentant une nouveauté tout à fait singulière. Pour le jubilé de l'an 2000, on attend évidemment la première audition allemande du drame biblique *Der Weg der Verheissung*, monumental oratorio scénique qui avait disparu soixante-deux ans dans les limbes. Le quatrième acte, intitulé *Propheten*, avait même été coupé avant la première audition new-yorkaise de 1937. Le chef d'orchestre Steven Sloane et le met-

teur en scène Jonathan Eaton s'efforcèrent tout d'abord de créer cet acte à Bochum, mais n'obtinrent que le droit d'une exécution concertante. En outre, la version par laquelle David Drew, administrateur de la succession Weill, espérait faciliter l'exécution séparée de cet acte ne saurait être qualifiée d'authentique. Drew n'a pas seulement intégré des passages des actes précédents dans le fragment, dont l'instrumentation a été complétée par Noam Sheriff, mais encore l'orchestration, par Weill, de l'hymne israélien «Hatikvah», ce qui modifie complètement la dramaturgie : le grand chœur jubilaire en l'honneur du roi Salomon évoque désormais l'apparition du Messie et la citation finale de l'hymne a un effet musical désastreux. Alors que l'exécution de Bochum restait à peu près discrète, à Dessau, où l'on a repris la version de Drew – également en concert –, le ténor Mark Rosenthal, dans le rôle du rabbin, se comporta de façon agressivement sioniste et combattante.

Entre-temps, la *Weill Foundation* avait accordé les droits de représentation de l'œuvre complète à Chemnitz, qui pouvait désormais se vanter de monter «la première audition exclusive de la version allemande» en guise d'inauguration internationale des «Festivités du centenaire Weill en l'an 2000». La première audition new-yorkaise avait en effet eu lieu dans une traduction anglaise, symptôme de l'histoire compliquée de l'œuvre et de son ambiguïté originelle. Voici les faits : en 1933, Meyer Weisgal, agent sioniste, obtint le concours d'un trio hétérogène de réfugiés, Max Reinhardt, Franz Werfel et Kurt Weill, pour la production d'une grande pièce religieuse qui raconterait l'histoire du peuple juif en forçant la touche sentimentale, afin de rapporter beaucoup d'argent pour le soutien des juifs exilés. Dans cette pièce s'affrontaient donc les esthétiques divergentes de la magie du théâtre d'illusion, du pathos affirmatif et de la distanciation brechtienne ! Après bien des disputes, changements et faillites financières, ce spectacle gigantesque de quelque cinq heures, rafistolé sous le titre de *The Eternal Road*, vit finalement le jour en 1937 sur la scène aménagée exprès du *Manhattan Opera House*, avec une débauche monstrueuse de décors et de figurants ; malgré des représentations à guichets fermés, la production fut cependant retirée la même année, faute d'argent.

La tâche de l'opéra municipal de Chemnitz, petit théâtre qui n'était jamais sorti du rang jusqu'ici, n'était donc pas simple. Pourtant, de la coproduction avec la *Brooklyn Academy of Music New York* ainsi que les opéras de Tel Aviv et de Cracovie, il est sorti une première tout à fait respectable, qui n'en soulève pas moins de grandes interrogations. Le livret de Werfel essaie d'éviter l'album biblique illustré en inventant une action cadre, hors du temps : des citoyens juifs, qui cherchent à échapper aux pogroms, se réfugient dans la synagogue, où le rabbin leur insuffle du courage en racontant les grandes histoires de la Bible. Croyants et incroyants – parmi lesquels un couple de convertis, un marchand inquiet pour ses cinq maisons, un «contradictor» frivole – en profitent pour mener de vifs débats sur la faute et la responsabilité des victimes ainsi que des bourreaux, sur l'ouverture ou la fermeture du «peuple élu» – questions toujours irrésolues, dont les conséquences se font encore sentir dans les crises européennes actuelles.

La mise en scène de l'intendant de Chemnitz, Michael Heinicke, ne s'attache cependant qu'au détail pittoresque, au romantisme du «Schtetel» (ghetto). Le naturalisme banal, le kitsch outré des histoires bibliques, jouées sur une scène particulière dans le style des *Dix Commandements*, tiennent surtout aux décors surchargés de l'Israélien David Sharir. Est-ce aussi la faute de la musique ? Ce qui frappe assurément, d'abord, est la manière affirmative dont Weill engage ses ressources. Il avait d'ailleurs travaillé à l'œuvre

avec un enthousiasme inconnu depuis longtemps et la tenait pour «la plus belle musique [...] que j'aie écrite jusqu'ici». Il attachait une importance particulière à la création de grandes formes et à la primauté de la mélodie, à une «nouvelle sorte de chant assoupli». Le ton impertinent du *song*, l'alternance charmeuse de la vulgarité et du sublime ont disparu. Ce style ne symbolise que ce qui est négatif, par exemple dans la danse du veau d'or, proche de Chostakovitch, ou les syncopes lascives sur lesquelles le peuple corrompu raille le prophète Jérémie. Sinon, les grandes fresques chorales sont d'une polyphonie inattendue – on y sent l'influence de Händel, Bach et Mendelssohn – et d'une portée dramatique considérable. Weill recourt sans cesse au *leitmotiv* – un accord de neuvième symbolise l'illusion extatique de la promesse biblique, un motif mélancolique de hautbois les souffrances des persécutés. La mélodie des airs est prenante – par exemple dans la complainte de Rachel –, tandis que le rabbin et les prophètes s'expriment dans une «cantillation» de style synagogal, voulue comme corps étranger. Le slogan d'un Verdi ou Puccini juif paraît justifié – avec une prise de Mahler, quand les «belles trompettes» ne nasillent plus ironiquement, mais entonnent la «symphonie des mille». Mais cela n'est pas si simple. L'élève de Busoni, qui avait su opposer quelque chose de neuf à l'opéra bourgeois, agence très sciemment les contrastes de ses moyens hétérogènes, crée des cassures en jouant sur leur manque d'ambiguïté, évite à la fois l'éclectisme et l'illusion.

Cette musique est en tout cas un lien très intéressant entre le Weill «allemand» et le Weill «américain». Au pupitre, John Mauceri obtient des résultats respectables avec des chanteurs parfois illustres. Chose surprenante, c'est pourtant la représentation concertante des *Propheten* à Bochum qui indique ce qui pourrait sauver l'œuvre entière – malgré la version problématique de Drew. Le metteur en scène Eaton, qui vient justement de donner avec Sloane la première audition américaine de *Die Bürgschaft* au Festival de Spolète, recourt en quelque sorte à l'interdiction biblique des images en illuminant divers endroits de la salle et en créant ainsi les cinq niveaux de jeu demandés par l'original – des espaces d'ambiance et de fantaisie. La promesse ne peut être que ce qui ne se produira jamais. Les groupes de théâtre israéliens ont d'ailleurs bien démontré quels beaux collages abstraits autorise la Bible.

ISABEL HERZFELD

## UN FESTIVAL ACTUEL

*Festival Agora à Paris*

Si la fin de la saison musicale 1998 avait été marquée par un débat vif autour d'une création lyrique contemporaine à l'Opéra Bastille, cette fin de saison 1999 l'aura été sous le signe d'un conservatisme de bon aloi en attribuant le Prix de la critique dramatique et musicale à la création de *Sur incises* de Pierre Boulez. L'œuvre de ce dernier n'est pas en cause – elle est plus qu'honorable –, mais l'attitude suiviste et sans imagination d'une critique au service de la notabilité acquise est problématique. En fait, on eut souhaité que fût récompensé le *Concerto pour violon* de Bernard Cavana, qui triompha au festival Présences 1999, augurant un véritable changement esthétique, ou la version complète de *Vortex Temporum* de Gérard Grisey, créée pour la première fois en France au festival Agora 98. Nous voilà de plein pied au cœur de notre propos : la seconde édition d'*Agora*, produite par l'Ircam, et qui se déroulait du 7 au 27 juin.



La volonté d'occuper le terrain laissé vide par les grandes institutions en charge de la diffusion musicale a été pleinement assumée cette année par Laurent Bayle, son directeur. Il rappelait, en mai dernier dans *Résonnances* : « nous avons retenu le mois de juin, qui correspond à une période où l'offre de concerts est généralement réduite ». En fait, la notion de festival introduit la notion d'objectif à court terme, contraignant à mobiliser des énergies d'une manière qui bouleverse les procédures de fonctionnement de l'Ircam. Celle-ci considère son festival comme un moyen pour intensifier sa communication. Agora 99 souhaite être perçu comme « un accélérateur de l'histoire », ou pour le dire dans une langue moins lénifiante qui est plus au goût du jour, et dans des termes deleuziens : « rendre pensables les forces qui ne sont pas pensables par elles-mêmes ».

Le thème principal des vingt-quatre manifestations du festival fut celui de la voix, et des multiples manières de faire vibrer les cordes vocales. La danse fut très présente cette année avec des personnalités comme François Raffinot (en résidence à l'Ircam), Susan Buirge, et Karin Saporta, couplés respectivement à trois compositeurs : Edmund J. Campion, Patrick Marland et Thierry Pécou. *Play-Back*, créée à l'Espace de projection de l'Institut, est une commande de l'Ircam et de la SACD sur une musique de Edmund J. Campion. Si les danseurs évoluent dans une dramaturgie du quotidien, la musique semble avoir des difficultés à trouver ses marques : un solo de saxophone aiguïsa l'attention, comme ce solo de timbale couplé sur un dispositif électroacoustique. La scène flottait au gré d'un imaginaire mouvant, sans attache, tandis que des images vidéos se mêlaient au spectacle, ajoutant un niveau de complexité supplémentaire. Danse, vidéo et musique sont ici à la recherche d'un langage commun. La mémoire retiendra une bonne articulation des moyens utilisés dans une dramaturgie lâche à la Albee qui laissa de marbre le public. Tous les éléments d'un bon spectacle étaient réunis, mais il manquait une directionnalité forte avec des choix contraignants. Le Théâtre des Bouffes du Nord accueillit deux spectacles : le premier, *Le Jour d'Avant*, dansé par Karin Saporta sur une chorégraphie de Susan Buirge et une musique de Patrick Marland, et interprété par une quinzaine de chanteurs de la Maîtrise de Radio France. La première partie de cette chorégraphie offrait une belle adéquation entre danse et musique, évoluant dans une gestique fluide entre Martha Graham et Merce Cunningham, jeu de courbes lovées qui sont déployées puis repliées. Si la musique est aérienne et abstraite, la danse surgit du sol matriciel. Avec le second spectacle, *Une rose.. (a circle of kisses)*, Karin Saporta et Thierry Pécou évoluaient dans le monde du pop'art. Les deux identités artistiques vont jusqu'à la saturation des matériaux utilisés. Le décor obéit à la logique de l'oxymore où le laid se veut beau et le beau, laid. Il reste dans notre mémoire une musique hystérique sur une chorégraphie forcée. Avec le film *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau et le David Moss Vocal Village, un public nombreux était venu au Forum des images. Spectacle réussi, où le *bruitement* des percussions de David Moss et l'électronique de Frank Schulte croisaient la voix androgyne de Phil Minton. Le temps mécanique de la bobine laisse filtrer un temps musical libéré. Le lien entre le populaire et le savant trouve ici son équilibre. Il était évident que dans *Not I* de Heinz Holliger, sur un texte de Samuel Beckett pour soprano et bande, l'aspect populaire laisserait place à une approche plus violente. Une caméra vidéo capte en gros plan les mouvements des lèvres de la chanteuse, image « obscène » renforçant l'expressivité du chant. L'oeuvre récente de Salvatore Sciarrino, *Infinito nero, Estasi di un etto* est à l'opposée de celle d'Heinz Holliger. Dans ce monodrame

du silence, la musique est au seuil de l'audible, dans une attitude voisine de celle propre à Helmut Lachenmann où le son est palpé comme une matière minérale. Sciarrino est une des grandes figures oubliées de la musique italienne des années soixante-dix ; il était cette année avec Kaija Saariaho et Philippe Manoury chargé du cours de composition de l'Académie d'été. On assista à une très belle interprétation scénique et musicale de Pierre Droulers des *Aventures* et *Nouvelles aventures* de György Ligeti, perchée sur des échafaudages entre ciel et terre dans le Théâtre des Bouffes du Nord ; il en allait de même de la version *a capella* des *Dix-huit madrigaux* de Philippe Fénelon donnés à l'Ircam par l'ensemble *Les Jeunes solistes*. La musique instrumentale était aussi présente avec l'Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec sous la direction de Walter Broudeau, avec des œuvres de John Adams, Denys Bouliane, Frank Zappa et John Zorn, tandis qu'un concert expérimental avec le saxophoniste de jazz Steve Coleman explorait une musique improvisée mais sur-informatisée.

Festival hybride, éclectique dans les formes musicales et les médias représentés, *Agora 99* présente de nouvelles articulations entre les musiques actuelles et les « canons » de la musique contemporaine. Les questions d'esthétique ne sont plus aujourd'hui pour les producteurs séparées d'une nécessaire réflexion sur les publics. En cette fin de millénaire, la création contemporaine française est à la recherche d'un nouveau souffle lui permettant d'échapper au tropisme d'une *musica reservata* dont seule une élite détiendrait les codes de lecture. OMER CORLAIX

## UN COURONNEMENT SANS FAUX NEZ

« *L'incoronazione di Poppea* » de Monteverdi au Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence (8/10/15/18/21 juillet)

Il arrive que l'histoire de l'interprétation progresse en boucle. Après John Eliott Gardiner, Marc Minkowski revient lui aussi systématiquement à la basse continue pour interpréter le dernier opéra de Monteverdi, donc au point d'où était partie la redécouverte de Monteverdi dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; mais au contraire de Gardiner, Minkowski amplifie encore le *continuo*, qui compte autant d'instruments que l'orchestre proprement dit. Des passages entiers ne sont accompagnés que par lui et Minkowski s'en tient plus longtemps que tous ses collègues à la basse pure, sans harmonisation, en respectant pour ainsi dire l'ossature laissée par Monteverdi d'une ligne vocale et de sa basse. Ce matériau dépouillé n'est donc pas habillé de motifs et autres traits pour donner une « vraie » partition, comme chez Harnoncourt et beaucoup de ses confrères ; la tension fondamentale du baroque précoce entre les voix extrêmes subsiste en grande mesure. L'expressivité harmonique et la singularité de la partition se révèlent ainsi pour la première fois à l'écoute, parce qu'elles ne sont pas atténuées par les accords de l'harmonie baroque. Dans la partie de Poppée, notamment, on croirait entendre du Gesualdo : la version de Minkowski se passe en effet des transitions tonales, et l'on en vient presque à admettre que celle d'Othon pourrait bien ne pas être de la main de Monteverdi, tant le modernisme de l'harmonie – dissonances non préparées, glissements harmoniques, accords finals décalés chromatiquement, etc. – y semble beaucoup plus étouffé.

Pour donner à la ligne de basse toute sa couleur, Minkowski n'a pas lésiné : deux orgues, deux clavecins, deux harpes, cinq luths,

trois théorbes, deux cithares, une contrebasse, une dulciane, un violoncelle, une viole de gambe et un *lirone*. De cette façon, Minkowski peut caractériser les différentes humeurs et émotions, ainsi que les personnages eux-mêmes à partir de la basse continue. Il obtient des sonorités inouïes, par exemple quand les cinq luths jouent en chœur et que leurs cordes pincées rivalisent avec l'orchestre à cordes. Disposée par Monteverdi avec une précision minutieuse et nuancée au-dessus de la basse, la voix gagne une rigueur et une clarté prodigieuses. Alors que les productions qui cherchent à imiter ou diminuer la ligne vocale révèlent toujours la relative gaucherie des compositeurs-improvisateurs de ces arrangements, la version réduite, mais extrêmement vivante, de Minkowski fait ressortir avec éclat le véritable talent de Monteverdi.

Une grande part de cette réussite revient aux instrumentistes (Les musiciens du Louvre/Grenoble) et aux chanteurs – ou plutôt chanteuses, Othon et Néron étant tenus par des travestis: la distribution est en effet presque exclusivement féminine, avec, en tête, Mireille Delunche (Poppée) et Anne-Sofie von Otter (Néron). Ces deux artistes s'identifient superbement avec l'interprétation de Minkowski, conçue toute entière à partir du *pianissimo* et du *mezza voce*; il y a là des notes planantes, mais surtout des sons filés qu'on a rarement entendus avec une telle perfection. Lorraine Hunt (Octavie) est la seule à rester prisonnière de l'esthétique lyrique traditionnelle, avec un vibrato plus verdien que monteverdien, mais qui lui vaut les applaudissements de festivaliers non moins attachés à leurs habitudes. Etant donné l'Octavie spectaculaire d'Anne-Sofie von Otter dans l'enregistrement sur disque de *L'incoronazione* par Gardiner, on aurait souhaité que Néron enfila un instant le costume de son épouse délaissée. Anna Larsson chante un Othon magnifiquement raide et peu érotique, Denis Sedov un Sénèque dévot et complexé, dont la mise en scène fait d'ailleurs un jeune prêtre fanatique.

La mise en scène est de Klaus Michael Grüber; il comprend jusqu'au dernier paramètre dramatique la conception musicale de Minkowski, qui consiste à économiser les moyens et à se concentrer sur l'essentiel. Après les fornications outrancières auxquelles nous ont habitués les mises en scène de *L'incoronazione*, Grüber se tire d'affaire presque sans enlacement ni contact corporel. Les personnages se meuvent à grande distance les uns des autres, enfermés chacun dans son propre vocabulaire gestuel. Othon entre en scène dégingandé, ses longs membres mal coordonnés, une main dans la poche, fatigué d'entendre l'histoire larmoyante qu'il ressasse. Instable et incertain, Néron tape du pied; Poppée joue la femme-serpent, qui s'adapte à toutes les situations. Brillamment jouée et chantée par Jean-Paul Fouchécourt, Arnalta a des bras fatigués qui semblent venus d'un autre millénaire, mais cache sous ses robes des jambes d'adolescent et traverse la scène sans bruit ni lourdeur, comme sur des patins. Ce n'est pas une vieille bête et trébuchante, mais une créature magique, omnisciente et partout chez elle.

Dans la mise en scène de *L'incoronazione*, il s'est établi depuis deux décennies des traditions que presque personne n'ose bouleverser. Poppée y est présentée plus ou moins comme une prostituée avide de pouvoir, la fin comme transe érotique d'un couple ayant perdu tout scrupule. Il est donc gratifiant qu'un metteur en scène, qui a manifestement lu le livret comme si c'était une pièce de Beckett, rompe avec tous ces falbalas. Là aussi, la recette est: réduire, réduire, réduire encore. De même que Minkowski ne travaille qu'avec la ligne de basse pendant de longs passages, mais en la désinçant avec toutes les couleurs d'un Webern – même la vitesse de l'archet devient un paramètre exploité sciemment –, de même

Grüber réduit tout à quelques gestes décisifs et montre qu'à partir d'une œuvre vieille de quatre siècles, on peut renoncer à tous les aspects historiques, au lieu de les reconstituer avec peine et outrance, en affublant chaque personnage d'un faux nez, pour ainsi dire.

Grüber et Minkowski réussissent ainsi le tour de force de donner une certaine actualité à l'opéra de Monteverdi. Pour faire moderne, ils n'ont pas besoin de flaqes de sang. Le duo final, où les partenaires se cherchent comme des aveugles et tâtent l'espace de leurs gestes convenus, avec une insécurité devenue presque assurance, en dit plus sur leur situation que l'évocation des crimes de Néron, qui ne sont d'ailleurs pas mentionnés dans le livret. Malgré l'attribution à chaque personnage d'un vocabulaire gestuel spécifique, Grüber les empreint tous de cette insécurité et de cette ambivalence. Arnalta marche en zigzag, Octavie s'avance au contraire avec obstination, Néron détourne le visage pour éviter le regard des autres, Poppée, presque manchote, fait onduler sa croupe incertaine. Cette stylisation ne débouche cependant pas sur un théâtre de marionnettes inanimé, mais va au contraire au cœur du sujet et ouvre des espaces insoupçonnés à la musique. Grüber parvient surtout à prolonger sur scène l'affinement de la musique que fait ressortir Minkowski. Il en résulte des instants dramatiques uniques, par exemple quand les amis de Sénèque entonnent le «non morir» derrière des arbres stylisés, dans un univers quasi vide, avec une énergie fatiguée et épuisée.

Reste à espérer que les médias électroniques et l'industrie du disque s'apercevront du chef-d'œuvre qui vient d'être produit ici et qu'ils le conserveront pour le rendre accessible à ceux qui ne peuvent déboursier mille deux cents francs français – soit la moitié d'une allocation mensuelle de chômage et un cinquième du salaire minimal – pour s'offrir pareil spectacle; espérons aussi qu'en cas d'éventuel enregistrement, Minkowski aura le courage de changer son Octavie, malgré le triomphe que le public d'Aix fait à cette dernière. **ROMAN BROTBECK**

## Glose

*Sous le titre «Musikalische Mitmenschen» (Congénères musicaux), le célèbre violoniste et pianiste allemand Kolja Lessing a rédigé une petite série de gloses, qui brossent le portrait humoristique d'archétypes de la vie musicale, mais avec un sérieux sous-jacent.*

### Congénères musicaux (I) : l'héritière

Les hautes parois disparaissent derrière d'innombrables copies fraîches de chefs-d'œuvre anciens, destinées à l'ornement ultérieur de villas vénitiennes. Pendant que son mari décrépît – on l'aurait presque oublié dans la vastitude de ces pièces meublées comme un musée – affine de son pinceau la patine joufflue d'un amour de Rubens, l'héritière conduit l'hôte au saint des saints. Elle souligne avec insistance la précarité de sa situation financière et, d'un calcul apparemment spontané, effectué sur une machine terriblement moderne, convainc l'hôte de la valeur de l'habitation, qui pèse en ce moment comme une ordalie sur ses épaules richement vêtues. Contrit, l'hôte suit ses explications, mais voilà que s'ouvre déjà la porte d'un cabinet dont la nudité tranche avec l'opulence des pièces d'apparat. Recouvert de poussière, le divan pâlit sous le regard endeuillé de la lampe. Bouleversée par la vanité de ces reliques, l'héritière interrompt ses calculs, sa voix étouffée de larmes rapporte des bribes de souvenirs de son amie Nelka, dont les dernières années... ma bonne, ma chère Nelka... si malade, si amèrement déçue... brisée... L'héritière se ressaisit; finalement, l'hôte