

sommaire

informations pratiques	p. 2
distribution	p. 3
notes d'intention	p. 4
entretien avec Michael Jarrell : <i>Cassandre</i> , un opéra parlé ?	p. 4
entretien avec Hervé Loichemol	p. 6
<i>Cassandre</i> de Michael Jarrell, par Philippe Albèra	p. 8
biographies	p. 12
Christa Wolf	p. 12
Michael Jarrell	p. 12
Jean Deroyer	p. 13
Hervé Loichemol	p. 13
Fanny Ardant	p. 13
photos	p. 15
la saison 2017-2018 de l'Athénée	p. 16

informations pratiques

du 18 au 22 octobre 2017

mercredi 18, jeudi 19, vendredi 20, samedi 21 octobre à 20h | dimanche 22 octobre à 16h
5 représentations
grande salle

dialogues

À l'issue de la représentation, Fanny Ardant et l'équipe artistique échangeront avec le public au foyer-bar : **vendredi 20 octobre 2017** | entrée libre

tarifs : de 12 à 48 €

- plein tarif : de 24 à 48 €
- demi-tarif : de 12 à 24 € (moins de 30 ans, demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RSA, ASPA)

Athénée Théâtre Louis-Jouvet

square de l'Opéra Louis-Jouvet | 7 rue Boudreau | 75009 Paris
M° Opéra, Havre-Caumartin | RER A Auber

réservations : 01 53 05 19 19 - www.athenee-theatre.com

Venez tous les jours au théâtre avec le **blog de l'Athénée** et rejoignez-nous sur **Facebook** et **Twitter**

contact presse Athénée Théâtre Louis-Jouvet : **Manon Kurzenne**

manon.kurzenne@athenee-theatre.com - 01 53 05 19 12 / 06 12 76 80 18

Cassandra

avec **Fanny Ardant**
musique **Michael Jarrell**
d'après **Christa Wolf**
mise en scène **Hervé Loichemol**
direction musicale **Jean Deroyer**
avec le **Lemanic Modern Ensemble**
18 > 22 octobre 2017

grande salle | 5 représentations | durée : 1h05

avec les musiciens : Claire Chanelet (flûte), Luca Mariani (hautbois), Philippe Carrara (clarinette), Nicolas Nageotte (clarinette basse), Ludovic Thirvaudet (basson), Alessandro Viotti (cor), Maxime Tomba (cor), Sylvain Tolck (trompette), Jean-Marc Daviet (trombone), Nicolas Vandewalle (piano), Johann Vacher (piano), Jean-Marie Paraire (percussion), Lucas Genas (percussion), Julien Lapeyre (violon), Madoka Sakitsu (violon), Patrick Oriol (alto), Amandine Lecras (violoncelle), Rémi Magnan (contrebasse)

scénographie et lumière Seth Tillet | son David Poissonnier | costumes Nicole Rauscher
traduction Alain Lance, Renate Lance-Otterbein

production : Comédie de Genève | avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture, et la Spedidam | remerciements à la Haute école de musique, Genève
coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

La voix de Fanny Ardant. Grave, mais pas trop : une voix d'alto. Sa présence, sa manière d'être en scène, d'être là et de ne pas être là. Comme un scintillement. Pour cette seconde collaboration entre Michael Jarrell, Hervé Loichemol et Seth Tillet – un trio qui avait brillé lors de la création de *Siegfried, nocturne* à la Comédie en 2013 –, elle est *Cassandra* de Michael Jarrell. Ce monodrame pour comédienne et orchestre, inspiré de l'œuvre de Christa Wolf, est créé à l'occasion du 69^e Festival d'Avignon. Cassandra est à côté, ailleurs. Plus tout à fait vivante, bientôt morte, elle a choisi – a-t-elle choisi ? – un troisième terme : ni bien ni mal, ni juste ni injuste, elle refuse depuis toujours l'imposture, celle qui préside à toute guerre. Si le jeu signifie tromperie, alors oui, Cassandra est une "héroïne hors jeu". Elle est une voix, fragile et têtue, celle qui sommeille en chacun de nous et qui parfois, intempestive, surgit.

Cassandra a été créée pour la première fois en 1994 au Théâtre du Châtelet à Paris avec Marthe Keller, et a depuis été traduite et créée en allemand, en anglais, en italien, en finnois, dans des lieux aussi prestigieux que le Konzerthaus de Berlin, le Teatro Colón de Buenos Aires ou encore le Carnegie Hall de New York. Sa mise en scène par Hervé Loichemol marque le retour du directeur de la Comédie de Genève au Festival d'Avignon, où il a monté, entre autres, *Hamlet-Machine* et *Vie de Gündling* de Heiner Müller, *Lettre au directeur du théâtre* de Denis Guénoun et *Lever les yeux au ciel* de Michel Beretti.

notes d'intention

> entretien avec Michael Jarrell : *Cassandra*, un opéra parlé ?

propos recueillis par Peter Szendy (Théâtre du Châtelet, 1994)

"[...] je ne crois pas vraiment à un art politique, dans le sens militant du terme' [...]"

Je serais tenté de vous demander d'emblée : avec *Cassandra*, s'agit-il d'un opéra ? Et, puisque vous êtes habituellement peu disert quant aux motivations qui vous conduisent à écrire une œuvre : y aurait-il cette fois une raison particulière, ce que l'on pourrait appeler une "circonstance" ?

Cela fait très longtemps que je veux écrire un opéra. Et du reste, de manière générale, je suis toujours aux aguets, à l'affût de textes, de films, de tout ce qui peut me provoquer.

Mais cette fois, c'est un dramaturge qui m'avait conseillé d'aller voir, à Heidelberg, l'adaptation que Gerhard Wolf avait faite du récit de Christa Wolf : *Cassandra*. Ce qui m'avait frappé indépendamment du personnage et de la situation historique, c'était la détresse d'une femme seule dans l'attente de la mort, après qu'elle ait vécu celle de ses parents, de ses enfants, de sa ville, les ayant prévues et prédites, mais n'ayant rien pu faire pour les empêcher. Mon idée première était d'en faire un petit opéra de chambre avec plusieurs chanteurs. Puis j'ai songé à un grand opéra, avec un seul personnage, mais selon plusieurs niveaux de lecture : un niveau intimiste, avec une chanteuse et des passages traités en musique de chambre et une sorte de grande fresque en arrière-plan qui serait l'*Illiade* et l'*Odyssée*, pour ainsi dire la version officielle des faits.

[...] Il y a une grande différence entre la vision homérique d'Achille – une vision héroïque – et celle de Christa Wolf. J'aimais cette idée de confrontation de deux mondes – l'un officiel, l'autre de l'ordre du destin individuel –, comme cela apparaît parfois dans le texte : "Ce qui s'est passé dans la nuit, les Grecs le raconteront à leur manière". Mais j'en suis très vite venu à me dire que tout cela était faux, qu'il fallait retrouver cette situation forte de la solitude extrême d'une femme en attente de la mort. Et plus je lisais le texte, plus je pensais que c'était ridicule de vouloir faire chanter quelqu'un là-dessus. *Cassandra* est en dehors de l'opéra, comique dans la première œuvre scénique que j'avais écrite – *Dérives* – où les personnages autour de D.J. (Don Juan) attendent qu'il reprenne son rôle de chanteur d'opéra, mais il ne veut pas. Et cette fois, c'est encore plus fort : il n'y a plus de raisons de chanter, il ne reste plus que la voix et le récit. Dans sa situation, Cassandra, qui avait la faculté de prédire l'avenir, ne peut plus que regarder en arrière : l'action est passée, comme une longue coda.

"Le projet de Cassandra fut d'abord celui d'un grand opéra où auraient été confrontées l'Histoire vue par les vainqueurs et l'Histoire vue par les vaincus. C'est ce qui m'avait beaucoup intéressé dans le livre de Christa Wolf : cette vision de la guerre de Troie à partir des Troyens et non à partir des Grecs. C'était aussi la confrontation entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle, dans un moment où venaient d'éclater la [...] guerre du Golfe et le conflit des Balkans : j'avais été frappé par le témoignage dramatique d'une femme qui avait vu torturer et tuer les membres de sa propre famille et qui avait subi tous les outrages²."

Le terme d'opéra ne serait donc ni propre ni impropre ?

La situation scénique pose en effet des problèmes quant au genre. Je me suis finalement décidé pour le terme de monodrame, qui qualifie aussi *Erwartung* de Schönberg, mais un monodrame

sans chant. Quand on me demandait ce que j'étais en train d'écrire, je disais que c'était "un opéra sans chanteurs". Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'une musique de scène : la musique influe sur la vitesse de la parole, sur le débit, c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse. J'ai appris qu'il existait un terme qui serait peut-être encore plus adéquat : celui de *Sprechoper*, "d'opéra parlé".

Mais cela pose aussi un problème de compréhension. Dans le cas d'une voix chantée on accepte aisément de ne pas comprendre tout ce qui se dit. Dans le cas d'une voix parlée, surtout lorsque c'est la voix d'une comédienne et non celle d'un récitant –, les conventions des genres créent une attente très forte quant à l'intelligibilité. Le flux étant parfois très rapide dans *Cassandra* – j'ai essayé, tout en veillant à la compréhension, d'avoir des sortes de nuages de mots –, il n'est pas toujours possible de projeter la voix, qui sera donc légèrement amplifiée. Justement pour éviter cette nécessité de la projection, et pour obtenir un caractère plus intérieur, plus réflexif.

Qu'est-il resté des différents niveaux de lecture du projet initial ? Comment concevez-vous le problème de la narration ?

Ce sont d'emblée des sortes de mises en situation, par bribes, par sauts, par associations d'une pensée à l'autre, où viennent peu à peu s'immiscer des souvenirs qui entraînent deux grands moments de véritable récit, dans lesquels Cassandra narre le déclenchement de la guerre. [...] Le premier grand moment de récit est le banquet de Ménélas, qui est entièrement traversé, au niveau musical, par un mécanisme fondé sur une superposition de tempi différents. Et je dois dire qu'ici, je me suis fait quelque peu violence, puisque j'ai habituellement plutôt tendance à sortir assez rapidement des processus que je mets en œuvre : cette fois, je me suis contraint à poursuivre au sein d'une texture unique pendant près de huit minutes, malgré les interruptions qui correspondent parfois à la situation narrative. J'ai travaillé sur les contrepoints ou au contraire les parallélismes, entre la musique et le texte. J'ai également tenté d'explorer des manières d'écrire que je n'avais jamais approchées précédemment [...], lorsque Cassandra se souvient de sa première rencontre avec Énée, j'ai écrit une sorte d'air dont les harmonies sont assez proches de Stravinsky, notamment du choral de *L'Histoire du soldat*.

Je crois d'ailleurs beaucoup à toutes les musiques scéniques, que ce soit le ballet ou l'opéra, comme à des formes qui ont amené les compositeurs à aller de l'avant. *Les Jeux* de Debussy sont ainsi un grand pas en avant, de même que les ballets de Stravinsky, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Le Mandarin merveilleux* de Bartók. Il y a d'ailleurs dans *Cassandra* un clin d'œil à Bartók ainsi qu'à l'expressionnisme du *Pierrot lunaire*.

^{1,2} Entretien avec Michael Jarrell, propos recueillis par Philippe Albèra, in *Accents* n°27, octobre-décembre 2005.

> entretien avec Hervé Loichemol

propos recueillis par Hinde Kaddour

Vous avez créé en 2013 *Siegfried, nocturne* de Michael Jarrell et Olivier Py à la Comédie. Ce fut un succès. *Cassandra* est une œuvre du même type : un protagoniste et un orchestre. L'opéra à une voix – chantée ou parlée, parlée dans ce cas – est un genre qui vous convient bien ?

Découvrir des territoires nouveaux, c'est sans doute ce que j'aime dans ce métier. Se retrouver démuné, un peu perdu dans un paysage... dans la vie quotidienne, ce n'est pas une situation que j'affectionne particulièrement, mais au théâtre, oui. La recherche devient nécessaire et l'invention possible.

C'est le cas avec les monodrames, ou "opéras à une voix" de Michael Jarrell. Ce genre – non canonique, presque bâtard – me contraint à penser autrement, à abandonner des positions établies, des réflexes, des habitudes, à être en éveil, en alerte. Les œuvres de Jarrell sont portées par une grande ambition : l'aspiration à un dépassement, à une élévation – une transcendance, si on veut. J'ai besoin de vérifier que ce niveau-là existe, qu'il y a quelque chose de plus grand que le sujet – la poésie et le commun par exemple –, que nous pouvons tenter d'y accéder.

La *Cassandra* de Jarrell est inspirée de la *Cassandra* de Christa Wolf.

Je ne mets pas en scène la *Cassandra* de Christa Wolf, mais le regard que Jarrell porte sur cette œuvre. Son rapport au texte, son interprétation. Ses choix conditionnent – dans le meilleur sens du terme – le travail du metteur en scène. C'est une contrainte que j'apprécie. J'observe, partition en main – quoique je ne sois pas musicien – comment, chez Jarrell, la parole est devenue musique. Comme dans la littérature, comme dans les grands textes du répertoire – Racine, Claudel ou Hugo par exemple –, on ne peut séparer durablement le contenu et la langue, "le fond et la forme".

Fanny Ardant va interpréter *Cassandra*. Comment cela s'est-il décidé ?

C'est Michael qui m'a parlé de Fanny Ardant. Elle avait donné *Cassandra* à plusieurs reprises en version concert, il l'avait trouvée formidable. Je me suis procuré l'enregistrement réalisé à Paris, et j'ai eu la même réaction que lui. J'ai donc rencontré Fanny, nous nous sommes très bien entendus, je lui ai dit tout le bien que je pensais de la version concert, elle m'a dit son désir d'aller plus loin. Tout a été extrêmement simple.

Je l'ai revue à Riga, où elle jouait avec Gérard Depardieu *La Musica deuxième* de Marguerite Duras. Je l'avais, comme tout le monde, admirée dans *La Femme d'à côté*, dans *Vivement dimanche* et dans d'autres grands films, des souvenirs cinématographiques inaltérables, mais je ne l'avais jamais vue au théâtre. Dans *La Musica deuxième*, elle était d'une finesse, d'une subtilité, d'une économie de moyens... elle était simplement stupéfiante.

Pouvez-vous nous en dire plus sur l'œuvre elle-même, sur l'histoire ?

Dans le montage opéré par Jarrell, Cassandra est prise une heure avant sa mort. Elle est prisonnière d'Agamemnon à Mycènes, elle sait qu'elle va mourir. Elle repense à sa vie, les souvenirs surgissent.

Le rapport au temps est décisif : il y a le présent et le compte à rebours avant la mort ; le passé tumultueux qui revient ; dans ce passé, les prédictions de Cassandra, la justesse de ses prédictions et son impuissance à changer quoi que ce soit. Mais il y a aussi l'impossibilité pour elle de savoir ce qui viendra après la mort. La prophétesse qui a le don, sinon de voir l'avenir, en tout cas de l'entrevoir, achoppe, bute sur "l'instant de [sa] mort" (la formule est de Blanchot).

Cassandra offre une réflexion sur la guerre.

Plus précisément sur le mensonge qui conduit à la guerre. Dans *Cassandra*, comme dans le mythe, ce qui préside à la guerre de Troie, "l'élément déclencheur" est Hélène. Or elle n'existe pas – c'est dit plusieurs fois dans le texte. L'existence d'Hélène est le mensonge politique à l'origine de la guerre entre Grecs et Troyens. Michael a entrepris cette composition après la guerre du Golfe et au moment de la guerre en ex-Yougoslavie, toutes deux fondées sur une série de mensonges avérés.

La ligne de fond de *Cassandra*, c'est que toutes les guerres naissent d'un rapport falsifié à la vérité. Notre siècle en a d'ailleurs encore connu un exemple fameux lors de la guerre d'Irak, avec le mensonge sur la détention par ce pays d'armes de destruction massive – raison invoquée par les États-Unis et le Royaume-Uni pour justifier leur intervention.

Il y a là un discrédit de la parole politique qui a des conséquences que nous pouvons quotidiennement vérifier et qui font le lit des discours les plus répugnants qui fleurissent aujourd'hui.

Il y est aussi question d'amour dans *Cassandra*...

D'un amour formidable. Celui de Cassandra et Énée. La première fois qu'Énée rencontre Cassandra – ils ne se sont jamais vus – il lui dit : "*Pardonne-moi, je n'ai pu venir plus tôt.*" Peut-on imaginer plus belle déclaration d'amour ?

... et d'enfermement.

Cassandra est prisonnière d'Agamemnon à Mycènes. Or elle a déjà été incarcérée chez les Troyens. On s'aperçoit, au fil de l'œuvre, que Cassandra a toujours été enfermée, enfermée dans son refus du mensonge, enfermée parce que personne ne l'a jamais crue.

C'est la malédiction d'Apollon : "*Apollon te crache dans la bouche*".

Apollon offre à Cassandra le don de divination, mais, parce qu'elle se refuse à lui, lui crache dans la bouche – ce qui l'empêchera à jamais de se faire comprendre ou d'être crue.

Cassandra sait l'avenir, mais n'empêchera rien. Ce qui fait écho à notre propre situation. À notre sentiment d'impuissance face à un monde dont nous devinons qu'il court à la catastrophe. À nos "plus jamais ça" que nous ressassons indéfiniment. Cassandra occupe une place paradoxale au cœur de la cité : fille de roi et prêtresse, elle est dedans et dehors, toujours un peu à côté, en décalage. C'est de cette position indécise, instable, qu'elle nous fait entendre la petite voix, essentielle, fondatrice, qui refuse le mensonge et incarne une forme de droiture. Elle ne fait pas preuve d'un courage extraordinaire, elle a peur, ne se donne pas en exemple, et n'a aucun goût pour l'héroïsme. Mais, devant le mensonge et ses inévitables conséquences, elle refuse l'acquiescement, l'assujettissement et devient un pur refus, un "non" intégral. Ce qui donne à cette œuvre son ouverture et sa lumière.

Cassandra me fait un peu penser aux lanceurs d'alerte qui rendent publics des secrets d'État, n'attendent aucun profit personnel de leurs révélations, ne sont pas écoutés et sont condamnés. Ils questionnent l'acte politique, et distribuent autrement les places dans la cité.

› *Cassandra* de Michael Jarrell, par Philippe Albèra¹

Dans l'ensemble de la production de Michael Jarrell, *Cassandra* représente l'aboutissement et la synthèse d'une première période créatrice particulièrement féconde, et le choix même du texte de Christa Wolf apparaît comme "dicté" par les préoccupations musicales et expressives du compositeur. Le personnage de la prophétesse troyenne, réinterprété par la romancière allemande, est déchiré entre les images du passé et la prescience de la catastrophe. Christa Wolf, et Michael Jarrell avec elle, ne nous plonge pas dans le drame qui se noue au moment de la guerre de Troie : le discours de Cassandra est tout entier remémoration. Lorsque l'œuvre commence, le pire a déjà eu lieu. Le ton de la déploration, comme celui de la révolte, n'est pas articulé à l'utopie d'une transformation ou à la tentative d'une percée ; il est baigné par la lumière du couchant.

Avec ce récit, je descends dans la mort.

C'est ici que je finis, défaillante, et rien, rien de ce que j'aurais pu faire ou ne pas faire, pu vouloir ou penser, ne m'aurait conduite vers un autre destin.

Au-dessus de Mycènes, le même ciel qu'au-dessus de Troie, mais vide. Quelque chose en moi répond à cet azur vide au-dessus du pays ennemi. Tout ce qui m'est arrivé jusqu'ici a trouvé son répondant en moi-même².

Dans cet espace infime adossé au néant, et dans l'éclair de la conscience qui précède la mort, le temps se creuse et se referme, il se met en boucle : le passé devient présent à travers l'intensité des sensations. Les différents moments du drame ne sont pas reconstruits en suivant l'enchaînement des causes et des effets, selon un principe réaliste ; ils se suivent sans transition, s'aimantent, résonnent les uns par rapport aux autres à l'intérieur du flux de conscience qui en dévoile l'essence. Le monologue intérieur est une tentative de clarification ; c'est aussi un constat d'échec. Une forme de lucidité et de mélancolie. L'œuvre, selon les mots du compositeur, est une "longue coda".

À vrai dire, Michael Jarrell avait d'abord songé à un opéra qui aurait présenté simultanément la version des vainqueurs et celle des vaincus : d'un côté, un chœur aurait chanté le texte d'Homère, d'un autre côté, une soprano aurait représenté la Cassandra de Christa Wolf. Le compositeur ne peut dissocier l'idée d'un tel sujet et d'une telle mise en perspective de l'époque où elle prit forme, celle de la guerre du Golfe puis de la guerre en ex-Yougoslavie, avec son lot d'images et de commentaires manipulés, parfois traversés par le témoignage poignant des victimes. Mais plus Jarrell avançait dans son projet, plus il était fasciné par la parole de Cassandra, héroïne hors-jeu, et plus il doutait qu'elle dût chanter.

On peut songer, d'un point de vue formel, au monodrame expressionniste de Schönberg, *Erwartung*, qui met aussi en scène une femme seule en quête de vérité, cherchant à comprendre ce qui lui est arrivé. Chez Christa Wolf et Michael Jarrell, toutefois, la réalité politique n'est pas enfouie à l'intérieur du drame individuel : elle apparaît au premier plan. Les deux œuvres interrogent la parole du poète : que peuvent l'intuition et l'expression poétiques face au réel ? La structure dramaturgique des deux œuvres n'est pas si éloignée qu'on pourrait le penser : c'est une même continuité dans laquelle s'articulent des strates temporelles multiples. La voix individuelle est traversée par différentes voix. Mais là où Schönberg recourt au chant, en une sorte d'immense recitativo obbligato, Jarrell utilise la seule voix parlée. Il a convenu lui-même que pour rendre "*la solitude extrême d'une femme en attente de la mort*", il était "*ridicule de vouloir la faire chanter*". Du coup, les conventions de la forme opéra sont pulvérisées. C'est aussi vrai chez Jarrell que chez Schönberg. Tout ce qu'eût entraîné un opéra – les chœurs, l'orchestre, les différents rôles – est ici abandonné au profit d'une réduction à l'essentiel. À travers la voix

parlée, modulée et amplifiée, la force du texte reste intacte : l'intime de la confession et le cri de la révolte sont donnés pour tels, sans sublimation esthétique. La parole est enchâssée dans le flux musical, tout en déclenchant certaines actions, certaines sonorités, le groupe instrumental formant un orchestre miniature dans lequel la percussion joue un rôle essentiel.

Jarrell a insisté sur le fait que la musique "*influe sur la vitesse de la parole, sur le débit*" : "*c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse*". Différence essentielle avec le théâtre parlé. Le rythme de la parole constitue en effet un point central, dans la mesure où il substitue à l'interprétation psychologisante du personnage une interprétation formalisée par la musique : la parole est prise dans la toile du temps musical. Or, dans *Cassandra*, il existe deux formes temporelles opposées, liées par une même immobilité : l'une est étale et lisse, l'autre est agitée et striée. La première s'applique aux évocations du passé, aux images bienheureuses et sereines qui précèdent le drame proprement dit ; la seconde s'applique aux récits de guerre et de violence, aux proférations, aux conflits de Cassandra avec son père. Chacune de ces formes apparaît à l'intérieur d'une gradation, sous une forme plus ou moins lisse, plus ou moins striée. Au centre existe une forme de temps élémentaire : celle des silences, des scansion, des notes longuement tenues. Ces différentes formes de temps constituent l'enveloppe du récit, elles sont la gangue de la voix, et elles en déterminent non seulement le rythme, mais aussi la couleur, l'intensité et le registre. Les relations peuvent être souples : le texte s'insère librement à l'intérieur du cadre musical ; elles peuvent être strictes : la voix déclenche des entrées instrumentales. Musique et récit sont toutefois pris à l'intérieur de blocs de durées homogènes et fermés sur eux-mêmes. Car le temps, qu'il soit lisse ou strié, doux ou violent, est presque toujours statique ; c'est le temps du suspens, de l'introspection, de l'attente, du pressentiment, un temps immémorial détaché de l'action ou de l'effet immédiat – le temps de ce qui a déjà eu lieu, et qui revient sous forme cérémonielle. Jarrell évite non seulement tout commentaire musical visant à représenter des affects, mais aussi toute progression dramatique à sens unique : les moments s'étirent, se démultiplient, se réfractent ou se resserrent, sortes de miroitements, de mouvements perpétuels ; ils éclatent ou se brisent, mais n'aboutissent jamais à un climax, ne se transforment pas, ne sont pas générateurs d'autre chose ; ils s'épuisent, s'arrêtent et se figent. Les enchaînements sont fondés sur des échos, des résonances, des bifurcations, des oppositions brusques. Le temps est mis en boucle.

Le matériau avec lequel Jarrell travaille est composé de structures harmoniques stables, qui sont données d'emblée ou qui se constituent progressivement en évoluant par cercles concentriques ; elles sont travaillées de l'intérieur, non seulement par des déplacements sensibles d'intervalles, par l'émergence de figures mélodiques restreintes, ou par des changements de couleurs, mais surtout par des structurations rythmiques, par une construction du son et de sa désinence (souvent à l'intérieur de structures symétriques). Chaque bloc harmonique est ainsi dessiné, sculpté du dedans, et affecté d'une vitesse de déroulement – d'un tempo – spécifique. Ces blocs se font et se défont, ils s'emballent ou s'étirent, mais ils conservent leur autonomie, leur caractère monadique. Ils gouvernent aussi bien des musiques lentes, fondées sur des valeurs longues, que des musiques agitées et virtuoses : bien des structures volubiles apparaissent ainsi comme une ornementation des notes structurelles de l'accord, présent en filigrane. De nombreux passages sont bâtis autour d'une note-pivot qui unifie de larges plages de temps et renforce le caractère non évolutif du discours musical. Dans *Cassandra*, certaines notes ont même une signification pour l'ensemble de la pièce : la note *ré*, dont le caractère tragique traverse toute l'histoire de la musique (du chant grégorien au *Don Giovanni* de Mozart, de Beethoven à Zimmermann), joue ainsi un rôle central ; on l'entend souvent à l'unisson, comme la figure même du *fatum*, comme un signal, ou maintenue de façon obsessionnelle en arrière-plan (les notes *mi bémol* et *la bémol* jouent également un rôle

structurel important). À mi-chemin des notes-pivots et des blocs d'accords se situent les notes répétées, souvent en alternance entre deux instruments ; ces antiphonies qui font vibrer l'espace en tournant sur elles-mêmes sont une signature de Jarrell, au même titre que les textures ou les différentes couches de temps qui se déroulent simultanément (une autre forme de mouvement immobile) – elles se retrouvent dans la plupart de ses œuvres. Ainsi, le récit haletant du banquet avant le départ de Ménélas est-il pris dans les tenailles d'une texture où se superposent différents tempi, différentes vitesses : c'est une sorte de machine infernale.

C'était la veille du départ de Ménélas. J'étais assise au banquet royal, à ma droite Hector, et à ma gauche, obstinément silencieuse, Polyxène. Face à moi, mon très jeune et charmant frère Troïlos avec la sage Briséis. Présidant la table, Priam, Hécube, Ménélas, notre hôte, que personne ne devait plus appeler "hôte". Quoi ? Qui donc l'a interdit ? [...] Pâris, qui avait déjà trop bu, s'adressa en haussant le ton à son voisin, le Grec Ménélas, faisant allusion à l'épouse de ce dernier, Hélène. Ménélas, un homme posé, plus très jeune, et qui ne cherchait pas querelle, répondait poliment au fils de son hôte, jusqu'au moment où les questions se firent si insolentes qu'Hécube, se laissant emporter par une colère inhabituelle, intima à son fils l'ordre de se taire. Un silence de mort s'installa dans la salle. Seul, Pâris bondit en criant : comment ça, me taire ? Ça recommence ? Ça n'en finira donc jamais ? Ah ! non. Ces temps sont révolus. C'est moi, Pâris, qui irai reprendre aux ennemis la sœur du roi. Mais si on me la refuse, il en est une autre plus belle. Plus jeune. Plus noble. On me l'a promise. Tenez-vous-le pour dit.

Jamais auparavant un silence pareil n'avait régné sur le palais de Troie. Chacun sentait qu'une frontière venait d'être violée. Jamais un membre de notre famille n'avait eu le droit de parler ainsi. Mais moi. Moi seule, j'ai vu. Ce fut en cet instant que se déclencha le mécanisme conduisant à notre perte. Immobilité du temps³.

Cassandra dessine une trajectoire d'avant en arrière. La reprise de la phrase initiale à la fin de la pièce – "Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira" – annule en quelque sorte le temps. Révoltée, Cassandra subit la logique des événements. Le temps à venir lui échappe, qu'il s'agisse de celui de la Cité ou de celui de sa relation à Énée. Nulle fuite possible, nulle action non plus. Les dernières paroles qu'elle adresse à Énée sont significatives : "Je reste. Que la douleur nous fasse souvenir l'un de l'autre. C'est à elle que nous nous reconnaitrons plus tard, si plus tard il y a...". L'immobilité douloureuse, où le souvenir prime sur toute projection dans le futur, conduit à une forme musicale qui tient plus du rituel que d'une construction dramatique au sens conventionnel du terme. Les différents moments n'entrent pas en conflit les uns avec les autres : ils alternent, comme pris dans la rigueur d'une formalisation qui tient Cassandra prisonnière. Il y a là une forme de distanciation par laquelle les figures du drame sont désignées sans que la subjectivité ne trace un quelconque chemin. Cassandra dit "Non", mais la catastrophe a lieu. La musique enregistre, réfracte et exprime cette impuissance historique. Les éléments qui la constituent ne bouleversent pas les cadres structurels, ils ne transcendent pas l'inexorable déploiement du temps, mais s'y soumettent. Les textures fondées sur des figures répétitives en décalage, chacune dans un mètre différent, ou les élans donnés par les appoggiatures, ou encore les gestes tranchants, les notes proférées comme une menace, celles rapides qui sont répétées en antiphonie, tout bute sur l'impossible transfiguration. Le travail de détail, plein de raffinement, ne transforme pas les textures, mais leur permet de durer. La condamnation de l'héroïsme lancée par Cassandra à l'adresse d'Énée sonne le glas d'un sujet maître du temps, capable de construire son destin. Les éléments strictement compositionnels ne sont pas détachés du sens général. Par son écriture, Jarrell s'inscrit à l'intérieur d'une tendance propre à la musique actuelle : le développement, l'idée même d'une dynamique formelle qui tendrait à faire apparaître la figure

de l'altérité, y est devenue problématique. Les processus se déploient à l'intérieur d'un cadre donné, sans le bouleverser, le renverser, ou le dissoudre. Aussi le lien entre les différents moments de l'œuvre n'est-il pas un lien volontaire, un coup de force, une conséquence inéluctable, mais une dérivation, une suggestion. L'étanchéité des blocs de temps autonomes, qui ne sont plus déduits les uns des autres, garde dans sa dureté quelque chose de la forme ouverte qui, au début des années soixante, libéra la musique des relations causales. On en trouve de multiples exemples dans la musique de Jarrell. Dans *Cassandra*, certaines figurations sont disloquées, utilisées sous forme de fragments.

La musique de Michael Jarrell se tient ainsi sur la frontière qui sépare la profondeur du passé de l'abîme du futur. Elle est au point limite où les extrêmes l'oppressent. Cette musique inquiète et vibronnante oscille entre dit et non-dit, entre veille et sommeil ; y chantent des voix solitaires, et celle de ces fantômes que l'on trouvait déjà dans son opéra de chambre *Dérives*, où Don Juan apparaissait comme un revenant.

Jarrell avait tenté, dans ses premiers essais, de transposer la forme du théâtre nô japonais, et l'on retrouve dans *Cassandra* quelque chose de cette idée : l'introspection, l'exploration d'un épisode passé, l'articulation entre les différents registres de la voix parlée et les instruments, la notion d'un temps poétique pris entre dissolution et resserrement, faisant de chaque moment une présence intense et tout à la fois une absence. *Cassandra* se penche sur le moment clé de son vécu comme les revenants du nô sur le leur ; à travers elle, c'est nous qui tentons de déchiffrer la réalité présente. Dans cet espace en suspens, la mémoire convoque des figures musicales connues : on retrouve des éléments appartenant à d'autres œuvres de Jarrell, selon une tendance propre au compositeur qui consiste à développer son matériau dans des pièces différentes, ainsi que des références plus ou moins explicites à des compositeurs actuels – un emprunt à Berio côtoie ainsi le double hommage à Bartók et Kurtág (quasi-citation pour celui-là, citation littérale pour celui-ci). Le discours rétrospectif et introspectif de *Cassandra* trouve un écho dans une pratique où les fils du passé sont mystérieusement tissés avec ceux du présent.

© KAIROS Music Production, 2009

¹ Philippe Albèra est un observateur engagé depuis une quarantaine d'années dans le champ de la musique contemporaine. Conseiller artistique au Festival d'Automne à Paris durant plusieurs années à partir de 1990, il enseigne l'histoire de la musique et l'analyse dans les Hautes Écoles de musique de Genève et Lausanne.

^{2,3} Extrait du livret de *Cassandra*. Traduction française Alain Lance et Renate Lance-Otterbein © Éditions Henry Lemoine, 1994.

biographies

Christa Wolf – texte

Christa Wolf (1929-2011) compte parmi les grands écrivains contemporains, ainsi qu'en témoignent les nombreux prix littéraires internationaux qui lui ont été décernés. Éduquée sous le national-socialisme, elle rencontre en 1945 un rescapé d'un camp de concentration : c'est pour elle une prise de conscience douloureuse et décisive qu'elle relatera plus tard dans *Trame d'enfance* (1976). Dès 1949, elle adhère au SED (Parti de l'unité socialiste, qui sera au pouvoir en RDA jusqu'en 1989). Après des études de lettres à Leipzig et son mariage avec Gerhard Wolf, Christa Wolf travaille à l'Union des écrivains et commence à publier des textes qui restent proches des canons esthétiques du socialisme démocratique. En 1968, la publication de *Nachdenken über Christa T. (Christa T.)* marque un tournant : ce roman lui vaut des critiques virulentes de la part des autorités. On lui reproche de réhabiliter des valeurs bourgeoises, telles que la subjectivité ou l'intériorité. Après cette crise, Christa Wolf ne renoncera jamais au droit à "l'authenticité subjective" qu'elle revendique. Suite à l'affaire Wolf Biermann en 1976 et à l'exclusion de plusieurs membres de l'Union des écrivains, et malgré sa rupture avec les autorités de son pays, elle choisit de ne pas quitter la RDA et poursuit son travail (avec entre autres *Cassandre* en 1983 et *Incident* en 1987). Lorsque surviennent les événements de l'automne de 1989, Christa Wolf est l'une des grandes voix du tournant démocratique. Mais, opposée à la réunification, elle se prononce en faveur d'une "troisième voie" et cristallise sur sa personne les critiques de la presse et de ses collègues ouest-allemands. Elle quitte provisoirement l'Allemagne pour la Californie, et écrit *Médée. Voix* (1996). En 2010 paraît un ultime livre, *La Ville des anges ou le pardessus de Mister Freud* : la somme d'une vie. Christa Wolf est aussi l'auteure d'un grand nombre d'essais.

Michael Jarrell – composition

Né à Genève en 1958, Michael Jarrell étudie la composition dans la classe d'Éric Gaudibert au Conservatoire de Genève et lors de divers stages aux États-Unis. Il complète sa formation à la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg im Brisgau, auprès de Klaus Huber. Depuis 1982, son œuvre a reçu de nombreux prix : prix Acanthes (1983), Beethovenpreis de la Ville de Bonn (1986), prix Marescotti (1986), Gaudeamus et Henriette Renié (1988), Siemens-Förderungspreis (1990). Entre 1986 et 1988, il séjourne à la Cité des Arts à Paris et participe au stage d'informatique musicale de l'Ircam. Il est ensuite pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1988/89, puis membre de l'Istituto Svizzero di Roma en 1989/90. D'octobre 1991 à juin 1993, il est compositeur résident à l'Orchestre de Lyon. À partir de 1993, il est professeur de composition à l'Université de Vienne. L'année 1994 voit la création mondiale, au Théâtre du Châtelet à Paris, avec Marthe Keller, de l'un de ses plus grands succès, *Cassandre* (monodrame d'après l'œuvre de Christa Wolf, traduit et créé depuis dans de nombreux pays). En 1996, Michael Jarrell est accueilli comme "compositeur en résidence" au festival de Lucerne, puis est célébré lors du festival Musica Nova Helsinki, qui lui est dédié en mars 2000. En 2001, le festival de Salzbourg lui passe commande d'un concerto pour piano et orchestre intitulé *Abschied*. La même année, il est nommé Chevalier des Arts et des Lettres. En 2004, il est nommé professeur de composition au Conservatoire supérieur de Genève. À l'occasion des 85 ans de Pierre Boulez, Michael Jarrell compose *La Chambre aux échos* pour l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Susanna Mälkki. En 2010, il reçoit le Prix Musique de la Ville de Vienne.

Jean Deroyer – direction musicale

Chef d'orchestre français né en 1979, Jean Deroyer intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à l'âge de quinze ans où il obtient cinq premiers prix.

Entre autres orchestres, Jean Deroyer a été invité à diriger le NHK Symphony Orchestra à l'Opéra de Tokyo, le Radio Symphonie Orchester Wien, le SWR Orchester Baden-Baden, le RSO Orchester Stuttgart, le Deutsche Symphonie Orchester, l'Israël Chamber Orchestra, les Orchestres philharmoniques du Luxembourg, de Monte-Carlo et de Liège, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre national de Lyon, l'Ensemble Intercontemporain et le Klangforum Wien dans des salles telles que le Konzerthaus de Vienne, la Philharmonie de Berlin, la salle Pleyel, le Luzern Hall, le Tokyo Opera City et le Lincoln Center à New-York. Depuis 2008, Jean Deroyer est directeur musical de l'ensemble Court-circuit et chef principal de l'Orchestre de Basse Normandie depuis 2014.

Hervé Loichemol – mise en scène

Hervé Loichemol, né à Mostaganem (Algérie), suit des études d'art dramatique à l'École du Théâtre national de Strasbourg. Comme comédien, il joue Marivaux, Peter Weiss, Anne Perry-Bouquet, Maurice Regnaut, Tankred Dorst, Aristophane, Adamov, Musset, Evgueni Schwartz, Shakespeare, ou encore Pirandello. Comme metteur en scène, il présente plusieurs pièces au Festival d'Avignon : *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing*, *Héraklès 5* et *Hamlet-machine* de Heiner Müller (1983), *L'École des Femmes* de Molière (1984), *Lettre au directeur du théâtre* de Denis Guénoun (1997) et *Lever les yeux au ciel* de Michel Beretti (2006). Entre 1994 et 2000, il travaille en Bosnie (*Hamlet-machine* de Heiner Müller à Sarajevo et en tournée, *Quartett* de Heiner Müller, *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès). De 1999 à 2002, il est administrateur du Château de Voltaire et directeur artistique de l'Auberge de l'Europe à Ferney-Voltaire. Il collabore régulièrement avec les écrivains Denis Guénoun, Yves Laplace et Michel Beretti, dont il crée plusieurs pièces en France (Petit Odéon-Comédie Française, Théâtre National de la Colline, Festival d'Avignon) et en Suisse (Théâtre de Carouge, Le Poche, Comédie de Genève, Salle Patiño, Saint-Gervais). Parmi ses récentes mises en scène à la Comédie de Genève, dont il est le directeur depuis juillet 2011, on peut citer *Siegfried, nocturne* de Michael Jarrell et Olivier Py (2013), *Shitz* de Hanokh Levin (2014), *Le Roi Lear* de Shakespeare (2015), et, à la Comédie de l'Est, *L'Excursion des jeunes filles mortes* de Anna Seghers (2014). Il a enseigné à l'ESAD de Genève, à l'École du Théâtre national de Strasbourg, à la SPAD de Lausanne dont il a été le responsable et à l'École de la Comédie de Saint-Étienne.

Fanny Ardant

Fanny Ardant est née à Saumur le 22 mars 1951. Fille d'un officier de cavalerie, elle passe son enfance à voyager en Suède, en Espagne, en Grande-Bretagne, avant que sa famille ne s'installe à Monaco, où son père a pour charge de gouverner le palais. Étudiante à Science-Po, à Aix-en-Provence, elle nourrit néanmoins une passion pour le théâtre depuis toujours. Alors qu'elle prépare le concours des Affaires Étrangères de Londres, elle monte à Paris et s'inscrit au cours d'Art Dramatique de Périmoni. En 1974, elle est engagée pour jouer *Polyeucte* au Festival du Marais, puis elle part en tournée interpréter les grands textes classiques (Racine, Montherland, Claudel). C'est en la découvrant dans *Les Dames de la côte* de Nina Companeez, série télévisée diffusée en décembre 1979, que François Truffaut est séduit par son physique et sa présence si caractéristique. Il prépare alors *Le Dernier métro*, mais promet de lui écrire un rôle à la mesure de son talent.

C'est en la voyant, l'année suivante, au cours de la cérémonie des Césars, assise à côté de Gérard Depardieu, que le réalisateur décide de les réunir à l'écran et d'en faire le couple vedette de *La femme d'à côté*, œuvre qui lance la carrière cinématographique de l'actrice.

Son talent révélé, c'est au tour d'Alain Resnais de l'engager pour *La vie est un roman*, où elle donne pour la première fois la réplique à Pierre Arditi et Sabine Azéma, avant de retrouver François Truffaut pour son ultime film *Vivement dimanche !* en 1983. Elle tournera ensuite pour Mark Peploe, Yves Angelo, Michelangelo Antonioni, Sydney Pollack, Gabriel Aghion, Patrice Leconte, Claude Berry, François Ozon...

Au théâtre, elle a, dès 1974, été dirigée par de nombreux metteurs en scène comme Dominique Leverd, Andreas Voutsinas, Francis Huster, Bernard Murat, Jacques Lassalle, Lambert Wilson, Antoine Bourseiller ou Roman Polanski dans *Master Class* où elle interpréta une bouleversante Maria Callas.

Fanny Ardant a également réalisé deux long-métrages : *Cendres et sang* (2009) et *Cadences obstinées* (2013).

Elle a obtenu le César de la meilleure actrice pour *Pédale douce* (1997) ainsi que le Prix lumière pour le même film, puis le Prix Stanislavski du Festival international de Moscou en 2003.



Photos : *Cassandra*, Comédie de Genève 2015 © Marc Vanappelghem