



SOUVENIRS
DE DON ESTEBAN

EL CAMARON
LE FUGITIF

ESCLAVE CUBAIN
MORT À 104 ANS.

THÉÂTRE MUSICAL
DE H.W. HENZE

La Péniche Opéra

Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical

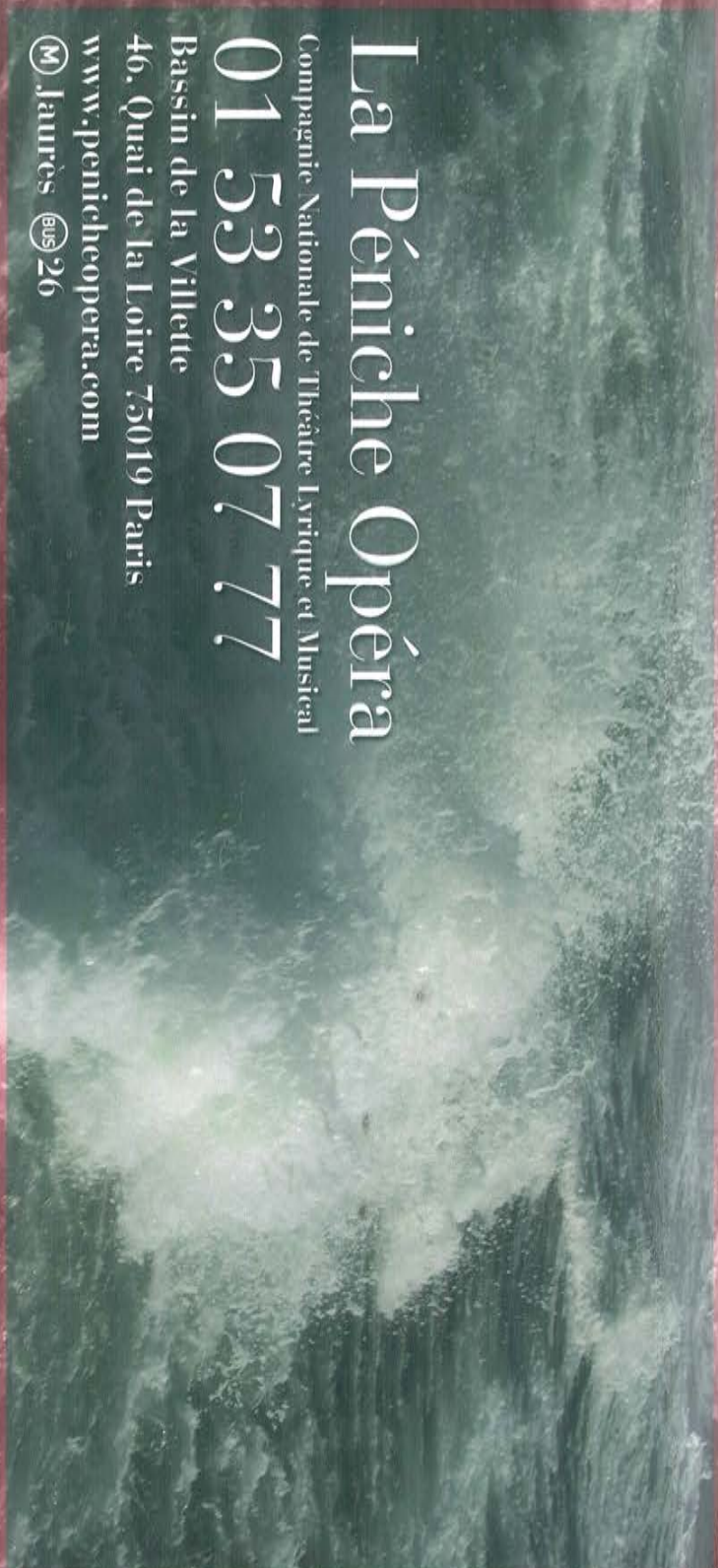
01 53 35 07 77

Bassin de la Villette

46, Quai de la Loire 75019 Paris

www.penicheopera.com

M Jaurès bus 26



EL CIMARRON LE FUGITIF

SOUVENIRS DE DON ESTEBAN.
ESCLAVE CUBAIN MORT À 104 ANS.
THÉÂTRE MUSICAL DE H.W. HENZE

« On sait bien que les révolutions
tournent mal. Mais devenir-révolutionnaire,
c'est autre chose qu'une révolution,
c'est ce moment inouï, fragile et pourtant si puissant,
où l'homme se trace une seule ligne de fuite possible,
pris dans l'impasse d'une oppression...
Avant même le moment où s'élève le bras armé
d'un révolutionnaire braillard, s'est déjà élevé en lui
un chant de liberté presque imperceptible,
une petite ritournelle vers laquelle
il faut tendre l'oreille... »

Dorian Astor

La nation cubaine racontée au travers d'une voix unique, l'histoire vraie d'un "cimarrón" ou "bœuf sauvage", nom donné aux esclaves évadés des Caraïbes. Véritable témoignage du passé où Henze utilise un très large éventail vocal : textes parlés, chantés, criés, sifflés, chuchotés... Ici, chant et musique jouent à armes égales et se complètent entre oppression et liberté, au service du cri d'un homme.

C'est dans un ouvrage de l'auteur cubain Miguel Barnet intitulé Biografía de un Cimarrón (Biographie d'un esclave fugitif) que Hans Magnus Enzensberger puise le texte de l'œuvre de Henze. En 1963, Barnet avait rencontré à La Havane un vieux noir de cent quatre ans du nom d'Esteban Montejo qui avait combattu dans la guerre d'indépendance cubaine (1895 - 1898). Montejo lui avait raconté l'histoire de sa vie, agrémentée de diverses observations philosophiques : ses années d'esclavage dans les années 1860, son existence de cimarrón, donc de fugitif, luttant pour survivre dans l'arrière-pays cubain, puis son retour au travail comme esclave "libéré" et sa participation à la révolte contre les Espagnols. La vie de Montejo offrait non seulement un résumé de l'histoire cubaine, mais aussi, sur un plan plus symbolique, un "témoignage du passé", pour utiliser l'expression de Henze : autrement dit, la preuve que certains traits du Cubain ordinaire avaient inéluctablement conduit à l'exploitation du pays, d'abord par l'Espagne, puis par les Etats-Unis, tout en préservant "les nombreuses sources et forces motrices de la révolution, sa nécessité et sa vigueur". Ainsi, Montejo est censé représenter la terrible vulnérabilité de la jeune nation cubaine, mais aussi son intégrité fondamentale, son honnêteté, son autonomie, son amour des plaisirs de la vie, son absence de soif de pouvoir, si ce n'est, peut-être, en cas d'extrême provocation, pour prendre en main son propre destin. Henze écrit El Cimarrón à Cuba entre décembre 1969 et janvier 1970, aussitôt après la création de sa Sixième Symphonie à La Havane. L'œuvre fut représentée pour la première fois au mois de juin suivant au Festival d'Aldeburgh. El Cimarrón était la partition la plus longue de Henze depuis son opéra Les Bassarides (1965) et elle illustre mieux qu'aucune autre composition de cette époque l'importante évolution de son style. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres théâtrales, au sens le plus large. El Cimarrón nous met en présence d'une voix unique, qui parle aussi souvent qu'elle chante, et de trois instruments plutôt discrets (guitare, flûte et percussions douces) ; enfin, au lieu d'un lourd cadre allégorique, on a un récit que le compositeur laisse progresser de façon autonome, même si c'est au sein d'un contexte politique manifeste.



SOUVENIRS
DE DON ESTEBAN.

EL CIMARRON LE FUGITIF

ESCLAVE CUBAIN
MORT À 104 ANS.

THÉÂTRE MUSICAL
DE H.W. HENZE

D'après Biografía de un Cimarrón
(biographie d'un fugitif) de Miguel Barnet
Livret de Hans Magnus Enzensberger

Création en langue française

Adaptation Mireille Larroche et Paul-Alexandre Dubois

Paul-Alexandre Dubois

direction musicale

Mireille Larroche mise en scène

Francesca Bonato assistante

à la mise en scène

Daniel Ould Said réalisateur

Mathilde Michel images

Avec

Paul-Alexandre Dubois baryton

Amélie Berson flûte

Didier Aschour guitare

Diana Montoya Lopez percussions

remerciements chaleureux à Françoise Rivalland

Gérard Vendrely lumières

Emmanuel Peyre, Romain Richert régie

Jean-Michel Beau, David Hiriart

montage images

10 représentations
du 22 janvier au 12 février 2007
à 20h30
les lundi, vendredi, samedi

La Péniche Opéra
01 53 35 07 77

Note d'intention de Mireille Laroche

Les générations qui ont aujourd'hui entre 20 et 60 ans sont fascinées par « Cuba », son mythe, ses utopies, ses révoltes, ses violences.

Révolutionnaires, musiciens, cinéastes, amoureux de la culture latino-américaine, ou tout simplement éternels adolescents romantiques, nous avons été élevés à l'ombre de cette île mythique, une sorte de Mahagonny contemporaine : rêve illusoire et cruel.

Castro, le Che, la Baie des Cochons, Kennedy, et aujourd'hui, Wim Wenders, Buena Vista Social club, nourrissent nos imaginaires, nos mémoires, et nos inconscients de femmes et d'hommes du XXI^e siècle.

Que venons-nous chercher dans cette île ? Après quel rêve d'adolescent courons-nous ?

Quand nous avons découvert la partition de Henze El Cimarron, le fugitif qui raconte l'histoire d'un esclave cubain de 104 ans né en 1860 et mort en 1969, la séduction a été immédiate.

Un homme, cinquante ans avant la révolution castriste, parle de liberté et de révolte à des hommes et femmes (en l'occurrence nous) qui vivons 50 ans après la révolution castriste et rêvons toujours de libertés et de révoltes.

Un esclave noir s'interroge, au crépuscule de sa vie, sur l'utilité des révoltes qu'il a menées contre l'esclavagisme et contre l'impérialisme espagnol, sur ce qu'est la liberté et, à travers son interrogation, ce sont toutes les interrogations de nos propres générations sur les utopies révolutionnaires, qui sont posées.

L'histoire de « Cuba » est peut-être une des histoires les plus emblématiques du XX^e siècle.

La musique de Henze rend compte de l'épaisseur que nous projetons sur la vie exemplaire de ce cubain appelé Don Estéban Montejo parce que né en décembre 1860, le jour de la Saint Esteban, celui des calendriers. En ce temps-là, les hommes blancs achetaient et vendaient les noirs comme s'ils étaient des porcelets.

La vie de Montejo offre non seulement un résumé de l'histoire cubaine, mais aussi, sur un plan plus symbolique, un « témoignage du passé », montrant comment certains traits du Cubain ordinaire ont conduit à l'exploitation du pays, d'abord par l'Espagne, puis par les États-Unis, tout en préservant « les nombreuses sources et forces motrices de la révolution, sa nécessité et sa vigueur », selon H. W. Henze. Montejo est censé représenter la terrible vulnérabilité de la jeune nation cubaine, mais aussi son intégrité fondamentale, son honnêteté, son autonomie, son amour des plaisirs de la vie, son absence de soif de pouvoir, si ce n'est, peut-être, en cas d'extrême provocation, pour prendre en main son propre destin.

Musique écrite dans les années 70, elle a toute l'insolence, la liberté, l'aspect ludique et l'émotion, qui permettent de donner à ce « récit-al », la violence et la sauvagerie de

ces années sanglantes mais aussi la poésie, la fantaisie et l'humour qui animent notre héros centenaire ! El Cimarron est une œuvre dont le plus grand charme réside dans le contact direct qu'elle nous offre avec un être humain chaleureux et amusant, dépourvu d'affectation et affranchi de toute idéologie stéréotypée.

Pour « mettre en scène » cette musique de Henze c'est, plus que la nécessité d'un « décor », un travail sur l'image, (les images) qui s'est imposé à nous. Ce travail sur l'image a pour but de placer la musique de Henze au centre de la représentation, en tant qu'acteur à part entière de la partition.

Nous avons donc conçu un projet dramaturgique et scénographique qui met en œuvre trois sources d'images différentes :

- D'une part des images du Cuba d'aujourd'hui que nous avons demandé à une jeune cameraman de 25 ans d'aller cueillir. Images saisies avec sa sensibilité de jeune femme du XXI^e siècle. Images de cubains, des vieux mais aussi des jeunes, ces petits-fils de Don Estéban, cette 3^{ème} ou 4^{ème} génération d'esclaves devenus « libres ». Mais aussi des images de paysages ; ces paysages décrits par Don Estéban, ces arbres avec lesquels il parle, ces oiseaux que sont-ils devenus ? Et ces villes, là où les révoltes et les révolutions sont nées et sont mortes, ont-elle encore quelque chose à voir avec les siennes ?

- D'autre part des images d'archives, images d'actualités sur Cuba qui ont marqué toute l'histoire du XX^e siècle mais aussi images « folkloriques » pourraient-on dire, issues de films, de tableaux, de photos que nous avons tous croisées ces dernières années, (portraits de Che, de Castro ou films et reportages).

- Et enfin des images des instrumentistes prises en direct pendant la durée du spectacle. Très gros plans sur les instruments, sur le geste instrumental qui doivent donner à voir la musique dans sa « fabrication ».

Ces trois sources d'images sont mixées en direct par un réalisateur au plus proche de la dramaturgie musicale. L'image devient un personnage au même titre qu'un chanteur ou musicien, elle vit « au rythme » de la musique, elle dialogue avec les partenaires sur le plateau. Elle travaille, comme la musique, sur l'épaisseur, la mémoire, le double sens, l'association.

L'image ne vient pas illustrer la musique ni même le récit mais au contraire dialoguer avec eux, les mettre en perspective, les interroger.

Outre la thématique passionnante que nous permet de développer cette très belle partition de Henze, il s'agit pour moi de poursuivre une aventure artistique et une recherche dans le domaine du théâtre musical contemporain avec Paul-Alexandre Dubois, chanteur lyrique et musicien passionné et, dans le domaine du rapport souvent difficile (voire invivable!) entre l'image filmée et le spectacle vivant, avec Jean-Michel Beau, réalisateur avec lequel j'ai déjà travaillé dans le même sens à l'occasion de la mise en scène de « Planets » de Holst, avec l'orchestre de Paris (Mogador, Mars 2006).

Hans Werner Henze repères biographiques

Né à Gütersloh (Westphalie) en 1926, Hans Werner Henze suit de bonne heure des cours de piano, d'harmonie et de contrepoint. Il débute ses études musicales à la Staatsmusikschule de Braunschweig en 1942, puis travaille comme pianiste accompagnateur du Stadttheater de Bielefeld en 1945 avant de reprendre ses études à l'Institut de musique sacrée de Heidelberg où il est, de 1946 à 1948, l'étudiant de Wolfgang Fortner. De cette période de formation datent entre autres les *Fünf Madrigale* pour chœur et ensemble instrumental (1947).

Assistant aux premières académies musicales de Darmstadt dès 1946, il y rencontre deux ans plus tard René Leibowitz avec lequel il travaille intensivement (*Appolo* et *Hyacinthus*, 1949, d'après Trakl, pour clavecin, huit instruments solistes et voix d'alto, témoigne de cet enseignement du dodécaphonisme) et tente parallèlement de renouer des liens avec le théâtre : il collabore avec Heinz Hilpert au Deutsches Theater de Constance en 1948 et est directeur artistique ainsi que chef d'orchestre du Ballet du Staatstheater de Wiesbaden à partir de 1950.

Après des séjours à Berlin et Munich, et après avoir écrit plus de trente œuvres d'une très grande diversité de styles et de genres (notamment l'opéra *Boulevard Solitude*) il choisit de s'installer en Italie en 1953 où il termine son opéra *König Hirsch*. Il assure des master-classes de composition au Mozarteum de Salzbourg de 1962 à 1967. Dans les années qui suivent le succès triomphal de *Die Bassariden* (créé en 1966 à Salzbourg) Henze s'oriente vers le marxisme et affichant ses sympathies pour le mouvement de 1968 en Allemagne. Il passe un an (1969-1970) à Cuba où il enseigne et fait des recherches (il y dirige sa *Sixième symphonie* en novembre 1969). Ce changement d'idéologie se traduit notamment par les nouveaux choix de poètes mis en musique : à Hölderlin, Kleist ou Trakl succèdent Enzensberger (socialiste allemand), Miguel Barnet (Cuba) et Gaston Salvatore (Chili).

Depuis cette époque, le compositeur a accumulé prix et distinctions en tant que compositeur et chef d'orchestre ; il fonde les *Cantieri Internazionali d'Arte* à Montepulciano en 1976, et se consacre à l'enseignement (cours de composition à Cologne en 1980, Londres en 1987), ou collabore avec diverses institutions (compositeur en résidence au Tanglewood Music Center en 1983 et 1988, à la Philharmonie de Berlin en 1991, etc.).

Hans Werner Henze dirige depuis 1988 la Biennale de Munich.

Hans Werner Henze

Henze écrit *El Cimarrón* à Cuba entre décembre 1969 et janvier 1970, aussitôt après la création de sa *Sixième Symphonie* à La Havane, et l'œuvre fut représentée pour la première fois au mois de juin suivant au Festival d'Aldeburgh. *El Cimarrón* était la partition la plus longue de Henze depuis son opéra *Les Bassarides* (1965) et elle illustre mieux qu'aucune autre composition de cette époque l'importante évolution de son style. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres théâtrales, au sens le plus large. Mais face à la vaste toile symphonique des *Bassarides*, *El Cimarrón* se présente comme une succession souple d'épisodes musicaux plus ou moins anecdotiques ; d'autre part, pas d'immenses effectifs chorals et orchestraux de l'opéra, *El Cimarrón* nous met en présence d'une voix unique, qui parle aussi souvent qu'elle chante, et de trois instruments plutôt discrets : guitare, flûte et percussions douces ; enfin, le récit que le compositeur laisse progresser de façon autonome, même si c'est au sein d'un contexte politique manifeste.

Les quinze tableaux – ou « chants » – de l'œuvre de Henze sont toujours remarquables pour leur caractère informel. Le texte est traité le plus souvent en style récitatif, tantôt en parlé véritable, tantôt en *Sprechgesang* (ou parlé-chanté), dans lequel le contour est noté, mais non les hauteurs exactes, tantôt en *arioso* libre. On ne rencontre une notation stricte qu'à titre exceptionnel (comme par exemple dans le n°8, où Henze propose un habile pastiche de la danse cubaine *Son*). Le compositeur renonce donc au type de chant traditionnel au profit d'une utilisation extrêmement riche et variée de toutes les ressources vocales disponibles, y compris le rire, le sifflement, le cri et le hurlement, et il utilise toute l'étendue vocale jusqu'au registre de voix de tête. Son idée était de faire raconter l'histoire par la voix de la façon de la plus intense possible, comme un adulte lirait un conte de fées à un enfant. Il en va de même des instruments. Le flûtiste, armé de cinq flûtes différentes (*piccolo*, flûte, flûte alto, flûte basse et *ryuteki* japonais), doit également jouer de la guimbarde, de l'harmonica et du sifflet à roulette, et de temps à autre frapper sur quelques instruments à percussion, taper dans les mains, chanter et crier. Henze fait appel à toute une série d'effets spéciaux dans la partie de la flûte, qui comprend notamment des accords. De même, il élargit quelque peu la palette technique de la guitare, et le guitariste joue également du tambour et du marimbula cubain. L'ensemble de percussions proprement dit est bien entendu gigantesque, et le percussionniste doit pouvoir compter sur des capacités athlétiques... Dans le récit de l'évasion de Montejo (n°4), le guitariste et le percussionniste sont invités à improviser « en circulant lestement et le plus rapidement possible entre les divers instruments tout en sifflant sauvagement ». Un certain lyrisme prévaut, bien que Henze évite toute écriture lyrique au sens traditionnel. Ainsi, si l'on compare

Les lignes de fuite du Cimarron

“Musik ist nolens volens politisch”¹

(Hans Werner Henze, 1969)

les « murmures de la forêt » du n° 5 à la musique des bois de l'opéra de Henze, *Le Roi cerf*, on constate que la nouvelle technique favorise le réalisme aux dépens d'un certain climat romantique impressionniste. Et pourtant, il n'y a rien de frustré ou de désenchanté dans les bois d'El Cimarrón. Les arbres ont toujours « quelque chose de majestueux - tels des dieux », mais leur magie est amicale au lieu d'être menaçante, c'est la magie que chacun peut ressentir en marchant dans les bois et non la sorcellerie atavique des forêts féeriques. Henze révèle la même virtuosité en décrivant des événements comme l'évasion (n° 4) où le chanteur joue non seulement son propre rôle, mais aussi celui du surveillant (qui lance des appels au porte-voix), et où il figure la bagarre qui s'ensuit. On songe également à la bataille de Mal Tiempo (n° 12), merveilleux portrait miniature de la confusion des combats corps-à-corps. Et enfin, il y a le cadre, la chaleur étouffante de la plantation de canne à sucre, les cliquetis et les sifflements de la nouvelle raffinerie d'Ariosa (n° 9), l'entrée triomphale dans La Havane après Mal Tiempo. En écoutant ces épisodes, on oublie presque que Henze ne travaille qu'avec quatre interprètes et un ensemble restreint d'instruments.

La musique d'El Cimarrón est toujours extrêmement évocatrice, et ne sort pas, ou très peu, du cadre du récit. D'après Henze, l'œuvre comporte très peu de références à la musique populaire cubaine, mis à part le pastiche Son. La plus évidente est le rythme de rumba doble dans le n° 13. Dans le n° 15, on trouve une citation de la cérémonie cubaine du Lukumi (l'ostinato rythmique joué par les instruments environ une minute après le début). Le n° 10 raille les prêtres dans un plain-chant parodique où l'accompagnement de flûte et d'harmonica prend des allures d'organum. Le chanteur est assis à l'envers sur sa chaise et prononce le texte comme un sermon, en soulignant de façon exagérée les mots-clés.

Stephen Walsh

(traduction Dennis Collins)

Pour avoir grandi dans l'Allemagne nazie, Hans Werner Henze n'aura cessé de tracer des lignes de fuite. Des sessions musicales clandestines au choix de la carrière musicale, de la tentative de suicide en 1950 à son exil volontaire en Italie en 1953, Henze cherche une issue :

« Les Allemands n'avaient cessé jusque là de me briser ; toutes ces punitions, ces passages à tabac, ces hordes de persécuteurs, ces délateurs, ces principaux en bottes, ces incurables fascistes - ils ne m'atteindraient plus. Je n'aurais de toute façon rien tenté contre eux, je ne suis pas un combattant, je ne suis pas un vainqueur ».

L'engagement politique est donc d'abord un arrachement au territoire assigné pour créer ailleurs ou autrement son propre territoire. Et le territoire de Henze est d'essence sonore :

« Ce sont toujours des événements, des impressions, des objets réels, qui ont imprimé dans ma sensibilité leur son, comme des traces dans le sable ou des graffitis sur un mur, et qui ont guidé l'élaboration progressive de mon style et de mon écriture. Les êtres que j'ai rencontrés et aimés, craints ou méprisés, se sont trouvés pris dans ma musique, on entend la rumeur qu'ils ont élevée dans mon âme » (Discours de Gütersloh, 1986).

Il s'agit pour lui d'inscrire une trace sonore du monde, de dessiner un territoire politico-musical où sont cartographiées les voix de la souffrance, et de faire entendre une seule voix, singulière, unique, qui parle pour elles. Définition de la musique engagée - c'est-à-dire engagée dans le devenir musical de la voix des opprimés :

« J'avais l'impression que cette pièce agissait alors comme un appel de mise en garde, le public l'a entendu, on pouvait le sentir effrayé, ému ; c'était comme un deuil, la compassion pour les faibles, les souffrants, les opprimés, comme si on n'allait plus oublier les images, les sons, les cris et les larmes des opprimés² ».

C'est que le territoire, étrangement, est affaire de musique. « La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif », écrivait Deleuze dans *Mille Plateaux*. Tout marquage structurant d'un milieu chaotique est en effet rythmique. La pulsation, régulière ou non, transforme la durée pure en territoire, tout comme une ligne, une striure ou une frontière transforment en territoire la surface indifférenciée. L'oiseau a bien un territoire sonore, constitué par les variations expressives de son chant complexe. Marquer un territoire, y entrer, circuler à l'intérieur, en sortir ou y revenir : territorialisation - déterritorialisation

– reterritorialisation. Toute histoire, tout devenir, de l'animal au héros, est un processus de ce type, et il y a des forces d'expression politique et esthétique dans chacun de ces mouvements. Trouver une issue, une échappée, une ligne de fuite, c'est une façon de résister. Fuir, et devenir autre chose en fuyant, c'est une façon de créer. S'arrachant au territoire politique de Cuba colonisé (avec ses champs de canne à sucre, ses baraquements, le corps marqué des esclaves), Montejo le Cimarron se déterritorialise en fuyant dans la forêt ; et il y aura bien une reterritorialisation, quand Montejo reviendra, rebelle armé, pour créer un nouveau territoire politique, révolutionnaire. C'est qu'avant l'esclavage, il y avait une Terre première, l'Afrique. Les Africains ont été attirés, emportés, arrachés vers d'autres lieux. C'était la fin de la Nature et le début de la longue chaîne oppressive de l'Histoire. Montejo ne croit pas au suicide des Noirs réduits en esclavage, il a plutôt la vision d'une échappée : « Les Noirs, eux, agissaient autrement : ils s'envolaient, ils fuyaient en plein ciel et arrivaient dans leurs pays »³. Montejo, lui, c'est dans la forêt qu'il retrouvera un peu de cette terre d'avant le territoire, il y deviendra tout à la fois enfant, cheval, oiseau. Et ce devenir-là est proprement musical. Barnet lui-même se souvient en ces termes du vieillard : « Sa voix parlée avait un caractère mélodieux qui semblait constamment au bord de devenir un chant ». La déterritorialisation du Cimarron, ce sera ce chant-récit recueilli par Barnet ; dans la main de Henze sa matière deviendra récit, ce personnage unique deviendra quatre musiciens⁴. Car le compositeur n'a d'autre préoccupation que de retracer ce devenir musical, force centrifuge et puissance de métamorphose :

« Chacun des quatre musiciens a un centre sonore : le chanteur a son registre de baryton-basse, le flûtiste la flûte en do, le guitariste les positions classiques, le percussionniste les instruments à membrane. A partir de là, dans toute la pièce, chacun fait le tour de ces centres, leur laisse la place, les évite, s'attarde dans les registres extrêmes, dans les tensions, les zones étrangères, comme si la spécificité de chaque instrument devait être oubliée, comme si les musiciens oublièrent pendant de longs moments quels sont les plus beaux sons de leur

instrument : c'est-à-dire ceux pour lesquels l'instrument a été construit (ou alors ceux qui sont le plus « naturellement » dans la voix). Et pourtant le rapport immanent au centre est conservé, et partant, le rapport à leur histoire. Cela ne tourne donc pas autour de l'annulation ou de la destruction, mais autour d'une reconnaissance comme conséquence de l'espace sonore »⁵.

Il me semble que ce dont parle Henze ici, ce sont autant de déterritorialisations et reterritorialisations en acte. C'est le pouvoir presque magique, et pourtant fondamentalement révolutionnaire, de la « petite chansonnette » (ou Ritournelle) qu'évoque Deleuze dans Mille Plateaux. Comme un enfant qui a peur chantonne dans le noir, on esquisse de la voix un centre stabilisant au milieu du chaos, et on y trouve les forces d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire, comme en fredonne en travaillant.

« Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. On sort de chez soi au fil d'une chansonnette »⁶.

De la Terre première aux forces révolutionnaires de l'avenir, le chant du Cimarron parcourt toutes les variations d'intensité de son devenir, de la berceuse chuchotée au cri de guerre. Chacun de nous est emporté avec lui sur cette ligne, il n'y a pas le choix : nous y sommes engagés.

Dorian Astor

1. « La musique, est qu'on le veuille ou non, politique »

2. à propos de sa pièce *Wir erreichen den Fluss*, sur un texte d'Edward Bond

3. Barnet, *Esclave à Cuba*. Biographie d'un Cimarron. Gallimard, 1967, p. 43.

4. Enzensberger : « L'œuvre rend le spectateur témoin d'une action sans comédiens. Musique et texte constituent un seul et unique processus qui ne se laisse pas distribuer en rôles » (*El Cimarron, ein Werkbericht*. Schott's Söhne, Mainz, 1971. Nous traduisons).

5. *El Cimarron, ein Werkbericht*, op. cit.

6. Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, 1980. « De la ritournelle », pp. 382 et sq.

Miguel Barnet ou la mémoire de l'avenir

Miguel Barnet (La Havane, 1940) est aujourd'hui l'écrivain cubain vivant le plus publié dans le monde. Il est ethnologue, et poète. Ce n'est pas simplement une double activité, lorsque d'un côté le disciple de Fernando Ortiz étudie la religiosité afro-cubaine et recueille des témoignages vivants de la civilisation sud-américaine, qu'il porte au livre ou à l'écran, et de l'autre publie des poèmes, des contes, des nouvelles. Chez Barnet, l'ethnologie se fait toute entière poésie. « Sa façon d'être trahit le poète plus que l'érudit ». C'est en ces termes que l'écrivain allemand Hans Magnus Enzensberger se souvient de sa rencontre avec Barnet : rencontre décisive, autour du récit d'un Cimarron¹ (1966) : Esteban Montejo, ancien esclave fugitif, qui a trouvé, dans la forêt où il vécut en « sauvage » durant plusieurs années, le courage de revenir armé d'une machette participer activement à la lutte contre les Espagnols au moment de la Guerre d'Indépendance de 1895. Barnet a patiemment accumulé les bandes sonores recueillies auprès d'un vieillard âgé de cent-quatre ans. On ne saurait dire d'où jaillit la poésie de ce récit, dont Enzensberger et le compositeur Hans Werner Henze feront en 1969-70 une œuvre troublante, un « récit-al pour quatre musiciens ».

Est-ce la sagesse ancestrale d'un homme ancré dans la cosmogonie d'une Afrique première ? Est-ce la folie tantôt douce et tantôt violente d'un électron libre, chargé d'une libido puissante et joyeuse, et soudain assoiffé du sang des Espagnols ? Est-ce l'individualisme détaché d'un solitaire revenu de tout, et qui pourtant fut pris dans le mouvement d'une révolution collective ? La poésie est dans tout cela sans doute, mais aussi dans la fluidité de la transcription de Barnet, dans l'attention portée aux modulations de la voix, aux sauts narratifs que favorisaient l'association libre et les labyrinthes de la mémoire, à ce créole éloquent et mélodieux que l'auteur sut fixer en un espagnol ductile et léger.

L'actualité du texte

La démarche de Barnet engage fermement notre responsabilité de lecteur, et réclame de nous un devoir de mémoire qui dépasse de loin le seul témoignage ethnologique. C'est ce qui fait toute l'actualité du texte de Barnet. Car notre époque contemporaine, longtemps frappée d'amnésie, est agitée aujourd'hui par le spectre mémoriel du colonialisme et de l'esclavage : on sait bien que le refoulé est ce qui fait retour. Après que le Président de la République a annoncé le retrait de l'article 4 de la loi du 23 février 2005 sur la mise

en valeur pédagogique du « rôle positif » de la colonisation, la polémique se fixe sur les termes ambigus de la loi Taubira (2001) reconnaissant la traite négrière et l'esclavage comme crimes contre l'humanité. La traite négrière, l'esclavage et leurs abolitions ne sont toujours pas, aujourd'hui, érigés en lieux de mémoire. Livres, colloques, thèses, qui se comptent aujourd'hui par centaines, n'ont pas réussi à réduire cet écart entre recherche historique savante et histoire enseignée, entre histoire et mémoire nationale. Rares sont les Français qui savent que, pendant près de quatre siècles, leur pays fut une grande puissance esclavagiste, que des vaisseaux battant pavillon français participèrent à la déportation de millions d'Africains, que la plantation ne fut pas une particularité de l'économie américaine, que le Code Noir - qui définit l'être humain asservi comme un simple « meuble » - fut une création du droit français, qu'il fallut deux abolitions (1794 et 1848) pour mettre fin à ce système, et, enfin, que leur nation compte en son sein, aujourd'hui même, des descendants d'esclaves. À l'histoire d'un peuple qui s'est présenté au monde, depuis 1789, comme celui qui a proclamé l'inviolabilité des Droits de l'homme, il n'est pas facile d'associer l'histoire d'une servitude organisée.

Et ce n'est pas tout, car Barnet nous interpelle encore, à la fois sur le passé et l'avenir de toute révolution. Le Cimarron, témoignage d'une révolution dressée contre le vieux colonialisme européen et confisquée par l'impérialisme américain, parle encore pour l'autre Révolution, celle de Che Guevara et de Castro, dans laquelle Henze et Enzensberger, socialistes allemands, devaient reconnaître la seule issue possible, un avenir lourd de promesses. Aujourd'hui, le récit de Barnet parle toujours pour ces deux révolutions, et encore pour toute révolution possible : il chante l'impossible accomplissement de tout devenir-révolutionnaire, parce qu'on sait bien que les révolutions tournent mal. Mais devenir-révolutionnaire, c'est autre chose qu'une révolution, c'est ce moment inouï, fragile et pourtant si puissant, où l'homme se trace une seule ligne de fuite possible, pris dans l'impasse d'une oppression : définition de l'événement, opposé à l'Histoire. Toute lutte est prise dans le déséquilibre entre un blocage et une issue. Cuba encore exsangue est pris aujourd'hui entre l'embargo américain et l'agonie du vieux Castro qui n'en finit pas de mourir. Miguel Barnet, dans le mouvement même qui anima le Cimarron, parle pour les Cubains silencieux. Comme disait Deleuze, « pour eux » ne signifie pas « en leur direction », mais « à leur place », parce que la voix leur est refusée, parce que leur cri est muet. Si un musicien comme Henze pouvait apprendre une seule chose de Barnet, si nous-mêmes devons aujourd'hui apprendre quelque chose de lui, c'est bien qu'avant même le moment où s'élève le bras armé d'un révolutionnaire braillard, s'est déjà élevé en lui un chant de liberté presque imperceptible, une petite ritournelle vers laquelle il faut tendre l'oreille.

Dorian Astor

1. Miguel Barnet, *Esclave à Cuba. Biographie d'un Cimarron du colonialisme à l'indépendance*. Traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Gallimard, 1967.

Mireille Larroche mise en scène

Après des études de philosophie et une licence de français, elle achève sa formation d'assistante aux côtés d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Elle est pendant sept ans metteur en scène de théâtre dans une compagnie nationale dont elle assure la direction avec Jean Paul Farré, elle y monte les auteurs contemporains, Beckett, Dubillard, Brecht... En 1982, elle crée la Péniche Opéra, compagnie lyrique nationale en résidence à l'Opéra Comique de Paris depuis 1998 et monte des spectacles atypiques, originaux, inventifs, toujours différents. Prey, Dusapin, Aperghis, Finzi, Cavanna, Campo, Markeas, Bouchot y seront créés... mais aussi le répertoire de musique ancienne et baroque : Bançhier, Monteverdi, Campra, Boesset, Charpentier, Grétry... le répertoire français du XIX^e : Adam, Lécocq, Bizet, Hervé, Rossini, Berlioz et le répertoire du XX^e : Arnold Schönberg, Franck Martin, Kurt Weill, Benjamin Britten, Honegger, Chostakovitch. Les spectacles de la Péniche Opéra tournent en France, en Europe et en Asie (Japon et Taïwan) Parallèlement à son travail à la Péniche Opéra, Mireille Larroche met en scène entre autres : La Périchole au Théâtre d'Ajaccio, Les Noces de Figaro à l'Opéra de Nice, Le X^e anniversaire des Arts Florissants à l'Opéra Comique, Sémiramis de Cesti au Festival d'Innsbruck, Le Mariage Forcé de Charpentier à Versailles, La Bohème de Puccini à l'Opéra Comique, à l'Opéra de Montpellier, de Liège, de Tours, de Marseille, d'Avignon, Werther de Massenet à l'Opéra de Tours, de Toulon, Avignon, Les divertissements de Versailles avec les Arts Florissants au Théâtre des Champs Elysées et un peu partout en Europe, L'Enfant et les Sortilèges et L'Heure espagnole de Ravel à Limoges et Lucia di Lammermoor de Donizetti à l'Opéra de Liège et de Toulon, Madama Butterfly de Puccini à l'Opéra d'Avignon, Ariadne auf Naxos de Richard Strauss à l'Opéra de Toulon, Così fan tutte au festival de Châteaueuvallon, Planets de Holts avec l'Orchestre de Paris.

En 2006, elle met en scène La Poule Noire et Rayon des Soieries de Manuel Rosenthal à l'Opéra d'Avignon, en 2007, Ariadne auf Naxos à l'Opéra de Limoges et Metz, Lucia di Lammermoor à l'Opéra de Tours et Liège et elle réalisera en 2007 la production de Madama Butterfly pour le Festival des Chorégies d'Orange.

Mireille Larroche s'est toujours intéressée à la pédagogie : elle est professeur au CNSM de la classe d'art lyrique.

A la demande du directeur de l'Opéra de Massy, du ministère du travail et de l'ANPE, elle élabore avec Jean-Claude Pennetier un projet d'école de formation pour les ensembles vocaux et les chœurs.

Depuis 2000, elle est professeur d'art lyrique à l'Ecole Normale de Musique de Paris, salle Cortot. Elle anime des stages et master classes, tant en France qu'à l'étranger.

Francesca Bonato assistante mise en scène

Francesca Bonato est née à Bologne (Italie) en 1963. Après avoir suivi un cursus d'études littéraires et artistiques (Université des Arts, Musique et Spectacle de Bologne), elle découvre la danse et se forme en Modern-Jazz et Contemporain au Florence Dance Center et se perfectionne ensuite à la Scapino University of Dance d'Amsterdam.

Grâce à sa rencontre avec le chorégraphe Peter Goss, sa carrière prend un tournant décisif. Elle s'installe à Paris en 1995. Nourrie de la collaboration avec des chorégraphes aux univers puissants et variés tels que Bianca Li, Brigitte Dumez et Pedro Pauwels, dont elle est interprète et assistante depuis plusieurs années, elle s'ouvre avec enthousiasme à de nouvelles aventures artistiques (théâtre, opéra, cirque, télévision, publicité).

Son propre langage chorégraphique, né de l'interaction dynamique de tous ces éléments, se concrétise en pièces contemporaines intenses et poétiques : Cursum Perficio, Italie 1994 ; Arse, France 2001 ; Lettres intimes d'Elise M., France 2002, mais aussi en créations ludiques et drôles, telles que la comédie musicale Capriolissea, Italie 2004, et E l'ultimo chiuda la porta, pièces courtes comiques pour la RAI TV (Italie).

Paul-Alexandre Dubois baryton

Paul-Alexandre Dubois débute sa formation musicale par l'étude du piano, du chant, du violon et de la contrebasse au conservatoire de Saint-Malo puis, parallèlement à des études de musicologie à la Sorbonne, poursuit sa formation au Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison où il obtient le premier prix de chant. Il étudie avec Camille Maurane, entre à la Maîtrise Nationale de Versailles (dir. O. Schneebeli), au Studio Versailles Opéra (dir. R. Jacobs), puis au CNSM de Paris dans la classe d'interprétation de musique baroque de W. Christie et celle de chant de R. Dumé dans laquelle il obtient le diplôme et le prix. Il a participé aux productions et enregistrements de nombreux ensembles : Groupe Vocal de France, Nouvel Ensemble Vocal, Chapelle Royale, Arts Florissants, Collegium Vocale de Gand... Il est un membre fondateur du Chœur de chambre Accentus (dir. L. Equilbey) et d'Axe 21, pour lesquels il a assuré la préparation d'œuvres de L. Berio, de G. Kurtag et de H. Holliger et la direction artistique d'œuvres de S. Bussotti et de J. Cage (soirée Song Books/Concert for Piano/Fontana Mix) au Théâtre des Bouffes du Nord en février 2002.

En concert, il a interprété le rôle de Nekrotzar des Scènes et Interludes du Grand Macabre de G. Ligeti à la Cité de la Musique avec l'Ensemble Intercontemporain (dir. M. Stenz), a créé le rôle du Maharam du Maharam de Rothenburg de S. Kaufman à la Maison de la Radio (dir. D. My), a chanté avec l'Orchestre de Palerme Ecuatorial de E. Varèse (dir. E. Pomarico) et en 2002 le Nunc Dimittis de J. Harvey avec l'Ensemble Intercontemporain (dir. P-A Valade). En 2006, il crée la partie de baryton solo de On Iron de P. Manoury (Dir. L. Equilbey, scénographie I. Kokkos).

Sur scène, il fut notamment Bosun de Billy Budd de B. Britten à la Fenice de Venise (mise en scène de W. Decker), Ramiro de L'Heure espagnole de M. Ravel avec la compagnie Opéra Eclaté, le Chat et l'Horloge de L'Enfant et les sortilèges au Théâtre des Arts de

Rouen (mise en scène de M. Pousseur et C. Bagnoli), *Blaze* de The Lighthouse de P. Maxwell Davies à Nanterre (mise en scène de M. Charruyer), *Pantalon de L'Amour des trois oranges* de S. Prokofiev à la Cité de la Musique (mise en scène d'A. Serban). Il a créé le rôle de Hans-Karl de Carillon d'A. Clementi à la Scala de Milan (mise en scène de G. Marini), en 2002, celui du Premier Baryton Blanc de Ubu de V. Bouchot à l'Opéra Comique (mise en scène de M. Larroche), en 2003, celui de L'aide du roi de Perelà de P. Dusapin à l'Opéra Bastille (mise en scène P. Mussbach). Il se produit régulièrement au sein des productions lyriques de La Péniche Opéra : en 2004, il fut le Métayer des Aventures du Roi Pausole d'A. Honegger à l'Opéra Comique, il crée le rôle de Blandaimé de Bataille navale de D. Chouillet (mise en scène d'A-M. Gros), en 2005, il joue le rôle d'Arlequin dans La Surprise de l'amour de F. Poise (mise en scène de Y. Coudray) et deux rôles de Cantates de bistrot de V. Bouchot mise en scène de M. Larroche. En 2006, il est Leporello de Don Giovanni de Mozart au festival Mozart de Lille (mise en scène X. Gossuin).

En 2002, il compose la pièce *Après J.C* (Commande du Jeune Chœur de Paris. Dir. L. Equibey) créée au Théâtre des Bouffes du Nord.

En 2003, il met en scène L'Opéra de 4 Notes de Tom Johnson pour l'Atelier Lyrique de Franche-Comté, au festival de Poitiers, La Péniche opéra en 2004 et une tournée en Ile-de-France en 2005. En 2005, il met en scène Le Maréchal Ferrant de Philidor, dans lequel il interprète le rôle titre, avec l'ensemble Almazis à la Péniche Opéra.

En 2006, il met en scène L'Éducation manquée d'Emmanuel Chabrier pour l'Atelier Lyrique de Franche-Comté.

Il a enregistré cinq poèmes de S. Penna de G. Pesson avec l'ensemble FA (dir. D. Myl), la cantate Grégoire et la pièce La Comtesse d'Ollonne de N. R. de Granval ainsi que des motets pour voix d'hommes de N. Bernier avec l'ensemble Almazis (dir. I. Pappas). Depuis 2003 dans le cadre de l'option théâtre du cursus de lettres supérieures du Lycée V. Hugo à Paris, il anime un atelier autour d'œuvres de J. Cage.

Didier Aschour guitare

Né en 1967 à Paris. Etudes musicales au CNSM de Paris. Il est lauréat de la Fondation Yehudi Menuhin.

Fondateur du Dedalus Ensemble, il a joué également avec les ensembles de musique contemporaine 2e2m, TM+, Aleph, Carpe Diem et l'Instant Donné. Comme interprète, il poursuit une carrière soliste principalement orientée vers la musique d'aujourd'hui. Créations de Tom Johnson, Harry Partch, James Tenney, Lois Vierk, Jo Kondo, Henri Pousseur, Pascale Criton, Vincent Bouchot... Comme compositeur, il développe des projets en relation avec d'autres disciplines artistiques (danse, théâtre, arts plastiques). Il se produit dans les festivals et cycles de concerts suivants : Musée instrumental de la Philharmonie de Berlin, Quincena Musical de San Sebastien, Festa della Musica (Rome), Arsenale Musica (Pisa), Impakt Festival (Utrecht), Festival Présences de Radio-France, Electronic Music Foundation - Palais de Tokyo (Paris), CIRM - Musée Chagall (Nice), Musiques en Scène - Grame (Lyon), Musées d'art contemporain de Lyon et Strasbourg...

Diana Montoya Lopez percussions

Commence ses études dans son pays natal, le Venezuela, participe au mouvement musical de la Jeunesse, membre de l'Orchestre Symphonique Simon Bolivar, lauréate du prix des Jeunes Solistes de l'Orchestre symphonique du Venezuela.

En France, Conservatoire régional de Boulogne-Billancourt, premier Prix de Percussions à l'unanimité et Premier prix de musique de chambre ; CNSMDP, premier prix de percussions et premier prix de musique de chambre.

En Belgique, Conservatoire Royal de Musique, cours de percussions avec M. R. Van Sice et musique de chambre avec Georges Elie Octors. Participe aux concerts de musique classique et contemporaine dans divers ensembles et orchestres. Participe à plusieurs enregistrements de disques compact et vidéo disques. Pratique l'enseignement à l'ENMD de Evry, au Conservatoire des Lilas et à l'Institut National des Jeunes Aveugles de Paris.

S'intéresse actuellement au travail de la danse et du théâtre gestuel dans lequel elle participe en tant que comédienne et musicienne.

Amélie Berson flûte

Née en 1970. Études au Conservatoire National de Région de Lille dans la classe de C. Delaval, elle obtient un diplôme de Perfectionnement en 1993 en étudiant parallèlement la musicologie à la Sorbonne (Paris VI). Titulaire du Diplôme d'Etat de Professeur de flûte (1996), elle enseigne depuis 1995, et devient professeur au conservatoire de musique de Saint-Cloud en 1998.

En 1992, elle devient lauréate de la fondation Menuhin.

Elle est dédicataire de nombreuses compositions, et enregistre notamment en 1995 un CD à Milan avec le guitariste D. Aschour, consacré à des œuvres italiennes écrites pour ce duo. Elle obtient une bourse et participe au Ferienkürse für Neue Musik de Darmstadt en 1992 et 1994. Elle est membre de l'ensemble de musique contemporaine L'Instant Donné de 93 à 96. Elle participe à la création du Dedalus Ensemble fondé en 1996 : il donne régulièrement des concerts de musique minimaliste ainsi que de musique qui s'éloigne d'un académisme contemporain. Elle joue également la flûte romantique à cinq clefs, en duo avec guitare romantique ou en trio avec alto et guitare.

Sa carrière l'amène à travailler avec le théâtre : Gervaise (musique de scène de F. Lagnau, théâtre d'Evreux, 93), Sappho (Festival d'Avignon, Maison de la Poésie (Paris), tournée en France et en Suisse, 97/98), Le Cercle de Craie Caucasiens (Théâtre du Peuple, 98), Les Rencontres du Bel Hasard (Théâtre des 2 Rives à Rouen, 2001). Elle a également mis en musique plusieurs lectures (Anouilh, Saint-Exupéry, Fournel, Aymé, Watkins) et travaillé avec Les Compagnons de Pierre Ménard pour des lectures dans le bassin d'Arcachon.

Elle se produit en duo avec le pianiste Denis Chouillet dans un répertoire inhabituel et fusionnant pour ces deux instruments et participe à de nombreux enregistrements pour des émissions radiophoniques et télévisuelles.

Les générations qui ont aujourd'hui entre 20 et 60 ans sont fascinées par " Cuba ", son mythe, ses utopies, ses révoltes, ses violences. Révolutionnaires, musiciens, cinéastes, amoureux de la culture latino-américaine, ou tout simplement éternels adolescents romantiques, nous avons été élevés à l'ombre de cette île mythique, une sorte de Mahagonny contemporaine : rêve illusoire et cruel. Castro, le Che, la Baie des Cochons, Kennedy, et aujourd'hui, Wim Wenders, Buena Vista Social club, nourrissent nos imaginaires, nos mémoires, et nos inconscients de femmes et d'hommes du XXI^e siècle.

Que venons-nous chercher dans cette île ?

Après quel rêve d'adolescent courons-nous ?

Mireille Larroche

Direction musicale et chant **Paul-Alexandre Dubois**

Mise en scène **Mireille Larroche**

Assistée de **Francesca Bonato**

Réalisation **Jean-Michel Beau**

Images **Mathilde Michel**

Flûte **Amélie Berson**

Guitare **Didier Aschour**

Percussions **Diana Montoya Lopez**

EXTRAITS DE PRESSE SUR LA COMPAGNIE LA PÉNICHE OPÉRA

« La plus petite salle d'opéra en France, la Péniche Opéra que dirige Mireille Larroche est aussi la plus inventive » **Le Matin**

« Une péniche extraordinaire où tous les rêves sont permis » **Le Monde de la Musique**

« Et si la Péniche Opéra, apparition fugitive aux flancs de Paris, s'ancre en nous comme cet autre bateau, celui du rêve éveillé, le Vaisseau fantôme ? » **Opéra International**

**Du 22 janvier au 12 février 2007,
les lundi, vendredi et samedi à 20h30
Réservations : 01 53 35 07 77**

TARIFS

Tarif plein	24 €	
Tarif réduit 1	19 €	(collectivités, groupe de + de 10 personnes, habitants 10 ^{ème} et 19 ^{ème})
Tarif réduit 2	10 €	(étudiants)
Tarif enfant 3	8 €	(moins de 13 ans)

Ne pas oublier les 9 janvier et 6 février 2007, les **mardi baroques** en compagnie de l'Ensemble Almazis, direction Iakovos Pappas.

Mardi 9 janvier 2007 Cantates à voix seule sans symphonie
Élisabeth Jaquet de La Guerre, Nicolas Bernier, Michel Pignolet de Montéclair

Mardi 6 février 2007 Cantates à voix seule avec symphonie
Michel Pignolet de Montéclair, Louis-Nicolas Clérambault, Jean-Philippe Rameau

Une exposition des photographies
de Dominique Hamot aura lieu
sur la Péniche Adélaïde
à partir du 23 janvier 2007
ouverture 1h30 avant les représentations



La Péniche Opéra

Compagnie Nationale de Théâtre Lyrique et Musical
Direction : Mireille Larroche
Bassin de la Villette | 46, quai de Loire 75019 Paris
Tél : 01 53 35 07 76 | Fax : 01 53 26 91 93
Mail : penicheopera@hotmail.com
www.penicheopera.com



MAIRIE DE PARIS

île de France



Lecteurs, apprenez, jouez de moins
de 25 ans sans aucune condition.
Sortez plus avec le Chèque Culture !!
Région Île-de-France 01 61 850 810
www.iledefrance.fr/chequedeculture

Union Européenne

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture

Ministère de la Culture

Bassin de la Villette | 46, quai de Loire 75019 Paris
www.penicheopera.com | renseignements et réservations

La Péniche Opéra
01 53 35 07 77