Germanica

41 | 2007

Le livret d'opéra en langue allemande au XX^e siècle :
ruptures et reprises

Henze librettiste à la fin du xx^e siècle : *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial*

Henze als Librettist am Ende des 20. Jahrhunderts: L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe(1999-2003)

Fabrice Malkani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/488>

DOI : 10.4000/germanica.488

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 159-169

ISBN : 978-2-913857-20-9

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Henze librettiste à la fin du xx^e siècle : *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial* », *Germanica* [En ligne], 41 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/488> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.488>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Henze librettiste à la fin du xx^e siècle : *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial*

Henze als Librettist am Ende des 20. Jahrhunderts: L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe(1999-2003)

Fabrice Malkani

- 1 Lorsque le compositeur Hans Werner Henze¹, né en 1926, décide, à l'automne 1999, d'écrire lui-même, pour la première fois, le livret d'un opéra qu'il intitule *L'Upupa*², il rompt avec sa pratique antérieure qui consistait à composer des opéras d'après des œuvres littéraires ou en collaboration avec des auteurs comme Ingeborg Bachmann³, Wystan H. Auden ou Hans Magnus Enzensberger. En même temps, il s'inscrit dans la grande tradition de l'opéra en langue allemande. Depuis Mozart, qui, sans avoir écrit les livrets de *L'Enlèvement au Sérail* ou de *La Flûte enchantée*, intervenait sur la rédaction du texte⁴, et Wagner, auteur de ses textes et de sa musique, à Alban Berg qui rédigea lui-même, d'après les textes de Büchner et de Wedekind, les livrets de *Wozzeck* et de *Lulu*, en passant par l'étroite collaboration entre Hofmannsthal et Strauss, les liens singuliers qui se tissent entre texte et musique passent par cette adéquation entre le verbe, le phrasé, l'intonation de la langue, et la composition musicale.

La huppe messagère et médiatrice

- 2 Comme le rappelle Hans Werner Henze, la huppe (l'Upupa) est un oiseau magique qui a servi de messager entre le roi Salomon et la reine de Saba⁵. Dans son opéra, « elle devient la messagère entre présent et futur, vie et mort »⁶. En fait, on peut se demander si elle n'est pas aussi la messagère entre le texte et la musique, comme la nature de son cri et son nom qui en dérive pourraient le faire penser, dans une sorte d'espace intermédiaire entre le chant et la parole: le mot vient du latin *upupa*, d'origine onomatopéique tirée de son chant (« houp-oup-oup »). Et peut-être, de manière plus

générale, la huppe est-elle le symbole de cette réunion de tous les arts qu'est l'opéra: littérature, musique (orchestrale et vocale), mise en scène incluant l'architecture et la peinture autant que le jeu des acteurs.

- 3 À l'époque où il conçoit l'idée de *L'Upupa*, Henze est déjà l'auteur de onze opéras, dont le premier a été composé cinquante ans auparavant⁷. Le travail, pour cette commande du festival de Salzbourg, commence véritablement au début du xxi^e siècle puisque la première esquisse du livret, comme l'atteste le Journal de bord tenu par Henze⁸, date du 16 janvier 2000: le compositeur l'avait présenté comme une sorte de testament, un opéra ultime, censé faire écho à *La Flûte enchantée* de Mozart⁹. De fait, l'œuvre semble bien renvoyer, deux siècles après, à cet esprit de fin des Lumières qui anime le singspiel mozartien¹⁰. Le titre de *L'Upupa* exprime la double origine, la double inspiration de cet opéra: la huppe est à la fois l'oiseau que Henze entend dans son jardin de Rome¹¹ et le personnage d'un conte oriental. *L'Upupa* s'inspire en effet d'un conte syrien¹² qui a été consigné à la fin du xix^e siècle par Johannes Oestrup dans ses *Contes de Damas*¹³. Le texte coranique précise que lorsqu'Allâh a donné à Salomon pouvoir sur diverses créatures telles les fourmis ou les oiseaux, Salomon constata que seule la huppe n'était pas au rendez-vous. Il se promettait de châtier sa rébellion quand elle vint le voir pour lui parler d'un peuple d'adorateurs du soleil avec, à leur tête, la brillante reine de Saba. Salomon utilisa alors la huppe pour porter un message à cette reine afin de l'inciter à se convertir en la menaçant d'une attaque. Celle-ci tenta d'éviter les deux choix en offrant de l'or à Salomon mais ce dernier la soumit à deux épreuves qui entraînèrent sa conversion. Le Coran (27, 20 sqq.) ne va pas plus loin et le récit tient en une vingtaine de versets. Mais cette trame a servi à de multiples développements. Dans l'imaginaire islamique, la huppe est indissociable d'une double quête: celle de la religion vraie et celle de l'amour. De nombreux récits se sont en effet développés autour des relations de Salomon et de cette reine puissante et insoumise. D'ailleurs, la rencontre de Salomon et de la reine de Saba, ainsi que le rôle joué par la huppe dans cette histoire continuent à inspirer très régulièrement des essais littéraires ou religieux¹⁴. Le fait que le Vieil Homme cite Littmann dans le premier Tableau indique que Henze a eu connaissance du conte syrien par le recueil de cet orientaliste allemand¹⁵ et non par le recueil de Oestrup où il est également consigné.

Résistance de l'opéra

- 4 C'est sur cette double dimension de la vie quotidienne et du merveilleux, du présent vécu et du passé mythique, que se fonde l'écriture de l'opéra. Le travail est long et ne s'achève qu'en 2003: sous la simplicité apparente de l'intrigue se dissimule toute une réflexion sur l'art et sur le temps, dont la citation de Musil qui sert d'épigraphe au livret nous donne un indice: « Le temps se déplaçait. Ceux qui n'étaient pas nés en ce temps-là ne voudront pas le croire, mais déjà à cette époque, et pas seulement de nos jours, le temps se déplaçait à la vitesse du chameau. Simplement, on ne savait pas non plus discerner ce qui était dessus de ce qui était dessous, ce qui était en avant de ce qui était en arrière¹⁶ ». Délibérément, l'œuvre se place donc simultanément dans la perspective d'un deuxième héritage, celui du début du xx^e siècle (le passage cité du texte de Musil est situé par le narrateur en 1913). Entre la synthèse des langages, des styles et des genres que représentait *La Flûte enchantée* et le roman de l'impossibilité de narrer qu'est *L'homme sans qualités* de Musil, Henze choisit l'entre-deux, que symbolise

peut-être cette *Heure bleue*, le dernier tableau, muet¹⁷, de l'opéra *L'Upupa*, où le langage autant que l'action sont suspendus, où l'attente se substitue à l'achèvement, l'ouverture à la clôture. Le spectateur est invité à attendre, c'est-à-dire à maintenir son désir au-delà de l'achèvement du spectacle. En ce sens, l'opéra résiste à l'usure, le livret oppose une résistance à l'annonce toujours renouvelée de sa disparition. Cette résistance du livret est aussi celle de l'opéra narratif et émouvant, qui choisit le registre du conte pour témoigner d'une volonté de bonheur. Henze aime affirmer son désir d'être heureux¹⁸ et de composer une musique du bonheur, contrairement à Zimmermann ou Lachenmann.

- 5 L'idée d'un déplacement du temps, dont on ne connaît pas la direction, empruntée à Musil, nous dit qu'il est vain de vouloir séparer le présent du passé, que l'avenir n'est pas fait d'autre chose que ce dont nous parlent les œuvres anciennes, mais aussi que des perspectives existent, que rien n'est figé, et que la musique et l'opéra peuvent nourrir notre désir, à condition d'emprunter toujours des chemins nouveaux, à l'instar de Kasim repartant à la fin de l'opéra au lieu de se marier aussitôt avec Badi'at et du compositeur lui-même qui fait en sorte de ne jamais se répéter tout en donnant des signes de reconnaissance¹⁹.

L'attente

- 6 Tout l'opéra est placé sous le signe de l'attente: le Vieil Homme – le père –, premier personnage sur scène, attend tout d'abord le retour de l'Upupa, l'oiseau merveilleux qui a échappé à sa volonté de possession; puis il attend le retour de ses fils: lorsque deux d'entre eux sont revenus, il attend le retour du troisième; et le troisième ne revient que pour repartir aussitôt, laissant son père – mais aussi la fiancée qu'il a rencontrée entre temps, ainsi que le public de l'opéra – dans l'attente. « Ça ne durera pas longtemps »²⁰, dit Kasim avant de partir, à la fin, tandis que le dernier tableau, intitulé « L'heure bleue », correspond à la venue de la nuit et au silence. C'est la musique qui a le dernier mot dans cette fin provisoire, dans cette suspension du récit. On y retrouve un élément structurel des *Mille et une nuits*, le récit qui ouvre sur un autre récit et ne connaît pas de conclusion définitive. C'est donc un art de narrer qui semble ici redécouvert. L'opéra serait-il le lieu où l'on peut encore – ou à nouveau – raconter des histoires?
- 7 Un lien s'établit entre la situation du début de l'opéra, où le Vieil Homme privé de la huppe qu'il aime est puni d'avoir voulu l'emprisonner, la posséder – et la situation de la fin, où le mouvement, la dynamique, sont liés à la quête qui ne saurait trouver de fin. On songe ici, dans la référence à la fin du XVIII^e siècle, non seulement au rappel des leçons de sagesse délivrées par les singspiele mozartiens, *L'Enlèvement au Sérail* et *La Flûte enchantée*, mais aussi à Lessing qui, évoquant la quête de la vérité, écrivait en 1777: « Ce n'est pas la vérité qu'un homme possède ou croit posséder qui fait la valeur de l'être humain, mais c'est l'effort sincère qu'il a déployé pour parvenir à la vérité. Car ce n'est pas par la possession mais par la recherche de la vérité que ses forces augmentent et c'est en cette recherche que consiste sa perfection indéfiniment croissante. La possession rend tranquille, paresseux, orgueilleux »²¹. On retrouve tout ce vocabulaire dans *L'Upupa*, qui s'inscrit ainsi dans le mouvement de l'*Aufklärung*. Peut-être Henze a-t-il pensé à la conférence que Karl Kraus avait tenue en 1905 sur le personnage des pièces de Wedekind (dont Alban Berg a fait ensuite un opéra²²) qui s'appelle Lulu. Kraus y écrit en effet ceci: « Aucun oiseleur ne s'est encore dit que la beauté éphémère de l'oiseau

des tropiques apporte plus de félicité que l'assurance de la possession où l'étroitesse de la cage porte atteinte à la splendeur du plumage »²³.

- 8 Dans le premier tableau, le Vieil Homme explique que la possession de la plume de l'Upupa qui est restée entre ses doigts ensanglantés le rend malheureux²⁴. De même Kasim, le fils aimant, refuse d'entendre parler de repos lorsque l'Ange, au 5^e Tableau de la première partie, lui pose la question²⁵. Car la vie est attente, et donc inquiétude: il n'est d'existence que dans l'attente, et qui n'attend plus ne vit plus. D'où le refus du « repos » (*Ruhe*) au sens de l'arrêt de toute activité, synonyme d'ennui, de mort ou, ce qui revient au même sur le plan de l'art, de perte d'inspiration. De fait, la quête de Kasim, qui est toujours une quête pour autrui – tout d'abord pour retrouver l'Upupa désirée par son père, puis, à la fin, pour porter au Démon une pomme de l'Arbre de vie – est une manière de rester en vie. On peut y voir une métaphore de l'activité même du compositeur, qui au travers des formes de sa création, explore des chemins sans cesse nouveaux pour nous en rapporter des trésors avant de repartir dans une nouvelle quête. Ainsi *L'Upupa*, présentée comme l'opéra ultime, présente une fin ouverte et joue sur cet écart entre la reprise et la rupture. De même les différents personnages apparaissent-ils à la fois comme des personnages traditionnels de contes et légendes et comme des acteurs jouant leur rôle à travers le discours distancié que leur fait tenir le librettiste. Le double système référentiel et symbolique annoncé par le titre d'une part et l'épigraphe d'autre part structure l'ensemble de l'opéra.

Contenu et structure du livret de *L'Upupa*

- 9 L'intrigue tient en peu de mots: un vieillard, désespéré d'avoir perdu, lorsqu'il a voulu la saisir, une huppe qui lui rendait régulièrement visite, envoie ses trois fils à sa recherche. Un seul des trois s'acquitte de la mission et fait en sorte que la huppe soit rapportée dans une cage d'où le vieillard finalement la libère. Au cours de son long et dangereux périple, le jeune homme, le fils préféré, a trouvé un ami – un démon ailé qui est aussi un ange – et une fiancée. Les deux autres frères, fourbes et menteurs, seront punis.
- 10 La structure même est celle d'un conte traditionnel: la punition subie par le Vieil Homme pour avoir enfreint une règle implicite (en l'occurrence ne pas porter la main sur l'animal merveilleux), les trois fils dont deux sont mauvais et l'un bon, le périple initiatique du benjamin, qui rencontre trois vieillards, le retour victorieux malgré les embûches, la restauration de l'harmonie par le retour de la huppe. La fin n'est cependant pas aussi explicite que celle d'un conte traditionnel, puisque le héros, au lieu de se marier avec Badi'at, diffère sans façon les noces en raison d'un engagement antérieur que sa droiture l'oblige à respecter avant tout autre engagement: « Le Vieil Homme: Et demain, place à la noce ! Kasim: Demain, je ne peux pas. Je dois chevaucher jusqu'à la Grande Porte pour y retrouver mon Démon²⁶ ».
- 11 Or la huppe, l'Upupa, ce pourrait bien être l'opéra: insaisissable, laissant entre nos mains des plumes d'or, tandis que le fils aimant, semblable au compositeur, reste fidèle à son lignage mais aussi aux autres engagements qu'il a contractés durant son voyage initiatique.
- 12 L'opéra porte un titre qui évoque l'histoire du genre: *L'Upupa & le triomphe de l'amour filial* est une allusion claire à *Fidelio*, dont la première version, en 1805, s'intitulait: *Fidelio ou la fidélité conjugale*²⁷, et la deuxième version, en 1806: *Leonore ou le triomphe de*

*l'amour conjugal*²⁸. On note ici aussi le double jeu de la référence et de la variation, puisque dans *L'Upupa* les noces n'ont pas lieu. Non seulement l'amour conjugal est devenu l'amour filial, mais l'équivalence qui faisait de Léonore l'incarnation d'une vertu disparaît, laissant la place à une juxtaposition du personnage de l'Upupa, qui ne joue en définitive aucun rôle actif dans l'histoire, avec la quête victorieuse du fils aimant, capable de rapporter à son père l'oiseau échappé. Le sous-titre présente quant à lui une intéressante confrontation entre l'Occident et l'Orient d'une part, entre le genre du singspiel et celui du conte d'autre part: « Une comédie allemande en onze tableaux d'inspiration arabe »²⁹.

- 13 Les onze tableaux sont en fait 10 tableaux avec chant et paroles, puis un onzième muet où seule la musique nous parle, en une sorte de conclusion méditative et ouverte sur un horizon que nous invitent à contempler les personnages restant sur scène. Ainsi, l'achèvement est présent d'une part à travers le nombre 10, que les Pythagoriciens considéraient comme le symbole de la création universelle³⁰ et dont le rôle normatif est illustré entre autres par les dix commandements du Décalogue; en même temps, le onzième tableau, bref et muet, apporte la possibilité d'une transgression de la norme, d'une rupture de la totalité, d'un désordre qui peut engendrer un renouveau, le début d'un nouveau cycle. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Henze avait au départ conçu un livret organisé en neuf tableaux³¹, nombre qui lui-même évoque traditionnellement une idée d'achèvement et de perfection (trois fois trois), mais aussi, en tant que dernier de la série des chiffres, la fin et le recommencement.
- 14 La première partie se compose de cinq tableaux: Le Vieil Homme / Les Fils / Le Démon / L'île de Pate / La Dispute; la deuxième partie de cinq tableaux plus un, le tableau final et sans paroles: Kipungani / Le Vieil Homme / Un cambriolage / Retrouvailles / Le coffre magique, un ballet / L'Heure bleue.
- 15 Au début, le Vieil Homme se présente comme jouant son propre rôle dans un récit relaté par une vieille dame d'Alep à un certain Littmann, présenté comme un philanthrope (*Menschenfreund*)³². Il s'adresse directement au public (alors qu'à la fin de l'opéra, il regarde l'horizon, invitant le public à regarder dans la même direction que lui, c'est-à-dire au loin, vers un avenir symbolisé par le nouveau départ du fils, à dos de chameau, incarnant ce temps qui, selon la citation de Musil figurant en épigraphe, se déplace précisément à la vitesse du chameau).
- 16 Par ailleurs, le Vieil homme solitaire du début de l'opéra nous apparaît comme la figure du conteur, un double du librettiste-compositeur, racontant déjà l'histoire et annonçant l'issue prévisible de la fable³³. Ce n'est que peu à peu qu'il prend consistance, dans un passage du conte à l'humanité, de la fiction à la réalité, certes circonscrit dans l'espace de la scène: « Nos personnages sont issus d'un univers de contes et ils se précisent au fur et à mesure qu'ils prennent figure humaine et que leur immanence théâtrale prend corps »³⁴.
- 17 Le librettiste-compositeur superpose à la structure du livret celle de la construction musicale: outre les indications de tableaux et de changements de décor ainsi que les didascalies, le livret comporte un certain nombre de notations musicales qui en font partie intégrante, manifestant le souci de ne pas séparer l'écriture du livret de la composition de la musique (par exemple: « Musique instrumentale: le vol vers Pate » à la fin du Tableau 3). Dans certains tableaux, plusieurs actions sont montrées simultanément, ainsi dans le quatrième Tableau où la division en A, B et C permet de montrer le cauchemar du Vieil Homme parallèlement aux tentatives effectuées par

Kasim et le Démon pour s'emparer de l'Upupa. À partir de ce quatrième tableau, on trouve mention d'indications traditionnelles, empruntée à l'opéra à numéros, rappelant la structure du singspiel, sans toutefois être numérotées: *Air* (p. 44 et 46), *Intermède musical*, *Postlude* (p. 48); puis, dans le Tableau 6, un *Duo* (p. 56), un *Air*, et un *Récitatif* (p. 64); une *Transition instrumentale* à la fin du 7^e Tableau (p. 68), une *cabalette* (p. 72) et un *Trio* au Tableau 8 (p. 74); un *récitatif* (p. 80), un *quatuor* (p. 82), et *Orchestre*: une *marche lente* (p. 84), puis un *Duo* (p. 86) au Tableau 9, enfin un *Dialogue* au Tableau 10 (p. 102). Comme on le voit, le rapport avec *Fidelio* ne tient pas seulement à l'allusion au titre des premières versions de l'opéra de Beethoven, mais également au souci de prévoir des ensembles chantés. Par rapport à ces indications, le dernier Tableau, entièrement musical, sans paroles, semble être le contrepoint du premier Tableau où le Vieil Homme ne cessait de parler. Ainsi le mouvement de l'opéra nous conduit de la parole au silence, la musique se situant dans un espace intermédiaire: le silence des personnages dans le dernier Tableau est absence de discours verbal, mais non de discours musical.

- 18 Cette fin est particulièrement énigmatique parce que ce n'est plus la solitude initiale du Vieil Homme qui nous est présentée, mais les deux solitudes du Père et de Badi'at. L'absence inexpliquée de la mère n'est pas compensée symboliquement par la présence de l'Upupa à qui la liberté a été rendue, même si dans une autre version du mythe, il s'agit d'une « femme mariée qui se peignait devant son miroir, lorsque son beau-père rentra sans s'annoncer. Prise de peur, elle devint oiseau et s'envola, le peigne sur la tête »³⁵. Il est vrai que le Vieil Homme est qualifié de « vieux garçon », ce qui peut être considéré comme une indication implicite. Et le départ de Kasim qui va porter à son Démon (son Ange) la pomme de l'arbre de Vie qu'il lui a promise renvoie à d'autres retrouvailles et à un autre désir. Le principe féminin ne s'intègre pas, comme c'était le cas à la fin de *La Flûte enchantée*, dans une promesse de renouveau ou de succession: l'Upupa est absente, et Badi'at reste seule avec le père vieillissant tandis que Kasim repart seul vers son Démon.

L'Upupa, un *singspiel* moderne?

- 19 Henze dit qu'il aime vivre en Italie parce que les Italiens ont un rapport plus direct que les Allemands avec les phénomènes de l'être et de la vie. Il les considère comme des Grecs de l'Antiquité qui vivraient encore aujourd'hui³⁶. En même temps, il y a ce plaisir de la découverte d'une civilisation ressentie comme radicalement autre. S'il aime vivre en Italie plutôt qu'en Allemagne, Hans Werner Henze n'en est pas moins un amoureux de la musique et de la littérature allemandes, d'où son choix, sans doute, de rédiger lui-même ce livret en langue allemande, qui renoue avec les origines de l'opéra allemand, le singspiel, dont le premier exemple achevé fut *L'enlèvement au sérail* de Mozart en 1782 et auquel *L'Upupa* fait référence. Comme le singspiel, cet opéra fait alterner des séquences parlées et des séquences chantées, des épisodes sérieux et des épisodes comiques. Composer un opéra au début du XXI^e siècle, c'est aussi dialoguer avec les opéras des siècles passés: tout un jeu de références, de clins d'œil, de citations fait de cette œuvre un opéra que l'on peut qualifier de post-moderne, mais qui en même temps est un vrai opéra, en cela qu'il nous touche, qu'il nous émeut, puisqu'il nous raconte une histoire qui nous concerne, chacun d'entre nous, personnellement, puisqu'il nous parle de la vie, de l'amour et de la mort. De même que Henze a composé des *symphonies*,

terme rejeté par la majeure partie de ses contemporains, il nous offre un nouvel *opéra*. Dans une réponse à une question posée sur la symphonie, il répondait que cette forme considérée comme dépassée posait le même problème fondamental que le roman en littérature. Peut-on encore écrire des romans après Marcel Proust ou Thomas Mann? Peut-on encore composer des symphonies après Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler? Pour Hans Werner Henze, la réponse est assurément positive³⁷.

- 20 Le premier tableau s'ouvre sur un bruissement d'ailes qui pourrait aussi être le bruit des vagues de la mer. Un vieillard solitaire, qui se définit lui-même comme conteur, et en qui l'on peut voir aussi une représentation de l'artiste, guette et scrute l'horizon avec une paire de jumelles, du haut d'une tour. Comme l'ensemble de l'opéra, ce tableau se place sous le signe de l'attente. Le vieillard raconte la joie qu'il avait à contempler cette belle oiselle couronnée (il évoque la « famille diaprée, auguste et mythique des huppés »³⁸, montrant ainsi que la fascination qu'elle exerce est due à la fois à sa richesse – diversité, chatoiement des couleurs – et à son étrangeté ou son *étrangèreté*). « Le battement de ses ailes m'envoûtait, m'effleurant d'un souffle de désir »³⁹ : lorsqu'il a voulu la prendre dans ses mains, elle s'est débattue; il a senti son cœur battre, et elle s'est libérée d'un coup de bec, laissant dans ses doigts ensanglantés une plume d'or, trophée dont il a honte à présent, malheureux de n'avoir jamais depuis revu la belle créature. Une musique très expressive exprime ici sa douleur et la manière dont l'art précisément se nourrit de ce désir et de cette absence. Henze écrit dans son journal de travail: « La musique exprime le flot de ses larmes, sa peur de la mort. Elle progresse sur une base rythmique tranquille qui sert de toile de fond aux changements de thèmes et de *tempi*. Une polyphonie enfle et retombe au cœur d'un matériau sériel riche de secondes courtes et longues⁴⁰. » Comment ne pas penser, en lisant ce commentaire, aux lettres de Mozart décrivant à son père la manière dont la musique de *L'Enlèvement au Sérail* exprimait les émotions de ses personnages? « Passons à l'air de Belmonte, en la majeur, "O wie ängstlich, o wie feurig" [...] Le cœur palpitant y est bien souligné – les deux violons à l'octave –, [...] On voit le tremblement, le tressaillement – on voit la poitrine haletante se soulever – ce qui est exprimé par un crescendo. – On entend le chuchotement et le soupir – qui est rendu par les premiers violons avec sourdines et une flûte, unisono » (lettre de Mozart à son père du 26 septembre 1781)⁴¹.
- 21 On peut voir dans la plume d'or à la fois le vestige de la magie désormais disparue, comme une réminiscence d'un âge d'or révolu, et la plume du compositeur et écrivain Henze lui-même, se mettant en scène dans la création de son opéra, commentant l'action qui se met en place. La plume d'or évoque alors la magie de l'inspiration qui permet d'écrire ses douleurs, de transformer ses blessures en œuvres d'art. Écrire, c'est ce qui reste comme substitut de l'expérience vécue.
- 22 À travers la description de ses trois fils, envoyés à la recherche de l'Upupa, c'est un tableau de l'humanité qu'il dresse: – l'aîné, Gharib, prend parfois quelques libertés avec la vérité (c'est « l'homme de peu de foi »); – le deuxième fils, Adjib, est incapable du moindre mensonge mais brave les interdits (c'est « le Lunatique »); – le troisième fils, Kasim, le fils préféré, est le benjamin vertueux, intrépide et sans malice, qui à coup sûr comblera le désir de son père en ramenant l'étrange Upupa (Al Kasim, « le partageur »). On apprend ainsi que les trois fils, partis quarante jours auparavant, à dos de chameaux, doivent avoir atteint la Grande Porte d'où partent trois chemins, un chemin pour chacun d'eux. La symbolique des nombres joue ici son rôle traditionnel: 40, c'est le

nombre de l'attente, de la préparation, de l'épreuve ou du châtement, notamment dans les textes sacrés.

Entre comédie et initiation

- 23 Le Tableau 2 nous présente les trois Fils dans un contraste saisissant par rapport à la gravité du premier tableau. Ce sont des personnages de comédie, qui nous rappellent le sous-titre de l'opéra, « ein Lustspiel ». L'un est doté d'une voix aiguë (contre-ténor), c'est le poltron et le menteur, l'autre d'une voix particulièrement grave (basse-bouffe), le troisième seul a une voix qui paraît plus équilibrée (baryton). Gharib et Adjib incitent Kasim, le benjamin, à partir à la recherche de la huppe. La vision des trois fils, portant chacun un paquetage sur le dos et une cage à la main, évoque la figure de Papageno dans *La Flûte enchantée* de Mozart, un Papageno triple ici, et dont les divers aspects se partagent entre les trois frères: ainsi, les deux aînés font mine de partir chacun sur le sentier qui lui est destiné, mais alors que seul Kasim part vraiment, Gharib et Adjib s'arrêtent près du puits qui se trouve à la croisée des chemins et boivent de la bière fraîche, dans une irruption comique de la germanité au sein du contexte arabe, exprimant leur joie de boire et de manger. L'allusion à Papageno dans la *Flûte*, préférant manger à sa faim plutôt que d'accompagner Tamino dans ses épreuves⁴², est redoublée par une remarque de l'un des frères qui s'exclame: « J'ai hérité d'un rôle difficile et qui ne me convient pas du tout. Il me faut d'abord me familiariser avec lui, m'en imprégner, en prendre la mesure »⁴³. La distanciation est accentuée par le discours des deux frères qui quitte parfois le registre du conte pour devenir extrêmement moderne, contemporain. La nuit tombant, ils déclarent: « Le mieux serait de rester ici pendant tout ce temps pour tenir les positions et les points de contrôle »⁴⁴.
- 24 Dans le Tableau 3 apparaît la figure du démon, sur une scène immaculée, couverte de neige. La créature ailée, noire, attend Kasim qu'elle nomme aussitôt par son nom, en lui déclarant être son démon. Il lui demande son aide: en lui coupant les cheveux, Kasim pourra l'aider à voir le monde. Henze note dans son Journal la parenté des démons syriens avec les anges⁴⁵. Cette rencontre initiatique est un premier aboutissement de la quête de Kasim, qui poursuit dès lors son chemin sur les ailes de son démon. À travers cette rencontre de deux mondes s'accomplit une sorte de synthèse culturelle. La dimension germanique manifestée par les frères de Kasim entre ici en relation avec le monde imaginal⁴⁶ de l'initiation spirituelle orientale: en trouvant son ange, Kasim accomplit cette rencontre des opposés qui mène à la connaissance de soi.
- 25 C'est avec son double inversé qu'il accomplira les épreuves suivantes, lui permettant de retrouver l'Upupa, le menant à l'amour dans sa rencontre avec Badi'at, promise à un vieil homme – ce passage rappelle la thématique de *L'Enlèvement au Sérail* – et recevant de la bouche d'un vieillard égoïste, sorte de double du père, cette phrase énigmatique: « Garde-toi des poncifs trompeurs »⁴⁷. Henze s'amuse à brouiller les pistes: d'un côté, il évoque, par des situations, des mélodies, des mots, les singspiele de Mozart; d'autre part il introduit dans le discours des personnages des éléments de distanciation qui en relativisent la portée et démasquent ces allusions comme un jeu. L'émotion et l'amusement se succèdent ou se superposent: et c'est l'art du singspiel que précisément Henze fait renaître, le mélange des registres et des niveaux et leur coexistence.
- 26 Ainsi, les premiers échanges entre Kasim et son démon sont embarrassés, risibles. Mais dans le Tableau 5 c'est une grande émotion qui les lie, une amitié forte qui les oblige.

Henze réussit à donner à ses personnages cette « figure humaine » qu'évoque le Journal, de même que la rencontre de Kasim et de Badi'at, endormie dans une gigantesque fleur rouge, au Tableau 6, est un authentique moment d'émotion qui donne lieu à un duo d'amour.

- 27 Lorsque cette rencontre est dénoncée, les amoureux et le démon sont arrêtés, et c'est alors une autre réminiscence opératique qui surgit lorsque Badi'at s'adresse au tyran dans des termes exprimant l'inverse de ce que dit Pamina en s'adressant à Sarastro après avoir été saisie par Monostatos: « Seigneur, je suis certes coupable. J'ai voulu (avec mon ami Kasim) échapper à ton pouvoir. Mais je suis entièrement fautive⁴⁸. » Pamina disait: « Seigneur, je suis certes coupable, je voulais échapper à ton pouvoir, mais je ne suis pas fautive – le méchant Maure exigeait mon amour »⁴⁹. Dans *L'Upupa*, la rupture ironique qui suit immédiatement a, une fois de plus, une fonction de distanciation par rapport à l'émotion qui naît de cette réminiscence, et une fonction de soulignement du pastiche: « L'affreuse ingratitude assombrit mon front, mais en dépit de cela, ne voyez-vous pas scintiller faiblement l'étoile de l'aube du premier amour? Ici, si je puis me permettre, au-dessus de l'arête du nez »⁵⁰.
- 28 La référence s'approfondit ensuite, lorsque le tyran, après avoir demandé que les coupables soient châtiés et mis à mort, se laisse émouvoir par les paroles de Badi'at qui lui demande d'épargner Kasim et son compagnon, et décide de les grâcier. On songe ici tout à la fois au dénouement de *L'Enlèvement au sérail*, lorsque le Bassa Sélim grâcie Belmonte venu enlever Constance au sérail et qu'il les autorise à repartir, et aux paroles de Sarastro dans la *Flûte* déclarant qu'« en ces lieux sacrés on ignore la vengeance »⁵¹. Le tyran de Kipungani s'exclame en effet: « Que la lumière resplendisse sur mon pays, c'est un endroit glorieux, parce qu'ici on ignore la vengeance »⁵². L'indication musicale (« Air » [Arie]), calquée sur celle de la *Flûte* pour le passage correspondant, redouble la citation. Quant au chœur des gardes, auxquels se joignent Kasim, Badiat et le démon, il rappelle le chœur des Janissaires dans *L'Enlèvement* et le chœur des Prêtres dans la *Flûte*: « Longue vie à Dijab notre Seigneur. Nous rendons grâce au glorieux tyran et jurons de louer pour l'éternité sa clémence célèbre dans le monde entier »⁵³.
- 29 Il est permis de voir dans ce premier dénouement du 6^e tableau l'effet du chant sur l'âme des hommes, qui rappelle le primat du sentiment sur la froide raison dans le singspiel.

Contrastes et distanciation

- 30 La troisième et dernière épreuve, après l'Upupa et Badi'at, consiste en un trésor mystérieux contenu dans une boîte: « un harem peut-être ou une nouvelle musique, des serpents venimeux? des alchimistes, si possible faiseurs d'or? Sept étalons arabes ? »⁵⁴ Toutes ces hypothèses laissent transparaître une ironie qui est aussi une réflexion sur l'art, car qui peut être à la recherche d'une nouvelle musique sinon le compositeur lui-même ? La situation de ce nouveau tyran est implicitement mise en parallèle avec celle du père des trois fils: « C'est une obsession, je veux, je dois savoir. Apportez-moi cette caisse à tout prix, même au prix de votre vie »⁵⁵ – phrase absurde en soi, qui rappelle le vœu initial du Vieil Homme. On apprend également que la boîte ne peut être ouverte et refermée qu'à l'aide de formules magiques (la seconde étant chantée). Selon le tyran Dijab, le dictateur de Matandoni est un « ignoble personnage » ; « celui qui parvient à

lui dérober le produit de ses rapines commet une bonne action et s'élève vers les plus hauts degrés de l'éthique »⁵⁶. N'est-ce pas à peu près ce que dit la Reine de la nuit à sa fille Pamina, lorsqu'elle l'incite à aller tuer Sarastro pour lui dérober le septuple cercle solaire qui lui donne son pouvoir ?

- 31 L'alternance des tableaux ménage aussi des contrastes entre le ton enjoué des jeunes gens et la plainte lugubre du Vieil Homme pleurant son Upupa (Tableau 7). Tandis que le Vieil Homme est plongé dans le froid et la tristesse, le démon chante dans un Trio. Le récit prend alors un tour lyrique qu'une touche d'ironie vient briser: « et puis vous êtes venus, mes chers amis, lâchés dans le crépuscule avec vos pieds de biche, cutters, couteaux, pistolets, comme des touristes allemands prétentieux »⁵⁷. On voit que Henze ne recule devant aucune des conventions du théâtre, en confiant le récit de cette équipée aux personnages eux-mêmes. Simultanément, ces conventions sont démasquées comme telles, dans la mesure où les personnages se considèrent eux-mêmes comme les personnages d'un opéra. C'est ainsi que Kasim s'exclame: « Et ce que le conte invente de nouveau, nous ne le saurons qu'à la fin »⁵⁸.
- 32 Après les déchirants adieux au démon, Kasim et Badi'at tombent dans le piège tendu par les deux frères. Ils sont prisonniers d'un puits dans lequel, de manière burlesque pour le spectateur, ils échangent, maculés de boue, des déclarations d'amour dans l'obscurité et l'odeur de pourriture⁵⁹. C'est le démon, revenant sur ses pas, qui les sauve, devenu sensible et amoureux au contact des hommes mais fragile aussi comme l'attestent ses blessures et le sang qui coule de ses plaies⁶⁰. Faut-il voir dans la corde qu'il leur lance, faite de papyrus égyptien⁶¹, une allusion à la force de l'écrit, du livret donc, dans l'opéra?
- 33 Par une inversion des désirs et une réciprocité de l'attrait de l'exotisme (thème présent aussi dans le singspiel), le Démon demande en remerciement de son aide une pomme de Manda, le pays Kasim. La description lyrique du pommier en fait un arbre fabuleux, dont Kasim rappelle d'ailleurs l'appellation d'« Arbre de vie »⁶², suscitant le désir émerveillé du Démon s'adressant à Kasim: « En guise de cadeau d'adieu, afin que je conserve un souvenir de toi, que je puisse encore toucher et manger une fois que vous aurez disparu en terre lointaine »⁶³.
- 34 Dans le 10^e Tableau, les deux fils aînés sont revenus chez leur père, prétendant que Kasim est mort et s'attribuant le mérite du retour de l'Upupa, que le Vieil Homme libère après s'être évanoui. Les battements d'ailes que l'on entend alors rappellent ceux du premier Tableau, la lumière revient, c'est le printemps.
- 35 Le pouvoir de la musique s'exprime par le truchement de la boîte magique, d'où sortent des gnomes: le livret nous dit que les deux frères assassins « sont vaincus, écrasés et humiliés par la musique (de l'orchestre) »⁶⁴, qui devient ainsi un personnage à part entière de l'opéra.
- 36 Le tableau se clôt sur le départ de Kasim qui laisse Badi'at et le vieillard seuls – moment musicalement poignant, exprimant la douleur de la séparation, le pressentiment de la perte, de la solitude. On entend tinter des cloches comme pour un mariage, mais les noces n'ont pas lieu.
- 37 Et le dernier Tableau, sans paroles, sur une musique lyrique, présente (dans la mise en scène de la création à Salzbourg en 2003, reprise à Lyon en 2005) Badi'at à l'avant, le Vieillard légèrement en retrait, main droite posée sur l'épaule gauche de Badiat, tandis que l'Upupa, au-dessus, dans la tour, semble dominer le tableau. Elle relie en effet le

passé à l'avenir, ce qui a été et ce qui sera. L'opéra se termine sur cette image énigmatique: il n'y a pas de retour de Kasim. La fin est ouverte. Kasim disait au démon qu'il ne saurait se tenir tranquille, et c'est un leitmotiv dans le livret que cette obstination, cette résistance qu'il manifeste: « Renoncer, voilà une chose qui ne doit jamais, jamais arriver ! », dit-il à ses frères au Tableau 3; « Pardon, mais "échouer", c'est là quelque chose qui ne pourra jamais, jamais arriver » dit-il à Malik au Tableau 4; « Prendre du repos? Mais c'est là une chose qui ne peut jamais, jamais se produire, tu le sais bien ! » répond-il à son Démon au Tableau 5; « [Un accident?] C'est à nouveau quelque chose qui ne doit ni ne peut jamais, jamais se produire ! » répond-il en chœur avec Badi'at et son Démon à Dijab au Tableau 6; « Oublier? C'est une chose... qui ne peut jamais, jamais arriver ! », s'exclame-t-il avec Badi'at et son Démon à la fin du 9^e Tableau

⁶⁵.

- 38 L'opéra qui s'ouvrait sur une attente se termine sur une attente, l'histoire reste en suspens, sans autre conclusion que cette heure bleue, ce crépuscule, où l'on est entre le jour et la nuit, entre les ténèbres et la lumière, dans cet entre-deux qui finalement a caractérisé tout l'opéra et qui nous parle parce qu'il est l'expression de la fugacité de l'instant présent, suspendu entre le passé et l'avenir. On pense aussi à l'oiseau bleu⁶⁶, l'oiseau du bonheur, inaccessible et proche à la fois, comme à cet ange/démon apparenté par ses ailes et son altérité à la huppe elle-même⁶⁷.
- 39 La conclusion, c'est finalement la supériorité du bonheur de la quête sur le plaisir de la possession. Le désir n'existe que dans l'attente et ne peut demeurer désir que s'il n'est pas comblé. C'est ce que nous dit l'opéra, et ce discours de L'Upupa semble être aussi le discours du livret lui-même.

NOTES

1. Henze a vécu très jeune la montée du national-socialisme, qui le rendra sensible sa vie durant à la nécessité d'un engagement politique des artistes. Fortement impressionné par la musique de Hindemith et de Stravinsky, il refuse l'exclusivité de la musique sérielle et tente de concilier des formes traditionnelles avec une recherche musicale authentique. Il est l'auteur d'œuvres de musique de chambre, de symphonies et d'opéras. Dans une interview donnée à Radio-France en janvier 2003, à l'occasion de la diffusion de l'intégrale de ses dix symphonies, Hans Werner Henze déclarait que la musique, pour qui aime le théâtre, « porte la vie, le drame, l'amour, la mort, la félicité, la tristesse » et qu'elle doit « être capable d'exprimer, de représenter quantité d'états d'âme ».

2. L'opéra a été créé le 12 août 2003 au Kleines Festspielhaus de Salzbourg. La création française a eu lieu à l'Opéra National de Lyon le 24 juin 2005. Cf. le Livre programme de l'Opéra National de Lyon, Hans Werner Henze: *L'Upupa & le triomphe de l'amour filial. Une comédie allemande en onze tableaux d'inspiration arabe*. Opéra de Lyon, 2005. Je remercie le Prof. Albert Gier de Bamberg (voir sa contribution dans le présent numéro sur *Massimilla Doni*) de m'avoir envoyé avant sa publication son article « 'aus dem Ofenschlot vor dem Sapperlot...' Hans Werner Henze, *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe*: Probleme der Märchenoper im 21. Jahrhundert » (Musik und Volkszählung, IV), à paraître dans les Actes d'un Colloque de Salzbourg, et qui constitue l'un des

premiers articles scientifiques sur cet opéra. On y trouvera notamment des réflexions stimulantes sur le traitement de la thématique du conte, sur l'auto-réflexion de l'opéra et l'intertextualité du livret.

3. Voir Thomas Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg : Ergon, 1997.

4. Voir par exemple sa lettre du 26 septembre 1781 à son père, où il écrit, à propos de *L'Enlèvement au Sérail*: « L'opéra commençait par un monologue, et j'ai prié Monsieur Stephanie d'en faire une petite ariette: et au lieu que les deux personnages bavardent après le petit air d'Osmin, j'ai demandé que cela devienne un duo. » (« Die Oper hatte mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die zwei zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. » Lettre donnée en annexe de W. A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*. Stuttgart : Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 2667), p. 59.

5. Festival « Présences » de Radio France: entretien de Bruno Serrou avec Hans Werner Henze, 26 janvier 2003.

6. *Ibid.*

7. Selon le décompte proposé par Albert Gier dans son article « 'aus dem Ofenschlot vor dem Sapperlot...' Hans Werner Henze, *L'Upupa*, op. cit. [note 2], *L'Upupa* est le douzième opéra de Henze si l'on compte comme une seule œuvre *König Hirsch* et sa seconde version en italien, *Il Re Cervo*. Pour sa part, Henze en compte quinze et considère donc *L'Upupa* comme son seizième opéra, cf. Festival « Présences » de Radio France: entretien de Bruno Serrou avec Hans Werner Henze, 26 janvier 2003. Voici la liste: l'opéra en un acte pour acteurs *Das Wundertheater* (d'après Cervantes, Heidelberg 1949; nouvelle version pour chanteurs, Francfort/Main 1965); le drame lyrique *Boulevard Solitude* (d'après *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, Hanovre 1952); les opéras *König Hirsch* (d'après Gozzi, 1952-55, Berlin 1956; version réduite sous le titre *Il re cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit*, Kassel 1963), *Der Prinz von Homburg* (Ingeborg Bachmann d'après Kleist, Hambourg 1960) et *Elegy for Young Lovers* (W. H. Auden et Ch. Kallman, 1959-61, sous le titre *Elegie für junge Liebende*, Schwetzingen 1961); l'opéra-comique *Der junge Lord* (I. Bachmann d'après W. Hauff, Berlin 1965; l'opéra seria avec intermède *The Bassarids* (Auden et Kallman d'après les *Bacchantes* d'Euripide sous le titre *Die Bassariden*, festival de Salzbourg 1966); un vaudeville en 5 tableaux *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* (H. M. Enzensberger d'après un thème de M. Barnet, Munich 1975); « Actions for Music » *We Come to the River* (E. Bond, Londres 1976, sous le titre *Wir erreichen den Fluß*, Stuttgart 1977); et un « Grand opéra », *La forza delle circostanze ovvero Ella non riuscì a convincerlo* (Spoleto 1959) et trois cantates scéniques *Moralities* pour Solistes, Narrateur, Chœur et Orchestre (Auden d'après des fables d'Ésope, Cincinnati, O., 1968; Deuxième version pour des représentations scolaires, Sarrebruck 1970) ainsi que des opéras radiophoniques: *Ein Landarzt* (d'après Kafka, NDR 1951, Prix d'Italia 1953; version pour la scène Francfort/Main 1965; monodrame pour baryton et orchestre, 1964) et *Das Ende einer Welt* (W. Hildesheimer, NDR 1953; version de scène Francfort/Main 1965).

8. Hans Werner Henze : *L'Upupa. Nachtstücke aus dem Morgenland. Autobiographische Mitteilungen*. Munich: Propyläen, 2003.

9. Entre temps, Henze a composé un nouvel opéra créé en septembre 2007 au Staatsoper de Berlin: *Phaedra*, dont le livret a été rédigé par le poète Christian Lehnert (né en 1969).

10. On peut se reporter à mes articles: « *La Flûte enchantée* ou la crise des Lumières », in *La Flûte enchantée* de Mozart, livret publié par l'Opéra National du Rhin, Strasbourg, 2005, p. 32-45; « L'expression d'une opinion publique dans l'opéra allemand à l'époque de la crise des Lumières et des débuts du Romantisme », in *L'opinion publique dans les pays de langue allemande*. Textes réunis par André Combes et Françoise Knopper. Paris: L'Harmattan, 2006 (coll. « De l'Allemand »), p. 105-120.

11. Hans Werner Henze: Journal de bord de *L'Upupa*, Traduction publiée dans le livre programme de l'Opéra National de Lyon, Hans Werner Henze: *L'Upupa & le triomphe de l'amour filial. Une comédie allemande en onze tableaux d'inspiration arabe*. Opéra de Lyon, 2005, notamment 22 mai 2000 et 4 avril 2002, p. 114 et 115.
12. Henze, Journal de bord de *L'Upupa*, 25 novembre 2003, p. 116: « À un moment, nous avons trouvé dans un livre de contes arabes une légende syriaque qui remonte à la nuit des temps, faite d'une profusion d'images et de méandres dans le récit. »
13. Johannes Oestrup: *Contes de Damas*. Leiden: E. J. Brill, 1897.
14. Je remercie ma collègue Katia Zakharia, professeur de littérature arabe à l'université Lumière Lyon 2, pour la communication de ces précieux renseignements. Le *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier et A. Gheerbrant (Paris: Seghers, 1969. Article « Huppe ») ajoute que dans le *Colloque des Oiseaux* du poète Farid-od-Dîn Attar, la huppe, messagère du monde invisible, sert de guide aux oiseaux en quête d'un roi, dont le voyage symbolise « l'itinéraire mystique de l'âme à la recherche du divin ».
15. *Arabische Märchen*. Aus mündl. Überlieferung gesammelt und übertragen von Enno Littmann. Francfort/Main : Insel, 1957.
16. Henze place en exergue du livret de *L'Upupa* cet extrait de *L'homme sans qualités* de Robert Musil: « Die Zeit bewegte sich. Leute, die damals noch nicht gelebt haben, werden es nicht glauben wollen, aber schon damals bewegte sich die Zeit so schnell wie ein Reitkamel; und nicht erst heute. Man wußte bloß nicht, wohin. Man konnte auch nicht recht unterscheiden, was oben und unten war, was vor und zurück ging. » (Robert Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften* [1913]. Reinbek : Rowohlt, 1987, p. 13). Traduction publiée dans le livre programme de l'Opéra National de Lyon, Hans Werner Henze: *L'Upupa & le triomphe de l'amour filial. Une comédie allemande en onze tableaux d'inspiration arabe*. Opéra de Lyon, 2005, p. 21.
17. » 11^e Tableau. L'Heure bleue. Le Vieil Homme et Badi'at, qui tient la plume d'or dans ses mains, sont assis au sommet de la tour. Ils suivent du regard le chamelier qui semble devenir de plus en plus petit jusqu'à ce qu'ils disparaissent tous trois dans le crépuscule. » (« 11. Tableau. Die blaue Stunde. Der alte Mann und Badi'at, welche die goldene Feder in ihren Händen hält, sitzen oben auf dem Turm und schauen dem Kamelreiter nach, der immer kleiner zu werden scheint, bis alle drei im Abendlicht verschwunden sind. » Livret, p. 106.)
18. » Je préfère être heureux. Je déteste la tristesse. Je la connais trop bien ! Mon père est mort au front de l'Est, et j'ai beaucoup souffert de la guerre pour avoir été enrôlé de force dans l'armée hitlérienne. » Festival « Présences » de Radio France: entretien de Bruno Serrou avec Hans Werner Henze, 26 janvier 2003.
19. » [...] dans mon écriture, se présentent tels des spectres ou des signes certaines structures musicales que mon public connaît et peut mettre en relation avec la nouveauté de ce que j'exprime, car j'essaie de ne jamais me répéter. » Festival « Présences » de Radio France: entretien de Bruno Serrou avec Hans Werner Henze, 26 janvier 2003.
20. » Seid Ihr so gut, zu warten – es wird nicht lange dauern. » Livret, *op. cit.* [note 16], p. 106.
21. Gotthold Ephraim Lessing: *Eine Duplik*. « Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit bestehet. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz – » G. E. Lessing: *Werke VIII. Theologiekritische Schriften III. Philosophische Schriften*. München: Hanser, 1979, p. 32-33 [Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996].
22. Cf. ma contribution, dans le présent numéro: « Le livret de *Lulu* d'Alban Berg: crise du sens et interrogation sur l'art ».

23. » Daß die flüchtige Schönheit des Tropenvogels mehr beseligt als der sichere Besitz, bei dem die Enge des Bauers die Pracht des Gefieders verwundet, hat sich noch kein Vogelsteller gesagt. » Karl Kraus: *Werke*, Bd. 6 « Literatur und Lüge ». München: Kösel, 1958, p. 11.
24. » Ihr Besitz macht mich unglücklich ». *L'Upupa*, livre programme de l'Opéra National de Lyon, *op. cit.* [note 16]. Première partie, 1^{er} Tableau, p. 24.
25. Dämon: « Aber dann, [...] wirst du dann Ruhe geben ? Al Kasim: Ruhe geben ? Das ist doch ein Ding, das bekanntlich nie und nimmer geschehen kann ! Das weißt du doch ! » (1^{re} Partie, 5^e Tableau, Livret p. 52).
26. Livret, p. 105.
27. *Fidelio oder Die eheliche Treue*.
28. *Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe*.
29. *Ein deutsches Lustspiel, elf Tableaux aus dem Arabischen*.
30. La Tetraktys pythagoricienne est la somme des quatre premiers nombres (1 + 2 + 3 + 4).
31. Journal de bord, 5 avril 2000: « Neuf tableaux, neuf scènes, toutes d'une durée maximum de dix minutes (voire moins !), de façon à ce que l'œuvre ne dure pas plus d'une heure et demie et qu'on puisse peut-être la jouer sans entracte » (p. 114). Ces indications montrent combien il importait à Henze de conserver l'enchantement du conte à travers une succession rapide d'événements.
32. Il s'agit de l'orientaliste allemand Enno Littmann (1875-1958), traducteur des *Mille et une nuits* et auteur d'un recueil de contes arabes (cf. *Arabische Märchen. Aus mündl. Überlieferung gesammelt und übertragen von Enno Littmann*. Francfort/M: Insel, 1957).
33. Henze s'en explique dans son Journal de bord (23 février 2000): « Le prologue contient toute l'exposition et nous pouvons ensuite développer l'intégralité du récit sans l'alourdir de fastidieuses explications. » Cité d'après la traduction fournie dans le livre programme de l'Opéra National de Lyon, *op. cit.* [note 16], p. 112.
34. Journal de bord, 25 novembre 2002, p. 116.
35. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1969, article « Huppe ». Henze relate cette « légende perse » dans son Journal de bord.
36. Festival « Présences » de Radio France: entretien de Bruno Serrou avec Hans Werner Henze, 26 janvier 2003.
37. *Ibid.*
38. » [...] aus der bunten und hehren mythenumflorten Familie der Wiedehopfe stammend. » Livret, p. 22.
39. » sein Flügelschlag wehte mir zauberhaft den Odem der Sehnsucht zu. » Livret, p. 24.
40. Journal, jeudi 24 février 2000 (p. 113).
41. » Nun die Aria von Belmont in A-Dur. « O wie ängstlich, o wie feurig » wissen Sie, wie es ausgedrückt ist – auch ist das klopfende liebevolle Herz schon angezeigt – die zwei Violinen in Oktaven. [...] Man sieht das Zittern – Wanken – man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist – man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist. » *Die Entführung aus dem Serail. Oper in drei Aufzügen. Dichtung nach Bretzner von Stephanie d. J.*, vollständiges Buch eingel. und hg. von Wilhelm Zentner, Stuttgart, Reclam, 1977. Anhang, p. 60.
42. Cf. Acte II, scène 20. W. A. Mozart: *Die Zauberflöte. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Emanuel Schikaneder*, vollständiges Buch eingel. und hg. von Wilhelm Zentner. Stuttgart: Reclam, 1962, p. 54.
43. » Meine Rolle ist schwer und liegt mir eigentlich gar nicht. Muss mich erst noch damit befreunden, mich hineinversenken, muss sehn, wie ich die Rolle anlege. » Livret, p. 30.
44. » Am besten bleiben wir wohl überhaupt die ganze Zeit hier, bilden Kontrollpunkte und Verteidigungslinien. » Livret, p. 34.
45. Journal, 29 novembre 2002, p. 116.

46. Voir Henry Corbin: *L'homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*. Paris: Fayard, 1983.
47. Malik à Al Kasim: « Nimm dich in Acht vor den triftigen Wendungen », 4^e Tableau, Livret, p. 48.
48. Badi'at: « Herr, ich bin zwar Verbrecherin, ich wollte (mit meinem Freund Kasim zusammen) deiner Macht entfliehn. Allein, die Schuld liegt ganz bei mir. » Livret, p. 60.
49. Pamina: « Herr, ich bin zwar Verbrecherin, / Ich wollte deiner Macht entfliehn. / Allein die Schuld ist nicht an mir – / Der böse Mohr verlangte Liebe. » W. A. Mozart: *Die Zauberflöte. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Emanuel Schikaneder*, vollständiges Buch eingeleitet und hg. von Wilhelm Zentner. Stuttgart: Reclam, 1962, p. 34 (I, 18).
50. Badi'at: « Der böse Undank verdunkelte mir die Stirn, aber seht Ihr nicht auch, wie der Morgenstern der ersten Liebe bläulich im Hintergrunde funkelt ? Oberhalb des Nasenbügels, hier, wenn ich bitten darf. » Livret, p. 60.
51. Sarastro: « In diesen heil'gen Hallen / Kennt man die Rache nicht, / Und ist ein Mensch gefallen, / Führt Liebe ihn zur Pflicht. » W. A. Mozart: *Die Zauberflöte*, op. cit. [note 49], p. 50 (II, 12).
52. Dijab (Arie): « Glanz erfülle mein Land, es ist ein ruhmreicher Flecken, weil man hier die Rache nicht kennt und weil es uns wohl ansteht, im Glück der anderen Menschen das eigene zu finden. » Livret, p. 64.
53. » Lange lebe Dijab, unser Herr! Wir danken dem ruhmreichen Tyrannen und schwören, ihn auf ewig für seine weltbekannte Großherzigkeit zu preisen ! » Livret, p. 64.
54. Dijab: « Vielleicht einen Harem ? Oder eine neue Musik ? Giftschlangen oder Alchimisten, womöglich Goldmacher ? sieben arabische Hengste ? » Livret, p. 66.
55. Dijab: « Ja, das möchte, das muss ich herausfinden, das ist halt eine Leidenschaft! Bringt mir also diese Kiste, koste es, was es wolle (notfalls auch euer Leben natürlich) » Livret, p. 66.
56. Dijab: « Der Diktator von Matandoni ist ein schnöder Bursche : Wer immer ihm sein Diebesgut entführt, tut Gutes und schwingt sich zu höheren Graden der Ethik empor. » Livret, p. 66.
57. Dämon: « und da kamet ihr lieben Freunde, im schummrigen Abendlicht hereingeschneit mit euren Brecheisen, Drahtscheren, Pistolen, wie deutsche Touristen pedantisch » Livret, p. 74.
58. Kasim: « Und was die Sage neu ersinnt, das wird man erst am Schluss erfahren. » Livret, p. 74.
59. Livret, p. 86.
60. On songe aux anges du film de Wim Wenders, *Les ailes du désir (Der Himmel über Berlin)*, qui choisissent de devenir humains, donc vulnérables, pour comprendre et vivre des sentiments véritables.
61. » einen unzerreißbaren ägyptischen Papyrusstrick », Livret, p. 88.
62. » Der abendländische Apfel wird bei uns als Lebensbaum gefeiert und verehrt. » Livret, p. 90.
63. Dämon: « Zum Abschied, meine ich, damit ich etwas hab von dir, das ich berühren und verspeisen kann, wenn ihr einst verschwunden seid ins ferne Land. » Livret, p. 92.
64. » Die Mordbuben werden von der Musik (des Orchesters) geprügelt, getreten, gedemütigt. » Livret, p. 98.
65. » Aufgeben, das ist ein Ding, das nie und nimmer geschehen darf » (Livret, p. 38); « Pardon, aber 'misslingen', das ist ja ein Ding, das nie und nimmer geschehen kann. » (p. 48); « Ruhe geben ? Das ist doch ein Ding, das bekanntlich nie und nimmer geschehen kann ! Das weißt du doch ! » (p. 52); [Missgeschick] – « Das wäre wieder so ein Ding, das nimmer und nimmer geschehen darf und kann ! » (p. 66); « - Vergessen ? Das ist ein Ding... – ... das nimmer und nimmer geschehen kann ! » (p. 94).
66. Maurice Maeterlinck : *L'Oiseau bleu. Féerie en 6 actes et 12 tableaux*, 1908.
67. Lors de sa première rencontre avec Kasim, le démon connaît déjà l'objet de sa quête, et c'est lui qui prononce le premier le nom de l'Upupa au plumage d'or (Livret, p. 36).

RÉSUMÉS

Dans *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial*, le compositeur Hans Werner Henze (né en 1926), auteur de plus d'une dizaine d'opéras mais pour la première fois librettiste, se livre à une série de variations occidentales-orientales, parmi lesquelles prédominent les figures de la Huppe et du Démon, tout en observant une grande proximité avec le genre du singspiel, avec lequel il renoue par-delà deux siècles. En soumettant ses personnages à une forme d'auto-ironie et le genre même du livret d'opéra à une mise en abyme, il fait ressortir le rôle dynamique des contrastes et la force de résistance de l'opéra. Livret et construction musicale contribuent ainsi à la réalisation d'un programme universel qui exprime aussi bien la tragédie de la solitude que les joies de l'amour et de l'amitié. La comédie et l'initiation vont de pair, comme dans la *Flûte enchantée* ; l'émotion et la distanciation ironique coexistent dans un opéra que son auteur avait conçu en son temps comme un testament, dans un jeu de ruptures et de reprises qui se place dans la double filiation de la fin des Lumières et du début du xx^e siècle.

In *L'Upupa und der Triumph der Sohnesliebe* bietet der 1926 geborene Komponist Hans Werner Henze eine Reihe von west-östlichen Variationen an, bei denen den Figuren des Wiedehopfs und des Dämonen besondere Bedeutung beigemessen wird. Henze hat schon über zehn Opern komponiert, doch ist er zum ersten Mal sein eigener Librettist. Die neue Oper *L'Upupa* ist mit der Gattung Singspiel des 18. Jahrhunderts eng verwandt. Mit Selbstironie der Figuren und Infragestellung des Librettos innerhalb der Oper hebt Henze die dynamische Rolle der Kontraste und die Widerstandskraft der Gattung Oper hervor. Libretto und musikalischer Aufbau tragen somit zur Verwirklichung eines universalen Programms bei, das sowohl die Tragödie der Einsamkeit als auch die Freuden der Liebe und der Freundschaft ausdrückt. Wie in Mozarts *Zauberflöte* gehören Komödie und Einweihung zusammen. In der von ihrem Komponisten und Librettisten als Testament konzipierten Oper *L'Upupa* existieren Affekt und ironische Distanzierung zugleich. Die Dialektik des Bruchs und der Wiederaufnahme wird vom Geist der Spätaufklärung und von den Auffassungen des Anfangs des 20. Jahrhunderts bestimmt.

INDEX

oeuvre citée *L'Upupa et le triomphe de l'amour filial*

AUTEURS

FABRICE MALKANI

Université Lumière Lyon 2