

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2020 - 2021

hansel et gretel

ENGELBERT HUMPERDINCK

HANSEL ET GRETEL / ENGELBERT HUMPERDINCK

Conte théâtral en 3 tableaux

Livret d'Adelheid Wette

Créé au Hoftheater de Weimar le 23 décembre 1893

[NOUVELLE PRODUCTION]

Direction musicale **Marko Letonja**

Mise en scène, décors et costumes

Pierre-Emmanuel Rousseau

Lumières **Gilles Gentner**

Chorégraphie **Pierre-Emile Lemieux-Vienne**

Hansel, mezzo-soprano **Anaïk Morel**

Gretel, soprano **Elisabeth Boudreault**

Peter, Baryton **Markus Marquardt**

Gertrud, mezzo-soprano **Irmgard Vilsmaier**

La Sorcière, ténor **Spencer Lang**

Le Marchand de sable, la Fée Rosée, soprano

Hélène Carpentier

Maîtrise de l'Opéra national du Rhin

Chef de chœur **Luciano Bibiloni**

Orchestre philharmonique de Strasbourg

STRASBOURG

Opéra

me 9 décembre 19 h - ANNULÉ

je 10 décembre 19 h - ANNULÉ

je 17 décembre 19 h

ve 18 décembre 19 h

di 20 décembre 15 h

ma 22 décembre 19 h

MULHOUSE

La Filature

ve 8 janvier 19 h

di 10 janvier 15 h

Hansel et Gretel
d'aujourd'hui

STRASBOURG

Opéra, Salle Bastide

ANNULÉE



En langue allemande,
surtitrages en français et en allemand

Durée: 1h45

Spectacle présenté sans entracte

ÂGE MINIMUM CONSEILLÉ 10 ANS

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operanationaldurhin.eu

ARGUMENT

Premier tableau: l'erreur de Gertrud

Frère et sœur, Hansel et Gretel, travaillent, se chamaillent, s'amuse, essayant d'oublier la faim qui leur tord le ventre. Leur chahut n'a d'autre effet que d'éveiller la colère de leur mère, Gertrud, qui, dans son emportement, fait tomber le pot de lait devant faire office de dîner. Hors d'elle, elle les envoie cueillir des fraises des bois pour obtenir de quoi se mettre sous la dent.

Regrettant ses mots, elle ne peut s'empêcher de se reprocher la misère qui frappe sa famille. Mais le retour de son époux lui rend le sourire, ses ventes fructueuses de la journée lui ont permis de ramener de quoi les rassasier. Gertrud raconte à son mari la dispute avec ses enfants et leur escapade punitive dans la forêt. Celui-ci s'inquiète grandement pour eux : on lui a raconté qu'une sorcière cachée dans la forêt mangerait les enfants égarés. Pris de panique, ils se lancent à leur recherche.

Deuxième tableau: une nuit à la belle étoile



Hänsel und Gretel perdus dans la forêt Alexander Zick (1845-1907)

Alors que le panier est presque rempli de baies, les enfants s'accordent une récréation. Dans une parfaite insouciance, ils écoutent le chant du coucou et s'amuse à l'imiter en mangeant tous les fruits récoltés. Terrifiés à l'idée de mettre à nouveau leur mère en colère, le frère et la sœur se mettent à la recherche de nouvelles baies. Mais la nuit tombe, les bruits de la forêt les effrayent, et surtout, ils ne retrouvent plus leur chemin! Ils croisent alors le Marchand de sable et finissent par s'endormir dans les taillis. Quatorze anges appelés plus tôt dans leurs prières du soir planent au dessus d'eux, préservant leur sérénité.

Troisième tableau: Ruses et leçons d'enfants

Au petit matin, la Fée rosée se penche sur les deux jeunes dormeurs et les réveille. Ils reprennent leur route mais aperçoivent sur le chemin une maison semblant très appétissante: elle est entièrement recouverte de confiseries et de pain d'épice. Les deux enfants ont tellement faim qu'ils se jettent dessus et commencent à en grignoter les murs.

Une voix les arrête dans leur élan. C'est la Sorcière qui cherche à les attendrir. Voyant qu'Hansel et Gretel sont de nature peu encline à écouter, ni même à se laisser berner, elle révèle sa véritable nature

et use de sa baguette magique pour les pétrifier contre leur gré. Elle enferme Hansel dans une cage et ordonne à Gretel de l'aider à gaver son frère afin de l'engraisser un peu. Pour cela, la vieille femme est obligée de la libérer du sortilège qui l'a immobilisée. Rusée, la petite fille, dorénavant libre de ses mouvements, se montre docile dans sa tâche. Elle soustrait la baguette sans être vue et délivre son frère du maléfice, celui-ci continuant à jouer le jeu. Trouvant Gretel assez dodue pour un bon dîner, la vieille femme lui propose d'entrer dans le four pour y surveiller la cuisson du gâteau, espérant ainsi l'y faire cuire avec. Feignant l'idiotie, Gretel fait mine de ne pas comprendre les désirs de sa tortionnaire et lui demande de lui montrer l'exemple. La duperie fonctionne : alors que la Sorcière se penche sur le feu, les deux enfants l'y poussent et l'y enferme.



La sorcière poussée dans le four Friderich Hosemann (1807-1875)

Les petits héros en profitent pour lever l'envoûtement sur la maison et libérer tous les enfants faits prisonniers. Peter et Gertrud apparaissent alors, heureux de retrouver leur progéniture saine et sauve. On ouvre le four gaiement pour s'apercevoir que la Sorcière s'est fait prendre à son propre jeu et n'est plus qu'un pain d'épice désormais. Tout le monde chante en chœur la morale de cette histoire : « C'est lorsque la misère est à son comble que le bon Dieu vous tend la main ».

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS

hansel

MEZZO-SOPRANO*, FILS DE PETER ET GERTRUD, FRÈRE DE GRETEL

Son goût pour les sucreries le fait tomber dans un piège tendu par la Sorcière, et il se retrouve enfermé dans une cage. Il use de subterfuges pour ne pas devenir son repas et finit par se libérer avec l'aide de sa sœur.

gretel

SOPRANO*, FILLE DE PETER ET GERTRUD, SŒUR D'HANSEL.

Alors qu'elle cherche des baies dans la forêt avec son frère, Gretel est capturée par la Sorcière et devient sa servante. Contrainte d'engraisser son frère, elle réussit à récupérer la baguette magique pour le sauver et, par la ruse, parvient à faire tomber la magicienne dans le four.

la sorcière

TÉNOR*

Archétype de la sorcière, féroce et malicieuse, elle utilise sa maison toute en sucreries pour attirer les enfants, avant de les transformer en pain d'épice et de les manger. À l'aide de sa baguette magique, elle pétrifie Hansel et Gretel. Mais prise à son propre jeu, elle finit enfermée dans son four et se transforme en pain d'épice.

peter

BARYTON*, PÈRE D'HANSEL ET GRETEL.

Il prévient sa femme du danger que courent les enfants avant de partir avec elle à leur recherche.

gertrud

MEZZO-SOPRANO*, MÈRE D'HANSEL ET GRETEL

Irritée par le désordre que ses enfants mettent, elle les envoie chercher des fraises dans la forêt sans savoir qu'il y rôde une sorcière dévoreuse d'enfants. Prévenue par son mari de la présence d'une sorcière dans les bois, elle part avec lui les chercher.

le marchand de sable

SOPRANO*

Alors que les enfants sont perdus dans la forêt et que le soir tombe sur eux, le Marchand de sable les apaise en leur procurant un peu de sommeil et de beaux rêves.

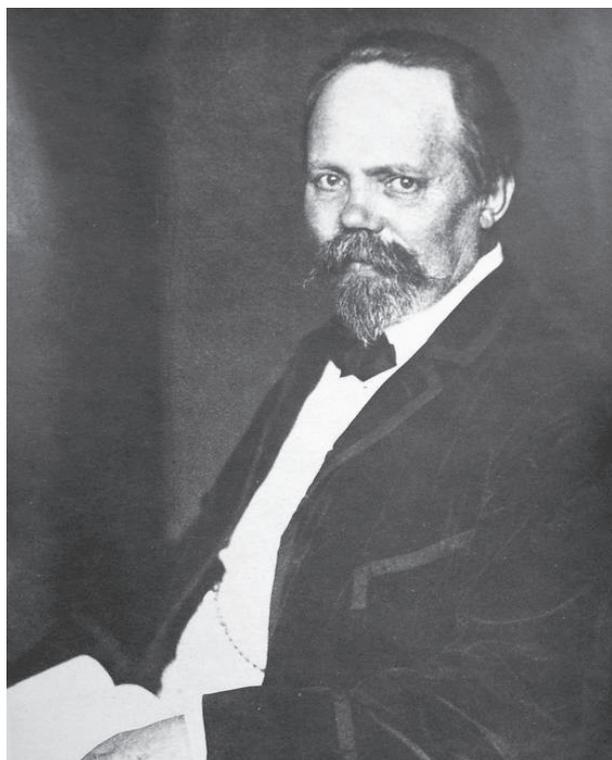
la fée rosée

SOPRANO*

Elle apporte avec elle la rosée matinale et vient sortir Hansel et Gretel de leurs songes merveilleux dans les sous-bois de la forêt.

À PROPOS DE...

Engelbert Humperdinck (1854-1921) COMPOSITEUR



Humperdinck, vers 1900-1910 (carte postale russe)
photographe inconnu

Connu principalement pour son opéra *Hänsel und Gretel*, Engelbert Humperdinck est né à Siegburg, ville allemande de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, en 1854.

Fils d'un directeur d'école, il est poussé par ses parents vers l'architecture. Il persiste toutefois dans la musique, déjà enclin à la composition à l'âge de 7 ans. Il entre finalement au Conservatoire de Cologne en 1872 et devient l'élève du chef d'orchestre et compositeur allemand, Ferdinand Hiller. Avec l'obtention d'une bourse en 1876, recevant le prix Mozart de Francfort, il part poursuivre son apprentissage en composition et en interprétation à Munich. Décrochant en 1879 le prix «Mendelssohn Stiftung» de Berlin, il voyage jusqu'à Naples où il rencontre Richard Wagner de 41 ans son aîné (1813-1883), pour qui il travaille comme assistant et qui aura une immense influence sur son langage musical. Il en viendra même à devenir le tuteur de Siegfried, son fils. Dans cette mouvance, le célèbre compositeur l'invite à Bayreuth pour assister à la production de son opéra *Parsifal* en 1880.

Porté au voyage, le compositeur parcourt l'Italie, la France et l'Espagne, assure la charge de professeur au Conservatoire de Barcelone pendant deux ans puis au Conservatoire Hoch à Francfort-sur-le-Main en 1890, ainsi que celle de professeur d'harmonie à l'école de chant de Stockhausen.

À Weimar, en 1893, il crée l'opéra qui le rendra célèbre, *Hänsel und Gretel* - souvent à l'affiche pour les fêtes de fin d'année en Allemagne - ses six autres opéras restant quelque peu dans l'ombre. À l'origine, cet opéra est un cadeau de fiançailles pour sa femme, Hedwig Taxer, avec laquelle il se marie le 19 mai 1892.

Le Festspielhaus de Bayreuth voulu par Wagner (1910)

Il ne se limite toutefois pas à l'opéra, composant pour le théâtre et travaillant de pair avec des metteurs en scène et des dramaturges comme Max Reinhardt (1873-1943) pour lequel il compose notamment les musiques de ses adaptations de William Shakespeare. Il est, entre autres, l'initiateur d'une technique vocale à mi-chemin entre le chanté et le parlé qui sera reprise, par la suite, sous le vocable de Sprechgesang par Arnold Schönberg (1874-1951).

Vers 1893, le compositeur devient partiellement sourd. Il cumule les handicaps avec un accident vasculaire cérébral en 1912 qui lui fait perdre la motricité de sa main gauche. Cela ne l'empêche pas de continuer à s'adonner à sa passion et il travaille en collaboration avec son fils, Wolfram, sur son ultime opéra, *Gaudeamus*, qu'il achève en 1918.

Victime d'une première crise cardiaque le 26 septembre 1921, il ne survivra pas, le lendemain, à une seconde attaque.

Œuvres opératiques

1893, création d'*Hänsel und Gretel*, livret d'Adelheid Wette.

1895, création de *Die sieben Geißlein (Les Sept petits Biquets)*, livret d'Adelheid Wette.

1902, création de *Dornröschen (La Belle au bois dormant)*,

Livret d'Elisabeth Ebelin et Bertha Filhés.

1905, création de *Die Heirat wider Willen (Le Mariage forcé)*, livret de sa femme.

1910, création de *Die Königskinder (Enfants du roi)*, livret d'Elsa Bernstein.

1914, création de *Die Marketenderin (Les Vivandières)*, livret de Robert Misch.

1919, création de *Gaudeamus*, livret de Robert Misch.

Adelheid Wette (1858-1916)

LIBRETTISTE



Écrivaine et librettiste allemande, Adelheid Catharina Maria Wette est née le 4 septembre 1858 à Siegburg. Son nom de jeune fille n'est autre que Humperdinck ; elle est donc la sœur du compositeur Engelbert Humperdinck pour qui elle écrit le livret de l'opéra *Hänsel und Gretel*. Elle grandit à Siegburg et se marie en 1881 à Xanten avec le médecin et écrivain Hermann Wette qui l'aidera dans la rédaction du livret d'*Hänsel und Gretel*. Elle décède en 1916 à Eberstadt.

Pour aller plus loin :

- Attention à ne pas confondre notre compositeur avec le chanteur pop britannique Engelbert Humperdinck, auteur et interprète de *Release Me* qui a concurrencé les Beatles pour la première place du hit parade en avril 1967. Ami d'Elvis Presley il est surtout connu en France pour *La Dernière Valse* reprise par Mireille Mathieu et *Comment te dire* interprété par Joe Dassin.
- Le compositeur aurait, semble-t-il, inspiré l'auteur William Goldman dans son roman *The Princess Bride* [1973], pour la personnification du prince Humperdinck.

AUTOUR DE L'ŒUVRE

Un lent processus d'écriture

Une création en famille

Au début du mois de mai 1890, c'est l'effervescence dans la maison des Wette : Adelheid Wette, la sœur de notre compositeur, organise l'anniversaire de son mari. À cette occasion, elle écrit quelques comptines inspirées par des chansons populaires et les *Contes de l'enfance et du foyer* des Frères Grimm et pour lesquelles elle demande à son frère d'écrire quelques mélodies simples. Elle veut que ses filles, Gerda et Atta, puissent les chanter facilement.

Un retour à la musique

Lorsque sa sœur lui demande d'arranger quelques mélodies pour accompagner ses comptines, le compositeur n'a plus écrit de musique depuis sept ans. Pour surmonter la tristesse dans laquelle l'a plongé la mort de Richard Wagner, survenue le 13 février 1883, Humperdinck recommence à voyager. Il visite l'Espagne, l'Algérie, la France et la Suisse. Malade, il revient à Cologne où vivent Adelheid et son mari. En novembre 1883, il devient le deuxième maître de chapelle au théâtre municipal de la ville. Il retrouve peu à peu le goût de la musique mais il est rapidement renvoyé car il prend trop de temps pour composer les commandes qui lui sont passées. Il reprend pourtant la plume en 1890 et compose en deux heures quelques mélodies qui enchanteront toute la famille et qu'il intitule *Une sainte représentation pour les enfants d'Adelheid Wette*. Devant le succès de la première représentation familiale, le musicien élargit la composition à seize chansons qu'il fait accompagner d'un piano. Il termine la partition pour les fêtes de Noël et l'offre en cadeau de fiançailles à Hedwig Taxer, sa future épouse. À peine le nouvel an passé, le frère et la sœur décident de faire de cette composition un *Singspiel*, une pièce musicale alternant des moments chantés et des dialogues parlés.

Un travail de recomposition à quatre mains

De la première version des comptines chantées durant l'anniversaire, il ne reste désormais plus que « Petit frère vient danser avec moi » situé dans le prélude d'*Hänsel und Gretel*. Ce chant entonné par les deux enfants pour tromper leur faim s'inspire de la chanson populaire thuringeoise « Chère sœur, danse avec moi ». Adelheid Wette reprend certaines paroles telles quelles et en ajoute de nouvelles comme par exemple le couplet d'Hänsel dans lequel il se plaint de ne pas savoir danser et demande à sa sœur de lui apprendre. Humperdinck, quant à lui, reprend l'air original de « Chère sœur » pour créer la mélodie du deuxième tableau d'*Hänsel und Gretel*, lorsque les deux enfants sont perdus dans les bois. Aux premières comptines de sa sœur, le compositeur ajoute également la chanson du père et la bénédiction du soir dont le thème musical devient le leitmotiv* principal de l'œuvre. Le thème sert aussi de base musicale à la chanson « Quand le besoin est trop fort ». En plus de « Petit frère vient danser avec moi », Humperdinck utilise deux autres chansons folkloriques telles quelles : « Suzon, chère Suzon » et « Un petit bonhomme marche dans les bois ». Aujourd'hui, ce sont les versions de l'opéra qui sont les plus connues et les plus chantées en Allemagne.

L'orchestration

À la fin du mois de janvier 1891, Humperdinck écrit à son beau-frère Hermann Wette que l'orchestration* est terminée. Il a fini d'arranger les parties musicales de chaque instrument et il a fixé leur ordre de passage en fonction de leur timbre. Dans cette première composition orchestrale d'*Hänsel und Gretel*, les arpèges du piano familial laissent la place à une composition pour orchestre romantique* et une autre pour orchestre de chambre*. Les chansons pour enfants ne sont plus écrites pour ses nièces mais désormais pour sept chanteurs professionnels. Parfois, une même mezzo-soprano* se partage le rôle de la sorcière et de la mère. Avec le temps, les metteurs en scène s'éloignent de ce que souhaitait le compositeur. Les rôles du Marchand de sable et de la Fée rosée ont été écrits pour des soprani* masculins. Aujourd'hui, ils sont surtout tenus par une seule et même soprano.



Image de Hänsel und Gretel pour les produits Liebig en 1896

L'ouverture

Humperdinck intitule son ouverture « Festival sacré pour garderie » en référence au « Festival scénique sacré », sous-titre du *Parsifal* de Richard Wagner pour lequel il a aidé à la composition de certaines transitions musicales. En supprimant les dialogues des premières chansons pour ne garder qu'une trame musicale, le Singspiel initial devient progressivement un opéra en trois actes. C'est cette trame qui composera plus tard l'ouverture d'*Hänsel und Gretel*. L'ouverture est un moment exclusivement musical joué avant le lever de rideau. À l'image du prélude si cher à Wagner, elle introduit les thèmes musicaux principaux développés dans le reste de l'œuvre. Le spectateur retrouve, lors de l'ouverture, le thème de la chanson « Hocus pocus » de la Sorcière ou encore celui de sa mort. L'ouverture d'*Hänsel und Gretel* débute par un cantique composé pour un cor. Son thème revient lors du récit du rêve. Après le cantique, un thème à la trompette introduit progressivement une tension dramatique. Comme le faisait Wagner dans ses préludes, Humperdinck combine tous les thèmes de l'ouverture pour conduire jusqu'au paroxysme de l'émotion après lequel un chœur de cors rétablit l'ambiance de rêve qui commence l'opéra.

La nécessité d'achever

Au début de l'année 1893, les dettes s'accumulent. Adelheid Wette supplie son frère de terminer rapidement son opéra pour lui permettre de nourrir sa famille. Bien qu'il désapprouve au départ le choix de carrière de son fils, Gustav Humperdinck, le propre père du compositeur, va leur venir en aide pour arranger quelques uns des airs d'*Hänsel und Gretel*. Hermann Wette, le mari d'Adelheid, lui-même écrivain, collabore également à l'écriture du livret. En septembre 1893, après trois ans de dur labeur, notre compositeur termine enfin l'instrumentation* de sa partition.

Réception et postérité

Hänsel und Gretel est présenté pour la première fois le 23 décembre 1883 à Weimar mais non sans mal. La soliste qui doit interpréter le rôle d'Hänsel - la future Madame Strauss - est clouée au lit à cause d'une mauvaise chute et ne peut assurer que la deuxième représentation qui aura lieu quelques temps plus tard. La partition n'est pas non plus complète pour la première : il manque encore les parties orchestrales de l'ouverture. Malgré ces quelques contretemps, l'opéra est néanmoins un triomphe. Richard Strauss qui dirige la première ne tarit pas d'éloges à son égard : «Quelle merveilleuse polyphonie et le tout est original, nouveau, et si véritablement allemand !».

Un succès triomphal

«Un de mes amis, Oskar Bie, critique musical du Berliner Börsen Courier [...] déclare que *Hänsel und Gretel* a été donné sur plus de scènes que n'importe quel autre opéra. C'est peut-être vrai, mais ce succès mondial [...] est dû avant tout au ravissant conte de fées, sur lequel repose le livret» dit Humperdinck. Le succès vaut à l'opéra d'être présenté dans plusieurs grandes villes de l'empire. Il est applaudi à Munich, Karlsruhe et Francfort-sur-le-Main. Grâce au compositeur Gustav Mahler, il est présenté à Hambourg en septembre 1894 puis à Vienne, Londres et Berlin. L'année suivante il entame une tournée internationale en commençant par la Suisse et New-York. Les années suivantes, il est présenté à Milan, à Buenos Aires et même jusqu'en Australie. Il faut néanmoins attendre 1900 et la traduction de Catule Mendès pour que l'opéra soit joué sur la scène de l'Opéra-comique à Paris.

Le 21 janvier 1905, Camille Bellaigue écrit dans la *Revue des Deux Mondes* que «les musiciens contemporains n'ont eu garde d'oublier les enfants [...] Enfin la Russie et l'Allemagne nous ont donné deux chefs-d'œuvre en ce genre : l'un, du sauvage et tendre Moussorgski, *la Chambre d'enfants*, l'autre, *Hänsel und Gretel*, de M. Humperdinck. Et tous les deux, sans que par ailleurs ils se ressemblent, contiennent l'âme enfantine et l'expriment tout entière, l'un avec plus de réalisme, l'autre avec plus de poésie». Le 6 janvier 1923, *Hänsel und Gretel* devient le premier opéra retransmis par la radio en Europe et le premier à être diffusé, le 25 décembre 1931, à l'échelle internationale depuis le Metropolitan Opera de New-York.

L' « après » Hänsel und Gretel

En 1896, soit treize ans après la première d'*Hänsel und Gretel*, Humperdinck se lance dans la composition d'un nouvel opéra : *Les Enfants du roi*. Durant ces années, il peine à renouer avec le succès mais, hélas, ce n'est pas sa nouvelle création qui va lui permettre de retrouver le feu des projecteurs ; lors de la première à Munich, le 23 janvier 1897, les critiques ne cachent pas leur déception. L'œuvre étant présentée comme un mélodrame, les journalistes présents dans la salle s'attendaient à retrouver une œuvre à la hauteur d'*Hänsel und Gretel*, avec une alternance d'airs chantés et de dialogues parlés mais le livret d'Elsa Bernstein - alias Ernst Rosmer - prend le pas sur la musique et surtout sur les leitmotifs encore très wagnériens. L'histoire qui pourrait faire penser à celle du livret de Wette est plus noire, plus pessimiste : deux enfants sont abandonnés par des adultes et finiront par succomber aux maléfices jetés par une sorcière. Une lueur d'espoir apparaît néanmoins à la fin de cet opéra avec l'arrivée d'enfants ; ceux-là même qu'Hansel et Gretel avaient délivré de la sorcière Grignote. Malgré ses représentations sur les scènes internationales, le nouvel opéra d'Humperdinck est un échec. Douze ans après, en 1909, le mélodrame est devenu un opéra grâce à Giulio Gatti-Casazza au Metropolitan Opera de New York. Les premières critiques le qualifient désormais de « plus grand opéra de la période post-Wagner ». Cependant, *Les Enfants du roi* est rapidement tombé dans l'oubli et c'est *Hänsel und Gretel* qui a permis à Humperdinck de marquer la postérité...

Sources

Kaminski Piotr, *Mille et un opéras*, Fayard, 2003

LA PRODUCTION

marko letonja

DIRECTION MUSICALE

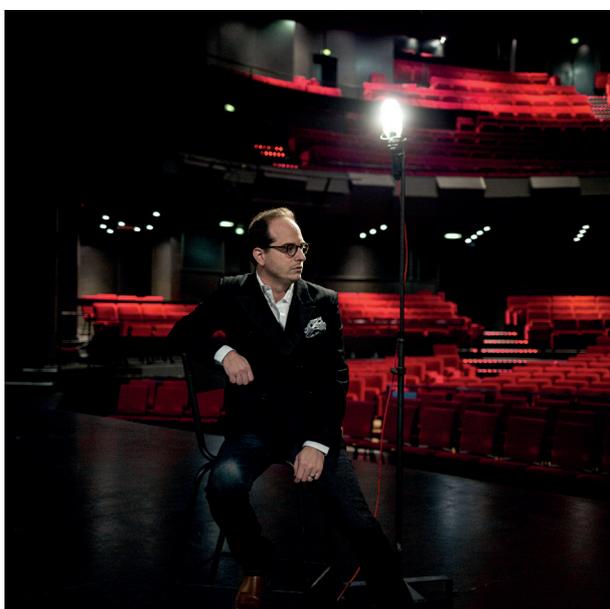


Successivement directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Slovénie (jusqu'en 2003), de l'Orchestre et de l'Opéra de Bâle (jusqu'en 2006), il dirige les grandes phalanges orchestrales de Munich, Vienne, Stuttgart, Hambourg et Milan. Il devient Directeur musical et artistique de l'OPS en 2012, avec lequel il mène un travail exigeant pour entretenir la renommée de l'ensemble et développer encore son identité sonore si particulière, où se mêlent traditions française et germanique. Sa forte implication auprès de l'OPS ne l'empêche pas de mener une intense carrière de chef invité, dans le domaine lyrique et symphonique. Il dirige notamment à l'Opéra de Vienne (*La Dame de pique* et *Les Contes d'Hoffmann*), au Grand Théâtre de Genève (*Médée*, *Manon...*), à Rome (*Roméo et Juliette*), à

Dresde (*Nabucco*), à la Scala de Milan (*Il dissoluto assolto*, *Sancta Susanna* de Hindemith, *L'Affaire Makropoulos* et *Les Contes d'Hoffmann*), au Staatsoper Unter den Linden de Berlin (*Madame Butterfly*), au Deutsche Oper Berlin (*La traviata*), au Teatro Lirico de Cagliari (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Le Vaisseau fantôme*) et au San Carlos à Lisbonne (*La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*). Il donne de nombreux concerts avec l'OPS, l'Orchestre symphonique de Tasmanie et l'Orchestre philharmonique de Brême dont il devient directeur musical en 2018-2019. À l'OnR il a dirigé *La Walkyrie* (2008), *Le Crépuscule des Dieux* (2011), *Der ferne Klang* (2012), *De la maison des morts* (2013), *Le Vaisseau fantôme* (2014), *La Dame de pique* (2015), *L'Affaire Makropoulos* (2016), *Eugène Onéguine* (2018), *Beatrix Cenci* (2019) et *Parsifal* (2020).

pierre-emmanuel rousseau

MISE EN SCÈNE, DÉCORS, COSTUMES



Après avoir obtenu ses prix au Conservatoire de Rouen et suivi une importante formation universitaire, il se lance dans la mise en scène d'opéra et assiste Jean-Claude Auvray, Stéphane Braunschweig, Jérôme Deschamps, John Dew et Macha Makeieff. En 2010, il met en scène *L'Amant jaloux* de Grétry à l'Opéra Royal de Versailles et à l'Opéra Comique. Depuis 2013, il collabore régulièrement avec l'Opéra de Bienne-Soleure où il signe les mises en scène, décors et costumes de *Viva la Mamma*, *Le Turc en Italie*, *Le Comte Ory* et *Don Pasquale*. L'Opéra de Chambre de Genève l'invite à mettre en scène *Pomme d'Api / Monsieur Choufleuri* d'Offenbach et *Il re pastore* de Mozart. Avec l'Orchestre de Chambre de Genève, il imagine une mise en espace pour *Le Directeur de théâtre* de Mozart. Il met par

ailleurs en scène *Le Pays du sourire* de Lehár à Tours et à Avignon, ainsi que *Don Pasquale* au Festival de San Sebastian et à l'Opéra de Metz, *Les Fées du Rhin* d'Offenbach à Tours et Bienne-Soleure et *Le Comte Ory* à Rennes. En 2019-20, il collabore avec les Opéras d'Angers Nantes et de Rennes pour *La Clémence de Titus*, ainsi qu'avec l'Opéra de Rouen et le festival de Sanxay pour la reprise du *Barbier de Séville* créé à l'OnR en 2018.



Pierre-Emmanuel Rousseau, qui met en scène et conçoit les décors et les costumes de cette production pour l'OnR nous emmène dans l'univers d'un parc d'attraction abandonné dans lequel errent nos deux héros et dans lequel ils vont trouver une bien singulière sorcière...

ÉLÉMENTS D'ANALYSE

Le contexte de création: ces années-là...

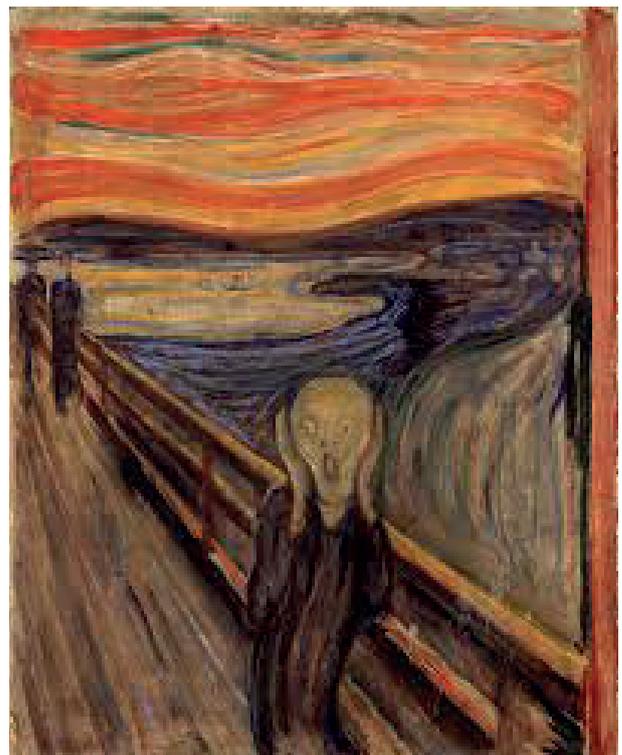
Durant les trois années que la création de *Hänsel und Gretel* nécessite, deux événements marquants ont lieu dans l'histoire de l'Allemagne: la démission du chancelier Bismarck en 1890 et une nouvelle législation qui interdit le travail en usine aux enfants de moins de treize ans en 1891.



Otto von Bismarck en 1871 Bundesarchiv
Bild Bild Loescher, P. & Petsch

Du côté de la peinture et de la littérature, Edvard Munch, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec sont à leur apogée tandis que Paul Claudel, Sir Arthur Conan Doyle, André Gide, Herman Melville, Edmond Rostand, Anton Tchekhov, Paul Verlaine, Oscar Wilde, Emile Zola publient leurs plus grands chefs-d'œuvre. Ces années sont aussi marquées par la naissance de J. R. R. Tolkien en 1892 et la mort de Guy de Maupassant un an plus tard.

Pour ce qui est de la musique, l'Europe vibre sous les notes de Claude Debussy, Giacomo Puccini, Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Piotr Illitch Tchaïkovski et Giuseppe Verdi.



Le cri, Edvard Munch [1893], Galerie nationale Oslo

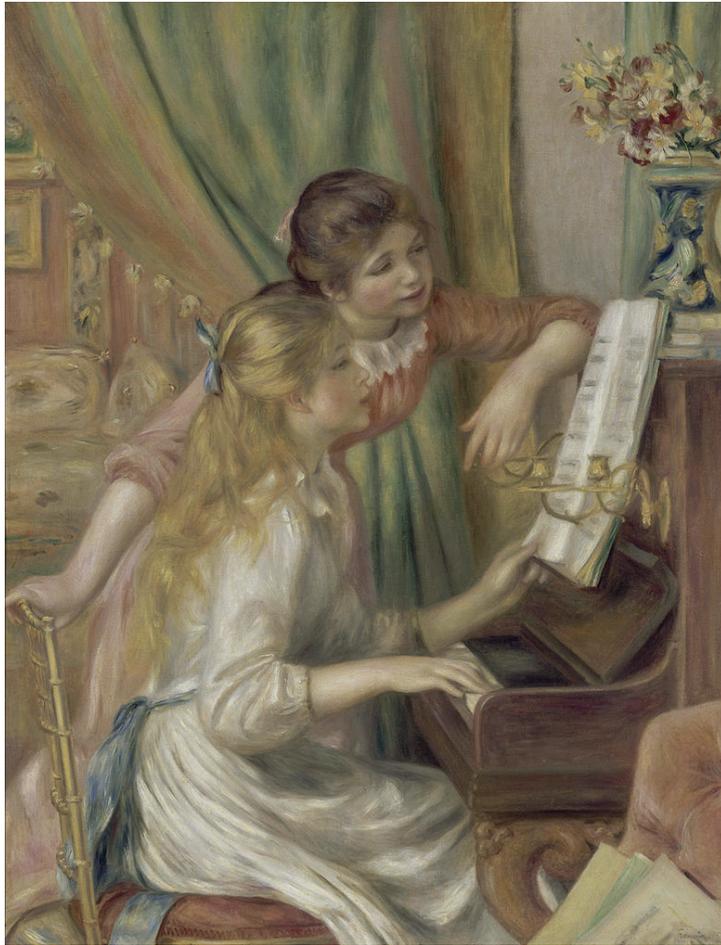
À l'époque de la création de *Hänsel und Gretel*, l'impressionnisme est un mouvement pictural qui, né vers 1874, laisse des traces dans le milieu culturel et créatif de l'époque. Né de l'association d'artistes essentiellement français de la seconde moitié du XIX^e siècle vivant en France. Ce courant marque la rupture de l'art moderne avec la peinture académique. En 1893, nous sommes déjà dans la période post impressionniste qui, dans sa diversité, comprend, entre autres Henri Rousseau (dit Le Douanier), Odilon Redon, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat ou Vincent van Gogh. Ce mouvement, qui n'en n'est pas vraiment un, est en réalité un ensemble de courants artistiques de la fin du XIX^e siècle, de 1885 à 1905 environ. Comme son nom l'indique, il vient après l'impressionnisme. Il regroupe notamment le pointillisme (ou néo-impressionnisme), le synthétisme, le symbolisme et les nabis.



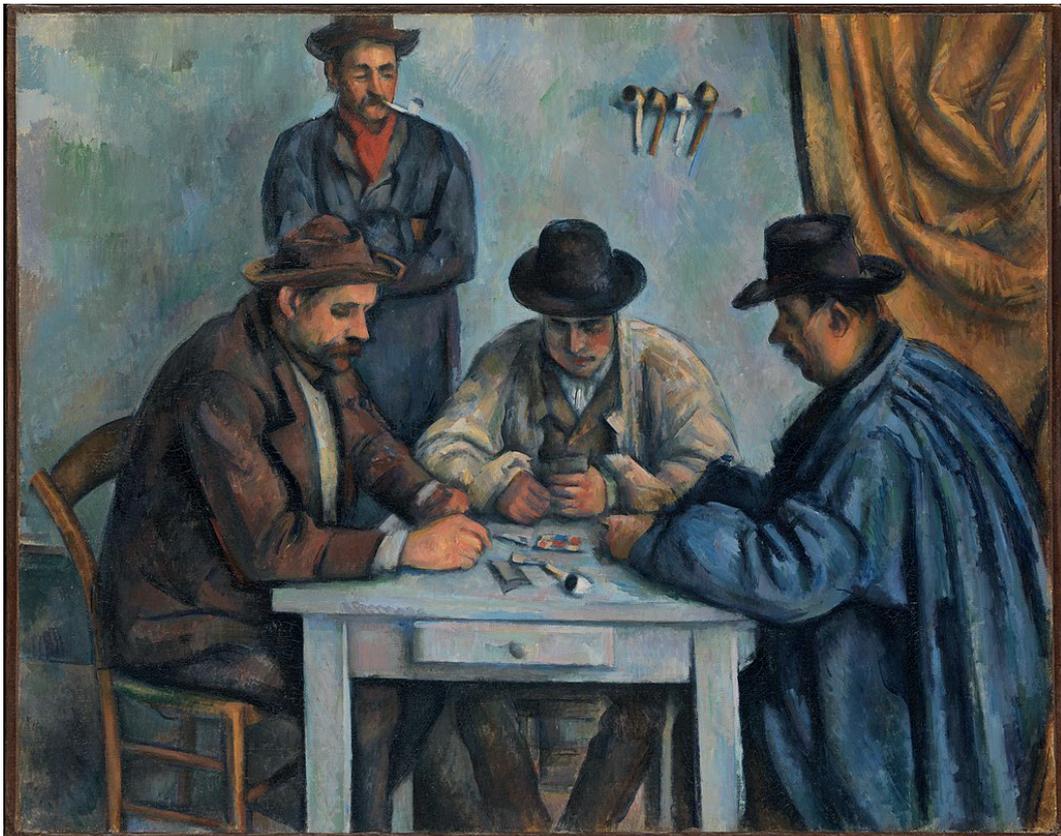
Champs de blé aux corbeaux Vincent Van Gogh (1890), Van Gogh Museum, Amsterdam



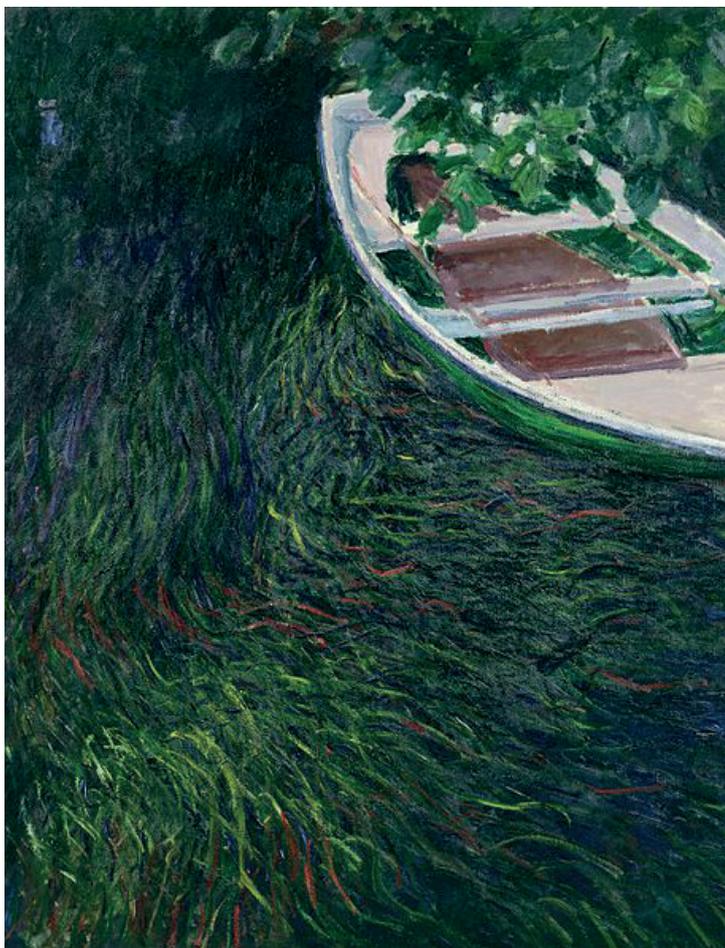
La guerre Henri Rousseau (1893-1894), Musée d'Orsay, Paris



Jeunes filles au piano Auguste Renoir [1893] Musée d'Orsay, Paris



Les Joueurs de cartes, Paul Cézanne [1892], Metropolitan Museum of Art, New York



La Barque, Monet (1887), Musée Marmottan-Monet, Paris



Le lit, Henri de Toulouse Lautrec (1893), Musée d'Orsay, Paris



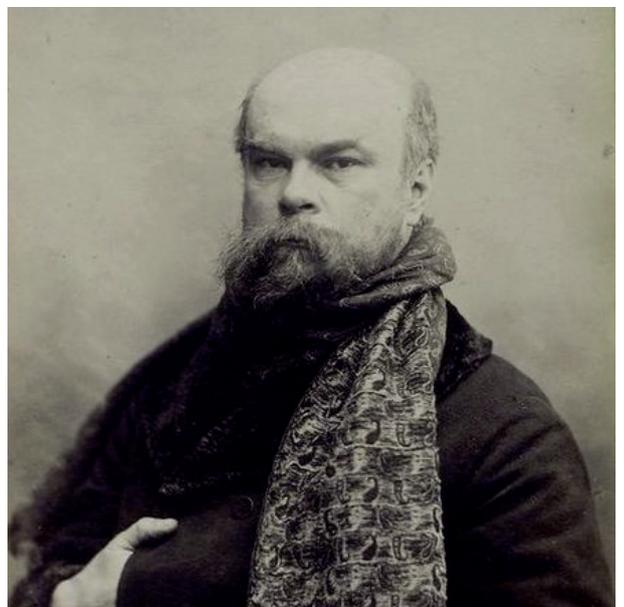
Jeune fille de Taormina [1893] Wilhelm von Gloeden [1856-1931]

La photographie argentique

Après les premières expériences photographiques du début du XIX^e siècle, la fin de celui-ci commence enfin à lui donner ses lettres de noblesses, passant sur la considération uniquement technique qu'on avait à son égard. Ainsi, des artistes photographes commencent à se distinguer comme Nadar dès le milieu du siècle qui à Paris ouvre plusieurs ateliers successifs, le Baron Wilhelm von Gloeden ou encore Otto Wegener (1849-1922).



Émile Zola par Nadar en 1895



Paul Verlaine en 1893 Otto Wegener [1849-1922]

AUX ORIGINES DE L'OPÉRA ALLEMAND

Le Singspiel



Schikaneder librettiste du Singspiel
La Flûte enchantée joue Papageno
en 1791

Engelbert Humperdinck a usé de cette forme déjà connue depuis le XIII^e siècle : le *Singspiel*, un genre musical alternant le chanté et le parlé. Dès le XVI^e siècle d'ailleurs, cette forme apparaît, au départ avec les madrigaux, ces petits poèmes galants déclamés *a capella*, sans instruments.

Dans la composition de Mozart, par exemple le style est courant : *Bastien et Bastienne* en 1768, *L'Enlèvement au sérail* en 1782 et *La Flûte enchantée* en 1791. Parmi les *Singspiels* célèbres on compte aussi *Fidelio* de Ludwig van Beethoven ou encore *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

Pour les historiens du XIX^e siècle, le *Singspiel*, littéralement « chanté-joué », tend à qualifier tout le répertoire lyrique de langue allemande qui alterne des numéros dansés, des airs chantés et des dialogues parlés. Les mélodies sont issues du répertoire populaire et le sujet en est souvent comique ou féérique, mais parfois aussi moraliste.

Les musiciens germaniques utilisent parfois le terme *Singspiel* pour désigner des opérettes ou des opéras-comiques. En France, l'équivalent, l'opéra-comique, qui naît au début du XVIII^e siècle sur les tréteaux des foires parisiennes, intercale dialogues parlés, airs et ensembles chantés. Il correspond à l'opéra-ballade britannique. Par son histoire et son implication politique, le *Singspiel* s'éloigne néanmoins des opéras-bouffes et autres opérettes, lesquels traitent essentiellement de sujets dits « bouffons » à travers la parodie et la satire pour l'un et de sujets plus sentimentaux en mêlant la comédie, le chant et la danse, pour l'autre.

Une révolution viennoise

En 1710, le marionnettiste et acteur itinérant Josef Anton Stranitzky pose ses bagages à Vienne. Il y découvre pour la première fois les *Singspiele*, des pièces de théâtre musical qui s'inspirent des vaudevilles français tout en s'opposant aux opéras courtois italiens. Leur particularité est d'intégrer des airs folkloriques en langue allemande. C'est grâce au développement du personnage folklorique de « Hanswurst » (littéralement Jean-Saucisse) que Stranitzky contribue à la diffusion du *Singspiel* viennois dans le Saint-Empire.



Hanswurst à Cologne en 1831

Cinquante ans plus tard, le dramaturge Christian Felix Weisse et le compositeur Johann Adam Hiller s'inspirent de livrets d'opéras-comiques français et d'opéras-ballades britanniques pour écrire leurs premiers *Singspiele*. Ils réécrivent en 1766 *Le Prix à payer* de Charles Coffey. Le succès de leur version les font considérer par certains musicologues britanniques comme les pères du *Singspiel*. Pour Hiller lui-même, c'est grâce à l'influence de l'opéra-comique français et du théâtre forain parisien que le *Singspiel* en langue allemande atteint son apogée à la fin du XVIII^e siècle et annonce l'opéra romantique allemand du XIX^e siècle.

« C'était là le genre du *Singspiel* allemand tel qu'il apparut loin de l'éclat des cours, au milieu du peuple allemand, naissant de ses mœurs et de sa nature.

Richard Wagner

Les cas Mozart et Goethe

Avec sa cantate * *Le Devoir du premier Commandement* en 1767, le jeune Wolfgang Amadeus Mozart alors seulement âgé de onze ans fait passer le *Singspiel* du profane de la poésie pastorale au religieux grâce à la mise en scène de la figure christique et de la miséricorde divine. À l'époque baroque, le *Singspiel* désigne la poésie pastorale, une poésie qui a pour thème la vie champêtre des bergers. En France, on connaît surtout la poésie pastorale de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé au début du XVII^e siècle.

L'année 1776 marque un tournant majeur dans l'histoire du *Singspiel* et, par extension, dans celle de l'opéra allemand. Cette année-là, l'empereur Joseph II fait transformer le théâtre français de Vienne en théâtre impérial. La ville est alors l'une des villes les plus importantes du Saint-Empire romain germanique. Il s'agit alors, pour Joseph II, de dépasser les vaudevilles français qui inspirent les *Singspiele* viennois en encourageant leur création directement en langue allemande. En pleine construction nationale, il doit devenir le « véritable opéra national allemand ». Devant cette nécessité, Johann Wolfgang von Goethe, alors à Weimar, rédige lui-aussi quelques *Singspiele* comme *Erwin et Elmire*, *Jery et Bately* ou encore *Plaisanterie, ruse et vengeance* qui est un échec et ne peut rivaliser avec le succès de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. Contrairement à ce dernier, largement influencé par l'opéra italien, Goethe considère que la musique doit être un ornement du texte.

En 1778, Joseph II renvoie les chanteurs italiens du théâtre de Vienne devenu désormais théâtre impérial. Les opéras seront dorénavant en langue allemande pour être compris de tous. La même année, l'empereur fonde le *National-Singspiel*, une compagnie de théâtre, d'opéra et de ballet à l'intérieur du théâtre impérial. Son directeur, Johann Gottlieb Stéphanie, commence par traduire des opéras-comiques français avant de commander des œuvres en allemand aux compositeurs. Il écrit ainsi le livret des *Mineurs* pour Ignaz Umlauf, le premier *Singspiel* « national », aujourd'hui tombé dans l'oubli.

À la demande de l'empereur, Mozart crée en 1782 *L'Enlèvement au sérail* pour la visite de l'héritier du trône impérial russe, le grand duc Paul. Pour la première fois dans un *Singspiel*, la musique prend le pas sur le parlé-chanté. À Vienne, *Singspiel* et opéras italiens ne cessent de déteindre l'un sur l'autre. Pour son opéra, le compositeur emprunte certains personnages à la *commedia dell'Arte*. L'influence française de l'opéra-comique est encore tangible puisqu'un vaudeville conclut l'opéra. Le *Singspiel* acquiert sa forme définitive en 1791 lorsque Mozart introduit dans *La Flûte enchantée* des éléments merveilleux et des *Lieders* (chants) populaires.

Les livrets du *Singspiel* tels qu'ils se développent à l'époque d'Humperdinck se caractérisent surtout par l'importance d'éléments magiques permettant de véhiculer une vision à la fois manichéenne et chrétienne du monde.

L'apogée



Portrait de l'Empereur Joseph II (1741-1790), Anonyme [école autrichienne] vers 1772, huile sur toile, Palais de Versailles

C'est au XIX^e siècle que le *Singspiel* connaît son apogée : il devient populaire durant la période du *Biedermeier*, de l'«art bourgeois», en empruntant de nombreux thèmes au théâtre populaire autrichien de Ferdinand Raimund, Franz Grillparzer et Joann Nestroy. C'est pourquoi, il est souvent confondu avec la farce et avec le *Liederspiel*, le jeu de la chanson qui correspond, lui, au vaudeville français. Il s'agit d'un théâtre patriotique qui met en scène des chansons folkloriques comme interludes. Contrairement au *Singspiel*, le *Liederspiel* est conçu pour des chanteurs amateurs : pas d'arias mais des strophes faciles à retenir et à chanter et qui peuvent être parfois des transpositions de chants religieux.

Postérité

Le *Singspiel* connaît ses derniers moments de gloire au début du XX^e siècle avec le succès de *L'Auberge du Cheval-Blanc* de Ralph Benatzky, basé sur de joyeuses mélodies composées de chansons folkloriques. Le *Singspiel* est peu à peu remplacé par les comédies musicales qui émergent de plus en plus à Londres et à Broadway et par le *Song-oper* qui alterne des scènes parlées et des chansons commentant la scène, à l'image de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht.

Au milieu du XX^e siècle, les historiens ont tenté de construire une historiographie de la «culture nationale allemande». On refuse alors de considérer les influences françaises sur ce qui constitue alors le chant patriotique allemand par excellence et on réaffirme l'idée selon laquelle Joseph Adam Hiller et Wolfgang Amadeus Mozart sont bel et bien les pères du *Singspiel*.

OPÉRA ET ROMANTISME ALLEMAND

En 1810, Ernst Theodor Hoffmann, lui aussi auteur de *Singspiele* et de contes dont le plus célèbre est sans doute *Casse-Noisette et le Roi des souris*, est le premier à utiliser l'expression de « musique romantique » afin de qualifier la cinquième symphonie de Ludwig van Beethoven. Pour E.T.A Hoffmann, le romantisme est avant tout une « tendance éternelle à la création », d'où le choix du génial et très prolifique Beethoven comme père spirituel...

Le *Freischütz* de Weber ou le premier opéra romantique

Une œuvre marquante pour toute une génération

Si le maître de l'opéra romantique allemand est tant touché par le *Freischütz* de Carl Maria von Weber, c'est parce qu'il s'agit d'une véritable révolution qui vient de s'opérer lors de la première le 18 juin 1821. Critique à l'égard des opéras italiens qui bénéficient de meilleurs moyens de production et dans la lignée du projet initié par l'empereur Joseph II, Weber souhaite écrire un opéra véritablement « allemand » pour répondre à la création, six ans plus tôt, de la Confédération germanique qui regroupe désormais une quarantaine d'États. En faisant appel aux racines de la mythologie germanique, le compositeur tente ainsi d'unir le peuple par la musique mais aussi par la langue car le livret sera directement écrit en langue allemande et non pas traduit du français ou de l'italien. Avant le XIX^e siècle, il n'existe pas, en Allemagne, de tradition dite « nationale » comme en France ou en Italie ; c'est pourquoi Weber décide de revenir au Singspiel tout en dépassant ce modèle, notamment grâce aux influences de l'opéra-comique français dont il a dirigé certaines créations à Prague et Dresde.

« Si je n'avais pas été ému par les œuvres de Weber, je crois que je ne serais jamais devenu musicien »

Richard Wagner



Le voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar David Friedrich [1818] Kunsthalle, Hambourg

Une esthétique romantique

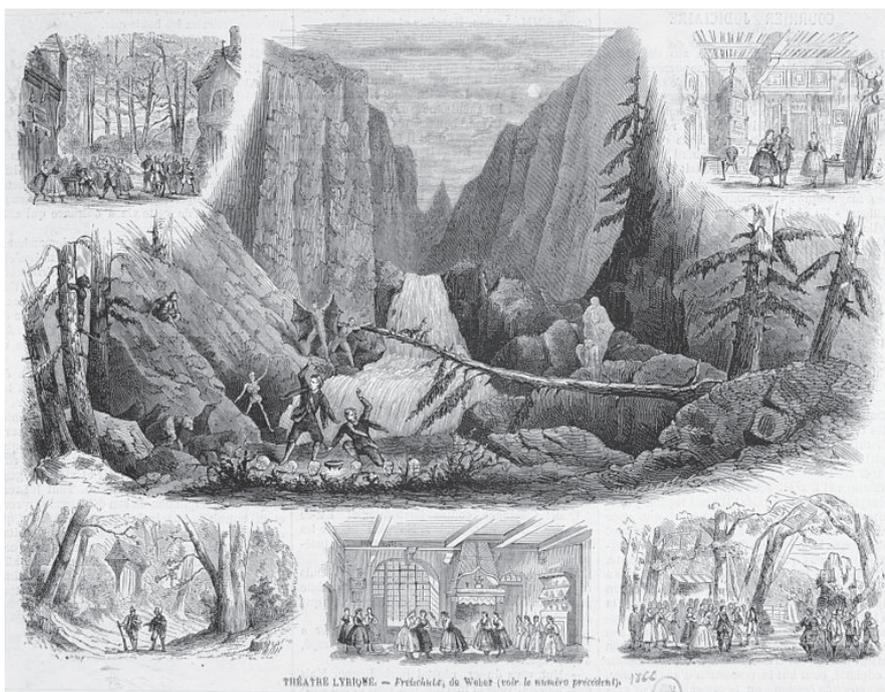
Le livret de Johann Friedrich Kind est tiré de la nouvelle fantastique alors à la mode : « Le Franc-tireur », un conte populaire de Johann August Apel tiré du recueil *Histoires de fantômes* du même auteur. Le librettiste s'inspire également des *Élixirs du diable* d'Hoffmann et des archives judiciaires d'une petite ville de Bohême.

Contrairement à la nouvelle d'Apel, l'opéra se termine bien et met en scène le héros romantique par excellence : un jeune poète en proie aux doutes est amoureux d'une jeune fille sensible et dévouée, prête au sacrifice. Protégé par la grâce divine, il se retrouve néanmoins à la merci du destin qui sème sur son chemin de multiples embûches. L'histoire met donc en scène des types de personnages, des principes moraux, qui renvoient à la nation allemande encore en construction mais aussi des modèles romantiques comme par exemple une nature fantastique, un pacte avec le diable scellé grâce à la magie noire et qui ne peut être défait que par un acte de bravoure chevaleresque. Enfin, c'est l'innocence qui triomphe de ce monde maléfique.

Une mythologie germano-romantique

C'est par l'importance qu'il donne à la mythologie et à la fantasmagorie germanique, à la cohérence, à la recherche d'authenticité, au rôle de la nature et par l'irruption du surnaturel que le compositeur en fait le premier opéra romantique. La musique fait référence à l'imaginaire romantique en évoquant les forêts, les montagnes et les rivières. La nature est en effet un thème très prisé par les romantiques. Pour Weber, celle-ci est, avec Dieu, à l'origine de toute création ; c'est pourquoi la musique romantique doit faire référence aux forces de notre imagination. Elle n'est plus seulement un loisir agréable mais doit s'adresser à nos sentiments - et non plus seulement à notre raison - et être le point de départ d'une musique « nationale ».

Bien que l'histoire se déroule après la guerre de Trente ans, le librettiste fait en réalité référence aux guerres napoléoniennes ; la première est d'ailleurs donnée six ans jour pour jour après la bataille de Waterloo. *Der Freischütz* porte ainsi l'espoir d'un renouveau national en incarnant les aspirations d'un peuple dont l'empire historique a été mis à mal.



Dessin de presse pour *Le Freischütz*, adaptation de l'opéra de Weber par Henri Trianon et Eugène Gautier pour le Théâtre Lyrique, Paris création le 8 décembre 1866

Un succès sans précédent

Le succès est tel que l'opéra est rapidement présenté dans le monde entier grâce à des réadaptations de certains contemporains de Weber tels que Gustav Mahler ou Hector Berlioz. Éclipsant le *Fidelio* de Ludwig van Beethoven, *Der Freischütz* devient le premier opéra « national » et apporte un souffle nouveau aux *Singspiele*.

L'opéra romantique : cultiver le populaire

À partir des années 1850, le compositeur Richard Wagner souhaite réformer l'opéra pour en faire un art de l'«illusion parfaite» où toutes les machines seraient désormais cachées. Les chanteurs ne joueront plus seulement devant une toile peinte mais devant des décors tels que nous les connaissons aujourd'hui, en trois dimensions.

Un univers merveilleux

«Dans l'opéra romantique, il s'agit donc assurément de donner naissance aux phénomènes merveilleux du royaume des esprits» (E. T. A Hoffmann). L'opéra romantique s'inspire de la vieille tradition de l'opéra «féérique». Il fait donc apparaître des éléments fantastiques voire surnaturels sur la scène ; c'est d'ailleurs, pour Richard Wagner, le pouvoir même de la musique : faire apparaître des figures irréelles, souvent inquiétantes, voire dangereuses. C'est pourquoi l'histoire ne se finit plus toujours très bien.

Le renouveau des chansons populaires

L'histoire traite désormais d'une société toute entière pour se concentrer sur un individu. C'est pourquoi les compositeurs romantiques essaient de représenter le plus fidèlement possible les univers dans lesquels évoluent leurs personnages. Par exemple, dans *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, la musique intègre plusieurs fois un cor de chasse. Le librettiste s'est également servi de chansons populaires pour «faire plus vrai».

Avec le romantisme, l'opéra se «nationalise» pour tenter d'unir par la musique les trente-huit États de la Confédération. Rechercher des vieilles chansons populaires et retracer l'histoire de la mythologie germanique permet de donner l'impression que le peuple allemand est uni dans une seule et même culture aux racines communes. Certaines chansons populaires permettent ainsi de traduire les états d'âme collectifs du peuple allemand. Anciennes, anonymes et belles, elles doivent pouvoir être chantées par tout le monde, en commun, permettant ainsi de faire du peuple une force unique, consciente de ses propres sentiments. Sous l'impulsion du romantisme, de nombreux compositeurs et auteurs se sont inspirés de chants populaires plus anciens pour nourrir leur création. C'est le cas par exemple de «Bonsoir, bonne nuit» qui a inspiré la célèbre berceuse de Johannes Brahms et qui n'est pas sans rappeler la prière «Je veux aller dormir ce soir» *d'Hänsel und Gretel*. «Bonsoir, bonne nuit» et «Suzon, chère Suzon» sont directement inspirés du *Cor merveilleux de l'enfant* d'Achim von Arnim et Clemens Brentano.

Arnim et Brentano

Comme les frères Grimm, les deux poètes souhaitaient recueillir des chants populaires germaniques dont certains dateraient même du Moyen Âge. N'oublions pas que le terme «romantisch» désigne, au départ, tout ce qui rappelle cette période. Au début du XIX^e, l'expression «die Romantik» désigne un groupe littéraire novateur s'inspirant du Saint-Empire médiéval. Cette époque devient une référence politique car le Saint-Empire romain germanique médiéval représente un monde germanique politiquement très puissant désormais perdu. En effet, le Saint-Empire est dissous en 1806 et est remplacé d'abord par la Confédération du Rhin sous protectorat de Napoléon I^{er} puis par la Confédération germanique à partir de 1815.



Confédération germanique en 1815

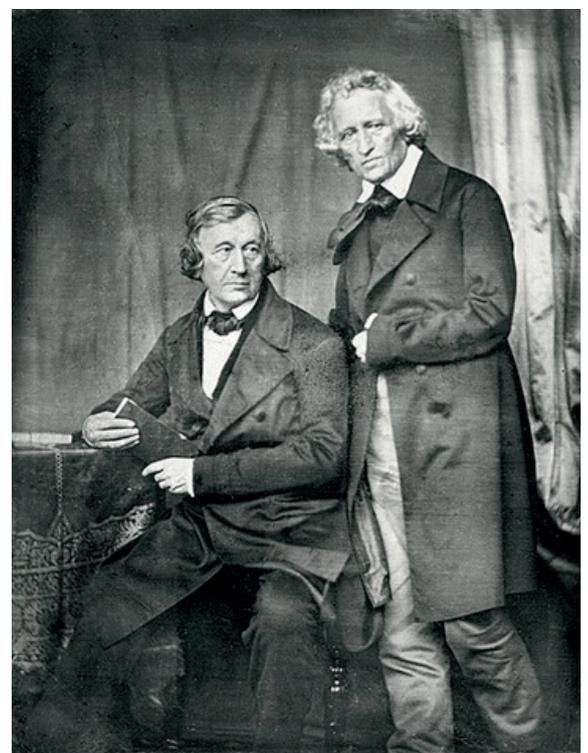
En faisant ainsi référence à l'empire médiéval, *Le Cor merveilleux de l'enfant*, publié entre 1805 et 1808, et les *Contes des Frères Grimm* pour la première fois en 1812 deviennent des textes politiques. À travers la recherche de ces récits et chants populaires, voire fondateurs, une « nouvelle littérature nationale » permet aux Confédérations de prendre conscience d'elles-mêmes et de « faire nation ». En ce sens, Achim von Arnim s'était donné pour mission de rendre accessible aux classes populaires les plus beaux poèmes de la langue allemande. Clemens Brentano, quant à lui, se chargea d'adapter les textes. Il en a cependant gardé l'expression naïve et spontanée.

Jacob et Wilhelm Grimm

Le conte merveilleux écrit naît au XVII^e siècle avec notamment le recueil *Pentamerone* (Le Conte des contes) de Basile dans lequel se trouve le conte « *Nennillo e Nennella* » qui n'est rien d'autre qu'une version italienne d'*Hänsel und Gretel* et dont s'inspirent les Frères Grimm. Grâce à eux, l'histoire perd son caractère terrifiant : le cannibalisme est remplacé par un déluge de sucreries.

Au début du XIX^e siècle, fortement inspirés par l'intérêt des romantiques pour les vieux contes populaires, les frères Grimm décident de recueillir et de compiler des contes germaniques. Les chercheurs ont aujourd'hui établi qu'il s'agit d'un mélange entre des nouveaux textes, des contes littéraires et des contes populaires ; d'où des divergences entre la version d'Adelheid Wette et celle des deux frères. L'histoire d'*Hänsel und Gretel* serait néanmoins l'un des plus vieux récits indo-européens.

Comme pour leur *Histoire de la langue allemande*, l'entreprise des Frères Grimm de collecter des récits folkloriques germaniques renvoie à l'idée même d'une glorification du « génie » allemand. Wagner s'est ainsi inspiré de plusieurs légendes recueillies par les deux frères pour la composition de ses opéras, ainsi que de *la Mythologie allemande* de Jacob Grimm pour sa Tétralogie. *Le Petit Chaperon rouge*, *Cendrillon*, *Hänsel et Gretel*, *Blanche-Neige* et *Tom Pouce* constituent toujours une source d'inspiration pour les romanciers, les scénaristes de cinéma et les compositeurs d'opéra.



Les frères Grimm, de Hermann Blow, Daguerreotype, 1847

INSPIRATIONS WAGNÉRIENNES

Le drame musical

L'expression «drame musical» a été introduite en 1833 par Theodor Munt pour définir l'opéra en tant qu'«unité de poésie et d'art sonore». Cette expression est surtout liée aux œuvres de Wagner et de ses successeurs comme Humperdinck.

Souvent présenté comme une rupture radicale avec les autres genres opératiques, le drame musical est en réalité la continuité de l'opéra romantique. L'orchestre, devenu invisible car placé dans la fosse, joue un rôle plus important : la musique, comme dans la tragédie antique, est entièrement au service du drame. Elle permet de soutenir et d'interpréter le texte. Friedrich Nietzsche dira d'ailleurs que l'opéra wagnérien est le prolongement de la tragédie grecque.

«Cette image du théâtre antique avec ses héros et ses demi-dieux, avec ses chœurs d'une majesté religieuse, son vaste amphithéâtre et tout un peuple attentif, se grava dans sa mémoire [celle de Richard Wagner] et ne le quitta plus» (Edouard Schuré). Le souvenir de ce «vaste amphithéâtre» antique ne sera rien d'autre que le Palais des festivals (Festspielhaus) de Bayreuth.

Le public est plongé dans le noir mais peut suivre facilement les changements de décors à vue. L'originalité de Wagner est de chercher une forme dramatique cohérente et unitaire basée sur un livret prédominant pour fonder ce qui deviendra l'opéra allemand par excellence. C'est lui aussi qui poussera à son paroxysme le procédé du leitmotiv* qui permet de créer le contexte de l'histoire. Il est également l'un des rares compositeurs à écrire lui-même les livrets de ses opéras.

L'expression d'«œuvre d'art totale» émerge d'abord à l'époque romantique avant d'être utilisée par Wagner pour notamment définir le drame musical. La poésie du livret, la musique, le décor, la mise en scène, la lumière, tout ce qui fait la représentation scénique, donc ne forment désormais qu'une seule unité.

Un goût prononcé pour les mythes

Wagner estimait que son *Fliegende Holländer* (*Vaisseau fantôme*) pouvait être considéré comme une réécriture de l'histoire d'Ulysse, mais son attention s'est surtout portée sur les légendes faisant référence aux racines germaniques de l'Allemagne. Il est l'un des premiers compositeurs à mettre en scène la mythologie scandinave avec sa célèbre *Chevauchée des Walkyries*. À travers *Tristan et Isolde*, considéré comme l'exemple même du drame musical, Wagner glorifie le mysticisme chrétien tout en s'inspirant du romantisme, lui-même tourné vers le Moyen Âge.

Pour le compositeur, le mythe est une « force de création poétique du peuple », un principe unificateur. C'est en relisant les tragédies d'Eschyle et de Sophocle qu'il forge sa théorie du drame musical. Selon lui, le drame musical doit être une fusion de tous les arts, un renouveau du théâtre qui permettrait de renouer avec cette tradition de communauté politique et sociale rassemblée pour assister à la tragédie. En ce sens, le drame musical, en tant qu'il s'inspire de la tragédie grecque, s'oppose donc à l'idée d'un opéra élitiste, réservé aux couches les plus aisées de la société. Selon Wagner, il faut révolutionner l'art pour faire évoluer le public et donc, par extension, la société. Néanmoins, même s'il veut faire du drame musical quelque chose de populaire, il est tellement élaboré musicalement qu'il peut seulement être compris par un public initié.

Wagner et Humperdinck, le maître et l'élève

À l'été 1882, Richard Wagner supervise la création de son opéra *Parsifal* qui sera bientôt présenté à Bayreuth. Lors d'une répétition, le célèbre compositeur constate que son interlude orchestral est trop court pour permettre le changement de décors entre le premier et le second tableau du premier acte. Engelbert Humperdinck qui a alors seulement 27 ans se lève et propose d'écrire les mesures manquantes. Il y travaille toute la nuit et apporte sa partition au maître stupéfait le lendemain matin : son élève est parvenu à parfaitement imiter son propre style. Le changement de décors peut désormais se faire sans problème. L'imitation est si parfaite qu'aujourd'hui encore les musicologues n'arrivent pas à savoir ce qui a été écrit par Wagner et ce qui a été écrit par Humperdinck.

« En écrivant les premières chansons, en empruntant des mélodies populaires [...] Humperdinck a dû se sentir libéré de l'héritage wagnérien qui le paralysait [...] il a fait, en somme, comme tous les musiciens soucieux de ne pas écrire d'après Wagner mais après Wagner selon l'expression de Debussy » (Gérard Condé).

En proposant une parodie de la *Chevauchée des Walkyries* au début du deuxième acte d'*Hänsel und Gretel*, au moment de l'arrivée de la sorcière, Humperdinck semble vouloir tuer son père spirituel - Wagner - ou du moins, s'en démarquer. Cette rupture n'est pas si évidente car le compositeur reste profondément influencé par son maître, d'abord dans l'utilisation des leitmotivs* et de préludes mais aussi dans l'analogie de certains thèmes musicaux.

UN CONTE POUR ENFANTS

Court, plaisant et instructif, le conte est un récit rigoureusement structuré. De tradition orale, il a peu à peu fait sa place parmi les genres littéraires les plus prisés des écrivains, et s'est inscrit dans la tradition écrite à la fin du XVII^e siècle. Parmi les grands auteurs de contes figurent Charles Perrault, les Frères Grimm, Jeanne-Marie Le prince de Beaumont, et Hans Christian Andersen. N'oublions pas non plus Heinrich Hoffmann et son célèbre *Struwwelpeter* (*Crasse-Tignasse*), ouvrage canonique de la littérature allemande pour enfants.

Le conte dit « merveilleux », ou conte de fées, est un sous-genre du conte qui fait abondamment appel à des personnages et éléments féeriques.

« À la manière de... »

Le livret d'Adelheid Wette a souvent été présenté comme une réécriture édulcorée du conte des frères Grimm. La trame demeure la même : deux enfants sont prisonniers d'une sorcière qui menace de les manger. Cependant, certains détails divergent entre les deux versions.

Dans la version des frères Grimm, la belle-mère des enfants supplie leur père de les abandonner dans la forêt après une grande disette. Dans le livret, c'est Gertrud, leur propre mère qui les envoie chercher un plein panier de fraises pour réparer leur bêtise. En effet, le pot de crème devant leur servir de dîner a été renversé par leur faute.

Comme dans *Le Petit Poucet* de Charles Perrault, publié cent ans plus tôt, les parents des enfants les abandonnent à deux reprises dans la forêt et Hansel sème des petits cailloux blancs pour retrouver le chemin de la maison. La seconde fois, il utilise des miettes de pain qui seront mangées par des oiseaux. Hansel et Gretel errent ainsi dans la forêt pendant trois jours. En suivant un oiseau, ils vont finalement découvrir la maison en sucreries de la sorcière.



Le Petit Poucet qui sème des cailloux
Illustration de Gustave Doré (1862)

Dans la version d'Adelheid Wette, les parents partent à la recherche d'Hansel et Gretel pour les sauver de la sorcière qui transforme les enfants en gâteaux pour les dévorer lors du sabbat*. Les deux jeunes protagonistes se sauveront finalement eux-mêmes grâce à la même ruse. La sorcière engraisse Hansel. Voyant qu'il ne grossit pas, elle perd patience et demande à Gretel de vérifier la chaleur du four afin de les faire cuire tous les deux. Mais elle va être prise à son propre jeu car la petite fille va la pousser dans les flammes. Elle libère ainsi, dans le livret d'opéra, les «enfants-gâteaux» transformés par la magicienne. Les parents arrivent finalement pour livrer la morale de l'histoire : les méchants sont toujours punis et le Seigneur vient toujours en aide aux plus malheureux.

Hansel et Gretel, dans le conte, retrouvent leur père qui vit désormais seul depuis le décès de sa femme. Il «n'avait plus eu une seule minute de bonheur depuis qu'il avait abandonné ses enfants dans la forêt» mais lorsqu'il les retrouve ses enfants alors qu'il les pensait morts, il se remet à sourire. Il s'agit de la fin de leurs malheurs car les deux enfants ont rapporté avec eux des perles et des diamants, volés à la sorcière, pour subvenir à leurs besoins.

L'opéra, contrairement au conte des Frères Grimm, fait intervenir des personnages fantastiques comme le Marchand de sable et la Fée rosée qui représentent respectivement le coucher et le lever du soleil. Ils ont aussi une dimension religieuse puisqu'ils introduisent la prière du soir et le récit du rêve.

Entre mythes et contes

Les liens entre mythes et contes ont fait l'objet de nombreuses études, de la part de grands penseurs comme Claude Lévi-Strauss ou Georges Dumézil. Le conte est-il un mythe désacralisé, où les humains remplacent les dieux, est-il une réécriture où les dieux des mythes se présentent sous une autre forme ? Quoiqu'il en soit, *Hänsel und Gretel* fait bien écho à des récits mythiques...

Les deux protagonistes retenus, au terme d'un long voyage, par une sorcière malvoyante nous ramènent à une autre aventure célèbre dans laquelle des héros grecs sont prisonniers d'un monstre à un œil : Ulysse et le cyclope Polyphème.



Ulysse et le cyclope Polyphème Arnold Böcklin [1896], Museum of Fine Arts, Boston

Après la guerre de Troie, Ulysse cherche à rentrer à Ithaque, l'île dont il est roi et où l'attend sa femme Pénélope. Après avoir échappé à la magicienne Circé et aux Lotophages, Ulysse et ses compagnons débarquent sur l'île des Cyclopes. Dans la mythologie grecque, les cyclopes sont les enfants du Ciel (Ouranos) et de la Terre (Gaïa) alors que dans l'Odyssée d'Homère, ces cyclopes sont des géants cannibales, fils de Poséidon. Comme nos jeunes héros attirés par de doux effluves sucrés, les navigateurs sont attirés dans l'ancre du monstre par une odeur alléchante : celle du fromage frais et la perspective d'un bon festin. Mais ces derniers se retrouvent prisonniers du cyclope qui dévore deux marins à chacun de ses repas. Avisant un gros tronc d'olivier, Ulysse décide de le tailler pour crever l'œil du cyclope. L'équipage s'enfuit alors en se cachant parmi le bétail du monstre, non sans avoir fait quelques prières aux dieux de l'Olympe. Si la sorcière du conte fut prise à son propre jeu, il en va de même de Polyphème qui, berné par Ulysse, ne cesse de répéter qu'il a été blessé par un dénommé « Personne ».

La mythologie grecque n'est pas le seul imaginaire invoqué dans le livret. On peut noter une autre référence majeure : celle au paradis céleste. En effet, au bout de leurs aventures, Hansel et Gretel se trouvent face à une maison de sucreries qui n'est pas sans rappeler le jardin d'Eden dans lequel poussent des arbres et des plantes aux fruits exquis...



Antichrist Herrad von Landsberg vers 1180
Tiré du manuscrit *Hortus Deliciarum*

La sorcière, figure emblématique du conte pour enfants

Lorsqu'Adelheid Wette écrit le livret d'*Hänsel et Gretel*, la sorcellerie et les procès qui lui sont liés imprègnent encore l'imaginaire populaire...

En Europe, une des dernières femmes condamnées pour sorcellerie fût la Suisse Anna Göldin, qui fut exécutée un peu plus d'un siècle avant notre opéra, en 1782.

La sorcière est une figure familière des contes de fées qui incarne le Mal, par opposition à la figure de la fée qui incarne le Bien. Dans les contes de fées, les héros sont souvent confrontés à un monde manichéen incarné par des personnages archétypés. On pense par exemple à la sorcière qui condamne Aurore à se piquer le doigt avant son seizième anniversaire dans *La Belle au bois dormant* ou encore la méchante marâtre de Blanche-Neige qui pratique la sorcellerie.

Petit focus sur la Sorcière Grignote

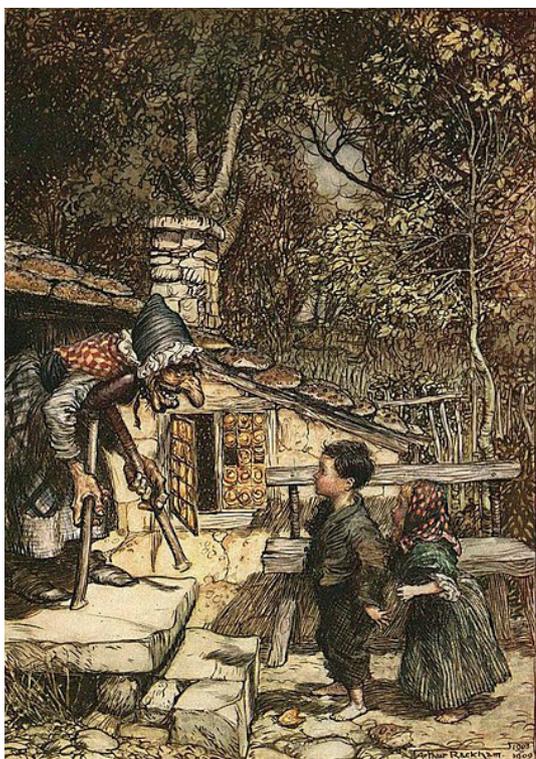


Illustration d'Arthur Rackham (vers 1900)

Ici, la Sorcière a enfermé Hansel et oblige Gretel à le gaver. Elle retient également prisonniers des «enfants-gâteaux» qui permettent de masquer le cannibalisme de la sorcière. Aujourd'hui, certaines mises en scène n'hésitent pas à montrer dans cette anthropophagisme sous-jacent la maltraitance voire la pédophilie. D'autres préfèrent dépeindre la sorcière comme un ogre qui attend les enfants pour les mener à l'abattoir.

La Sorcière Grignote renvoie à la figure de la sorcière telle que le public a l'habitude de se la représenter : sortant d'une cheminée avec un balai et transformant les «méchants» enfants.

À la fin du premier acte, Peter, le père de nos deux protagonistes, se met à raconter l'histoire de la Sorcière Grignote qui vit dans les bois et qui garde prisonniers des enfants afin de les dévorer au sabbat* : «[...] La Sorcière Grignote ! [...] Une sorcière, plus vieille que les pierres, habite au fond de la forêt, elle tient ses pouvoirs de Satan en personne ! À minuit, quand tout dort, elle part au sabbat* des sorcières. Par la cheminée, elle sort, assise sur son balai, oh terreur, elle vole par-dessus les montagnes, les gouffres, les vallées, les précipices, traverse les traînées de brouillard, à toute vitesse, cavalant dans les airs : c'est ainsi que chevauchent les sorcières, juchheissa ! » (Le Père, acte I, scène 3).

Le thème musical de la Sorcière Grignote ressemble étrangement à celui de la ballade de Senta, située au tout début du deuxième acte du *Vaisseau fantôme* de Wagner avec «comme blason l'intervalle de quarte ascendante (dominante tonique) puis la quinte» (Gérard Condé).

Une œuvre sans cesse réadaptée au cinéma

Le conte des Frères Grimm a fait l'objet de nombreuses adaptations, relectures et parodies notamment cinématographiques et télévisuelles.

Le court-métrage *Hänsel und Gretel* de Rudolf Jugert, réalisé en 1971 est une adaptation fidèle du conte des Frères Grimm avec même quelques comptines comme «Je n'ai pas peur» qui rappellent l'opéra d'Engelbert Humperdinck. Le réalisateur a seulement choisi de ne pas représenter la scène où nos deux héros dévorent la maison de la sorcière qui, quant à elle, possède tous les attributs caractéristiques de son personnage (le nez crochu, un chapeau pointu, des guenilles). Le passage avec le petit canard blanc - le moins connu du conte - a également été occulté.

Mais c'est surtout par les réadaptations ou les évocations qu'*Hänsel und Gretel* a marqué le monde cinématographique.

Dans le film *Le Bois lacté* (de Christoph Hochhäusler, 2003), deux petits Allemands, Léa et Konstantin, sont abandonnés par leur cruelle belle-mère de l'autre côté de la frontière près de laquelle ils vivent, en Pologne.



Affiche du film *The Visit*, M.N. Shyamalan, 2015

Les réalisateurs de films d'horreur notamment sont légion à avoir exploité la veine sombre et angoissante de ce conte, avec plus ou moins de succès. Dans le navet (ou nanard assumé?) *Hänsel und Gretel: Witch hunters* (de Tommy Wirkola, 2013), nos deux héros, devenus adultes, cherchent à éliminer des sorcières enleveuses d'enfants. Le film *The Visit* (de M. Night Shyamalan, sorti en 2015) est, quant à lui, rempli d'heureux renvois à notre conte: deux jeunes adolescents, Rebecca et Tyler, sont envoyés par leur mère chez leurs grands-parents, qu'ils n'ont jusque-là jamais rencontrés. Mais lors de cette semaine de vacances, qui aurait dû être un moment de découverte et de félicité, les enfants éprouvent un sentiment de plus en plus prégnant de malaise et d'étrangeté.

D'autres sorcières

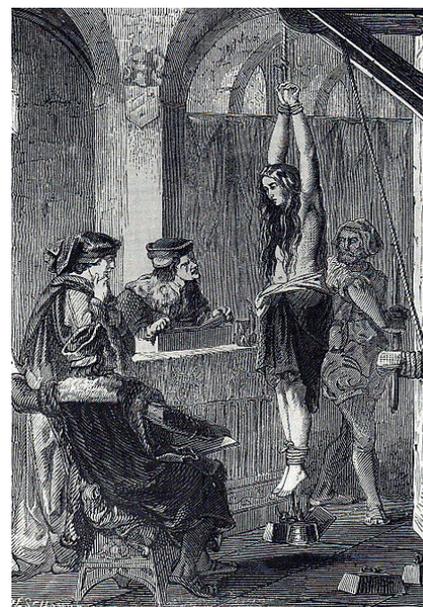
Entre février et mai 1693, une série de procès en sorcellerie se tient à Salem, dans le Massachussets. Une centaine de personnes est arrêtée et quatorze femmes et six hommes sont alors convaincus de sorcellerie et exécutés. Ce passage de l'Histoire des États-Unis est connu sous le nom de Sorcières de Salem. Le sort de certaines femmes prétendues sorcières n'est pas très enviable dans l'Histoire !



Exécution d'Ann Hibbin en 1656 par Frank Thayer Merrill 1886



Sorcière suisse au bûcher (env. 1700) Émile Deschamps (1822-1893)



Femme accusée de sorcellerie au Moyen Âge par Émile Deschamps (1822-1893)



Masques traditionnels de sorcière sculptés dans le bois pour le carnaval du Bade-Wurtemberg

Trois rôles « travestis »: Hansel, la sorcière et le marchand de sable

Il est assez courant à l'opéra de faire interpréter des rôles masculins par des femmes et des rôles féminins par des hommes. Ainsi, par exemple, des jeunes gens peuvent être incarnés par des chanteuses mezzo-soprano voire alto*. Par exemple chez Mozart: Cherubino, jeune page dans *Le Nozze di Figaro*, est une mezzo-soprano de même que Annio dans *La clemenza di Tito*.

D'autres exemples pour illustrer ces travestissements: Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera*; Oscar (soprano); Gaetano Donizetti, *Anna Bolena*: Smeton (mezzo-soprano); Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*: Oreste (soprano); Gioachino Rossini, *La donna del lago*: Malcolm (mezzo-soprano); Johann Strauss fils, *La Chauve-Souris*: Prince Orlofsky (mezzo-soprano); Richard Strauss, *Le Chevalier à la rose*: Octavian (mezzo-soprano) ou dans *Salome*: le page d'Hérodiade (contralto)

Cette pratique est également courante dans les opéras baroques. Ainsi, le rôle-titre dans *Giulio Cesare* de Haendel est une mezzo-soprano ou une alto, parfois confié à un chanteur haute-contre ou contreténor, tessitures très aiguës pour des hommes. À l'époque baroque, les castrats (chanteurs hommes mutilés pour qu'ils conservent leur voix de garçon, avant la mue) étaient eux aussi mis à contribution.

Dans *Hansel et Gretel*, Hansel, jeune garçon, est une mezzo-soprano, la sorcière un ténor et le marchand de sable une soprano. Ceci participe au côté merveilleux et insolite de cet ouvrage.



Emiliano Gonzales Toro, ténor, dans le rôle-titre de *Platée* en 2014 à l'OnR
Mise en scène Mariame Clément Décors et costumes Julia Hansen Photo Alain Kaiser

PLAISIR DES PAPILLES...

La gourmandise et la faim

Les Allemands sont très friands de pâtisseries : au *Tea time* britannique se substitue le *Kaffee und Kuchen* (un café accompagné d'une part de gâteau). On pense bien entendu à la traditionnelle forêt-noire mais la gastronomie allemande recèle de gâteaux à la crème, au fromage blanc, au chocolat mais aussi aux fruits frais.

Il n'est pourtant pas que question de gourmandise dans notre conte... Car le conte des frères Grimm comme notre livret parlent aussi de la faim, et de la peur que les enfants peuvent ressentir lorsque leurs parents, pour des raisons diverses, n'assurent plus le rôle de nourriciers. Ainsi, c'est la pauvreté qui motive l'envoi des enfants dans la forêt : avec dans le conte, le but de les y perdre, et, dans le livret, celui de les y faire chercher des fraises. Dans l'un comme dans l'autre récit, l'histoire se termine par un renversement de situation : la famille a désormais les moyens de subvenir à ses besoins. À la fin de l'Acte I de notre opéra, on voit ainsi le père rentrer parmi les siens, tout heureux du résultat de ses ventes de balais : lard, beurre, farine, saucisses, quatorze œufs, haricots, oignons et café.

L'histoire du riz au lait

Au début de l'histoire, les enfants se plaignent de ne plus connaître le goût des galettes aux œufs et du pain brioché. Ils espèrent qu'en rentrant leur mère leur préparera un délicieux riz au lait. Il peut sembler étonnant que le riz au lait apparaisse dans ce livret du XIX^e siècle mais il s'agit en réalité d'une recette qui a été ramenée en Europe au XIII^e siècle, du fait des croisades. En Allemagne, au XIX^e siècle, c'est surtout le « riz Condé » (riz au lait agrémenté d'une crème aux œufs) et le « riz à l'impératrice » (avec du kirsch et des fruits confits) qui sont très prisés.

La maison de pain d'épice



Maison de pain d'épice

Traditionnellement, le pain d'épice est surtout dégusté au moment des fêtes de Noël. Contrairement au pain d'épice français plutôt moelleux, le pain d'épice allemand est plus dur pour prendre la forme de figurines recouvertes de sucre, comme on peut le voir au moment de nos célèbres marchés de Noël alsaciens.

«La maison de pain d'épice est une image que personne ne peut oublier. Quel tableau incroyablement tentant, séduisant, et quel risque terrible on court si on cède à la tentation ! L'enfant reconnaît [...] qu'il aimerait dévorer la maison de pain d'épice, quel que puisse être le danger [...] derrière cet abandon sans limite à la glotonnerie, se trouve une menace de destruction [...] La sorcière - ogresse, qui représente les aspects destructifs de l'oralité - , est aussi décidée à dévorer les enfants qu'ils l'étaient eux-mêmes à dévorer sa maison de pain d'épice.» (Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, 1998).

Le conte des frères Grimm reste pourtant très évasif quant à la description de la maison : elle est dite «faite de pain et recouverte de gâteaux (...) les fenêtres étaient en sucre». Le livret de notre opéra est beaucoup plus prolixe en détails gastronomiques... Pour faire entrer les enfants dans sa maison, la sorcière promet en effet «chocolats, tartes, pâte d'amande, gâteaux garnis de crème sucrée, caroube et pâte de guimauve, riz au lait cuit sur le feu, raisins secs, figues, amandes et dattes». Qui ne serait pas tenté de franchir le seuil de cette maison des délices ? Pour notre plus grand plaisir, c'est cette version gourmande qui est restée dans notre imaginaire collectif !

GLOSSAIRE

Alto : de l'italien *alto* qui veut dire « haut », voix de femme dont la tessiture est la plus grave. Son étymologie vient du fait qu'à l'époque l'alto était la tessiture la plus élevée pour les hommes.

Baryton : du grec *barytonos* « dont la voix a un ton grave », voix masculine de tessiture moyenne qui se situe entre le ténor et la basse.

Basse : voix masculine dont la tessiture est la plus grave.

Cantate : poème lyrique destiné à être mis en musique et chanté.

Instrumentation : écriture des partitions pour les instruments.

Leitmotiv : procédé le plus célèbre chez Richard Wagner qui associe chaque thème musical à un personnage, une notion ou une situation. Il permet de structurer l'opéra en revenant de façon récurrente.

Mezzo-soprano : d'origine italienne, ce terme signifie « à moitié *soprano* ». Voix féminine, sa tessiture se situe entre le *soprano* et l'*alto*.

Orchestre de chambre : l'orchestre de chambre est un orchestre de taille plus modeste que l'orchestre symphonique avec seulement une trentaine de musiciens. Il peut parfois être dirigé par un chef d'orchestre. L'orchestre de chambre est surtout composé de quatuor (ensemble de quatre musiciens) ou de quintette (ensemble de cinq musiciens) d'instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles et contrebasse). Certains instruments à vent (flûte) ou à percussions (cymbales) peuvent compléter l'ensemble.

Orchestre romantique : deux flûtes piccolo, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, un tuba, des timbales, plusieurs percussions et une harpe.

Sabbat : le sabbat (qu'il ne faut pas confondre avec le « sabbat » ou « shabbat », fête juive hebdomadaire) est une réunion de sorcières durant laquelle celles-ci dansent traditionnellement autour d'un feu. Elles peuvent aussi donner lieu à des sacrifices humains pour des dieux païens voire à des orgies.

Soprano : de l'italien *sopra* qui veut dire « dessus », voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe au-dessus de l'*alto*. On parle de **sopranistes** pour qualifier les ténors qui parviennent à atteindre les aigus des sopranos.

Ténor : du latin *tenere* « tenir », voix masculine dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe entre l'*alto* et le baryton.

Tessiture : étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émis par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le *soprano*, le *mezzo-soprano*, l'*alto* ou *contralto*, le ténor et contreténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

Uchronie : Réécriture de l'histoire, l'uchronie s'attache à décrire un passé qui aurait pu être mais n'est pas advenu.

PISTES PEDAGOGIQUES

EPS, disciplines artistiques, sciences, français, histoire-géographie, disciplines de lycées professionnels et généraux

Monter un projet citoyen et solidaire en partenariat avec des associations sur le thème :

> « Comment lutter contre la faim dans le monde ? »,

Comprendre la question des ressources alimentaires et définir la pauvreté

<https://www.actioncontrelafaim.org/education/>

Allemand, éducation musicale, chorale, professeurs des écoles

> Projet de chorale en allemand (CM1 ou CM2 - 6^e ou 5^e) ou de comédie musicale à partir des chants d'*Hansel et Gretel* d'Umperdinck

Arts plastiques, technologie, mathématiques, pâtisserie/ lycées professionnels :

> Concours de construction de maison en pain d'épices et massepain ; imaginer une exposition dans l'une ou des pâtisseries de la ville ; lien possible avec un projet solidaire

> représentation en dessins et gravures des conte de fée : la forêt, la nature, les couleurs du conte (nuit/jour, nature généreuse ou hostile, ...)

Arts du langage

> Un livret en langue allemande

> Etudes de textes qui abordent la misère populaire du XIX^e siècle à l'instar des *Misérables* de Victor Hugo

> Lecture de contes sur les thèmes de la forêt, de l'enfance, du stratagème des enfants pour se libérer grâce à leur intelligence, des ogres, ogresses ... histoires dans lesquelles des petits enfants sont dévorés.

> Ecriture : inventer une histoire comportant des objets semés pour se repérer (lecture du *Petit Poucet* et d'*Hansel et Gretel*)

Arts du son

> Ecouter, chanter et danser « Brüderchen, komm tanz mit mir » ! en suivant les indications et propositions auxquelles invite les paroles

Exemple : « Des pieds tu fais tap, tap, tap, des mains, tu fais clap, clap, clap, en arrière en avant, tour complet, c't'un jeu d'enfants »

> Approche de l'œuvre par les éléments musicaux :

- voix et distribution des rôles, drôlerie et épouvante de la voix de ténor pour la sorcière,
- reconnaissance des timbres de l'orchestre dont les percussions entendues dans l'œuvre (timbales, triangle, tambourin, machine à vent, tam-tam, castagnettes, xylophone, glockenspiel),
- les chansons enfantines de l'œuvre transformées en matériau musical, rappelant un peu les *leitmotive* wagnériens (acte II, scène 1, la chanson de Gretel transformée en motif perçu dans la scène de la forêt),
- le « fondu-enchaîné » à l'image de la sorcière chantant sans interruption jusqu'à ce que les enfants la précipitent dans le four ; la composition continue quasi *Durchkomponiert* (mélodie dont la composition suit au plus près le déroulement du texte)
- le vocabulaire lié à la mélodie (thème, contrechants, contrepoints),
- la valse (« Knuspern », danse de la joie lors de la mort de la sorcière).

- > *Hänsel und Gretel* et l'évocation musicale de la nature :
 - le chant du coucou usage imité par des appeaux puis par la flûte traversière,
 - la description musicale de la forêt au deuxième tableau (coucou, flûte et cor).
- > Ecoutes complémentaires :
 - musique symphonique et thèmes populaires (œuvres de Gustav Mahler, Antonín Dvořák, Béla Bartók par exemple),
 - *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel pour l'évocation de la nature et la fable musicale.

Arts du quotidien

SVT, physique-chimie, français

- > Recettes, réalisations et dégustation de pain d'épices
 - organiser un goûter avec les parents,
 - les élèves relèvent des éléments présents dans les recettes (ingrédients, unités, apports énergétiques...) et s'interrogent sur leur signification, leur histoire et leurs différences.
- > Magie, sorts et sorcières dans *Hänsel et Gretel*

Arts de l'espace

- > À Gertwiller, visite de la maison du pain d'épices !