

Kaija Saariaho

LE PASSAGE DES FRONTIÈRES

ÉCRITS SUR LA MUSIQUE

Textes réunis, présentés et traduits
sous la direction de Stéphane Roth

MF

© Éditions MF
premier tirage, mars 2013

www.editions-mf.com

Collection
RÉPERCUSSIONS

REMERCIEMENTS

Cette publication n'aurait pas été possible sans le concours d'un certain nombre de personnes et d'organismes. Nous remercions tout d'abord Márta Grabócz qui en a fait la proposition en 2006, ainsi que l'Équipe d'Accueil 3402 « Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques » de l'université de Strasbourg pour son soutien. Nous remercions Jean-Baptiste Barrière pour sa collaboration tout au long de la réalisation du livre, pour ses conseils avisés et pour l'aide essentielle qu'il nous a apportée dans la rédaction du glossaire. Dans la mesure où cette édition repose en grande partie sur un travail de traduction mêlant cinq langues (français, anglais, allemand, finnois et suédois), nos remerciements vont également à Johanna Kuningas et Aleksis Barrière pour leurs traductions du finnois, et à Richard Froeliger pour sa traduction du suédois.

Nous remercions les différents éditeurs, institutions ou personnes qui nous ont autorisé à reproduire ou à traduire les textes, les extraits de partitions et les images qui composent ce livre : les revues finlandaises *Uuden Ajan Aura* et *Synkooppi*, le quotidien finlandais *Helsingin Sanomat*, la revue suédoise *Musikrevy*, l'*International Computer Music Association*, les éditions Christian Bourgois, l'Ircam, Joël Bons et le *Nieuw Ensemble*, la revue *Das Goetheanum*, les éditions Schott Music GmbH & Co., la Fondation Alvar Alto, la Commission des arts de Finlande et sa revue *Arsis bulletin*, le Conservatoire National de Région de Strasbourg, les éditions Like, Roger Reynolds et le Département de musique de l'université de Californie à San Diego, ainsi que François Seguin pour nous avoir fourni son dessin scénographique de la mise en scène à l'Opéra de Lyon (2010) du monodrame *Émilie*.

Enfin, nous remercions les éditions Chester Music et Music Sales Ltd. – et tout particulièrement Wiebke Busch et Gill Graham – pour nous avoir fourni et autorisé à publier les extraits de partition qui jalonnent l'ouvrage.

Stéphane Roth et Kaija Saariaho

NOTE SUR L'ÉDITION

Kaija Saariaho est une figure centrale de la scène musicale contemporaine. Née à Helsinki en 1952, française d'adoption et parisienne depuis le début des années 1980, elle fait partie d'une génération d'artistes finlandais – avec le compositeur Magnus Lindberg, le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen, le violoncelliste Anssi Karttunen ou la chanteuse Karita Mattila – dont l'activité jouit d'une large reconnaissance internationale. Aujourd'hui, elle est tout simplement l'un des compositeurs contemporains (et non seulement l'un des compositeurs *femmes*) dont la musique est la plus jouée au monde. L'originalité et le succès de sa production musicale, mais aussi le fait qu'elle ait su s'imposer en tant que femme dans le monde de la musique, concourent à une place certaine dans l'histoire de la musique de la fin du xx^e et du xxi^e siècle. Cette réussite et la densité de la réception critique qui l'accompagne masquent cependant un écueil. Que savons-nous au juste de Kaija Saariaho ? Elle étudie la composition à l'Académie Sibelius d'Helsinki auprès de Paavo Heininen, puis entre 1981 et 1983 sous la direction de Klaus Huber et Brian Ferneyhough à la *Musikhochschule* de Fribourg-en-Brisgau. Elle fait la rencontre de Tristan Murail et Gérard Grisey aux cours d'été de Darmstadt en 1980, et par là même de cette « musique spectrale » dont elle deviendra rapidement, dès le milieu des années 1980, l'une des figures de proue. Son travail à l'Ircam à partir de janvier 1982 voit le développement d'un langage musical fondé à la lisière du timbre et de l'harmonie, né d'intérêt conjugués pour l'informatique et la composition assistée par ordinateur, l'attention scrupu-

leuse portée aux sonorités et aux modes de jeu instrumentaux, l'analyse acoustique et l'idée de structures formelles découlant des propriétés internes des sons, avec pour corrélat une approche esthétique privilégiant une transition douce entre le phénomène et le concept poétique, notamment via l'interpénétration du son, du verbe et de l'image. Le critique ou le musicologue surenchérrait ici sur la « luminosité » ou les « couleurs » de ses abstractions sonores, évoquant, semble-t-il convenu d'affirmer, l'atmosphère hivernale et onirique de sa Finlande natale. D'autres rapporteraient encore la profonde singularité de sa musique au fait qu'elle soit une femme, avançant qu'un homme jamais n'aurait su en composer de pareille.

Ce tableau, s'il n'est pas incorrect dans ses grandes lignes, se doit désormais d'être affiné. Et la première étape dans cette voie consistera à prendre en compte son propos, qui demeure largement méconnu ou laissé en retrait par les commentateurs, qu'ils soient critiques ou musicologues. Les raisons en sont multiples. La principale incombe peut-être au parcours international de Kaija Saariaho et au fait qu'elle ait été amenée à s'exprimer dans plusieurs langues – finnois, français, anglais et allemand –, d'où une certaine dispersion du propos. Par ailleurs, bien que la compositrice réponde volontiers à tout entretien, sa parole reste généralement mesurée, discrète et sans emphases. En ce sens, on l'associe couramment, et sans doute indûment, au silence du génie à l'œuvre ; poncif romantique s'il en est, elle ne s'exprimerait qu'au travers de sa musique. Bien qu'elle ne fasse pas figure de théoricienne grandiloquente, comme l'ont été nombre de compositeurs avant-gardistes au xx^e siècle, elle aura à plusieurs reprises au cours de sa carrière « manifesté » ses partis pris musicaux. Kaija Saariaho a écrit et s'est exprimée dans des textes qui, s'ils ne prennent pas la mesure de ceux d'un Pierre Boulez ou d'un Karlheinz Stockhausen, sont non seulement fondamentaux pour aborder et évaluer l'originalité de sa musique, mais s'insèrent aussi de plein droit, et en toute pertinence, dans la topographie intellectuelle et critique de l'esthétique musicale contemporaine.

Encore fallait-il mettre à disposition ces textes. C'est ici qu'intervient ce livre, regroupant pour la première fois l'ensemble de ses écrits et tâchant par là même de corriger un supposé mutisme.

CONTENU ET ORGANISATION DU LIVRE

Ce livre se veut exhaustif. Les recherches visant à l'établissement du manuscrit ont débuté par l'examen rigoureux des archives personnelles de Kaija Saariaho, qui aura permis de regrouper tous les textes rédigés durant plus de trente ans de carrière¹. Ces textes relèvent de quatre catégories fondamentales : (1) écrits autobiographiques, (2) écrits sur les techniques de composition, (3) réflexions esthétiques et d'ordre général sur la musique, et (4) écrits sur les œuvres ou notices de concert. D'un point de vue formel, le livre se compose de trois parties : textes autobiographiques et articles de fond, textes sur les œuvres, et sources.

Cœur de l'ouvrage, la première partie se subdivise en quatre chapitres (« Le passage des frontières », « Timbre et harmonie », « Sensible et intelligible », « Composer au quotidien ») et donne à lire dans un ordre chronologique strict l'ensemble des textes publiés ou prononcés par la compositrice entre 1980 et 2011. On y découvre successivement les désirs et les motivations d'une jeune artiste finlandaise, son exil en Allemagne puis en France, son émancipation au sein du monde musical européen et ses premiers succès, l'importance de l'Ircam dans le développement de son langage musical, ses différentes prises de position esthétiques, et finalement un regard rétrospectif porté sur son parcours, sa Finlande natale, sa pratique musicale au quotidien et le rôle du compositeur aujourd'hui. Le fait que ces textes soient ici classés en quatre chapitres dont le contenu apparaît pour chacun relativement homogène, et que le tout demeure exposé de manière chronologique, est intimement lié au parcours de Kaija Saariaho. Le

1. À partir de 2013, les archives personnelles (partitions autographes et esquisses) intégreront progressivement les fonds de la Fondation Paul Sacher de Bâle (www.paul-sacher-stiftung.ch).

ton de chacun de ces chapitres est corrélatif des évolutions qu'ont pu connaître l'artiste, son propos et sa musique. Nous avons choisi d'introduire ces différents textes par de brèves notes contextuelles lorsque cela s'avérait nécessaire ; ce qui n'est pas toujours le cas, certains d'entre eux étant introduits par Kaija Saariaho elle-même, d'autres explicitant d'eux-mêmes leur contexte ou n'appelant pas d'ancrage biographique, historique ou technique particulier.

Depuis son départ de Finlande vers l'Allemagne et la *Musikhochschule* de Fribourg-en-Brisgau, en passant par son arrivée à Paris et son expérience de l'Ircam, et jusqu'aux créations mondiales de ses opéras, la carrière de Kaija Saariaho aura bien souvent pris la forme d'un passage des frontières. Ainsi, les textes regroupés dans le premier chapitre (« Le passage des frontières », 1981-1984) exposent combien la compositrice aura à la fois franchi les frontières de manière littérale et métaphorique, géographiquement et musicalement. Ces textes ont été rédigés dans les trois pays où a vécu la compositrice au début des années 1980 (la Finlande, l'Allemagne et la France). Ils exposent les ambitions, les intentions ou les appréhensions d'une jeune artiste, ainsi que ses premiers contacts avec l'Allemagne et la France sous l'angle de la différence culturelle avec son pays d'origine. Le deuxième chapitre (« Timbre et harmonie », 1984-1987) reprend deux textes d'ores et déjà connus et publiés en langue française, « Qualités et fonctions du timbre musical » (coécrit avec Stephen McAdams) et « Timbre et harmonie », ainsi qu'un article traduit de l'anglais, « Concevoir un réseau compositionnel à l'aide de l'informatique ». L'objet de ces écrits dépend d'une visée plus « scientifique » que les premiers, tant dans leur forme que dans leur contenu. Ils permettent de saisir les méthodes et les partis pris esthétiques qui préludent aux développements compositionnels ultérieurs ; quiconque souhaite étudier la musique de Kaija Saariaho ne saurait en faire l'économie. Ils inscrivent également la compositrice dans le courant de la musique spectrale, né au milieu des années 1970 dans le contexte de l'Itinéraire, puis poursuivi au sein de l'Ircam (à partir de 1977). Le troisième chapitre (« Sensible et intel-

ligible », 1987-2001) intègre plusieurs articles, assez brefs, sortes de pensées rhapsodiques sur des thèmes généraux : la relation texte / musique, la notion de « complexité » en musique, le futur de la musique, la relation entre sensible et intelligible, matériau et idée, abstrait et concret, etc. ; notons que la traduction française de ces textes est ici inédite. Le quatrième et dernier chapitre (« Composer au quotidien », 2001-2010) donne à lire les textes les plus récents, qui ont principalement trait à la personnalité de la compositrice. Elle y dévoile notamment son rapport à la musique et à la composition au quotidien, nous révèle son sentiment vis-à-vis de son pays d'origine, et revient sur des problématiques que rencontraient déjà ses écrits de jeunesse. Ainsi, sous la forme d'un regard rétrospectif porté sur trente années de création, le dernier paragraphe du texte intitulé « Dans la musique, de la musique, vers la musique » (2005) renvoie au titre et au propos du premier texte de l'ouvrage, « Crie si tu veux, mais vole ! » (1980). Le chapitre se conclut sur un long texte inédit, spécialement rédigé pour le présent ouvrage, dans lequel Kaija Saariaho retrace son parcours dans le genre opératique.

Le « Journal des œuvres », deuxième partie du livre, regroupe quant à lui tous les textes sur les œuvres et toutes les notices de concert rédigés par Kaija Saariaho, classés par ordre chronologique. En majeure partie réalisés à l'occasion de concerts, et plus précisément lors de créations d'œuvres, ils ne recouvrent cependant pas la totalité du catalogue, la pratique n'étant pas systématique chez la compositrice. Ces textes sont de longueur inégale, généralement assez brefs, évoquant les principales idées compositionnelles et inspirations des pièces, mais quelques-uns donnent lieu à une réflexion plus approfondie, mettant en équation plusieurs œuvres ou un ensemble d'œuvres d'une même période ; par ailleurs, afin d'apporter un éclairage différent, nous avons adjoint (lorsqu'ils n'étaient pas trop volumineux) les textes chantés de certaines pièces vocales. Ce dictionnaire des œuvres constitue au bout du compte une sorte de guide pratique permettant d'accéder directement au propos de la compositrice sur une

œuvre donnée. Notons qu'il existait parfois plusieurs textes pour une même œuvre ; plutôt que de juxtaposer deux textes, et afin d'éviter un redoublement des énoncés, nous avons choisi de les synthétiser en un seul et même texte (lorsque c'est le cas, nous en faisons mention dans la section « Origine des textes »).

Le troisième et ultime chapitre du livre est dévolu aux « sources ». Il nous a semblé important de procéder à un état des lieux général des sources à disposition pour aborder ou étudier la musique de Kaija Saariaho. De différentes natures, elles se trouvent ici regroupées dans différentes catégories et précédées d'une succincte chronologie biographique pour permettre au lecteur de les resituer rapidement dans leur contexte. La section « Origine des textes » délivre tout d'abord les références exactes de tous les écrits du livre ; le « Catalogue des œuvres » comprend toutes les œuvres de la compositrice créées au jour de la publication du livre ; la discographie tient compte des enregistrements monographiques de manière exhaustive, et mentionne la plupart des œuvres figurant sur des enregistrements autres ; la bibliographie inventorie les principaux travaux musicologiques portant sur (et exclusivement sur) la musique de Kaija Saariaho.

Enfin, dans le but d'éviter la multiplication des notes explicatives et d'alléger la mise en page, nous avons choisi d'intégrer en toute fin d'ouvrage un glossaire général relatif à toutes les personnes – à l'exclusion des auteurs cités en notes de bas de page pour des raisons purement référentielles – mentionnées par la compositrice dans ses écrits, ainsi qu'à tous les dispositifs électroniques / informatiques et les expressions qui leur sont associées. Les informations concernant ces dispositifs et le vocabulaire techniques ont été partiellement reprises et actualisées à partir du lexique réalisé par Jean-Baptiste Barrière pour le CD-Rom *Prisma* (Naïve MO-782087). Par ailleurs, toutes les notes de bas de page numériques sont celles de Kaija Saariaho, tandis que les notes alphabétiques sont les nôtres.

NOTE SUR LA TRADUCTION

Nous y avons fait allusion ci-dessus, en raison de son parcours international, Kaija Saariaho a été amenée à s'exprimer en différentes langues, d'où la nécessité de procéder à de nombreuses traductions. Il s'agit à la fois d'un des principaux intérêts du livre, en ce qu'il réunit et donne à lire des textes de provenances diverses, souvent inaccessibles au lectorat francophone, mais aussi de sa difficulté de réalisation, étant donné que nous avons cherché, dans la mesure du possible, à mettre en forme un texte cohérent et uniforme sur le plan stylistique. Cela nous a conduit à reprendre certains textes qui avaient d'ores déjà connus une publication française, soit en les corrigeant, soit en les retraduisant partiellement (c'est notamment le cas de « Timbre et harmonie » dont les versions anglaise et française ne se recourent pas exactement). Les traductions depuis le finnois ont été assurées par Johanna Kuningas (JK) et Aleksis Barrière (AB) ; celles depuis l'anglais et l'allemand par nous-mêmes (SR). Un des textes (« Credo », 1984), à l'origine rédigé en finnois puis traduit en suédois pour paraître dans la revue suédoise *Musikrevy*, mais dont nous ne disposons plus de la version originale, a été traduit du suédois par Richard Froeliger (RF).

PREMIÈRE PARTIE

LE PASSAGE DES FRONTIÈRES

CRIE SI TU VEUX, MAIS VOLE !

1980

Sons, couleurs, odeurs et rêves se mêlent les uns aux autres, ces sensations qui, chacune à leur mesure, interrompent la pensée ou, la bousculant, changent son cours. Tel est mon univers, aussi longtemps que je m'en souviens. J'ai toujours associé à chaque son une atmosphère et, ce que je n'ai compris que bien plus tard, une fois capable de les distinguer, une émotion qui s'apparente à celle que suscitent les couleurs.

Mes prédispositions pour la musique étaient en très grande partie – et peut-être trop – fondées sur l'intuition. Pour moi, de tous les arts, c'est la musique qui est restée le plus longtemps une expérience purement intuitive, pour la raison précise qu'elle mêle différents types de sensations. Enfant, j'aimais écouter la musique pour orgue de Johann Sebastian Bach. Elle me remplissait tant les yeux par ses mouvements et ses couleurs que les oreilles par ses sonorités. Lorsque j'appris que le mot allemand *Bach* signifiait « rivière », je me pris à associer cette musique aux parfums et au soleil du printemps, sans parler des petites histoires qui se déroulaient sur les bords de cette rivière.

Le contact avec les autres arts m'a permis très tôt de comprendre l'importance de la technique pour parvenir au résultat final – j'examinais des couleurs, des surfaces, je m'exerçais. Et à mes yeux, cette approche se distinguait nettement de ce que j'étais capable de produire avec un instrument de musique : je voulais sentir la musique dans toutes ses nuances. Cette différence d'attitude avait été encouragée par un environnement où la musique était moins familière que les images et les livres.

Le deuxième chapitre de mon rapport à la musique s'est ouvert en étudiant la composition avec Paavo Heinen. Il est impossible d'exagérer l'importance de son enseignement sur ma lente évolution vers une conscience plus profonde et sur ma capacité à prendre en compte plusieurs options simultanées – vers la perspective aérienne et (j'ai envie de l'exprimer ainsi) vers le vol libre. La coordination de mon cœur et de mon intellect n'est pas toujours sans faille, mais ma force en tant que compositrice, mes capacités à travailler ma propre musique s'élargissent constamment.

Les pensées musicales me viennent souvent comme si elles étaient des réponses à un stimulus, qu'il s'en présente effectivement ou non. Un stimulus peut être un mot ou une phrase que j'entends ou que je me remémore, un texte, la découverte d'un sens nouveau, une association surprenante, ou encore un son qui me rappelle quelque chose de familier.

S'agissant de la naissance de mes pièces musicales, l'histoire la plus importante et la plus complexe jusqu'à présent est celle de la pièce pour cor et percussion intitulée *Yellows*. C'est Paavo Heinen qui m'a proposé de composer un tel duo. J'ai commencé par rassembler de la matière, au hasard, à tâtons, ne sachant même pas ce que je recherchais. À la fin du printemps [1979], je tournais à vide, l'été je déplaçais d'un endroit à un autre quelques notes sommaires, avec mauvaise conscience, tout en travaillant sur une pièce pour chœur qu'on venait de me commander. J'ai subi ce désarroi durant presque tout l'automne, jusqu'à ce qu'en fin d'année, je ressente soudain un besoin pressant de finaliser la pièce. J'étais parvenue à réaliser la première partie, enfin. Le résultat n'était pas satisfaisant, mais je ne savais pas comment l'améliorer ni n'avais le cœur à tout reprendre. J'avais une idée bien plus claire de la deuxième partie, et cela faisait un certain temps que je voulais l'entreprendre. Pour je ne sais quelle raison, j'éprouvais aussi la nécessité d'achever ce morceau. J'ai été bien triste une fois la deuxième partie terminée. Je venais de comprendre que mon projet, de même que la troisième partie qui devait s'ajouter à la fin du morceau déjà quasiment terminé, n'avait aucune cohérence d'ensemble. Le morceau était loin d'être fini.

Nous voilà déjà au mois de mars [1980] quand, malade, je lis le troisième tome de la *Recherche du temps perdu* de Proust dont la traduction finnoise vient de paraître. Je m'applique à lire avec beaucoup d'attention et le plus lentement possible ; je veux en avoir pour longtemps, je redoute d'atteindre le point final.

Je ne veux pas songer à ma composition en cours. Néanmoins, un jour, tout en lisant Proust, celle-ci me revient à l'esprit, et je comprends du même coup comment l'achever. La clarté et la perfection du texte que je lisais m'avaient portée bien plus loin qu'auparavant, et m'avaient même en partie transformée. C'est du moins ce qu'il m'a semblé. Il m'était désormais facile de composer la fin de la pièce. Et voilà, elle était terminée... mais je demeurais insatisfaite de l'ensemble.

Durant l'été, j'ai étudié la pièce avec un regard sans doute quelque peu différent, et la première partie me laissait toujours l'impression d'être inachevée et impuissante. J'ai alors entrepris de la recomposer et, une fois terminée, j'en ai été enfin satisfaite. La pièce était fin prête.

Yellows est une pièce très importante pour la période que je vis actuellement, car je m'intéresse désormais à l'agencement de séquences musicales très différentes, voire totalement opposées, les unes à côté des autres au sein d'un même morceau. Je procède néanmoins de façon à ce qu'elles constituent un ensemble uniforme. (En outre, je m'intéresse de plus en plus aux sons concrets, à l'électronique et à la musique pour bande, au *stile concitato* de Monteverdi, aux atmosphères que peut engendrer un son, aux timbres musicaux et à la psychologie de l'écoute. Je m'intéresse également à la combinaison de la musique et du mouvement, à de nouvelles associations littéraires, aux couleurs et aux lumières, à l'œuvre d'art totale, à la construction minutieuse des sonorités, à la langue grecque, ou encore à la phonétique.)

Cette réflexion a débuté avec *Yellows*. L'approche est différente dans chaque partie, même en ce qui concerne la notation. La petite trilogie *Preludi*, *Tunnustus*, *Postludi* (« Prélude », « Confession », « Postlude »), composée peu de temps après *Yellows*, répond de la même idée sur le plan formel.

En ce moment, je travaille sur un duo pour violoncelle et piano. Avec cette pièce, j'essaye d'affiner davantage le principe que je viens de décrire. Je vise une indépendance totale des parties. Je les veux telles qu'elles puissent être jouées dans n'importe quel ordre. En même temps, elles doivent rester riches de détails et proposer plus de dimensions que ma musique antérieure.

Une chose très importante que j'ai aussi apprise en composant *Yellows* est l'influence négative de l'impatience qui m'est propre. Je pense pouvoir m'en débarrasser peu à peu. Et il le faut, car certaines idées ne mûrissent qu'avec le temps.

En pensant à mon métier de compositeur et à mes motivations, je me dis que si je ne composais pas, je serais peintre ou pratiquerais un autre art. Aucune autre activité n'a de réelle importance pour moi. Cela peut sembler pathétique, mais c'est pourtant la vérité. Ma motivation pour l'art n'est pas essentiellement la communication, même si je pense que l'art transmet des fragments uniques et irremplaçables des réalités de notre temps, et de tous les temps. Le plus important pour moi, c'est de chercher à réunir tout ce que la vie m'apporte et d'en faire des choses nouvelles, des choses qui finissent par former des parties indépendantes et vivantes de notre monde. Lorsque j'y parviens, tout me paraît limpide ; l'espace d'un instant, les intentions et les significations ont chacune trouvé leur place, bien qu'elles ne tardent pas à regagner le désordre.

Le titre de ce texte, emprunté à Elmer Diktonius, reflète bien les idées dans lesquelles je place ma confiance concernant l'art : libre cours du souffle, esprit ouvert, recherche du nouveau. Selon moi, l'artiste ne doit pas, ne devrait pas, céder aux habitudes et au confort. Les belles âmes construisent souvent des mécanismes qui, tout en les protégeant, ternissent les visions et restreignent le champ des possibles. On ne peut le nier, des flèches cherchent à atteindre le cœur de ceux qui n'ont pas d'armure. Notre climat culturel est dur, tant pour un jeune artiste que pour un artiste plus âgé, à moins qu'il soit parvenu à s'établir. Les cercles sont étroits et les places peu nombreuses. C'est la raison pour laquelle on ne se tourne que vers l'intérieur. Quant aux médias, ils sont

dominés par quelques despotes de la culture. La création moderne y est considérée comme dépassée, et l'intelligence équivaut à la technocratie (bien sûr, l'inverse est vrai aussi). L'importance et la fraîcheur d'un grand nombre de pensées sont délibérément réduites à néant. Je peux comprendre les compositeurs qui, dans cette atmosphère, parce qu'ils sont brisés, cessent de créer. Par contre, je refuse de compatir avec ceux qui acceptent de se vendre pour monter sur ce manège insensé.

J'ai horreur de la moralisation, et je ne voudrais pas non plus paraître complètement naïve. Cependant, malgré tous les obstacles, je veux conserver mon innocence et croire en l'honnêteté de l'artiste vis-à-vis de son travail. Contre l'étroitesse d'esprit, je défends la pureté de l'intention et de l'acte.

Traduit du finnois (JK)