

roxysmes dramatiques où se glissent des échos de Verdi, s'impose surtout dans les deux scènes de Madame de Croissy, servies par une Felicity Palmer encore plus remarquable qu'au Palais Garnier, l'hiver dernier. Grâce à Muti, qui lui a permis d'explorer les tréfonds de l'âme torturée de son personnage, la mezzo britannique recrée la douleur et l'angoisse de la Première Prieure à l'approche de la mort, nous faisant oublier toutes celles qui l'ont précédée, y compris des artistes de la stature de Régine Crespin, Christa Ludwig ou Rita Gorr. Signalons que Felicity Palmer remplaçait Helga Dernesch, jugée insuffisante par Muti au début des répétitions.

C'est à Blanche de la Force que Poulenc a confié le soin d'évoquer le *parlar cantando* de Mélisande. Pour ses débuts dans le rôle, Leontina Vaduva s'impose par ses dons exquis de musicienne, sa touchante et vibrante sensibilité, avec des couleurs dans la voix qui expriment bien la complexité de l'héroïne, dans un français toujours impeccable mais pas toujours compréhensible pour l'auditeur, le *maestro* ayant parfois tendance à couvrir les chanteurs.

Hélas, ces deux interprètes d'envergure exceptées, la qualité de la langue a cruellement fait défaut sur le plateau de la Scala, dans un ouvrage où les paroles viennent pourtant "*prima della musica*". Elizabeth Norberg-Schulz, par exemple, avec un timbre désagréable, une émission sans aura et un style détestable, transforme Sœur Constance en une soubrette pétulante, sans âme ni corps, privée de la grâce et de la candeur virginale auxquelles tenaient tant Bernanos et Poulenc.

Remplaçant Felicity Lott le soir de la première, Margaret Jane Wray a l'autorité de Madame Lidoine, mais un contrôle insuffisant de la tierce aiguë compromet souvent la qualité de son phrasé. Denyce Graves possède une voix glorieuse et triomphante dans le médium, mais ses accents sensuels et langoureux demeurent étrangers au personnage de Mère Marie ; elle connaît les mêmes problèmes que Margaret Jane Wray, avec un chant qui se réfugie souvent dans le cri. Dans les trois rôles principaux masculins : deux Italiens (Cesare Catani et Mario Bolognesi) et un Français (Christian Tréguier), qui s'est curieusement révélé le moins compréhensible.

Conçue pour l'Opéra d'Amsterdam, en 1997 (1), la mise en scène de Robert Carsen est sans surprises pour ceux qui ont vu les *Dialogues* de John Dexter, au Met et à l'Opéra-Comique, et surtout le *Lohengrin* du même Carsen à la Bastille. Sa démarche brechtienne, rappelant par instants l'esthétique de Giorgio Strehler, ressort surtout dans les tableaux d'ensemble ; dans la vie intérieure du couvent, sa lecture n'échappe pas, en revanche, à une certaine convention.

Fallait-il, enfin, confier à une foule silencieuse d'ouvriers sortis de l'usine, l'expression de la rage, de la colère bruyante et de la haine farouche de révolutionnaires qui, dans leur soif de sang inextinguible, n'hésitent pas à envoyer à l'échafaud un couvent entier ? De cette manière, Carsen s'est interdit d'illustrer la scène finale, où la présence de la guillotine est pourtant explicitement suggérée à l'orchestre. Ceux qui connaissaient l'ouvrage ont trouvé le procédé frustrant, les autres n'ont rien compris à ce qui se passait, surtout en l'absence de tout système de surtitrage ! Contrairement aux autres grands théâtres de la planète, la

Scala persiste, en effet, dans son refus de recourir à un dispositif de ce type. Les Milanais en auraient pourtant eu besoin, tant pour entrer dans l'univers des *Dialogues* que pour saisir l'ambivalence esthétique d'*Ariadne auf Naxos* le mois dernier, voire pour pénétrer le drame de *Wozzeck*, un peu plus tôt dans la saison.

Ces quelques réserves ne détruisent pas l'impact d'une soirée fertile en émotions, riche de sens, grâce essentiellement au travail de Riccardo Muti, qui relie de bout en bout cette longue méditation sur la mort au classicisme d'*Alceste* de Gluck et à la déclamation d'*Edipus Rex* de Stravinski, en regardant parfois du côté du *Château de Barbe-Bleue* de Bartok. L'exact contraire de Seiji Ozawa qui, au Palais Garnier, paraissait visiblement perdu dans une œuvre qui lui restait étrangère.

Sergio Segalini

(1) Voir O.I. n° 221 p. 28 de février 1998.

MONTE-CARLO

O.S.
juin

Cecilia

Chaynes

Marisol Montalvo (Cecilia) - Jean-Marc Salzmann (Leonardo) - David Lee Brewer (José Dolores Pimienta) - Alain Fondary (Don Candido Gamboa) - Anne Salvan (Rosa Gamboa) - Marthe Keller (La Fatalité) - Patrick Davin (dm) - Jorge Lavelli (ms) - Agostino Pace (d) - Dominique Borg (c)

Opéra, 19 mai

Avec *Un segreto d'importanza* de Sergio Rendine, en 1992, John Mordler avait renoué avec une tradition de créations, interrompue dix-neuf ans plus tôt, et qui a donné son lustre à l'histoire de l'Opéra de Monte-Carlo. *Cecilia* est, en effet, la quatre-vingt-deuxième œuvre lyrique qui ait été créée sur cette scène, la quarante-deuxième depuis 1917, date de la première de *La Rondine*, suivie entre autres de *Masques et Bergamasques*, *L'Enfant et les sortilèges*, *Judith* d'Honegger, *L'Aiglon* d'Honegger et Ibert, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Rabaud, *L'Avventuriéro* et *La Reine morte* de Renzo Rossellini.

C'est sur un livret de l'écrivain franco-cubain Eduardo Manet, tiré d'un roman cubain du milieu du XIX^{ème} siècle, que Charles Chaynes a choisi de composer son quatrième opéra. Voilà, une fois n'est pas coutume, un sujet dramatique traité efficacement par le librettiste. Une jeune maîtresse, Cecilia Valdès, est la maîtresse d'un fils de famille blanc, Leonardo. Tous deux sont liés d'un amour passionné, mais qu'interdisent les conventions sociales. Elle renouvelle sans le savoir la situation qui fut celle de sa mère qui, jeune fille noire, avait, elle aussi, été la maîtresse d'un riche propriétaire blanc. Il se révélera qu'il s'agissait du père du jeune homme et que Cecilia est donc la demi-sœur de Leonardo. Elle en perdra la raison.

Le développement de l'intrigue, découpée en quinze tableaux, parfois très brefs, offre de grandes possibilités ex-

Jean-Marc Salzmann
et Marisol Montalvo
dans *Cecilia*



OPÉRA DE MONTE-CARLO

pressives et dramatiques au compositeur, et l'action ne connaît pas de temps mort. Les situations peuvent émouvoir parce que les personnages, englués dans une situation sociale qu'ils n'ont pas choisie (le double tabou des races et de l'inceste) y sont psychologiquement très crédibles, et qu'ils sont sincères, et humainement attachants.

Charles Chaynes a composé une partition colorée de rythmes cubains, ensoleillée, très fluide, avec des procédés qui témoignent de l'efficacité de son écriture dramatique, tels que ce contraste, dans une scène entre les deux amants, de l'accompagnement, pour elle des cordes étirées, pour lui des vents ; ou ces accents percussifs qui viennent marquer impérieusement le mot "voyou" lancé et répété, comme une imprécation, par le père de Leonardo.

La musique de Chaynes paraît particulièrement mise au service des voix et du texte, ce que tant de compositeurs contemporains d'opéra semblent avoir oublié. On souhaite se faire une idée plus précise qu'après cette seule écoute de la partition, occasion qui sera donnée lors de reprises à l'Opéra de Nancy et de Lorraine et à l'Opéra Royal de Wallonie, qui ont coproduit le spectacle, peut-être aussi sur TF1, qui l'a filmé pour la télévision.

La distribution, épatante, n'appelle qu'un seul bémol : on a confié à l'excellente Marthe Keller un rôle de récitante, et il n'est pas sûr que cela ait été une bonne idée du librettiste, car ses interventions brisent la continuité dramatique. Il aurait sans doute mieux valu laisser l'intrigue se développer directement devant les yeux du spectateur et le laisser en tirer sa propre leçon. Il faut toutefois dire que, le soir de la première, un dérèglement du micro d'amplification rendait le texte dit par la comédienne incompréhensible, particulièrement au début.

Jorge Lavelli a conçu une mise en scène extrêmement efficace, dans des décors à la fois élégants et poétiques d'Agostino Pace. Cecilia, c'est la jeune Américaine Mari-

sol Montalvo, qui marque de son empreinte le rôle, comme Christiane Eda-Pierre l'avait fait pour *Erzsebet*. Sa voix est souple, les aigus purs, elle rayonne quand elle chante comme, sur le plateau, quand elle se déplace, par la spontanéité de son jeu, sa sensualité et une démarche toute de légèreté dansante. Jean-Marc Salzmann (qui fut justement l'élève d'Eda-Pierre) est un excellent Leonardo, vocalement et scéniquement. Le ténor américain David Lee Brewer (le soupirant malheureux), Alain Fondary (le père) et Anne Salvan (la mère), sont totalement convaincants. L'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dans une formation relativement restreinte, était placé sous la direction du jeune Belge Patrick Davin. Il est délicat de donner son sentiment sur le chef d'orchestre d'une création mondiale, quand on n'a aucun point de repère (ni audition antérieure, ni connaissance de la partition) ; mais pour autant que l'on puisse en présumer, sa direction était précise, attentive aux chanteurs, avec de beaux moments de lyrisme chaleureux.

Alain Fantapié

MONTPELLIER

Serse

Haendel

Paula Rasmussen (Serse) - Ann Hallenberg (Arsamene) - Patricia Bardon (Amastre) - Isabel Bayrakdarian (Romilda) - Sandrine Piau (Atalanta) - Marcello Lippi (Ariodate) - Matteo Peirone (Elviro)

Christophe Rousset (dm) - Michael Hampe (ms) - Carlo Tommasi (dc)

Opéra-Comédie, 10 mai