

Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALON : L'Ombre de Venceslao

Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALON : L'Ombre de Venceslao. Tragédie si l'on considère que toute mort d'homme est tragique, mais sans drame parce rien, dans cette œuvre, ne l'amène par construction dramatique, théâtrale, sinon par un placage extérieur à l'action, si action il y a dans cette succession de scènes simplement liées par des personnages, plutôt des silhouettes, qui se séparent, s'évitent, se fuient sans affrontement, sans enjeu ni conflit, bref, sans nœud, péripétie ni dénouement. Guère convaincu, sinon par la mise en scène, et la musique m'ayant laissé sur ma faim en une première écoute l'an dernier à Avignon, par scrupule de conscience critique, je suis revenu voir et entendre cet opéra contemporain. Cette revisite a affirmé la bonne impression immédiate de cette mise en scène de Lavelli, n'a pas infirmé mais affiné ma perception de cette musique mais, hélas, confirmé dans le manque d'intérêt du livret tiré de **Copi** dont les saillies, même au sens sexuel du terme, les sanies et insanités, ne relèvent pas la platitude du texte. Il ne s'agit pas de pudibonderie d'une autre saison, mais enfiler « chiasse », mêlée de sang, « merde », à répétition, « péter », « putain », « pute », « vieux pédé », « bite », « baiser », bander, etc, etc, ne se justifie que si, du simple son, on passe au sens et, du sens, à une signification. On n'en voit pas la nécessité de l'excès, le trop étant toujours un moins, qui date terriblement le texte dans les années post-68 de la transgression verbale bien dépassée depuis longtemps.



TRAGÉDIE SANS DRAME

On cherche même à s'émouvoir de cet exode des trois personnages, le père, la maîtresse et l'amant transi, vers les chutes d'Iguazù, mais il ne s'agit pas de migrants poussés par la misère puisque Venceslao laisse même à son fils son domaine, et la seule sympathie que l'on ressent, c'est la sensibilité aux animaux, le perroquet, le cheval fourbu et le singe, même si l'on n'en perçoit pas trop la raison à moins

que les animaux ne soient humanisés (le perroquet dans le scabreux) comme les hommes sont animalisés. Mais cela n'est pas traité. Quant au fils, Rogelio, il devient avocat dans la capitale : ce n'est donc pas un marginal migrant. L'inceste frère sœur, s'il est dit, ne laisse rien derrière le dire et n'est pas un élément théâtral, ni dramatique apportant quelque chose.

Avec une bonne volonté d'exégèse textuel plié à scruter les textes les plus abscons, on tirerait un fil tortueux dans la virevoltante Chinita, seul témoin apparemment de la mort de la mère invisible par ingestion de rats, puis de son bébé auquel elle a donné de l'insecticide au lieu de lait en poudre, enfin passant à son mari le somnifère fourni par son galant, qui l'a peut-être empoisonné, mais c'est là une lecture encore très personnelle et, en tous les cas, ce n'est nullement traité dans le spectacle.

Le suicide de Venceslao, on n'en comprend pas la raison, même si l'on veut bien encore, avec une bonne volonté freudienne laborieuse, penser que ce retour peut-être aux chutes, aux sources, est un « retour à la mère, à la mort », car il évoque en une phrase son enfance : on l'imagine donc personnellement, mais aucune image ne le donne à penser théâtralement, d'autant que, situées entre l'Argentine et le Brésil, elles ne sont pas de l'Uruguay où le personnage dit être né... Le retour de son spectre, son ombre, on s'en demande aussi le sens.

Quant au coup d'état militaire à Buenos Aires, rien ne l'annonce ni ne l'amène dans la trame, on n'ose dire dans le drame, juste une phrase à la radio, une manchette électorale de journal, réglé en trois minutes peut-être : un placage à l'image de ces affiches plaquées au mur, sortes de photos d'identité qu'on rapportera, encore avec bonne volonté historique, aux desaparecidos, aux disparus, mais des coups d'états ultérieurs.

La musique de Matalón, ici pour la partie acousmatique enregistrée diffusée frontalement, si elle relève du bruitage, tonnerres et éclairs de la tempête, à la différence de celle, musicalement inventive et angoissante de l'ouverture de la Walkyrie de Wagner, si elle souligne souvent, de manière pléonastique, les effets farcesques, a parfois d'autres attraits, des trouvailles : ondes délicates pour Chinita écrivant, tel trombone doublant à la basse le baryton Venceslao. Le bandonéon, dans l'orchestre émerge parfois poétiquement, comme un arc-en-ciel sur une nappe aquatique sombre et, sur scène, l'effet brumeux, rouillé, nostalgique se démultiplie par la grâce du déploiement de papillon des quatre instruments. La longue scène du tango, avec le compadrito gominé entraînant Chinita dans sa danse très élaborée, à plein l'orchestre est très réussie et l'on pense au Tango de Stravinski à une échelle sans doute plus argentine. Les inclusions de tangos célèbres (voir texte ci-après du spectacle à Avignon) sont nostalgiques à souhait pour les connaisseurs et, à entendre le parlé-chanté de ces fameuses chanteuses, on s'aperçoit que le rap n'a rien inventé. Le chef Ernest Martínez-Izquierdo se tire avec les honneurs de cette complexe partition hybride entre instruments et musique acousmatique enregistrée.



Le chant, pratiquement toujours du parlando et rarement cantabile, à part les longues phrases bien centrales de Venceslao et de Mechita, voix médianes corsées, voluptueuse et pulpeuse pour la mezzo, ondulées de mélismes, sont les seuls ambitus naturels du chant. Chinita est toujours sur la quinte aiguë de son joli timbre malmené, quant à Rogelio, et surtout Largui, la voix de tête est sollicitée presque de façon constante avec des effets caricaturaux qui déshumanisent encore plus les personnages, les réduisant, par force, à la farce. Mais tous s'en tirent admirablement. On regrette cependant que la voix parlée de Desplantes, au ton et à

l'accent sophistiqués, répond mal à la rudesse vocalement rogue du personnage.

On ne peut que redire la beauté des décors de **Ricardo Sánchez-Cuerda**, la justesse des costumes de **Francesco Zito** et l'admiration pour la mise en scène de Lavelli : des chanteurs pliés remarquablement au jeu théâtral, fluidité, rapidité des enchaînements, expressivité des lumières signées conjointement avec **Jean Lapeyre**. Les changements à vue sont confiés à quatre personnages en noir, inquiétants, mais leur présence en devient incongrue lors de la douche « réaliste » de Venceslao, bassine et arrosoir, puisqu'ils semblent opérer un rite fastueux et luxueux, luxurieux, chez un riche aristocrate. On retient des images superbes : le coït bestial derrière les draps se poétise dans un enroulement des corps et du linge par les servants ; le tube tombant du ciel et enveloppant les trois personnages, d'une cascade de tulle ; la brume, parfois trop dense. Bref, du grand Lavelli pour un texte qui l'est beaucoup moins.

L'ensemble du travail est beau et, sans parler méchamment de COPI/nage, on peut être tout de même touché affectivement que trois Argentins talentueux, le compositeur, le metteur en scène et le chef, rendent un hommage ému à leur compatriote et ami disparu.



Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALÓN : L'Ombre de Venceslao.

OPÉRA EN DEUX ACTES DE MARTÍN MATALÓN
D'APRÈS LA PIÈCE DE COPI (1977)

A l'affiche de l'Opéra de Marseille, les 7 et 8 novembre 2017

L'Orchestre de l'Opéra de Marseille

Direction musicale : Ernest Martínez-Izquierdo □ Mise en scène

et adaptation du livret : □ Jorge Lavelli □ Collaboration
artistique : □ Dominique Poulange □ Décors : Ricardo Sanchez-
Cuerda □ Costumes : Francesco Zito □ Lumières : Jean Lapeyre

Distribution : □ □ China : Estelle Poscio □ Mechita : Sarah
Laulan □ □ Venceslao : Thibaut Desplantes □ Rogelio : Ziad
Nehme □ Largui : Mathieu Gardon □ Coco Pellegrini : Jorge
Rodríguez □ Le Perroquet (voix enregistrée) : David Maisse □ Le
Singe : Ismaël Ruggiero □ Gueule de Rat (le cheval) : Germain
Nayl □ □ Bandonéonistes : Anthony Millet, Max Bonnay □ Guillaume
Hodeau, Victor Villena

Photos © Laurent Guizard

En complément pour mémoire notre article plus détaillé que je
fis lors de la présentation de cette œuvre à l'Opéra Grand
Avignon, le 12 mars 2017, sans répéter la distribution qui ne
change pas.

L'OMBRE DE COPI ?

L'OMBRE DE VENCESLAO

**OPÉRA EN DEUX ACTES DE MARTÍN MATALÓN
D'APRÈS LA PIÈCE DE COPI (1977)
livret de Jorge Lavelli.**

**Opéra Grand Avignon
12 MARS 2017**

On ne se réjouira jamais trop de l'action du CFPL, Centre français de promotion lyrique, qui produit des opéras avec le concours de diverses maisons qui les accueillent en vue de favoriser la professionnalisation de jeunes chanteurs lyriques grâce à des tournées assez longues pour leur permettre de se rôder sur diverses scènes. Il y eut d'abord Le Voyage à Reims de Rossini (2008-2010) puis Les Caprices de Marianne de Sauguet (2014-2016). Cette fois-ci, il faut saluer de plus que cette fructueuse coopération prenne le risque nécessaire de la création d'un opéra contemporain, L'Ombre de Venceslao de Martín Matalón d'après la pièce de Copi (1977), réalisation scénique remarquable de Jorge Lavelli. Après sa création à Rennes en octobre 2015, la tournée, bénéficiant de vingt et une dates, se poursuivra et achèvera en janvier 2018 (à Montpellier) et aura bénéficié en tout de huit lieux d'accueil coproducteurs (Rennes, Toulon, Reims, Avignon, Clermont, Toulouse, Bordeaux et Montpellier).

L'ŒUVRE

Raúl Damonte Botana, dit Copi (1939-1987) est un romancier, dramaturge argentin qui eut son heure de gloire en France dans les tumultueuses années 70 comme dessinateur satiriste dans divers magazines, dont le Nouvel Observateur, avec sa fameuse dame assise, roque et roide sur sa chaise, pif énorme sous cheveux raides, qui dialogue ou plutôt monologue avec un volatile informe. Il se lance dans le théâtre et Jérôme Savary, autre Argentin, est le premier à monter ses pièces burlesques et aussi provocantes que le personnage ostensiblement scandaleux qu'il campe volontiers à la ville, suivi du compatriote Jorge Lavelli.

C'est avec ce dernier que Martín Matalón, compositeur argentin vivant aussi en France, se lance dans l'écriture musicale de L'Ombre de Venceslao, pièce de 1977 de Copi, montée d'abord en 1978 par Jérôme Savary au Festival de La Rochelle, puis en 1999 au Théâtre de la Tempête, par Lavelli dans une traduction française avec Dominique Poulange, dont le metteur en scène tire le livret de l'opéra.

Le texte

Ne connaissant pas le texte espagnol de la pièce originale, je n'en puis guère juger mais, à jauger par la traduction et l'adaptation de Lavelli, on en conclut aisément qu'il n'est pas d'une grande tenue littéraire, même dans un désir de style sans style, de prosaïsme dont on peut pourtant faire de la belle prose : ce texte semble aussi plat sinon que « Waterloo, morne plaine », sans doute que la pampa infinie, sans relief, sans saillie (autre que le coût visuellement réussi non sur mais derrière le drap), sans couleur, et ce ne sont pas les termes orduriers gras et crus (« bite, couilles, chatte, baiser, chier, chiasse, merde », etc) qui en feront une tonique langue verte, comme ces « putain », juron aujourd'hui si lexicalisé, si banalisé et édulcoré que, même chez les écolières du Couvent des Oiseaux, ce n'est plus qu'une simple et courante ponctuation banale des phrases : ce qui, dans les années 70 post le choc heureux de 68, pouvait être transgression et agression contre la société bourgeoise est de nos jours éculé (même dans la sonorité ambiguë du terme) : daté.

Situation et personnages : narration et non action

On découvre, au lever de rideau, Venceslao, patriarche despotique à l'ancienne, tyran domestique dont la femme vient de mourir, régnant sur sa maîtresse Mechita escortée de son soupirant, le vieux Largui, son fils Rogelio du premier lit qui désire épouser China sa demi-sœur. Animée d'aspirations diverses, scindée en deux groupes, la famille va se perdre aussitôt dans des voyages opposés, les parents et l'amant vers les chutes d'Iguazú, les enfants incestueux à Buenos Aires.

« L'Ombre de Venceslao est une histoire d'errance et de famille », dit l'argument, « Dispersion et voyage », insiste Lavelli et c'est là où le bât blesse dramatiquement parlant : nous resterons dans l'histoire, la narration plus que dans l'action nécessaire au théâtre. Nous avons bien, dans le premier tableau, théâtralement parlant, une exposition riche en potentialité de conflits entre les personnages (un amoureux

rival du héros ; un couple incestueux face au père autoritaire) mais justement la « dispersion » immédiate du groupe ne laisse pas le temps pour créer un nœud de l'action appelant péripéties et conduisant au dénouement ou catastrophe et cet inceste, pouvant relever d'un œdipe tragique, évoqué d'entrée, n'est plus convoqué du tout ensuite. Tout se résout donc en scènes sans véritable enjeu théâtral dramatique car, même dans celle, dansante, où le compadrito danseur de tango souffle la femme de Rogelio, tout se dissout dans la grotesque diarrhée dont est pris le mari jaloux. Dès lors, non annoncé ni préparé (si on peut dire) le coup d'état et la fusillade qui les exterminent tous trois viennent comme un cheveu sur la soupe, et, comme les affiches du mur, apparaissent comme un placage artificiel.

Par ailleurs, à l'inverse d'un théâtre de Tchekov donnant du temps au Temps de ses anti-héros, les trente-quatre scènes rapides, semées de répliques sèches qui hachent l'histoire, trop courtes, rarement liées, ne laissent pas aux personnages le temps de s'incarner en personnes auxquelles on pourrait s'identifier ou s'opposer, s'attacher ; le seul ayant quelque densité, Venceslao, sitôt planté, disparaît et ne revient, à la fin, que comme un fantôme, cette ombre du titre, qui semble bien celle de Copi planant plus amicalement que théâtralement sur cet hommage sentimental et amical argentin.

Si l'on est sensible à la sensibilité manifestée aux animaux, perroquet, cheval, singe, les seuls moments d'émotion sont encore extérieurs au texte et à la musique de l'opéra : les voix gouailleuses et dramatiques de Tita Merello, Libertad Lamarque et Carlos Gardel, comme une concession obligée à la couleur locale porteña. De même, sans nécessité dramatique, les quatre joueurs de bandonéon montés sur scène en interlude, cependant un moment de grâce musicale, ces éventails d'instruments s'ouvrant et se fermant avec une finesse chromatique d'auréole lumineuse diaprée par le soleil au-dessus d'une cascade.

RÉALISATION, MUSIQUE, INTERPRÉTATION

Éclairée de lumière diverses dramatiques (Jean Lapeyre) la scénographie de l'Espagnol Ricardo Sanchez-Cuerda est remarquable d'intelligence et donne une grande unité à l'ensemble, permettant de rapides changements de lieux sans solution de continuité. Lavelli l'utilise au mieux, faisant habilement se succéder les scènes avec une grande fluidité et l'on voit descendre des cintres cet immense lampadaire, à défaut de farolito, réverbère urbain qui éclaire les tangos, qui est comme sa signature.

Mais peut-être un décor moins abstrait eût-il permis de mettre en lumière, à mon sens, une problématique qui hante la littérature et la culture latino-américaines : la dialectique barbarie/civilisation, l'antithèse nature/culture, dans un continent où l'homme ne s'est pas encore fait totalement « maître et possesseur de la nature » selon le vœu de Descartes. Cette problématique se résout, littérairement, en opposition entre la nature, sauvage, inculte, et la ville, cultivée : on aurait alors pu voir (du moins je le vois) que, loin d'être barbare, la nature des chutes d'Iguazú nous révèle le brutal Venceslao attendri humainement par un singe, un cheval, sans oublier le perroquet ami, alors que la ville est le lieu de la sauvagerie du coup d'état sous couvert d'urbanité mondaine de la danse.

Alors que les autres sont habillés à la mode 50 (Francesco Zito), chapeau de feutre et poncho sur l'épaule, Venceslao est une lointaine réplique du Martín Fierro du roman en vers fondateur de José Hernández (1872) et, quand il part avec sa carriole de Père Courage finalement avec son attirail et sa poule, on l'entendrait presque dire :

Cada gaucho con su china / y te agarras Catalina

('Tout gaucho avec sa belle / toi, tu viens si je t'appelle')

Il serait sans doute hardi et hasardeux de formuler un jugement péremptoire et définitif sur une musique entendue une seule fois avec, de plus, une attention dispersée entre scène, jeu, orchestre et prise de notes. Il reste que, avec une seule

scène complètement musicale sur trente-quatre, tant de passages parlés, la musique semble pâtir de cette même dispersion du temps sans réussir à imposer son propre tempo, d'autant que Matalón joue aux collages hétérogènes, même hétéroclites, plus au moins fondus dans sa trame et l'on perçoit de vagues rythmes de milongas, voire de zambas, en dehors des inclusions de vrais tangos mythiques. Avec des moyens divers, même une participation acousmatique, elle colle certes bien aux scènes (tempête), sert les paroles mais s'asservit au texte qu'elle semble redoubler souvent, non sans pléonasme, n'arrivant pas à s'ériger en discours de la fosse autonome par rapport à la scène qu'elle se contente d'illustrer plus que de commenter ou même contredire, contrechamp et contrechant peut-être nécessaires à sa propre voix. Le compositeur a heureusement le talent d'exploiter le son du bandonéon sans céder au pittoresque facile de la couleur locale : il donne des lettres de noblesse à l'instrument intégré à l'orchestre.

Vocalement, ce n'est pas facile pour les interprètes, qui s'en tirent en remarquables musiciens et chanteurs, China ayant la part ardue d'aigus terribles sans préparation, réussis avec grâce par la soprano Estelle Poscio. En opposition de timbre et de voix, l'accorte Mechita est campée avec un charme voluptueux par la mezzo Sarah Laulan qu'on aurait aimé plus entendre. Côté hommes, on ne démerite pas, le Largui de Mathieu Gardon, le Rogelio lumineux de Ziad Nehme, opposés au superbe baryton de Thibaut Desplantes, un Venceslao puissant. Le remarquable danseur de tango, Jorge Rodríguez a la souplesse et pose avantageuse prêtées au compadrito, mais son élégant smoking relève plus du dancing mondain que de la milonga populaire, sans doute parure du geai avec les plumes du paon faisant la roue devant la femme naïve. Tous sont remarquablement dirigés par Lavelli et se tirent avec honneur d'une œuvre ambitieuse dans sa difficulté. Ils sont dirigés de main de maître par Ernest Martinez-Izquierdo en cette délicate affaire, où il fallait coudre le patchwork musical délibéré du compositeur sans qu'on en vît trop les coutures sinon les

ficelles. L'Orchestre régional Avignon-Provence relève avec panache ce défi et tient solidement la route de ce déroutant parcours musical.