

COMPTE RENDU, opéra. ORANGE, Chorégies, le 31 juillet 2018. ROSSINI : Le Barbier de Séville

COMPTE RENDU, opéra. ORANGE, Chorégies, le 31 juillet 2018. ROSSINI : Le Barbier de Séville.

Carrément drôle. Un Barbier de qualité. Au carré. Sinon une coupe au carré, un Barbier au carré, au sens mathématique, dont la puissance se multiplie par elle-même, ici par ce que nous appelons en littérature et en art une mise en abyme,



l'incrustation d'une réplique plus petite du même dans son double plus grand : théâtre dans le théâtre et cinéma dans le cinéma. L'immense plateau d'Orange contient un plateau de cinéma filmant en live un Barbier di Siviglia qui se projette en même temps, in situ, sur l'écran du mur de scène côté cour. Ajoutons les caméras de la télévision qui filment l'ensemble et souvent les chanteurs acteurs du vrai film se regardant jouer les uns les autres. C'est un vertigineux et virtuose jeu de miroirs et d'images tel que l'invente le génie du Don Quichotte de Cervantes, qui aurait fasciné Umberto Eco. Et cela, contrairement à tant de mises en scènes prétendument modernes qui torturent le texte et le contexte, toute cette complexité de construction semble couler de source et dans un respect absolu de la musique (à quelques retouches près) et, comme à Orange, on a le privilège d'entendre et de voir la musique se faire sous nos yeux et oreilles dans l'immense fosse orchestrale ouverte, c'en est une exaltation, une

sublimation voluptueuse autant qu'intellectuelle. Une réussite.

**Le Barbier de Séville fait
une entrée réussie à Orange
pour les Chorégies 2018,
premier acte de l'ère JP
Grinda...
BRAVO, BRAVISSIMO**



L'œuvre

C'est une histoire espagnole imaginée par un Français, immortalisée en musique par un Italien en 1816. Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile, écrit par Beaumarchais en 1775, s'inspire de Molière et son École des femmes, qui s'inspire du théâtre espagnol. C'est une pièce prérévolutionnaire. Figaro, même s'il n'est pas encore le rival plébéien du Comte comme dans le futur Mariage de Figaro mais seulement son valet complice, a déjà une importance et une joyeuse impertinence qui lui donnent le premier rôle, le rôle-titre, joli renversement de la hiérarchie sociale : le valet passe devant le maître, le roturier devant le noble,

s'affiche.

La précaution inutile, 'l'inutile precauzione', des sous-titres, c'est celle du tyrannique patriarche, battue en brèche par l'obstination amoureuse du Comte Almaviva, les ruses de Figaro, le triomphe enfin de Rosine sur le barbon jaloux qui la cloître et convoite : c'est le complot des jeunes, la révolte surtout de la femme contre la loi patriarcale des vieillards détenteurs du pouvoir, révolution des femmes ratée en 1789, frustrées du suffrage universel, et même aujourd'hui pas entièrement aboutie pour ce qui est de l'égalité et de la parité.

Beaumarchais, de retour d'Espagne, en avait fait d'abord une sorte de tonadilla, petite œuvre lyrique espagnole typique, parlée, chantée, dansée, le pendant musical de l'univers joyeux des tapisseries de Goya. L'échec de son espagnolade amena Beaumarchais à en faire la comédie de Figaro qui se mit en quatre (quatre actes et non cinq, échec de la première mouture) pour plaire.

Le célèbre compositeur Giovanni Paisiello en avait déjà tiré un célèbre opéra, *Il barbiere di Siviglia* en 1782 ; on l'estimait indépassable. Le jeune Rossini s'attaque à gros en défiant ce succès : on le lui fait payer lors de la première en 1816, un échec comme la première version de Beaumarchais. Une cabale s'était liguée contre lui, des incidents fâcheux jalonnèrent la représentation : Manuel García, qui, en bon Espagnol s'accompagnait à la guitare pour la sérénade ou, plutôt, l'aubade du Comte Almaviva pour éveiller Rosine, cassa une corde ; la basse jouant Basile se cassa le nez, du moins saigna d'une chute ; un chat traversa malencontreusement la scène, faisant miauler la salle de rire où il y en avait bien plus d'un.

Mais vite, la vivacité, l'inventivité, la virtuosité vertigineuse de cet opéra l'imposèrent sans conteste comme le chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe. À une oreille hispanique, par ailleurs spécialisée en tonadillas et zarzuelas, son rythme crépitant, pétillante d'identifiables cadences espagnoles sans doute soufflées ou écrites par le grand chanteur et compositeur Manuel García, père des fameuses Malibran et Pauline Viardot, dont on a lieu de croire qu'il participa à cette œuvre rapide (quinze jours) au-delà d'une première ouverture perdue : la strette de l'air d'entrée de Figaro « bravo, bravissimo fortunatissimo », a le martelé d'un zapateado endiablé, l'indication de sa boutique « cinque parrucche » devient un dansable boléro, sans parler de celui explicite du chœur du vaudeville final dont on s'étonne que le programme le présente comme... une polonaise. Mais Rossini, faut-il le rappeler, était le mari de la cantatrice espagnole Isabel Colbrán, et a composé au moins deux vertigineuses chansons espagnoles.

RÉALISATION

On entre dans le grand théâtre antique et l'on découvre, sur la scène, le théâtre moderne, disons le cinéma, studios de Cinecittà, où se presse et s'empresse un flux innombrable de machinistes, de techniciens, affaires déjà à monter, peindre, placer un décor, régler des lumières, manœuvrer les projos, les caméras, le moniteur de contrôle, la machine à ventilo, à brouillard ; les preneurs de sons tendent la perche et nous, l'oreille, tout ce monde s'interpelant à grands renforts de cris pour s'entendre : la fièvre bruyante d'un tournage. Au

milieu, capitaine dans la houle de la foule, le metteur en scène portevoix à la main pour lancer ses ordres et intimer silence, n'usant guère son fauteuil pliable à son nom, sauf pendant les prises, qui seront annoncées, numérotées pour le montage, acte par acte, scène à scène, par le clap.

À jardin, une caravane tenant lieu de loge pour les acteurs qu'on verra de temps en temps s'y faire maquiller, habiller, des porte-manteaux des costumes, scripte attentive au jeu son tableau et crayon à la main. À cour, une immense Cadillac arrive, phares allumés : les chanteurs vedettes en sortent, jouant le stars, **Sempey** assailli d'une nonne chasseuse d'autographe, de paparazzi, glamour d'**Olga Peretyatko**, saluant de la main à la diva en ondulant des hanches ; une buvette à lampions, un juke-box lumineux, un baby-foot, bonne humeur italienne au son de tubes des années 50/60 : Volare, Nel blu dipinto di blu, (1958) pour la couleur locale, un peu de twist (début 60) pour l'internationale. Fétiches de ces années 60, une Fiat 500 rouge (créée en 1957), déboulera, bourrée comme un œuf et nous aurons aussi l'italianissime Vespa de Figaro.

Scène des plus drôles, secret de derrière la caméra qui nous est révélé : Figaro et le Comte, partant en trombe sur la Vespa immobile tandis que défile, derrière eux, à toute allure, le film de la route supposée parcourue, que le ventilo souffle sur leurs cheveux pour donner l'illusion du vent de la vitesse, avec le magique résultat, sur l'écran du mur où se projette le film, d'une course poursuite à laquelle nous habitue la magie fabriquée du cinéma.

Le cinéma est une industrie qui tourne à plein à cette belle époque, âge d'or du cinéma italien et l'on voit déambuler des figurants d'autres tournages, gladiateurs, religieuse, curé, un délicieux ragazzoserveur de café et enfant de chœur espiègle. Pendant l'entracte, le spectacle continuera, comme à l'époque, sur scène, par une pub que l'on filme, un péplum, théâtre antique oblige, une bimboCléopâtre vantant un produit, tous charmes et voiles dehors.

Avant même que ne commence l'opéra, sur le plateau, c'est tout

l'apparent désordre effervescent italien qui se résout toujours, quand on le connaît bien, par une miraculeuse et efficace improvisation de dernière minute sur le fil, désordre plutôt présidé, secrètement, par un ordre supérieur sous la brouillonne apparence de bricolage à donner des boutons aux sérieuses gens du nord. On imagine facilement aussi que le montage d'un opéra de ce type en son temps devait relever aussi de cette joyeuse, nerveuse et incernable agitation créatrice.

Le décor (Adriano Sinivia et Enzo Ioro) de l'opéra lui-même, est constitué de quelques modules simples astucieusement mobiles, déplacés à vue en fonction de leur fonction : façade de la maison de Bartolo et Rosina, place publique, puis, retournés, intérieur de l'appartement : endroit et envers du décor, littéralement, sous nos yeux. Les costumes sont également d'Enzo Ioro (qui campe par ailleurs un Ambrogio hilarant) référant aussi aux années 60, et l'on pense aux films joyeux de Vittorio de Sica, avec leur amour, humour et fantaisie même si la trogne de Berta rappelle un peu les remarquables gueules des films tardifs de Fellini, chez qui le drame n'est jamais loin.

On admire comment Patrick Méeüs, dans la complexité de ce théâtre/cinéma/opéra, réussit à placer des lumières qui servent admirablement ce labyrinthique dispositif scénique à tiroirs. Complétant tout ce jeu sur l'image et sa projection, les vidéos de Gabriel Grinda font écran du mur antique et des décors, les animant du rêve de Figaro (pluie de billets au rythme étourdissant de son zapateado« Bravo, bravissimo... »), clins d'œil rapides au cinéma italien, figurant en gros plan les visages expressifs de certains acteurs, permettant habilement aux lointains spectateurs de voir l'expression physique des chanteurs, visualisant l'effondrement du mur pendant le coup de canon vocal de l'air de la calomnie, la tempête du dernier acte, etc. Et tout cela fait sens sur le son, ravissant les oreilles et les yeux.

On admire l'intelligence des moyens modernes mis au service d'une œuvre qui n'en est pas écrasée mais exaltée dans toutes

les dimensions de sa multiple théâtralité. Avec tout ce matériel, ces appareils, tout cet appareillage, aucune lourdeur mais une légèreté brillante, une élégance dans l'humour : rossinienne en somme. Tirant toutes les ficelles de ce complexe édifice, sans parler du jeu d'acteurs digne du meilleur de la comédie italienne, sans un temps mort, Adriano Sinivia signe ainsi une mise en scène digne d'un prestidigitateur. Il nous place dans l'action qui se déroule sous nos yeux et dans les coulisses de l'action, dans l'œuvre finie et figlée et l'œuvre en train de se faire.

Accourant au proscenium, il lance au chef **Giampolo Bisanti** qui arrive, une alléchante invitation à venir, après le spectacle, partager des lasagnes presque aussi bonnes que celle de sa mamma. Puis il lance : « Azzione ! » et, sur l'ouverture, le générique du film opéra défile sous nos yeux comme se déploie la musique.

INTERPRÉTATION

Canicule. Dans le risque d'un spectacle en plein air, dans les conditions particulières d'Orange, souvent climatiquement difficiles, la justice est de ne pas oublier cette concrète circonstance externe pour juger les acteurs de chair qui jouent un long spectacle soumis à ces rigueurs : climax du climat, de la canicule, en pleine nuit, il faisait encore 35°. C'est pourquoi, on frémit, dans cette chaleur, de voir **Giampolo Bisanti** arriver tout fringant à son pupitre, sanglé d'un seyant costume noir à gilet et, non sans angoisse pour lui qui s'agite, ne s'économise pas, alors que la soif serre nos gorges de spectateurs assis, l'on ne le verra pas une seule fois boire une gorgée d'eau durant tout le spectacle

comme tant d'autres, car il n'a même pas la précaution, utile en la circonstance, d'en avoir apporté une petite bouteille. À peine, quelquefois, un mouchoir pour s'éponger le front. Et quelle direction ! Vive, précise, d'une acuité toute rossinienne, énergique, électrisant de sa baguette un Orchestre National de Lyon étincelant, aux pimpants piccolos, aux cordes transparentes miraculeusement pas affectées par la chaleur. Protecteur, il chante tous les rôles et lance d'un doigt, vif comme l'éclair, les départs à chaque interprète dans les ensembles diaboliques de précision de Rossini, galvanise les deux chœurs. L'image même, sonore, de la dextérité éblouissante, visuelle, du metteur en scène. Une rencontre exceptionnelle de la fosse et du plateau.

Participant aux décors, auteur des costumes, comment ne pas saluer **Enzo Ioro** qui joue en plus un Ambrogio domestique stylé et endormi, sauf lorsqu'il intègre les moments de folie de groupe ? Le baryton **Gabriele Ribis** joue un Fiorello solide, meneur de la clique ici tonitruante des musiciens de l'aubade, avantagé par un autre couplet généralement coupé, personnage pas simplement éphémère, intelligemment utilisé par le metteur en scène comme amant ou amoureux de Berta l'esseulée plaintive, qui tire apparemment bien son épingle amoureuse du jeu tout en ne paraissant que spectatrice, du haut de son chaste balcon, d'un univers érotisé où tout invite à la jouissance, prostituée, maquerele dépêchant un billet, marin en goguette, intrigues matrimoniales de la maison. C'est, au-delà de toute la machine technique de cette mise en scène, une des réussites de l'intelligence humaine de la mise en scène qui, malgré des allures caricaturales de servante aigrie ou résignée, fait de la solide Berta d'**Annunziata Vestri**, mezzo plus aiguë que Rosina, un vrai personnage existant au-delà de son air unique de laissée pour compte mélancolique.

Don Basilio, personnage d'intrigant inquiétant sauvé finalement de la noirceur maléfique par son opportunisme intéressé comique, est incarné par la basse **Alexeï Tikhomirov**, voix puissante mais son grave extrême manque de timbre : l'effet de la chaleur excessive n'est pas à exclure sur ces

malheureux et valeureux chanteurs qui ne sont pas des machines, misère mais grandeur incomparable du spectacle vivant. Par son jeu, sa gestique si italienne (quand il corrige rageusement l'énonciation de son nom par le faux soldat), le Bartolo du baryton bouffe **Bruno de Simone** est digne d'un personnage de comédie italienne parfaitement en place dans un film, à peine regrette-t-on une émission légèrement détimbrée dans la strette véloce de son grand air, mais celui d'Orange, le grand air atmosphérique, permet-il autre chose ? On peut même estimer à miracle que cet opéra, à la délicatesse si fragile, si risquée, qui expose tellement les chanteurs, ait réussi son passage d'entrée dans l'exigeant théâtre antique.

Faut-il attribuer justement aux impressionnantes exigences du lieu qu'il affrontait pour la première fois, à la rudesse des conditions météorologiques, **les flottements d'Ioan Hotea**, remplaçant presque de dernière minute Michaël Spyres, initialement prévu pour le rôle du Comte ? Rien n'est à exclure non plus pour ne pas accabler injustement ce bien jeune ténor roumain qui sauve une ambitieuse production en danger par cette défection. Il est couronné des lauriers de concours internationaux, il a déjà chanté le rôle avec succès rien moins qu'au Staatsoper de Vienne. Cependant, dans son premier air, fleuri de vocalises charmeuses, son aigu est raide, pincé (le trac ?). La voix s'assouplit dans le deuxième, qu'il entame par le second couplet qu'il répète (« L'amoroso e sincero Lindoro... ») et, dans le jeu théâtral, où il excelle, par la suite, tout passe assez bien dans le feu de l'action. Malheureusement, au nom de la mode actuelle d'une fidélité à l'original de l'opéra (très discutable), à la fin, quand la voix est déjà bien fatiguée, on lui inflige le pensum d'un air (« Cessa di piu resistere...»), interminable et horriblement difficile, inutile à l'action déjà conclue, que Rossini lui-même avait supprimé dès la reprise de son opéra en Italie pour en faire le feu d'artifice final de la Cenerentola. Le malheureux chanteur ne peut plus piquer des vocalises qui sont alors « savonnées » et nous souffrons avec

lui.

En effet, comment peut-on prétendre à une fidélité textuelle à la partition quand on oublie que ce rôle même du Comte fut créé par un baryton ténorisant, il est vrai virtuose, qui chantait aussi Don Giovanni, Manuel García ? Ce n'est que la décadence du bel canto entraîné par le wagnérisme et le vérisme que les voix graves devinrent incapables de vocaliser. Mais, pour les voix féminines, depuis le retour à la partition première et au ton originel de Rossini par la mythique Conchita Supervia dans les années 30, la restauration de la partition critique d'Alberto Zedda, reprise par le travail de Claudio Abbado et Teresa Berganza plus tard, il y a toute une génération de chanteuses belcantistes aux voix graves mais vocalisantes voulues par Rossini qui sont parfaitement à l'aise aujourd'hui dans ce style et couleur de chant. Or, **Olga Peretyatko**, d'une beauté digne d'une star de cinéma, au jeu très fin également, quelles que soient ses indéniables et remarquables qualités est (on ne lui en fera sûrement pas un crime !) soprano et non, comme le requiert la partition (par ailleurs au diapason plus bas à l'époque), mezzo (plutôt mezzo contralto selon la terminologie vocale du temps. Son grave est certes beau mais sa cavatine (« Una voce poco fa ») est transposée plus haut du mi au fa majeur même si elle semble chanter le reste du rôle dans le ton originel, difficile à identifier dans la rapidité de l'action. Cependant, si cela passe dans les duos avec la voix légère du Comte, avec le solide Figaro de Sempey, le décalage de couleur est sensible, les vocalises, belles mais trop légères manquent de la plénitude charnelle, sensuelle, picaresque, de la Rosine de Rossini qui est loin d'être une oie blanche, mais « une vipère » si besoin comme elle-même se définit.

Figaro arrive pétaradant dans sa Vespa, chasse d'un revers de main le petit moucheron, le fripon petit garçon (trouvaille aussi de la mise en scène, comme le Comte vérifiant sa mine dans le rétroviseur), se met à coller, placarder une affiche, non un placard politique subversif, mais une belle et habile pub pour sa boutique (devenue, à la fin, affiche du film) :

l'évidence d'un personnage d'emblée comme son air déjà triomphant, qui tient déjà le haut de l'affiche. **Que dire du Figaro de Florian Sempey** que je n'aie déjà dit dans sa précédente incarnation du rôle dans la version de Pelly ? Il y a des reprises de mises en scène, pourquoi n'oserions-nous pas des reprises de critiques, quand on n'en a aucune à formuler sur un interprète d'exception tant sur le plan scénique que vocal dont il semble faire jeu, se riant des difficultés ?

Sempey fait tellement sien ce rôle qu'on le dirait écrit pour lui. Timbre, couleur, agilité, contrôle de la voix, art de la colorature : il a tout, superlativement, une vitesse d'émission vertigineuse dans le redoutable zapateado de la strette de son air d'entrée, le boléro de son air sur sa boutique, toujours exact. Ajoutons une féconde faconde d'acteur qui ne le cède en rien à celle du chanteur

Figaro est non seulement le moteur central de la pièce mais, à la façon du gracioso, le valet comique de la comedia baroque espagnole, il fait le lien entre la scène et la salle qu'il prend à témoin, soulignant, neutralisant donc, par une palette de mimiques diverses, les incongruités de l'action, comme celle des amants s'attardant à se dire des mamours quand l'action est à l'urgence de la fuite. Il semble également droit issu, par ses gestes et grimaces d'entente ou désapprobation, d'un film de ce cinéma italien qui avait l'art, sublime en somme, de l'autodérision. Osons le terme : il est époustouflant.

COMPTE RENDU, opéra. ORANGE, Chorégies, le 4 août 2018.
ROSSINI : Le Barbier de Séville.

Il barbiere di Siviglia de Rossini aux Chorégies d'Orange
Théâtre Antique

Mardi 31 juillet à 21h30

Samedi 4 août à 21h30

Coproduction Opéra de Lausanne

Mise en scène : Adriano Sinivia

Décors : Adriano Sinivia et Enzo Ioro

Costumes : Enzo Ioro

Le comte Almaviva : Ioan Hotea

Don Bartolo : Bruno de Simone

Rosina: Olga Peretyatko

Figaro : Florian Sempey

Don Basilio : Alexeï Tikhomirov

Berta : Annunziata Vestri

Fiorello: Gabriele Ribis

Ambrogio : Anzo Iorio

Chœur de l'Opéra Grand Avignon

Chef des chœurs Aurore Marchand

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo

Chef des chœurs Stefano Visconti

Orchestre National de Lyon

Direction musicale : Giampaolo Bisanti

Photos : © Philippe Gromelle / Chorégies d'Orange 2018

1. Vespa : Figaro et Comte ;

2. Voyage de nocce triomphal en Fiat 500.
