

COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia.

COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia. *« Bravo, bravissimo », applaudissais-je après avoir savouré dans sa plénitude cette production du Barbieri di Siviglia dans le cadre grandiose du théâtre antique d'Orange lors des dernières Chorégies, le 31 juillet. Puisque les productions tournent, se reprennent, il n'y a pas de raison de ne pas reprendre des introductions aux articles critiques d'œuvres qui demeurent immuables, éternelles, malgré les traitements que leur appliquent ou infligent, malgré les temporalités diverses que leur imposent les metteurs en scène au goût du jour. En voici quelques lignes qui donneront la mesure du passage d'un plein air immense à l'espace clos, plus intime, de l'Opéra de Toulon.*

**d'un plein air immense à
l'espace clos...**



« **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, dans cette réalisation, 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 *Barbiere 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 Cervantès, 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 et, comme Orange offre 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. » Tout se voyait, tout s'entendait.

Toulon

Dans mon émission radio de présentation de cette production à Toulon, j'émettais quelques craintes sur ce passage du gigantesque au confidentiel à cette échelle. Craintes vaines : certes, dans l'espace réduit du plateau de Toulon, plus de Cadillac à cour ni de caravane pour acteurs à jardin, plus d'écran où se projette pratiquement in extenso le film qui se tourne, mais, dans cette douillette coquille, comme un œuf plein à craquer, la petite Fiat 500, la Vespa pimpante et piquante de Figaro semblent ici être chez elles, et il y a une telle inventivité, une intelligence si joyeuse encore à cette adaptation en vase clos de la production d'Orange que, sans la faire certes oublier, elle ne la fait pas regretter, notre

joie étant entière encore dans ce merveilleux enfantillage délectable que nous offrent des artistes qui jouent à réveiller le jeu en nous, notre irrépressible part et besoin d'enfance : enfance éternelle de l'art.

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 patriarce, 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.

Clins d'œil hispaniques

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, pétille 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 zapateadoendiablé, 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 et interprétation

On entre dans la salle, on prend place, en découvrant, sur la scène du théâtre, le cinéma : un studio de Cinecittá, où se presse et s'empresse un flux innombrable de machinistes, de techniciens, affairés 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 à des musiques légères, au brouhaha italinissime de ces artistes et artisans 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, le metteur en scène : il parlera ensuite du fond de la salle pour dire la fin des prises, qui sont annoncées, numérotées pour le montage, acte par acte, scène à scène, par le clap.

Porte-manteaux des costumes, scripte attentive au jeu, son tableau et crayon à la main. Tubes italiens des années 50/60, années non seulement de la fameuse comédie italienne cinématographique, mais aussi du célèbre Festival de San Remo de la chanson (1951) qui donna au monde tant de succès : *Verso l'estate*, *Volare*, *Nel blu dipinto di blu* (1958), là, souvenirs d'Orange mêlés, rangaines italiennes 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 des musiciens de la sérénade du Comte Almaviva et nous aurons aussi l'inoubliable et inusable Vespa de Figaro qui viendra avec son seau de colle placarder des affiches de pub pour son salon de coiffure et autres choses.

Le cinéma est une industrie qui tourne à plein à cette belle époque, âge d'or du cinéma italien et l'on voit déambuler, moins qu'à Orange, bien sûr, des figurants échappés d'autres tournages, un centurion arraché de quelque péplum voisin pour la pause-café, un curé, un délicieux ragazzo, espiègle enfant de chœur.

Avant même donc 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 du rasoir, désordre plutôt présidé, secrètement, par un ordre supérieur sous la brouillonne apparence de bricolage à donner des boutons aux sérieuses gens du nord. Mais à Toulon, on est en proche pays de connaissance. 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. Sans parler de la vitesse prestissime avec laquelle Rossini écrivait sa musique, celle-ci en particulier. Une belle adéquation à la réalité de la création d'autrefois, loin de la sacralité avec laquelle, souvent, on traite, et maltraite des œuvres confites dans une dévotion mal comprise, dans un respect sans chaude sympathie, momificateur. 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, émerveillés du jeu. Les costumes sont également d'Enzo Ioro (qui campe par ailleurs un Ambrogio muet mais hilarant) référant aussi aux années 60, et l'on pense aux films joyeux de Vittorio de Sica, avec leur amour, humour et fantaisie.

Les lumières, ici de Fabrice Kebour, complètent et prolongent tout ce jeu sur l'image, nuit, aube, jour, scène infernale rouge de folie générale et policière. Les vidéos de **Gabriel Grinda**, à défaut de l'écran géant d'Orange qui faisait défiler le film en train de se faire, se projettent sur les murs des décors, les animant du rêve de Figaro (pluie de billets au rythme étourdissant de son zapateado « *Bravo, bravissimo...* »), celui de mariage de Bartolo, clins d'œil rapides au cinéma italien, figurant en gros plan les visages expressifs de certains acteurs, permettant habilement aux spectateurs du fond de voir l'expression physique des chanteurs, visualisant l'effondrement du mur le tremblement de terre annoncé, 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, sans les dérouter, les uns des autres comme souvent des mises en scène qui, occupant trop le regard et l'espace, distraient de la musique.

On ne peut que répéter notre admiration pour 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 encore, dans un espace réduit, une mise en scène ouverte 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.

Du fond du théâtre ici, il lance : « Azzione ! », on tourne et, sur l'ouverture, le générique du film opéra défile sous nos yeux, avec la présentation en gros plan, à l'ancienne, des héros comme se déploie la musique. On aura aussi les « Coupez ! » de fin de scène, articulant au mieux, littéralement, le découpage en scènes et séquences.

Les trouvailles s'enchaînent gaîment, trop nombreuses pour les dire toutes. Entre autres, hilarante de subtilité, 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 ventilateur 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 l'illusion fabriquée du cinéma : témoins et complices de l'artifice, nous tombons avec bonheur dans le jeu et sa magie, même dévoilée.



On en aura vu des réalisations du Barbier de Séville ! On en aura vu des Rosines remarquables, admirables, inoubliables. Pourtant, il faut oser le dire, je n'ai guère de souvenir de plateau si homogène musicalement, vocalement, scéniquement. Dès l'entrée, à la direction musicale, le nordique **Jurjen Hempel**, en grand chef de tous les climats musicaux, de sa baguette magique fait pétiller un **Orchestre de l'Opéra de Toulon** au mieux de légères couleurs méditerranéennes, rossiniennes. On s'amuse d'entendre comment cette ouverture, à laquelle on a rétrospectivement identifié le Barbier, alors qu'elle avait déjà servi à Rossini pour deux dramatiques

opéras sérias, avec un début haletant, angoissant, est habilement amenée par le chef, avec ses impertinentes et piquantes flûtes, ses tempi capricants dans sa seconde partie, vers ce bouffe apposé qui nous ravit. Pas un temps mort, une vivacité de tous les instants, imposants, aux chanteurs, un rythme sans défaillance, et ils n'en auront aucune, du dernier au premier.

Participant aux décors, auteur des costumes, comment ne pas saluer encore ici **Enzo Ioro** qui joue en plus un Ambrogio, muet, domestique stylé et endormi, sauf lorsqu'il intègre les moments de folie de groupe, prêt à faire le coup de feu pour son tyrannique maître Bartolo ? Un officier plein de rude et drôle prestance, c'est **Jean-Yves Lange**, issu avec bonheur des chœurs pleins de fougue mais contrôlés de **Christophe Bernollin**. Le baryton **Mathieu Gardonest** un Fiorello, à belle voix, meneur de la clique claquante, caquetante, tonitruante, des musiciens débridés de l'aubade, personnage pas simplement éphémère, intelligemment utilisé par le metteur en scène comme comparse et complice du Comte, 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 à son corps défendant ou défendu, d'un univers érotisé où tout invite à la jouissance, prostituée, maquereelle 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 Berta, campée remarquablement par **Dima Bawab**, un vrai personnage existant au-delà de son air unique de laissée pour compte mélancolique : l'humanité nichée dans le bouffe.

Don Basilio, personnage d'intrigant inquiétant sauvé finalement de la noirceur maléfique par son opportunisme intéressé comique, est incarné par la basse **Ivo Stanchev**, à la puissance suffisante pour justifier ces images cataclysmiques qui illustrent son insidieux, insinuant conseil de Machiavel musicien, crescendo strophique et catastrophique éclat de

victoire terrifiante sur le calomnié écrasé sous la calomnie. Bartolo, baryton bouffe, dans cette production, est digne d'un personnage de comédie italienne parfaitement en place dans un film : **Pablo Ruiz** en endosse la digne veste bourgeoise avec aisance scénique et vocale : la strette véloce de son grand air à Rosine est admirable de clarté musicale et de diction, ce qui est une prouesse dans le débit rapidissime imposé justement par le chef.

Avec une méconnaissance un peu affligeante de la technique d'époque de, littéralement, fabrication d'un opéra, qui se faisait à un rythme pratiquement de production industrielle, dont Rossini est le parfait exemple, au nom de la mode actuelle d'une fidélité naïvement sacralisée à l'original de l'opéra (très discutable pour ce type d'œuvre), à la fin, quand la voix du ténor est compréhensiblement bien fatiguée, on lui inflige le pensum d'un air (« *Cessa di piu resistere...* »), interminable et horriblement difficile, inutile à l'action déjà conclue. Rossini lui-même, intelligiblement, l'avait supprimé dès la reprise de son opéra en Italie pour en faire le feu d'artifice final de la Cenerentola. 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. Le miracle, ici, c'est que le Comte Almaviva de **Juan José de León**, sans rien sacrifier de sa part tout au long de l'œuvre, se donnant entièrement au jeu et au chant, avec une voix solide qu'il sait alléger, conserve une fraîcheur, une agilité qui lui permet de se tirer, de manière éblouissante, de cette inutile épreuve finale.

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, on a beau garder en mémoire tant de belles Rosines, celle de **Ginger Costa-Jackson** nous apparaît exceptionnelle : sa voix, pleine sans être lourde, a une couleur hispanique, sensuelle, charnelle mais sans aucune vulgarité, vocalisant comme en se riant des difficultés dont se hérisse la partition. C'est une Rosine d'une évidence idéale, picaresque plus que canaille, dont tout le corps, geste, visage, regard, fait sens. Loin d'être une oie blanche, elle se définit comme « une vipère » si besoin pour défendre ses intérêts, et on la croit sans peine à la façon dont elle prend la farine, la disperse orageusement, rageusement pétrir la pâte à pizza avec un rouleau à pâtisserie dont elle fait un possible rouleau compresseur contre son oppresseur de tuteur dans une scène encore hilarante où, avec Berta, on la voit préparer le rituel repas italien, le vérisme humoristique faisant intrusion dans le lyrisme belcantiste efflorescent.

Figaro arrive pétaradant dans sa Vespa, chasse d'un revers de main le petit moucheron, le fripon petit garçon, 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. Vincenzo Nizzardo, grand, svelte et beau, donne une inhabituelle noble allure à ce Figaro dont on découvrira, dans la suite, avec son Mariage et Noces, qu'il n'est pas un rustique plébéien mais un aristocrate arraché enfant à sa famille. Mais, de toute façon, noble ou pas, il a la seule noblesse qui compte, celle de l'intelligence, l'aristocratie de l'esprit, ne devant rien à sa naissance comme le Comte mais tout à son travail, à son industrie. Et ce chanteur a une telle facilité dans le chant, les vocalises terribles que l'on ne sent nullement l'effort, dans tant d'aisance fruit justement du travail.

Ce grand repas de noces aux spaghettis tandis que les mariés

vainqueurs convolent et s'envolent sur la Fiat 500 du début est une scène finale, fellinienne, digne de ce cinéma ici célébré.

Superbe fin et début d'année !

COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia.

Pièce française, histoire espagnole, comédie italienne

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(Rome, 1816)

Opéra-bouffe en deux actes

de Gioacchino Rossini

Livret de Cesare Sterbini

d'après

Le Barbier de Séville de Beaumarchais

Opéra de Toulon,

28, 30 décembre 2018, 1er janvier 2019

Il barbiere di Siviglia de Rossini

Direction musicale : Jurjen Hempel

Mise en scène et décors : Adriano Sinivia. Décors et costumes : Enzo Iorio □ Lumières : Fabrice Kebour □ Vidéos : Gabriel Grinda

Rosina : Ginger Costa-Jackson ; Berta : Dima Bawab.

Le comte Almaviva : Juan José de León ;

Figaro : Vincenzo Nizzardo ; □ Bartolo : Pablo Ruiz ; □ Basilio : Ivo Stanchev ;

Fiorillo : Mathieu Gardon

Un officier :Jean-Yves Lange. □Orchestre et Chœur de l'Opéra de
Toulon

Production Opéra de Lausanne

Photos : © Frédéric Stéphan

1. Départ à Vespa du Comte à chapeau et Figaro ;
2. Banquet de noce et départ des mariés.

