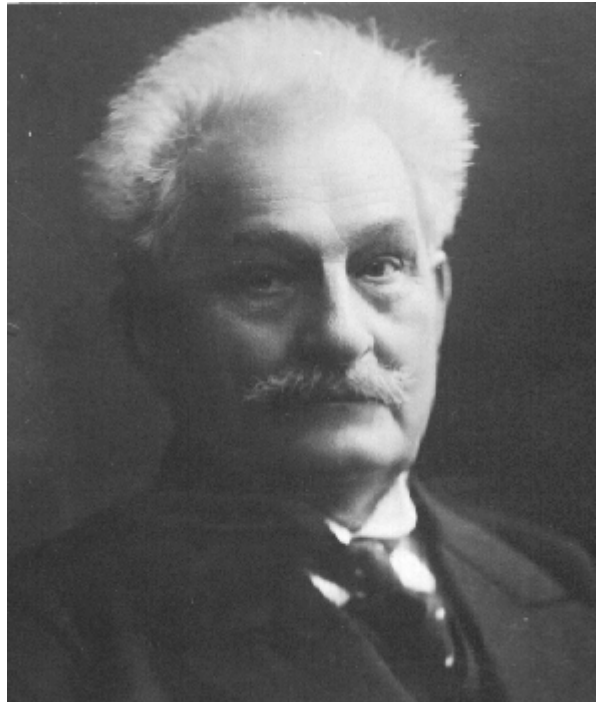


Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova. L'art n'a pas de sexe. Si la grammaire lui en donne un, le masculin, il ne parle jamais que de la condition humaine, au-delà du genre. Dépassant le clivage sexuel, par provocation, Flaubert aurait dit : « Madame Bovary, c'est moi ! », traîné en justice pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ». Son roman (1857), inaugure la série de



femmes adultères du XIXe siècle littéraire presque au moment où, en 1858, dans la Grotte de Lourdes, Bernadette Soubirous (1844-1866), ouvre, sinon la série, l'engouement bigot pour les virginités mariales et autres Pucelles d'Orléans ou d'ailleurs en une époque, justement, où le Vatican, réduit à ses dimensions temporelles actuelles par l'Unité de l'Italie, tente de regagner du terrain spirituel en proclamant, en 1854, le dogme de l'Immaculée Conception de Marie, vierge de mère en fille... Vierge, épouse ou catin, dans les sociétés patriarcales, semble le destin tracé de la femme que la maternité semble revirginiser et placer sur un piédestal intouchable de Mère respectée, qui laisse à l'époux le loisir de toucher la courtisane, la pute irrespectueuse.

Bovarysme et hystérie slave sur la Volga

Cependant, d'est en ouest de l'Europe, les femmes rêveuses et malheureuses épouses, sombrant dans l'adultère et même le suicide, nourrissent le roman, le théâtre : en Russie, en 1859, L'Orage Alexandre Ostrovski, dont s'inspire Janáček, anticipe l'Anna Karénine (1877) de Léon Tolstoï ; au Portugal, O primo Basilio (1878) de Eça de Queirós avec sa voluptueuse héroïne Luísa ; en Espagne, La Regenta, de Leopoldo Alas «Clarín» (1884 et 1885), où le séducteur est un prêtre incroyant auquel la dévote Ana résiste pour céder à un médiocre Don Juan. Dans tous les cas, la femme « traviata », sortie de la bonne voie, dévoyée, égarée, comme aurait dit Verdi, vaincue sans avoir vécu la vie et l'amour rêvés, opprimée, est la métaphore de l'oppression des esprits par une société étreinte et hypocrite.

Charcot ne s'y trompe pas qui s'inspire pour ses recherches sur l'hystérie féminine de Madame Bovary et de La Sorcière (1862) de Jules Michelet et l'on sait ce que lui doit Freud, un temps son élève, pour ses études sur les grandes bourgeoises suffoquées, étouffées par le corset des robes et le carcan de la famille dans la Vienne bourgeoise.

Après les folles de l'opéra romantique, venues du froid c'est la mode de l'hystérie féminine paroxystique, expressionniste, dans l'opéra, Salomé de Strauss (1905), tiré de la pièce en français de Wilde (1891), inspirée elle-même d'un conte de Flaubert, Elektra (1909) du même et même la frigide Turandot, mise en musique en 1917 par Ferruccio Busoni, puis Puccini (posthume, 1926) relève de cette veine médicale et misogyne : la femme frustrée sanguinaire.

Matriarches hystériques et filles opprimées

Les petites bourgeoisies de province, imitant et intensifiant ce qu'elles jugent distinction de la grande, ne dérogent pas dans l'enfermement étouffant des filles pour en protéger la virginité, et des femmes pour en préserver la respectabilité : l'honneur du mâle, Père et Mari, dépendant de celui de la Femme dans des sociétés traditionalistes où l'État fonctionne comme une famille, la famille comme un état, avec le Père, le Roi, le Patriarche au centre et Dieu le Père, condensation mâle suprême, au-dessus de tout. Même en l'absence de Mari, c'est la matriarche veuve, qui s'érige, phallique, en porteuse de la Loi du Père et de Dieu le Père : la criminelle sacristine Kostelnika de Jenufa, la Kabanicha de Katia Kabanová. Même femmes, elles incarnent, en le raidissant, le Phallus, le Pouvoir, la Loi phallogratique, son Verbe, mis au centre comme le logos : le phallogocentrisme.

Cas extrême : La casa de Bernarda Alba drame de Federico García Lorca, (écrit en 1936 ; posthume, 1945). Bernarda, la veuve despotique plonge ses filles dans un deuil forcé et un enfermement forcené de plusieurs années, toutes issues et fenêtres closes, pour empêcher toute infiltration mâle. Vain huis clos de harem explosif des pulsions sexuelles refoulées. Femme enfermée, femme hystérique, suite logique : si elle n'est mystique et sainte, rêve d'un amant. C'est la réclusion des femmes qui suscite et invente Don Juan et le libertin fait toujours passer le vent de la liberté.

Même à notre époque prétendument égalitaire et libérée mais où la femme est loin de l'être, amateurs de bonnes fortunes de femmes au foyer, tous les dragueurs le savent, qui font leur marché galant dans les galeries marchandes et rayons propices des super marchés où des ménagères moroses errent, traînent leur ennui avec leur chariot de vagues rêves roses de Bovary de la petite parenthèse de temps libre entre les enfants à

l'école et le mari au boulot, avant de courir les chercher et d'aller préparer le morne repas du soir.

L'œuvre

« Vérisme » slave ». Mais de quel bovarysme masculin atteint, ce compositeur, obscur pédagogue inconnu, reste-t-il méconnu jusqu'à l'âge de 62 ans ? Fou d'amour pour la médiocre Kamila, de cette chaste folie, Janáček (1854-1928) fera au moins deux chefs-d'œuvre avec la femme au cœur et des œuvres et de l'automne de sa vie. En 1916, en pleine Guerre mondiale, il triomphe à Prague avec *Jenufa*, anticipation de *Katia Kabanova* (1921) par le sujet, les rapports belle-mère et belle-fille là, belle-mère et bru ici. Trames tirées du courant réaliste de la fin du XIXe siècle, le naturalisme de Zola et le vérisme lyrique italien. Encore que le naturalisme est impossible à l'opéra où les gens ne parlent pas mais chantent : le vérisme n'étant qu'une convention artistique de choix de sujets proches du quotidien (encore que l'infanticide et le suicide ne le sont heureusement pas), le seul réalisme étant celui des sentiments, comme d'ailleurs l'exprimait Puccini lui-même, et d'un type de chant qui exclut l'ornement, la vocalise.

Le sujet ? Simple et cruel : dans une petite ville étouffante des bords de la Volga, dans l'étau d'un foyer où règne Kabanicha, une mère tyrannique sur Tikhon, un fils soumis, son époux, Katia, opprimée par sa belle-mère, encouragée par sa jeune et légère belle-sœur Varvara, cédera à l'évasion de l'adultère avec Boris, l'avouera en public, taradée par le remords religieux, et se suicidera en se jetant dans le fleuve.

Mais comme Madame Bovary ne serait qu'un roman de gare sur une femme coquette et légère sans le style de Flaubert, nous

n'aurions là qu'une grosse tranche de vie, sinon bien saignante bien humide, sans la musique de Janáček. Comme toutes les œuvres de génie, surtout tardif, Katia Kabanovà, dans un langage pourtant singulier et très personnel, semble connaître et contenir toute l'histoire lyrique : petits motifs brisés, en ostinato obsédant à l'orchestre, sensibles déjà dans Otello de Verdi, notamment la dernière scène, dans Tchaïkovski, dans Moussorgski, le miroitement harmonique changeant comme du vif argent de Puccini dont des réminiscences de La Bohème sont sensibles et, pratiquement, une citation ou une reprise de l'air des oiseaux de la Nedda de I pagliacci de Leoncavallo, le premier air lumineux de Katia, son rêve d'évasion.

Connaisseur à l'évidence des courants les plus modernes de son temps, le compositeur donne cependant à sa musique un caractère qui n'appartient qu'à lui. Orchestre très nourri, trame orchestrale très serrée, un fourmillement extraordinaire de ces motifs sans cesse changeants dans l'harmonie, le rythme, la mélodie, chacun répété de façon lancinante, dans une sorte de continuum tel un flux de conscience ininterrompu qui dit dans la fosse ce que les héros n'osent peut-être pas dire entièrement sur scène, mais ce n'est pas une simple illustration musicale du chant, c'est un double et trouble révélateur moins de leurs pensées secrètes que de mobiles profonds, de leurs abîmes, qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes, leurs failles intimes. Très finement, Janáček notait les intensités et les variations d'accent de la langue parlée selon les émotions, les affects aurait-on dit à l'époque baroque. Cela donne de la sorte un naturel émotif à sa déclamation lyrique tchèque, malheureusement cela nous échappe, que le langage autonome de l'orchestre ne fait que porter à une oppressante intensité.

Les partitions de Janáček tenant souvent plus de l'ébauche et du palimpseste musical que du texte définitif, pour ce qui est de l'orchestration, si Jenufa fut jouée pendant soixante-dix ans dans la réorchestration du directeur de l'Opéra de Prague, non fixée par une quelconque édition critique, la

musique de Katia Kabanovà repose sur la version imposée par Charles Mackerras en 1961. Cela laisse une large part de liberté, et de responsabilité, au chef selon Irène Kudela, la grande spécialiste du compositeur, précieuse assistante musicale et linguistique de cette production (On se souvient qu'aux Bouffes du nord en 2012, elle proposa et dirigea une mémorable version de chambre de l'opéra mise en scène par André Engel, que nous eûmes la chance de voir à la Criée de Marseille).

Réalisation et interprétation

Un sombre rideau de scène présente un nébuleux Christ d'icône au regard plus vengeur que rédempteur : mysticisme slave ou œil implacablement culpabilisant pour la femme de la religion des hommes incarnée par un Homme-Dieu ?

Avec cette mise en scène, Nadine Duffaut, si attentive à la condition féminine, comme une signature de son travail ou signal de sa vision morale de la société, atteint comme à une ascèse dramatique : sans rien qui pèse et qui pose, sans rien souligner du drame, elle en dégage les lignes fortes sans forcer un dramatisme qui risquerait, avec un tel sujet, banal et prosaïque, de sombrer dans un pathétisme vériste où le vrai déborderait le vraisemblable.

Au contraire, dans des lumières inquisitrices de Jacques Chatelet, l'épure de la scénographie d'Emmanuelle Favre, par sa rigueur géométrique, un cadre pur, à la fois place publique et théâtre de tous les regards, avec l'omniprésence d'une Volga à peine visible mais sensible par la brume et une paroi réfléchissante qui en trahit des reflets glacés menaçants, semble contenir dans sa forme les débordements passionnels de

cette musique expressionniste et excessive, une effusion sans confusion comme tous ces personnages sortant de l'église, sanglés dans le rigorisme apprêté, empesé, d'habits du dimanche bourgeois (Danièle Barraud), singuliers comme pièces d'échiquier, dont les manteaux ou costumes stricts disent bien l'insularité, l'isolement charnel et affectif les uns envers les autres : la communication par les regards mais non la communion par les cœurs. Seule la robe légère de Varvara, écharpe et coiffure également couleur locale, la dégage plus désinvolte de Koudriach en casquette et sans cravate, le jeune couple libre sinon libéré, ainsi que leur ami Kouliguine –conflit de génération et d'aspirations– font effraction à cette façade austère, renforcée même par les ouvriers en blouse du dernier acte : une société à castes mais unifiée par le raide souci des convenances. Les beaux costumes situent l'action non à l'époque de la pièce, sans doute pas en Russie malgré la Volga, mais probablement à l'époque de la création de l'opéra, dans une Tchécoslovaquie à peine née du Traité de Versailles en 1919, dont ils traduisent le besoin de dignité nationale d'une bourgeoisie rejoignant fièrement les démocraties d'Europe de l'ouest.

Entre les parenthèses des scènes publiques du début et celles de la fin, l'intimité trouble et troublante : rapports mère/fils, époux/épouse, belle-mère/belle-fille et, enfin, confidences amoureuses des deux jeunes belles-sœurs, dans une magnifique scène qu'on pourrait appeler, en termes picturaux ou cinématographiques : « Intérieur, femmes ». Un habile dispositif fait descendre des cintres trois chaises, une table à nappe brodée, une banquette : salon et chambre où les deux jeunes femmes, Katia en déshabillé vapoureux, laissent parler des rêves du cœur et deviner ceux du corps. Katia, comme une écolière déjà prise en faute entre l'implacable Kabanicha drapée de dignité en costume somptueux et livre comme Tables de la Loi entre ses mains et son mari grisâtre vautré sur une chaise, c'est un fragile oiseau entre l'enclume et le marteau, déjà sur la table du sacrifice, impossible envol, la grâce rattrapée par la pesanteur.

Beaux effets d'ombres chinoises pour des changements à vue des meubles en silence mais sans solution de continuité du rythme : les travailleurs de l'ombre dans une pleine lumière qui les montre sans les montrer. La servante Glacha en était le seul corps visible dans une humble tâche domestique dans un coin. Tout détail fait sens, comme cette silhouette de bicyclette du début, monture moderne pour l'évasion possible d'un Kudriach face au statisme social des autres personnages. Les lumières s'estompent dans de brumeuses indécisions de la conscience et des sentiments.

Alexander Briger, dans la fosse, semble voluptueusement immergé dans ce bain ininterrompu de motifs miroitants, diaprés, cuivrés dans les graves des tubas, émerge ses bras pour en diriger le flot, s'aureole des scintillements, voiletements dans l'aigu, tire de poétiques couleurs du célesta, du grelottement de grêles grelots, une scansion de battements de cœur fébrile dont il insuffle la pulsation aux personnages et au chœur sporadique. À quelques nuances près, on en admire le jeu et le chant. Les moindres rôles sont traités avec soin et font exister les servantes Fekloucha (Elisabeth Lange) et Glacha (Caroline Meng) et le Kouliguine de Sébastien Lemoine, aux beaux accents de baryton. En époux dont on sent vite la brutalité mal maîtrisée envers sa femme alors qu'il se soumet lâchement à la matriarche, le ténor Zvetan Michailov est desservi en sympathie par ce rôle ingrat mais le sert dramatiquement bien, Tikhon guère Tycoon, écrasé, émasculé par sa phallique de mère, mari marri, guère marrant, sans doute plus aimant qu'amant, veule, avachi dans un fade costume gris. Il justifie le désir d'amant de sa femme, bien que le Boris de Ladislav Elgr ne semble le justifier guère, victime d'attaques difficiles sur des aigus perchés, on ne sait si dus à l'intonation tchèque ou à la maladresse lyrique du compositeur, mais, persécuté, lui, par son vieil oncle Dikoï, sa fragilité même est touchante et il est sans doute moins le séducteur que le fantasme de séduction suscité par Katia elle-même. Cette dernière, la soprano Christina Carvin déploie le satin d'une voix flexible, doucement lascive,

enchante avec son rêve aérien d'oiseaux impossibles évoquant ceux de l'adultère Nedda de Mascagni, autre victime matrimoniale. Ce désir d'évasion rend palpable son enfermement et la conséquence de miasmes mystiques qui la détruiront : elle a intériorisé la culpabilisante religion de hommes, loi du patriarche et de son relais la matriarche : la chanteuse, bien dirigée, exprime admirablement ses déchirements, déjà pécheresse avant même d'avoir péché, pathétique dans sa confession publique si russe (avant d'être politiquement soviétique) telle une Nastasia Philipovna de Dostoïevski, instruisant elle-même son procès et sa sentence lors d'un orage autant atmosphérique qu'hystérique dans cette suffocante société.

Aux côtés de ce couple tragique d'enfants persécutés par oncle ou belle-mère, logiquement attirés l'un par l'autre pour confondre et consoler leur souffrance sinon révolte, Varvara et de Koudriarch forment le couple jeune débordant de vie, deux voix à peine plus graves, solidement assises, dirait-on, sur la terre mais sans peser : le troisième ténor, Elmar Gilbertsson, médium solide, campe avec vraisemblance ce jeune homme qui, loin de pédaler dans la semoule brumeuse, chante avec vaillance et aisance en virevoltant à bicyclette (très à la mode écolo ces temps-ci sur les scènes : *Elisir d'amore*, et *Caprices de Marianne*). Valentine Lemercier, dansante, virevoltante dans sa robe régionale, a une fraîcheur, une présence délicieuses, confidente solidaire et lumineuse de la sombre Katia, parenthèse heureuse dans le drame, assumant, avec son amoureux, une juvénile émancipation de la tyrannie des gérontes, des vieillards oppressants et oppresseurs, détenteurs de la fortune et du pouvoir. Nadine Duffaut, dans un jeu de symétries et d'antithèses, réunit en une scène éclairante un autre couple le redoutable Dikoï, la noire basse géorgienne de Mikhaïl Kolelishvili, image sinistre d'un rude Don Pasquale aigri persécutant son neveu, et la terrible Kabanicha, mère castratrice et belle-mère sadique dont on découvre ici les faiblesses, bouteille en main, grise et grivoise. Elle, c'est Marie-Ange Tororovitch, mezzo sombre aux

aigus percutants, raide, arrogante, guindée, gainée dans ses robes tout de même fastueuses, assise sur sa chaise comme en un trône, impitoyable et implacable, dominant, terrassant du regard la bru et la fille assises plus bas, présente et distance. À son actif, ni air ni mélodie, pas de phrase musicale liée mais des interventions staccato, hachées, tranchantes, acérées : la parole impérieuse, impériale du pouvoir. Katia noyée, faible fils effondré, régissant et donnant congé à la foule, elle reste maîtresse de la situation et de la scène, effroyable statue de glace dans un halo de lumière, icône matriarcale sans pitié sous l'icône religieuse du rideau. Grandiose composition.

Katia Kabanova. Opéra en trois actes de Leós Janáček. Livret du compositeur d'après la pièce L'Orage d'Alexandre Ostrovski traduite en tchèque par Vincence Cervinka (Brno, 1921). Création Opéra de Toulon, 25 janvier 2015

Nouvelle production. Coproduction Opéra de Toulon et Opéra Grand Avignon.

Création à l'Opéra de Toulon : les 25, 27, 30 janvier 2015.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Alexander Briger.

Mise en scène : Nadine Duffaut. Décors : Emmanuelle Favre.

Costumes : Danièle Barraud. Lumières : Jacques Chatelet.

Distribution :

Katia : Christina Carvin ; Boris : Ladislav Elgr ; Kabanicha : Marie-Ange Todorovitch ; Dikoï : Mikhail Kolelishvili ; Tikhon : Zwetan Michailov ; Varvara : Valentine Lemercier ; Kudriach ; Elmar Gilbertsson ; Kouliguine : Sébastien Lemoine ; Glacha : Caroline Meng.

