

Carnets sur sol

Paris insensé, III - Fra Diavolo ou L'auberge de Terracine (1830), le 31 janvier 2009

Voilà bien l'exemple d'un spectacle dont on aurait mille occasions de dire du mal, et qui pourtant laisse un souvenir très positif.



Droits : Pierre Grosbois.

Auber n'est déjà pas le plus grand compositeur d'opéra-comique, loin de la maîtrise musicale de Boïeldieu, du charme naïf d'Adam ou du théâtre vigoureux d'Hérold, pour citer ses prédécesseurs directs les plus illustres. *Fra Diavolo*, de surcroît, n'est pas l'un de ses ouvrages majeurs, loin s'en faut - du sous-Rossini doté d'assez peu de relief -, mal servi par un livret de Scribe manifestement fatigué. Il est vrai que l'oeuvre est assez tôt dans la carrière longue du compositeur.

Devinant que le programmateur n'était pas non sans responsabilité, indépendamment du choix de l'oeuvre, nous avons préparé l'amère suite de reproches suivants, en pensant que l'oeuvre était, à l'image de certaines des meilleures pièces d'Auber, largement portée par la dimension théâtrale réjouissante de ses dialogues - soit qu'il fassent tout de bon l'essentiel de l'intérêt de l'oeuvre (*Les Diamants de la Couronne*), soit qu'ils lui ménagent des prolongements comiques très bienvenus et charmants (*Le Domino noir*).

Surtout, l'ensemble du spectacle est considérablement affaibli par la **suppression presque intégrale des dialogues**. Il faut le rappeler encore et encore, l'opéra-comique n'est pas un opéra sans récitatifs bavards, mais une forme qui comprend texte parlé et musique, sans que l'un ou l'autre soit facultatif. La plupart de ses pièces ne se soutiendraient pas seules, et la musique isolée, de même, perd tout son sens, même en conservant les paroles.

Il y a sans doute une part d'*a priori* à considérer l'opéra comme un genre uniquement musical, très courant, qui a pu présider à ce raccourcissement du spectacle. Le public n'aime pas les spectacles trop longs, il s'ennuie, il travaille le lendemain, il manque son métro, et c'est une préoccupation bien légitime. Le théâtre, quant à lui, quelle que soit la durée d'une même oeuvre, ne demande pas plus cher pour ses places alors qu'il paie l'électricité et les répétitions. Il paraît donc assez naturel de perpétrer ce sacrilège, pour des intérêts mutuels bien compris - ou par aveuglement esthétique.

Par ailleurs, les deux chanteurs principaux étant étrangers, et malgré un français très appliqué, manifestement un peu attentifs dans les dialogues, il est probablement que le choix de la réduction de voilure théâtrale provienne aussi de là.

Le problème est que l'oeuvre en perd tout son sens : certes, Scribe avait sans doute passé de mauvaises nuits avant d'écrire son livret, ou épuisé son génie au préalable en quelque autre endroit, mais on peut imaginer que l'air de présentation [et ici nous avons prévu la vérification...] de *Fra Diavolo* ne pouvait intervenir au dernier acte, sans qu'il ait lui-même largement énoncé ses motivations et sa psychologie auparavant, ne serait-ce que pour lui donner un semblant de contenu que l'action lui prête déjà bien peu.

Eh bien non. L'enfilade de numéros musicaux faibles est en réalité prévue dans la pièce, que les dialogues ponctuent en réalité assez brièvement et superficiellement.

Dans notre souvenir (la version Soustrot / Mesplé / Gedda bien célèbre), l'oeuvre était certes nettement moins réjouissante que les deux autres que nous avons citées, et largement moins prenante que *Manon Lescaut - Fra Diavolo* étant en réalité plus vocal et moins théâtral. Mais nous n'avions pas conservé ce souvenir d'indigence si prononcée du côté du texte.

--

Malgré tout, le frais divertissement moral de l'opéra-comique agit, avec des conditions de représentation aux vertus inégales.



Côté mise en scène, signée par le couple **Jérôme Deschamps / Macha Makeïeff**, il a beaucoup été souligné l'absence à peu près totale de direction d'acteurs, ce qui est tout à fait exact. Malgré le soin de Sumi Jo à se montrer alerte et à bouger de son mieux lorsqu'on lui en donne l'ordre, malgré le très beau maintien de Kenneth Tarver - les bras en croix et une jambe légèrement ployée derrière l'autre, dans toutes les scènes -, on peut trouver cela un peu suffisant à faire vivre une oeuvre où l'atmosphère sympathique prime sur toute qualité d'écriture...

Beaucoup de littéralité sur un plateau assez nu, quelques idées sympathiques, souvent proches du gag, comme les mouvements des soldats, les têtes enfoncées dans leur habit, qui peuvent soudainement se mettre à danser quelque tarentelle mécanique en symétrie avec les petites paysannes. Dans le même esprit, le tapis roulant couleur locale, qui fait défiler soldats et paysannes en habit traditionnel comme des santons prévus pour *Dinorah* est assez amusant. Ou encore, et ce sera à peu près tout, les deux compères imprudents de Fra Diavolo, munis de leurs tonneaux en toute circonstance - sauf à les troquer, dans l'auberge, contre les fougères arrosées par les naseaux de l'âne empaillé accroché au mur. Bien qu'assez insuffisant pour soutenir une oeuvre, cela suffit cependant, il faut bien le reconnaître, à mettre des farfadets de gentille humeur.

--

L'étrange *Diavolo*

Avant d'en venir à l'exécution musicale, un mot sur la musique. Le thème musical de l'incontournable romance fondatrice rappelle évidemment, au moment de l'invocation du Nom, *Robert le Diable* de Meyerbeer, créé un an plus tard (1831) à l'Opéra de Paris. Mais plus encore, le thème du grand air de *Diavolo* rappelle de façon un peu saisissante pour qu'il n'y ait pas eu inspiration l'air à l'amour du *Pré aux Clercs* d'Hérold (*Oui, le dieu des Amours / Guette une fillette toujours* - 1832).

Mais vu les dates, si inspiration il y a eu, c'est de la part de l'aîné Hérold (Meyerbeer, lui, planchait dans son coin depuis longtemps, peu de production et toujours très soignée), et non d'Auber.

En revanche l'air de la perte des bijoux de Lady Pamela est clairement inspiré, aussi bien pour son contexte que pour sa musique, du *Voyage à Reims* de Rossini, un compositeur modèle très évident d'Auber pour *Fra Diavolo*. Et, pour le coup, il y a nette antériorité : la création du *Viaggio a Reims* date de 1825.

ROMANZE
„Erblickt auf Felseshöhle“
aus der Oper: FRA DIAVOLO von D. F. E. Auber

Primo

Allegretto

Secondo

Allegretto

Le début de la Romance de l'acte I.

Autre caractéristique, tandis que *Zampa* constituait un pastiche de *Don Giovanni*, *Fra Diavolo* cite explicitement *Othello* (Milady à propos de la jalousie de son mari), et en effet à l'acte II le bandit, en faisant exploser les couples au moyen de preuves dérobées, tient bel et bien la place d'un Iago, ce qui est malheureusement peu exploité par la mise en scène.

En fin d'article, on développe aussi d'autres hypothèses sur la réception très mitigée de cette production.

Enfin, *Fra Diavolo*, le pivot du drame, se présente étrangement à l'acte III comme un brigand sympathique, ce qui était certes son premier aspect, mais son attitude à la mode de Sherwood, respectant les fillettes, volant les aisés avarés, mais recevant dignement les pèlerins, laisse quelque peu dubitatif après son comportement de mufle à l'acte II, en compromettant deux femmes honnêtes (ou à peu près) pour sauver son intérêt personnel. Le personnage vogue ainsi d'une extrémité à l'autre de la surface ondoyante du bandit sympathique, sans qu'on puisse très bien s'arrêter sur sa psychologie réelle, qui reste très insaisissable, assez peu cohérente. Alors qu'il est au premier acte l'ami de la morale d'opéra-comique en rappelant à la jeune fille que son honneur a plus à redouter de son galant que de *Fra Diavolo*, il est pourtant exclu du jeu comme irrécupérable au dernier acte, alors qu'il pourrait fort bien se repentir et prendre l'habit saint qu'il a toujours vénéré. Dans la mise en scène, ce qui est amusant mais très bizarre, il est fusillé (par une armoire de cave à vins) ; l'information ne figure pas sur les livrets qui ne mentionnent rien lorsque de l'arrestation, mais je doute que la mort puisse être infligée de la sorte dans une fin d'opéra-comique à un brigand d'opérette, à moins de vouloir coller absolument à l'histoire de Michele Pezza, qui est de toute façon mort pendu en place publique et non fusillé au détour d'un chemin... [Autre hypothèse amusante : il y aurait pu avoir confusion du côté de la régie avec l'autre *Fra' Diavolo*, Salvatore Ferreri, bandit indépendantiste sicilien de la première moitié du XXe siècle, effectivement tué par le capitaine des carabinieri.]

Bref, le personnage de roublard sympathique mais peu galant, doté d'un sens moral mais pas amendable est assez peu aisé à appréhender, comme si Scribe n'avait pas su se décider entre plusieurs possibles.

--

Les chanteurs, eux, ont tous en commun une autre étrange caractéristique : malgré la petitesse de la salle, où l'on est très proche même tout en haut et même tout au fond, malgré son excellente acoustique, ils sont quasiment tous régulièrement couverts par le petit orchestre sur instruments naturels (!). La raison nous en échappe un peu. C'est clairement le cas d'**Antonio Figueroa** (Lorenzo, fiancé de Zerline), très jolie voix bien timbrée et bien équilibrée, mais minuscule, un fil pas vraiment projeté, qui se libère progressivement au fil des actes. Le problème se révèle le même pour **Marc Molomot** (Lord Cockburn), qui projette très peu une voix pas bien grande non plus, dans un rôle de ténor assez grave. En revanche pas mal d'esprit déployé dans son air d'entrée... et un français parfait, je gage que peu de monde s'est aperçu de ce qu'il est new-yorkais. (Pas moi en tout cas, avant d'avoir consulté une biographie pour vérifier sa tessiture.)

Sumi Jo, toujours intacte (à l'exception d'un suraigu final un peu tiré), se balade comme il se doit dans son répertoire d'élection, avec un assez bon français (toujours très difficile de s'adapter à des langues dont on n'a pas la culture phonétique), beaucoup d'entrain et une certaine musicalité. Elle est un vite limitée dans le medium grave (à partir du fa3 ou du sol3, à vue de nez), plus qu'on ne l'entend au disque évidemment, et se trouve alors très vite couverte par l'orchestre - pas par ses partenaires évidemment, puisqu'ils sont dans le même pétrin.

Kenneth Tarver connaît les mêmes difficultés dans le grave, mais cela s'explique aisément : on l'a vraisemblablement embauché, comme cela se fait généralement, en l'auditionnant sur le grand air, et il chante les imitations de voix de femme, logiquement émises en fausset intégrale, en pleine voix.

Cela signifie tout simplement qu'il s'agit d'un ténor très aigu, et que par conséquent on ne peut pas gagner sur tous les tableaux. La voix elle-même est une voix mixte chaleureuse, généreuse, ronde, assez splendide, typique des 'voix noires' dans ces emplois. Ce serait le versant galant du vaillant Lawrence Brownlee

, une émission haute, de technique antérieure assez italienne, mais aux sonorités de velours.

Côté incarnation, il est vrai qu'on en reste à une diction assez bonne et à une très belle assurance scénique, mais pas vraiment de jeu de scène ni de sens apporté.

Enfin, la seule véritable réserve que nous aurions vraiment sur la distribution. La tenue de **Doris Lamprecht**, déjà rugueuse dans le rôle il est vrai forcément excessif de Ritta pour *Zampa, un pirhat'* - et on n'aime pas trop sur CSS les rôles de caractère traités par l'excès et en dépit de la partition - devient ici vraiment problématique, où les ensembles sont vraiment mis en dangers par son acidité, sa justesse aléatoire, son cabotinage. Elle fait bien sûr l'effort d'habiter son anglaise coquette et loufoque, et se montre à peu près la seule à parvenir à jouer un peu sans qu'on le lui demande, mais cela reste toujours du domaine du petit effet burlesque, pas très nourrissant en somme.

Comme c'est désormais d'usage pour les représentations de l'Opéra-Comique direction Deschamps, les seconds rôles sont excellemment tenus (et plus audibles que les autres...), aussi bien la basse **Vincent Pavesi** dans le rôle du père que les deux compères maladroits **Thomas Morris** (Beppo) et **Thomas Dolié** (Giacomo). Voix bien placées, articulation très claire, bonnes qualités de jeu (surtout décelables pour les deux derniers évidemment).

--

La grande trouvaille, qui est aussi une constante de la direction Deschamps, tient dans l'embauche d'ensembles sur instruments d'époque pour jouer cette musique. Non pas que seuls eux soient capables de rendre leur lustre à ces oeuvres, *mais* leur effectif léger, leur cohésion, leur connaissance des techniques pour habiter des musiques écrites simplement, leur capacité à renouveler une partition, leur conscience de la part déterminante de l'interprète pour faire vivre certaines musiques les rendent plus aptes que les autres à rendre justice à ces oeuvres.

Jérémy Rhorer va plus loin, en rendant l'orchestre tout à fait indigent d'Auber (qui l'est par-dessus tout dans *Fra Diavolo*) tout à fait intéressant, avec force intentions discrètes, qui n'attirent jamais l'attention, mais peuvent la soutenir lorsqu'elle se porte sur lui.

Le Cercle de l'Harmonie, de son côté, se révèle moyennement assuré, avec quelques pains aux bois, mais le son en est vraiment beau, l'effort de conviction aussi. La seule trouvaille un peu ostentatoire est de confier le début de l'ouverture au quatuor à cordes, mais cela fonctionne

à merveille, et puis à ce moment, la musique est seule, on ne peut pas dire qu'il s'agisse de voler la vedette.

Mais le grand triomphateur de la soirée sera incontestablement **le chœur Les Elémens**, qu'on a salué partout où on l'a entendu, interprète hors pair aussi bien des *Sourires de Bouddha* de Tôn-Th?t Tiêt que du baroque français. Les pupitres masculins en particulier sont absolument extraordinaires, des voix pleines, souples, superbement timbrées, homogènes entre elles, jamais agressives ou tapageuses, capables de nuances très fines et très bien coordonnées. Ce sont eux qui réussissent la plus belle caractérisation aussi, parce qu'en plus ils jouent plutôt bien.

--

Au total, une soirée délicieuse, même si on peut légitimement trouver qu'elle tient peu l'estomac. Une petite pâtisserie légère, un doigt de chantilly au lait écrémé.

Mais au vu du dogme dominant (*l'originalité*, la *personnalité*, voire la *nouveauté*) depuis bientôt deux siècles, en matière de hiérarchie artistique, il n'est pas très étonnant que la réception de ce *Fra Diavolo*, surtout mis en scène un peu chichement, sans frénésie et sans moqueries, ait été franchement tiède chez les commentateurs. (C'était assez justifié au demeurant, au vu du résultat qui mérite surtout d'être encouragé pour son processus de redécouvertes.)

--

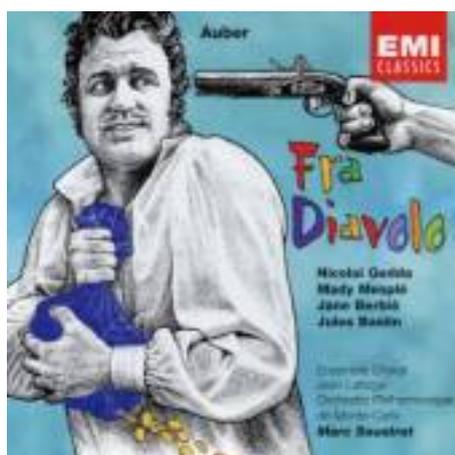
Diavolo au disque

Il existe trois versions commerciales de *Fra Diavolo*.

Celle de **Karl Elmendorff (1944)**, en allemand, avec Irma Beilke, Hans Hopf, Kurt Böhme en Milord (!), Gottlob Frick en père et... la Staatskapelle de Dresde.

Celle d'**Alberto Zedda (1981)** avec Luciana Serra et Martine Dupuy, dans la version italienne de l'oeuvre. Ce qui n'a pas grand intérêt, et tout le monde ne chante pas bien. Le son du festival de Martina Franca est toujours aussi mauvais...

La plus célèbre et la plus intéressante, celle de **Marc Soustrot (1984)**, est (enfin !) en français, et comporte, outre l'Orchestre de Monte-Carlo, Mady Mesplé, toujours souveraine pour la musicalité des airs et la présence des dialogues (timbre parlé sublime par-dessus le marché), Jane Berbié déchaînée, Nicolai Gedda au français pâteux, mais très inspiré, et Jules Bastin.



Encore un tour de force d'EMI.

Cette dernière version, que nous avons réécoutée aujourd'hui pour vérifier quelques soupçons, fonctionne parfaitement, contrairement à la représentation de l'Opéra-Comique, et c'est peut-être bien parce qu'elle cherche moins de raffinements. Tous les *tempi* sont plus alertes, ce qui donne une atmosphère plus joyeuse ; on y va franchement, y compris dans le *forte* et dans les percussions bien présentes. Gedda lui-même se montre nettement plus rustique - lui, son marquis, on n'y croit pas. Lorsqu'il reprend la romance à pleine voix, on tremble de sa voix de tonnerre ; lorsqu'il fait la cour à Milady, la cupidité est de toute évidence la seule chose qui emplisse son âme d'exaltation ; les ruptures de ton dans ce duo sont extrêmement brutales, de façon à en accentuer l'aspect comique en juxtaposant l'*à part soi* intéressé du brigand, le duo de badinage amoureux et le changement subit en chansonnette innocente à l'approche du mari. Les effets drolatiques sont tous aidés, un peu soulignés, préparés par l'orchestre ou par les comédiens. On ne fait pas du raffiné, on sait faire de l'opérette, et on la fait franchement. Résultat, sans le visuel, on obtient du théâtre, parce que tout le monde se livre sans ambages, au lieu de s'interroger avec perplexité sur la façon de faire de ça de la musique.

On peut entendre cette version sur Musicme.

--

A suivre : Faut-il écouter Auber ? A quels opéras-comiques faire confiance ?

Notes

[1] Précisons tout de même que sa pleine voix est toujours mixée, ce qui est plus que bienvenu dans ce genre d'oeuvre.

[2] Lawrence Brownlee, ténor rossinien qui renvoie Flórez aux ténébreux abîmes glottiques d'où on n'aurait jamais dû le tirer, et qui a en outre la vertu d'être curieux de répertoire, même difficile, même peu populaire, même compliqué, même dangereux, en créant *1984* de Maazel.

Copyright : DavidLeMarrec - 2009-02-05 15:56:29