

# LA DIDONE

FRANCESCO CAVALLI

Livret de Francesco Busenello

Direction musicale . . . . .CHRISTOPHE ROUSSET  
Réalisation . . . . .ÉRIC VIGNER  
Assistant musical . . . . .JEAN-MARC AYMES  
Collaboration artistique . . . . .TAMAR SEBOK  
Assistant scénographie . . . . .BRUNO GRAZIANI  
Costumes . . . . .PAUL QUENSON  
Maquillages . . . . .BERNARD FLOCH  
Lumière . . . . .CHRISTOPHE DELARUE  
Dramaturgie . . . . .RITA DE LETTERIIS  
Chef de chœur . . . . .VÉRONIQUE CARROT

Avec JUANITA LASCARRO (DIDONE, CREUSA, OMBRA DI CREUSA)- TOPI LEHTIPUU (ENEAS)- IVAN LUDIOW (IARBA)- KATALIN VARKONYI (ANNA, CASSANDRA)- ANNE-LISE SOLLIED (VENERE, SECONDA DAMIGELLA)- HÉLÈNE LE CORRE (ASCANTO, AMORE)- JAËL AZARETTI (FORTUNA, PRIMA DAMIGELLA)- JOHN BOWEN (EOLE, CACCIATORE 2, CACCITORE 3)- DANIEL SALAS (ANCHISE)- GUDJON OSKARSSON (NETTUNO, CACCIATORE 4, OMBRA DI SICHO)- CHRISTOPHE GILLET (ECUBA, MERCURIO, CACCIATORE1).  
CHOEURS DE L'OPÉRA DE LAUSANNE  
LES TALENS LYRIQUES.

Production: Opéra de Lausanne/CDDB-Théâtre de Lorient

**DIMANCHE 31 DÉCEMBRE 200 - MARDI 2, DIMANCHE 7 JANVIER 2001 À 17H00  
MERCREDI 3, VENDREDI 5 ET MARDI 9 JANVIER 2001 À 20H00**

**OPÉRA DE LAUSANNE** - 12 avenue du théâtre 1005 Lausanne  
TARIFS: de 12FS à 118FS / RÉSERVATIONS: 00 41 21 310 16 00

## SOMMAIRE

L'HISTOIRE . . . . .	page 3
LA DIDONE: Matière à rêve, matière de rêve Matthieu CHENAL . . . . .	page 5
LA MUSIQUE DE CAVALLI ET L'OPÉRA BAROQUE selon Christophe ROUSSET . . . . .	page 6
FRANCESCO CAVALLI, un compositeur de la Venise du Seicento. Sylvie MAMY . . . . .	page 8
LA DIDONE DE FRANCESCO CAVALLI Christophe ROUSSET . . . . .	page 11
EN BREF, AVANT LE LEVER DU RIDEAU G.F. BUSENELLO . . . . .	page 15
DIDON VENGÉE par Françoise DECROISSETTE . . . . .	page 16
LES FASTES DE LA PAROLE Rita de LETTERIIS . . . . .	page 19
BIOGRAPHIE DE CHRISTOPHE ROUSSET . . . . .	page 22
LES TALENS LYRIQUES . . . . .	page 24
BIOGRAPHIE D'ÉRIC VIGNER . . . . .	page 25
PRATIQUE . . . . .	page 29

## L'HISTOIRE

ÉNÉE, héros troyen et fils de VÉNUS, fuit les ruines de Troie détruite par les Grecs. Accostant sur le rivage de Carthage il tombe amoureux de la reine DIDON, au grand dam de son prétendant IARBE. Mais rapidement il la quitte pour suivre son destin imposé par les dieux. DIDON se console en épousant IARBE.

## LA DIDONE :

### MATIÈRE À RÊVE, MATIÈRE DE RÊVE

ÉRIC VIGNER et CHRISTOPHE ROUSSET soulèvent à mots couverts un voile sur le spectacle de fin d'année.

Entrer dans les locaux des TALENS LYRIQUES à Paris c'est pénétrer dans le laboratoire de CHRISTOPHE ROUSSET. Livres, disques, affiches de concert et partitions débordent entre les tasses de café et les ordinateurs. Avec ÉRIC VIGNER, ils y concrétisent un rêve commun : monter LA DIDONE de PIER FRANCESCO CAVALLI (1602-1676) à l'Opéra de Lausanne, le 31 décembre 2000.

L'un est metteur en scène de théâtre, réputé dans le répertoire contemporain et le XVII<sup>e</sup> siècle français ; l'autre est claveciniste et chef d'orchestre, il consacre tous ses «talens lyriques» et ceux de son ensemble éponyme aux répertoires baroque et classique. Ils travaillent ensemble pour la première fois, mais on sent une même hauteur de vue, une émulation réciproque. On sent surtout une envie de réaliser, pour cette ultime soirée du millénaire, ce qui serait tout à la fois une fête des sens, de l'amour et du temps que passe. «Le maître mot de cet opéra, c'est l'amour absolu, explique ÉRIC VIGNER. Au premier acte, ÉNÉE quitte Troie, ayant perdu sa femme CRÉUSE, c'est la ruine, la mort, la tragédie, une famille en exil. Puis, dans la deuxième partie, il rencontre l'amour, la femme, l'Afrique, la couleur, la vie, le rêve, l'érotisme... A la fin, après la fuite d'ÉNÉE, DIDON épouse IARBE. Nous mettrons en scène ce mariage final. La force de l'amour est telle qu'elle arrive à sublimer les morts, à être un terreau fertile pour l'avenir. Nous avons développé un parcours dans la dramaturgie comme si tout cela constituait une boucle, un songe. L'homme que DIDON rencontre et celui qu'elle va épouser à la fin est peut-être le même. Il y a aussi l'inverse, à savoir que pour ÉNÉE, DIDON et CRÉUSE sont une seule et unique femme.» CHRISTOPHE ROUSSET renchérit : «En apparence, quand on regarde le manuscrit, on découvre une musique très fine, presque inexistante; elle est pourtant terriblement expressive, elle nous fait flotter dans une bulle de sensualité et d'érotisme.»

L'opéra ancien ne peut pas être livré tel quel. Le matériau de base qui est parvenu jusqu'à nous de cette œuvre écrite vers 1640, souvent lacunaire, doit faire l'objet d'une reconstitution, presque d'une «réinvention». En fin de compte, il s'agit de sublimer ce matériau en «matière à rêve» pour auditeurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Les termes de rêve, de finesse et de matière reviennent souvent dans le dialogue. Le claveciniste CHRISTOPHE ROUSSET reste en contact permanent avec les sons. ÉRIC VIGNER est plasticien de formation, avant d'être metteur en scène. Leur long et patient travail part de cette matière «brute», sonore, spatiale, visuelle et textuelle.

«Ce qui est très beau ici, déclare Éric Vigner, c'est d'être au début de l'Histoire de l'opéra, à l'endroit de l'invention de l'avenir.» En même temps, l'histoire de DIDON et ÉNÉE raconte un devenir : un voyage, une histoire d'amour «en train de se faire et de se défaire, selon CHRISTOPHE ROUSSET. Le moment du coup de foudre entre DIDON et ÉNÉE est très ténu, fugitif, mêlé de rêve.»

On comprendra qu'ÉRIC VIGNER ne goûte pas les décors figés et construits : il n'y aura sur le plateau ni palais carthaginois, ni ruines de Troie, mais des éléments plus impalpables, «des jeux sur la couleur et le noir-blanc, des séries de sensations, de perceptions changeantes».

CHRISTOPHE ROUSSET fréquente Cavalli depuis longtemps. Il se souvient avoir déjà monté LA DIDONE, mais dans le cadre d'un stage, dans des conditions peu professionnelles. LA DIDONE représentait donc un «rêve inabouti» qui trouve dans la collaboration étroite avec l'homme de théâtre une chance d'approfondissement.

Pour ÉRIC VIGNER, ce premier désir d'opéra représente une plongée dans un univers nouveau, mais la découverte du livret magnifique de BUSENELLO et le sentiment profond d'être inspiré font tomber tous les obstacles. «Peu importe que ce soit du théâtre ou de l'opéra, résume le metteur en scène. Ma question est plutôt : est-ce que ça me touche, m'inspire, met en mouvement mon esprit, mon cœur ? Car c'est le cœur qui m'intéresse, pas l'idée. Un concours de circonstances a fait que je me suis mis à rêver sur cette DIDONE, et je constate que je n'arrête pas de rêver alors qu'on a commencé à y travailler depuis un bout de temps!»

On dirait que le noviciat donne des ailes à son projet ; il peut ainsi «rêver haut, large, dans toutes les directions». Parce qu'il arrive sur un «rivage vierge», mais riche de la mémoire d'un demi-millénaire de culture.

LA MUSIQUE DE CAVALLI ET L'OPÉRA BAROQUE  
SELON CHRISTOPHE ROUSSET

- POURQUOI CE CHOIX DE LA DIDONE DE CAVALLI?

- CHRISTOPHE ROUSSET: Parce que c'est une très belle histoire et c'est une histoire dans laquelle on se reconnaît. Le répertoire baroque comprend un nombre énorme de titres et de compositeurs. Aux XVII et XVIIIe siècles, les grands centres étaient demandeurs d'opéra, et pas seulement Venise: toutes les villes italiennes d'une certaine importance, les cours allemandes, Londres, Paris, Madrid, Lisbonne. A l'époque, on représentait très rarement les ouvrages. Tout n'est pas du même intérêt, mais néanmoins d'un très bon niveau. Quand je cherche des œuvres à monter, je cherche de la belle musique certes, mais qui soit défendable aujourd'hui. DIDON en fait partie, car tout le monde connaît l'histoire et elle raconte avec une grande finesse ce qu'il y a de primordial dans l'amour - comment un homme et une femme peuvent-ils s'aimer. Avec le livret écrit par Busenello, l'auteur du **COURONNEMENT DE POPPÉE** de MONTEVERDI, on dispose d'un texte très beau, littérairement parlant.

- QU'EN EST-IL DE LA MUSIQUE?

C.R.- LA DIDONE appartient à la première manière de CAVALLI, encore très proche de son maître MONTEVERDI. En 1641, MONTEVERDI est toujours actif. Il s'agit d'une écriture extrêmement simple, dans le sens du recitar cantando, littéralement «dire en chantant», cette forme d'expression proche de la langue parlée, qui rend l'émotion du texte extrêmement directe. On n'est pas encore dans le bel canto et la «vocalité», mais dans la déclamation d'un texte, dans un drame «à peine» chanté. CAVALLI écrit jusqu'en 1660 quand il vient à Paris pour le mariage de LOUIS XIV. Il produit alors une musique extrêmement riche, très instrumentée, exubérante, et qui tend vers le bel canto: le chanteur a déjà gagné la partie. En 1640, on est encore tout près de la naissance de l'opéra. Le chanteur est au service d'un texte et d'une beauté plastique plus «théorique» que dans une pure beauté de chant.

- AVEZ-VOUS DU FAIRE DES COUPURES DANS LA PARTITION?

C.R. - Forcément. Si on ne coupe pas, on a quatre heures et demie de musique. On enferme les auditeurs pour des heures dans du WAGNER sans sourciller, mais on sourcille dès qu'il s'agit de MONTEVERDI, CAVALLI ou CESTI! Or l'opéra vénitien est caractérisé par des durées interminables qui sont difficilement gérables aujourd'hui. La notion du temps n'est plus la même. On a coupé des développements, complètement extérieurs à l'intrigue, mais qui font partie du genre baroque. Couper dans un livret n'est pas forcément un crime, c'est comme regarder un paysage et se demander ce qu'on y voit: on ne peut pas s'attacher à tout. Soit je regarde tout mais sans mes lunettes de vue, alors ma vision est globale mais floue. Soit je prends ce qu'il y a au premier plan et j'oublie ce qu'il y a derrière. Nous avons pris le parti de rendre l'intrigue plus lisible, mais sans se priver des plus beaux moments de l'opéra.

MATTHIEU CHENAL

## FRANCESCO CAVALLI

### UN COMPOSITEUR DE LA VENISE DU SEICENTO.

PIER FRANCESCO CALETTI naquit le 14 février 1602 à Crema, une petite ville qui appartenait alors au territoire de la Sérénissime. FEDERICO CAVALLI, un magistrat vénitien - dont le compositeur empruntera le nom en 1639 -, prit le jeune garçon sous sa protection et l'envoya perfectionner ses études musicales à Venise. Ainsi, à l'âge de quinze ans, CAVALLI entra-t-il dans le chœur de San Marco, dirigé par le grand CLAUDIO MONTEVERDI. Il mena toute sa carrière dans la prestigieuse chapelle musicale des doges, chanteur d'abord, puis organiste, pour arriver enfin, en 1668, au poste suprême de maître de chapelle.

En 1637, lorsque s'ouvre le théâtre San Cassiano aux représentations publiques d'opéra, CAVALLI n'est encore que second organiste à San Marco. Il a 35 ans; MONTEVERDI 72. L'initiative est une première mondiale. Elle remporte un énorme succès. Dans la foulée sont inaugurés sur la lagune cinq autres théâtres d'opéra. Le public se passionne aussitôt pour ce genre de spectacle: les patriciens qui achètent les loges et les transmettent à leurs héritiers, les ambassadeurs étrangers, les hôtes de marque, les bourgeois qui entrent au théâtre une ou deux fois par an, les gondoliers qui sont librement acceptés au parterre. Les riches familles, propriétaires de ces édifices, rivalisent entre elles dans la beauté et le luxe des salles et des loges, la féerie des décors et des machineries, et bientôt l'engagement des meilleurs chanteurs d'Italie. Des femmes d'abord, rapidement supplantées par des castrats, qui deviennent les vraies vedettes du spectacle d'opéra, faisant monter leurs cachets à des prix exorbitants.

FRANCESCO CAVALLI se lance dans l'aventure: il écrit une trentaine d'opéras pour le San Cassiano - dont il assure une partie de la gestion, comme le fera VIVALDI, au siècle suivant, au Sant'Angelo -, Sant Giovanni e Paolo, le Sant'Appolinaire, théâtres de formes «académique», et les deux petites salles du San Moisé et du San Salvatore. Les livrets - fondés sur des sujets mythologiques, historiques ou romanesques - lui sont fournis par les meilleurs poètes du moment, BUSENELLO - auteur de LA DIDONE - MINATO et FAUSTINI.

Les premiers opéras de CAVALLI subissent incontestablement l'influence de MONTEVERDI, dans l'écriture, les formes (DIDONE est encore un opéra avec chœurs, même si ceux-ci sont peu nombreux et brefs), et l'esthétique (le chant de CASSANDRE est directement inspiré du célèbre LAMENTO D'ARIANNA). Mais, pour CAVALLI, il s'agit de gommer les aspects hérités de musiques scéniques des décennies précédentes, destinées aux cours princières de Florence, Rome, Mantoue... Il lui faut façonner un vrai spectacle de théâtre, resserré autour d'une dramaturgie et respectant les règles de la tragédie. CAVALLI s'adresse à un spectateur et non plus au prince. Ses personnages, surtout les rôles de femmes, comme DIDON, sont fortement caractérisés et analysés avec finesse. Il introduit dans sa musique des éléments que tout le monde peut reconnaître (les airs du rôle comique de SINONE GRECO contiennent les thèmes de chansons populaires et la brève sinfonia navale qui accompagne l'apparition de NEPTUNE est un mouvement de barcarolle, de saveur moderne. Le spectacle d'opéra se concentre de plus en plus sur le chanteur et c'est le chant qui, progressivement, va devenir le réceptacle de la théâtralité, tant dans le récitatif qui se fait plus éloquent, plus expressif, plus souple (CREUSA: Enea, Enea, non v'è più reppo) et plus varié aussi (voir la partie d'ASCANIO, quand le garçon cherche à retenir son père, où CAVALLI alterne le récit déclamé et l'arioso mélodique), que dans l'aria qui se referme sur elle-même et s'organise déjà avec sa reprise à da capo, afin de permettre à l'interprète de faire montre de ses capacités d'improvisation et de sa virtuosité vocale.

FRANCESCO CAVALLI doit être considéré comme le fondateur du DRAMMA PER MUSICA vénitien. Il pose les fondements d'un genre profondément ancré dans les traditions sociales et culturelles de la Sérénissime, genre farouchement insulaire, qu'un siècle plus tard les napolitains transformeront en un style international, portant à leur paroxysme tous les aspects inventés à Venise.

On connaît peu le caractère de FRANCESCO CAVALLI. Après la mort de sa femme, en 1652, le compositeur vécut avec ses deux soeurs dans son beau palais de San Vidal, sur le Grand Canal. Il écrivit une messe de Requiem pour ses propres funérailles et rédigea son testament le 12 mars 1675 (aujourd'hui conservé à l'Archivio di Stato, à Venise). Il demanda qu'on prenne grand soin de ses

manuscrits. Une partie d'entre eux fut léguée à son élève préféré, DON GIOVANNI CALIARI. Les autres passèrent rapidement au procureur vénitien MARCO CONTARINI qui avait une très riche villa sur la Brenta, à Piazzola, près de Mantoue. Plus de vingt-cinq opéras, provenant de la collection Contarini, furent légués au XIX<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque Nationale Marcian, à Venise.

Ces manuscrits, toutefois, ne sont qu'un canevas. Ils ne donnent qu'une vision fort partielle de la façon dont étaient exécutées ces oeuvres à leur époque, dirigées, depuis son orgue ou son clavecin, par le compositeur lui-même. La basse continue n'y est représentée que par une ligne qu'il faut compléter avec clavecins, orgues, théorbes, violoncelles, harpes, bassons... La mélodie, à son tour, devait être embellie par les chanteurs.

Malgré la gloire européenne qu'il connut à son époque (rappelons-nous qu'il fut invité par MAZARIN à la cour de France), CAVALLI fut rapidement oublié après sa mort, en janvier 1676. Si dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on commença à mettre en lumière la valeur de ce grand maître, on peut dire que le revival des opéras de FRANCESCO CAVALLI ne commença pas avant 1960, dans le sillage de la redécouverte de l'oeuvre de MONTEVERDI et de la musique dite «baroque». Les recherches menées aujourd'hui par les musicologues sur ce répertoire permettent de mieux comprendre la beauté de ces chefs-d'oeuvre qui, loin d'être des objets d'archéologie sans âme, trouvent en nous leur source, touchent notre sensibilité et parlent directement à notre coeur.

SYLVIE MAMY

Venise, juillet 1997.

## LA DIDONE

DE FRANCESCO CAVALLI

Si l'opéra de MONTEVERDI s'est imposé chez nous, ainsi que sur toutes les scènes du monde, et ce malgré le fait qu'il ne nous reste de lui que trois partitions lyriques, CAVALLI a contribué activement à la vie musicale française au XVII<sup>e</sup>me, puisque, grâce à MAZARIN et alors que l'opéra français créé par LULLY n'existait pas, ont été représentés à Paris deux opéras du Vénitien: XERXÈS (1654) en 1660 avec divers remaniements notamment des adjonctions de ballets par LULLY, et ERCOLE AMANTE (1662) commandé pour le mariage de LOUIS XIV avec l'INFANTE MARIE-THÉRÈSE et qui fut un échec humiliant pour CAVALLI. Paris n'avait accueilli que deux opéras italiens: LA FINTA PAZZA de SACRATI (1645) et l'ORFEO de ROSSI (1647) qui connurent un immense succès. Mais, bien au delà de Paris, CAVALLI était déjà un maître incontesté de l'opéra. Rappelons qu'alors l'opéra est une forme nouvelle. Né à Florence vers 1600 sous forme de pastorale - pensons à l'EURIDICE (PERI, CACCINI) et à la DAFNE (GAGLIANO), ce spectacle nouveau se diffuse rapidement dans d'autres centres: Mantoue (ORFEO, ARIANNA de MONTEVERDI), Rome (LA CATENA D'ADONE de MAZZOCCHI), mais il n'est réservé qu'aux princes. A Venise, l'opéra s'impose en 1637 grâce à deux Romains, FERRARI et MANELLI (ANDROMEDA), mais, fait sans précédent, il est accessible à tous puisqu'on le représente dans des théâtres privés qui jouent à la recette. Si l'opéra n'est pas né à Venise, c'est à Venise qu'il connaîtra son essor le plus important avec MONTEVERDI (ARIANNA reprise en 1639, ADONE en 1640, LE NOZZE D'ENEAS CON LAVINIA en 1641, IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA en 1641 et L'INCORONAZIONE DI POPPEA en 1642), et CAVALLI, actif sur les scènes lyriques de la Sérénissime entre 1639 et 1670. Ce dernier débute au Carnaval de 1639 au Teatro San Cassiano avec LE NOZZE DI TETI E PELEO, et en 1670 il remanie une dernière fois ERISMENA (1655) pour le Teatro San Salvatore. Durant ces trente années, CAVALLI fait évoluer l'opéra et y aborde les styles les plus divers, se démarquant du style romain de la cantate et y introduisant l'air à Da Capo. Il constitue avec CESTI le chaînon entre MONTEVERDI, premier vrai compositeur d'opéra, et ALESSANDRO SCARLATTI père de l'opéra napolitain (souverain sur les scènes de l'Europe entière jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> avec PERGOLESE, PORPORA, LEO, JOMELLI, etc...)

Pourquoi avoir choisi *LA DIDONE* (1641), opéra datant clairement de sa première période ? D'abord parce que *LA DIDONE* est son premier succès (dès 1642 CAVALLI est joué à la fois dans trois théâtres de Venise). Puis, parce que BUSENELLO en est le librettiste (il n'écrira *POPPÉE* que l'année suivante); citons ses deux autres livrets également mis en musique par Cavalli: *APOLLO E DAFNE* (1640) et *STATIRA PRINCIPESSA DI PERSIA* (1655). Comme dans *POPPÉE*, BUSENELLO fait éclater dans *LA DIDONE* un génie dramatique qui le place au rang des meilleurs librettistes du XVII<sup>e</sup> siècle: langue particulièrement musicale, diversité des mètres poétiques, équilibre subtil entre le tragique et les touches comiques. Nous y reviendrons. Mais surtout bien sûr, *LA DIDONE* parce que nous y retrouvons DIDON de Virgile et que ce mythe douloureux nous émeut encore comme il a su passionner par le passé (*DIDO AND AENEAS* de PURCELL, succès colossal de *LA DIDONE* de VINCI en 1726, *LES TROYENS* de BERLIOZ).

Ce sont les points faibles de *LA DIDONE* qui frappent d'abord. Quels sont-ils? Une écriture qui semble schématique: en effet, les deux-tiers de l'oeuvre sont du «recitar cantando», soit un récitatif déclamatoire soutenu par la seule basse continue. Une action des deuxième et troisième actes qui semble lente, alors que le premier acte est étourdissant par tout ce qui s'y passe et les différentes histoires qui y sont entrelacées. Et peut-être, et surtout, ce qui désarçonnera le plus: le «lieto fine», dénouement heureux qui, cédant à la loi du genre, sauve DIDON du bûcher et du sacrifice sur l'autel de l'amour trahi. Cependant, ces points faibles se révèlent très vite être les atouts majeurs de cet opéra.

C'est par le «recitar cantando» que le théâtre est le plus frémissant de vérité, flexible grâce à une écriture non contrainte, qui laisse à l'interprète toute latitude, puisque l'air n'arrête que rarement l'action. L'orchestre, lui, n'intervient que par touches de quelques secondes pour aérer le tissu vocal. Ainsi, le texte de BUSENELLO peut être exploité dans toute sa théâtralité.

l'acte I est l'acte de la guerre. Troie sous le signe de Mars. Il entremêle diverses intrigues: ÉNÉE et les siens, CASSANDRE et son malheureux CORÈBE, CASSANDRE et sa mère HÉCUBE, VÉNUS et son fils ÉNÉE. Pourtant le foisonnement de ce premier acte troyen ne fait que préparer l'intensité des deux suivants.

L'acte II est l'acte de l'amour et du voyage. Carthage sous le signe de Vénus, IARBAS, amant méprisé de DIDON passe du rêve au désespoir et à la folie, NEPTUNE calme les flots et favorise l'arrivée d'ÉNÉE sur les rivages africains. DIDON est, par l'intervention de VÉNUS, touchée par l'amour. ÉNÉE est ébloui par la reine. LES TROIS DAMIGELLE suivent les traces de leur souveraine et déclarent «la chasse ouverte».

L'acte III est l'acte de la guérison sous le signe de Mercure. Rome se profile à l'horizon. Enée, dépositaire de l'héritage de Troie affaibli par les traits de l'amour, retrouve la raison et grâce à l'intervention des dieux, retrouve la voie du devoir et de sa gloire. DIDON, hors d'elle au début de l'acte III, destabilisée par la puissance de la passion retrouve par l'abandon d'ÉNÉE le pouvoir sur elle-même. IARBAS, qui tient à présent des propos incohérents, est soigné par MERCURE, retrouve son autorité de roi, puis est enfin gratifié du coeur de DIDON.

Plus que *POPPÉE*, qui, le fait est établi depuis longtemps par les musicologues, serait une oeuvre d'atelier à laquelle auraient participé SACRATI, FERRARI et CAVALLI à côté de MONTEVERDI, *LA DIDONE* offre une unité de langage frappante, une architecture solide où même l'idée de leitmotiv est identifiable (IARBAS II.1 urgence de son amour pour DIDON, IARBAS III.10 réalisation de son rêve d'union à DIDON), architecture structurée, entre autres, par les apparitions des Dieux avec leurs airs nobles (VÉNUS I.5, AMOUR II.6, MERCURE III.5...), par l'intervention de personnages comiques (LES TROIS DAMIGELLE II.11, III.2, III.9) avec leurs chansons d'inspiration populaire et, en fin, par les lamenti dont CAVALLI fera sa spécialité (*APOLLO E DAFNE*, *ERISMENA*, *EGISTO*, etc) et qui sont particulièrement poignants dans le premier acte avec CASSANDRE (I.4) et HÉCUBE (1.7) sur des basses chromatiques obstinées; strophique pour IARBAS (II.2) et en style récitatif pour DIDON (III.11).

Pour notre production à l'Opéra de Lausanne, nous avons procédé à de nombreuses coupures. Nous avons rajouté quelques ritournelles orchestrales en début ou en fin de scènes - toutes de CAVALLI - tel qu'on le faisait à cette époque. Nous avons transposé le rôle de IARBAS et celui de MERCURE, pratique au XVII<sup>e</sup> siècle. On trouve les indications alla 4<sup>ta</sup>, alla 5<sup>ta</sup> sur des partitions anciennes qui ont servi pour des reprises. Nous n'avons pas écrit de parties d'instruments ad libitum: le récitatif accompagné n'existait pas encore et presque tous les airs ici sont entrecoupés de ritournelles instrumentales. L'instrumentarium est conforme à celui de la création: nous y avons ajouté les cornets, les flûtes et les trombones.

Pour conclure, nous croyons pouvoir affirmer que LA DIDONE est un chef d'oeuvre: une union texte-musique tout à fait exceptionnelle, une esthétique portée à son sommet (lamenti ou grands récitatifs dramatiques), une inspiration constamment renouvelée, un lyrisme vibrant d'humanité, une architecture digne des plus grands.

CHRISTOPHE ROUSSET

#### EN BREF, AVANT LE LEVER DU RIDEAU

Cette oeuvre suit les idées modernes. Elle n'est pas composée selon les règles des Anciens, mais selon l'usage espagnol, elle représente les années et non les heures.

À l'acte I, Troie est en flammes, et ÉNÉE, sur les ordres de sa mère VÉNUS, fuit l'incendie et la destruction de cette ville.

À l'acte II, il parcourt la Méditerranée et arrive sur les rivages carthaginois.

À l'acte III, exhorté par JUPITER, il abandonne DIDON.

Et comme il est permis aux poètes non seulement de modifier les légendes, mais aussi l'Histoire, DIDON épouse IARBE. Puisqu'il est également anachronique chez VIRGILE que DIDON perde la vie non pour SYCHÉE, son mari, mais pour ÉNÉE, les grands esprits pourront aussi tolérer un mariage qui diffère à la fois de la légende et de l'Histoire.

L'auteur suit ainsi son désir et, pour éviter la fin tragique de DIDON, il a introduit le dit mariage avec IARBE. Il n'est pas nécessaire de rappeler que les meilleurs poètes ont représenté les choses à leur manière, les livres sont ouverts, l'érudition n'est pas étrangère à ce monde.

Vivez heureux.

G.F. BUSENELLO.



## DIDON VENGE

PAR FRANÇOISE DECROISSETTE

Chez VIRGILE, DIDON mourante est entourée par les pleurs des femmes carthagoises. BUSENELLO transfère ces pleurs dans son premier acte troyen, écrasant la durée de son drame et atteignant ainsi un degré de symbolisme moral plus élevé. Carthage et Troie se superposent plus étroitement encore que dans le poème virgilien et insérée dans cette longue série de femmes amoureuses malmenées par la violence des hommes, DIDON est donc bien protagoniste.

Reste le surprenant bouleversement de la source virginienne, le mariage raisonnable de DIDON et IARBE, revenu à un comportement décent. Première explication immédiate, presque suffisante: le «lieto fine» obligatoire dans les «drammi per musica» du moment qu'excluait une fin tragique; ALESSANDRO DEI PAZZI en 1524, avait déjà privilégié ce prince amoureux, qui venge le meurtre de SYCHÉE. Le français BOISROBERT ne laisse d'autre avenir amoureux à sa «vraie Didon», que celui de se poignarder devant l'urne des cendres de son mari, tandis que YARBAS se tue également. On exigeait alors d'une reine, ou d'une princesse, le respect de la mémoire d'un mari défunt et tendrement aimé. Dans le cadre du melodramma, et dans le contexte vénitien, le librettiste n'est pas contraint d'aller aussi loin, le mariage suffit au rachat.

Toutefois BUSENELLO est un sceptique grinçant et libertin, portant un regard ironique sur son siècle. Son interprétation de DIDON contient les prémisses de ce qu'il exprimera l'année suivante par son adaptation des ANNALES de TACITE pour L'INCORONAZIONE DI POPPEA, triomphe de l'amour érotique et illégitime contre la raison d'État et la Vertu: le refus de la victoire du déterminisme divin, une certaine foi dans la possibilité du bonheur, et surtout ce que les autres adaptations n'avaient pas osé, la condamnation de la lâcheté masculine d'ÉNÉE.

VIRGILE, tout en reconnaissant à la fin du livre IV de son ÉNEÏDE que la mort de DIDON est non méritée, ne la rachète pas dans les Enfers au livre VI. ÉNÉE seul s'y exprime pour se justifier encore, et son seul sentiment face à l'ombre muette et languissante de DIDON est la pitié. VIRGILE se réjouit qu'elle ait rejoint à son

époux SYCHÉE, rachetant ainsi sa faute terrestre. BUSENELLO, lui, préfère racheter DIDON sur terre et la laisser vivre. Et lorsqu'il adapte le sixième livre de l'ÉNEÏDE dans la DISCESA D'ENEAL L'INFERNO, un de ses livres restés inédits, il donne du trio ÉNÉE-DIDON-SYCHÉE, une caricature presque boulevardière, qu'OFFENBACH n'aurait peut-être pas désavouée. ÉNÉE y est encore plus vil et plus abject, répétant inlassablement son innocence et le poids de la responsabilité divine; DIDON y est toujours plus déchaînée contre lui, regrettant que même les Enfers ne la protègent pas, qu'il vienne la transpercer à nouveau, comme une quatrième furie infernale. Quant à SYCHÉE, il y est toujours plus ridicule et déplaisant, réduit à n'être qu'un mari cocu et mécontent de l'être, chantant: «je viens planter des cornes jusque dans les Enfers», après avoir été dans DIDONE une ombre chargée de haine.

En choisissant de récompenser la dévotion de IARBE, DIDON, sur terre, efface sa faute, et rend effectif son oubli d'ÉNÉE que toutes les DIDONS antérieures n'avaient pu trouver, sinon dans la mort. Sans atteindre encore à l'a-moralité du couple NÉRON-POPPÉE, le couple DIDON-IARBE pose déjà comme principe la satisfaction de l'amour sur la morale royale, celle qui aurait voulu que DIDON expiât son infidélité aux cendres de SYCHÉE. Opposant à ÉNÉE la figure centrale d'un prince efféminé et passionné, IARBE le fou, qui sait laisser parler ses sens et sait aimer jusqu'à la folie, BUSENELLO condamne le Troyen encore plus inexorablement.

Le véritable sens de cette modification finale est encore ailleurs. «Puisqu'il est également anachronique chez VIRGILE que DIDON perde la vie non pour SYCHÉE son mari, mais pour ÉNÉE» écrit BUSENELLO dans L'ARGOMENTO, «les grands esprits» pourront aussi tolérer un mariage qui diffère à la fois de la légende et de l'histoire. L'auteur suit ainsi son désir, et pour éviter la fin tragique de DIDON, il a introduit le dit mariage avec IARBE. Il n'est pas nécessaire de rappeler que les meilleurs poètes ont représenté les choses à leur manière, les livres sont ouverts et l'érudition n'est pas étrangère à ce monde. Vivez heureux. Cette fin correspond à un dessein d'écrivain, elle est la part de création que BUSENELLO se réserve pour résister à l'aliénation des normes classiques et, peut-être, à l'aliénation du système

de l'écriture mélodramatique. Le véritable protagoniste de cette DIDONE lyrique devient IARBE, chez qui le librettiste place la plus grande part d'invention, IARBE le fou d'amour, qui joue avec les mots et les sons, et revendique un même statut d'oeuvre d'art pour l'écriture poétique et l'écriture romanesque, pour le sublime et le populaire.

texte extrait de «ÉCRITURE ET RÉÉCRITURE DANS LA DIDONE de G.F. BUSENELLO (1641).

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la littérature italienne avait trouvé dans la virtuosité du CAVALIER MARIN son expression la plus accomplie - son hypertrophique et génial ADONIS (plus de 40 000 vers) était paru à Venise en 1623. Un jeune et brillant avocat de vingt cinq ans, qui avait eu la chance de lire ce chef d'oeuvre avant sa parution, en reste bouleversé. GIOVANNI FRANCESCO BUSENELLO - tel est son nom - rêvait littérature et deviendra un des membres de l'Accademia degli Incogniti<sup>(1)</sup>. Il avait étudié le droit avec le grand théologien anti-papiste PAOLO SARPI (critique féroce de la Contre-Réforme tridentine) et suivi, à Padoue, l'enseignement de l'aristotélicien CESARE CREMONINI, représentant de ce courant de pensée qui, niant l'immortalité de l'âme individuelle, ouvrait les portes de ce monde terrestre à qui voulait bien se contenter de ses limites. De retour à Venise, le noble BUSENELLO se marie, met ses compétences au service de la justice et commence à écrire: des sonnets, des poésies en dialecte vénitien, de longues pages de prose. A la fin des années 30, son amitié avec le librettiste BADOARO, auteur de *IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA*, éveille son intérêt aux drames destinés à être mis en musique: il participe ainsi à cette féconde aventure tant littéraire que musicale que fut l'opéra dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Comme il le laisse entendre dans son allégorie *L'INCHIOSTRO* (l'encre), l'écriture avait toujours été aux yeux de BUSENELLO une véritable recherche du succès auprès de ses contemporains et un espoir d'immortalité. Ce n'est pas par hasard si en 1656, trois ans avant sa mort, il confie ses cinq livrets à l'éditeur ANDREA GIULIANI pour qu'il les imprime sous le titre, modeste et évocateur à la foi, de *LE HORE OCIOSE* (Les heures oisives).

La conception du théâtre qui sous-tend ses drames implique avant tout la liberté totale du poète: affranchi du respect des trois unités de lieu, de temps et d'action, l'auteur a le droit de «scrivere a modo suo» (d'écrire à sa manière), jusqu'à modifier les fables et même le cours de l'histoire, car «chi scrive soddisfa al genio» (celui qui écrit satisfait à son génie).

*LA DIDONE* en est un exemple représentatif.

(1) fondée à Venise en 1640, cette Académie réunit des hommes de lettres qui aspirent à tromper le temps, rechercher dans les vertus le bonheur et jouir de la relative liberté de presse que la ville se ménage encore malgré les rigueurs de la Contre-Réforme.

Une trentaine de personnages, entre Troyens, Grecs, Carthaginois et dieux de l'Olympe, défilent sur scène dans une succession sans routine. Il est question de destin, de raison d'État, de la fugacité des choses humaines, de la fragilité de l'homme mais aussi de son audace. L'amour est naturellement le motif qui se prête aux avatars des affects que la musique se doit d'exprimer - ou d'imiter, si l'on veut conserver le vocabulaire aristotélicien dans une esthétique qui en pervertissait profondément le sens. Ces affects, quant à eux, sur lesquels s'était construit l'édifice même de l'opéra florentin, puis vénitien, avaient été répertoriés en 1650 par le mathématicien KIRCHER: l'amour, la douleur, la joie, la fureur, la compassion, les larmes, la crainte et l'admiration. Toute une palette d'émotions que nous allons retrouver dans les livrets de BUSENELLO. Le «dramma per musica» se fonde encore à l'époque sur la déclamation de vastes récitatifs: des vers fluides de onze et sept syllabes, blanc ou librement rimés, épousent par moment des arioso, et laissent une place qui nous paraît parcimonieuse à la mélodie.

Il est évident que l'effet est le souci premier et constant de l'opéra: effets musicaux, machineries, coups de théâtre. Mais il est des effets sonores qui ne tiennent qu'à la langue. Et c'est là que BUSENELLO déploie en maître l'éventail du genre. La tragique HÉCUBE, par exemple, devant la destruction de Troie, ose une émouvante allitération en conjuguant tout simplement le verbe pleurer, puis enchaîne sa plainte tissée de «parole sdrucchiole» (c'est-à-dire dont l'accent est placé sur l'antépénultième syllabe) qui égrènent sa douleur dans une sorte de déchirante exclamation sans fin: «Tremulo spirito flebile languido Escimi subito... O soffle tremblant, faible et languide, Expire sur le champ» (1.7).

On pourrait multiplier les exemples où le choix du mètre poétique est signifiant et musical par lui-même. Mais ce qui émerveille chez BUSENELLO c'est aussi sa richesse lexicale: un vocabulaire cru, hardi, poétique, emprunté au domaine des plus divers, mais toujours ancré dans la matérialité, écho de l'idéologie libertine des Incogniti. Il est vain de rechercher ici les quelques mots clefs qui, répétés sans cesse, cristalliseraient le sens de l'histoire. Le récit accumule détails surprenants et assonances internes. Ainsi, le désespoir de DIDON à l'annonce du départ d'ÉNÉE dit le vertige de la Reine dans une longue liste de verbes qui entraînent toujours plus bas sa dignité royale:

«...et enfin, mon âme sera  
Un aimant servile  
Tourné vers le nord divin de ton beau visage.  
Je dépose à tes pieds  
Mon titre de reine,  
J'humilie devant toi ma couronne,  
Je mets à terre  
La pourpre et le sceptre,  
Je plie devant ta grandeur  
Mes sanglots et mes pensées,  
A genoux, je me prosterne devant toi,  
Et si l'humilité, ou les pleurs, ont domicile au plus profond de la terre,  
Déchue là bas, je te prie et t'implore: ne me trahis pas,  
ne me quitte pas mon bien aimé» (III,7)

Le texte enchasse donc nombre de métaphores et roule tout entier sur cette figure fondamentale de la rhétorique et de la pensée du Seicento. Ainsi ÉNÉE devant DIDON en larmes:

«Reine, sèche à présent  
Cette pluie argentée  
Qui tombe de tes étoiles sur mon coeur,  
Reine, retiens à présent  
Les perles précieuses,  
Les tièdes diamants  
De tes pleurs mal avisés». (III.7)

Quant aux personnages «burlesques», au langage très terre-à-terre et souvent cynique, ils laissent respirer le drame et racontent sur un ton de canzonetta l'épicurisme vénitien des Incogniti que l'on pourrait résumer par l'encouragement d'ANNA, jeune soeur de la Reine, à jouir de la vie: «que la chasteté avec ses compas s'en aille mesurer les désirs des pierres insensibles, car la vie n'est que plaisir».

Comment s'étonner, alors, si la triste histoire de DIDON trouve ici un dénouement heureux dans le mariage de la Carthaginoise avec le roi des Gétules ? D'ailleurs, la première entrevue entre la Reine et IARBAS l'avait déjà laissé concevoir: «je serai ta femme en rêve ou en fantaisie» avait déclaré DIDON. N'est-ce pas là, dans la matérialisation du rêve, le programme même de l'opéra baroque ?

RITA DE LETTERIIS  
Dramaturge

## CHRISTOPHE ROUSSET

Passionné dès l'âge de 13 ans par le clavecin, CHRISTOPHE ROUSSET suit tour à tour l'enseignement d'HUGUETTE DREYFUS à la Schola Cantorum de Paris et de BOB VAN ASPEREN au Conservatoire Royal de la Haye.

En 1983, il remporte le premier prix qui n'avait été décerné auparavant qu'une seule fois, à SCOTT ROSS en 1971, et le prix du public au septième concours de clavecin de Bruges.

Il est aussitôt sollicité en tant que soliste par des festivals prestigieux (Aix-en-Provence, Saintes, Beaune, Utrecht, La Roque d'Anthéron, Le Printemps des Arts de Nantes) et des formations célèbres (La Petite Bande, Musica Antiqua de Cologne, The Academy of Ancient Music Il Sencinato Musicale, les Arts Florissants).

Il enseigne depuis 1991 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Son activité de claveciniste l'amène rapidement à passer à la direction d'orchestre proprement dite, avec les Arts Florissants et Il Seminario Muscale.

En 1991, il fonde son propre ensemble, Les talens lyriques, dont le répertoire s'étend des madrigaux italiens et des airs de cour français à l'opéra serlo napolitain et vénitien, en passant par l'opéra comique français.

Dans le domaine de l'opéra, il se consacre notamment à HANDEL (SCIPIONE, RICCARDO PRIMO, RINALDO, ADMETO...), MONTEVERDI (LE COURONNEMENT DE POPPÉE créé à l'opéra d'Amsterdam), CIMAROSA (IL MERCATO DI MALMANTILE à l'Opéra du Rhin), à l'opéra napolitain (ARMIDA ABBANDONATA de JOMELLI, ANTIGONA de TRAETTA), vénitien (LA DIDONE de CAVALLI) et français (LES FÊTES DE PAPHOS de MONDONVILLE).

CHRISTOPHE ROUSSET partage ainsi sa carrière entre le clavecin solo et la direction de son ensemble. Au clavecin, ses intégrales de RAMEAU et de COUPERIN sont remarquées par la critique internationale (Gramophone Award, Prix Caccilia, Cannes Classical Award). Il a aussi enregistré la bande son du film FARINELLI IL CASTRATO de GÉRARD CORBIAU (Plus de 700000 copies vendues dans le monde).

En 1998, après une tournée en Australie (Sydney Festival), aux États-Unis et en Allemagne, il a dirigé MITRIDATE de MOZART à l'opéra National de Lyon, également enregistré à cette occasion, et présenté en nouvelle production au théâtre du Châtelet à Paris en mars 2000. En 99-2000, ses projets l'ont amené à diriger encore HANDEL à la scène: GIULIO CESARE (Montpellier), SERSE (Montpellier, Dresde...), TAMERLANO (Drottningholm).

En 2001, il dirigera une nouvelle production de LA DIDONE de CAVALLI à l'Opéra de Lausanne, puis reviendra à TRAETTA avec IPPOLITO E ARICIA à Montpellier, avant une reprise du COURONNEMENT DE POPPÉE (Amsterdam). Il est également invité au Teatro Regio de Milan pour une PASSION SELON SAINT JEAN, participera à une tournée internationale avec LE STABAT MATER de PERGOLESE, et sera à nouveau à la tête de l'Académie Baroque d'Ambronay pour une production CADMUS ET HERMIONE de LULLI.

Il enregistre pour le label DECCA Music Group, et est le chef invité privilégié du Festival de Beaune.

## LES TALENS LYRIQUES

L'ensemble de musique instrumentale et vocale les talens lyriques a été créé en 1991. En choisissant ce nom, titre d'une oeuvre de Rameau, Christophe Rousset témoigne de de son attrait pour le répertoire du XVIIIème siècle: il contribue, en effet, à le découvrir et le faire connaître avec bonheur, sans que son intérêt pour les compositeurs du siècle précédent en soit diminué.

Le répertoire de Talens Lyriques s'étend de MONTEVERDI (LE COURONNEMENT DE POPPÉE, LES MADRIGAUX DU VIIIÈME LIVRE) jusqu'à HANDEL (SCIPIONE, RICCARDO PRIMO, RINALDO, ADMETO, GIULIO CESARE, SERSE, TAMERLANO), CIMAROSA (IL MERCATO DI MALMANTILE), TRAETTA (ANTIGONA, IPPOLITO ED ARICIA), JOMMELLI (AMIDA ABANDONATA) et MOZART (MITRIDATE, RE DI PONTO).

L'attention portée à l'opéra est parallèle à l'exploration d'autres formes musicales françaises de la même époque : LE MOTET (DUMONT, DANIELIS), LA CANTATE (CLÉRAMBAULT, BROSSARD, MONTÉCLAIR), LES AIRS DE COUR FRANÇAIS (DUMONT, LAMBERT, DE LA BARRE).

Pour redonner vie à ces oeuvres, Christophe Rousset s'entoure de musiciens, chanteurs et instrumentistes appartenant pour la plupart à la «jeune génération du baroque». La collaboration régulière avec ces interprètes est aussi l'occasion d'un travail nécessaire sur le style spécifique aux musiques, sacrées ou profanes, de cette période.

La création des Talens Lyriques représente l'aboutissement d'une passion pour l'art lyrique et l'opéra. Claveciniste, CHRISTOPHE ROUSSET insistait déjà sur la nécessité de «traiter l'instrument comme la voix». D'autre part, l'approche scénique est pour lui indissociable de l'interprétation musicale, ce qu'il a pu exprimer par ses collaborations avec des metteurs en scène tels que JEAN-MARIE VILLÉGIÉ, PHILIPPE LÉNAËL, JEAN-CLAUDE BERUTTI, PIERRE AUDI, JEAN-PIERRE VINCENT...

C'est ainsi tout un pan du patrimoine musical français et italien que CHRISTOPHE ROUSSET s'attache à illustrer avec son ensemble le long de cet axe Paris-Naples, qui a traversé tout le XVIIème siècle européen.

Les Talens Lyriques, qui ont déjà gravé pour Erato, Fnac Music, Auvidis, enregistrement aujourd'hui pour le label DECCA.

Les Talens Lyriques sont soutenus par la Fondation d'entreprise France-Télécom, et par la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France-Ministère de la Culture et de la Communication.

Les Talens lyriques sont membres de la Fevis, fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.

## ÉRIC VIGNER

Né à Rennes en 1960

CAPES arts plastiques

Études théâtrales aux Conservatoire de Rennes

École de la rue blanche (E.N.S.A.T.T.)

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD)

Crée la Compagnie SUZANNE M-ÉRIC VIGNER le 27 octobre 1990

En 1994 est lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs.

Il est directeur du CDDB-Théâtre de Lorient depuis juillet 1995.

## MISES EN SCÈNES

1986 LA PLACE ROYALE de PIERRE CORNEILLE - 1986

avec MICHEL BOMPOIL, DIDIER GALAS, PIERRE GÉRARD, MATHIAS MEGARD, LUCE LOUCHEL, DENIS PODALYDES, PATRICIA VARNAY.

création au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris le 13 octobre.

1990 RYCE - création - textes de GABRIEL-GARCIA MARQUEZ, DANILO KĪS, MAGNÜN, ACHERNBUH

avec BRUNO BOULZAGUET, PHILIPPE COTTEN, MYRIAM COURCHELLE, DENIS LÉGER-MILHAU, DELPHINE ZUKER.

Festival des Cultures du Monde - Nantes.

1991 LA MAISON D'OS de ROLAND DUBILLARD

avec ODILE BOUGEARD, ÉLSA BOUCHAIN, BRUNO BOULZAGUET, CHRISTOPHE BRAULT, ARNAUD CHURIN, PHILIPPE COTTEN, MYRIAM COURCHELLE, BENOÎT DI MARCO, BENOÎT GIROS, XAVIER DE GUILLEBON, PAULINE HEMSI, PASCAL LACROIX, DENIS LÉGER-MILHAU, GAËL LESCOT, LAURENT LÉVY, FRANÇOIS MOREL, ARTHUR NAUZYCIEL, JEAN-FRANÇOIS PERRIER, GUILLAUME RANNOU, ALICE VARENNE, KARINE VUILLERMOZ, CATHERINE VUILLEZ.

création à Issy-les-Moulineaux le 25 janvier 1991 dans une usine désaffectée et création dans le cadre du Festival d'Automne dans les fondations de l'Arche de la Défense le 27 octobre.

1992 LE RÉGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE d'après les oeuvres de ALPHONSE ALLAIS, LOUIS-FERDINAND CÉLINE, JEAN GENET, ROLAND DUBILLARD, GEORGES COURTELINE ET FRANTZ MARC

avec BRUNO BOULZAGUET, ARNAUD CHURIN, PHILIPPE COTTEN, BENOÎT DI MARCO, ARTHUR NAUZYCIEL, DOMINIQUE PARENT, GUILLAUME RANNOU.

création au Quartz à Brest le 25 mars.

- 1993 LA PLUIE D'ÉTÉ** de MARGUERITE DURAS  
avec HÉLÈNE BABU, MARILÛ BISCIGLIA, ANNE COESENS, THIERRY COLLET, PHILIPPE MÉTRO, JEAN-BAPTISTE SASTRE.  
création à Brest, Le Stella à Lambezellec le 26 octobre.
- 1993 LE SOIR DE L'OBÉRIOU - ELIZAVIÉTA BAMB** de DANIEL HARMS  
avec HÉLÈNE BABU, MARILÛ BISCIGLIA, ANNE COESENS, THIERRY COLLET, PHILIPPE MÉTRO, JEAN-BAPTISTE SASTRE.  
création à Paris, Théâtre du Rond-Point le 29 novembre.
- 1994 LE JEUNE HOMME** de JEAN AUDUREAU  
avec ODILE BOUGEARD, ALAIN LIBOLT, GILBERT MARCANTOGNINI, ARTHUR NAUZYCIEL, FRÉDÉRIC NAUZYCIEL, CHRISTOPHE RATANDRA, MICHELLE SIGAL, MARTINE THINIÈRES, JACQUES VERZIER, CATHERINE VUILLEZ.  
création à Aubervilliers, théâtre de la Commune le 9 juin.
- 1995 REVIENS À TOI (ENCORE) / LOOKING AT YOU (REVIVED) AGAIN** de GREGORY MOTTON  
avec MARILÛ MARINI, BRUNO RAFFAELLI, ALICE VARENNE ET PATRICK MOLARD (cornemuse)  
création Odéon-Théâtre de l'Europe dans le cadre du Festival d'Automne le 30 novembre.
- 1995 BAJAZET** de JEAN RACINE  
avec les Comédiens Français : MARTINE CHEVALLIER, JEAN DAUTREMAIS, BÉRANGÈRE DAUTUN, ISABELLE GARDIEN, ALAIN LENGLET, ÉRIC RUF, VÉRONIQUE VELLA.  
création au Théâtre du Vieux Colombier le 9 mai.
- 1996 L'ILLUSION COMIQUE** de PIERRE CORNEILLE  
avec NAZIM BOUDJENAH, DOMINIQUE CHARPENTIER, CÉCILE GARCIA-FOGEL, ÉRIC GUÉRIN, DENIS LÉGER-MILHAU, GILBERT MARCANTOGNINI, JÉRÉMIE OLER, GRÉGOIRE OESTERMANN, GUY PARIGOT, ÉRIC PETITJEAN ET LE QUATUOR MATHEUS.  
création au CDDB-Théâtre de Lorient le 12 janvier.
- 1996 BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS, UN PROCÈS HISTORIQUE 1928** - Adaptation Éric Vigner  
avec PIERRE BAUX, ODILE BOUGEARD, PHILIPPE COTTEN, DONATIEN GUILLOT, ARTHUR NAUZYCIEL, VINCENT OZANON, LAURENT POITRENAUX, MYRTO PROCOPIOU, ALICE VARENNE.  
création dans la salle du Conclave pour le 50ème anniversaire du Festival d'Avignon et présenté au Centre Georges Pompidou à Paris en janvier.
- 1996 TRAFICS D'ART À L'USINE LU**  
avec ÉMERICK GUÉZOU ET LIONEL MONIER  
création à Nantes dans les usines LU - Nantes le 22 mai.

- 1998 TOI COUR, MOI JARDIN** de JACQUES REBOTIER  
avec L'ENSEMBLE SILLAGE DE BREST - PHILIPPE ARRI-BLACHETTE, ISA LAGARDE, DIDIER MEU, SÉBASTIEN ROUILLARD, ÈVE PAYEUR, VINCENT THOMAS - et ARTHUR NAUZYCIEL.  
création au CDDB-théâtre de Lorient le 4 mars.
- 1998 MARION DE LORME** d'après VICTOR HUGO  
avec DAVID CLAVEL, MARYSE CUPAILOLO, RODOLPHE DANA, DAMIEN DORSAZ, NADIR LEGRAND, STÉPHANE MERCOYROL, THOMAS ROUX, JEAN-YVES RUF, FRÉDÉRIC SOLUNTO, JUTTA JOHANNA WEISS, et L'ENSEMBLE MATHEUS: FRÉDÉRIC & CATHERINE MÜHLHAÜSER, STÉPHAN ELOFFE, FERNADO LAGE, AUDE VANACKERE, THIERRY RUNARVOT, STÉPHANE GOASGUEN.  
création au CDDB-théâtre de Lorient le 29 septembre et au théâtre de la Ville de Paris en janvier 99.
- 1999 L'ÉCOLE DES FEMMES** de MOLIÈRE  
avec CATHERINE SAMIE, IGOR TYCZKA, ÉRIC RUF, BRUNO RAFFAELLI, LAURENT REY, ROGER MOLLIN, JEAN-CLAUDE DROUOT, JACQUES POIX-TERRIER, JOHANNA KORTHALS ALTES, et LES MUSICIENS VINCENT THOMAS, SÉBASTIEN SUREL, CHRISTINE FONLUPT.  
création à la Comédie Française salle Richelieu le 27 septembre.
- 2000 RHINOCÉROS** de IONESCO  
avec JEAN-DAMIEN BARBIN, NATHALIE LACROIX, FRANCIS LEPLAY, JEAN-FRANÇOIS PERRIER, THOMAS ROUX, JEAN-BAPTISTE SASTRE, JUTTA JOHANNA WEISS.  
création au CDDB-Théâtre de Lorient le 11 novembre 2000.

#### OPÉRA

- 2000 LA DIDONE DE CAVALLI**.  
Direction musicale CHRISTOPHE ROUSSET  
création à l'Opéra de Lausanne le 31 décembre.

#### LECTURES

- 1996 LES OISEAUX** d'ARISTOPHANE  
avec PIERRE BAUX, ODILE BOUGEARD, PHILIPPE COTTEN, DONATIEN GUILLOT, ARTHUR NAUZYCIEL, VINCENT OZANON, LAURENT POITRENAUX, MYRTO PROCOPIOU, ALICE VARENNE.  
créée au CDDB-théâtre de Lorient le 14 novembre.
- 1998 LA DOULEUR** de MARGUERITE DURAS  
avec ANNE BROCHET et BÉNÉDICTE VIGNER  
créée au CDDB-théâtre de Lorient le 23 avril.
- 1997 LE FUNAMBULE** de JEAN GENET  
avec LAMBERT WILSON  
créée au CDDB-théâtre de Lorient le 13 mars.

**1997 UN POLONAIS AU NOIR** de KARTZ WOULDSTRA

commande de Théâtre Ouvert pour "la semaine des auteurs néerlandais et flamands"

avec FRÉDÉRIC CONSTANT, ISABELLE HURTIN, ISABELLE NANTY, ARTHUR NAUZYCIEL, LAURENT POITRENAUX ET BÉNÉDICTE VIGNER.

créée à théâtre Ouvert à Paris le 19 novembre.

**1998 LA BRETAGNE DE CHATEAUBRIAND**

avec ÉMERICK GUÉZOU et ANNIE ÉBREL(chant)

créée au CDDB-théâtre de Lorient le 2 avril.

**1998 LA DOULEUR** de MARGUERITE DURAS

avec ANNE BROCHET et BÉNÉDICTE VIGNER

créée au CDDB-théâtre de Lorient le 23 avril.

**ATELIERS DE RECHERCHE**

**1989 LA MAISON D'OS** de ROLAND DUBILLARD à Maison du Geste et de l'Image à Paris.

**1991 LA PLUIE D'ÉTÉ** de MARGUERITE DURAS

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD)- élèves de 3ème année.

**1993 Atelier de recherche** sur l'invitation de PETER BROOK (au TNB à Rennes).

**1994 C'EST BEAU** de et avec NATHALIE SARRAUTE

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD).

**1996 ESPACE BLANC** de PAUL AUSTER dans le cadre de Dijon en Mai.

**1997 MARION DE LORME** de VICTOR HUGO

avec le groupe XXX du TNS, atelier de recherche.

**1997 L'ÉCOLE DES FEMMES** de MOLIÈRE

École de la Comédie de Saint-Étienne - élèves de 1ère année.

**1997 COMMENT CELA SE FAIT-IL?**

Dans le cadre de l'Académie Expérimentale de Théâtre au Centre d'Art Contemporain de Kerguéhennec le 7 juin 1997.

**PRATIQUE**

**DATES**

Dimanche 31 décembre 2000 à 17h00

Mardi 02 janvier 2001 à 17h00

Mercredi 03 janvier 2001 à 20h00

Vendredi 05 janvier 2001 à 20h00

Dimanche 07 janvier 2001 à 17h00

Mardi 09 janvier 2001 à 20h00

**LOCATION OUVERTE**

Prix des places: 12, 28, 40, 58,101,109,118 fr suisses.

Réductions étudiants/ânés/chômeurs/RMR

**EMISSION NOTA BENE**

RSR-Espace 2 en direct de l'Opéra de Lausanne, le vendredi 15 décembre à 12h00

À LIRE HENRY PRUNIÈRES, CAVALLI ET L'OPÉRA VÉNITIEN AU XVII SIÈCLE, Rieder, Paris, 1931.

Il est signé THOMAS ENGELBROCK, avec YVONNE KENNY, LAURENCE DALE, et le BALTHASAR-NEUMANN-ENSEMBLE (Deutsche Harmonia Mundi).

# CDDDB THÉÂTRE DE LORIENT

## PRESSE

*ON S'EN OCCUPE*/ Rémi Fort

tél: 01 48 78 08 09 - fax 01 48 78 17 00 -

onsenocupe@libertysurf.fr

## CONTACT CDDB-THÉÂTRE DE LORIENT:

Bénédicte VIGNER

tél: 02-97-83-51-51

fax: 02-97-83-59-17

11 rue Claire Droneau - BP 726 - 56107 Lorient cédex - France

## CONTACT LES TALENS LYRIQUES:

Lorraine VILLERMAUX

té: 01-53-46-64-64

fax: 01-53-46-64-69

11 passage de la Boule Blanche

75012 Paris - France

CDDB-Théâtre de Lorient - BP 726 - 56107 Lorient cédex

11 rue Claire Droneau. Administration: 02-97-83-51-51

fax: 02-97-83-59-17. Direction ÉRIC VIGNER

CDDB-THEATRE.DE.LORIENT@wanadoo.fr