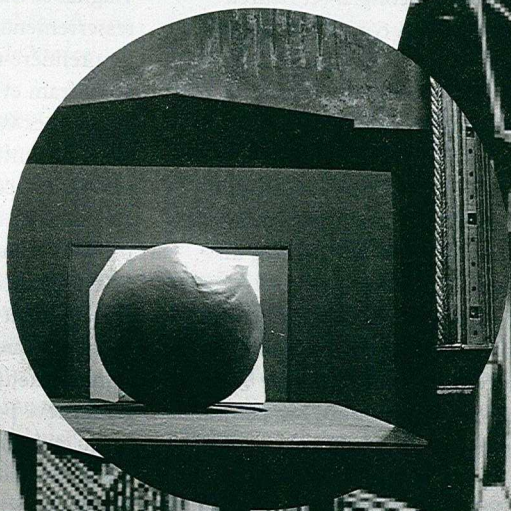
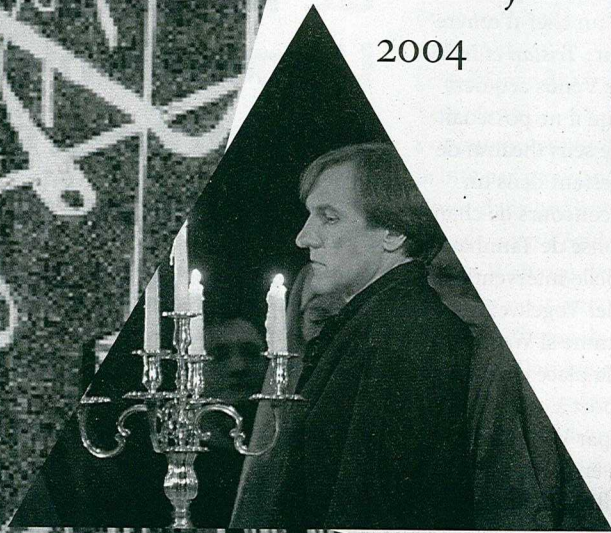


CHATELAIN

THEATRE MUSICAL DE PARIS

N° 57
avril – juin
2004

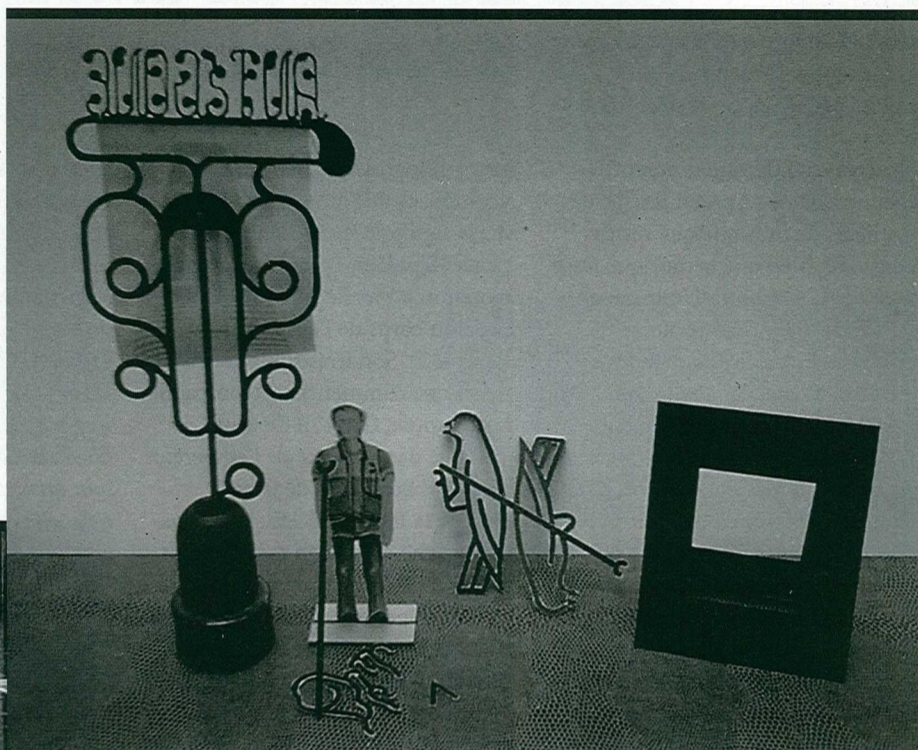


MAIRIE DE PARIS

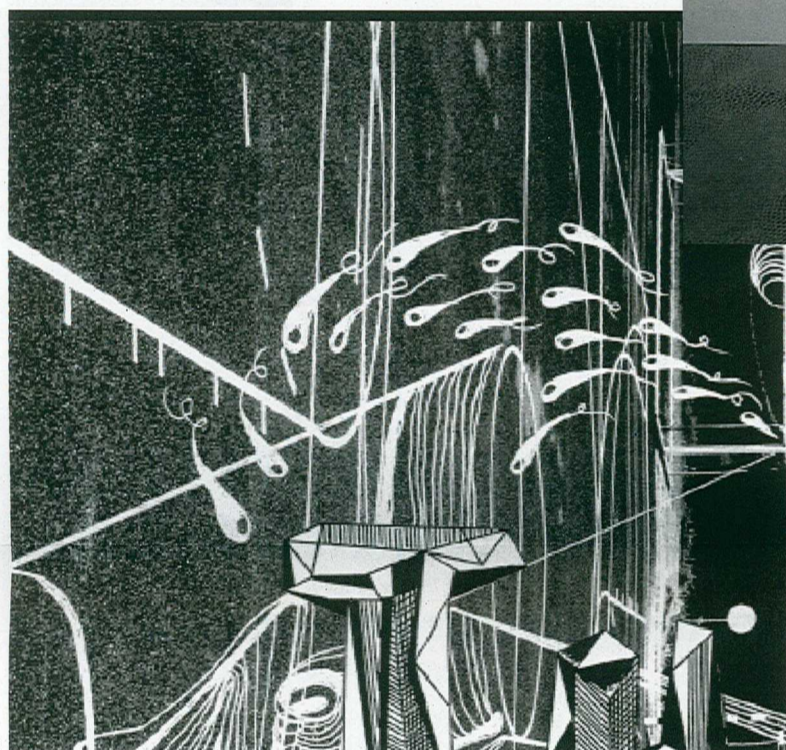


Antigona : la révolution en marche. Comment faire éclater les conventions de l'opéra au XVIII^e siècle ?

En 1772, Tommaso Traetta apporte une réponse avec *Antigona*, deuxième ouvrage à l'affiche du Festival des régions. Christophe Rousset, qui le dirige à la scène après l'avoir enregistré, ouvre quelques pistes de lecture.



Antigona, vues de la maquette. Décors : M/M (Paris)



Antigona, détail du rideau de scène conçu par M/M (Paris)

Formé à l'une des meilleures écoles musicales du XVIII^e siècle, celle de Naples (il fut l'élève de Nicola Porpora), Tommaso Traetta s'inscrit dans la lignée de ses plus illustres représentants : Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Niccolò Jommelli... En même temps, et tout en maniant une langue très reconnaissable, il a voulu, dans les années 1750, réformer l'*opera seria* italien, quelque peu figé et engoncé dans l'écriture et les tournures de Hasse ou du jeune Jommelli. Le public commençait à trouver ce type d'opéra un peu trop long et rigide dans sa forme : aucun ensemble, un unique duo et des airs *da capo* que l'on avait tendance à rallonger de plus en plus. Un seul air atteignait parfois les dix minutes ! Souvent livrée aux fantaisies des interprètes, cette musique alternait les moments de bravoure et les passages *spianati* destinés à faire comprendre que, par-delà l'exubérance de la ligne vocale, on savait aussi se montrer expressif. On y trouvait peu de récitatifs accompagnés et les situations dramatiques, censées provenir du théâtre racinien, s'en éloignaient de plus en plus. Le projet de réforme de Gluck faisait déjà son chemin en Europe

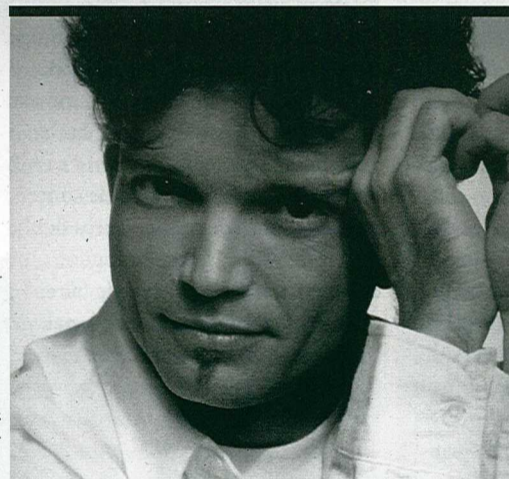
quand, en 1758, Traetta fut appelé à Parme après ses succès à Naples et à Venise. La Cour des Bourbons, très francophile (les partitions de Rameau y étaient fort appréciées), possédait son propre Opéra et souhaitait apporter une solution « personnelle » à la surcharge stylistique de l'*opera seria*. On expérimenta donc une nouvelle forme, sorte de tragédie lyrique à la française revue à la manière italienne, avec de nombreux chœurs et ballets. Traetta entama son travail parallèlement à celui de Gluck. Les deux hommes se connaissaient très bien : tous deux francs-maçons, ils s'étaient croisés à Vienne et avaient la même maîtresse, Caterina Gabrielli, créatrice d'*Antigona*. C'est donc main dans la main qu'ils menèrent la transformation de l'*opera seria*, avec pour objectif le retour à une dramaturgie plus « grecque » et à une véritable fusion des arts. Traetta commença par revisiter des livrets connus comme ceux de *Castor et Pollux*, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* ou *Hippolyte et Aricie* de Rameau pour aboutir à des ouvrages hybrides, en langue italienne, dans lesquels le grand style napolitain côtoyait la plus pure tradition française. La formule eut

tellement de succès qu'elle fut exportée jusqu'à Vienne et Saint-Petersbourg. Enfin, on se retrouvait au cœur du drame et non plus dans des roucoulements sans fin !

Antigona est indéniablement la

Antigona (datée de 1772) et *Mitridate, rè di Ponto* de Mozart (qui la précède d'un an). Dans *Mitridate*, les airs suivent plutôt le schéma de Jommelli et correspondent à la première tentative de

réforme de l'*opera seria* (le *da capo* y est certes plus ramassé, mais on reste malgré tout dans des structures extrêmement longues). On n'y trouve également qu'un seul duo. Dans *Antigona* en revanche, les scènes s'enchaînent avec davantage de liberté, les récitatifs sont plus denses, les airs se terminent parfois en duos ou sur un chœur et les ensembles sont



Christophe Rousset

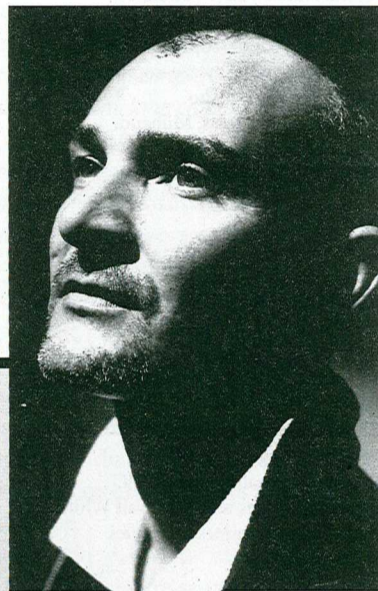
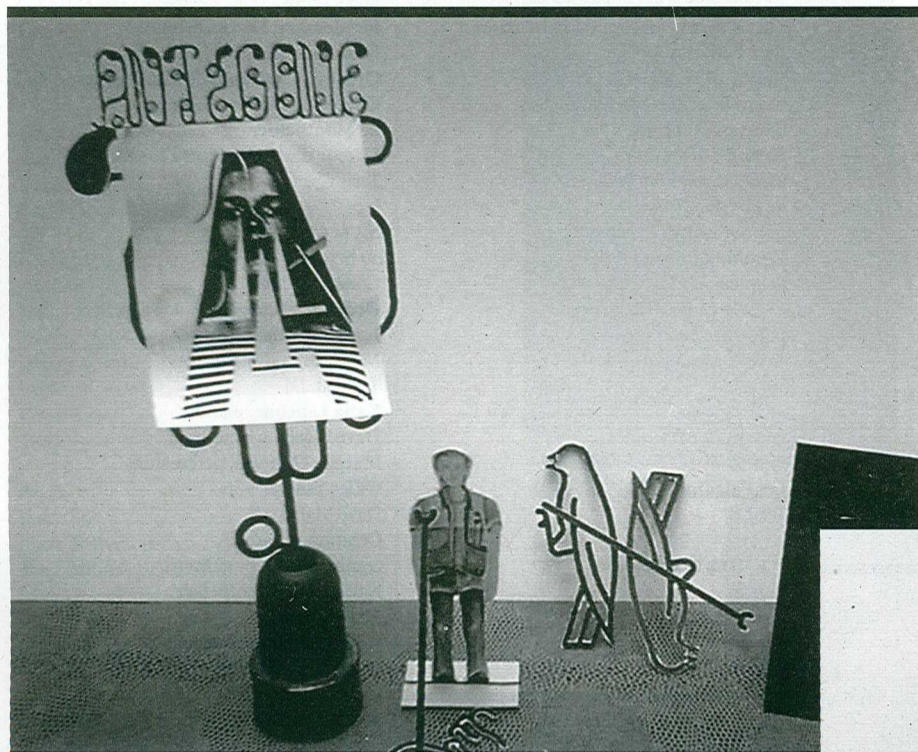
création la plus accomplie de Traetta, le point d'aboutissement d'un itinéraire qui, partant des *opere serie* traditionnels, le conduisit aux partitions hybrides de Parme et à *Ifigenia in Tauride*, jalon essentiel de sa période viennoise, situé exactement à mi-chemin dans sa recherche d'une forme nouvelle. *Antigona* est un opéra aux dimensions resserrées (Catherine II, la dédicataire, n'appréciait pas beaucoup, rappelons-le, l'art lyrique et, tout en se plaçant en protectrice des arts, elle avait posé comme condition que l'ouvrage ne dépasse pas les deux heures !). Des proportions inhabituelles donc pour un *opera seria*, qui lui conférèrent une espèce de nervosité et une cohésion jamais atteintes auparavant, pas même par Traetta lui-même. Le développement dramatique et l'enchaînement des actions sont également peu courants pour l'époque. Il suffit, pour s'en convaincre, de mettre en parallèle

nettement plus fréquents. Tout y est plus fluide, l'orchestre est constamment présent et la tension dramatique est poussée à son paroxysme. Traetta n'en manifeste pas moins une véritable jouissance du chant pur, qui signe ses origines napolitaines, et il s'abandonne parfois à des élans de virtuosité bannis par Gluck dans ses drames lyriques, même si le « geste vocal » reste globalement très sobre. Un mot des chœurs dont l'utilisation donne à la partition une dimension quasi mystique (on a parfois l'impression d'entendre des chants sacrés !). Ils ponctuent et commentent l'action comme dans la tragédie antique, et dissèquent les sentiments des protagonistes.

Propos recueillis par Alain Steghens
Février 2004

Extrait d'une interview qui sera publiée en intégralité dans le programme consacré à *Antigona*.

Dans l'abîme infini du temps... C'est dans un univers visuel en perpétuelle oscillation entre ombre et lumière qu'Eric Vigner a choisi d'inscrire sa mise en scène d'*Antigona*, un « opéra visionnaire » comme il l'explique.



Eric Vigner

Au commencement est une action: le combat fatal des deux frères, Étéocle et Polynice, et leur mort réciproque sous les yeux d'Antigone, de sa sœur Ismène, de son amant Hémon, du père de celui-ci, Créon, et du citoyen de Thèbes, Adraste, ainsi que du chœur constitué des Thébains et Argiens réunis. C'est de cette action que se nourrit le développement cérémoniel qui va suivre. La mort des deux frères n'est pas accidentelle. Elle est fondatrice. Elle est volontaire.

Les frères sont jumeaux (un seul œuf dupliqué), clonage insupportable que la mort seule peut simplifier. *Antigone* commence par la réunion des parties divisées dans la vie et enfin unies dans la mort, un acte d'amour en quelque sorte, une cérémonie d'apaisement, de retour au calme, comme si le crime était génétique dans cette histoire et qu'il fallait symboliquement et réellement retrouver le chemin de l'origine pour atteindre le noyau. Ils étaient des entités jumelles; par la mort, ils rejoignent la source et c'est là qu'Antigone veut aller. C'est ce que l'on sent, sublimement exprimé par la musique, dans la cérémonie secrète de la crémation du corps de Polynice: revenir à la poussière, redevenir poussière pour rejoindre celle des étoiles et du temps et tenter d'effacer cette tentative tragique et vaine d'une histoire de l'humanité. En écoutant cette partition, on pense au commencement de la lumière, à la lumière noire des profondeurs cosmiques, vacillation perpétuelle entre le noir et le blanc.

Antigone est une rareté, un chef-d'œuvre inspiré aux accents symbolistes, une partition visionnaire qui initie les recherches ayant frappé les siècles à venir. C'est un

ouvrage à caractère religieux, une messe pour ainsi dire, inspirée de l'Italie et de la Russie combinées: un mélange d'orthodoxie et de catholicisme, le soleil jaune de l'Italie du sud sous le ciel blanc de Saint-Petersbourg. Les personnages, tous membres ou peu s'en faut d'une même famille, sont parents de l'inceste consacré par le crime d'Edipe. Le désir inconscient et fondamental des enfants est donc de réaliser le mot d'ordre chuchoté: « Que tout meure. »

C'est une cérémonie d'achèvement sur les ruines du monde, dans un espace-temps indéfini, à laquelle nous allons assister. Des ruines du monde ne restent que des signes carbonisés dont on a dû, quand ils étaient vivants, connaître la signification et l'utilité. On distingue aussi des projections d'espaces graphiques sidérales, des souvenirs luminescents de céphéides, un soleil éteint et, sous la cendre, des graffitis obscènes de cabinets érotiques engloutis (l'on se souvient de Pompéi et du cabinet, secret et jamais retrouvé, de Catherine la Grande dont les meubles-objets sont dispersés à travers le monde, serrés dans les coffres d'alcôve de riches collectionneurs).

La fin de l'inceste. La transgression de la loi ne se situe pas seulement au niveau de celle des hommes. Tel le héros masculin, Antigone s'adresse à Dieu.

La loi est ici divine et la présence de Dieu est dissoute dans la poussière du temps, souvenirs et ombres de toutes nos sociétés paramilitaires, nations, peuplades, tribus ayant habité le xx^e siècle révolu de notre histoire contemporaine.

Nous fouillons dans le fouillis des ruines, celles des Twins écroulées où flottent encore des hallucinations d'holocauste. Sur les ruines du



Maria Bayo

monde (Hiroshima et Auschwitz tout aussi bien), de l'inceste et de la faute initiale, le temps est venu de désirer que l'amour, sentiment matériel, trouve une autre forme, un autre soleil pour renaître. L'acte des deux frères précipite, absorbe, engloutit les autres astres satellites dans l'abîme infini du temps - en chimie, on dit « précipité ». *Antigone* serait comme une succession lente de précipités enchaînés, l'un entraînant l'autre dans sa chute et bâtissant une longue chaîne d'achèvement où frères et sœurs, pères et cousins sont indéfectiblement liés.

Dans notre version, Hémon est chanté par une femme: un hasard, pas si sûr... Le féminin s'accordera au féminin et rencontrera la fin dans cet abîme de la caverne. Théâtre matriciel, capharnaüm où gisent abandonnés les signes mêlés du temps humain désormais achevé. Errance de la soliste dans la caverne sans or, d'une richesse sans trésor, où la lumière a quitté la matière et s'est confondue dans l'espace sans eau ni pain. « C'est là que j'ai toujours voulu venir », dira-t-elle.

ERIC VIGNER

Tommaso Traetta (1727-1779)

Antigone

Tragédie en musique en trois actes
Livret de Marco Coltellini
d'après l'*Antigone* de Sophocle
Créé le 11 novembre 1772 au Théâtre
impérial de Saint-Petersbourg

Direction musicale **Christophe Rousset**Mise en scène **Eric Vigner**

Décors **M/M (Paris)**
Costumes **Paul Quenson**
Lumières **Marie-Christine Soma**
Maquillages **Soizic Sidoit**

Antigone **Maria Bayo**
Ismene **Marina Comparato**
Creonte **Kobie van Rensburg**
Emone **Laura Polverelli**
Adrasto **John McVeigh**

Les Talens Lyriques
en résidence à Montpellier
Chœur de chambre Les Éléments
Chef de chœur **Joël Suhubiette**

Dans le cadre du Festival des régions,
en collaboration avec l'Opéra National
de Montpellier

22 et 24 juin à 19 h 30
27 juin à 16 heures

Nouvelle production
Avec le soutien de Crédit Agricole-
Indosuez



France **musiques** **LE FIGARO** **MEZZO**

France Musiques, partenaire du Théâtre
du Châtelet, enregistre cet opéra.