

OPERA DE LAURE  
ANNÉ

LA DIDONE  
FRANCESCO CAVALLI

# LA DIDONE

Francesco Cavalli (1602-1676)

Opéra en trois actes

Livret de Francesco Busenello

Nouvelle production

Théâtre Municipal

Dimanche 31 décembre 17 h - Mardi 2 janvier 17 h - Mercredi 3 janvier 20 h  
Vendredi 5 janvier 20 h - Dimanche 7 janvier 17 h - Mardi 9 janvier 20 h

Retransmission sur RSR Espace 2 le samedi 20 janvier 2001 à 20 h

*D'un millénaire l'autre*  
**Bonne et heureuse année nouvelle**

*L'Opéra de Lausanne a choisi une  
œuvre du 17<sup>e</sup> pour passer avec vous du  
20<sup>e</sup> au 21<sup>e</sup> siècle dans une couleur  
musicale toute vénitienne.*

*Heureux de soutenir, pour votre plaisir,  
le traditionnel spectacle de fin d'année  
de notre voisin, nous vous souhaitons  
une très bonne soirée.*



**Banque de Dépôts et de Gestion**  
UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Avenue du Théâtre 14, 1002 Lausanne. Juste à côté du Théâtre Municipal

[www.bdg.ch](http://www.bdg.ch)

DIRECTION MUSICALE Christophe Rousset  
RÉALISATION ET SCÉNOGRAPHIE Eric Vigner  
COSTUMES Paul Quenson  
LUMIÈRES Christophe Delarue  
DRAMATURGIE ET SURTITRES Rita de Letteriis  
COLLABORATION ARTISTIQUE Tamar Sebok  
ASSISTANT MUSICAL Jean-Marc Aymes  
ASSISTANT SCÉNOGRAPHIE Bruno Graziani  
MAQUILLAGES Bernard Floch  
CHEF DE CHEUR Véronique Carrot

**LES TALENS LYRIQUES**  
**CHEUR DE L'OPÉRA DE LAUSANNE**

DIDONE, CREUSA, OMBRA DI CREUSA Juanita Lascarro  
ENEAS Topi Lehtipuu  
IARBA Ivan Ludlow  
ANNA, CASSANDRA Katalin Varkonyi  
VENERE, UNA DAMIGELLA Anne-Lise Sollied  
ASCANIO, AMORE Hélène Le Corre  
GIUNONE, UNA DAMIGELLA Monique Simon  
FORTUNA, UNA DAMIGELLA Jaël Azzaretti  
EOLE, CACCIATOR II, CACCIATOR III John Bowen  
ANCHISE Daniel Salas  
NETTUNO, CACCIATOR IV, OMBRA DI SICHELIO Gudjon Oskarsson  
HECUBE, MERCURIO, CACCIATOR I Christopher Gillett

COMÉDIENS Hélène Berthoud, Joseph Malbrough, Céline Neri, John Campo  
ENFANTS Ruben Costas, Jonathan Meyer

Edition élaborée d'après le manuscrit de la bibliothèque Marciana, Venise, par les soins de Christophe Rousset.

Le dispositif de projection des surtitres a été offert à l'Opéra de Lausanne par la Fondation Pro Scientia et Arte.



Les musiciens de rue à Venise, 1605.

*Ils ont tous fait silence et tenaient fixés leurs visages. Alors du haut de son lit le grand Enée ainsi commença: «Tu me demandes, reine, de revivre une peine indicible, comment la force de Troie, sa royauté déplorable fut abattue par les Danaens, ces extrémités de misère que j'ai vues de mes yeux et dont je fus un grand exemple. Qui donc, à tel récit, des Myrmidons ou des Dolopes, ou soldat du farouche Ulysse pourrait retenir ses larmes? Et déjà dans le ciel la nuit humide se précipite, les astres déclinants nous invitent au sommeil. Mais si tu as tel désir de connaître nos malheurs et d'entendre en bref les suprêmes souffrances de Troie, quoique mon âme en deuil frissonne à ces souvenirs, déjà enfuie à leur approche, j'essaierai.»*

Virgile: *L'Enéide*, livre II, v. 1-10, traduction de Jacques Perret.

## À LIRE AVANT LE PREMIER ACCORD...

### Genèse

En 1637, le premier théâtre lyrique payant ouvre à Venise. Jadis réservé aux princes et à leurs cours, l'opéra se démocratise et devient un genre couru. *La Didone* est l'un des ouvrages créés dans les premières années de cette nouvelle vogue, en 1641. Elle est l'œuvre d'un compositeur de 39 ans qui fut un disciple du grand Monteverdi et allait devenir le plus apprécié des auteurs d'opéra en son temps: Francesco Cavalli. Pour l'occasion, il s'est associé à un écrivain vénitien aux idées progressistes: Francesco Busenello.

### Livret

Le livret de Busenello contient tout ce qui fait la particularité de la dramaturgie vénitienne. A la fois influencé par les vertiges de la poésie baroque et du roman de cette époque, Busenello entend faire œuvre «moderne» en malmenant les principes du théâtre aristotélicien. Il pulvérise donc les unités de lieu, de temps ou d'action, et n'hésite pas à mélanger les tons tragique et comique. Reprenant l'histoire passionnelle de Didon et Enée telle qu'elle est narrée dans le livre IV de *L'Enéide* de Virgile, son livret raconte d'abord la prise de Troie et la fuite d'Enée au premier acte. Il nous transporte sur les rives de Carthage, où Enée rencontre Didon, au deuxième acte. Puis le Troyen abandonne la Carthaginoise au troisième, avant un *happy end* inventé de toutes pièces: plutôt que de se sacrifier, la reine outragée décide finalement d'épouser Iarbas, son soupirant qui a frôlé la folie.

### Musique

Comme tout opéra vénitien, *La Didone* reprend à son compte les acquis des premiers *drammi*

*per musica* inventés à Florence à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle et elle leur insuffle une théâtralité exacerbée. Les deux tiers de l'opéra se composent d'un récitatif vivant et dramatique. Ce *recitar cantando* parsemé de ritournelles orchestrales se fait plus lyrique en certains endroits. Aux personnages tour à tour nobles ou bouffons correspondent des formes spécifiques: les serviteurs chantent des *canzonette* ironiques, Didon ou Hécube déroulent de bouleversants *lamenti*. La partition de Cavalli s'avère donc haute en couleurs, à l'instar du livret de Busenello.

### Durée:

3 heures 10 avec entracte.

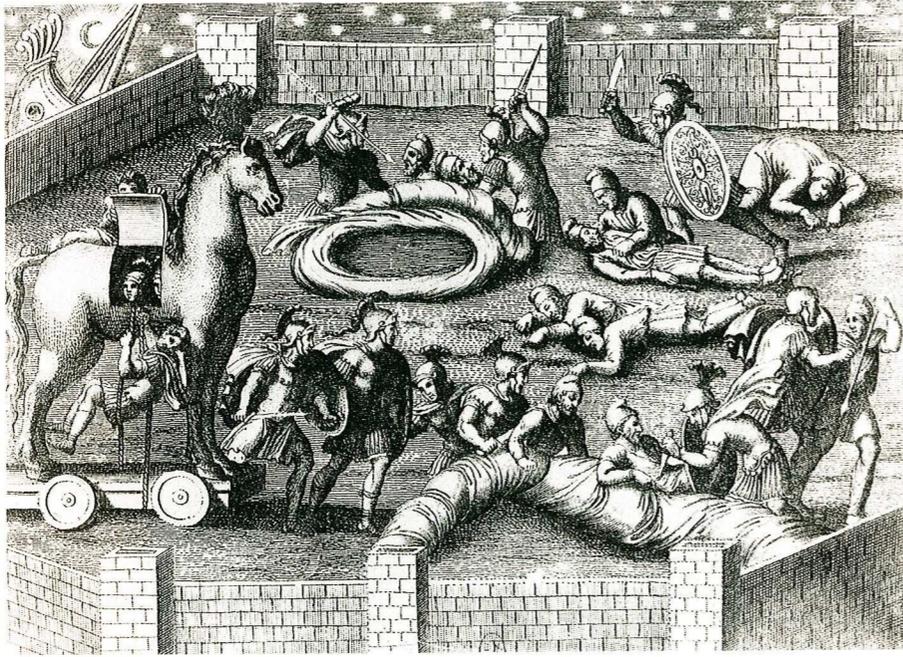
### Pour en savoir plus

A lire:

- Hélène Leclerc: *Venise et l'avènement de l'Opéra public à l'âge baroque*, éd. Armand Colin, Paris, 1987.
- Ellen Rosand: *Opera in seventeenth-century Venice: the creation of a genre*, University of California Press, Los Angeles, 1991.
- H.C. Robbins Landon & John Julius Norwich: *Cinq siècles de musique à Venise*, éd. J.-C. Lattès, Paris, 1991.

A écouter:

- *La Didone*, dirigé par Thomas Hengelbrock, avec Yvonne Kenny, Laurence Dale, Balthasar-Neumann-Ensemble (2 CD's Deutsche Harmonia Mundi)
- *La Calisto* de Cavalli, dirigé par René Jacobs, avec Maria Bayo, Marcello Lippi, Concerto Köln (3 CD's Harmonia Mundi)



La prise de Troie, Bibliothèque Vaticane.

Sinon:

*Oh, avec quelle volupté  
Avec quel plaisir  
Je vous ai abattus,  
Troyens maudits!  
Cela vous apprendra à enlever  
L'épouse du roi des Grecs! [...]  
Le sieur Pâris voulait  
Planter des cornes sur la tête d'un innocent.  
Ce pauvre Ménélas, avant qu'il ne s'en aperçut,  
Ne fut pas couronné mais cornu!  
Ah, des Ménélas on en voit tant  
Aller aujourd'hui de par les rues!*

Francesco Busenello. *La Didone*, I, 7

## ARGUMENT

### Prologue

La Fortune annonce la chute de Troie, conséquence du jugement de Pâris qui avait désigné Vénus comme la plus belle des déesses, déclenchant ainsi la colère de Junon.

### Première partie

Dans Troie assaillie par les Grecs, Enée s'apprête à partir au combat. Son épouse Créuse et son fils Ascagne l'enjoignent de rester auprès des siens pour les défendre. Vénus apparaît alors à Enée, qui est son fils, et le fait fléchir: la ruine de Troie est décidée par les Dieux, il doit fuir car un autre destin l'attend. Enée obéit et convainc son père Anchise de s'enfuir avec lui et les siens. Juste avant de partir, Créuse meurt. Dans les ruines de Troie erre Hécube, pleurant la mort du roi Priam, son époux. Cassandre aussi se répand en plaintes: personne n'a voulu croire ses prophéties. Enée pleure à son tour son épouse morte puis dit adieu à cette «cité morte». Cassandre reparait pour se lamenter de la perte de Chorèbe, tué au cours de cette nuit sanglante.

Vénus prie la Fortune de mener Enée à bon port.

Sur la rive africaine, Iarbas, roi des Gétules, délaisse son trône pour faire une cour assidue à Didon, reine de Carthage et veuve de Sychée. Mais celle-ci le repousse sans ménagement. Restée seule avec Anne sa sœur, Didon lui confie

qu'elle a fait un rêve annonçant le déclin de Carthage.

Junon, qui ne décolère pas, ordonne à Eole, dieu des vents, d'engloutir le navire d'Enée. Mais Neptune s'offusque de ce qu'un dieu de bas étage trouble le calme marin sans sa permission. Il apaise les flots.

### Deuxième partie

Détourné de sa route par la tempête, Enée aborde le rivage carthaginois. Vénus l'accueille. Craignant que Didon ne le trahisse, elle demande à son fils Amour de prendre l'aspect d'Ascagne pour s'approcher de la reine afin de la piquer d'une de ses flèches. De sorte que Didon s'éprend d'Enée lorsqu'il se présente à elle. Le trouble de la reine n'échappe pas à trois Suivantes qui y vont de leurs petits commentaires. Iarbas lui aussi s'est aperçu de la soudaine passion de Didon pour Enée. Dévoré par la jalousie, il sombre dans la démence. Anchise médite sur la proximité de l'amour et de la folie. Didon, quant à elle, est déchirée entre le souvenir de son époux et le sentiment qui la brûle. Anne lui conseille de se laisser aller aux délices de l'amour tandis que les Suivantes raillent les propos insensés de Iarbas.

A la faveur d'une chasse, Didon et Enée se retrouvent. Puis Mercure vient annoncer à Enée qu'il doit poursuivre sa route afin de fonder un royaume en Italie. Enée lui obéit. Didon le poursuit en le suppliant de ne pas l'abandonner, puis elle appelle la mort. L'Ombre de Sychée paraît pour la couvrir de reproches. Didon s'évanouit. Iarbas, qui a recouvert la raison, la croit morte et s'apprête à s'enfoncer un poignard dans le cœur. La reine revient alors à elle et, voyant l'amour que Iarbas continue de lui vouer, lui accorde enfin sa main.

## CAVALLI ET L'OPÉRA VÉNITIEN

Alain Perroux

Venise, un soir d'hiver 1637. La ville se fait le théâtre d'un événement qui n'a rien d'anodin. Deux poètes-musiciens venus de Rome, Benedetto Ferrari et Francesco Manelli, ont loué le Teatro San Cassiano à la famille Tron afin d'y représenter leur opéra *Andromeda*. Une page de l'histoire de la musique se tourne.

Créé quelque quarante ans plus tôt à Florence, le *dramma per musica* n'est pas inconnu de la Sérénissime. Mais il était jusqu'alors réservé aux palais des familles patriciennes, qui le représentaient dans un cadre privé. La grande nouveauté d'*Andromeda*, c'est que ses représentations sont ouvertes à tous contre monnaie sonnante et trébuchante. Jadis confiné aux princes et à leur cour, l'opéra s'ouvre ainsi au grand public. Et il rencontre un rapide succès: à la suite du San Cassiano, cinq autres théâtres lyriques s'ouvrent à Venise cependant qu'une création abondante tente de répondre à une demande grandissante. Ces nouvelles conditions de représentation ne sont pas sans influence sur le genre lui-même. Jadis pastoral et édifiant, voici que l'opéra devient violent, ironique et voluptueux. Car il faut remplir les salles et les caisses. Or pour attirer les foules, rien de tel que les bonnes vieilles recettes: des effets spéciaux (les fameuses machineries baroques), du sexe, de la violence et du sarcasme. Et tandis que les premiers opéras étaient accompagnés pas des orchestres fournis, les théâtres de Venise préférèrent se limiter à une dizaine d'instrumentistes (cinq instruments à cordes, cinq instruments pour le continuo) afin de rationaliser leur budget. D'abord galbés sur le

modèle romain, les ouvrages vont ainsi voir s'affirmer peu à peu un style proprement «vénitien» qui affectionne le mélange des genres dans des arguments mythologiques ou historiques.

### La carrière d'un enfant de chœur

Si le compositeur le plus éminent en ce début des années 1640 n'est autre que Claudio Monteverdi (son *Retour d'Ulysse* et son *Couronnement de Poppée* ressortissent de l'esthétique vénitienne), c'est son élève Francesco Cavalli, de 35 ans son cadet, qui va devenir le maître incontesté du genre durant le quart de siècle suivant.

Cavalli se nomme en réalité Pier Francesco Caletti (ou Caletti-Brumi). Il est né le 14 février 1602 à Crema, dans une province vénitienne de Lombardie. Son père y est *maestro di cappella* et il constate bien vite les dons musicaux de l'enfant. Séduit par sa voix cristalline, le gouverneur de la province lui propose de l'emmenager à Venise à la fin de son mandat, afin qu'il y fasse fructifier ses dons musicaux. L'adolescent est âgé de 14 ans lorsqu'il débarque dans la cité des Doges. Il ne tarde pas à y suivre une formation musicale complète qui le voit gravir les échelons sociaux. D'abord membre du chœur de Saint Marc, en tant que soprano puis ténor, il accède en 1638 à la charge enviée de Second organiste de cette *cappella*. Dans les documents officiels, il est désigné comme «Caletti, detto Cavalli» (Caletti, dit Cavalli) car, conformément à l'usage, il a pris le nom de son protecteur. Cavalli resta au service de Saint-Marc toute sa vie: il en devint *Maestro di capella* en 1668.

A son arrivée, le «maître de chapelle» à Saint-Marc n'était autre que Claudio Monteverdi. Ce dernier devait conserver cette charge jusqu'à sa mort en 1643. Sans en avoir de preuve écrite, on s'accorde pour penser que Cavalli devint l'élève de Monteverdi. Question de style: celui de Cavalli semble nettement influencé par les dernières

compositions du vieux maître, notamment ses œuvres sacrées. Mais dans le domaine théâtral aussi, Cavalli reprend à son compte les acquis de son aîné. Le *stile rappresentativo*, jadis trait d'avant-garde, devient norme. Il consiste à mettre la musique au service du mot afin de «représenter» les passions.

Contrairement aux opéras de Monteverdi, dont la majorité n'a pas été préservée, la quasi-totalité des ouvrages dramatiques de Cavalli est parvenue jusqu'à nous. Elle permet de constater que son style s'est vite constitué, puis il a peu évolué. Dans tous ses opéras, l'élément prédominant est le récitatif. Ce *recitar cantando* se trouve à l'origine de l'opéra. Il autorise une grande souplesse dans le débit du texte et permet d'exprimer les passions en usant volontiers de l'«imitation»: la ligne vocale se lamente pour exprimer la tristesse ou s'agite pour traduire la fureur. Chargés de l'accompagner, les instruments du *continuo* (clavécins, orgue, harpe, luths et théorbes) varient couleurs et ornements. Lorsqu'un personnage s'émeut, le récitatif de Cavalli aura tendance à se faire plus lyrique, quitte à répéter des mots et des phrases propres à susciter des mélodies plus soutenues. Enfin, un sentiment passionné s'exprimera par un passage franchement lyrique, construit sur un texte en vers et éventuellement encadré de ritournelles instrumentales – un air, en quelque sorte. Dans ce domaine, Cavalli va devenir un maître du «lamento» qui prend souvent les atours d'une lamentation sur une basse obstinée.

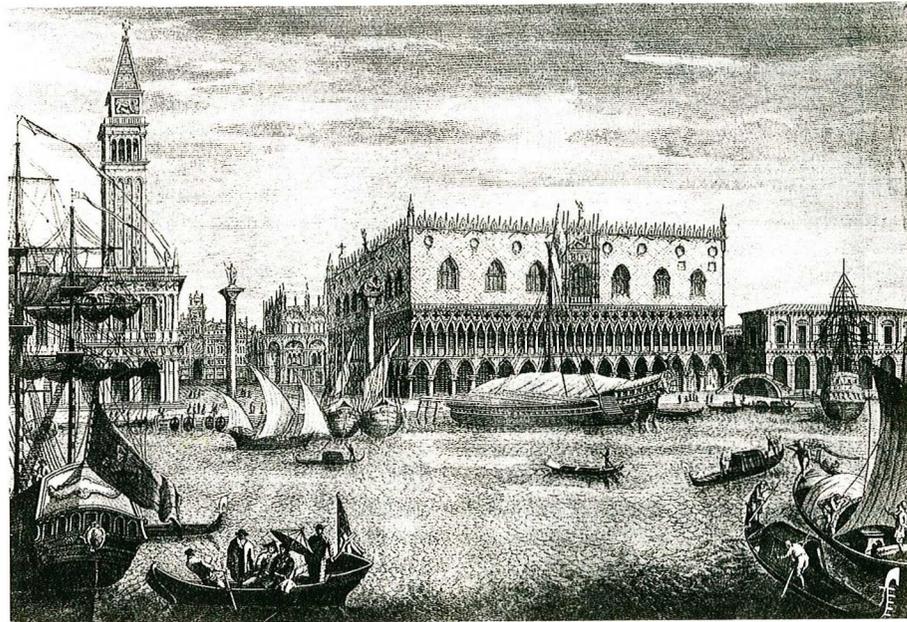
### Postérité de Cavalli

Lorsqu'il compose *La Didone* en 1641, Cavalli n'en est qu'à sa troisième œuvre, mais il commence à manier un style bien à lui. L'argument inspiré de *L'Enéide* de Virgile palpète de sentiments forts grâce auxquels le compositeur peut tout à loisir exhiber son habileté à imiter les pas-

sions, notamment dans les grands *lamenti* de Cassandre, d'Hécube ou de Didon. Bientôt ses opéras sont représentés hors de Venise, notamment à Naples et à Milan, d'autant qu'après la mort de sa femme en 1653, Cavalli semble chercher à faire carrière en dehors de la Sérénissime. Cette ambition «internationale» culmine au début des années 1660, lorsque Mazarin commande à Cavalli un opéra italien chargé de célébrer fastueusement les noces de Louis XIV avec l'Infante d'Espagne. L'expérience ne sera pas des plus heureuses. Quand Cavalli arrive à Paris en 1660, le théâtre conçu pour l'occasion n'est pas terminé. Le compositeur restera deux ans dans la capitale et aura le temps d'y faire représenter un *Xerse* avant qu'*Ercole amante* puisse enfin être créé le 7 février 1662, dans une acoustique mauvaise et sur fond de cabale – Mazarin, grand promoteur de l'art italien en France, est décédé entre-temps.

De retour à Venise, Cavalli se jure qu'il n'écrira plus de musique théâtrale. Mais sa fibre dramatique le titille encore, si bien qu'il compose encore plusieurs ouvrages lyriques dont certains ne seront finalement pas portés à la scène, vraisemblablement parce que ses airs n'étaient plus aussi appréciés que par le passé. En 1665, le compositeur vénitien est nommé Premier organiste de Saint-Marc et en 1668, il accède au poste suprême de *Maestro di Capella*. Jusqu'à sa mort en 1676, il écrira essentiellement de la musique religieuse.

Cavalli conservait dans sa bibliothèque de nombreuses partitions avec scrupule. A sa mort, il les légua à son élève Giovanni Calari. Ce précieux trésor entra ensuite dans la bibliothèque de Marco Contarini, mécène établi à Padoue. C'est grâce à ce fanatique d'opéra et à sa collection qu'une grande part du répertoire vénitien est parvenue jusqu'à nous. Et que le génie de Cavalli continue de réjouir le public du XXI<sup>e</sup> siècle.



Vue du Grand Canal sur le Palais des Doges, d'après A. Sandi.

*La Didone: argomento*

*Cette œuvre 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 Iarbas. 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 Iarbas. 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

## BUSENELLO OU LES CONTRADICTIONS DU BAROQUE

Jacques Joly

Giovanni Francesco Busenello, né à Venise en 1598 et mort non loin de Padoue en 1659, peut apparaître à bon droit comme le premier librettiste de l'histoire de l'opéra. Non que les textes de ses devanciers aient manqué de qualités. La *Dafne* de Peri (1597), les deux *Euridice* de Peri et Caccini (représentées en 1600 et 1602) bénéficiaient de remarquables «poèmes» d'Ottavio Rinuccini, mais l'argument d'*Euridice* était tiré de l'*Orfeo* du Politien (dont la composition remonte à la fin du XV<sup>e</sup> siècle), et, conformément à l'esthétique naissante du *recitar cantando* de la *Camerata dei Bardi* florentine, les textes de Rinuccini, en dépit d'un certain sens dramatique, se présentaient d'abord comme des ouvrages littéraires, centrés sur les sentiments et les émotions des personnages, qu'il appartenait à la déclamation mélodique de mettre en valeur. [...]

Tout change avec l'ouverture, à Venise en 1637, des premiers théâtres publics d'opéra. L'engouement du public pour cette nouvelle forme dramatique incite de nombreux lettrés à fournir des textes aux compositeurs, en travaillant parfois en étroite collaboration avec eux, et chez ces nouveaux librettistes la passion tient lieu de métier: «J'ai écrit davantage par enthousiasme que par profession», déclare Busenello dans la lettre de dédicace qui ouvre le recueil de ses principaux livrets: *Delle hore otiose* (1656).

### Une production abondante et variée

Busenello appartenait par sa naissance au groupe des «citoyens originaires» de Venise, dont l'ins-

cription sur le «Livre d'argent» permettait l'accès aux charges de l'Etat, tout en les excluant du gouvernement: une famille ancienne, donc relativement prospère et apparentée au patriarcat vénitien. Après des études de droit à Padoue, Busenello entame une carrière d'avocat qui lui vaudra de nombreux succès. En même temps, il se lie avec de nombreux intellectuels du temps, est admis dans l'Académie des *Incogniti* (où se retrouvaient les esprits forts et les libertins de Venise) et écrit un grand nombre de poèmes tant en italien qu'en dialecte. Un des temps forts de son activité poétique est constitué par la correspondance en vers avec son ami Giacomo Badoaro, qui fournit en 1640 à Monteverdi le livret de son *Ritorno d'Ulisse in Patria*.

La même année 1640, notre *dilettante* épris de théâtre écrit son premier livret: *Gli amori d'Apollo e di Dafne*. Cinq autres suivront: *La Didone* (1641), *L'Incoronazione di Poppea* (1642), *La Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), *Statira principessa di Persia* (1655), *La Discesa di Enea all'Inferno* (resté manuscrit). A part *Poppea*, et bien sûr *La Discesa di Enea*, ces opéra furent mis en musique par Francesco Cavalli, et donnés au Théâtre San Cassiano ou au Théâtre San Giovanni e Paolo, mais il n'est pas certain que *Giulio Cesare* ait été achevé et représenté.

Un coup d'œil sur ces livrets révèle à la fois leur diversité et leur évolution. *Gli amori d'Apollo e di Dafne* est une *Favola pastorale* en trois actes, fortement inspirée du *Pastor fido* de Guarini, dotée d'une structure lâche, qui fait la part belle aux ballets, aux intermèdes, à l'intervention des chœurs, à la machinerie, et permet un déploiement de la poésie imitative caractéristique de la comédie pastorale, combinée avec de longs récitatifs déclamés. *Didone*, au contraire, témoigne d'un désir de s'éloigner de la tradition pastorale et des sujets mythologiques pour jeter les fondements d'un récit dramatique, centré d'abord sur la chute de Troie, puis sur la rencontre et les rap-

ports de Didon et Enée, et le départ de ce dernier. Malgré l'hétérogénéité suscitée par une triple action (le destin de Troie, d'Enée et de Didon), *Didone* devient le support d'une ébauche d'unité dramatique, qui aboutira finalement, après le départ d'Enée, à son mariage avec Iarbas. *L'Incoronazione di Poppea* et *la Prosperità di Giulio Cesare* sont certainement les livrets les plus ambitieux de Busenello. Leur intrigue complexe (soulignée par l'adoption d'une structure en cinq actes pour *Giulio Cesare*) en fait de parfaits archétypes du *melodramma* vénitien à sujet historique, fondé sur l'interaction des passions (notamment l'amour) et de la politique. Mais là où *Poppea* présente une intrigue cohérente, dont tous les fils, au terme d'une progression étudiée, se dénouent brièvement au troisième acte (l'intervention de Monteverdi, dans sa collaboration avec Busenello, semble avoir été décisive sur ce point), *Giulio Cesare* superpose de façon autonome cinq épisodes significatifs de la vie de César. Chaque épisode est organisé d'une façon qui lui est propre, et l'intérêt dramatique s'efface derrière le désir de saisir la vie et l'évolution d'une figure historique dans sa complexité.

Treize ans séparent *Statira* de *L'Incoronazione di Poppea*: dans l'intervalle l'opéra vénitien a évolué, et la nouvelle œuvre de Busenello se détache du modèle du *melodramma* historique pour se conformer au nouveau goût pour le drame d'intrigue, qui emprunte au roman ses quiproquos, ses déguisements et ses coups de théâtre. Le ressort principal de l'intrigue est encore l'amour, mais le deuxième acte est presque entièrement constitué par une série de batailles, qui suscitent nombre de pathétiques adieux, et le dénouement progressif du troisième acte évoque la marche d'un roman vers son épilogue.

Busenello, du reste, a laissé deux romans inachevés: *La Floridiana* et *Fileno*, où domine l'idée des extravagances de la Fortune, qui abaisse les puissants, élève les humbles, tourmente les justes et

récompense les coupables. Le talent et la raison de l'homme sont insuffisants face à ce destin aveugle; la vertu est donc dans l'acceptation de la Fortune, qui tôt ou tard, durant la vie ou après la mort, conduit l'homme vertueux à bon port. Comme l'écrit Busenello dans un poème: «Le mieux est de se gouverner soi-même, et de laisser Dieu dénouer le reste».

Le livret de Busenello resté manuscrit, *La Discesa d'Enea all'Inferno*, raconte le voyage du héros troyen aux Enfers, en multipliant de façon démesurée les scènes et les personnages. La sobriété des discours, la présence de quelques noyaux dynamiques sont déséquilibrés par l'absence totale d'unité dramatique. Ici encore l'influence du roman baroque se fait sentir, et Busenello tente de contrebalancer les carences de la construction et son peu de sympathie pour le personnage d'Enée par la multiplication d'épisodes impressionnants ou comiques.

### Polémique contre les règles et approche réaliste de l'amour

La diversité des livrets de Busenello, leur étroite dépendance vis-à-vis de l'évolution du goût à Venise, n'empêchent pas d'y déceler des éléments d'une problématique théâtrale cohérente. Le point de départ de Busenello est sa revendication de la «modernité», sa polémique contre la tradition, notamment les règles de la poétique aristotélicienne. «Les poètes d'aujourd'hui ne sont-ils pas libres/ De créer des fables à leur manière?», lit-on dans le Prologue de *La Didone*, et l'*argomento* du même ouvrage précise: «Voici une œuvre qui se fait l'écho des opinions modernes. Elle n'est point faite selon la prescription des règles antiques, mais se conforme à l'usage espagnol de représenter des années, et non des heures». Même son de cloche dans le Prologue de *Giulio Cesare*, où le Temps s'excuse auprès du public en ces termes:

*Avec une habileté convaincante,  
J'ai condensé plus d'une année en une seule*  
[soirée.  
[...]*Sans quitter les frontières de votre contrée,  
Vous allez voyager à travers le monde.*

La «modernité» pour Busenello passe donc par l'adoption de la structure plus souple du drame espagnol: c'est le cas notamment de *Giulio Cesare* (où la description des exploits de César dans divers pays se combine avec les effets de la haine de Cornélia et de la dévotion de Sesto à la mémoire de Pompée), et de *Statira*, qui emprunte au drame espagnol ses éléments *romanzeschi*, ses extravagantes péripéties.

Mais le choix des «modernes» n'empêche pas Busenello de suivre les modèles des bons auteurs. Il le précise dans deux lettres à propos de *Statira*: son style est à l'imitation «des meilleurs auteurs modernes». [...] Les modèles ne sont pas bien loin: ce sont ceux des grands auteurs italiens de la Renaissance (et, dans la première phase de la carrière de Busenello, les trouvailles surprenantes de la poésie baroque de Marino).

Mais le motif fondamental de l'œuvre de Busenello<sup>1</sup>, est celui de l'amour; maître du monde pour le meilleur et pour le pire. Dans ses sonnets en italien<sup>2</sup>, notre lettré vénitien ne se dégage qu'en partie du modèle de Pétrarque par l'accentuation de certains traits proprement baroques: l'obsession de la maladie et de la mort (comme dans le dialogue de l'amant avec un crâne), le sentiment d'errer sans fin dans un labyrinthe, l'obsession du temps qui passe, traduite par la multiplication des sonnets consacrés aux pen-

dules et aux horloges. Ainsi dans *L'horloge de poussière*:

*La poussière de nos aïeux dissimulée dans une*  
[urne,  
*Joue pour nous, neveux errants, d'une voix*  
[muette,  
*Une âpre et pénible tragédie.*

Ce sont les poèmes en dialecte (notamment la correspondance en vers avec Badoaro), et bien entendu les livrets, qui nous livrent plus directement la vision à la fois sensuelle et amère de la passion amoureuse telle que l'a ressentie Busenello. L'amour est le moteur essentiel de l'action humaine; il est la source de plaisirs immenses et de douleurs infinies. L'amour est exalté par Busenello en tant que fonction naturelle de l'homme. De nombreux poèmes nous décrivent la science de l'amour, capable de faire céder la femme la plus vertueuse. Partout est fait l'éloge de «l'amour à la vénitienne», dans les palais, les gondoles ou aux bords du Rialto. Mais Busenello n'est pas moins disert lorsqu'il s'agit de critiquer les prostituées, les maquerelles, les religieuses dévoyées, ou d'évoquer la corruption des dames de la noblesse, la généralisation des maladies vénériennes. D'une certaine façon la femme est un monstre, à la fois séduisant et destructeur. Sensualisme et galanterie s'unissent donc ici à un scepticisme, à une noirceur de la vision, qui n'est que l'autre face du réalisme de Busenello. Et à la décadence des mœurs de son temps, l'auteur oppose la pureté des mœurs d'autrefois, le naturel de la vie à la campagne, le plaisir des sensa-

<sup>1</sup> Thème souligné par les trois ouvrages essentiels consacrés, au moins en partie, à notre auteur: *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello* d'Arthur Livingston, *The tenth Muse* de Patrick J. Smith, *Labbra barocche* de Paolo Centrevi, ainsi que par le mémoire de maîtrise d'Emmanuelle Hubrecht *Giovanni Francesco Busenello et la naissance du mélodrame historique*.

<sup>2</sup> Sonnets recueillis par Livingston dans le volume: *Sonetti morali ed amorosi* de Gian Francesco Busenello.

tions vraies que donnent le vin ou le tabac. L'épicurisme modéré de Busenello se combine ainsi avec une dénonciation de toutes les formes de la corruption et de l'hypocrisie. L'amour y est saisi dans sa force à la fois constructive et destructrice. Mais le point de vue de l'auteur ne s'érige jamais en système: le «monde à l'envers» dans lequel vit Busenello (cette «cage de fous» typique de «l'âge le plus pervers et le plus sinistre / Qui ait jamais existé depuis le commencement du monde») est pourtant celui qui peut dispenser les plaisirs de l'existence: la matérialité des plaisirs sensuels offre la certitude d'un bien tangible; face à l'absence de perspectives que présente le monde contemporain, l'hédonisme est une évasion gratifiante, qu'il est toujours possible de renouveler.

### Pessimisme politique et humour démystificateur

Le caractère non systématique de la vision de Busenello, l'ambivalence de son approche du sentiment amoureux, le réalisme, en un mot, qui caractérise son œuvre, sont étroitement liés à l'idéologie et à l'esthétique du baroque, qui tendent à saisir l'individu et le monde dans leur complexité, leur métamorphose incessante, leurs contradictions. Pour Busenello, comme pour tous ses contemporains, la lumière n'est jamais séparée de l'ombre, la vertu du vice, l'amour de la mort... Les commentateurs font remonter à la grande peste de 1630, qui emporta nombre de ses parents et de ses amis, l'assombrissement de la vision de l'auteur, augmenté encore par ses ennuis de santé, des problèmes d'argent, et le sentiment de ne pas avoir donné toute sa mesure comme homme public et comme lettré. Dans les livrets, le thème obsédant du temps qui passe, de la jeunesse fugitive, de la finitude humaine aboutit au sentiment de la vanité, du caractère éphémère de toute chose. Dans les poèmes, se multiplient les réflexions sur la maladie, la vieillesse, la

mort: les interrogations sur l'au-delà s'accompagnent d'un scepticisme sur le développement de la science. Ainsi se constitue, ou se renforce, le pessimisme qui est apparu dès longtemps comme l'envers de l'hédonisme busenellien et qui trouve son champ d'élection dans le domaine de l'histoire et de la politique.

De nombreux poèmes de Busenello ont pour thèmes la grandeur de l'état vénitien et l'amour de la patrie, célébré notamment à l'occasion de la victoire contre les Turcs. Mais dans la poésie comme dans les livrets, à côté du motif des extravagances de la Fortune déjà mentionné, s'insinue la constatation que le pouvoir des grands n'est que le masque de leurs ambitions ou de leurs désirs. La polémique contre les courtisans, traditionnelle à l'âge baroque, s'accompagne d'une mise en évidence de la confiscation de la «raison d'état» par les intérêts privés. La vertu, la justice, la morale ne peuvent qu'être perverties par un pouvoir qui repose sur la seule force, et se met toujours au service de visées personnelles. «La loi est pour ceux qui servent»: «la force est loi en temps de paix et glaive en temps de guerre/ Et nul besoin de la raison», lit-on dans *L'Incoronazione di Poppea*. Mais *La Didone* ne dit pas autre chose: «Celui qui a la force entre ses mains a toujours raison», et de même dans *La Discesa di Enea*. «Si l'on refuse de donner raison/ A celui qui brandit les armes, la force servira de leçon». Le pouvoir absolu du Prince n'est donc que l'envers de sa propre faiblesse: en cela il participe d'un machiavélisme dégradé, qui est le point le plus avancé du pessimisme de Busenello.

Il faut rappeler aussi la présence dans ces livrets des horreurs de la guerre (en particulier dans *Enea*), la peinture (dans *Poppea*, dans *Giulio Cesare*, dans *Statira*) de la grossièreté des soldats, prompts à se vanter de ce qu'ils ont volé, ou, comme l'esclave indien de *Statira*, à se justifier d'avoir dépouillé un cadavre car «il est finalement plus moral/ De donner des vêtements à un vivant qu'à un mort»!

L'humour, qui, conformément aux usages du *melodramma* baroque, parsème les livrets de Busenello, participe de la même absence d'illusions sur l'homme et sur le monde: c'est elle qui, dans *Dafne*, dresse Aurore contre son mari Tritone, fait bâiller les soldats sous les fenêtres de Poppea, pousse Sesto et Auribilla (dans *Giulio Cesare*) à insulter le mage qui n'a pas fait les prophéties qui leur convenaient. Les éléments humoristiques sont encore plus accentués dans *Enea* (notamment dans le Prologue avec Silène, Bacchus et Mercure, dans le personnage de la Sibylle et dans celui du lascif Margutte, qui tombe amoureux de Lindidori parce qu'il la prend pour un jeune homme!). – Mais il faut citer aussi Vaffrino dans *Statira*, et la scène de *Didone* où Iarbas, devenu fou après que la reine l'a repoussé, est assailli par trois femmes luxurieuses, et invective les femmes et l'amour. «Mieux vaut en rire», mais à quel prix!

### Le caractère novateur de Busenello

Ce qui fait, selon nous, de Giovanni Francesco Busenello le premier véritable librettiste de l'histoire de l'opéra, c'est que (sans nier les qualités littéraires, et même scéniques de Rinuccini et d'Alessandro Striggio, *L'Arianna* de Rinuccini témoigne du reste, dès 1608, d'une conscience nouvelle des possibilités dramatiques de la fable antique) Busenello, à l'instar de son ami Badoaro dans *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, mais de façon plus cohérente, ne sépare pas son activité théâtrale d'une réflexion esthétique sur les lois du genre nouveau de la *poesia per musica*. Son refus des règles et son goût de l'expérimentation se retrouvent dans tous ses livrets de *Dafne* à *Statira*, mais leur diversité n'en révèle pas moins une vision du monde personnelle, où l'hédonisme s'unit au pessimisme en une vision extrêmement réaliste de l'homme et du monde. Fini le temps des héros: désacralisé, le héros cesse d'être un

mythe pour devenir un homme soumis à ses passions, dans un monde corrompu où la force fait foi et où la raison d'état tourne à vide.

Mais une juste appréciation de *Didone*, de *Poppea*, de *Giulio Cesare*, de *Statira* ne saurait s'en tenir là. Par-delà ces éléments quasi autobiographiques, les livrets de Busenello, avec leurs contradictions, leur mélange du comique et du tragique, leur rapprochement de l'amour et de la mort, leur immoralisme sur fond de nostalgie des vertus anciennes, sont caractéristiques de la nouvelle vision baroque qui se répand en Italie à partir de 1600. Copernic et Christophe Colomb ont donné une dimension nouvelle à l'individu et au cosmos; seule la contradiction est à même de restituer la «réalité» dans sa complexité, et le Prince lui-même, tout corrompu qu'il soit, fascine parce qu'il incarne la loi dans une période d'insécurité!

Article extrait du N° 115  
de *L'Avant-Scène Opéra*.



Didon et Enée.

*La reine, de sa tour, dès qu'elle vit les premières lueurs blanchir, et s'éloigner la flotte à pleines voiles, dès qu'elle sentit que plus un rameur ne restait sur les rivages dans le port vide, trois fois, quatre fois de ses mains frappant sa belle poitrine et arrachant ses blonds cheveux: «Oh! Jupiter! dit elle, il partira; un étranger de passage se sera joué de notre royauté! Ne va-t-on pas courir aux armes et de toute la ville les poursuivre? D'autres, faire sortir les navires de l'arsenal? Allez, vite, apportez des flammes, donnez les traits, forcez la nage! Que dis-je? Où suis-je? quel délire altère mon esprit? Infortunée Didon, aujourd'hui l'impiété te touche; il fallait y songer naguère, quand tu donnais ton sceptre.»*

Virgile: *L'Énéide*, livre IV, vers 586-596  
Traduction de Jacques Perret.

## DIDON VENGEÉE

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 virgilienne, le mariage raisonnable de Didon et Iarbas, revenu à un comportement décent. Première explication immédiate, presque suffisante: le *lieto fine* obligatoire dans les *drammi per musica* du moment qui 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 Hyarbas 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'Etat 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'Enée. Virgile, tout en reconnaissant à la fin du livre IV de son *Enéide* que la mort de Didon est non méritée, ne la rachète pas dans les Enfers au livre VI. Enée 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 là 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'Enéide* dans *La Discesa d'Enea all'inferno*, un de ses livrets restés inédits, il donne du trio Enée-Didon-Sychée, une caricature presque boulevardière, qu'Offenbach n'aurait peut-être pas désavouée. Enée 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 *La Didone* une ombre chargée de haine.

En choisissant de récompenser la dévotion de Iarbas, Didon, sur terre, efface sa faute, et rend effectif son oubli d'Enée que toutes les Didon antérieures n'avaient pu trouver, sinon dans la mort. Sans atteindre encore à l'amoralité du couple Néron-Poppée, le couple Didon-Iarbas 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 Enée la figure centrale d'un prince efféminé et passionné, Iarbas le fou, qui sait laisser parler ses sens et sait aimer jus-

qu'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 Enée» 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 Iarbas. 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 Iarbas, chez qui le librettiste place la plus grande part d'invention, Iarbas le fou d'amour, qui joue avec les mots et les sons, et revendique un même statut d'œuvre d'art pour l'écriture poétique et l'écriture romanesque, pour le sublime et le populaire.

Texte extrait de *Ecriture et réécriture dans La Didone de G. F. Busenello* (1641). Les Langues néo-latines, n° 295, 1995.

## LES FASTES DE LA PAROLE

Rita de Letteriis

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'œuvre avant sa parution, en resta bouleversé. Giovanni Francesco Busenello – tel est son nom – rêvait de 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 d'*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 qu'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 fois, de *Le hore otiose* (*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.

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'Etat, 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'initer, 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, sont 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'émotion que nous retrouvons dans les livrets de Busenello.

Le *dramma per musica* se fonde encore à l'époque sur la déclamation de vastes récitatifs:

<sup>1</sup> Fondée à Venise en 1630, 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.

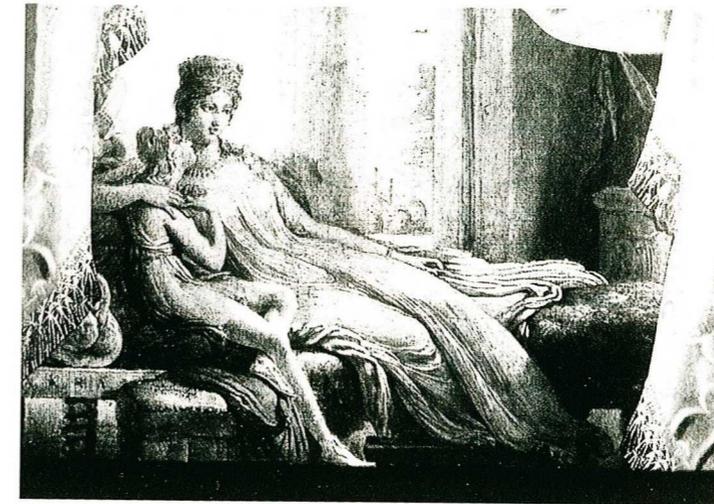
des vers fluides de onze et sept syllabes, blancs ou librement rimés, épousent par moment des *ariosos*, et laissent une place qui paraît parcimonieuse à la mélodie.

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 souffle tremblant, Faible et languide, Expire sur le champ» I, 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 aux domaines les plus divers, mais toujours ancré dans la matérialité, écho de l'idéologie libertine des *Incogniti*. Il serait vain de rechercher ici les quelques mots 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'Enée 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 t'adresse/ Cette prière implorante et dévouée./ Ne me trahis pas, ne me

quitte pas, mon bien aimé» (III, 7). Le texte enchâsse donc nombre de métaphores et roule tout entier sur cette figure fondamentale de la rhétorique et de la pensée du *Seicento*. Ainsi Enée devant Didon en larmes: «Reine, sèche à présent/ Cette pluie argentée/ Qui tombe de tes étoiles sur mon cœur./ Reine, retiens à présent/ Les perles précieuses./ Les tièdes diamants/ De tes pleurs mal avisés». (III, 7)

Quant aux personnages «burlesques», au langage terre-à-terre et souvent cynique, ils laissent respirer le drame et racontent sur un ton de *canzonetta* l'épicurisme vénitien que l'on pourrait résumer par l'encouragement d'Anna, jeune sœur 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 cette matérialisation d'un rêve, le programme même de l'opéra baroque?



Didon et Ascagne écoutant le récit de Enée.

La première Suivante:

*Enée a quitté  
Ces rivages ensoleillés!  
Elle se fatigue et perd son temps,  
La femme qui met sa confiance en l'homme,  
Car les cœurs des chevaliers sont aussi inconstants  
Que les plumes qu'ils portent à leur heaume!*

Francesco Busenello: *La Didone*, III, 8

## LES RAISONS D'UN CHOIX

Christophe Rousset

Si les opéras de Monteverdi se sont imposés sur toutes les scènes du monde, Cavalli, son élève et successeur à Venise, n'a pas encore eu cette fortune. Il a pourtant contribué activement à la vie musicale française au XVII<sup>e</sup> siècle, puisque, grâce à Mazarin et alors que l'opéra français créé par Lully n'existait pas encore, deux de ses opéras ont été représentés à Paris: *Xerxès* (1654) en 1660, avec l'adjonction de ballets par Lully, et *Ercole Amante* (1662), commandé pour le mariage de Louis XIV avec l'Infante Marie-Thérèse, qui fut un échec humiliant pour Cavalli. Paris n'avait connu que deux opéras – italiens, bien sûr! – auparavant: *La Finta pazza* (1645) de Saccati et l'*Orfeo* de Rossi (1647). Mais bien au-delà de Paris, Cavalli est alors un maître incontesté du *dramma per musica*, ce genre nouveau né à Florence vers 1600 sous forme de pastorale, et qui est diffusé rapidement dans d'autres centres comme Mantoue et Rome, où il est réservé aux princes. A Venise, l'opéra s'impose en 1637 grâce à deux Romains, Ferrari et Manelli, mais, fait nouveau et important, 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 pourtant à Venise qu'il connaît son essor le plus important grâce à Monteverdi (*Arianna* reprise en 1639, *Adone* en 1640, *Le Nozze d'Enea con Lavinia* en 1641, *Il Ritorno di 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. Il débute au carnaval de 1639 au Teatro San Cassiano avec *Le Nozze di Teti e Peleo*. En 1670, il

remanie une dernière fois *Erismena* pour le Teatro San Salvatore. Durant ces trente années, Cavalli fait évoluer l'opéra et y aborde les styles les plus divers, se démarquant de la tradition romaine 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 Scarlatti, père de l'opéra napolitain qui allait régner sur l'Europe entière jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pourquoi avoir choisi *La Didone* (1641)? D'abord parce qu'il s'agit du premier succès de Cavalli – dès 1642, ses ouvrages seront joués dans trois théâtres à la fois. Ensuite parce que Busenello en est le librettiste. Un an avant d'écrire *Le Couronnement de Poppée*, le poète vénitien fait déjà éclater dans *La Didone* un génie dramatique qui le place parmi les meilleurs librettistes du XVII<sup>e</sup> siècle: langue particulièrement musicale, diversité des mètres poétiques, équilibre subtil entre le tragique et les touches comiques sont les caractéristiques de son style. Mais la raison principale qui pousse à élire cet ouvrage, c'est que nous y retrouvons la Didon de Virgile et que ce mythe douloureux nous émeut encore comme il a déjà su passionner par le passé. *Dido and Aeneas* de Purcell, *La Didone* de Vinci en 1726, ou *Les Troyens* de Berlioz sont là pour en porter témoignage.

Ce sont les points faibles de *La Didone* qui frappent d'abord. Quels sont-ils? Une écriture qui semble schématique: les deux tiers de l'œuvre se présentent comme du *recitar cantando*, soit un récitatif déclamatoire soutenu par la seule basse continue. Une action dans les deuxième et troisième actes qui semble lente, quand le premier est étourdissant par tout ce qui s'y passe. Enfin, ce qui désarçonnera peut-être le plus: un *lieto fine* qui, cédant à la loi du genre, sauve Didon du sacrifice sur l'autel de l'amour trahi.

Cependant ces points faibles se révèlent être les atouts de cet opéra. C'est par le *recitar cantando* que ce théâtre est le plus frémissant de vérité, le

plus flexible grâce à une écriture non contrainte, qui laisse à l'interprète toute latitude puisque l'air n'interrompt que rarement l'action. L'orchestre, lui, n'intervient que par touches de quelques secondes pour aérer le tissu vocal et le texte de Busenello peut être exploité plus profondément.

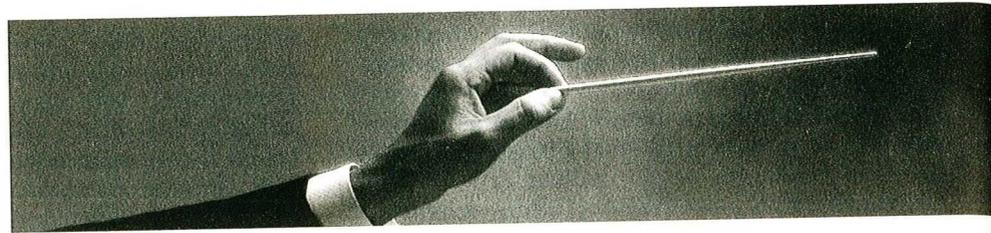
L'acte I est celui de la guerre: Troie sous le signe de Mars. Il entremêle diverses intrigues: Enée et les siens, Cassandre et son malheureux Chorèbe, Cassandre et sa mère Hécube, Vénus et son fils Enée, Sinon le Grec fanfaron. Le foisonnement de ce premier acte troyen ne fait que préparer l'intensité des deux suivants. L'acte II est celui de l'amour et du voyage: Carthage sous le signe de Vénus. L'acte III, celui de la guérison sous le signe de Mercure. Rome se profile à l'horizon. Enée, dépositaire de l'héritage de Troie, affaibli par l'amour, retrouve la raison et, grâce à l'intervention des dieux, reprend le chemin du devoir et de la gloire: Didon, déstabilisée par la puissance de la passion, reconquiert le pouvoir sur elle-même grâce à l'abandon d'Enée; Iarbas, guéri par Mercure, retrouve son autorité de roi et se voit gratifié du cœur de Didon.

Plus que *Le Couronnement de Poppée*, œuvre d'atelier à laquelle auraient participé Saccati, Ferrari et Cavalli à côté de Monteverdi, *La Didone* offre une unité de langage frappante, une architecture solide où se trouve même l'idée de leitmotiv (cf. Iarbas II, 1: urgence de son amour pour Didon; Iarbas III, 10: réalisation de son rêve d'union à Didon). Cette architecture est structurée par les apparitions des dieux avec leurs airs nobles (Vénus, Amour, Mercure...), par l'intervention de personnages comiques avec leurs chansons d'inspiration populaire (Sinon, les trois Suivantes...) et n'oublions pas les *lamenti* dont Cavalli a fait sa spécialité. Ils sont particulièrement poignants dans le premier acte avec Cassandre (I, 4) et Hécube (I, 7).

Pour cette nouvelle production lausannoise, nous avons procédé à de nombreuses coupures afin de

clarifier l'intrigue, de ne raconter qu'une seule histoire et de resserrer le spectacle qui, dans son intégralité, durerait plus de quatre heures. Nous avons conservé toutes les apparitions des dieux, essentielles dans l'opéra baroque et dans la conception philosophique d'alors du *fatum* et du libre-arbitre. Nous avons rajouté quelques ritournelles orchestrales – toutes de Cavalli – en début ou en fin de scènes, pratique fréquente à l'époque. Nous avons transposé les rôles de Iarbas et de Mercure, usage courant au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons pas écrit de parties instrumentales *ad libitum*: le récitatif accompagné n'existe pas encore à cette époque et presque tous les airs de *La Didone* sont entrecoupés de ritournelles orchestrales. L'instrumentarium est conforme à celui de la création: nous y avons ajouté les cornets et les flûtes.

Cette union texte-musique tout à fait exceptionnelle, une esthétique portée à son sommet par les *lamenti* ou les grands récitatifs dramatiques, une inspiration constamment renouvelée, un lyrisme vibrant d'humanité et une architecture digne des plus grands font de *La Didone* un véritable chef-d'œuvre.



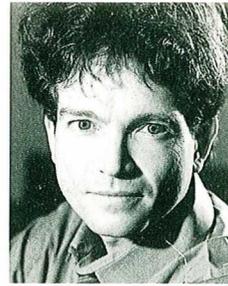
*Fortune*  
Un peu d'intuition,  
beaucoup de compétence:  
votre gestionnaire  
de fortune maîtrise  
sa partition!



**Banque de Dépôts et de Gestion**  
UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Avenue du Théâtre 14, 1002 Lausanne. Juste à côté du Théâtre Municipal

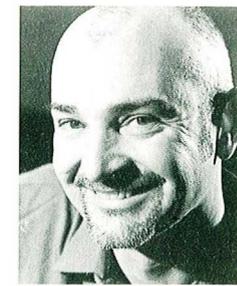
[www.bdg.ch](http://www.bdg.ch)



**Christophe Rousset**  
Direction musicale

Christophe Rousset étudie le clavecin à la Schola Cantorum de Paris, puis au Conservatoire Royal de La Haye. En 1983, il remporte le premier prix du Concours de Bruges, et est aussitôt invité dans les festivals les plus prestigieux et par des formations renommées. Son activité de claveciniste l'amène rapidement à passer à la direction d'orchestre. Ainsi, après avoir dirigé Les Arts Florissants et Il Seminario Musicale, il crée en 1991 Les Talens Lyriques. A l'opéra, il se consacre notamment à Handel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admetto...*), Monteverdi (*Le Couronnement de Poppée*), Cimarosa (*Il mercato di Malmantile*), à l'opéra napolitain (*Armida abbandonata* de Jommelli, *Antigona* de Traetta), vénitien (*La Didone* de Cavalli) et français (*Les Fêtes de Paphos* de Mondoville). La saison dernière, il était à Montpellier pour *Giulio Cesare* et *Serse* et à Drottningholm pour *Tamerlano*. En 2001, il dirigera *Ippolito ed Aricia* de Traetta à Montpellier, *Le Couronnement de Poppée* à Amsterdam, *La Passion selon Saint-Jean* au Teatro Regio de Milan.

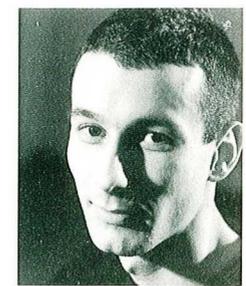
A Lausanne: *La Pastorale de Noël*.



**Eric Vigner**  
Réalisation et scénographie

Après des études d'arts plastiques, Eric Vigner accomplit sa formation théâtrale à l'École de la Rue Blanche et au Conservatoire de Paris. Outre son activité d'acteur de théâtre et de cinéma (il tourne avec P. de Broca, B. Jacquot), il crée la Compagnie Suzanne M., concrétisant ainsi son désir de pratiquer un théâtre de recherche. En 1991, il signe sa première mise en scène, *La Maison d'os* de Dubillard. Suivront de nombreuses réalisations, dont *Le Régiment de Sambre et Meuse*, *La Pluie d'été* de Duras en tournée en France et en Russie, *Le Jeune Homme* d'Audureau, *Reviens à toi (encore)* de Motton à Albi et à l'Odéon, *Bajazet* de Racine, *Brancusi contre Etats-Unis* au Festival d'Avignon, etc. En 1994, il est lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs. Depuis 1995, il est directeur du Centre Dramatique de Bretagne à Lorient. Il y met en scène notamment *Le Funambule* de Jean Genet, *Toi cour, Moi jardin* de Jacques Rebotier, *Marion Delorme* de Victor Hugo et *Le Rhinocéros*. A l'invitation de la Comédie Française, il met en scène *L'École des Femmes* de Molière.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Paul Quenson**  
Costumes

Paul Quenson est né en 1975. Il étudie à l'École Supérieure des Arts Appliqués Duperré à Paris, dont il sort diplômé en 1998. Il a travaillé en tant que styliste chez Martine Sitbon et Givenchy. Il est diffusé en tant que *designer* d'objets par la Galerie Sentou et édité pour certains objets par les Tsé & Tsé associées. Il vient de signer les costumes du *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco au Centre Dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.

## Les Retraites Populaires



*Assurance et Prévoyance*  
notre compétence fait la Différence.

Retraites Populaires *via*



*Les Retraites Populaires du 3ème millénaire*



**Christophe Delarue**  
Lumières

Né à Rennes, Christophe Delarue est éducateur social avant de suivre une formation de technicien dans une école nationale de Nantes. Entre 1993 et 1996, il est régisseur lumière au théâtre Quai Ouest de Lorient, puis dès 1997 au Centre Dramatique de Bretagne de Lorient. Il crée, en 1998, les lumières du *Désavantage du Vent* pour la Compagnie d'Edvin (m.s. Eric Ruf et Pierre Lamandé). En 2000, il signe les lumières du *Décameron* de Boccace (m.s. Bérangère Jannelle), du *Voyage de Seth* (m.s. Arthur Nanzyciel) et du *Rhinocéros* (m.s. Eric Vigner).

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Rita de Letteriis**  
Dramaturgie et surtitres

Après avoir terminé un cycle universitaire à Rome, Rita de Letteriis poursuit des études littéraires, linguistiques et musicologiques à Oslo, Londres et Paris. Elle se consacre tout d'abord à la traduction et à l'enseignement: depuis 1985, elle est chargée de cours de diction lyrique italienne au Conservatoire National Supérieur de Paris où la rencontre déterminante avec William Christie lui offre la possibilité de commencer à explorer, à l'échelle théâtrale, la portée des ressources linguistiques et littéraires au profit de l'interprétation lyrique. Depuis, nombreuses ont été ses collaborations auprès de chefs tels que A. Davis, R. Jacobs, L. Langrée, M. Minkowski, K. Nagano, C. Rousset, aux côtés de metteurs en scène parmi lesquels P. Audi, R. Catsen, K. M. Gruber, A. Noble, D. McVicar, G. Vick, sur les scènes des théâtres parisiens, mais aussi à Aix-en-Provence, Drottningholm, Glyndebourne.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Tamar Sebok**  
Collaboration artistique

Native de Tel-Aviv, Tamar Sebok est d'abord journaliste à la radio et à la télévision avant de travailler pour le théâtre et l'opéra. Elle a collaboré, entre autres, avec Alfredo Arias (*A Midsummer's Night Dream* à l'Opéra de Turin), Jean-Claude Berutti (*Bettina* au TNS, *Il mercante di malmantile* de Cimarosa à l'Opéra du Rhin, *Le Cocu Magnifique* au Théâtre national de Bruxelles), Jérôme Savary (*Songe du Nuit d'été* au Festival d'Avignon, Théâtre de Chaillot), Eric Vigner (*Marion Delorme* au Théâtre de la Ville, *L'Ecole des femmes* à la Comédie française). Elle a mis en scène la création mondiale de l'opéra *Les Deux Lutins* de S. Bortoli à la maison de Radio France, *La Navarraise* de Massenet et *Cavalleria Rusticana* à l'Opéra de Rennes.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.

# 24 Week-end

Chaque vendredi,  
dans 24 heures,  
le guide de vos sorties



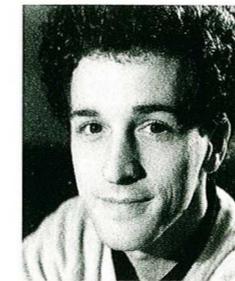
24 heures  
toute la vi



**Jean-Marc Aymes**  
Assistant musical

Jean-Marc Aymes étudie le clavecin à Toulouse avec Willem Jansen et à Bruxelles. Il rencontre alors le cornettiste Jean Tubéry et participe avec lui à la fondation de l'ensemble la Fenice avec lequel il remporte les premiers prix des concours de musique ancienne de Bruges (1990) et Malmö (1992). Il crée et dirige autour de la soprano Maria-Cristina Kiehr le Concerto Soave. Avec ces deux ensembles, il entreprend une série d'enregistrements, dont chaque parution est saluée par la critique française et internationale. Il est aussi régulièrement invité par de nombreuses autres formations, dont les ensembles Clément Jaquenin, Akademia, les Talens Lyriques, la Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Son intérêt pour la musique d'aujourd'hui l'a conduit à enregistrer notamment *Lianto por Ignacio Sanchez Mejias* avec l'ensemble Musicatreize dirigé par Roland Hayrabédian.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Bruno Graziani**  
Assistant scénographie

Bruno Graziani obtient en 1998 le diplôme de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Il crée les décors de *Elle est là* de Nathalie Sarraute mis en scène par Rodolphe Congé; réalise les maquettes de tournage de *Rembrandt*, film de Charles Matton; ou conçoit un dispositif scénique pour *Le Château de Barbe-Bleue*. De septembre 1999 à septembre 2000, il développe à Rome ses recherches plastiques dans le cadre d'une résidence d'artiste à la Villa Médicis.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Bernard Floch**  
Maquillages

Bernard Floch crée des maquillages pour l'opéra, le théâtre, la télévision et le cinéma. Au nombre de ses réalisations à l'opéra, retenons particulièrement celles de *Wozzeck* (m.s. Patrice Chéreau), *La Traviata* (m.s. Grubert) au Théâtre du Châtelet, *Robert le Diable* (m.s. P. Ionesco) au Palais Garnier et *Fidelio* (m.s. A. Dressen), *Elektra* (m.s. N. Espert), *Les Contes d'Hoffmann* (m.s. G. Deflo) à La Monnaie. Au cinéma, il participe aux tournages du *Roi danse* de G. Corbiau, *Brom et Barbès* de E. Delatour, *Pola X* de L. Carax, *Tykho moon* de A. Bilal, *Verlaine et Rimbaud* de A. Holland ou pour la télévision du *Destin Steenfort* de J.-D. Verraeghe. Il crée, pour le théâtre, les maquillages de *Era Perrone*, de *La Mégère apprivoisée* (m.s. J. Savary) au Théâtre national de Chaillot, de *Betina* (m.s. J.-C. Berutti) au Théâtre national de Strasbourg, de *Personnages avec passé* (m.s. J.-L. Thamin) au Centre Dramatique National de Bordeaux, etc.

1<sup>re</sup> prestation Lausanne.



## VRANKEN

L'Art du Champagne

Le champagne *Demoiselle* est le vin idéal de l'apéritif, et en plus, il est de très belle tenue lors d'un repas raffiné.

Le caveau du Château d'Allaman, lieu privilégié pour vos réceptions, mariages, séminaires, dégustations.

Contactez-nous:

Le Caveau Tél. 021/ 808 82 39  
1165 Allaman Fax 021/ 808 82 47

du mardi au dimanche de 11h00 à 20h00



# LE CAVEAU DU CHATEAU



Château d'Allaman



Société Vinicole de Perroy  
1166 Perroy

Bujard

Tradition et amour du vin



**Juanita Lascarro, soprano**  
Didone, Creusa, Ombra di Creusa

Après des études de biologie, Juanita Lascarro commence des études de chant à Bogota, sa ville natale, puis se perfectionne à la Musikhochschule de Cologne. Elle fait ses débuts en Angleterre, dans le rôle-titre de *Daphné* de Strauss. Depuis, elle chante de nombreux rôles, dont Fiorilla (*Le Turc en Italie*) et Mélisande à La Monnaie, Euridice (*L'Orfeo*) avec René Jacobs, Barbarina, Oberto (*Alcina*), Frasquita, une Fille-Fleur et Susanna à la Bastille, Adina, Susanna, Micaela et Juliette au Teatro Colon. En tant que membre de l'Opera Studio à Cologne, elle interprète Papagena (*La Flûte enchantée*), Despina (*Così fan tutte*) et Atalanta (*Nerves*). En concert, elle se produit avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël, le BBC Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Elle a enregistré *Les Contes d'Hoffmann* et *Alcina* pour Erato, *Die Verlobung im Traum* de Krasa (Decca) et *Der Zwerg* (EMI). En projet: *Boris Godounov* (Xenia) au Netherlands Opera et *Daphne* à Berlin.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Topi Lehtipuu, ténor**  
Enea

Après des études de violon et de piano, Topi Lehtipuu poursuit sa formation à l'Académie Sibelius d'Helsinki. Musicien éclectique, il s'est consacré à diverses réalisations artistiques, dont des arrangements musicaux pour la télévision, un groupe de rock d'avant-garde, des créations contemporaines et la direction musicale de dessins animés. Sur scène, il incarne Tamino (*La Flûte enchantée*) sous la direction de Jean-Claude Malgoire au Théâtre des Champs-Élysées, Tom Rakewell dans la production lausannoise du *Rake's progress* à Annecy et Chambéry, *Albert Herring* à Helsinki. Il vient d'interpréter, sous la direction de Martin Haselböck *Acis und Galathea* à Vienne. Parallèlement, il poursuit une intense activité de concertiste. Il vient notamment de chanter la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach en tournée en France et au Japon avec l'Ensemble Vocal de Lausanne.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Ivan Ludlow, baryton**  
Iarba

Ivan Ludlow étudie le chant à la Guildhall School, puis se perfectionne au National Studio Opera de Londres, où il interprète de nombreux rôles. Il débute au Festival de Battignano avec Calmon (*L'Angelino Belvedere* de J. Dove), puis incarne le Ministre (*Ligeia* de A. R. Thomas) au Festival de Spoleto. Il est invité au Festival de Wexford pour *Così fan tutte* (Guglielmo), au Festival de Buxton avec Eugène Onéguine (rôle-titre) avant de participer à la création de *Theodora* à Glyndebourne. Entre 1998 et 1999, il fait partie des jeunes voix de l'Opéra du Rhin, avec qui il interprète notamment Sempronio (*Lo Speciale* de Haydn), l'Officier (*Dialogues des Carmélites*), Kilian (*Der Freischütz*). Récemment, il a été l'invité de l'Opéra National de Bordeaux pour *La Tragédie de Carmen* de Peter Brook, s'est produit à l'Opéra National du Rhin dans *Roméo et Juliette* (Pâris) et au Festival d'Eisenstadt dans *L'Incontro improvviso*. En projet: *Carmen* (Morales) à Strasbourg et de nombreux concerts avec l'ensemble Le Parlement de Musique.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.

LE BEL IMPRIMÉ DANSE,  
VIT ET CHANTE SA PASSION DE LA COMMUNICATION



Votre communication,  
notre passion

Ruckstuhl SA  
Avenue Longemalle 9 1020 Renens Téléphone 021/634 81 31



**Katalin Varkonyi**, mezzo-soprano  
Anna, Cassandra

Après avoir étudié le chant à l'Université Franz Liszt à Budapest, Katalin Varkonyi intègre en 1996 le Centre de Formation Lyrique de l'Opéra Bastille et se produit ainsi dans *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Paris. Elle interprète aussi *Un mari à la porte* d'Offenbach à l'Opéra de Rennes et le *Docteur Miracle* de Bizet au Musée d'Orsay. Elle se perfectionne ensuite au Conservatoire de Paris en troisième cycle et chante la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach à la Cité de la Musique. Elle a interprété cette année *Le Vaisseau fantôme* de Wagner à l'Opéra de Massy et *Le Retour d'Ulysse* à Namur en Belgique. On pourra l'entendre au Festival de Pâques de Deauville dans le *Stabat Mater* de Pergolesi ainsi qu'avec l'Orchestre National d'Île de France dans une création de Thierry Pécou.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Anne-Lise Sollied**, soprano  
Venere, Una Damigella

Anne-Lise Sollied étudie à l'Académie de Musique d'Oslo puis se perfectionne au Mozarteum de Salzbourg. Après avoir remporté plusieurs concours internationaux, elle fait ses débuts dans le rôle de Musetta (*La Bohème*) à Oslo, puis à Torre del Lago et à La Fenice. Elle chante ensuite Adele (*La Chauve-souris*) à Oslo et au Festival de Wolfgang, Alceste (*Admeto*) au Festival Haendel et au Festival de Halle sous la direction de Christophe Rousset, avec lequel elle enregistre pour Decca, *I Lamenti* de Leonardo Leo. En avril 2000, elle chantait *Mitridate, re di Ponte* au Châtelet (direction: Christophe Rousset). En projet: *Ippolito ed Aricia* de Traetta au Festival de Montpellier.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



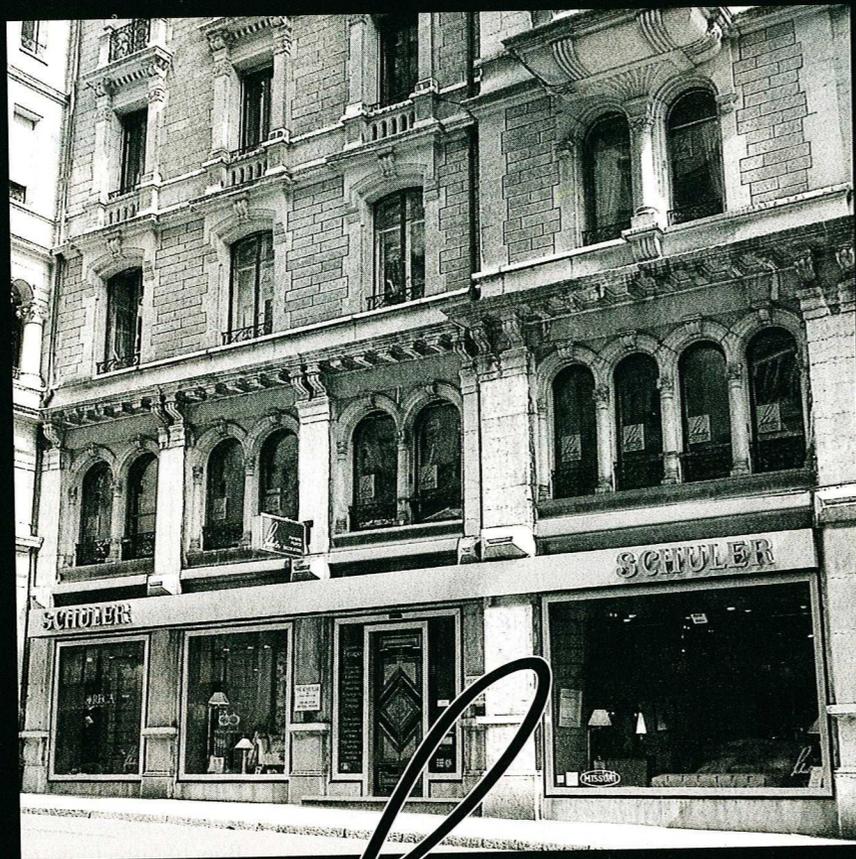
**Hélène Le Corre**, soprano  
Ascanio, Amore

Formée à la Maîtrise de Radio-France, au Conservatoire National de Paris et à la Musikhochschule de Vienne, Hélène Le Corre fait ses débuts internationaux en Pamina dans *La Flûte enchantée* (Vienne, Aix-en-Provence, Lausanne, Venise). On la retrouve ensuite à l'Opéra national de Lyon dans *Mitridate - Arbate*, *Falstaff - Nannetta*, *L'Enfant et les sortilèges - La Princesse*, *La petite renarde rusée - rôle-titre*, *Albert Herring - Miss Wordsworth*, à l'Opéra National du Rhin (*A Midsummer Night's Dream - Titania*, *Orfeo ed Euridice - Euridice*) et au Landestheater de Salzbourg (*Hänsel et Gretel*). Elle se produit en concert dans un répertoire varié, allant du *Requiem* de Mozart (Orchestre National de Lyon) aux *4 fragments de Michel-Ange* de Bouchkourechliev et *Lebenslauf* de Philippe Hersant en passant par les cantates françaises de Monteclair (Wiener Konzerthaus) et *Vol de Nuit* de Dallapiccola (Orchestre philharmonique de Radio-France).

A Lausanne: *La Flûte enchantée*.

# LA SIGNATURE DE VOTRE DÉCOR

Cinq étages de suggestions pour un intérieur tout en raffinement



Architecture d'intérieur  
Mobilier  
Décoration

Revêtements muraux  
Tissus  
Moquettes

Schuler

Philippe Schuler SA  
1002 Lausanne



Grand-Chêne 8  
Tél. 021/310 06 40



**Monique Simon, mezzo-soprano**  
Giunone, Una Damigella

En parallèle à ses études aux Conservatoires de Nancy et de Paris, Monique Simon est stagiaire du Studio Versailles Opéra. Elle remporte plusieurs prix dont le «Juventus 1994». Ses dispositions pour le répertoire baroque l'amènent à travailler régulièrement avec des ensembles réputés comme Les Musiciens du Louvre avec qui elle enregistre *Hippolyte et Aricie* et *Acis et Galathée*. En 1996, elle fait ses débuts à l'Opéra de Lyon dans *La Flûte enchantée* (la troisième Dame) et en 1997 interprète *Le Voyage à Reims* sous la direction d'Alberto Zedda. Monique Simon est actuellement membre de la troupe de la Deutsche Oper am Rhein avec laquelle elle a chanté, notamment, *Les Noces de Figaro* (Marcelina), *La Cenerentola* (Tisbe), *La Fille du Régiment* (la Marquise de Berkenfield), *Parsifal* (une Fille-Fleur) et *Falstaff* (Mrs. Page). Elle donne régulièrement des récitals au Luxembourg, en Allemagne, en France, aux Pays-Bas et au Portugal.

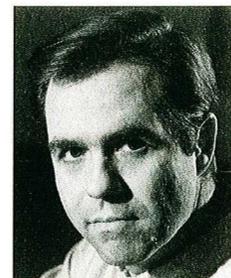
Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Jaël Azzaretti, soprano**  
Fortuna, Una Damigella

Après avoir étudié à la Maîtrise de Radio-France, Jaël Azzaretti entre en troupe à l'Opéra Comique, où elle interprète *Carolina (Il Matrimonio segreto)*, *Ninetta (La Finta semplice)*, *Frasquita (Carmen)*, *Zerlina (Don Giovanni)*, *Anna (La Dame blanche)* et *Thérèse (Les Mamelles de Tiresias)*. Parallèlement, elle s'est produite au Théâtre du Châtelet dans *Jenufa* sous la direction de Simon Rattle et dans *Hänsel et Gretel* dirigée par Ch. von Dohnányi. Elle est *Ismene (Mitridate, Re di Ponte)* à Angers, *Dorisbe (L'Argia)* au Théâtre des Champs-Élysées, *Amour (Orphée et Eurydice)* à Tours et à Rennes. Elle est l'invitée du Théâtre du Capitole de Toulouse pour *Un Chapeau de Paille d'Italie* avant de donner une série de concerts d'opérettes avec l'Orchestre National d'Île de France. Elle vient de remporter un vif succès à Zurich où elle remplaçait la titulaire du rôle de *Sophie (Werther)*. En projet: *Manon* et *Parsifal* à la Bastille, *Les Noces de Figaro* (Susanna) à l'Opéra de Saint-Etienne.

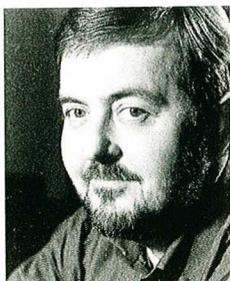
Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**John Bowen, ténor**  
Eole, Cacciatore II, Cacciatore III

Dès la fin de ses études au Royal College of Music de Londres, John Bowen est engagé un peu partout en Europe. Ainsi, il chante *Apollo* et *Ganymède (Semele)* à la Staatsoper de Berlin et à Innsbruck, *Pastore I (L'Orfeo)* à Florence, *Aix-en-Provence*, aux Théâtres de la Monnaie et des Champs-Élysées, *Balthazar Zorn (Les Maîtres chanteurs)* à la Monnaie, *Soliman (Zaide)* en tournée en Belgique et en Irlande ainsi qu'à Covent Garden. Au concert, il interprète de nombreuses œuvres, parmi lesquelles le *Requiem* de Mozart, *Les Vêpres* de Rachmaninov, *The Apocalypse* de John Tavener aux Proms de Londres avec Richard Hickox, *L'Enfance du Christ* avec le BBC National Orchestra, le *Messiah* avec le City of London Orchestra. Il enregistre notamment *Les Vêpres* de Monteverdi et *Venus et Adonis* sous la direction de René Jacobs pour Harmonia Mundi. En projet: *Luci mie traditrici* de Sciarrino et *Orfeo* à La Monnaie ainsi que plusieurs enregistrements pour Chandos et Harmonia Mundi.

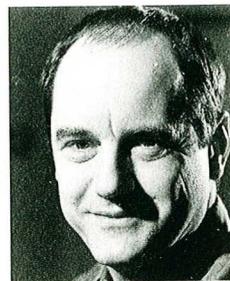
Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Gudjon Oskarsson, basse**  
 Nettuno, Cacciator IV,  
 Ombra di Sicheo

Originaire de Reykjavik, Gudjon Oskarsson se perfectionne auprès de Pier Mirando à Milan. Il est, entre 1990 et 1996, membre de l'Opéra de Norvège où il chante les rôles de Fafner, Hunding et Hagen dans *La Tétralogie* de Wagner, Colline (*La Bohème*) et Timur (*Turandot*). Puis, il est invité par le Covent Garden pour *Don Giovanni* (Le Commandeur). Il se produit dans *La Walkyrie* avec le London Symphony Orchestra, dirigé par Riccardo Chailly et fait ses débuts à la Scala dans *L'Or du Rhin* (Fafner). En 1998 et 1999 il est le Commandeur (*Don Giovanni*) dans la production de Peter Brook à Aix-en-Provence, puis Raimondo (*Lucia di Lamermoor*) à Munich. Il est à nouveau le Commandeur à Francfort et à Dresde, se produit au Théâtre de La Monnaie dans *Un Bal masqué* (Tom) et dans *Parsifal* (Tituel). L'été passé, il faisait ses débuts au Festival de Salzbourg dans *Les Troyens* de Berlioz.

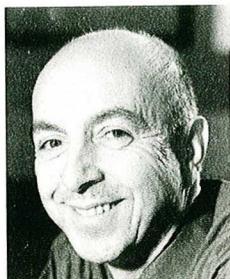
Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Christopher Gillett, ténor**  
 Hecube, Mercurio, Cacciator I

Après avoir étudié au Royal College of Music et au National Opera Studio de Londres, Christopher Gillett interprète au Covent Garden les rôles de Flute (*A Midsummer Night's Dream*), Hermes (*King Priam*), Roderigo (*Otello*), Pang (*Turandot*)... Il est ensuite à Glyndebourne pour *Così fan tutte* (Ferrando), *Albert Herring* et *Katya Kabanova* (Tikhon). Suivront des engagements au Netherlands Opera (*Le Retour d'Ulysse*, *A Midsummer Night's Dream*), au Festival d'Aix-en-Provence (*La Flûte enchantée*), à la Monnaie (*A King Riding*, *La Stelliadora Vendicante*) à Oslo (*Gloria* de Menotti), etc. Récemment, il était à Saint-Petersbourg dans *A Child of our Time* de Tippett, interprétait *Eugène Onéguine* et *Rosa* de P. Greenaway au Netherlands Opera, *Le Retour d'Ulysse* à Sydney, *A Midsummer Night's Dream* à l'Opéra de Rome, *Mort à Venise* à Gênes et *Die Wände* de Hölszky à Francfort... En projet: *Le Couronnement de Poppée* et *Les Noces de Figaro* au Netherlands Opera, *Così fan tutte* au Royal Opera de Wallonie.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.



**Daniel Salas, baryton-basse**  
 Anchise

Daniel Salas accomplit ses études musicales au Conservatoire de Nîmes puis entre en 1980 à l'école d'Art lyrique de l'Opéra de Paris. Dès 1981, il se produit comme soliste sur de grandes scènes françaises (l'Opéra de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, le Châtelet, le Palais de Chaillot) et internationales (Milan, Stuttgart, Madrid, Florence, New York). Daniel Salas se produit également aux festivals d'Aix-en-Provence, de Toulouse, de Montpellier, de Rennes et de Caen. Il est, depuis 1986, professeur de chant au Conservatoire de Nîmes.

Débuts à l'Opéra de Lausanne.

## LES TALENS LYRIQUES

Direction musicale: Christophe Rousset

### ORCHESTRE TUTTI

VIOLONS  
 Enrico Gatti, 1<sup>er</sup> violon  
 Gilone Gaubert-Jacques, 2<sup>e</sup> violon

ALTOS  
 Jean-Luc Thonnerieux, Jun Okada

FLÛTES À BEC  
 Pierre Hamon, Pierre Boragno

CORNETS  
 Doron Sherwin, Gebhard David

TROMBONES  
 Franck Poitrineau, Stefan Legée  
 Jacques Henry

### CONTINUO

CONTREBASSE  
 Ludek Brany

VIOLONCELLE  
 Emmanuel Jacques

HARPE  
 Mara Galassi

THÉORBE  
 Laura Monica Pustilnik

GUITARE  
 Xavier Diaz

CLAVECIN ET ASSISTANT MUSICAL  
 Jean-Marc Aymes

### CHŒUR DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

SOPRANOS I Lauranne Jaquier, Aline Jayet, Anne-Laure Kénol

SOPRANOS II Joëlle Delley, Anne Ottiger, Guina Vassileva

CONTRETÉNORS Christophe Gindraux, Christophe Heuga

TÉNORS II Jean-Pascal Cottier, Nicolas Ducret

BASSES I Stéphane Adenot, Fabrice Hayoz, Gabriel de Weck

BASSES II Francesco Biamonte, Michel Juvet, Raphaël Peiry

## ÉQUIPE TECHNIQUE DU SPECTACLE

Décor Atelier du CDDB Théâtre de Lorient sous la direction de Joseph Le Saint et atelier de l'Opéra de Lausanne

Costumes réalisés par l'atelier Mantille & Sombrero, Paris

Direction technique et production	Bruno Boyer
Adjoints	Daniel Wicht, Guy Braconne
Régie de production	Sylvie Braconne
Régie de scène	Jean-Pierre Dequaire
Régie des surtitres	Konrad Waldvogel
Responsable service machinerie	Stefano Perozzo
Adjoints	Jean-René Leuba, Vincent Böhler
Responsable service électrique	Gérard Brugger
Adjoint	Sylvain Laramée
Responsable service accessoires	Jahangir Rizvi
Responsable service couture/habillement	Béatrice Dutoit
Responsable construction/décoration	Jean-Marie Abplanalp
Responsables maquillages et perruques	Victor Sanchez, Viviane Lima-Chollet
Machinistes	Antoine Béguin, Jérôme Perrin, Claude Ros, Marc Rieben, David Ferri, Jérôme Loth, Pierre-Yves Clerc, Nicolas Pilet
Machiniste/constructeur	Jean-Luc Reichenbach
Electriciens	Thierry Oberhofer, Guillaume Rossier, Alain Caron
Accessoiriste	Véronique Brazzola
Habilieuses/couturières	Marie-Paule Mottaz, Carmen Cardinaux-Conte, Karine Dubois, Sylviane Curti
Maquilleuses/perruquières	Nathalie Mouchnino, Marie-Pierre Decoligny, Stéphanie Depierre, Roberta Damiano
Coursier	Mike Starr
Stagiaires	Aline Favre, Antoinette Rychner, Lubomir Zich, Noemie Stalder, Diane Grosset, Maryline Paquin

## CONSEIL DE FONDATION DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

PRÉSIDENT Renato Morandi

VICE-PRÉSIDENT Jean-Jacques Schilt

SECRÉTAIRE Jean-Pierre Pastori

Alessandro Bracone

Yves Burnand

Jean Chevallaz

Olivier Cuendet

Yvette Jaggi

Jean-Jacques Rapin

Claude Ruey

Francis Thévoz

Jacques Treyvaud

Silvia Zamora

Nous remercions tout particulièrement pour leur participation à la réalisation de notre saison 2000-2001

La Ville de Lausanne

Le Canton de Vaud

Le Fonds intercommunal de soutien  
aux institutions culturelles de la région lausannoise

Association Viticole – Yverne

Banque de Dépôts et de Gestion

Baumgartner Papiers SA

Bobst SA

Fondation Leenaards

Fondation Pro Scientia et Arte

Imprimerie Ruckstuhl SA

KPMG

Loterie Romande

Les Retraites Populaires

Ph. Schuler SA

Société Viticole de Perroy

24 Heures

[www.regart.ch/opera-lausanne](http://www.regart.ch/opera-lausanne)

Location: tél. 021.310 16 00

[opera@lausanne.ch](mailto:opera@lausanne.ch)

## LE CERCLE DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

Constitué d'un noyau de personnes privées et d'entreprises, le Cercle de l'Opéra de Lausanne a pour objectif de soutenir, grâce aux dons de ses membres, les projets et les entreprises de l'Opéra de Lausanne.

L'association s'efforce de favoriser la participation de ses membres à la vie de l'Opéra et leur offre la possibilité de bénéficier de nombreux avantages.

### COMITÉ DU CERCLE DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

M<sup>me</sup> Françoise Muller, présidente  
M<sup>r</sup> André Corbaz, vice-président  
M. Jacques Treyvaud, trésorier  
M<sup>me</sup> Anne Goy, secrétaire  
M. Renato Morandi  
M. François-Xavier Hauville

### MEMBRES (décembre 2000)

M. Nicolas Bergier  
M. et M<sup>me</sup> Jürg S. Binder  
M. et M<sup>me</sup> Marco P. Blømsma  
M. Yves Burnand  
M. Gino Caiani  
M. et M<sup>me</sup> André Corbaz  
M. et M<sup>me</sup> Jean-Jacques Goy  
M. et M<sup>me</sup> Pierre Henchoz  
M. et M<sup>me</sup> André Hoffmann  
M<sup>me</sup> Pascale Honegger  
M. Paul-Henri Juillerat  
M. Christophe Krebs

Bobst SA  
Fondation Notaire André Rochat  
Hentsch Henchoz et C<sup>ie</sup>  
La Suisse Assurances

M. Hans-Jürg Leisinger  
M. et M<sup>me</sup> Louis Masson  
M<sup>me</sup> Gaby Morier-Genoud  
M. et M<sup>me</sup> Georges Muller  
M<sup>me</sup> Linda Nelson  
M. Christian Polin  
M<sup>me</sup> Berthe Reymond-Rivier  
M. Patrick Soppelsa  
M. et M<sup>me</sup> Jacques Treyvaud  
M<sup>me</sup> Marie-Rose Verrey  
Baronne Mariuccia Zerilli-Marimo

Publigruppe SA  
Scheuchzer SA  
Sources Minérales Henniez SA  
UBS SA

Secrétariat, renseignements et inscriptions:  
Cercle de l'Opéra de Lausanne  
c/o Opéra de Lausanne, Case postale 3972, 1002 Lausanne.  
Tél. 021 310 16 22  
opera@lausanne.ch

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN DÉCEMBRE 2000  
PAR L'IMPRIMERIE RUCKSTUHL SA  
À RENENS  
EN CARACTÈRES BODONI CORPS 10.5  
SUR PAPIER RIVES CLASSIC IVOIRE  
DE BAUMGARTNER PAPIERS SA

RÉDACTION  
ALAIN PERROUX

GRAPHISME  
DANIEL CHOMPRÉ