

OPÉRA DE MONTPELLIER

La Didone

Francesco Cavalli

Opéra de Montpellier

11, boulevard Victor Hugo – CS 89024 – 34967 Montpellier Cedex 2

Tél. 04 67 60 19 99

Fax 04 67 60 19 90

Adresse Internet : <http://www.opera-montpellier.com> — Email : contact@opera-montpellier.com



La Didone

OPÉRA EN UN PROLOGUE ET TROIS ACTES
DE **FRANCESCO CAVALLI**

LIVRET DE **FRANCESCO BUSENELLO**

CRÉATION A VENISE EN 1641 AU THÉÂTRE SAN CASSIANO.

PRODUCTION DE L'OPÉRA DE LAUSANNE

18, 20 et 21 janvier 2002
à l'Opéra Comédie

Les Talens Lyriques

Direction, clavier et orgue
Christophe Rousset

ORCHESTRE

Violons

Enrico Gatti,
Gilone Gaubert-Jacques

Altos

Judith Depoutot,
Jun Okada

Flûtes à bec

Héloïse Gaillard,
Meillane Wilmotte

Cornets

Frithjof Smith,
David Gebhard,
Doron Sherwin

Trombones

Franck Poitrineau,
Stefan Legée,
Jacques Henry

CONTINUO

Contrebasse

Ludek Brany

Violoncelle

Emmanuel Jacques

Clavier et orgue

Jean-Marc Aymes

Harpe

Siobhan Armstrong

Théorbe et guitare

Laura Monica Pustilnik

Théorbe

Pascal Monteilhet

L'ensemble Les Talens Lyriques
est soutenu par
la Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Île-de-France,
Ministère de la Culture et
de la Communication

Chœurs de l'Opéra de Montpellier

Franck Bard
Marie-Anne Benavoli Fialho
Elina Bordry
Nathalie Cazenave
Eric Chabrol
Christian Chauvot
Ernesto Fuentes Mezco
Josiane Houpiez-Bainvel
Étienne Leclercq
Jacques Maresch
Hervé Martin
Jean-Claude Pacull
Béatrice Parmentier
Sherri Sassoon-Deschler
Olga Tichina

Direction musicale
Christophe Rousset
Direction des chœurs
Noëlle Geny

Réalisation

Éric Vigner

Costumes

Paul Quenson

Lumières

Christophe Delarue

Dramaturgie et surtitres
Rita de Letteriis

Assistant à la direction musicale
Jean-Marc Aymes

Assistant à la mise en scène
Jean-Pierre Dequaire

Assistant à la scénographie
Bruno Graziani

Régie Générale
André Sauvage

Régie du spectacle
Xavier Bouchon, Sophie Duc

Régie des surtitres
Valérie Blanvillain

Maquillages et coiffures
Soizic Sidoit

Durée approximative 3h00
Entracte après l'Acte I

NOUS REMERCIONS LES USAGERS
DE TÉLÉPHONES PORTABLES
DE LES METTRE EN PAUSE
ET D'ÉVITER DE S'EN SERVIR
APRÈS LEUR PASSAGE AU CONTRÔLE.

La Didone

Didone, Creusa, Ombra di Creusa
Juanita Lascarro

Enea

Topi Lehtipuu

Iarba

Ivan Ludlow

Anna, Cassandra
Katalin Varkonyi

Venere, una damigella
Anne-Lise Sollied

Ascanio, Amore
Valérie Gabail

Junon, una damigella
Monique Simon

Fortuna, una damigella
Elizabeth Calleo

Eole, Cacciatore II et III
Phillip Sheffield

Anchise
Daniel Salas

Nettuno, Cacciatore IV, ombra di Sicheo
Ivan Garcia

Hecube, Mercurio, Cacciatore I
Christopher Gillett



"Énée racontant à Didon, les malheurs de la ville de Troie."
Peinture de Pierre Narcisse Guérin – XIX^e siècle, Musée du Louvre – Paris.

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. À 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'Énéide* de Virgile, le 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^e 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.

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 le 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.

Venus 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 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.

À 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 recouvré 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.



Opéra de Lausanne. Photo : Marc Vanappelghem

CAVALLI ET L'OPÉRA VÉNITIEN

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 qui explose.

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 donc 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-Bruni). 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'emmener 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 un usage de cette époque, il a pris le nom de son protecteur. Cavalli resta au service de Saint-Marc toute sa vie : il en devint *Maestro di Cappella* en 1668.

À 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 qu'il n'a que 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 retransmettre la fureur. Chargés de l'accompagner, les instruments du *continuo* (clavecins, 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'Énéide* de Virgile palpite de sentiments forts grâce auxquels le compositeur peut tout à loisir exhiber son habileté à imiter les passions, 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 même 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 Cappella*. Jusqu'à sa mort en 1676, il écrira essentiellement de la musique religieuse. Cavalli conservait dans sa bibliothèque de nombreuses partitions avec scrupule. À sa mort, il les légua à son élève Giovanni Calari. Cette précieuse collection entra ensuite dans la bibliothèque de Marco Contarini, mécène établi à Padoue. C'est grâce à ce fanatique d'opéra et à sa riche 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^e siècle.

Alain Perroux



Opéra de Lausanne. Photo : Marc Vanappelghem

BUSENELLO OU LES CONTRADICTIONS DU BAROQUE

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^e siècle), et, conformément à l'esthétique naissante du *recitar cantando* de la *Camerata dei Bardì* 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'inscription sur le "Livre d'argent" permettait l'accès aux charges de l'État, 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 Prosperita infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646), *Statira principessa di Persia* (1655), *La Discesa di Enea all'Inferno* (resté manuscrit). À part *Poppea*, et bien sûr *La Discesa di Enea*, ces opéras 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 rapports 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 Cornelia 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 Busenello¹, est celui de l'amour, maître du monde pour le meilleur et pour le pire. Dans ses sonnets en italien², 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 pendules 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 bains 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 sensations vraies que donnent le vin ou le tabac. L'épicurisme modéré de Busenello se combine ainsi

1. 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 Gentrevi, ainsi que par le mémoire de maîtrise d'Emmanuelle Hubrecht *Giovanni Francesco Busenello* et la naissance du mélodrame historique.

2. Sonnets recueillis par Livingston dans le volume : *Sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello*.

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 évansion 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* ou 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'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 !

Jacques Joly

Article extrait du n°115

de *L'Avant-Scène Opéra*



Opéra de Lausanne. Photo : Marc Vanappelghem

DIDON VENGÉE

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 excluaient 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'État et la Vertu : le refus de la victoire du déterminisme divin, une certaine foi dans la possibilité du bonheur, et surtout ce que les autres adaptations n'avaient pas osé, la condamnation de la lâcheté masculine d'Énée. Virgile, tout en reconnaissant à la fin du livre IV de son *Énéide* que la mort de Didon est non méritée, ne la rachète pas dans les Enfers au livre VI. Énée seul s'y exprime pour se justifier encore, et son seul sentiment face à l'ombre muette et languissante de Didon est la pitié. Virgile se réjouit qu'elle ait rejoint 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'Énéide* dans *La Discesa d'Enea all'inferno*, un de ses livrets restés inédits, il donne du trio Énée-Didon-Sychée, une caricature presque boulevardière, qu'Offenbach n'aurait peut-être pas désavouée. Énée y est encore plus vil et plus abject, répétant inlassablement son innocence et le poids de la responsabilité divine ; Didon y est toujours plus déchaînée contre lui, regrettant que même les Enfers ne la protègent pas, qu'il vienne la transpercer à nouveau, comme une quatrième furie infernale. Quant à Sychée, il y est toujours plus ridicule et déplaisant, réduit à n'être qu'un mari cocu et mécontent de l'être, chantant : "Je viens planter des cornes jusque dans les Enfers", après avoir été dans *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'Énée 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 Énée la figure centrale d'un prince efféminé et passionné, Iarbas le fou, qui sait laisser parler ses sens et sait aimer jusqu'à la folie, Busenello condamne le Troyen encore plus inexorablement.

Le véritable sens de cette modification finale est encore ailleurs. "Puisqu'il est également anachronique chez Virgile que Didon perde la vie non pour Sychée son mari, mais pour Énée" écrit Busenello dans l'*argomento*, "les grands esprits pourront aussi tolérer un mariage qui diffère à la fois de la légende et de l'Histoire. L'auteur suit ainsi son désir, et pour éviter la fin tragique de Didon, il a introduit le dit mariage avec 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.

Françoise Decroisette

Texte extrait de *Écriture et réécriture dans La Didone de G.F. Busenello* (1641), Les Langues néo-latines, no 295, 1995.



Opéra de Lausanne. Photo : Marc Vanappelghem

LES RAISONS D'UN CHOIX

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^e 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. À 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^e 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^e 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.

Pendant 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.

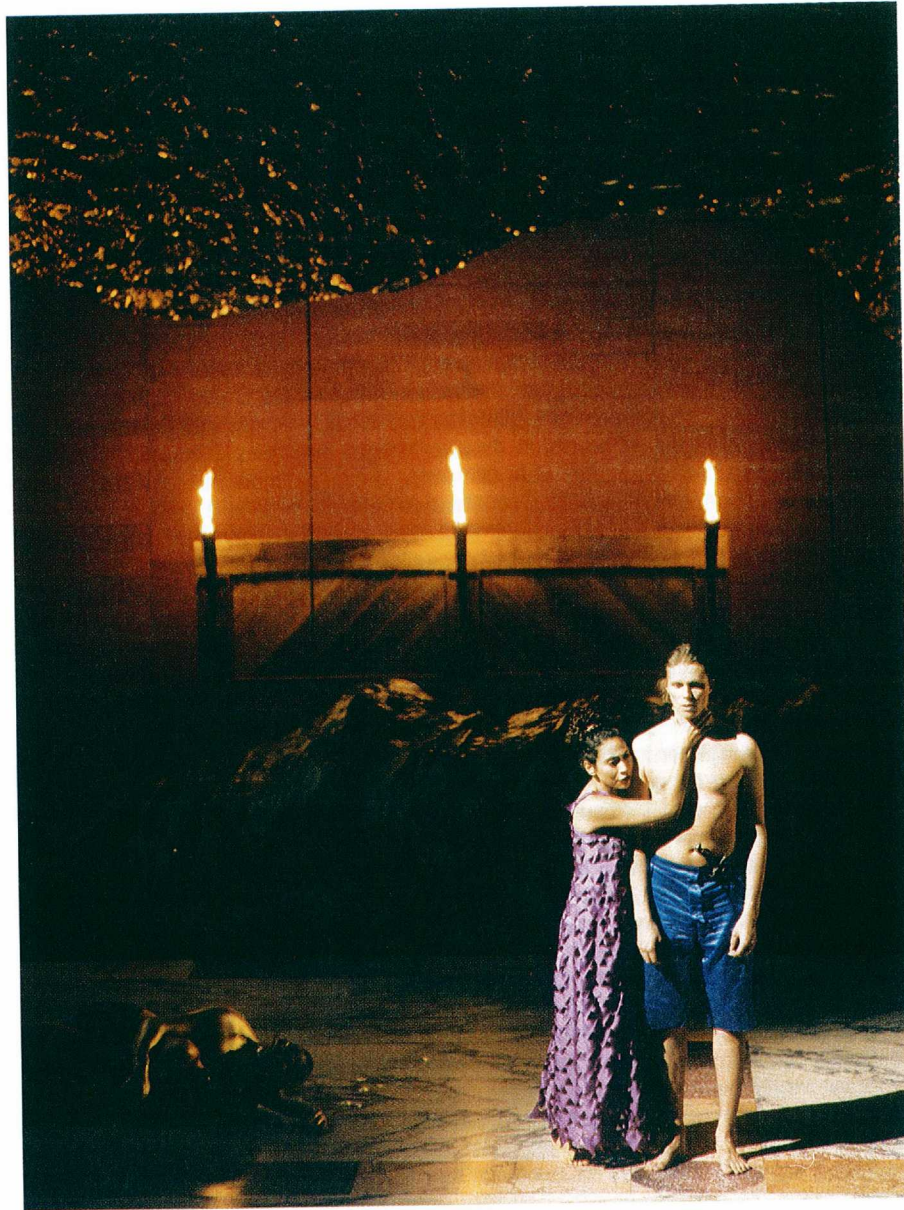
L'acte I est celui de la guerre : Troie sous le signe de Mars. Il entremêle diverses intrigues : Enée et les siens, Cassandre et son malheureux Chorébe, Cassandre et sa mère Hécube, Vénus et son fils Enée, Sinon le Grec fanfaron. Le foisonnement de ce premier acte troyen ne fait que préparer l'intensité 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^e 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.

Christophe Rousset



Opéra de Lausanne. Photo : Marc Vanappelghem



CHRISTOPHE ROUSSET
direction musicale

Christophe Rousset étudie tout d'abord 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 (Aix-en-Provence, la Roque d'Anthéron, Saintes, Beaune, Utrecht...), et par des formations renommées (La Petite Bande, Musica Antiqua de Cologne, Les Arts Florissants...). 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 son propre ensemble, Les Talens Lyriques.

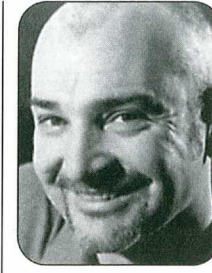
À l'opéra, il se consacre notamment à Haendel (*Scipione, Riccardo Primo, Rinaldo, Admetto...*), Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*), Cimarosa (*Il mercato di Malmantile* à l'Opéra du Rhin), à l'opéra napolitain (*Armida abbandonata* de Jommelli, *Antigona* de Traetta), vénitien (*La Didone* de Cavalli) et français (*Les Fêtes de Paphos* de Mondonville).

En 1998, après une tournée mondiale, il a dirigé *Mitridate* à l'Opéra National de Lyon, également enregistré à cette occasion; et présenté en nouvelle production au Châtelet.

En 2001, il dirige *L'Incoronazione di Poppea* à Amsterdam, *La Passion selon St Jean* au Teatro Regio de Turin et est à nouveau à la tête de l'Académie Baroque d'Ambronay pour une production *Cadmus et Hermione* de Lully.

Depuis 1991, il enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Aux Opéras de Montpellier, il a dirigé ces dernières saisons : *Giulio Cesare*, *erse* et *Ippolito ed Aricia*.



ÉRIC VIGNER
réalisation

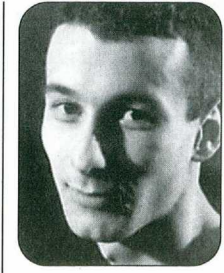
Après des études d'Arts plastiques, Éric Vigner étudie au Conservatoire de Rennes, puis à l'École de la Rue Blanche, enfin au Conservatoire de Paris. Outre son activité d'acteur de théâtre et de cinéma (il tourne avec P. de Broca, B. Jacquot), il crée la Compagnie Suzanne M., concrétisant ainsi son désir de pratiquer un théâtre de recherche.

En 1991, il signe sa première mise en scène, *La Maison d'os* de Dubillard. Depuis, il s'inscrit dans la lignée des metteurs en scène les plus novateurs de sa génération. 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, *Brançusi contre États-Unis* au Festival d'Avignon...

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 avec Lambert Wilson, *Toi cour, Moi jardin* de Jacques Rebotier, *Marion Delorme* de Victor Hugo, le *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. À l'invitation de la Comédie Française, il met en scène pour la salle Richelieu, *L'École des Femmes* de Molière dont la première a eu lieu le 25 septembre 1999.

Avec *La Didone*, Éric Vigner signe sa première mise en scène d'opéra.



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, Givenchy. Il est diffusé en tant que designer d'objets par la Galerie Sentou.

Il vient de signer les costumes du *Rhinocéros* au Théâtre de Lorient.



CHRISTOPHE DELARUE
lumière

Né à Rennes, Christophe Delarue suit une formation de technicien dans une école nationale à 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 a créé, en 1998, les lumières du *Désavantage du Vent* pour la Compagnie d'Edvin (mise en scène par Eric Ruf et Pierre Lamandé). En 2000, il signe les lumières du *Décameron* de Boccace (mise en scène Bérangère Bannelle) et du *Voyage de Seth* (mise en scène Arthur Nanzyciel).



JUANITA LASCARRO
soprano - *Didone, Creusa, Ombra di Creusa*

Juanita Lascarro commence des études de chant à Bogota, sa ville natale, puis se perfectionne à Cologne. Elle fait ses débuts en Angleterre, dans le rôle-titre de *Daphné* de Strauss. Depuis, elle chante de nombreux rôles, dont Fiorilla dans *Le Turc en Italie* et Mélisande à La Monnaie, Euridice dans *Orfeo* avec René Jacobs à Aix-en-Provence, Barbarina, Oberto dans *Alcina*, Frasquita, une Fille Fleur et Susanna à l'Opéra Bastille, Adina, Susanna, Micaela et Juliette au Teatro Colon.

En tant que membre de l'Opera Studio à Cologne, elle interprète Papagena dans *Die Zauberflöte*, Despina dans *Così fan tutte* et Atalanta dans *Xerxes*. En concert, elle se produit avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël (le *Requiem* de Fauré et le *Stabat Mater* de Pergolesi), interprète les Lieder de Strauss à Leipzig, la 4^e Symphonie de Mahler (sous la direction de Vladimir Ashkenazy) à Berlin et Francfort et *L'Enfant et les sortilèges* avec le BBC Symphony Orchestra. Elle est aux Proms de Londres pour la 2^e Symphonie de Mahler avec le London Philharmonic Orchestra et chante *Les Bachianas Brasileiras* de Villa Lobos avec le Philharmonique de Berlin. Elle a enregistré *Les Contes d'Hoffmann* et *Alcina, Die Verlobung im Traum* de Krása et *Der Zwerger*.

Parmi ses projets : *Boris Godounov* (Xenia) au Netherlands Opera et *Daphné* à Berlin.



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 dans *Die Zauberflöte* sous la direction de Jean-Claude Malgoire au Théâtre des Champs-Élysées, Tom Rakewell dans la production lausannoise de *Rake's progress* à Annecy et Chambéry, *Albert Herring* à Helsinki. Il chante également dans une nouvelle production des *Troyens*, sous la direction de John Eliot Gardiner et dans *Les Paladins* de Rameau, sous la direction de William Christie (Théâtre du Châtelet). Il vient d'interpréter, sous la direction de Martin Haselböck, *Acis und Galathea* à Vienne. Parallèlement, il poursuit une intense activité de concertiste.

En projet : la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach en tournée en France et au Japon, *La Rondine* de Puccini en Finlande, *The Fairy Queen*, sous la direction de Christophe Rousset en Espagne.



IVAN LUDLOW
baryton - *Iarba*

Né en Angleterre, Ivan Ludlow étudie le chant à la Guildhall School de Londres, puis se perfectionne au National Studio Opera. Il débute au Festival de Battignano avec Calmon dans *L'Angellino Belvedere* de Jonathan Dove, puis incarne le Ministre dans *Ligeia* de Augusta Reed Thomas au Festival de Spoleto. Il est invité au Festival de Wexford pour Guglielmo dans *Così fan tutte*, au Festival de Buxton pour le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* avant de participer à la création de *Théodora* à Glyndebourne. Entre 1998 et 1999, il fait partie des jeunes voix de l'Opéra du Rhin, pour qui il interprète notamment Sempronio dans *Lo Speciale* de Haydn, l'Officier dans *Dialogues des Carmélites*, Kilian dans *Der Freischütz*. Récemment, il a été l'invité par l'Opéra National de Bordeaux pour *La Tragédie de Carmen* de Peter Brook. Il s'est produit à l'Opéra National du Rhin dans *Roméo et Juliette* (Paris) et au Festival d'Eisenstadt dans *L'Incontro improvviso*.

Parmi ses projets, Ivan Ludlow interprétera le rôle de Claudio dans *Béatrice et Bénédicte* au Welsh National Opera et à l'Opéra de Lausanne.



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, elle se produit ainsi dans *Le Nozze di Figaro* à l'Opéra de Paris. Elle était également dans *Un mari à la porte* d'Offenbach à l'Opéra de Rennes et dans 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 *Der fliegende Holländer* de Wagner à l'Opéra de Massy et *Il Ritorno d'Ulisse in patria* à Namur en Belgique. On a pu l'entendre au Festival de Pâques à Deauville dans le *Stabat Mater* de Pergolesi ainsi qu'avec l'Orchestre National d'Île de France dans une création de Thierry Pécou. Pour le disque, elle vient d'enregistrer *le Martyre de San Sébastien* avec l'Orchestre National d'Île de France.



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 de *La Bohème* à Oslo, puis à Torre del Lago et à La Fenice.

Elle chante ensuite Adèle dans *Die Fledermaus* à Oslo et au Festival de Wolfegg, Alceste d'*Admeto* pour le Festival Haendel et le Festival de la Halle sous la direction de Christophe Rousset, avec lequel elle enregistre pour Decca, *I Lamenti* de Leonardo Leo.

En 2000, elle chantait dans *Mitridate, re di Ponte* au Théâtre du Châtelet (direction : Christophe Rousset)

À l'Opéra de Montpellier *Ippolito ed Aricia* (Diana).



VALÉRIE GABAIL
soprano - *Ascanio, Amore*

Après avoir étudié le jazz vocal et la comédie musicale, Valérie Gabail s'oriente vers la musique classique et intègre la classe d'Anne Marie Rodde, dont elle sort munie d'un premier prix en 1996. Elle complète sa formation auprès d'Howard Crook et participe à divers stages de musique ancienne. En 1998, elle est titulaire d'une bourse de la Fondation Royaumont pour étudier à la Julliard School de New York avec Lorraine Nubar.

Remarquée par Marc Minkowski, elle chante très souvent sous sa direction et participe à de nombreuses productions dont *Ariodante* et *Armide* de Gluck, *Blondchen* dans *Die Entführung aus dem Serail*, les rôles de Poppée et de Drusilla dans *L'Incoronazione di Poppea* et collabore avec Christophe Rousset pour *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin, *La Didone*, ou encore avec Jean-Claude Malgoire pour *Les Indes Galantes*, *La Patience de Socrate* de Telemann, *Il Ritorno d'Ulisse in patria* et *Orfeo*.

Elle chante également en duo avec Gérard Lesne pour les *Cantates* de Scarlatti et les *Motets* à deux voix de Stradella, interprète les *Grands Motets* de Mondonville au Festival d'Ambronay, à Utrecht et au Concertgebouw d'Amsterdam.

Pour le disque, elle enregistre le *Stabat Mater*, les *Motets* et la *Missa dolorosa*, et tout récemment, *I Pelligrini al sepolcro* d'Adolf Hasse (avec II Seminario Musicale, sous la direction de Gérard Lesne) ainsi que *Les Quatre Saisons* de Boismortier.

Elle a été Papagena dans une nouvelle production de *Die Zauberflöte*, présentée au Théâtre des Champs-Élysées et en tournée.

Elle fera ses débuts sur la scène de l'opéra de Paris en février 2002 dans *Platée* de Rameau, sous la direction de Marc Minkowski.



MONIQUE SIMON
mezzo-soprano - *Junon, Una Damigella*

Après des études aux Conservatoires de Nancy et de Paris, Monique Simon devient stagiaire du Studio Versailles Opéra sous la direction artistique de Marc Minkowski et Rachel Yakar. Elle remporte plusieurs prix, dont le Juventus 1994.

Ses dispositions pour le répertoire baroque l'amènent à travailler régulièrement avec des ensembles réputés, notamment Les Musiciens du Louvre avec qui elle enregistre *Hippolyte et Aricie* de Rameau et *Acis et Galathée* de Lully.

En 1996, elle fait ses débuts à l'Opéra de Lyon avec le rôle de la troisième Dame dans *Die Zauberflöte* et en 1997 elle a interprété *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 : Marcellina dans *Le Nozze di Figaro*, Tisbe dans *La Cenerentola*, la Marquise de Berkenfield dans *La Fille du Régiment*, une Fille-Fleur dans *Parsifal*.

Elle donne régulièrement des récitals au Luxembourg, en Allemagne, en France, aux Pays-Bas et au Portugal.



ELISABETH CALLEO
soprano - *Fortuna, Una Damigella*

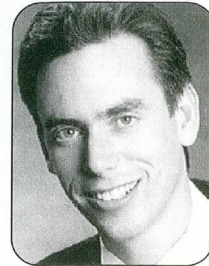
Née en Italie, de parents américains, c'est aux États-Unis qu'elle étudie l'interprétation vocale à l'Eastman School of Music, puis à l'Academy of Vocal Arts (Philadelphie) en tant qu'artiste en résidence.

Elisabeth Calleo interprète ainsi les rôles de Despina dans *Così fan tutte*, Adèle dans *Die Fledermaus*, Lucia dans *The Rape of Lucretia*, Barbarina dans *Le Nozze di Figaro*, Yniold dans *Pelléas et Mélisande*, Gretel dans *Hänsel und Gretel*.

Elle chante également en concert : *La Messe en ut mineur* de Mozart, *La Création* de Haydn, *Le Messie* de Haendel et le *Weinachtsoratorium* de Bach, et se produit auprès d'ensembles tels que Vox Antiquae, Vox Amadeus et Pennsylvania Pro Musica.

Tout récemment, c'est en France qu'elle choisit d'étudier la musique baroque dans le cadre du Studio Baroque de Versailles.

En 2002, elle sera Yniold dans *Pelléas et Mélisande* à Montpellier, puis à Massy, Bastienne dans *Bastien et Bastienne* de Mozart à l'Opéra de Rouen, et Amour dans *Cadmus et Hermione* de Lully, pour une tournée française.



PHILIPP SHEFFIELD
ténor - *Eole, Cacciator 2, cacciator 3*

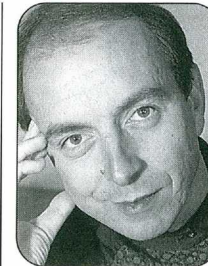
Après des études à l'université de Cambridge, il entre au Royal College of Music puis à la Julliard School de New York.

C'est ainsi qu'il interprète entre autres : Jacquino dans *Fidelio*, Tybalt de *Roméo et Juliette*, Ferrando dans *Così fan tutte*, Belmonte dans *Die Entführung aus dem Serail*, Tamino dans *Die Zauberflöte*, Lensky dans *Eugène Onéguine*, le rôle-titre d'*Albert Herring*... et se produit sur les scènes du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, de l'Opéra de Berlin, de l'English National Opera, du Vlaamse Opera et de l'Atelier Lyrique à Athènes...

Récemment, il a chanté Don Ottavio dans *Don Giovanni*, le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* (Opéra Comique de Paris), *The Rape of Lucretia* (Opéra de Nantes), Delmonte dans *Un Giorno di Regno* (Royal Opera House), *Forrest Murmurs*, *Der Apotheker* (Vienne).

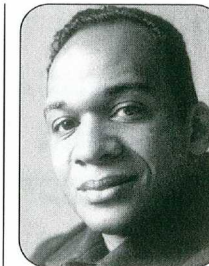
Invité en concert, il chante *Serenade for Tenor* et *Nocturne* de Britten, *L'Isola disabitata* de Haydn, *Der Schatzgraber* de Schreker...

Parmi ses projets : *L'Incoronazione di Poppea* (Brooklyn Academy de New York), Basilio dans *Le Nozze di Figaro* (Glyndebourne), *L'Enfant et les Sortilèges* et *Der Rosenkavalier* (Opera North).



DANIEL SALAS
baryton, basse - *Anchise*

Formé au Conservatoire de Nîmes, Daniel Salas entre en 1980 à l'école d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Dès 1981, il se produit comme soliste sur toutes les 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), mais 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.



IVAN GARCIA
basse - *Nettuno, Cacciator 4, Ombra di Sicheo*

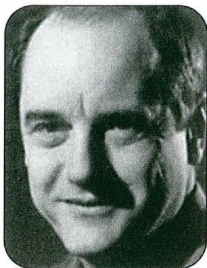
Né au Venezuela, il étudie au Conservatoire National Simón Bolívar de Caracas auprès de William Alvarado et se spécialise ensuite à l'Institut de Musique Cherubini à Florence auprès de Walter Alberti.

Il est l'invité permanent de l'Académie Bach du Venezuela et membre de la Camera de Caracas de 1985 à 1997. Il est alors invité par le Teatro Colón de Buenos Aires, le Glasgow Festival, le Midsummer Opera, le Teatro Massimo à Palerme, l'Opéra de Lyon, le Festival de Beaune...

Il a chanté Séneca de *L'Incoronazione di Poppea*, Caron dans *Orfeo*, Leporello dans *Don Giovanni*, Sarastro dans *Die Zauberflöte*, Don Alfonso dans *Così fan tutte*, Douglas dans *La Donna del Lago*. On a pu l'entendre également en concert, dans le *Requiem* de Mozart, le *Requiem* de Verdi, *Mesiah* de Haendel, *La Création* de Haydn, *Old American Song* de Copland.

Il a participé à l'enregistrement de *Vesperi della Beata Vergine*, *L'Incoronazione di Poppea*, *Il Sansone* de Aliotti (sous la direction de Gabriel Garrido).

Prochainement, il chantera à Séville *La Résurrection* de Haendel.

**CHRISTOPHER GILLETT**ténor - *Hecube, Mercurio, Cacciator 1*

Formé au Royal College of Music puis au National Opera Studio de Londres, Christopher Gillett débute en 1981 avec Edwin (*The Gypsy princess*), avant de chanter à Covent Garden les rôles de Flûte dans *A Midsummer Night's dream*, Hermes dans *King Priam*, Roderigo dans *Otello*, Pang dans *Turandot*, Dov dans *The Knot garden* et Arbate dans *Idomeneo*. Il est ensuite à Glyndebourne pour Ferrando dans *Così fan tutte*, *Albert Herring* et Tikhon dans *Katya Kabanova*. Suivront des engagements au Netherlands Opera (*Il Ritorno d'Ulisse in patria*, *A Midsummer Night's Dream*), au Festival d'Aix-en-Provence (*Die Zauberflöte*), à la Monnaie de Bruxelles (*A King Riding*, *La Stelidaura Vendicante*), à l'Opéra de Nice (*Il Telemaco*), à Oslo (*Gloria* de Menotti)... Il se produit également fréquemment en concert et participe à de nombreux enregistrements. Récemment, il était à Saint Petersburg dans *A child of our time* de Tippett, interprétait au Netherlands Opera Triquet dans *Eugène Onéguine* et *Rosa* de P. Greenaway. On a pu l'entendre à Sydney dans *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, à l'Opéra de Rome dans *A Midsummer Night's Dream*, il s'est produit également avec l'Orchestre de Padova e Veneto pour *Serenade* de Britten, à Gênes dans *Mort à Venise*, à Francfort dans *Die Wände* de Hölszky...

En projet : *Le Couronnement de Poppée* et *Le Nozze di Figaro* au Netherlands Opera, *Voices* de Henze avec le London Sinfonietta et *Così fan tutte* à l'Opera Royal de Wallonie.

L'Opéra de Montpellier

PRÉSIDENT-FONDATEUR
Le Député-Maire de Montpellier

PRÉSIDENT
Henri Talvat
Adjoint au Maire, délégué à la culture

SURINTENDANT POUR LA MUSIQUE
René Koering

DIRECTEUR DÉLÉGUÉ
Christoph Seufferle

DIRECTEUR MUSICAL
Friedemann Layer

ADMINISTRATRICE
Renée Panabière

SERVICE ARTISTIQUE
*Attaché de direction,
chargé des services artistiques et
de la scène*
Jean-Marc Forêt

Secrétariat de Direction
Jacqueline Cluzeau,
Anita Plasa, Florence Thiery

DIRECTION DES CHŒURS
Chef des chœurs
Noëlle Geny

Chef de chant
Anne Pages

Pianiste
Valérie Blanvillain

Régie des chœurs
Béatrice Parmentier

Secrétariat des chœurs
Noëlle Rica

RÉGIE GÉNÉRALE
Régisseur Général
André Sauvage

Régisseur
Xavier Bouchon

Attaché de régie
Christian Candelon

Secrétariat
Fabienne David

Agent administratif
Alain Fenouillet

SERVICES TECHNIQUES
Directeur technique
Gabriel Helayel

Attaché à la direction technique
Marcel-Claude Chauve

Secrétariat à la direction technique
Laure Salhen

Chef machinistes
Albert Macchi

Machinistes
Patrick Bardin,
Philippe Bénichon,
Jean-Luc Caizergues,
Franck Cassagnau,
Abdelali Chelih,
Christian Favantines,
Michel Ferrara, Thierry Gavens,
Abderahmane Khadir,
Roger Marcou, Claude Pieyre,
Christophe Roche,
Roland Zenati, Mario Marcou

Chef éclairagiste
Noël Martinez

Éclairagistes
Philippe Alcaraz,
Christian Brun, Joseph Helayel,
Frédéric Jacquemet,
Claude Iraberri, Thierry Palmero

Chef accessoiriste
Michel Garcia

Accessoiristes
Jean-Loup Cappelle,
Thierry Loupiac

Chef sonorisateur
Jacques Gribal

Aide sonorisateur
Christophe Minarro

Responsable du service habillement
Marie Sol

Couturières
Élisabeth Twardowski,
Fatma Zemouli

MAINTENANCE
*Responsable entretien, sécurité et
service informatique*
Pierre Galvez

Agent administratif qualifié
Hélène Bouscarel

Informaticienne
Cathy Leuret

Entretien sécurité
Cécile Aigouy, Claude Ain,
Odile Bonin, Michel Carel,
Antoine Caro, Gérard Jover,
Gilbert Manfé

Agents d'entretien
Nicole Blanes, Benjamin Carbonne,
Maryse Felip, Isabelle Fontugne,
Yamina Moussaoui, Nadine Nicolas,
Melha Said, Yvonne Xicluna

INFORMATION
*Chargée de communication et des
relations avec la presse*
Sophie Cuvillier

Assistée de
Hélène Arcidet

Dramaturgie – Documentation
Nicole Boudet

Attachée au Service de l'information
Patricia Barthélémy

Agent administratif
Jean-Christophe Pascal

JEUNE PUBLIC
*Responsable du jeune public et
des actions pédagogiques*
Mariannick Attali

*Assistée du Médiateur,
Animateur pédagogique*
Jean-Michel Balester

Agent administratif
Cathy Chapeau

RELATIONS PUBLIQUES
*Responsable du service location,
chargée des collectivités*
Aline Chanuz

Locationnaires
Pascale Andréo,
Frédérique Gaudry,
Claudine George

GESTION DU PERSONNEL
Attachée d'administration
Marie-Claude Rusque

Assistée de
Laurence Mérinon

Secrétariat
Danièle Chouilly

COMPTABILITÉ
Chef comptable
Jean-Pierre Ganivet

Comptables
Cécile Ain,
Patrick Ferrier,
Frédéric Melerio,
Brigitte Portulier

LOGE-CONCIERGERIE
Conciergerie
Nour-Eddine Slim,
Willy Henin,
René Vitou,
Emmanuel Fissenko

Chauffeur
René Conesa

Courrier
Jean-Claude Tranier,
Jenny Combe

Standardiste
Muriel Tailamé

sommaire

- p.2 ▶ la distribution
- p.5 ▶ À lire avant le premier accord...
- p.6 ▶ *Argument*
- p.8 ▶ ALAIN PERROUX, *Cavalli et l'opéra vénitien*
- p.11 ▶ JACQUES JOLY, *Busenello ou les contradictions du Baroque*
- p.17 ▶ FRANÇOISE DECROISSETTE, *Didon vengée*
- p.20 ▶ RITA DE LETTERIS, *Les Fastes de la parole*
- p.22 ▶ Christophe Rousset, *Les Raisons d'un choix*
- p.25 ▶ Les artisans du spectacle, biographies

pour en savoir plus

À 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*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- ▶ H.C. Robbins Landon & John Julius Norwich *Cinq siècles de musique à Venise*, éd. J.-C. Lattès, Paris, 1991.

À ÉCOUTER

- ▶ *La Didone*, dirigé par Thomas Hengelbrock, avec Yvonne Kenny, Laurence Dale, Balthasar-Neumann-Ensemble (3 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).