

"ARCHEOLOGIE DU XXEME SIECLE"

Musique : Michel Musseau
et Monteverdi, Gesualdo, Banchieri, Caccini, Peri
Livret : Béatrice Cramoix, Mireille Larroche, Michel Musseau

Mise en scène : Mireille Larroche
Conseiller artistique : Béatrice Cramoix
Assistant à la mise en scène : Christophe Mirambeau
Décors : Claude Plet
Collaboration : Raoul Albert
Lumières : Marc Chauvelin
Costumes : Michel Ronvaux
Son : Marc Piera
Construction du décor : Ateliers de l'Espace Michel Simon

Avec
Edwige Bourdy, soprano
Daniel Soulier, comédien
et l'Ensemble Clément Janequin :
Dominique Visse, Bruno Boterf, Paul de los Cobos,
François Fauché, Marc Busnel et Eric Bellocq.
Xavier Lagasa, contrebasse - Pascal Delage, percussions
Michel Maurer, claviers - Malo Vallois, guitare

Production de la Péniche Opéra
Coproduction: L'Ensemble Clément Janequin, La Muse en Circuit,
Aulnay-Espace Jacques Prévert, Michel Simon Arts Productions
Coréalisation du Théâtre du Lierre
Avec le soutien du Fonds de Création Lyrique

au
THEATRE DU LIERRE
22, rue du Chevaleret - 75013 Paris

du 15 janvier au 7 février 1993
les jeudi, vendredi, samedi à 20 H 30
et les dimanche à 16 H

prix des places : 120 F - Tarif réduit 90 F (pour les moins de 25 ans,
cartes vermeil et étudiant, habitants du XIIIème et collectivités)

Réservations : 45.86.55.83/FNAC/VIRGIN/CROUS/36.15 THEA

Ligne C du RER, arrêt Boulevard Masséna
Bus: 27 (arrêt Oudiné), 62 (Patay-Tolbiac), PC (Porte de Vitry)

Service de Presse - Anne Gueudré : 43.70.94.94
Relations Publiques - Emmanuelle Saunier : 45.86.55.83
ou Isabelle Ballant : 43.59.81.14

Florence, le 15 novembre 1999. Hier, la ville a été détruite par une déflagration atomique. On reconnaît vaguement une place bordant l'Arno qui charrie une eau boueuse et triste, et de part et d'autre, sur les rives, un no man's land impressionnant ; on reconnaît quelques palais, quelques cathédrales et l'Opéra. Un ronronnement persistant perce le silence qui glace la ville, déserte, ravagée, exsangue, éventrée jusqu'au plus profond de ses entrailles, laissant apercevoir cette stratification de ruines qui signifie son histoire.

Une équipe de sauveteurs dégage peu à peu des décombres les débris de cette grandeur passée. Archéologie tragique qui met à jour les vestiges d'une histoire flamboyante. Les ruines accouchent d'une pièce de choix : il s'agit d'une fresque qui devait surplomber la porte du salon d'apparat du Palais Pitti. Quatre érudits du XVIème siècle semblent y disserter de grands sujets humanistes, peu sensibles au paysage dévasté qui les cerne. Un luthiste et un sculpteur siègent à leur côté.

Qui sont ces hommes ? Une assemblée de sages ? Un cénacle de lettrés ? Une camerata florentine ?

Les fouilles se poursuivent lentes, laborieuses, inexorables, au rythme de la lecture d'un journal. Journal où s'alternent et s'entrecroisent les préoccupations intimes, philosophiques, musicales et esthétiques d'un homme... préoccupations qui ont toutes en commun une interrogation profonde sur l'acte de création.

Le spectacle s'articule donc autour de deux discours, deux narrations, deux temporalités, deux espaces : celui de l'archéologie à proprement parler, révélant peu à peu les vestiges de cette mémoire artistique et musicologique qu'est devenue Florence détruite, et celui d'un journal tenu par un homme, au fil des premières heures, des premiers jours passés au milieu des décombres.

Le premier espace, la première narration, celle des images et des mirages, seront tout naturellement confiés à la musique du XVIème siècle (Lassus, Gesualdo, Vecchi, Bardi, Caccini ou Peri).

Le deuxième espace, la deuxième narration, celle du journal, seront confiés à un compositeur du XXème siècle, de notre temps : Michel Musseau.

Ce journal est celui d'un compositeur à la dérive, errant d'un bout à l'autre de l'Europe. Incapable d'achever son opéra, fasciné par cette date, 1600, où fut créé le premier opéra, hanté par cette naissance, comme s'il y avait pu y avoir de la musique sans opéra !

Qui a présidé à la naissance du monstre ? La musique ou le théâtre ? Qui a rendu possible ce désir fou de donner à voir la musique ?

Mireille Larroche

Il s'agirait d'observer quelques sages, cultivés en littérature, en musique, en architecture, en sculpture ; quelques curieux vivant à la fin du 16ème siècle en Italie et désireux de former un cénacle où l'on échangerait des points de vue sur tous les sujets passionnants et à la mode. Qui pourraient être ces hommes ? Et en fait, qui furent-ils, ceux qui se réunirent de la sorte au sein de la *Camerata Bardi* à Florence ?

Bien sûr, le Comte Bardi lui-même ; gentilhomme de haute culture, connu pour son intérêt pour la civilisation gréco-latine, mais aussi et entre autres Vincenzo Galileo, père de l'illustre astronome, Octavio Rinuccini, poète, Giulio Caccini, Jacopo Peri, compositeurs et chanteurs, ainsi qu'Emilio de Cavalieri, organiste et compositeur. Les sujets pour lesquels ils se passionnèrent tant ne nous passionnent-ils plus aujourd'hui ? L'un d'entre eux par exemple : ne vous êtes-vous jamais préoccupé des rapports de la musique et du texte ? *Prima* quoi ? *Le parole o la musica* ? De quoi la musique est-elle significative à travers toute une époque ? Des conversations de Galilée avec Girolamo Mei, on retient qu'une des très grandes expériences du moment était d'obtenir, par le chant, l'imitation de celui qui parle, en réaction à la grande polyphonie contrapuntique du siècle passé. Galilée faisait des expériences à propos de la monodie, chant syllabiquement articulé qui suit les inflexions du poème. Cela fait penser à un appauvrissement de la musique (dans ce cas, les instruments deviennent accompagnateurs et guides harmoniques). Mais que de progrès par rapport à la nature humaine : enfin, les pensées, les sentiments s'éclairent, s'entendent, font surface, rayonnent. L'harmonie, le contrepoint sont en souffrance, mais quant à la musique ? Est-elle vraiment seulement cela ? Si l'on admet qu'il existe des correspondances entre l'évolution des arts et des sciences, considérons la découverte de Galilée qui fait de la terre une planète sphérique en opposition au disque plat qu'on imaginait jusque-là. Rien que l'exploit correspond à un appauvrissement de la nature divine : l'homme devenait capable, grâce à son esprit et ses facultés particulières d'observer le ciel jusqu'alors domaine de l'imaginaire et de Dieu : il avait repoussé les limites de son intelligence, il pouvait se débrouiller seul. Dieu n'était plus juste au-dessus de sa tête, ni l'église comme une épée de Damoclès. Celle-ci, par son autodafé, prouve d'ailleurs qu'elle avait bien entendu le message.

Ainsi, voici naître l'homme et ses exigences, ses envies, ses désirs, ses tourments, son esprit, son être en évidence, et le vide qui se creuse en face de lui, Dieu plus petit tout au bout de la lorgnette, la solitude face à l'infini. Tout cela, au 20ème siècle, n'en avons-nous jamais parlé ? Il s'agirait, disais-je, d'observer quelques sages qui se réuniraient pour parler de tout cela. Mais c'est dans l'opéra qu'ils s'expriment, pris au piège du *recitar cantando* et des théories naissantes. Mais où sommes-nous, quelles sont ces ruines ? Nous sommes au 20ème siècle, face à des hommes du 16ème siècle italien. Mirages ? Hallucinations ? Rêves ?... Qu'importe, puisque les inquiétudes qu'ils expriment, s'articulent comme un puzzle avec celles de notre époque, avec les nôtres. Ils parlent des rapports de la musique avec le texte, de la primauté de l'un sur l'autre, ils parlent du big bang et des galaxies, du corps et de l'âme et de la primauté de l'un sur l'autre, des droits divins, de la justice, de l'ordre et de la primauté des uns sur les autres.

Celui qui note, qui est-ce ? Un philosophe, un écrivain, un homme politique, un archéologue, un musicologue, un ethnologue, un métaphysicien... Qui mieux qu'un compositeur du 20ème siècle pouvait donc se prêter au jeu de l'observation ?

Béatrice Cramoix

A la vision théocentrique de l'univers qui régit le monde médiéval se substitue l'"Homme" que le 16ème siècle découvre et explore avec passion. Cette attitude nouvelle, l'Humanisme, fera franchir un cap décisif à la musique.

De la parole commune à la parole individuelle : l'art des polyphonistes, expression musicale de la foi collective, est à son apogée au moment où la musique est sollicitée par d'autres exigences. Il devient important de comprendre le texte articulé et son sens. Le chant doit être source d'émotions et de sentiments humains. La notion de monodie accompagnée se fait jour : il s'agit de réinventer la déclamation de la Tragédie grecque et la pureté expressive de la monodie antique. Les milieux intellectuels s'organisent, poursuivant recherches et expériences au sein de *Camerata* et Académies (les "cénacles" du comte Bardi puis de Jacopo Corsi à Florence, de Jean-Antoine Du Baif à Paris). Leurs tentatives donneront naissance à un genre nouveau : l'Opéra.

Déjà le madrigal polyphonique, pièce profane très en vogue dans l'Italie du 16ème siècle, évolue dès 1550 vers le madrigal dramatique : virtuellement scénique, la musique s'y fait soutien expressif du texte au service des émotions qu'il induit. Le madrigal va servir de base de travail à la *Camerata Bardi* (1576-82) sous la houlette attentive du comte Giovanni De Bardi, grand ordonnateur des fêtes médicéennes, établissant le principe de base qui va "faire" l'opéra : *imitar col canto chi parla* (litt. imiter par le chant celui qui parle). Ainsi le madrigal de Pietro Strozzi : *Fuor dell'Humido Nido* (hors du nid humide) pour ténor et violes d'accompagnement, chanté par la Nuit lors des noces de François de Médicis en 1579: ambitus restreint (sixte), dans le médium, chant syllabique, et discrète vocalise aux cadences et demi-cadences, épousant les accents du parler ordinaire, comme l'exigeaient les théories de la *Camerata*. Mais le cadre harmonique est conforme à la tradition du madrigal polyphonique, la partie de ténor solo n'est pas indépendante des autres parties.

Il faut attendre *Euridice* (1600) – sujet mythologique révélateur de la béatitude du siècle envers l'Antiquité et la force expressive de sa Tragédie – pour que la notion de "parole individuelle" prenne tout son sens musical à travers la monodie accompagnée.

Euridice, poème de Rinuccini mis en musique par Jacopo Peri (1561-1633), tous deux membres de la *Camerata Corsi* qui poursuit les explorations entamées par le cénacle du comte Bardi, fut joué à Florence (Palais Pitti). L'idéal antique y est pourtant renouvelé. Commandé en l'honneur du mariage de Marie de Médicis et Henri IV, le mélodrame aura une fin heureuse : le bon goût eût réprouvé que se permettent les librettistes durant toute l'histoire de l'opéra. Incontestablement le premier opéra de l'histoire, cette oeuvre marque l'aboutissement des recherches des *camerate Bardi et Corsi*.

Le *recitar cantando* des humanistes-musiciens est né : "la musique doit se faire la servante du texte en tirant de celui-ci des suggestions rythmiques et mélodiques, si bien que le chant apparaît comme un parler musical" écrit Federico Mompellio. Effectivement, le récitatif syllabique et attentif à sa fonction narrative et expressive est écrit avec un soin extrême. Presque totalement dégagé de sa basse harmonique, la mélodie en est mesurée, l'accompagnement (dont la réalisation est confiée "à l'art et au jugement des instrumentistes") se réduit au rôle de soutien, acquérant du même coup son indépendance au même titre que la partie vocale.

C'est Claudio Monteverdi (1567-1643) qui opérera la synthèse entre la richesse héritée de la polyphonie et les rapports musicaux modernes, le *recitar cantando*. Musicien, avant d'être d'aucune obédience artistique, Monteverdi tourne définitivement une page de l'histoire de la musique avec sa *Favola in Musica, Orfeo* (1607-libretto de Striggio) et entame un nouveau chapitre.

Le Maître de Musique du duc de Mantoue ne sacrifie pas la musique sur l'autel du récitatif dramatique. Celui-ci est déjà sauvé de la monotonie grâce à l'influence de Giulio Cattini (1545-1618), chanteur-compositeur, qui contribua à embellir les formules mélodiques (schématiques et peu lyriques, mais proches du "parler ordinaire" cher aux théoriciens des *Camerate*) du *parlar cantando*. Il est probable que Monteverdi assista à la première de l'*Euridice* de Peri, venu dans les bagages de son duc, et qu'il tira ses propres conclusions en prenant connaissance à travers l'oeuvre de Peri du fruit des décennies de recherches sur la déclamation musicale.

Lui ne désirait pas bannir la polyphonie, les chœurs et les pages instrumentales au seul profit du récitatif : c'était se priver de variété et appauvrir ainsi le langage musical. Aussi la diversité de formes de son *Orfeo* (récitatifs, airs, chœurs, danses, interludes et épisodes instrumentaux) est entièrement mise au service de l'expression, seul guide du compositeur. L'orchestre lui-même, fort conséquent (pas moins de 43 musiciens prévus), a une fonction dramatique, intervenant pour souligner ou agrémenter l'action. Ici, la réalisation de l'accompagnement n'est pas laissé au seul talent des instrumentistes. Soucieux de la "couleur" de son orchestre, qui doit participer au même titre que l'action scénique à la puissance émotive du mélodrame, Monteverdi précise et soigne l'instrumentation de chaque épisode. Homogène de par son efficacité expressive, mais protéiforme dans sa structure interne, l'*Orfeo* définit le principe du *dramma per musica* tel qu'il va être exploité et développé dans les oeuvres futures.

Marco Da Gagliano, qui participera activement au développement du mélodrame, verbalisera ces principes en 1608 dans la préface de sa *Dafne* (sur un texte de Rinuccini déjà mis en musique par Peri en 1598) : notion d'équilibre voix/orchestre, *sinfonia* d'ouverture destinée à capter l'attention du spectateur dès le début du drame, ballet instrumental clôturant l'ouvrage... et une critique contre ces chanteurs qui emploient à tort et à travers trilles, passages, exclamations au lieu de "*scolpir le sillabe per bene intendere le parole*" (litt. sculpter les syllabes pour bien entendre les paroles).

Prima la musica doppo le parole, o prima le parole doppo la musica ? L'opéra à peine né porte déjà en lui la cause de sa décadence mais aussi de sa renaissance. Mais là, c'est d'une autre Renaissance dont il s'agit.

Christophe Mirambeau

Béatrice Cramoix

Née à Paris où elle entreprend tout d'abord des études littéraires à la Sorbonne. En 1970, elle obtient la Voix d'Or Ninon Vallin au concours national. En 1973, un premier prix de chant au Conservatoire de Paris. Elle a poursuivi une recherche sur l'art gestuel baroque ainsi que sur les interprétations de la musique aux 17ème et 18ème siècles. S'intéresse aussi bien au répertoire : opéra, opérette, cantate, oeuvres contemporaines, mélodies, répertoire ancien.

Elle crée en 1982 la Péniche Opéra avec Mireille Larroche et depuis 1984 en est la conseillère artistique.

Mireille Larroche

Metteur en scène dès le lycée, elle est assistante d'Ariane Mnouchkine et de José Valverde en 1973 et 1974. En 1975, elle crée la Péniche Théâtre avec Jean-Paul Farré, en 1982 la Péniche Opéra. Depuis, elle se consacre avec succès au théâtre musical, contemporain ou de répertoire.

Mireille Larroche, propose une approche originale du théâtre lyrique. Par son ouverture étonnante sur le monde contemporain, sa réflexion, son dynamisme et son intime collaboration avec les compositeurs, les directeurs musicaux et les interprètes, elle a réalisé une rencontre parfaite de la scène et de la musique.

Par sa démarche très personnelle, de la conception du projet à sa création, passant commande aux compositeurs ou réalisant une "relecture" peu conventionnelle du répertoire, Mireille Larroche concilie la musique "savante" avec notre quotidien, l'actualité, le rire ou le roman. Elle explore les ressources illimitées de l'univers musical.

Son expérience, en tant que directrice artistique de la Péniche Opéra, lui a permis de créer, pour la première fois en France, un atelier de recherche permanent, en contact direct avec le public.

"La Péniche Opéra, lieu bien singulier, a su au gré du temps donner au Théâtre Musical la vitalité et l'originalité qui lui seyent si bien. Ce souci permanent de "donner à voir la musique" grâce à un répertoire riche et divers, nous enchante.

La Péniche c'est tout cela et encore plus, c'est une aventure, un esprit ouvert et créatif, un "îlot" de liberté que nous habiterons encore pour longtemps."

Christophe Ubelmann

Directeur de l'Espace Jacques Prévert

Michel Musseau

Compositeur, il écrit des musiques de concert, de films, de danse, de scène, de cirque ; des jingles publicitaires ou non, des chansons, une messe de mariage, un divertissement pour orchestre à cordes et automobiles, un opéra et quart, des bandes magnétiques policières ou mégalomaniaques, décors sonores ou partenaires à des instrumentistes ou des comédiens.

Interprète - piano, synthétiseur ou chant - il participe à des ensembles de musique contemporaine, de jazz, de bal, de théâtre musical.

Auteur de chansons et de sketches, il se produit en récitals, solo ou accompagné.

Marionnettiste, clown et comédien, il a fait du théâtre et du cinéma.

Il collabore au sein de la "Muse en Circuit" avec le compositeur Luc Ferrari.

Edwige Bourdy

Elle a fait ses études musicales au C.N.R. de Toulouse dans les classes de B. Monmart et J. Doucet, au CNIPAL de Marseille avec R. Streich, à l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris dans la classe de D. Dupleix et était l'année dernière au Centre de Musique Baroque de Versailles dirigé par R. Jacobs et R. Yakar.

Edwige Bourdy a interprété plusieurs rôles importants du répertoire : *Soeur Constance* dans le "Dialogue des Carmélites", *Blondchen* dans "L'enlèvement au Sérail", *le feu, la princesse et le rossignol* dans "L'enfant et les Sortilèges" sous la direction de Plasson et Soustrot. Elle chante également l'oratorio notamment avec J. Aquino, J.-W. Audoli, E. Lavail. Elle interprète les compositeurs contemporains (Dusapin, Ohana, Prodomidès) et la musique baroque avec R. Jacobs, J.-C. Malgoire, J.-E. Gardinier.

Daniel Soulier

Il débute au théâtre en 1971 avec Mehmet-Ulusoy et le "Théâtre de Liberté". Il travaille pendant 10 ans avec Antoine Vitez au Théâtre des Quartiers d'Ivry puis au Théâtre National de Chaillot où il monte le "Théâtre d'Arlequin" en 1985 et 86.

Il réalise aussi à Chaillot depuis 1982 cinq spectacles de marionnettes d'après les oeuvres de Swift, Supervielle, Calvino, Lewis Carroll, etc... Il a joué également avec Ewa Lewinson, Mireille Larroche, Giorgio Strehler, Alain Recoing, Isil Kasapoglu, etc...

Il a monté Molière, Marivaux, Ionesco, Robert Pinget, Lesage, Sacha Guitry.

Sa première pièce, "Après l'amour", jouée au Théâtre de la Main d'Or/Belle de Mai, a obtenu le prix "nouveaux talents" de la SACD en 1992.

L'Ensemble Clément Janequin

La présence ininterrompue et tant applaudie sur la scène musicale internationale depuis maintenant plus de dix ans, fait de Clément Janequin un des premiers ensembles vocaux de notre époque. Entraînés par la voix et la personnalité de Dominique Visse, ces artistes sont bien les maîtres incontestés du répertoire français du XVIème siècle dont ils ont révélé toute la richesse, et que nous pouvons apprécier grâce à leur remarquable discographie chez Harmonia Mundi France.

Dès ses débuts, l'Ensemble Clément Janequin s'est imposé comme le principal interprète de la musique vocale du XVIème siècle, patrimoine jusqu'alors méconnu ou peu considéré. L'Ensemble choisit l'essentiel de son répertoire dans les manuscrits et les éditions originales de diverses bibliothèques européennes, oeuvres de Lassus, Josquin Desprez, Sermisy, Bertrand, Costeley, Passereau, Sandrin, Paschalde l'Estocart Crécquillon, de la Rue et, bien sûr, Clément Janequin.

S'adjoignant selon les programmes, un orgue, un luth, voir un ensemble instrumental, les "Janequins" quittent volontiers leur répertoire français pour se produire dans les oeuvres majeures de la Renaissance italienne, allemande ou espagnole.