

Olivier Lexa : « Fascinés par la musique de Cavalli, les gens de théâtre oublient parfois de faire du théâtre ! »



32

Twester

J'aime

0

G+1

Artiste
Lexa, Olivier

Par Bernard Schreuders | jeu 10 Mars 2016 | Imprimer

Interview

[Elena, L'Eritrea](#), la version parisienne de [Xerse](#) : les résurrections se succèdent avec un bonheur constant et la prochaine saison de l'ONP s'ouvrira sur une nouvelle production d'[Eliogabalo](#), ultime chef-d'œuvre confié à Leonardo Garcia-Alarcón avec Franco Fagioli dans le rôle-titre. Cavalli serait-il en passe, comme le suggérait Laurent Bury, de devenir un compositeur [mainstream](#) ? Nous avons voulu poser la question à Olivier Lexa, justement occupé à préparer la mise en scène de [L'Oristeo](#), donné en récréation mondiale à Marseille les 11 et 13 mars.

A quelle veine de Cavalli se rattache *L'Oristeo* ?

Il y a deux ans, j'ai mis en scène la récréation mondiale de *L'Eritrea*, qui fait partie de ce que nous pourrions appeler la tétralogie du San Aponal. En 1650, Cavalli et son librettiste préféré, Giovanni Faustini, ont pu disposer de leur propre théâtre. Faustini s'est lancé en tant qu'imprésario et a ouvert dans le quartier de San Polo cette petite salle d'opéra qui malheureusement n'existe plus. Ils avaient une grande liberté, puisqu'ils ne dépendaient pas des grandes familles patriciennes qui auraient pu les censurer. Ils ont pu y donner *L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto* et *L'Eritrea*. Ces ouvrages procèdent de la même veine et sont au centre de l'œuvre de Cavalli : après la décennie qui a vu l'éclosion de l'opéra vénitien, cet équilibre parfait entre la tragédie et la comédie, et avant le retour de Paris, au lendemain de *L'Ercole amante*, où tout en restant fidèle à son style, Cavalli va développer une autre vision de l'opéra, plus ambitieuse, plus grandiose. En 1649, nous entrons dans l'âge d'or du compositeur qui a vu la création du fameux *Giasone*. *L'Oristeo* est donc le premier ouvrage créé au San Aponal et si ce chef-d'œuvre n'a jamais été rejoué, c'est parce que c'est le manuscrit le plus illisible de Cavalli.

En réalité, c'est aussi le seul autographe ?

Oui, et c'était un cauchemar pour en établir une édition moderne, un travail extrêmement difficile réalisé par Jean-Marc Aymes, c'est sans doute la raison pour laquelle cet opéra n'a encore jamais été remonté. Je ne vois pas d'autre explication. C'est un ouvrage fort drôle, avec un sujet romanesque et exotique, qui préfigure l'opéra bouffe. En quelques mots, c'est l'histoire d'un roi qui tue par erreur, pendant une bataille, le père de sa fiancée, une princesse, qui ne peut plus l'épouser et se retire en un lieu bordé d'un jardin. Le roi décide de se déguiser en

jardinier pour partir à sa reconquête. Cela m'a immédiatement fait penser à la fin de *Candide*, quand il faut cultiver son jardin, cette idée de retour à l'état de nature annonce aussi le Siècle des Lumières, on la retrouvera souvent dans l'opéra bouffe comme *La Finta Giardiniera* de Mozart, en dehors des intrigues bourgeoises. La musique est absolument géniale.

Il semble que Faustini ait écrit le livret un peu à la hâte, est-ce que cela se ressent à la lecture ?

Non. Il y a peut-être bien une faiblesse dans le livret. Pour des raisons, je pense, liées aux machineries, Faustini a voulu inclure des scènes mythologiques dans *L'Oristeo*, notamment celles des Muses, or, ces deux types d'intrigue se développent en parallèle sans se rencontrer, sans véritable connexion, ce qui montre qu'il a sans doute dû travailler vite. Mais finalement, l'intrigue développée par les personnages mythologiques est liée à l'amour et nous la traitons comme une sorte d'illustration, dans une réalité supérieure, de ce qui se passe au premier niveau dramaturgique, celui de l'argument principal.

Après avoir travaillé sur ce projet pendant un an et demi avec Jean-Marc Aymes, nous avons vraiment pu apprécier les qualités d'une partition musicalement très proche de *L'Eritrea*. Il y a des duos magnifiques, l'écriture se caractérise par une grande sensualité, une spontanéité et un art des enchaînements remarquable. Nous avons fait très peu de coupes, l'opéra étant déjà assez concis. Autre similitude avec *L'Eritrea*, l'intrigue gravite autour d'un nombre limité de personnages, ce qui simplifie la compréhension pour le public. C'est la raison pour laquelle je pense que *L'Oristeo* va bien marcher et sera probablement repris. *L'Eritrea* possède une intrigue à tiroirs avec un double travestissement qui n'est pas évident à comprendre alors que le livret de *L'Oristeo* est beaucoup plus simple. On reproche parfois à Faustini, par rapport à Busenello, de réaliser des livrets un peu compliqués, c'est vrai qu'il travaillait vite, il était aussi imprésario, soignait moins ses livrets que Busenello, Strozzi ou même Minato, mais grâce au nombre restreint de personnages, il arrive à une plus grande efficacité théâtrale.

Une des forces de la production de *L'Eritrea* résidait dans l'italianité des interprètes. A Marseille, vous avez réuni une distribution plus internationale. Comment a-t-elle été coachée ?

Jean-Marc Aymes parle couramment l'italien et fort bien celui du XVII^e siècle ! Il peut donc coacher lui-même les chanteurs, beaucoup mieux d'ailleurs que certains chefs italiens. Il a une attention toute particulière au texte, aux accents, etc. Pour ma part, cela fait six ans que je vis et travaille en Italie, je pense bien me débrouiller aussi. Puis nous avons des Italiens sur la production, je pense notamment à Aurora Tirota, qui tient le rôle principal de Diomède. Pour l'italien, il n'y aurait pas de souci.

Au-delà de la primauté du texte, quel est le secret pour réussir un Cavalli ?

C'est d'être attentif au théâtre et surtout au rythme. Avec Cavalli, nous sommes dans du théâtre musical, avec des recettes qu'appliquent aujourd'hui tous les auteurs de *musical* de Broadway : cela ne retombe jamais. Quand on a un moment d'introspection, il est immédiatement contrebalancé par une nouvelle énergie – un duo, un récitatif, un coup de théâtre –, on a toujours un parfait équilibre entre scènes tragiques et comiques, c'est ce qu'on retrouvera plus tard dans le théâtre musical et jusque chez Alban Berg, c'est le fil de mon travail en tant que metteur en scène. En voyant plusieurs des mises en scène de Cavalli faites par des gens de théâtre, qui n'étaient pas musiciens, je me suis rendu compte qu'ils étaient trop fascinés par la musique. Quelquefois, les duos ou les *lamenti* sont tellement beaux que les gens de théâtre, qui n'y sont pas habitués, sont fascinés et oublient de faire du théâtre ! Je le vois systématiquement. Le secret pour Cavalli c'est d'être musicien et théâtral à la fois.

Son heure semble enfin venue...

Oui, d'autres productions se préparent, il reste trois opéras à recréer, c'est merveilleux ce qui se passe aujourd'hui autour de Cavalli. Il y a également les enregistrements, celui de Leonardo Garcia Alarcon (*Heroines of the Venetian Baroque*), puis celui de Christina Pluhar (*Amore innamorato*), Claudio Cavina vient aussi d'enregistrer un disque, ils m'ont tous sollicité et j'ai travaillé sur les trois. Chaque approche est intéressante. J'ai essayé de faire du lobbying pour que Cavalli soit enregistré en dehors des intégrales, car je ne comprenais pas pourquoi il n'y avait pas de récital. Or en voilà trois maintenant, coup sur coup, avec le soutien du Venetian Centre for Baroque Music.

Et l'édition intégrale des opéras se poursuit...

Oui, justement à l'occasion de *L'Oristeo*, il y aura une grande réunion de travail de la Société Internationale de Musicologie, présidée par Dinko Fabris et Ellen Rosand, tous les chercheurs qui travaillent sur Cavalli seront présents.

L'entrée au répertoire d'une grande maison comme l'Opéra de Paris représente aussi une consécration pour Cavalli.

Oui, évidemment, mais en fait la consécration a déjà eu lieu à Bruxelles, il y a vingt ans, avec *La Calisto* dirigée par René Jacobs. Cela pose la question du rapport, compliqué, de ces opéras aux grandes salles. *Eliogabalo* à Paris, cela va être compliqué. Il faudra autre chose que l'orchestre de Cavalli, seul *Ercole amante* a été conçu pour une grande salle. Ce n'est pas non plus, je pense, le destin de Cavalli d'être donné au Met. Mais je pense qu'à Garnier, cela pourra marcher, parce que Leonardo Garcia Alarcon dirigera une grande formation, mais j'ignore si Cavalli a déjà été donné dans un théâtre aussi vaste.

A la lumière de votre travail sur *L'Opera Seria* de Gassmann pour La Monnaie et sur *I Due Foscari* à La Scala, comment définiriez-vous la spécificité du dramaturge par rapport au metteur en scène et leurs relations ?

Il n'y a aucune règle, c'est au cas par cas. Le dramaturge peut assister le metteur en scène dans sa conception générale de la mise en scène et donc influencer sur des décisions très importantes, comme il peut aussi se cantonner au rôle qu'il revêt en Allemagne, d'où vient d'ailleurs la notion de « dramaturge », à savoir un travail d'exégèse, de recherche sur les sources, mais aussi sur le contexte de création. Par exemple sur *I Due Foscari* de Verdi, mon rôle a été passionnant : j'étais à la fois conseiller sur la véritable histoire des Deux Foscari à Venise, au XVe siècle, sur la manière dont elle a été transformée par Lord Byron puis par Piave en livret, mais également sur le contexte de création de l'opéra en 1844, les raisons pour lesquelles il n'a pu être créé à La Fenice et a finalement vu le jour au Teatro Argentina à Rome. C'est là un rôle classique de dramaturge, à l'allemande.

Sur *L'Opera seria*, j'ai fait tout autre chose. J'étais présent durant toutes les répétitions et j'étais en charge de la gestuelle baroque, au troisième acte, j'ai donc travaillé directement avec les artistes.

Cela change donc complètement d'une production à l'autre...

Oui, mais c'est également vrai pour l'assistant à la mise en scène ou le décorateur, la dramaturgie recouvre des réalités fort différentes. L'opéra est génial pour ça, certains metteurs en scène ont des idées très précises sur ce qu'ils veulent et seront très directifs, par exemple, avec la personne chargée de dessiner les costumes, ce qui est le cas de Patrick Kinmonth (*L'opera seria*) puisqu'au départ il est scénographe et décorateur. Au contraire, d'autres metteurs en scène seront très ouverts aux idées du costumier.

Donc, vous êtes directeur du Venetian Centre for Baroque Music, musicologue...

Non, je ne suis pas musicologue. J'ai étudié la musicologie, mais ma formation de base, c'est historien et j'y tiens beaucoup, parce que je pense que la musicologie est une science en retard par rapport aux autres sciences humaines, elle évolue en circuit fermé. Sa grande chance a été, à partir des années 50, d'avoir participé à la redécouverte de la musique baroque, la musicologie a pris alors un vrai sens, mais, malheureusement, elle est restée hermétique aux autres champs du savoir, comme l'histoire, la philosophie, l'histoire de l'art. J'ai une formation plus générale qui me permet de ne pas me cantonner à une vision musicologique. Par ailleurs, je suis musicien, j'ai d'ailleurs commencé en tant que violoniste avec Hervé Niquet. Je suis historien et musicien, mais musicologue, non, c'est trop réducteur.

J'aillais justement montrer que vous êtes tous sauf enfermé dans une seule démarche, puisque vous êtes à la fois metteur en scène, directeur du Venetian Centre for Baroque Music, musicographe, romancier, je dois avoir oublié une corde...

Oui, mais il y a plusieurs axes de travail auxquels je tiens beaucoup. Tout d'abord quelque chose que je ne vois pas à l'opéra ou plutôt que je n'ai vu qu'avec Benjamin Lazar, avec Trisha Brown ou Bob Wilson :

une approche du corps, une rhétorique corporelle. Que doit exprimer un chanteur d'opéra avec son corps ? Le travail d'Eugène Green et de Benjamin Lazar a permis de poser cette question fondamentale, après chacun a pu évoluer. Un de mes premiers chocs à l'opéra, c'était à Aix en 1999, avec *L'Orfeo* dirigé par René Jacobs et mis en scène par Trisha Brown. Elle avait fait danser tous les chanteurs et avait élaboré une rhétorique gestuelle extraordinaire, infiniment contemporaine – nous étions aux antipodes du baroque. C'était magnifique, cela disait quelque chose et je me nourris de ce travail. Bob Wilson a aussi une vraie conception de ce que doit être le corps, que je n'aime pas, personnellement, mais au moins il se pose la question. A part eux, qui réalise un véritable travail sur la rhétorique corporelle ? Je ne sais pas ce que je peux apporter au monde de l'opéra, mais si j'ai quelque chose à dire, c'est à ce niveau-là. Je ne veux surtout pas me limiter à la gestuelle baroque parce que je vais aborder d'autres répertoires et dans toutes les pièces que je vais faire, jusque dans la création contemporaine (en 2018), je ferai un travail très poussé sur la rhétorique gestuelle et sur la chorégraphie, puisque je collaborerai régulièrement avec des danseurs.

Un des principaux freins à cette démarche ne réside-t-il pas dans la fragilité de certains chanteurs lyriques, dont la voix est mal connectée au corps et qui restent focalisés sur leur performance purement vocale ?

Oui, il y a aujourd'hui un problème avec les chanteurs. Dans *L'Opera Seria*, j'ai gestualisé tout le troisième acte, or j'étais très surpris de me retrouver face à d'excellents chanteurs d'opéra, mais qui ne savaient pas bouger, à qui on n'a pas appris à bouger, qui n'avaient jamais réfléchi à la manière de souligner leur chant et de s'exprimer aussi avec des gestes – quels qu'ils soient, je ne parle pas de gestuelle baroque. Qu'est-ce qu'on fait avec son corps pendant qu'on chante ? C'est très étonnant, parce que le chant vient du corps, on travaille sur son diaphragme, avec les résonateurs... Je voudrais que mon travail porte sur cette rhétorique du corps, parce que c'est quelque chose de rare, que je ne vois pas et qui me motive comme metteur en scène, c'est également ce qui plaît aux directeurs qui misent sur mon travail. Cette année, j'ai fait deux dramaturgies et trois mises en scène (*L'Oristeo*, *Angeli e Demoni* et *Il Combattimento di Tancredi*), l'année prochaine, je ferai trois mises en scène, puis en 2018 une création contemporaine. J'adore Cavalli, mais je ne veux pas me cantonner à lui, ce qui m'intéresse, c'est le théâtre musical et dans celui-ci la manière dont un chanteur se meut et s'exprime avec son corps, de Monteverdi à Wagner, jusqu'au théâtre d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle je ne veux pas être perçu comme un musicologue, un dramaturge ou comme un intellectuel : ma place est sur scène.

Entretien réalisé à Bruxelles le 8 février 2016