

Conversation avec | Vincent Dumestre

Ici on voit le Grand Théâtre comme un écrin parfait pour les passions baroques, on parle de la nouvelle génération de chanteurs et de la couleur des pierres du centre de Dijon !

Vincent, vous serez à Dijon très bientôt pour *Le Couronnement de Poppée*. Parlez-moi de cette coproduction entre l'Opéra de Dijon, l'Académie de l'Opéra national de Paris et le Théâtre de l'Athénée. Quelle a été la genèse du projet ?

L'Académie de l'Opéra de Paris a souhaité proposer un programme qui sortait de ses habitudes. Il est vrai que le baroque, surtout avant 1650, ne fait pas particulièrement partie de son répertoire. Les chanteurs travaillent principalement le grand répertoire lyrique postérieur. Or, Christian Schirm qui est un vrai connaisseur de musique ancienne, a tenu à travailler sur le chef d'œuvre de Claudio Monteverdi, *Le Couronnement de Poppée*, qui est certainement l'opéra du XVII^{ème} siècle actuellement le plus joué dans le monde.

Moi qui ne l'avais jamais dirigé ni travaillé, je me suis tout d'abord demandé si j'allais pouvoir faire quelque chose de nouveau sur cette œuvre, puis j'ai très vite été enthousiaste. Vous savez, ma démarche est double : j'ai un profil de découvreur, j'aime étudier des œuvres dans des bibliothèques pour leur redonner vie. On ne joue en effet aujourd'hui qu'environ 10% de la musique ancienne imprimée. Dans la mesure où la majorité des œuvres n'était pas publiée, imaginez toute la musique aujourd'hui disparue... C'est d'ailleurs le cas des premiers opéras vénitiens ; 26 ont été composés entre 1637 et 1642 et tous ont disparu. Dans cet espace lacunaire, il y a donc de la place pour remettre au goût du jour et donner à entendre au public de nouvelles (re)découvertes, je pense à *Caligula* de Pagliardi par exemple ou *Egisto* de Cavalli.

Mais la seconde partie de mon travail consiste à retrouver les couleurs originelles des œuvres que l'on a beaucoup jouées et pour lesquelles certaines habitudes d'interprétation ont été prises. Il est parfois compliqué de s'en défaire ! Prenons l'exemple du *De Deum* de Charpentier que certains ont dans l'oreille depuis longtemps car l'œuvre a été utilisée pour un générique de l'ORTF. Cette version des années 50 a aujourd'hui beaucoup vieilli. Il faut lui redonner l'énergie de la danse, par exemple, éduquer nos oreilles à l'entendre autrement...

J'ai donc accepté ce type de challenge pour le *Couronnement*. Cela faisait plusieurs années que je me posais des questions sur la version d'origine. Dans quel cadre a-t-elle été donnée ? Pourquoi a-t-elle été transformée ensuite ? Je voulais aussi éclaircir le mystère du fameux duo « Pur ti miro ». Ce n'est pas aisé de se débarrasser du poids de la tradition et d'enlever des éléments que le public connaît et a donc envie d'entendre. À ma connaissance, jamais un interprète n'avait osé redonner l'œuvre dans sa version de 1642, sans ce fameux duo final.



Vincent Dumestre © François Berthier

Est-ce pour symboliser cette volonté d'un retour aux sources que vous avez choisi de mettre en avant le sous-titre de l'opéra : *Il Nerone* ?

Oui, c'est un nouveau titre pour mettre le public dans un certain état d'esprit. Ce sera un nouvel éclairage, un nouveau *Couronnement*, le fruit de mes recherches et de la collaboration avec Alain.

Justement, parlons-en ! Comment s'est passée la collaboration avec Alain Françon et son équipe ?

Après l'étude de la partition, j'ai exposé mes idées à Alain, curieux d'avoir son sentiment et il a été très enthousiaste. C'est un homme de théâtre qui ne connaît pas forcément l'opéra baroque et, pour un metteur en scène, ce type de travail a quelque chose de libérateur. L'opéra est une grosse machine bien huilée, qui se construit dans un temps contraint, avec une certaine distance parfois entre musique et mise en scène. Ici, c'est une collaboration, un travail main dans la main, parce qu'on n'impose pas une œuvre fixe au départ ; elle est doublement évolutive, sur le plan musical et sur le plan scénique. Nous pouvons prendre plus de temps entre un récitatif et un air si la mise en scène en a besoin, modifier certaines scènes, adapter les tessitures pour les chanteurs... C'est d'ailleurs ce qui s'est passé pour le *Couronnement* lors des représentations de 1646 et de 1651. Dans la musique ancienne, le chanteur est au service de la partition, certes, mais la partition est aussi au service du chanteur. Les grandes stars de l'époque avaient leur mot à dire et ne s'en privaient pas ! La création est synonyme de liberté et de communion entre le plateau et la fosse.

Comment définiriez-vous le travail d'un directeur musical dans le cadre d'une telle production d'opéra ? Quelles sont les grandes étapes de votre travail, de l'étude de la partition à la première représentation ?

Il y a, au départ, un livret et une partition. À partir de là commence un premier travail qui consiste à rencontrer les chanteurs choisis, à leur donner ce matériau et à voir comment ils réagissent. Il faut apprendre à les connaître et leur donner les grandes lignes directrices : le rapport au parlé-chanté, la justesse, l'utilisation du vibrato... Les chanteurs travaillent ensuite un mois avec le metteur en scène. Moi, j'ai tenu à être là chaque jour pour faire évoluer la partition et le travail musical en fonction des requêtes et des besoins d'Alain. J'ai vu comment il travaillait et comment il appliquait ses recettes théâtrales à cette œuvre-ci. Après ces deux moments préparatoires, tout le monde se retrouve au plateau. Il s'agit alors de reconnecter le travail musical initial au travail scénique. C'est un peu comme si l'on branchait les deux pour constater que l'ensemble fonctionne ! Ce sont des moments intenses et passionnants.

Puis arrive la dernière ligne droite avec l'arrivée de tous les musiciens, la pré-générale et la générale avant la première représentation. Quelle aventure à chaque fois ! Et pourquoi avoir voulu vivre tout cela au Grand Théâtre et non à l'Auditorium ?

C'est une décision commune et je suis très reconnaissant à Dominique Pitoiset d'avoir accepté que nous en discussions ensemble. Le Grand Théâtre de Dijon s'apparente, de par sa dimension, sa jauge et son cadre de scène aux théâtres qui ont accueilli l'œuvre à l'époque, au Teatro Grimano notamment. C'est donc l'écrin idéal pour ce répertoire. L'œuvre gagne en intimité, ce qui est souhaitable.



Vincent Dumestre © François Berthier

« Dans la musique ancienne, le chanteur est au service de la partition, certes, mais la partition est aussi au service du chanteur. Les grandes stars de l'époque avaient leur mot à dire et ne s'en privaient pas ! La création est synonyme de liberté et de communion entre le plateau et la fosse. »

Une fois que nous avons le cadre parfait, que faut-il savoir pour bien chanter Monteverdi ? Quelles sont les caractéristiques de cette vocalité et quels conseils avez-vous donné aux chanteurs de cette distribution ?

Que l'on chante du Rossini, du Pascal Dusapin ou du Monteverdi, il faut maîtriser tout un monde stylistique spécifique. J'ai eu la chance de constater que dans cette promotion de l'Académie de l'Opéra de Paris, les jeunes chanteurs étaient avides de connaissances, qu'ils avaient un vif intérêt pour le répertoire baroque. Je crois que la jeune génération a pleinement conscience de ce que peut leur apporter ce répertoire en termes de carrière, ils savent qu'il y a beaucoup de demandes et que, pour accéder à ces rôles, un apprentissage particulier est nécessaire. J'ai travaillé avec des chanteurs sincèrement amoureux de ce répertoire et j'ai perçu le plaisir qu'ils éprouvent à le chanter. Ce fut une belle découverte pour moi et cela présage de bonnes choses pour l'avenir de la musique ancienne...

Ceci étant dit, il y a effectivement des choses à savoir ! C'est notamment un répertoire qui fait appel au *parlando cantando*. Ce début de XVII^{ème} siècle correspond au moment où l'on découvre que l'art vocal peut être aussi intense que l'art oratoire. Chant et rhétorique sont inextricablement liés. Il faut donc rendre la voix chantée proche du discours. C'est un travail qui nécessite une panoplie d'éléments techniques : l'anticipation des consonnes, la *messa di voce* pour les voyelles, la projection du son, sa conduite... La déclamation du livret est un des piliers de ce travail, ce qui n'est pas évident pour un chanteur formé à un autre répertoire. Il faut parfois qu'il se défasse de certaines habitudes.

Et le vibrato ?

La maîtrise du vibrato est en effet un autre élément important. Il doit être pensé comme un ornement et ne pas être utilisé comme un automatisme. Chaque personnage doit aussi chercher sa gamme d'émotions, tout son spectre de sentiments. Tout est dans le livret de Francesco Busenello, on doit passer du tragique, au comique, du comique au poétique. Le sublime découle de ce mélange de passions humaines.

Chaque personnage est un archétype, de ce point de vue...

Oui : le tyran qui dirige, sa femme trompée, sa maîtresse ambitieuse, son conseiller... Les nourrices, quant à elles, sont des personnages secondaires comiques, mais d'une grande importance. D'origine modeste, elles sont généralement piquantes et pleines d'esprit, souvent drôles, et les seules qui se permettent de dire aux Grands ce qu'ils ont à faire !

Passons du plateau à la fosse dans laquelle nous retrouverons vos musiciens du Poème Harmonique. Quels instruments entendrons-nous et pourquoi ce choix ?

Il s'agit toujours de renouer avec les origines de la partition et des acoustiques qui ont reçu le spectacle. Tout au long du XX^{ème} siècle, les musiciens ont donné le *Couronnement* en élargissant l'effectif original : des flûtes, des cornets à bouquin, des trombones ou des trompettes... alors que tout cela n'existait pas. Il s'agit d'un opéra de chambre, une musique vivante et colorée pour un effectif de 8 à 9 musiciens maximum. Il n'y avait que des cordes dans les opéras populaires vénitiens. Certes, il y avait quelques exceptions, lorsque l'on ajoutait des intermèdes avec des ballets et que cela nécessitait des instruments supplémentaires ou dans le cadre de représentations privées où les riches commanditaires payaient plus de musiciens. Mais, la plupart du temps, il n'y avait que quelques instrumentistes. La basse continue est réalisée par le clavecin ou l'orgue, les basses d'archet par le violoncelle, la viole de gambe et le *violone*. L'ensemble est complété par les instruments harmoniques : théorbe, guitare baroque, harpe, et deux violons, uniquement, pour les parties concertantes.

Si vous deviez parler de cet opéra non pas en termes historiques, ni en termes musicologiques, mais plutôt en termes de couleurs, d'images, de textures... Que vous vient-il à l'esprit, spontanément ?

A priori, son caractère hétéroclite : la variété des couleurs, la gestion des contrastes. Dans une scène, Sénèque vient d'apprendre qu'il va mourir ; une Octavie, à fleur de peau, redoute un exil imminent et Arnalta, quant à elle, est pleine de vie, de joie et véhicule une énergie extraordinaire. C'est cela le mélange des caractères.

Si les personnages, nous l'avons bien compris, sont des types, est-ce que l'un d'eux, toutefois, voit sa psychologie évoluer au fur et à mesure de l'opéra ? En d'autres termes, l'un est-il moins archétypal que les autres ?

C'est une bonne question ! Peut-être Ottone, le mari de Poppée, interprété par Leopold Gilloots-Laforge. Dès la première scène, Poppée le trompe et il est dévasté. C'est un personnage intéressant car complexe. Il ne parvient pas à résoudre ses conflits intérieurs. Il aime Poppée et va l'aimer longtemps, malgré la trahison de celle-ci, mais doit aussi accepter de la faire tuer. Il renoue, pour cela, avec une ancienne amante, Drusilla : il organise donc la mort de celle qu'il aime... avec celle qu'il aime ! Cette ambivalence fait la spécificité du personnage, il oscille entre l'amour et la haine.

Un clair-obscur émotionnel typiquement baroque ! Nous avons parlé du Grand Théâtre, mais connaissez-vous la ville de Dijon ? La trouvez-vous baroque, elle aussi ?

Oui, je me suis déjà rendu à Dijon, courant janvier, pour un concert autour de Lully et Molière. Je me réjouis de cette nouvelle collaboration avec Dominique Pitoiset. Nous partageons beaucoup de choses sur le sens des œuvres, sur l'extrême attention dans l'accueil du public... Nos échanges m'ont marqué, j'apprécie la relation qu'il instaure avec les artistes. Ce n'est pas uniquement un partenariat professionnel, c'est avant tout un dialogue artistique sur le fond. Je serai donc certainement amené à revenir pour découvrir Dijon plus longuement ! J'adore son patrimoine architectural qui est très proche de mes goûts personnels, avec un tropisme marqué pour les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Un baroque à mourir de beauté ! Je viens de Rouen qui est aussi une ville chargée d'histoire, mais avec une architecture très différente et davantage de colombages... Dijon a une couleur merveilleuse grâce à ses pierres : j'ai hâte de la découvrir vraiment ! ●

Propos recueillis par Camille Prost



Le Couronnement de Poppée © Vincent Lappartient - Studio J'adore ce que vous faites !, Opéra national de Paris

Le Couronnement de Poppée

Il Nerone

Monteverdi

opéra

20 — 26 mars

grand théâtre

opera-dijon.fr