

# L'opéra

## Par Emmanuel Daydé

Si le tango est une pensée triste qui se danse, l'opéra est une folie qui se chante. De l'un à l'autre, il n'y a qu'un pas : à la nostalgie du premier répond en écho le lyrisme du second. Plus qu'un commentaire musical, la brève mais virulente série sur l'Opéra est une étude sur la folie. Fabian Cerredo la présente en novembre 2000, pour le passage d'un siècle fou, dans un espace carré qui évoque une cabine d'enregistrement, sous les tentes de l'espace Eiffel-Branly, à l'emplacement même de l'actuel musée des arts premiers.

Cerredo avait une passion pour le bel canto et ses scènes d'amour et de mort, qui oscillent toujours, entre le soupir et la note, au bord de la démence.

Ce sont elles qu'il peint tout d'abord, ces moments tragiques et intenses volés à *Rigoletto*, *Tosca*, ou *Lucia di Lammermoor*. Ce dernier opéra de Donizetti est resté justement célèbre pour sa scène de la folie et son romantisme noir prégnant (révélant même au passage les premières atteintes de la raison de son auteur, qui finit à l'asile d'aliénés d'Ivry-sur-Seine). Pour sa grande toile de *Lucia*, le peintre réduit la pauvre femme à un carré sanglant de poupée désarticulée, ses membres apparaissant comme jetés au hasard, à la manière d'un cadavre tronçonné que l'on s'apprête à fourrer dans un sac. Contrainte par son frère d'épouser un homme qu'elle n'aime pas et maudite par son amant, Lucia, inconsciemment, vient de tuer son mari lors de sa nuit de noces. Elle apparaît devant tous, les vêtements blancs tâchés de sang, hagarde et la raison chancelante. Non plus en douce jeune femme qu'elle était, mais déjà en morte vivante, écroulée au sol, littéralement foulée au pied par sa famille et par son frère (dont on voit le kilt écossais et les longues mains vertes de tueur s'avancer vers elle). On songe, devant ce petit tas de chair sanglant et blanc, à Natalie Dessay reprenant à bout de souffle – elle croyait alors perdre sa voix – le rôle de Lucia en français, dans la mise en scène de Caurier et Leiser à Lyon

en 2002. Si ce n'est que Cerredo ne pouvait bien sûr en avoir connaissance à cette époque. Mais la force de sa vision est telle qu'on la retrouve presque opinément sur scène.

L'artiste reprend d'ailleurs rarement un spectacle aperçu au cours de sa vie, préférant, comme pour les grands textes littéraires qui l'ont inspiré, inventer sa propre version à partir du livret et de la musique. Mélomane averti cependant, il se souvient du choc ressenti devant la puissance du chant de Birgit Nilsson dans *Tristan et Isolde* de Wagner, ou devant l'absolue nouveauté de la création argentine du *Bomarzo* de Ginastera, quand il allait écouter ces deux œuvres au Teatro Colón à Buenos Aires. S'il évite de reprendre une scène précise de tous ces opéras vus, entendus ou aimés, c'est à un portrait lyrique et moral de ses protagonistes qu'il s'adonne, à de véritables arias de couleurs et de sang, qu'il travaille du geste comme un récitatif secco. Ainsi de *Rigoletto*, le bouffon bossu de Verdi, auquel il donne l'apparence grandiose d'un prince Dracula tout de sang et de nuit vêtu, émergeant de l'ombre : non plus un pauvre hère plein de haine et qui ne songe qu'à se venger, mais un seigneur nocturne qui chante et qui pleure sur sa solitude.

Cette dévotion à l'opéra italien s'accompagne tout naturellement d'un hommage rendu à Mozart et à sa musique toute de soleil et d'ombre, que ce soit dans les *Nozze di Figaro*, dans *Così fan tutte*, voire même dans la *Flûte enchantée*. Saisi en gros plan, les bras écartés, et tout habillé de blanc, le Figaro en mouvement de Cerredo évoque le Gilles de Watteau, cet énigmatique Pierrot frontal, soudain saisi par le démon du chant.

Au-delà d'une incarnation de la démence, cette série lyrique peut aussi être perçue comme une variation sur la bouche ouverte. Quand le son s'exprime et sort à pleine voix, version affolée mais non plus morbide du Cri de Munch. Quand le chant devient prétexte à une ●●●

distorsion du visage, qui de surface pleine, devient cavité, trou noir, d'où s'échappe le flux de la vie. Les personnages peints par Cerredo s'ordonnent alors autour de ce pré carré sombre de la bouche et du chant, recentrant la figure humaine non plus sur les traits, mais sur leur négation. Délaissant le bel canto, c'est alors plus volontiers l'opéra moderne et contemporain qu'il met en scène. Rien n'est plus frappant que le saisissant portrait qu'il dresse ainsi de *Bomarzo*, d'après l'opéra argentin du même nom créé par Alberto Ginastera en 1967. Ce chef d'œuvre, inspiré du roman historique et proustien de Mujica Lainez, demeure malheureusement ignoré en Europe. Disgracié par la nature, Vicino Orsini, duc de Bomarzo, a fait construire au XVI<sup>ème</sup> siècle, à même les pierres qui affleurent sur sa propriété un Jardin de monstres maniériste, étrange et mystérieux, qui ne renvoie qu'à sa propre difformité. Au sein de ce labyrinthe de l'effroi figure notamment un masque de pierre effaré, dont la bouche béante ouvre sur une grotte. Le Bomarzo bossu et tournoyant de Cerredo, vu en plan resserré, n'est, comme ce masque minéral, que vide et trou noir, écroulement de chair verdâtre et borgne dans la nuit. Les tourments du Duc ne sont pas seulement de l'âme, ils sont aussi de chair. On se souvient que, dans les années 60, la création de l'opéra avait dû se faire à Washington et non à Buenos Aires, la direction alors en place au Teatro Colon jugeant contraire aux bonnes mœurs la peinture musicale des obsessions sexuelles de Bomarzo...

Pour le *Peter Grimes* de Britten, c'est le même chant d'amour et de mort qui est lancé sur la toile. Nous pourrions être à l'acte I, scène 2. Peter Grimes vient de l'extérieur, où il fait un temps de chien. Encadré par la porte, il déboule comme un courant d'air dans la taverne, et chante la destinée des hommes et des planètes, sous l'oeil

interloqué des villageois :

« Voici que la Grande Ourse et les Pléiades, champs de la terre, aspirent les nuages de la détresse humaine et drapent de solennité la nuit profonde.

Qui peut déchiffrer, dans la tempête ou les étoiles, le signe écrit d'un destin amical, qui, tandis que le ciel tourne, changera pour nous le monde ? »

Ce qu'il chante suggère l'impuissance de qui souffle à contre-courant d'un grand vent qui le dépasse... le vent d'Ouest des côtes anglaises, mais aussi le vent malsain de son procès qui ouvre l'opéra, celui de la pression sociale du village, qui voit ce pêcheur brutal maltraiter ses jeunes apprentis et qui, en dépit de l'absence de preuves, l'a catalogué comme un assassin. Mais nous pourrions tout aussi bien être à la scène 1 de l'acte II, quand une meute en colère, conduite par le révérend à la sortie de la messe, vient en rangs serrés débusquer Grimes à sa cabane. Ou au premier tableau de l'acte III, quand Swallow, le maire du bourg, appelle à une chasse à l'homme meurtrière, en répétant, comme une injonction électrique, ce nom honni : Peter Grimes ! Peter Grimes ! Peter Grimes ! Qu'importe. Dans toutes ces scènes éblouissantes d'éloquence, entre innocence et hystérie, Grimes est toujours d'un côté, figure lointaine et méconnaissable, et le village est de l'autre, masse compacte et informe de bouches hurlantes, foule aveugle et déchaînée, ivre de violence et d'injustice. Dans cette composition asymétrique entre plein et vide, entre agitation et harmonie, la peinture se fait alors critique sociale, dénonciation du bouc émissaire. La tempête ne fait pas seulement rage sur un fond verdâtre balafre au rouleau, elle le fait au cœur même des hommes. L'opéra n'est plus divertissement, mais vague destructrice, qui emporte le cri et la folie jusqu'aux limites du geste, de la couleur, de la douleur et du chant. Mélodies du malheur pour un massacre des innocents sans fin.