

L'Avant Scène Opéra – Automne 2017

Luci mie traditrici

par PIERRE RIGAUDIÈRE

Carte d'identité

Luci mie traditrici (Mes traîtres yeux), opéra en deux actes

Musique de Salvatore Sciarrino (1947-)

Livret du compositeur d'après *Il tradimento per l'onore* de Giacinto Andrea Cigognini (1664) avec une élégie de Claude Le Jeune (1608) sur un texte de Ronsard

Création : 9 mai 1998, festival de Schwetzingen, Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart, dir. Pascal Rophé

Rôles principaux et créateurs

La Malaspina (soprano) : Sharon Spinetti
Il Malaspina (baryton-basse) : Paul Armin Edelmann

L'Hôte (contreténor) : Kai Wessel

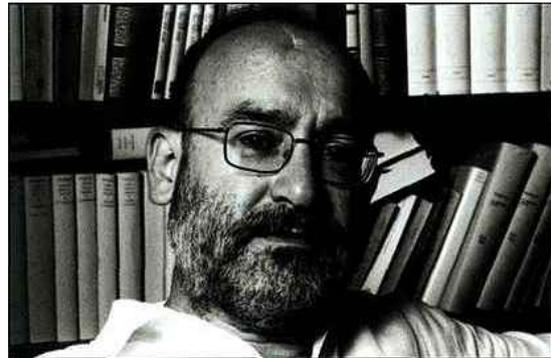
Un Domestique (baryton) : Georg Nigl

N.B. Le rôle de l'Hôte est confié, selon les productions, à une mezzo ou à un contreténor.

L'intrigue

Le Duc et la Duchesse Malaspina, au nom on ne peut plus programmatique (« épine maligne »), cueillent des roses au jardin, le matin (sc. 1). La Malaspina se pique et, à la vue du sang qui perle, son mari se sent défaillir. La conversation reprend son cours. (sc. 2) et le Domestique, dissimulé, observe la scène, brûlant de désir pour la Duchesse. À la mi-journée, le même jardin est le théâtre d'une conversation aussi passionnelle que clandestine entre la Malaspina et l'Hôte (sc. 3 et 4). Torturé par la jalousie, le Domestique rapporte au Duc ce qu'il a entendu (sc. 5). Celui-ci se déclare obligé de les tuer et se débarrassera également de son serviteur après l'avoir utilisé pour surprendre les amants.

Au crépuscule (sc. 6, début de II), le Duc semble avoir pardonné la faute. Il feint de devoir s'absenter, annonçant son retour après le dîner. Le soir, les époux conversent alors que la Duchesse est à sa broderie. Le Duc la conduit plus tard (sc. 8) à la chambre conjugale. Il allume un cierge et ouvre les courtines du lit, dévoilant



le cadavre de l'Hôte. La Duchesse comprend qu'elle va être poignardée à son tour (« Cette épine est à vous, je veux vous piquer »).

Un peu d'histoire

Malgré quelques cours privés, Salvatore Sciarrino reste principalement un autodidacte. S'il a, dans un premier temps, revendiqué une filiation avec Stockhausen, sa démarche comme sa musique n'en portent guère de traces directement perceptibles. Les premières œuvres qu'il conserve à son catalogue datent de 1965 et l'on voit, au début des années soixante-dix, se préciser une prédilection pour la précarité acoustique : souffle, frottements d'archets, sons harmoniques ou éoliens, frêles trames arachnéennes dans l'aigu alimentent un écosystème sonore au fort potentiel expressif

Si la voix se révèle centrale dans son œuvre c'est, outre son lien avec le verbe et avec le drame, pour l'émotion immédiate dont elle est porteuse en tant qu'émanation physiologique. Lorsqu'il compose *Luci mie traditrici*, Sciarrino a déjà à son actif quatre opéras à proprement parler ainsi qu'un *Singspiel* et d'assez nombreuses musiques de scène. Alors qu'*Amore e Psiche* (1971-1972) confirme la tendance intimiste des opéras de Sciarrino, l'« action invisible » *Lohengrin* (1982) se resserre quant à elle sur un espace mental, et consiste en la projection sonore de la folie d'Elsa. Mais de cette vo-

Portrait de Salvatore Sciarrino. D R

ÉCOUTER, VOIR, ÉCRIRE...

calité qui emprunte au théâtre musical et intègre largement le parlé, il ne restera qu'un souvenir diffus dans *Luci mie traditrici*, où se manifeste mieux qu'ailleurs le credo de Sciarrino : un opéra qui ne mise pas tant sur la scène et la représentation que sur la capacité de la musique à « susciter de pures émotions ».

Moments-clés

Expurgée par Sciarrino de toute référence temporelle ou géographique et de tout son aspect factuel précis, la pièce baroque de Cigognini, qui relate fort probablement le crime commis par Carlo Gesualdo da Venosa le 16 octobre 1590 sur son épouse Maria d'Avalos, est réduite à son essence dramaturgique. Une progression régulière mène au climax qui, de façon singulière, se situe à l'extrême fin d'un opéra où le non-dit joue un rôle majeur. Trois moments sont représentatifs des moyens expressifs que se donne le compositeur :

Qu'est devenu ce bel œil

Ce moment s'appréhende en quatre temps. C'est d'abord en tant que prologue qu'apparaît l'élégie de Claude le Jeune *Qu'est devenu ce bel œil*. De la polyphonie à trois voix n'est conservée ici que la partie supérieure, chantée derrière un rideau par une soprano. Appeler variations les trois arrangements instrumentaux de la polyphonie qui surviennent à trois moments décisifs de l'opéra reviendrait à cacher l'essentiel. Il convient plutôt de parler de trois dégradations successives de la texture polyphonique, voire de trois stades de corrosion ou même de putréfaction, pour rester au plus près de ce que suggère le poème de Ronsard, dans la tradition de la *vanité*. Dans *l'Intermezzo I*, la conduite des voix reste claire pour chacune des familles instrumentales, mais est déjà perturbée par une intonation que viennent gauchir les « faux unissons » des saxophones et par l'interférence des sons harmoniques des cordes, à la limite du sifflement. La matière musicale empruntée est déjà bien plus subliminale dans *l'Intermezzo II*, déstructurée par des interruptions et des répétitions. Dans *l'Intermezzo III* ne subsiste dans le souffle ténu des archets et des instrumentistes à vent qu'un spectre fantomatique de l'élégie, solennisé en alternance par des coups très étouffés de grosse caisse et le grondement grave d'une plaque métallique. Apparaissent çà et là des attaques rapprochées d'un basson privé de son anche, probables échos d'une palpitation cardiaque.

Scène 3 (prolongée dans la 4) : entrée en scène de l'Hôte, rencontre avec la Duchesse

Dans ce huis clos amoureux, la présence instrumentale minimale – essentiellement le souffle et les sons éoliens de la flûte, un murmure du violon dans le suraigu –

agit comme un zoom émotionnel. Un merle habite le paysage sonore (encore la flûte) et les cordes suggèrent un chant de cigales en ce milieu de journée, mais c'est autant l'activité physiologique des personnages que révèle l'écriture instrumentale. D'emblée, c'est le rapport fusionnel des amants qu'indique leur vocalité. La figure déjà associée à l'amour dans la scène précédente est ici rendue plus plaintive encore par les *portamenti* sur un demi-ton et trouve ponctuellement un écho dans les répliques instrumentales. Dans un registre très proche, les deux protagonistes font alterner imitation, relais, enchâssement rythmique et fusion homorythmique. Dans ce contexte, les légères figures ornamentales de la Duchesse passeraient presque pour des envolées lyriques. Les quelques impacts nets qui troublent le calme apparent trahiraient-ils une présence ? On découvrira bientôt que ce huis clos avait un spectateur.

Scène 5

Comparée à la violence de l'ultime scène, où la Duchesse s'offre en quelque sorte en victime sacrificielle, celle, larvée, de la scène 5 est presque plus oppressante. C'est là, dans un intérieur confiné, que se scelle le destin de quatre personnes : le double meurtre des amants adultérins, celui du Domestique, et l'avenir sombre du Duc qui, selon les toutes dernières paroles de l'opéra, s'apprête à vivre « pour toujours dans le tourment ». Face au Domestique délateur, le Duc, qui aurait préféré ne pas savoir, se déclare acculé à un crime d'honneur. Point de non-retour, cet échange est digne d'une tragédie : « Je n'eusse été déshonoré si tu t'étais tu. [...] / Vous m'obligez à les tuer / Ainsi vous rachèterez votre honneur / Mais je perdrai celle qui est ma vie. » La figure vocale – un *micro-glissando* descendant saccadé – qui met sous tension la première phrase sera répétée plusieurs fois lors de cette scène, à laquelle elle est exclusivement réservée.

La respiration du Domestique est dûment notée sur la partition (inspiration/expiration, rythme, nuances), et lui fait écho le chant du merle. Ce même chant qui était entendu dans le jardin à la scène 3 est maintenant noté « dehors, lointain » et *ppp*. Une fenêtre fait écran,

Portrait anonyme de Carlo Gesualdo.
Naples, Conservatoire San Pietro a Majella.

Page de droite :
Ekkehard Abele et Mandie de Villiers-Schutte,
mise en scène de Roland Schwab, Passau 2012.
Photo Peter Litvai.



mais ce n'est pas tout : comme l'écrit fort joliment Laurent Feneyrou, cet « oiseau comme de travers, de biais, fantasque, recherché, précieux, gourmé, curieux, chante au loin, tout à son obcité », et sa « torsion manifeste la nature baroque de l'art de Salvatore Sciarrino »¹. Les violons, invités à se faire « souffler sans son, comme de l'extérieur » dans la nuance *ppppp*, procurent quant à eux « la sensation du sang battant dans nos oreilles et exaspèrent l'impression d'espace clos »².

Des qualités à (re)découvrir

Derrière le style immédiatement identifiable de Sciarrino, il y a avant tout une esthétique doublée d'une éthique, dont *Luci mie traditrici* manifeste au moins trois aspects essentiels.

Une écologie sonore

Sciarrino a souvent comparé sa musique à un volcan entendu de loin. La qualifiant tour à tour de naturelle, écologique ou biologique, il convoque une nature qui, à la différence de celle des Romantiques, qui se faisait l'écho codifié de la psychologie du *wanderer* qui la parcourait ou la contemplait, détermine un paysage sonore interne, marqué cette fois par la physiologie de celui qui le perçoit. Ce paysage musical est synesthésique : sonore bien sûr, mais aussi visuel. Sciarrino propose

une écologie de l'écoute ou, pour le dire autrement, « compose l'écoute, donne compositionnellement forme à ce que nous ressentons et percevons »³. C'est donc d'une façon globale que les sons peuvent être appréhendés, en tant qu'organismes vivants, et l'activité éruptive du volcan semble bien souvent être en fait une ébullition sous-cutanée observée au microscope. Aux antipodes de toute abstraction conceptuelle, la musique de Sciarrino est ancrée dans l'organicité du corps, et c'est pourquoi la voix – mais aussi la flûte, animée comme elle par le souffle de l'interprète – y occupe une place centrale.

Un maniérisme à fleur de voix

On hésite à parler de mélodie à propos de la vocalité de *Luci mie traditrici*, faite de figures qui déterminent les inflexions des mots et des phrases. À ne pas confondre avec le *sprechgesang*, ces figures reposent sur un chant « le plus léger et le moins vibré possible pour favoriser au maximum les variations dynamiques [...], les glissés et les *portamenti*⁴ ». Gianfranco Vinay y voit une « vocalité nouvelle fondée sur une constellation de petites figures plaintives rappelant une caractéristique de la prosodie du langage verbal : la fluctuation de la hauteur et de l'intensité de la voix selon l'accentuation des mots et la prononciation de la phrase »⁵. Si elles peuvent dans une certaine mesure



rappeler les figures ornementales de la musique baroque italienne, elles ne sont pas codifiées, et surtout ne sont pas tant ornementales qu'intonatives. On peut identifier sans peine dans *Luci mie traditrici*, et d'autres œuvres du compositeur, un modèle mélodique très prégnant qui, s'il ne peut être érigé en archétype, joue un rôle matriciel pour le matériau vocal de l'opéra, mais aussi pour une partie des gestes instrumentaux : une note fixe servant de pivot, par rapport à laquelle se développe une ligne le plus souvent descendante. Ce profil mélodique ne vaut pas tant pour les intervalles eux-mêmes, qui se creusent progressivement, que pour sa tendance à voiler l'intonation et l'infléchir vers le *parlando*. Traditionnellement, ce type de dessin mélodique est plutôt typique du monde instrumental. Les mesures 3 à 6 de la scène 1 permettent déjà d'en observer deux spécimens :

Il Malaspina *mp*

mi - a vi - ta, mi - ra - te

mi - a vi - ta, mi - ra - te

mi - ra - te

quel - la mezza nascosta Quel - la

Conseil disco/vidéo

Pas de mauvaise surprise : le premier enregistrement, réalisé en 2000, réunit un excellent plateau (Stricker, Katzameier, Wessel, Klangforum Wien, dir. Furrer : Kairos) et restitue avec minutie les détails de cette musique à la fois dépouillée et complexe. On pourra cependant avoir une légère préférence pour l'adrénaline du *live* enregistré deux ans plus tard

(Stradivarius), avec une vocalité encore plus à fleur de peau (Saito, Sharp, Tchernova), avec des instruments un soupçon plus funambules encore. Entre-temps, Tito Ceccherini, ici avec l'ensemble Risognanze, s'est imposé comme l'un des meilleurs chefs sciarriniens.

Plutôt que l'enregistrement plus récent paru également chez Stradivarius,

autant se procurer le DVD dont il est issu (EuroArts, Ensemble Algoritmo, dir. Angius, *photo*). Mise en scène minimale (Christian Pade) – superbement filmée – où l'on retrouve l'essence profonde de l'œuvre, rôles principaux magnifiques (Tarandek, Miedl), cette royale voie d'accès au chef-d'œuvre opératique de Sciarrino est à privilégier sans hésitation.



Un théâtre essentiel

Ce que propose Sciarrino dans ses opéras, c'est un théâtre réduit à son essence dramaturgique. Le chant ne doit pas y être un *bel canto* dont la beauté plastique ou la virtuosité constituent en soi une expressivité rivale de celle du texte qui la porte, mais au contraire rester « chant expressif qui ne regarde pas en arrière et n'annonce pas de bêtises. Un chant qui véhicule clairement les mots, et exprime les bases d'une expression théâtrale⁶ ». C'est non seulement par la brièveté des livrets que l'on prend conscience de l'intransigeance du compositeur envers la rhétorique gratuite, mais plus encore par leur teneur littéraire : chaque parole est en prise directe sur l'action dramaturgique ou psychologique, rien n'y est descriptif, anecdotique ou décoratif. Ceci dans l'intérêt justement du théâtre : « Une parfaite mise au point du livret n'est pas secondaire. Je veux que nous participions au spectacle comme si nous étions là, près des acteurs. C'est la raison pour laquelle j'assèche mes textes : j'enlève tout ce qui peut être littéraire jusqu'à ne garder que la dramaturgie essentielle, actuelle, d'événements, de signes, de mots. »⁷ Indéniablement, ce théâtre-là nous place, nous, spectateurs, non pas à une périphérie distante du drame, mais en son centre, position idéale pour une immersion sensorielle. P.R.

NOTES

1. Laurent Feneyrou, « Salvatore Sciarrino en ses bestiaires », in *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, dir. Laurent Feneyrou, Paris, CDMC, 2013, p. 48.
2. « D'un amphibien à l'autre. Dialogue entre Jean-Christophe Bailly et Salvatore Sciarrino », in *Silences de l'oracle, op. cit.*, p. 64.
3. L. Feneyrou, « Introduction », in *Silences de l'oracle, op. cit.*, p. 9.

4. Salvatore Sciarrino, partition éditée par Ricordi, notes techniques pour l'exécution, non paginé.

5. Gianfranco Vinay, « Parcours de l'œuvre » de Salvatore Sciarrino, Ircam, base Brahms.

6. Salvatore Sciarrino, lettre à Tito Ceccherini, notice du disque STR 33645, p. 13.

7. *Ibid.*