

DISQUES

Trois disques du musicologue Paul Van Nevel

La cape et la tripe

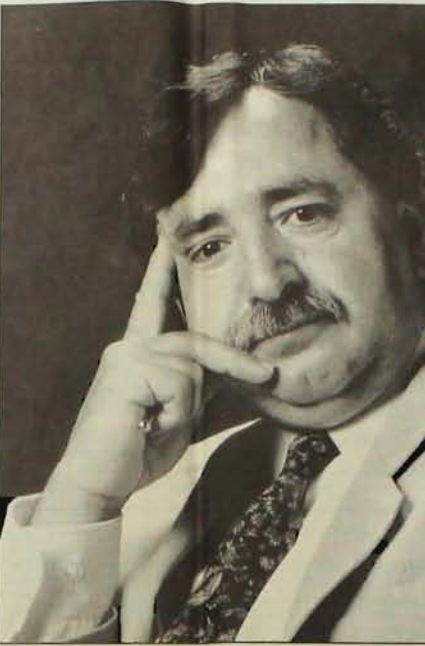
PASSIONNÉ de havanes, le chef et musicologue flamand Paul Van Nevel a transformé son coffre de voiture en coffre à cigares. Où qu'il soit et à toute saison, il peut ainsi succomber à l'un de ses penchants les plus naturels — après la musique —, et arborer de magnifiques doubles cornes, aux pauses des répétitions ou à l'issue des concerts. Van Nevel s'est imposé dans la musique prébaroque en inventant un son différent. Il dirige l'ensemble Huelgas avec lequel il vient d'enregistrer trois disques consacrés à Lassus, Festa et à la musique de la cour de Chypre.

Est-ce de savoir accorder un délicieux panatela *claro* à la fin de matinée ou un grand havane à l'après-dîner qui l'autorise à si sagement organiser les savants sonores de ses disques et de ses concerts ? Paul Van Nevel apporte une densité inédite à tout ce qu'il touche. C'est qu'il refuse presque systématiquement l'option rigoriste d'un chant *a cappella*, le Flamand réintègre le rôle des instruments dans les polyphonies vocales, sans donner matière à un folklore dépayssant, comme chez certains de ses confrères, mais plutôt à un supplément d'intelligibilité, d'âme et de poésie.

Tout récemment, et complétant une exceptionnelle discographie commencée chez Deutsche Harmonia Mundi et désormais en exclusivité chez Sony « Vivarte » (patronnée par Wolf Erichson, créateur du légendaire et voyageur label Sony, publié par Philips puis par RCA), Van Nevel

a fait paraître une nouvelle version des *Larmes de saint Pierre*, chant du cygne ultra raffiné d'un Roland de Lassus (1532-1594) dépressif. Flirtant avec un répertoire prébaroque qui n'est pas précisément le sien, Van Nevel pousse cette musique dans deux directions apparemment inconciliables : une option baroque (avec une basse continue réalisée au clavier), d'une part, et, de l'autre, une prolifération sonore très renaissante, tournée vers l'esthétique du motet, avec des parties instrumentales doublant ou remplaçant les voix. Il est intéressant de comparer cette incarnation à celle proposée dans le même temps par son compatriote Philippe Herreweghe (Hamonia Mundi) qui interprète le cycle avec sept solistes vocaux, sans support instrumental : là où Van Nevel fait appel au théâtre de l'instrumentation, Herreweghe ne prend appui que sur les mots et le raffinement du discours. Deux conceptions opposées mais fascinantes appliquées à ces « madrigaux spirituels ».

Revenant à son répertoire habituel, Van Nevel publie un disque consacré à Costanzo Festa (1490-1545), dont le nom ne dit plus grand-chose aujourd'hui, mais dont la musique était certainement l'une des plus admirées dans la Rome d'avant Paléstrina. C'est peu de dire qu'ici, le son du Huelgas Ensemble diffère radicalement de celui des Tallis Scholars : là où les Anglais chantent avec une pureté marmoréenne et sans aspérités (ce qui convient parfaitement à Cornysh ou Tallis, chez Gim-



Paul Van Nevel.

mel Records-Autivids), le groupe de Van Nevel sonne avec une rugosité, un « grain du son » (Barthes aurait apprécié) véritablement inouïs.

Mais le plus fascinant, au sein des parutions récentes du groupe, est certainement le disque consacré à la musique du temple de Janus I^{er} (1374-1432), roi de Chypre, dont la cour était réputée pour le raffinement de sa culture. Les pièces enregistrées sont consignées dans un manuscrit unique que détient la Bibliothèque nationale de Turin. Van Nevel, qui transcrit et édite lui-même ses partitions (il écrit aussi les savantes et savoureuses pochettes de ses disques), y a recollé des polyphonies typiques de l'Art subtilior qui ne devraient pas rebuter les amateurs d'Arvo Pärt, musicien médiévalisant né en 1935, bien connu des chœurs classiques. Ce disque, qui mériterait d'atteindre les ventes de la *Troisième Symphonie* de Górecki, s'achève par une double ballade de vingt minutes, véritablement toxique. Deux textes s'y chantent concurremment : *Si doucement me fait amours et Nulz vrais amans*, des « arrêts sur image » étranges, des ornements ultra-raffinés s'y font entendre. Surtout, on sent que l'inspiration, celle qui souffle l'esprit, était au rendez-vous de cette scène de musique magnétique, qui vaut toutes les drogues douces du monde — et les meilleurs havanes de Cuba.

RENAUD MACHART

★ 3 disques compacts Sony Classical « Vivarte » SK 53 373, 53 116 et 53 376, vendus séparément.

CLASSIQUE

Le dernier récital de Dinu Lipatti

Œuvres de Bach, Mozart, Schubert et Chopin

Né en 1917, mort de la leucémie en 1950, le pianiste Dinu Lipatti a peu enregistré. Bien peu nombreux sont nos contemporains qui ont eu la possibilité d'écouter le Roumain de son vivant. Son étoile n'a cependant pas pâli et il est toujours l'un des artistes classiques les plus aimés des mélomanes. Vénéré pour son don, ses enregistrements ont toujours été maintenus au catalogue et quelques rares disques « pirates » proposent des interprétations captées en public recherchées par les collectionneurs. C'est que son art transcende miraculeusement les modes. Pour Lipatti, le style c'est l'œuvre : pour chaque, il déployait les moyens exacts nécessaires à son exécution avec un art aussi efficace qu'invisible. Si Lipatti n'avait pas enregistré les *Imprimus* D 899 n° 2 et 3 de Schubert en studio, la *Première Partita* de Bach, la *Huitième Sonate* de Mozart et les valse de Chopin (monnaie de dixième) qui n'eut pas la force de jouer) de ce récital capté en public à Besançon (sa dernière apparition publique), l'avaient déjà été pour le

78 tours. Peu importe les doublons, chaque des interprétations de Lipatti reste un modèle à transcrire. Et celles-ci sont amères, prises dans des tempos rapides, parfois précipités. A quel pense un homme de trente-deux ans qui souffre et sait qu'il va mourir ? — A. L.

1 CD EMI « Références » CDH 5 65662.

Paul Dukas

Symphonie en ut majeur — Ouverture de Polyxyste

Orchestre symphonique de la BBC, Van Pascal Tortelier (direction). Peu jouée et enregistrée, la *Symphonie* de Paul Dukas avait fait une rentrée remarquée dans les bacs des disques en 1977. Cette année-là, Decca publiait l'interprétation exemplaire de Walter Weller et de l'Orchestre symphonique de Londres. Jean Martinot et l'Orchestre national l'avaient déjà enregistrée pour EMI. Une interprétation bien différente : sans doute plus subtile dans sa mise en valeur des timbres de l'orchestre, plus ambiguë dans son traitement « français » d'une musique inspirée de Wagner. Mais l'Orchestre national ne pouvait rivaliser avec la formation britannique et la prise de son était un peu « crissante ». Après avoir enregistré l'intégrale de l'œuvre d'orchestre de Ravel et la *Deuxième symphonie* de Dutilleul, pour Chandos, Van Pascal Tortelier et l'Orchestre phil-

harmonique de la BBC, dont il est le directeur musical, s'attache à cette symphonie. Pour de nombreux mélomanes l'œuvre reste à découvrir. Elle est en trois mouvements, les deux premiers suivent la forme sonate : le dernier est un rondo qui s'achève par une coda grandiose. Les thèmes sont inspirés, l'œuvre est énergique, mais parcourue par une tristesse si peu démonstrative qu'elle manque de cette détermination qui fait les tubes — quelques semaines après la création houleuse de son unique symphonie, Dukas obtiendra les faveurs du public avec l'*Apprenti sorcier*. Van Pascal Tortelier en est un excellent interprète, à qui l'on pourra juste reprocher de manquer parfois d'incisivité. — A. L.

1 CD Chandos CHAN 9 225. Distribué par Media 7.

JAZZ

Roy Hargrove

With the Tenors of Our Time

Roy Hargrove, moins de vingt-cinq ans, jeune héros de la trompette soignée par une maison de disques, une génération après Marsalis... Il est afro-américain, calcule sa mise et ses attitudes, est le phénomène typique (bon instrumentiste) du musicien qui ne joue plus du jazz, mais joue au jazz. Son dernier disque aligne un irrécusable défilé de saxophonistes, Joe Louis, les vieux grandmasters d'empire (Stanley Turrentine, Johnny Griffin, Joe Henderson), les autres, de la garde montante (Branford Marsalis, Joshua Redman), sans grande âme, sans la moindre faiblesse, bref l'idéal de la musique d'ensemble, plus proche tout de même du stylisme. Elle permet aux apprentis ténors de se faire une idée des variantes et différences que l'esprit de l'entreprise bandiste. L'inducteur qui ne trompe pas : le solo de basse à l'ancienne de Rodney Whitaker sur le septième « titre », *Never Let Me Go*, ostensiblement enipsé, amorti, assez touchant, sonnant comme des cordes boyaux, un sonnet « toutes apparences » du solo de basse. — F. M.

1 CD Verve 52019-2.

Rodney Kendrick

Dance World Dance

Il est pianiste, vient de passer à La Villa. Il trébuche une allure dégingandée assez aimable (version boudeuse pour un trompettiste. Graham Haynes, version délaissée pour Chi Sharpe, le percussionniste), qui change les pauses mêmes de l'orchestre en sarynettes piquantes dont le public est friand (directement sortis d'une photo de Herman Leonard, de bons comédiens jouent à des musiciens de jazz : ils jouent à la pause des musiciens de jazz : la prise semble destinée à une publicité pour alcool). Rodney Kendrick a accompagné James Brown et Jimmy Scott. Sa musique, sur une espèce de roulement rythmique très souple et maîtrisé, à des points inattendus, des hésitations et des accords que l'on reconnaît, comme un parfum « funky » sur l'amour de Monk. La présence d'Arthur Blythe renforce le côté vrai-

ment attachant de ce disque qui est une intéressante révélation de ce temps. — F. M.

1 CD Verve 52193-2.

ROCK

Swell

41

Swell distille un brouillard caféard sur San Francisco. La ville natale de ce trio n'a rien pour lui de pittoresque. Il a enregistré 41 — son troisième album — au 41 Turk Street, dans Tenderloin District, un quartier désolé, terrain de toutes les débauches. Sees, monotones, des accords de guitares résonnent très des pas dans une rue déserte et se distordent parfois en bouffées d'angoisse, la batterie se délite comme les blocs de pierre d'une façade décrépie. David Friel pose une voix neutre sur ses chansons grises. On entend aussi les craquements d'un vieil escalier, une roue qui tourne à vide et la sonnerie d'un téléphone que personne ne décroche. On pourrait s'agacer de ce rock lymphatique, de cet égoïsme de la banalité. Un charme étrange s'insinue pourtant, une espèce d'apérçu déchaîné, une retenue où perce parfois (*Forget About Jesus, Here It Is, Is That Important?*) les échos d'un psychédéisme fatigué. La beauté terne d'un disque à l'intensité. — S. D.

1 CD American Recordings 72438 396462.

Distribué par Virgin.

Bluerunners

The Chateau Chuck

Les Bluerunners (du nom d'un serpent des bayous, particulièrement venimeux) viennent de la Fayette, en Louisiane, à l'intérieur des terres. Les musiciens du groupe s'appellent LeBlanc, Broussard ou Meaux (il y a aussi un Savoy et un McNamee). Ces enfants de cajuns ont été nourris de zydeco, la forme africanisée de la musique cajun. Mais les Bluerunners jouent du rock, même si l'on entend de l'accordeon sur ce disque, leur troisième album.

Chateau Chuck prouve que l'électrification des campagnes est un acquis irrévocable. Entre échos des soirées passées aux chandelles à danser le quadrille et les décalomètres de la slide guitar, la voix étranglée du chanteur, la continuité s'impose naturellement, au fil de chansons solidement construites, rassurantes comme un paysage familier (mousse épagneule accrochée aux arbres, barques glissant sur le bayou avec — à l'arrière-plan — quelques plates-formes pétrolières). En prime une belle reprise de *If I Had Possession over Judgement Day*, de Robert Johnson. — T. S.

1 CD Monkey Hill 422506. Distribué par New Rose.

CHANSON

Charles Dumont

Au Casino de Paris

En trente ans d'une carrière confortable, Charles Dumont n'a pas démenti. Si

l'on connaît bien les classiques qu'il a composés pour Edith Piaf, on sait moins qu'il a donné des chansons à Bourvil, Fernandel, Barbra Streisand ou Shirley Bassey, ou des musiques à Jacques Tati pour ses films *Traffic* et *Parade*. En 1967, Charles Dumont, en plein creux de la vague, commence à travailler avec la parolière Sophie Maknho (Françoise L6). Cette collaboration aboutira à *Une femme*, Prix Charles Cros en 1973. En janvier 1994, le compositeur français, dont les chansons-symboles ont été reprises par Willy De Ville (*Les Amants*) et Emmanuelle Harris (*Non je ne regrette rien*), donnait une série de concerts au Casino de Paris, enregistrés ici en direct. Voix grave, chansons classiques et amoureux calmes, atmosphère d'alcôve, Charles Dumont promène son public et son fleigme en vingt-sept titres soigneusement interprétés dont le charme confine au démodé. — V. Mo.

1 double CD Pense à Moi AM0314-2. Distribué par BMG.

Francis Lemaire

Lemaire 94

Roland Romaneli est à l'accordeon, Emmanuel Bex à la guitare, et Francis Lemaire repart pour un tour de bal. L'enfant de la rue de Lappe fête ses cinquante ans de carrière au Casino de Paris, le 4 juin. Peut-être aura-t-on droit par la suite à un disque enregistré en direct (*lire ci-dessus*) mais pour le moment Lemaire a choisi de nous exposer l'état de ses réflexions en avant-première. Swing manouche (*Django, nuit Gitanes*), tango (*J'ai dansé sur tant de musiques*), valse (*Le Petit Théâtre*), le compositeur popiste, en 1994, n'a rien perdu de sa verdeur. A 77 ans, il aime toujours à parler du Paris cosmopolite, des rêves des jeunes gens. De la rue au cabaret, l'auteur du *Petit Condamné* n'a jamais renoncé à l'esprit des artisans — italiens, juifs, ouverts, parisiens pure souche — des faubourgs. — V. Mo.

1 CD West Music WMD WH323.

MUSIQUES DU MONDE

Zap Mama

Sabyrma

Le deuxième album des Zap Mama était attendu comme une confirmation des talents vocaux des cinq jeunes filles qui composent cet incongru groupe belge aux origines croisées : trois Belgo-Zaïroises restant de la formation d'origine, Marie Daulne, Sabine Kabongo, Sylvie Nouradino, auxquelles se sont jointes cette année deux Parisiennes, l'une d'origine camerounaise, Sally Nyolo, l'autre d'origine portugaise, Marie Afonso. Sans perdre de la richesse des timbres, les Zap Mama ont cette fois privilégié les atmosphères, en ajoutant des percussions à l'entrecroisement des voix, et en s'appuyant sur des bruits brutaux, chevaux hennissants, rires, tonneaux, oiseaux, eau qui coule, etc. De la basse à l'aigu, les Zap Mama chantent en

1 CD Gram World/Remark 521874-2.

Ray Lema

Tout partout

Ray Lema aurait mérité mieux qu'une pochette sans âme, un livret « muet » où les photos des sept membres de son groupe tiennent lieu d'explication de texte, de résumé de carrière et de déclaration d'intention. On y apprendra seulement que, quelque part dans le disque, la troupe de théâtre lyonnaise Ki Yi M'Rock, Pascal Lokua Kanza et un chanteur bulgare sont venus chanter, qu'il y eut un percussionniste brésilien, un joueur de kora, un flûtiste. Cette paresse se reflète dans un album potentiellement riche, plein d'idées musicales mais qui manque d'un soupçon d'ambition supplémentaire pour être totalement éblouissant. Très présente, l'accordeoniste Viviane Amour, avec ses airs de musicienne de bal et son jeu africain, évite les pièges de la dilution auxquels la musique du Zaïre est parfois sujette. Ray Lema sait tirer de jolies trames musicales, du swing avec référence à la rumba africaine, mais bien s'en remettre à l'émotion et à la mélodie. Quand il quitte le territoire du rythme et du jazz où il excelle (*Linga Linga*), le premier titre, très vigoureux, en est l'excellente illustration), le pianiste et chanteur africain qui fut un des maîtres de la world-music s'abîme dans un propos délirant et traînant. Trois titres au moins (*Linga Linga*, *Mono Kitta*, mais surtout *Repli*, surprenant enclaves instrumentales, qui clôt l'album) nous indiquent cependant que, sans Ray Lema, la musique mondiale ne serait pas ce qu'elle est. — V. Mo.

1 CD Bode Records 82 5332. Distribué par Adas.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN IRCAM

Centre Georges Pompidou

Saison musicale 1994-1995

ABONNEMENT

44 84 44 72

MUSIQUE + théâtre, danse, cinéma

CONCERTS

Boulez, Kagel, Robertson, Rophé, Stenz

HOMMAGES À

Luciano Berio, André Jolivet

CONCERTS CRÉATIONS

CONCERTS SOLISTES

PÉDAGOGIE

ACADÉMIES D'ÉTÉ

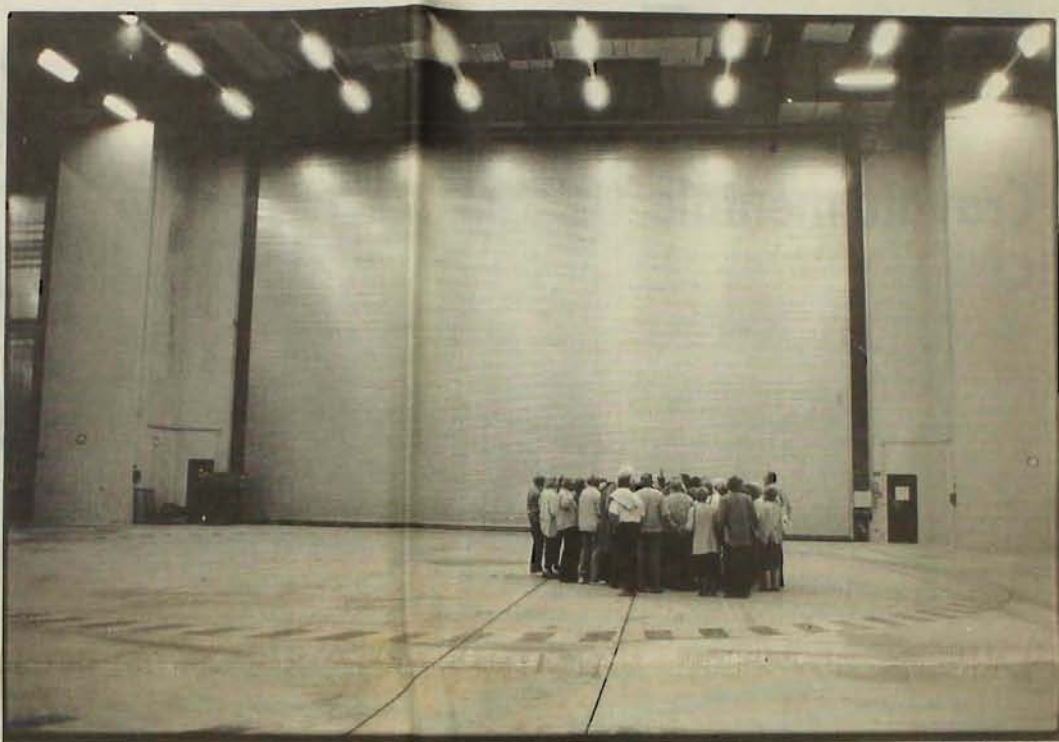
ÉCOUTEZ VOTRE

ARTS & SPECTACLES

Enquête à la Bastille

Cent trente-six départs : on pouvait deviner qu'un tel « écrémage » à l'Opéra de Paris ne resterait pas sans effets. Les grèves ont déferlé depuis le 3 mai. La grande maison passe par une épreuve de vérité dont elle sortira ragaillardie ou brisée. Le plan social catalyse toutes les fureurs, toutes les frustrations de travailleurs qui se considèrent pénalisés.

Niveau moins six. Vingt mètres au-dessous de la scène. C'est de ce plateau tournant que surgissent les décors, montés dans les immenses ateliers qui l'entourent. La soute. L'endroit des conflits les plus durs.



GASTON BERGERET POUR « LE MONDE »

Dans les entrailles d'un prototype

« CERTAINS machinistes ne pourront jamais faire leur deuil de Garnier » : « Bastille n'a pas d'âme, quand donc parviendrons-nous à l'aimer ? » Deux remarques comme ça, deux constatactions déprimantes, glanées pendant trois jours passés aux côtés des grévistes à Bastille et Garnier.

Lionel Taillebois a treize ans de métier, il est machiniste à Garnier sur un contrat à durée indéterminée. Il n'est pas en péril. Pendant les travaux, il sera recasé dans les équipes de Bastille. Pourtant il est inquiet : « J'ai demandé à la direction une attestation pour avoir l'assurance de retrouver

mon ancien poste. On me la refuse, tout en affirmant qu'il n'y aura pas de problème. Alors, pourquoi ne pas l'écrire sur le papier ? » Méfiance de vieux routier de la contestation ? Pure sagesse professionnelle, plutôt. « A Bastille, tout est si grand, si particulier, les tâches sont si spécialisées et le matériel tellement unique qu'on ne peut plus ensuite être performant dans un théâtre de taille normale. On devient des techniciens de Bastille. » Lionel espère ne pas être embastillé.

Notre second interlocuteur ne veut pas que son nom soit cité. Il a reçu son premier contrat de machiniste à Bastille voici deux ans. Il était engagé pour deux jours seule-

ment. Ensuite, on l'a prêté encore deux jours, puis un mois. Au total, onze contrats pour sa première année de travail. Puis un contrat de saison (1^{er} septembre au 31 juillet) qui arrive à expiration. Il se bat pour être considéré comme un pigiste permanent et non comme un intérimaire. Mais on l'a déjà averti : il fait partie de la prochaine charrette. Il avait une formation bien différente de celle d'un machiniste traditionnel.

Cette ségrégation entre les vrais « pros » et les autres, entre les « vrais hommes » et les « bras cassés » est l'une des plaies du métier. Elle pourrait être bénéfique si on n'engageait que de vrais professionnels,

munis d'un CAP. Or, à Bastille, il y avait des techniciens très capables, forts de quinze ans d'expérience, qui ont été remplacés par des novices, sur les mêmes contrats à durée déterminée. Cela ne permet même pas de faire des économies. L'embauche, ici, est incompréhensible.

Le montage des décors se fait au niveau -6, au plus bas du bâtiment, à 22 mètres au-dessous du plateau. Les espaces sont immenses : la taverne du second acte de *Carmen* a l'air d'un cendrier, posé sur l'une des cinq aires de montage réparties autour du plateau tournant. Les décors, montés sur des marelles, y sont transportés sur des vérins hydrauliques. Telles des voitures télé-

commandées, ils prennent place sur la tour centrale de 10,30 mètres de diamètre, qui les soulève ensuite jusqu'à la scène.

« Les ingénieurs ont d'abord pensé que le tout monterait en quelques secondes. En fait, il faut dix-sept minutes pour qu'un décor arrive à destination. Et entre chaque montée il faut un quart d'heure de ventilation sur les vérins pour refroidir l'huile. » On croyait avoir inventé le premier passe-plat de l'histoire de l'opéra, on se retrouve avec un monte-charge poussif. « On a construit un prototype. L'outil n'est pas adapté », résume la CGT. Laconique.

ANNE REY

Lire la suite page 11

CINÉMA

LES ROSEAUX SAUVAGES d'André Téchiné

Les courants de la jeunesse

Il fait beau. C'est important, le temps qu'il fait, dans les films d'André Téchiné. Le lieu aussi compte beaucoup, ici cette campagne du Sud-Ouest où le réalisateur a grandi, où il a déjà souvent tourné, et qu'il filme admirablement. Une vieille chanson occitane d'amour et de rébellion sifflote au générique. *Se cantio*, et cette lumière, cette matière de l'atmosphère captée miraculeusement. Comme si la pellicule avait une sensibilité nouvelle au soleil, aux ombrages, aux vibrations de l'air. Ce sont les premiers personnages du film, comme un chœur musical et naturel qui viendrait discrètement planter les repères du récit. Il fait beau, et d'émble, c'est beau.

Il y a un adolescent, François, et son amie Maïté : il y a la mère de

Commandé à l'auteur de « Souvenirs d'en France » dans le cadre d'une série télévisée, cette évocation d'adolescence au début des années 60 réussit une chronique intimiste, mais ouverte sur les sismes de l'Histoire comme sur les abîmes individuels.

celle-ci, leur prof de français au lycée, et qui est communiste. Il y a une noce, celle d'un soldat du contingent envoyé en Algérie, il demande à l'enseignante de l'aider à désertir. Elle refuse. C'est donc le début des années 60. On est à la veille des accords d'Évian, à la

veille du bac pour les jeunes gens. Chacun ses échéances, ses « heures graves ». Téchiné n'insiste pas. On devine les situations, on reconnaît peu à peu, sous une chanson pailardée et un tour de guinche, les protagonistes des comparses.

Dans ce mouvement entre collectif et particulier émerge le jeune frère du bidasse, condisciple de François. C'est un paysan un peu sauvage, ami du jeune bourgeois trop policé. Il s'appelle Serge, il est beau lui aussi, on songe au *Beau Serge* de Chabrol. Quelles sont les bonnes pistes, les éléments importants ? On ne sait pas d'abord. Poser des panneaux indicateurs n'est pas le genre de ce cinéma-là. Il compose par touches, comme les petites flèches de soleil à travers les branchages. Les personnages, les idées, les enjeux ne sont

d'abord que des particules de sens qui s'agrègent.

Elles vont faire un monde, un monde complet, ouvert sur une époque, sur des drames qui se jouent au loin, à Alger, à Marseille, à Paris et qui deviendront présents sans qu'il soit besoin d'y aller voir : ouvert sur les fractures et les béances qui marquent l'existence des adolescents, dont on vérifie peu à peu qu'ils sont au centre de l'histoire. François (Gabriel Byrne), Maïté (Elodie Bouchez), Serge (Stéphane Rideau), bientôt rejoints par Henri (Frédéric Gorny), jeune pied-noir parti de « là-bas » la haine au creux, de profil, c'est un petit Drieu ténébreux : de face, un gamin blesé, paumé.

JEAN-MICHEL FRODON

Lire la suite page 11

du 3 au 25 juin 1994
à Corbeil-Essonnes
Réservations : 64 96 63 67

LE JEU des SEPT
un spectacle de Jean-Claude Penchenat

FAMILLES

ECOUTEZ VOIR

LE SPECTATEUR

MICHEL BRAUDEAU

Loges design en noir et blanc.
Comme un smoking...

Cravate mentale

QUAND on pense que l'Opéra-Bastille a été créé en partie pour résoudre les problèmes qui se posaient au Palais Garnier, on devine aisément que la création d'un troisième opéra est à prévoir, pour en finir avec les grèves de Bastille et repartir d'un pied neuf. On n'aura qu'à l'installer au Châtelet dans un premier temps. C'est la méthode du sac-poubelle. On attend qu'il soit bien plein de choses désagréables ou inutilisables, on ferme et on recommence avec un autre. L'opéra est à notre époque, en France du moins, un foyer constant d'infection sociale, d'hystérie corporatiste, de grèves mystérieuses, interminables et ruineuses, qui sont peu compréhensibles pour le grand public. On n'arrive pas à prendre au tragique le sort de ces techniciens, machinistes, choristes, qui ne sont tout de même pas dans des mines de sel, et bloquent des représentations que tout le monde attend, au risque de ruiner la maison, qui est aussi notre maison, que l'on sache. De l'extérieur, cela ressemble à dire des choses exagérées. On a sûrement tort. D'abord parce que dire des choses paraît toujours insolent et réactionnaire, et aussi parce que la grève n'est pas une partie de plaisir, même si c'est un privilège inégalement réparti dans la société.

Ce n'est pas la faute des travailleurs de l'ombre, des artisans des coulisses, ni des chanteurs enrhumés, si l'opéra ne peut pas respirer sans éternuer, et semble toujours incertain, aléatoire comme une course à la voile. Quand on en a vu et entendu un, on se dit qu'on a eu de la chance d'avoir eu le vent avec soi jusqu'au bout. Le mal, si c'en est un, est en fait congénital au genre lui-même. C'est une question d'ambiance, dirait-on, un trait de caractère présent dès la naissance, comme la couleur des cheveux, des yeux. Osons formuler une hypothèse que nous nous hâterons de retirer ici presto, à la Ballard, si elle heurte trop fort la sensibilité générale : l'opéra n'est peut-être pas fait pour la démocratie. Ni à l'intérieur ni à l'extérieur.

Il est né en France sous la monarchie absolue, ou plutôt, il est né d'elle, il en a tous les traits. Dans son ouvrage magistral, *Lully ou le Musicien du soleil*, Philippe Beaussant montre comment Mazarin eut les pires difficultés à acclimater les comédiens italiens et les opéras à Paris. Les Parisiens étaient un moment éblouis par le savoir-faire de prestidigitateurs scéniques comme Torelli, mais très irrités de voir flamber ainsi l'argent public. La Fronde se fit aussi contre l'opéra, dispendieux, immoral. C'est par Lully que naîtra l'opéra français, grâce à la rencontre de Lully, de Louis XIV et de Molière. Dans un temps où la danse est considérée comme une activité aussi noble et importante que l'art de la guerre, le roi et tous les gentilshommes de la cour sont de remarquables danseurs. Louis XIV occupera la première place dans les ballets de cour, se pliant à des heures d'exercice et de répétition pour interpréter un débauché, un dieu de l'Olympe, ou le Soleil en toute simplicité. Ce qui se joue aujourd'hui à travers les écrans de la télévision, passant par le ballet de cour, « avec cette différence immense que le chef d'aujourd'hui ne contient pas tout l'Etat dans sa personne, alors que l'incarnation du royaume dans son roi était alors si totale que le « corps du roi », comme on disait, s'identifiait absolument à son royaume ».

On conçoit que la signification d'un tel spectacle dépassait largement le plaisir esthétique, et avait une portée politique capitale, en rien « démocratique ». Le roi danse, fait la guerre et danse, et puis un jour il ne danse plus. Après les *Plaisirs de l'île enchantée* en 1664 et la *Fête de Versailles* en 1668, Louis XIV commande à Molière et Lully un ballet dont il choisit le sujet, *les Amants magnifiques*. Après la première, où il interprète le rôle d'Apollon, le 7 février 1670, Louis se retire de la scène, se place au premier rang des spectateurs. Le ballet et le chant seront désormais l'affaire des professionnels. Une époque s'achève, une danse aussi, et l'opéra va naître avec la « mise en musique de la geste » et le premier opéra de Lully, *Cadmus et Hermione*. Musique de roi, argent du roi, on n'imagine pas moins populaire. Que l'opéra ait évolué par la suite et soit devenu le genre bourgeois, même libéral (qu'on se souvienne des premières scènes du *Senso* de Visconti, ou le *Trouvère* porte le sentiment de révolte contre l'occupant autrichien), ne change pas fondamentalement le caractère élitiste, fastueux, de l'opéra.

Du temps où il y avait un parti communiste en Italie, on voyait pour la plus grande fête annuelle de Milan, l'ouverture de la Scala, des femmes rivalisant d'éclat, de diamants, de fourrures, se frayant un chemin au milieu des manifestants qui venaient à défendre la juste cause des couches laborieuses – en quoi, pour la lutte des classes, ils ne se trompaient pas de scène – et parfois une riche Milanaise de gauche passer dans une somptueuse robe de soie noire brodée d'une sobre frise de paillettes alternant faucilles et marteaux. Aujourd'hui, à l'inverse, on voudrait aller à l'opéra, avec ce que cela suppose de culture, d'éducation, de connaissance historique, en blue-jean. On peut penser qu'il faut une cravate, ne serait-ce qu'une cravate mentale. Franchement, va-t-on écouter la *Flûte enchantée* en sortant de l'usine ? N'est-ce pas un leurre égalitaire ? Bien sûr, tout le monde y a droit, mais un droit sans les moyens n'est pas grand-chose. Et cela revient à dire qu'on a tous le droit d'assister à la messe. Mais c'est sûrement plus intéressant quand on est croyant. ■

OPÉRA



PHOTOS GASTON BERGET POUR « LE MONDE »

Dans les entrailles d'un prototype

Suite de la page 1

Ce serait faire injure aux gens des corons que de comparer le -4 à une mine. Pourtant, la lumière du jour n'entre jamais dans cette cathédrale. Tout est blanc, aseptisé, insonorisé. Les portes qui mènent aux ateliers de construction, situés au bout de couloirs interminables, s'ouvrent d'elles-mêmes comme dans les aéroports. Ceux qui opèrent dans cette immensité sont appelés « soutiers », par opposition aux « plateautiers ». Ils transportent et assemblent : travail de force et de précision. Une femme, naguère, travaillait là. C'est à ce niveau qu'apparaissent les maladies les plus spécifiques et les pires tensions psychologiques.

Il y a trois licenciés sur les quarante-six machinistes de Bastille. Les grévistes parlent de dispersion des responsabilités (« Les brigadiers ne tiennent pas leurs équipes », de temps perdu par manque de proximité (« Il manque une clé pour prendre un outil dans un placard, il faut parfois une heure pour attendre le chef au téléphone, chaque petit problème de boulon fait l'objet de discussions interminables »). Ils parlent aussi des tâches susceptibles, à long terme, de déqualifier le personnel. Bastille a ouvert ses portes avec des machinistes qui, pour un certain nombre, venaient bon gré mal gré de Garnier. « Quelle déshérence ! raconte l'un d'eux. Il fallait tout faire, travailler sur le plateau, transporter les décors dans les salles de répétition, descendre au -6, parcourir des kilomètres sans la moindre utilité. » Il fallait également pousser dans des conteneurs les éléments de décor fabriqués à quelques centaines de mètres de là, dans les ateliers. Un préavis de grève fut déposé à ce sujet. Car cette fonction était traditionnellement allouée aux choristes. Mais cette catégorie professionnelle n'existe plus à Bastille. Aujourd'hui, il fallait mettre fin aux pertes de temps et d'argent liées à l'éloignement des lieux d'activité. « On a divisé les équipes : quarante-deux machinistes sur le plateau, vingt monteurs au -6. Mais ceux d'en bas ne voient jamais le résultat de leurs efforts, ils perdent l'habitude du travail de scène. On essaie

maintenant de mettre sur place quatre équipes tournantes. Afin que le machiniste continue à tout savoir de son métier. »

Six départs sur les 36 électriciens de Bastille. C'est, avec l'atelier de décoration (5 départs sur 14), le secteur le plus touché par le plan social. Aujourd'hui, il y a surchauffe dans leur local. Ils viennent d'apprendre que dix d'entre eux, affectés aux soirées, se retrouvent d'après le planning employés de journée. « On veut nous empêcher d'être sur les spectacles et, ainsi, déamorcer la grève. » Ces mots d'ordre impérieux, ces diktats inépuisables, cette absence de concertation sont l'une des plaies les plus souvent dénoncées pour le fonctionnement quotidien du théâtre. Dans une entreprise qui occupe 250 000 mètres carrés, contient 43 kilomètres de couloirs, voit cohabiter 72 corps de métier – 72 mentalités –, emploie 40 pompiers et entretient 80 pianos, il faut que la communication passe ! Elle ne passe qu'au compte-gouttes.

Le règne de la bricole

« Ah ! si les ingénieurs avaient bien voulu nous écouter, prendre conseil auprès des anciens de Garnier, on ne se retrouverait pas aujourd'hui avec un cadre de scène qui, au point de vue technique, a été loupé et qui, en l'état, ne fonctionnera jamais. Le théâtre a été conçu à l'allemande : les décors sont des boîtes, fermées sur les côtés. On ne peut pas faire autrement : comme il n'y a pas suffisamment de dégagement, certains spectateurs verraient les coulisses. Mais, du coup, on ne peut pas placer des projecteurs latéralement aux décors, comme cela se fait normalement dans un théâtre à l'italienne. A moins de percer à la main les tissus ou les stucs ! Il faut tous les jours bidouiller. Et l'on est dans le plus moderne des opéras du monde... »

Les éclairagistes travaillent dans les cintres. Les projecteurs sont accrochés à de lourdes portées métalliques. Celles-ci sont actionnées à la main. On appuie sur un bouton, face à un pupitre. Tout le

système est informatisé. Et donc, en principe, sans danger. « On a déjà eu trois accidents du travail sur le gril (1). Dans un premier temps, on actionnait les projecteurs placés à 12 mètres au-dessus de la scène, depuis une passerelle située à 35 mètres plus haut. On travaillait à l'aveuglette. Tout va très vite, il y a des fils de 70 mètres de long qui montent et redescendent sans arrêt. Eux aussi sont alimentés du haut des grils et passent sur des poulies. On peut se faire happer. Maintenant on n'y va plus. On travaille à 30 mètres du sol. Dans les étages inférieurs, il y a des portillons de sécurité qui bloquent l'accès des passerelles quand les marelles sont actionnées. Ils sont régulièrement en panne. On est forcé de les escalader. »

Sans oublier que les « pour-suites », ces projecteurs qui accompagnent les protagonistes dans leurs déplacements, avaient bel et bien été oubliés. « On en a construit en catastrophe. Elles sont à 4 mètres au-dessus des derniers rangs de spectateurs, et à 60 mètres du plateau, ce qui est aberrant. Il a fallu prévoir une isolation phonique. On l'a remplacée par un faux bruit de climatisation. Ça s'entend ! »

Les éclairagistes constituent un corps de métier particulier. Ils se trouvent tout au bout de la chaîne technique. Admettons que les décors aient été construits (ou sous-traités) à temps, que le montage n'ait pas pris de retard, que les machinistes aient préparé le plateau dans les horaires prévus. Aux hommes des lumières d'opérer. Mais si tous ces plannings n'ont pas été respectés, si un chef est malade ou une chanteuse enrôlée ? Les répétitions se retrouvent décalées. Autant de retard par sur le réglage des lumières. Celui-ci se fait donc souvent à la hâte (« Il est arrivé qu'on ne dispose du plateau que pendant une heure ») ou la nuit, en heures supplémentaires. « On préférerait fonctionner aux normes, pouvoir organiser notre vie privée et que les frais occasionnels soient remplacés par des créations d'emplois. » Retards en chaîne sur chaque spectacle, mettant en péril le système d'entretien des productions : pagaille

dans les plannings, créant un malaise diffus (« On ne sait jamais qui est le responsable de quoi ») : application plus que laxiste des conventions collectives (les plannings devraient être établis une semaine à l'avance, c'est très rarement le cas). Autant d'inconforts individuels, de transgressions à la règle qui rajoutent au mécontentement. « On n'a jamais mis en parallèle le fonctionnement des masses techniques et celui des masses artistiques », diagnostiquent les syndicats.

En passant, ce détail : les toiles de scène, peintes au sol par les décorateurs, ne peuvent jamais l'être d'un seul tenant. Il manque un mètre de longueur à l'atelier qui leur est affecté. On doit donc attendre que chaque toile sèche pour, ensuite, la plier et peindre la surface manquante. Costumière, Liliane a trente et un ans de maison, elle est déléguée du personnel « et donc sans promotion ». Elle explique qu'il y a des dépressions dans son service, qu'elle-même « est soignée pour les nerfs ». Les dits de leurs humeurs. Il faut parfois refaire une robe en une journée. 800 francs le mètre de tissu pour Adrienne Lecocquer, n'est-ce pas exagéré ? Et la directrice d'atelier. Jamais solidaire, ni bonjour ni bonsoir. « Elle a reçu un Molière pour un spectacle à l'extérieur. Elle a dû prendre un congé sabbatique. »

Les artistes des chœurs ont des loges superbes, noir et blanc immaculé. D'autant plus propres qu'elles sont souvent inutilisées. « Imaginez que vous chantiez dans Manon, vous portez des talons, une robe à paillettes. Arrive un changement de costume précipité... » Alors ? Six étages à monter par l'escalator pour se changer, six étages pour la descente. Dix minutes au bas mot, sans compter les embouteillages aux étages quand la troupe est au complet. « Nous ne montons jamais dans un précipité. On nous installe de grands rideaux sur la scène annexe, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. On se change sur le plateau. Certaines les supportent mal. Question de dignité. »

A. R.

(1) Structure métallique à claire-voie soutenant les cintres.