

Sommaire éventuellement ici?

Production du Teatro Real Madrid  
Première représentation en Suisse de la version  
française

Première représentation à Paris,  
Théâtre de l'Opéra Comique, le 7 mai 1860

Orchestre de chambre de Lausanne

---

- Vendredi 11 novembre 20h
  - Dimanche 13 novembre 17h
  - Vendredi 18 novembre 20h
  - Dimanche 20 novembre 17h
- 
- Vendredi 11 novembre 18h30 Conférence *Rita*  
présentée par Georges Reymond



Fassbind Hotels

Le charme de la tradition suisse

# Rita ou Le mari battu

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Opéra-comique en un acte

Livret de Gustave Vaëz

Solistes de l'EnVOL Ensemble vocal de l'Opéra  
de Lausanne

Rita • *Sophie Graf*

Peppe • *Jose Luis Sola*

Gasparo • *Vincent Deliau*

Bartolo • *Christophe Picard*

Un enfant • *Tristan Moreau*

Son garde du corps • *David Rosset*

L'ours (mime) • *Walter Daniel San Joaquin*

Direction musicale • *Nicolas Chalvin*

Mise en scène, décors, costumes • *Eric Vigié*

Décors et costumes fabriqués par les ateliers  
du Teatro Real (Madrid)

Perruques fabriquées par l'atelier Victor Sanchez  
(Lausanne)

Régie des surtitres • *Konrad Waldvogel*

Responsable maquillages • *Nathalie Mouchnino*

Responsable coiffures • *Roberta Damiano*

«Rita»: n.f. Désigne un petit joyau musical d'une durée d'une heure, que l'Opéra de Lausanne vous présente au travers d'un projet novateur à plusieurs titres:

la découverte de l'œuvre méconnue d'un grand compositeur, Donizetti en l'occurrence, jamais présentée dans sa version originale en Suisse;

la mise en perspective de cette évocation légère de l'univers de Donizetti avec l'exposition consacrée aux années françaises de Maria Callas. On sait l'importance de Paris dans la vie de ces deux personnages, et ce que doit la «Donizetti renaissance» à l'immense interprète.

Il s'agit enfin de confier leurs premiers rôles à des chanteurs en début de carrière, mission dévolue à l'Ensemble vocal de l'Opéra de Lausanne (EnVol). Vous avez pu découvrir les deux interprètes masculins de *Rita* dans *Rigoletto* où Vincent Deliau chantait Marullo et Jose Luis Sola chantait Matteo Borsa. Avec *Rita*, vous découvrirez une jeune soprano suisse, Sophie Graf, qui nous accompagne cette saison.

Il est essentiel d'aider et de lancer ces jeunes chanteurs avec les moyens spécifiques dont nous disposons: des professionnels de la scène et de la musique, un orchestre de haut niveau, un théâtre lyrique à l'écoute des exigences de ce métier difficile et périlleux.

Avec cet opéra-comique en langue française, nous souhaitons aussi réunir les passionnés d'opéra, toujours à l'affût de raretés, et un public familial désireux de nous suivre sur un terrain plus facile, à des prix abordables, sans renier les critères d'excellence à l'œuvre dans tous les spectacles de la scène lausannoise. Tout le monde s'accorde désormais à reconnaître comme une priorité pour les théâtres lyriques la conquête d'un public nouveau, plus étoffé. En créant cette saison deux formules d'abonnement, «Opéra en famille» et «Abonnement découverte», nous espérons éveiller la curiosité grandissante du public pour l'opéra.

Avec ces deux missions, la promotion de futurs talents et la recherche de nouveaux publics, le petit joyau *Rita* se voit confier une tâche bien grande: avec l'aide de la musique de Donizetti et du réel talent des trois chanteurs...

*Eric Vigié*  
directeur

*«Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toutes espèces de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble. Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique, avant et après sa réunion à la Comédie Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.»*

*Arrêté du 25 avril 1807, fixant le genre de l'Opéra-Comique*

- Ce Lombard a non seulement un grand talent, mais c'est aussi un grand homme et sa noble physionomie, à la fois douce et imposante, inspire la sympathie et le respect.

*Vincenzo Bellini*

- Donizetti était grand, avait la figure franche et ouverte, et sa physionomie était l'indice de son excellent caractère; on ne pouvait l'approcher sans l'aimer, parce qu'il donnait sans cesse l'occasion d'apprécier quelques-unes de ses belles qualités.

*Adolphe Adam*

- Doux, poli, obligeant, d'un esprit vif et cultivé, d'un commerce agréable, Donizetti justifiait de telles sympathies par son caractère comme par son talent. La famille impériale d'Autriche le traitait presque comme un enfant de la maison... Les qualités musicales qui le faisaient rechercher dans le monde, l'auteur de Lucia les portait aussi dans sa famille.

*Paul Scudo, chroniqueur*

**Portrait de  
Gaetano Donizetti  
à recevoir**

**Personnages :**

Rita, aubergiste, femme de Peppe

Peppe, aubergiste

Gasparo, marin, premier mari de Rita

**No I Introduction et air :***De mon auberge l'apparence est coquette*

Rita, maîtresse femme, est heureuse en ménage et en affaires. Si son mari, Peppe, est un peu simplet, c'est tant mieux, il n'en est que plus obéissant. C'est qu'elle revient de loin : son premier mari, un violent qui la battait, a fait naufrage dans le grand Nord et disparu depuis corps et bien !

**No II Duo :***C'est elle je frémis !*

Le premier duo de la partition montre la félicité du nouveau couple, assombrie par l'aveu d'une tasse cassée par Peppe qui va déchaîner la colère de Rita : « Comme je regrette mon premier mari ! » se lamente-t-elle. Fatigué, Peppe regrette aussi le premier mari de Rita.

**No III Air de basse :***Mon ménage pour modèle*

Arrive à l'auberge un navigateur, Gasparo, qui constate le triste sort de Peppe et le conseille : « On peut bien battre sa femme, on ne doit pas l'assommer. » Gasparo a dû quitter sa femme le jour même de son mariage. Ayant appris entre-temps qu'il était devenu veuf, il vient aujourd'hui chercher le certificat de décès de sa femme, afin de se remarier au Groenland. Rita aperçoit le navigateur et le reconnaît : c'est son premier mari qu'elle croyait disparu dans un naufrage. Peppe a vu le passeport de Gasparo et compris qu'il était l'ex-époux de Rita. L'occasion est trop belle pour lui de se débarrasser de la despotique Rita en la rendant à son premier mari.

**No IV Duo : *Il me vient une idée*****No V Air : *Je suis joyeux comme un pinson***

Les deux hommes décident de jouer pour savoir qui gardera Rita, chacun espérant bien perdre pour la laisser à l'autre. Gasparo gagne bien contre son gré et Peppe chante tout à sa joie de pouvoir partir et vivre enfin une vie de rêve... loin de Rita.

**No VI Duo :***O chère âme! Chère femme!*

Gasparo espère que Rita va lui donner un certificat de veuvage, ou le laisser récupérer son ancien contrat de mariage, ce qu'elle n'entend pas faire, pour se venger des mauvais traitements subis quand elle était sa femme.

**No VII Trio :***Il est manchot*

Revient Peppe qui s'est octroyé un peu de bon temps. De connivence avec Gasparo, il feint de le défier en duel: l'un des deux maris est de trop, claironne l'aubergiste! Rita s'étonne d'une telle audace et Gasparo refuse le combat, prétextant la perte d'un bras.

Rita réfléchit qu'elle aurait alors meilleur compte à vivre auprès d'un Gasparo désormais manchot, donc incapable de la battre, que de continuer à vivre avec un Peppe rendu bien audacieux face au bras manquant de son prédécesseur. Peppe réalise aussi combien la perte de ce bras peut rendre Gasparo plus intéressant aux yeux de Rita.

Rita reprend donc Gasparo pour mari et lui remet en mains propres leur ancien contrat de mariage. L'ancien couple paraissant reconstitué, Peppe se croit enfin libre, quand Gasparo déclare son intention de s'en aller, ayant finalement obtenu le document qu'il voulait.

Peppe s'énerve: les deux hommes vont se battre. Gasparo montre alors qu'il a bel et bien conservé l'usage de ses deux bras. La confusion règne. Gasparo compte sur le manque de courage de Peppe pour ne pas le défier. Rita fulmine de ne pouvoir se venger et Peppe n'en mène pas large. Néanmoins, piqué dans son orgueil, il déclare refuser le combat car, affirme-t-il, Rita et lui s'aiment en fin de compte!

**No VIII Finale :***Mais il faut à mon programme*

Gasparo se retire, laissant à Peppe ses instructions sur la manière de traiter Rita: «Tu pourras la battre ta femme, tu ne dois pas l'assommer.» «Mais un mari qui bat sa femme s'expose à maint fâcheux tapage», conclut Rita.

## Guy de Maupassant: La revanche

### Scène première

M. de Garelle, seul, au fond d'un fauteuil.

Me voici à Cannes, en garçon, drôle de chose. Je suis garçon! A Paris, je ne m'en apercevais guère. En voyage, c'est autre chose. Ma foi, je ne m'en plains pas.

Et ma femme est remariée!

Est-il heureux, lui, mon successeur, plus heureux que moi? Quel imbécile ça doit être pour l'avoir épousée après moi? Au fait, je n'étais pas moins sot pour l'avoir épousée le premier. Elle avait des qualités, pourtant, des qualités... physiques... considérables, mais aussi des tares morales importantes.

Quelle rouée, et quelle menteuse, et quelle coquette, et quelle charmeuse, pour ceux qui ne l'avaient point épousée! Étais-je cocu? Cristi! quelle torture de se demander cela du matin au soir sans obtenir de certitude!

En ai-je fait des marches et des démarches pour l'épier, sans rien savoir. Dans tous les cas, si j'étais cocu, je ne le suis plus, grâce à Naquet. Comme c'est facile tout de même, le divorce! Ça m'a coûté une cravache de dix francs et une courbature dans le bras droit, sans compter le plaisir de taper à cœur que veux-tu, sur une femme que je soupçonnais fortement de me tromper!

Quelle pile, quelle pile!...

Il se lève en riant et fait quelques pas, puis se rassied.

Il est vrai que le jugement a été prononcé à son bénéfice et à mon préjudice – mais quelle pile!

Maintenant, je vais passer l'hiver dans le Midi, en garçon! Quelle chance! N'est-ce pas charmant de voyager avec l'éternel espoir de l'amour qui rôde? Que vais-je rencontrer, dans cet hôtel, tout à l'heure, ou sur la Croisette, ou dans la rue peut-être? Où est-elle, celle qui m'aimera demain et que j'aimerai? Comment seront ses yeux, ses lèvres, ses cheveux, son sourire? Comment sera-t-elle, la première femme qui me tendra sa bouche et que j'envelopperai dans mes bras? Brune ou blonde? grande ou petite? rieuse ou sévère? grasse ou?... Elle sera grasse!

Oh! comme je plains ceux qui ne connaissent pas, qui ne connaissent plus le charme exquis de l'attente? La vraie femme que j'aime moi, c'est l'Inconnue, l'Espérée, la Désirée, celle qui hante mon cœur sans que mes yeux aient vu sa forme, et dont la séduction s'accroît de toutes les perfections rêvées. Où est-elle? Dans cet hôtel, derrière cette porte? Dans une des chambres de cette maison, tout près, ou loin encore? Qu'importe, pourvu que je la désire, pourvu que je sois certain de la rencontrer! Et je la rencontrerai assurément aujourd'hui ou demain, cette semaine ou la suivante, tôt ou tard; mais il faudra bien que je la trouve!

Et j'aurai, tout entière, la joie délicieuse du premier baiser, des premières caresses, toute la griserie des découvertes amoureuses tout le mystère de l'inexploré aussi charmants, le premier jour, qu'une virginité conquise! Oh! les imbéciles qui ne comprennent pas l'adorable sensation des voiles levés pour la première fois. Oh! les imbéciles qui se marient... car... ces voiles-là... il ne faut pas les lever trop souvent... sur le même spectacle...  
Tiens, une femme!...

Une femme traverse le fond du promenoir, élégante, fine, la taille cambrée.

Bigre! elle a de la taille, et de l'allure. Tâchons de voir... la tête.

Elle passe près de lui sans l'apercevoir, enfoncé dans son fauteuil. Il murmure:

Sacré nom d'un chien, c'est ma femme! ma femme, ou plutôt non, la femme de Chantever. Elle est jolie tout de même, la gueuse...

Est-ce que je vais avoir envie de la répouser maintenant?... Bon, elle s'est assise et elle prend *Gil-Blas*. Faisons le mort.

Ma femme! Quel drôle d'effet ça m'a produit. Ma femme! Au fait, voici un an, plus d'un an qu'elle n'a été ma femme... Oui, elle avait des qualités physiques... considérables; quelle jambe! J'en ai des frissons rien que d'y penser. Et une poitrine, d'un fini. Ouf! Dans les premiers temps nous jouions à l'exercice – gauche – droite – gauche – droite – quelle poitrine! Gauche ou droite, ça se valait.

Mais quelle teigne... au moral.

A-t-elle eu des amants? En ai-je souffert de ce doute-là? Maintenant, zut! ça ne me regarde plus.

Je n'ai jamais vu une créature plus séduisante quand elle entrait au lit. Elle avait une manière de sauter dessus et de se glisser dans les draps...

Bon, je vais redevenir amoureux d'elle...

Si je lui parlais?... Mais que lui dirais-je?

Et puis elle va crier *au secours*, au sujet de la pile! Quelle pile! J'ai peut-être été un peu brutal tout de même.

Si je lui parlais? Ça serait drôle, et crâne, après tout. Sacrebleu, oui, je lui parlerai, et même si je suis vraiment fort... Nous verrons bien...

## Scène II

Il s'approche de la jeune femme qui lit avec attention *Gil-Blas*, et d'une voix douce:

– Me permettez-vous, madame, de me rappeler à votre souvenir?

M<sup>me</sup> de Chantever lève brusquement la tête, pousse un cri, et veut s'enfuir. Il lui barre le chemin, et, humblement:

– Vous n'avez rien à craindre, madame, je ne suis plus votre mari.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Oh! vous osez? Après... après ce qui s'est passé!

M. DE GARELLE. – J'ose... et je n'ose pas... Enfin... Expliquez ça comme vous voudrez. Quand je vous ai aperçue, il m'a été impossible de ne pas venir vous parler.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – J'espère que cette plaisanterie est terminée, n'est-ce pas?

M. DE GARELLE. – Ce n'est point une plaisanterie, madame.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Une gageure, alors, à moins que ce ne soit une simple insolence. D'ailleurs, un homme qui frappe une femme est capable de tout.

M. DE GARELLE. – Vous êtes dure, madame. Vous ne devriez pas cependant, me semble-t-il, me reprocher aujourd'hui un emportement que je regrette d'ailleurs. J'attendais plutôt, je l'avoue, des remerciements de votre part.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, stupéfaite. – Ah çà, vous êtes fou? ou bien vous vous moquez de moi comme un rustre.

M. DE GARELLE. – Nullement, madame, et pour ne pas me comprendre, il faut que vous soyez fort malheureuse.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Que voulez-vous dire?

M. DE GARELLE. – Que si vous étiez heureuse avec celui qui a pris ma place, vous me seriez reconnaissante de ma violence qui vous a permis cette nouvelle union.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – C'est pousser trop loin la plaisanterie, monsieur. Veuillez me laisser seule.

M. DE GARELLE. – Pourtant, madame, songez-y, si je n'avais point commis l'infamie de vous frapper, nous traînerions encore aujourd'hui notre boulet...

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, blessée. – Le fait est que vous m'avez rendu là un rude service!

M. DE GARELLE. – N'est-ce pas? Un service qui mérite mieux que votre accueil de tout à l'heure.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – C'est possible. Mais votre figure m'est si désagréable...

M. DE GARELLE. – Je n'en dirai pas autant de la vôtre.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Vos galanteries me déplaisent autant que vos brutalités.

M. DE GARELLE. – Que voulez-vous, madame, je n'ai plus le droit de vous battre: il faut bien que je me montre aimable.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Ça, c'est franc, du moins. Mais si vous voulez être vraiment aimable, vous vous en irez.

M. DE GARELLE. – Je ne pousse pas encore si loin que ça le désir de vous plaire.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Alors, quelle est votre prétention?

M. DE GARELLE. – Réparer mes torts, en admettant que j'en aie eu.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, indignée. – Comment? en admettant que vous en ayez eu? Mais vous perdez la tête. Vous m'avez rouée de coups et vous trouvez peut-être que vous vous êtes conduit envers moi le mieux du monde.

M. DE GARELLE. – Peut-être!

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Comment? Peut-être?

M. DE GARELLE. – Oui, madame. Vous connaissez la comédie qui s'appelle le *Mari cocu, battu et content*. Eh bien, ai-je été ou n'ai-je pas été cocu, tout est là! Dans tous les cas, c'est vous qui avez été battue, et pas contente...

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, se levant. – Monsieur, vous m'insultez.

M. DE GARELLE, vivement. – Je vous en prie, écoutez-moi une minute. J'étais jaloux, très jaloux, ce qui prouve que je vous aimais. Je vous ai battue, ce qui le prouve davantage encore, et battue très fort, ce qui le démontre victorieusement. Or, si vous avez été fidèle, et battue, vous êtes vraiment à plaindre, tout à fait à plaindre, je le confesse, et...

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Ne me plaignez pas.

M. DE GARELLE. – Comment l'entendez-vous? On peut le comprendre de deux façons. Cela veut dire, soit que vous méprisez ma pitié, soit qu'elle est imméritée. Or, si la pitié dont je vous reconnais digne est imméritée, c'est que les coups... les coups violents que vous avez reçus de moi étaient plus que mérités.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Prenez-le comme vous voudrez.

M. DE GARELLE. – Bon. Je comprends. Donc, j'étais avec vous, madame, un mari cocu.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Je ne dis pas cela.

M. DE GARELLE. – Vous le laissez entendre.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Je laisse entendre que je veux pas de votre pitié.

M. DE GARELLE. – Ne jouons pas sur les mots et avouez-moi franchement que j'étais...

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Ne prononcez pas ce mot infâme, qui me révolte et me dégoûte.

M. DE GARELLE. – Je vous passe le mot, mais avouez la chose.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Jamais. Ça n'est pas vrai.

M. DE GARELLE. – Alors, je vous plains de tout mon cœur et la proposition que j'allais vous faire n'a plus de raison d'être.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Quelle proposition?

M. DE GARELLE. – Il est inutile de vous la dire, puisqu'elle ne peut exister que si vous m'aviez trompé.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Et bien, admettez un moment que je vous ai trompé.

M. DE GARELLE. – Cela ne suffit pas. Il me faut un aveu.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Je l'avoue.

M. DE GARELLE. – Cela ne suffit pas. Il me faut des preuves.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, souriant. – Vous en demandez trop, à la fin.

M. DE GARELLE. – Non, madame. J'allais vous faire, vous disais-je une proposition grave, très grave, sans quoi je ne serais point venu vous trouver ainsi après ce qui s'est passé entre nous, de vous à moi, d'abord, et de moi à vous ensuite. Cette

proposition, qui peut avoir pour nous deux les conséquences les plus sérieuses, demeurerait sans valeur si je n'avais pas été trompé par vous.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Vous êtes surprenant. Mais que voulez-vous de plus? Je vous ai trompé, na.

M. DE GARELLE. – Il me faut des preuves.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Mais quelles preuves voulez-vous que je vous donne? Je n'en ai pas sur moi ou plutôt je n'en ai plus.

M. DE GARELLE. – Peu importe où elles soient. Il me les faut.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Mais on n'en peut pas garder, des preuves, de ces choses-là... et..., à moins d'un flagrant délit... (Après un silence.) Il me semble que ma parole devrait vous suffire.

M. DE GARELLE, s'inclinant. – Alors, vous êtes prête à le jurer.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, levant la main. – Je le jure.

M. DE GARELLE, sérieux. – Je vous crois, madame. Et avec qui m'avez-vous trompé?

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Oh! mais, vous en demandez trop, à la fin.

M. DE GARELLE. – Il est indispensable que je sache son nom.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Il m'est impossible de vous le dire.

M. DE GARELLE. – Pourquoi ça?

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Parce que je suis une femme mariée.

M. DE GARELLE. – Eh bien?

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Et le secret professionnel?

M. DE GARELLE. – C'est juste.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – D'ailleurs, c'est avec M. de Chantever que je vous ai trompé.

M. DE GARELLE. – Ça n'est pas vrai.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Pourquoi ça.

M. DE GARELLE. – Parce qu'il ne vous aurait pas épousée.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Insolent! Et cette proposition?...

M. DE GARELLE. – La voici. Vous venez d'avouer que j'ai été, grâce à vous, un de ces êtres ridicules, toujours bafoués, quoi qu'ils fassent, comiques s'ils se taisent, et plus grotesques encore s'ils se fâchent, qu'on nomme des maris trompés. Eh bien, madame, il est indubitable que les quelques coups de cravache reçus par vous sont loin de compenser l'outrage et le dommage conjugal que j'ai éprouvés de votre fait, et il est non moins indubitable que vous me devez une compensation plus sérieuse et d'une autre nature, maintenant que je ne suis plus votre mari.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Vous perdez la tête. Que voulez-vous dire?

M. DE GARELLE. – Je veux dire, madame, que vous devez me rendre aujourd'hui les heures charmantes que vous m'avez volées quand j'étais votre époux, pour les offrir à je ne sais qui.

14 M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Vous êtes fou.

**M. DE GARELLE.** – Nullement. Votre amour m'appartenait, n'est-ce pas? Vos baisers m'étaient dus, tous vos baisers, sans exception. Est-ce vrai? Vous en avez distrait une partie au bénéfice d'un autre! Eh bien, il importe, il m'importe que la restitution ait lieu, restitution sans scandale, restitution secrète, comme on fait pour les vols honteux.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Mais pour qui me prenez-vous?

**M. DE GARELLE.** – Pour la femme de M. de Chantever.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Ça, par exemple, c'est trop fort.

**M. DE GARELLE.** – Pardon, celui qui m'a trompé vous a bien prise pour la femme de M. de Garelle. Il est juste que mon tour arrive. Ce qui est trop fort, c'est de refuser de rendre ce qui est légitimement dû.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Et si je disais oui... vous pourriez...

**M. DE GARELLE.** – Mais certainement.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Alors, à quoi aurait servi le divorce?

**M. DE GARELLE.** – A raviver notre amour.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Vous ne m'avez jamais aimée.

**M. DE GARELLE.** – Je vous en donne pourtant une rude preuve.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Laquelle?

**M. DE GARELLE.** – Comment? Laquelle? Quand un homme est assez fou pour proposer à une femme de l'épouser d'abord et de devenir son amant ensuite, cela prouve qu'il aime ou je ne m'y connais pas en amour.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Oh! ne confondons pas. Épouser une femme prouve l'amour ou le désir, mais la prendre comme maîtresse ne prouve rien... que le mépris. Dans le premier cas, on accepte toutes les charges, tous les ennuis, et toutes les responsabilités de l'amour; dans le second cas, on laisse ces fardeaux au légitime propriétaire et on ne garde que le plaisir, avec la faculté de disparaître le jour où la personne aura cessé de plaire. Cela ne se ressemble guère.

**M. DE GARELLE.** – Ma chère amie, vous raisonnez fort mal. Quand on aime une femme, on ne devrait pas l'épouser, parce qu'en l'épousant on est sûr qu'elle vous trompera, comme vous avez fait à mon égard. La preuve est là. Tandis qu'il est indiscutable qu'une maîtresse reste fidèle à son amant avec tout l'acharnement qu'elle met à tromper son mari. Est-ce pas vrai? Si vous voulez qu'un lien indissoluble se lie entre une femme et vous, faites-la épouser par un autre, le mariage n'est qu'une ficelle qu'on coupe à volonté, et devenez l'amant de cette femme: l'amour libre est une chaîne qu'on ne brise pas. – Nous avons coupé la ficelle, je vous offre la chaîne.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Vous êtes drôle. Mais je refuse.

**M. DE GARELLE.** – Alors, je préviendrai M. de Chantever.

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Vous le préviendrez de quoi?

**M. DE GARELLE.** – Je lui dirai que vous m'avez trompé!

**M<sup>me</sup> DE CHANTEVER.** – Que je vous ai trompé... Vous...

**M. DE GARELLE.** – Oui, quand vous étiez ma femme.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Eh bien?

M. DE GARELLE. – Eh bien, il ne vous le pardonnera pas.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Lui?

M. DE GARELLE. – Parbleu! Ça n'est pas fait pour le rassurer.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, **riant**. – Ne faites pas ça, Henry.

Une voix dans l'escalier appelant: Mathilde.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER, **bas**. – Mon mari! Adieu.

M. DE GARELLE, **se levant**. – Je vais vous conduire près de lui et me présenter.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Ne faites pas ça.

M. DE GARELLE. – Vous allez voir.

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Je vous en prie.

M. DE GARELLE. – Alors acceptez la chaîne.

La Voix. – Mathilde!

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Laissez-moi.

M. DE GARELLE. – Où vous reverrai-je?

M<sup>me</sup> DE CHANTEVER. – Ici – ce soir – après dîner.

M. DE GARELLE, **lui baisant la main**. – Je vous aime...

Elle se sauve.

M. de Garelle retourne doucement à son fauteuil et se laisse tomber dedans.

Eh bien! vrai. J'aime mieux ce rôle-là que le précédent. C'est qu'elle est charmante, tout à fait charmante, et bien plus charmante encore depuis que j'ai entendu la voix de M. de Chantever l'appeler comme ça «Mathilde», avec ce ton de propriétaire qu'ont les maris.

*18 novembre 1884*

Texte publié dans *Gil Blas* du 18 novembre 1884, puis publié dans le recueil *Le rosier de Madame Husson*.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le vrai bâton de maréchal d'un compositeur passait par le genre lyrique et la capitale de la France, considérée à la fois comme un haut lieu de luxe et de plaisir, et la capitale européenne des arts. Paris attirait alors des compositeurs aussi différents et célèbres que Meyerbeer, Offenbach, Wagner, Liszt, Spontini, Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, pour ne citer qu'eux, sans remonter aux Piccinni, Sacchini ou Glück de la fin de l'Ancien Régime, lointains successeurs de Lully.

Il fallait aussi, au début du siècle, renouveler le genre lyrique français qu'un style trop savant destinait essentiellement à une élite cultivée, réfugiée dans les milieux conservateurs. Vers 1825, la situation de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) était ainsi devenue intenable, tant comme miroir du régime de Charles X que sur un plan économique. Les générations issues de la Révolution ne se reconnaissaient plus dans un répertoire où le merveilleux, la mythologie, revenaient sur le devant de la scène, comme aux plus beaux jours de la tragédie lyrique, sous Louis XIV.

L'Opéra-Comique défendait alors un genre lyrique spécifiquement français (*La dame blanche* de Boieildieu) face au Théâtre-Italien voué au bel canto. Mais avec le Théâtre-Lyrique et l'Odéon, toutes ces salles avaient déjà éprouvé le succès auprès du public de livrets plus proches de la sensibilité du moment avec des titres *Robin des bois*, une adaptation du *Freischütz* de Weber. Pour échapper au ridicule et rattraper la situation, l'Opéra chercha du côté de l'Italie, le pays de la musique. Quelle autre figure aurait pu alors devancer celle de Rossini, directeur du Théâtre-Italien depuis 1824? Le succès à l'Opéra de son *Siège de Corinthe*, en octobre 1826, sortit le genre de l'ornière où il s'était embourbé, faisant entrer une sensibilité italienne dans la culture lyrique française officielle qui s'en était pourtant bien gardé depuis l'Ancien Régime. La révolution de 1830 mit implicitement fin au contrat de Rossini. Les compositeurs d'opéras étrangers n'allèrent cependant cesser d'arriver en France, attirés par des politiques empressés de les honorer, et satisfaits de leur peu d'intérêt pour les importants bouleversements politiques français qui ne risquaient d'inspirer ni les livrets, ni les mélodies de leurs opéras. La création de la très utile Société des auteurs et compositeurs dramatiques, sous l'impulsion d'Eugène Scribe en 1829, complète cette esquisse musicale de la capitale française où Donizetti arriva pour la première fois un jour de 1835.

Le 16 mai 1840, l'Opéra-Comique, où *Rita* sera créée en 1860, a regagné la Place des Italiens dans la deuxième Salle Favart, construite presque à l'identique de la première détruite par l'incendie de 1838. Le répertoire de cette salle, que François-Louis Crosnier dirigera de 1835 à 1845, fait alors la part belle aux ouvrages de Auber, Adam, Hérold, qui servent le goût du

public pour la couleur locale, les bons sentiments et les intrigues rondement menées. L'inépuisable, l'inépuisable Eugène Scribe leur fournit des livrets adéquats: le tout s'affiche comme plein d'esprit et d'équilibre. Ces musiciens ont d'autre part bien assimilé le style de Rossini et son pouvoir de séduction sur le public. *Le pré-aux-clerics*, *Le postillon de Longjumeau*, mais aussi *Don Giovanni* (en français et révisé) sont à l'affiche. La création de *Mignon* d'Ambroise Thomas en 1866 marquera la naissance d'un genre plus sérieux, d'abord illustré au Théâtre-Lyrique par Gounod, Delibes et Bizet.

Le 6 décembre 1846, dans cette même salle Favart, Berlioz voit s'effondrer tous ses espoirs avec l'échec de *La damnation de Faust*: «Rien dans ma carrière d'artiste ne m'a plus profondément blessé que cette indifférence inattendue» écrira le compositeur dans ses *Mémoires*. L'histoire de Berlioz avec Paris fut toujours compliquée et c'est dans une lettre de Donizetti datée du 20 avril 1840 que l'on peut lire: «Tu as lu les *Débats*? Berlioz? Pauvre homme... il a composé un opéra qui fut sifflé, des symphonies et on le siffle, il écrit des articles... et tout le monde rit, tout le monde siffle; moi seul je le plains... il a raison... il doit se venger.» Ainsi réagissait Donizetti, avec un singulière élégance, au boulet de canon que Berlioz lui avait destiné dans le *Journal des débats* du 16 février 1840: «Donizetti a l'air de nous traiter en pays conquis, c'est une véritable guerre d'invasion. On ne peut plus dire les théâtres lyriques de Paris, mais seulement: les théâtres lyriques de Donizetti.» Sur quoi pouvait se fonder le courroux berliozien qui, pour l'anecdote, n'épargna en son temps ni Cherubini, ni Auber, ni même Rossini? A l'époque, Donizetti projetait de créer à Paris *La fille du régiment*, *Les martyrs*, *Le duc d'Albe*, *Lucie de Lammermoor* en français pour le Théâtre de la Renaissance et *L'ange de Nisida*, qui deviendra *La Favorite*. Trois théâtres s'intéressaient donc à lui: l'Opéra, l'Opéra-Comique et le Théâtre de La Renaissance...

Sa notoriété italienne grandissante, le retrait de Rossini de la vie active dès 1829, la disparition de Bellini en 1835 et l'extrême jeunesse de Giuseppe Verdi lui laissaient un boulevard pour conquérir Paris. *Anna Bolena* fut le premier ouvrage de Donizetti créé à Paris, le 1<sup>er</sup> septembre 1831, au Théâtre-Italien. La même année, le titre de *Gianni di Parigi*, sur le modèle du *Jean de Paris* de Boieldieu, signale l'ambition d'être un jour reconnu à Paris. Dès 1832, Felice Romani, avait apporté pour *L'elisir d'amore* un livret inspiré du *Philtre* d'Eugène Scribe pour Auber. En 1834, le même librettiste fournira à Donizetti une *Lucrezia Borgia* proche du texte de la *Lucrece Borgia* de Victor Hugo. L'opéra représenté en octobre 1840 à Paris, au Théâtre-Italien, donnera lieu à un procès intenté et gagné par le poète français, peu enclin à la mise en musique de ses vers.

En octobre 1834, en pleine bataille avec la censure napolitaine pour le livret de *Maria Stuarda*, Donizetti reçoit avec bonheur une invitation de Rossini, directeur du Théâtre-Italien entre 1824 et 1830, à composer pour cette scène parisienne qui disposait des meilleurs chanteurs du moment: il choisit le *Marin Faliero* de Casimir Delavigne qui connaissait un grand succès à Paris.

Dans les premiers jours de 1835, Donizetti arrive à Paris, où venait de triompher le chant du cygne de Bellini, *I Puritani*. Deux mois plus tard, en mars 1835, Paris acclamera dans une moindre mesure le succès mérité de *Marin Faliero* et fêtera l'arrivée de Donizetti, émerveillé de ce début tant souhaité. Louis-Philippe remettra au compositeur les insignes de chevalier de la Légion d'honneur. Deux ans plus tard, le succès de la première à Paris (décembre 1837) de *Lucia di Lammermoor* consacre le succès de Donizetti à Paris. Survient alors un accroc dans sa carrière: malgré tous les triomphes remportés de longue date au San Carlo de Naples, il se voit préférer Saverio Mercadante à la tête du conservatoire San Pietro a Maiella. La déconvenue est de taille. C'est alors qu'en mai 1838, Duponchel, directeur de l'Opéra de Paris, lui passe commande de deux opéras: il s'agira des *Martyrs* et du *Duc d'Albe* qui, à l'instar de *Rita*, sera créé après la mort de Donizetti, avant de servir au livret des *Vêpres siciliennes* pour Verdi. La commande tombe d'autant mieux que la censure parisienne, toute tatillonne qu'elle fût, avait quand même des vues plus larges que celle de Naples qui venait de lui refuser *Poliuto*, d'après Corneille, au motif qu'un martyr chrétien ne pouvait donner lieu à représentation scénique. Et puis, dès son premier séjour de 1835, Donizetti n'avait-il pensé à son retour en France, en engageant un agent en charge de ses intérêts, son ami Michele Accursi?

Le compositeur accueillit avec d'autant plus de satisfaction la proposition de Duponchel qu'il avait noté, dans un premier temps, une ignorance certaine du grand directeur parisien à son égard. Certes, Donizetti n'était plus un parfait inconnu à Paris, mais sa réputation n'y atteignait pas les mêmes sommets qu'en Italie, malgré les représentations au Théâtre-Italien d'*Anna Bolena*, *Gianni di Calais*, *L'ajo nel imbarazzo*, sans compter *Marin Faliero*. D'ailleurs, de ces quatre titres, seule *Anna Bolena* tint l'affiche, les autres sombrant assez vite. Les succès italiens postérieurs à *Anna Bolena* peinaient à se propager sur les scènes parisiennes, avant que la réussite de *Lucia* en décembre 1837 n'offrît à Donizetti une renommée suffisante pour être appelé par Duponchel.

La reprise précédemment programmée de *Roberto Devereux* et de *L'elisir d'amore* aux Italiens accélère son retour en France en octobre 1838. Le *Poliuto* refusé à Naples deviendra *Les martyrs* dans son adaptation française pour l'Opéra. Mais

l'affaire prend du retard et la création des *Martyrs* se voit repoussée dans le temps. Donizetti accepte alors, dans l'intervalle, une commande pour l'Opéra-Comique: *La fille du régiment*, sa première œuvre directement écrite sur un texte français. C'est à cette époque que Berlioz affolé par toutes ces opportunités offertes au concurrent italien rédige sa fameuse diatribe du *Journal des débats*. Aurons-nous la petitesse de rappeler que dans la génération précédente Rossini avait dû subir la jalousie de Weber? Il convient là d'évoquer la rapidité effrayante et le rythme de travail effréné de Donizetti, habitué dès le début de sa carrière à recevoir toujours très tard les livrets promis, tout en respectant les délais imposés par des imprésarios aussi sourcilleux que le napolitain Barbaja. Cette énorme capacité de travail lui avait valu les surnoms de Maestro Orgasmo ou Dozinetti (jeu de mots sur son patronyme et «petites douzaines» en italien). Des caricatures le représentaient écrivant deux opéras différents des deux mains: en fait, l'homme se montrait totalement en phase avec d'autres, de la même trempe que le librettiste Scribe, responsable de la production d'un volume considérable de livrets. Heine, que l'on aura connu plus inspiré, parla même d'un Donizetti aussi prolifique qu'un lapin...

La création de *La fille du régiment*, en février 1840, ne recueillit pas auprès de la critique le succès attendu. Le public ne suivit pas cette opinion et, jusqu'en 1841, cinquante-cinq représentations en furent données à l'Opéra-Comique. L'écoute de la partition, composée dans la lignée d'Auber, permet néanmoins de constater l'étonnante faculté d'adaptation de Donizetti aux impératifs esthétiques de l'opéra-comique français, délicieusement mutin, élégant et tout d'équilibre. Son sens de la langue française, son aisance pour les langues étrangères dépassaient de loin les facilités plus ou moins affichées par Rossini, intimidé par le français, Bellini, ou plus tard Verdi, trop fasciné par le français. Dans sa correspondance, on relève un magnifique mélange de dialecte bergamasque, de latin, d'italien et de français. Théophile Gautier écrira au sujet de *La fille du régiment*: «Le maestro, avec une souplesse de talent fort remarquable, a su plier son imagination à toutes les exigences de la scène de l'Opéra-Comique... M. Donizetti est capable de payer en belle et bonne musique l'hospitalité cordiale que la France lui offre sur tous ses théâtres, subventionnés ou non.» En avril 1840, il notera au sujet de l'ouverture des *Martyrs*: «M. Donizetti s'est préoccupé du sens de la pièce et, contre l'habitude italienne, a fait pressentir le drame qui s'agite...» *La fille du régiment* deviendra même le titre porte-drapeau d'un esprit français cocardier – il fallait bien bâtir la légende napoléonienne l'année du retour des cendres aux Invalides – grâce au fameux *Salut à la France* qui, aux heures tragiques de 1914 et de 1940, passera souvent pour une seconde *Marseillaise*.

La création des *Martyrs* arrive enfin sur scène en avril 1840 et le public ne boude pas son plaisir malgré la sévérité du sujet, indépendamment d'une flèche supplémentaire de Berlioz qui parlera d'un « credo en quatre actes ». Suivent vingt représentations des *Martyrs* qui subirent comme tant d'autres titres, y compris à notre époque, les conséquences d'un changement de directeur à la tête de l'Opéra. Léon Pillet, successeur de Duponchel, commence par marquer son territoire en reprochant le coût dispendieux de la production, présenté comme une erreur de gestion de son prédécesseur... Encore une mesquinerie: la mezzo-soprano Rosine Stolz, maîtresse de Pillet, ne pouvait y briller...

Donizetti, fatigué par la vie parisienne et brûlant d'une envie jamais démentie de retourner en Italie, regagne Milan et sa Bergame natale perdue de vue pendant six ans; il fait un crochet par la Suisse. Filippo Ciconetti, auteur d'une *Vita di Gaetano Donizetti* en 1864, fait remonter à ce séjour en Suisse la composition de *Rita*: hélas, pour le propos qui nous occupe, malgré l'accréditation de cette thèse pendant quelque temps, il faut bien se rendre à l'évidence qu'il s'agit d'une erreur. Dommage!

Un accueil enthousiaste est réservé par Bergamo à Donizetti comme à son maître, Mayr désormais dans sa soixante-dix septième année, à l'occasion d'une reprise de *L'esule di Roma* au Teatro Ricciardi, devenu Teatro Donizetti en 1897, à l'occasion du centenaire de la naissance du musicien. Donizetti connut alors la consécration tant attendue de sa ville natale.

Le temps de se mettre à esquisser la version italienne de *La fille du régiment*, et Donizetti se voit sollicité depuis Paris par une lettre de Léon Pillet. La réponse du musicien ne manque pas de franchise et suffit à situer le niveau de notoriété auquel il était parvenu pour écrire en retour: « Vous vous rappelez sans doute toutes les tribulations, toutes les contrariétés, toutes les injustices, tous les retards que l'ai éprouvés pour *Les Martyrs*, j'espère qu'il n'en sera plus ainsi... » Voilà donc Donizetti reparti en septembre 1840 pour Paris. *L'ange de Nisida* prévu l'année précédente pour le Théâtre de la Renaissance devient *La Favorite* en décembre à l'Opéra. L'ouvrage est accueilli sans déclencher de délire dans la salle: Rosine Stolz dans le rôle de Léonore fut-elle une interprète idéale? Initialement, le rôle avait été écrit pour Cornélie Falcon. En février 1841, la danseuse Carlotta Grisi, future Giselle, y fit, dans le divertissement du second acte, des débuts qui marquèrent les esprits. Le succès de *La Favorite* ne se démentit pas et assura, avec *Lucrezia Borgia* et *Lucia di Lammermoor*, la présence à l'affiche de l'œuvre donizettien au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

De la même période datent les travaux de Donizetti pour une révision de sa *Lucrezia Borgia* que Victor Hugo empêcha juridiquement. Au-delà de l'incident, on notera une fois encore

l'incapacité de Donizetti à ne travailler que sur un seul ouvrage à la fois: pendant les répétitions de *La Favorite*, n'avait-il pas poursuivi son travail pour une *Adelia* destinée à Rome? *Adelia*, créée en février 1841 fut un échec qui échappa à la «renaissance Donizetti» jusqu'à sa reprise au Carlo Felice de Gênes en 1998.

Le 2 mars 1841 le voit de retour à Paris. Aucun projet nouveau en préparation pour Paris en ce début d'année qui finira comme elle avait commencé. Faut-il conclure à une panne d'inspiration, à l'épuisement, ou à une fatigue déclenchée par les premières atteintes d'une syphilis certainement contractée à Paris et qui finira par l'emporter? Il convient également de considérer que la réputation de Donizetti à Paris l'autorisait déjà à refuser des projets qu'il devinait sans intérêt et surtout n'étaient jamais confirmés du moindre contrat signé.

C'est dans ce rare état d'inactivité, et d'attente d'un livret à venir de La Scala que, selon Achille Denis, critique dramatique à l'époque, Donizetti aurait un jour rencontré sur le Boulevard des Italiens un singulier personnage du Paris théâtral et lyrique d'alors: Gaston Vaëz, de son vrai nom Jean-Nicolas-Gustave van Nieuwenhuysen (1812-1862), né à Bruxelles. Vaëz appartient à cette catégorie d'auteurs prolifiques en matière de comédies, vaudevilles et livrets d'opéras. Avec son compère Alphonse Royer, il dirigera l'Odéon, le théâtre cher à George Sand, de 1853 à 1856. Donizetti devait déjà aux deux hommes le livret de *La Favorite*, les versions françaises de *Lucia* et *Don Pasquale*; Verdi leur sera redevable de celui de *Jerusalem* adaptation en français pour l'Opéra de ses *Lombardi alla prima crociata*. Vaëz et Royer se signaleront, entre autres facéties, par le livret d'un opéra-comique de César Franck qui coûta à son compositeur deux années de vains efforts: *Le valet de ferme...* L'épisode de la rencontre de Vaëz par Donizetti sur le boulevard se trouve depuis peu contesté par Guglielmo Barblan et Antonio Zanolini, auteurs d'un *Gaetano Donizetti, vita e opere d'un musicista romantico* paru en 1983. Les deux auteurs se réfèrent à une lettre du compositeur à son professeur Mayr, datée du 8 avril 1839: Donizetti y évoque le temps qu'il trouvera pour terminer ses «tre congiugi», soit les «trois conjoints» héros de *Rita*. Voilà qui expliquerait qu'une semaine ait suffi à composer et orchestrer cet acte unique commencé en fait deux ans auparavant... Retenons de la belle histoire de la rencontre sur le Boulevard des Italiens une preuve supplémentaire du besoin physique qu'avait Donizetti de composer et de sa réputation de bourreau de travail.

Quoi qu'il en soit, Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, ne se laissa guère convaincre d'inscrire *Rita* en saison: sans doute cherchait-il déjà une fin tranquille prévue en 1845 pour son mandat, sans faire de vagues, en reprenant les succès déjà repérés comme tels. Andrea, le neveu de Donizetti qui assista

son oncle dans les derniers mois de sa vie, retrouva la partition dans les affaires du compositeur interné dès 1846 en asile psychiatrique, à Ivry. La création de *Rita* n'eut lieu que le 7 mai 1860, à l'Opéra-Comique, grâce à l'influence de Gustave Vaëz, directeur adjoint de l'Opéra entre 1856 et 1860. Nestor Roqueplan dirigeait alors l'Opéra-Comique: le fait marquant de son mandat fut la construction d'un escalier spécial pour la loge de l'Empereur. On comprend dès lors qu'avant d'autoriser la création de *Rita*, il se soit courageusement entouré d'un aréopage de copistes, musiciens et chanteurs qui lui certifièrent l'authenticité de la partition! Le public réserva un accueil favorable à l'ouvrage qui pourtant ne put se maintenir longtemps: presque vingt ans après sa composition, *Rita* se trouvait déjà en décalage avec les goûts du public qui avaient considérablement évolué, les créations à l'Opéra-Comique ressemblant alors de plus en plus à celles de l'Opéra, par la réduction des dialogues et l'apparition de mises en scène extraordinaires.

Il subsiste donc une relative approximation autour de la naissance de ce petit ouvrage. Vaëz raconte l'état d'intense excitation de Donizetti pendant la lecture du livret: il lui en arrachait les pages des mains pour dessiner en marge du texte des portées sur lesquelles il notait déjà des mélodies. On ne manquera pas de s'étonner d'un pareil enthousiasme pour une aussi petite chose que cette *Rita*, composée par un musicien en pleine maturité, déjà célébré dans toute l'Italie et à Paris, juste avant de l'être à Vienne, si l'on se rappelle que Donizetti ne croyait plus depuis longtemps aux promesses des directeurs de théâtres non confirmées par des contrats. L'impossibilité physique pour Donizetti de rester une semaine sans occupation demeure une hypothèse tout à fait recevable.

Pour oublier le rejet parisien de *Rita* en 1841, Donizetti pensa proposer l'ouvrage à Barbaja pour le Teatro del Fondo de Naples. La mort de l'impresario empêcha le projet d'aboutir. L'autographe de la version italienne se trouve actuellement (ironie du sort!) à la bibliothèque du Conservatoire San Pietro a Maiella de Naples: il porte le titre de *Due uomini ed una donna (Deux hommes et une femme)* auquel Donizetti tenait. C'est depuis une reprise à Rome, en 1955, que l'on parle à nouveau de *Rita*; la production de la Piccola Scala en 1965 de la version italienne de l'ouvrage a bien aidé également à cette «Rita renaissance». La maison Ricordi propose à son catalogue cette version, avec des dialogues de Colosimo, les paroles des airs et ensembles étant attribués au compositeur. La version française fut publiée par les Editions Henry Lemoine, après avoir appartenu à l'éditeur Schoenenberger.

Les créateurs de *Rita* furent la soprano Caroline Lefèbvre, le ténor belge Victor Warot qui chanta Harvester à la première du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer en 1859, et le baryton Barielle.

*Rita* ressortit à un genre repéré dans la production donizettienne: le genre alpin ou rustique. L'opéra-comique tenait beaucoup à la couleur locale qu'il déclinait par toutes les latitudes: Andorre (*Le val d'Andorre* de Halévy), la Chine (*Le cheval de bronze* de Auber) l'Inde, la Bretagne et tant d'autres, avant l'Espagne de Bizet. L'époque voit les progrès de l'alpinisme et la conquête des 4000 mètres dans les Alpes: en 1824, Adam crée *Le chalet*, un opéra comique en un acte sur un livret de Scribe d'après Goethe, qui atteindra les 1000 représentations en 1873. A son tour, Donizetti situe en montagne situant l'action de *Betty* (1836), de *L'elisir d'amore*, de *La fille du régiment* et de *Linda di Chamounix*. Le compositeur est un natif du nord de l'Italie que ses nombreux voyages ont souvent fait passer par la Suisse. A entendre son premier air, l'auberge de Rita se trouve en montagne. L'évocation du Canada ou du Grand Nord (Groenland dans cette production) où le premier mari de Rita a fait naufrage, comme le jeu de la mourre (la morra en italien), variante du «papier, ciseaux, caillou, puits», participent aussi de cette vogue d'un exotisme à tout crin.

L'intrigue de *Rita* doit tout à l'esthétique de ce que l'on nomme la scène-à-faire, caractéristique de la la «pièce-bien-faite», soit la scène attendue du public pour la résolution heureuse de l'intrigue (découverte, reconnaissance, pardon), après d'incroyables coups du sort. Vaëz, Royer et Scribe maîtrisaient le genre à la perfection selon des canons bien repérés dans les théâtres français de l'époque. Avec ces huit numéros chantés, cet opéra possède un équilibre et une symétrie de construction remarquables: chaque personnage chante un air, puis participe à deux des trois duos, avant le trio qui précède le final traditionnel.

C'est à l'introduction en deux parties (andante et allegro) de l'air de Rita qu'incombe le rôle d'ouverture de l'ouvrage. Cet air appartient également à cette section d'ouverture: la jeune femme s'y présente, avant de s'adresser, selon une très vieille convention, aux spectatrices dans la salle: «O vous jeunes filles/dans le choix que vous faites/songez-y mes pauvrettes/pour maris les niais sont parfaits.» Le duo suivant prolonge cette introduction, en l'illustrant d'une scène ordinaire du ménage que forment Rita et Peppe: l'on s'embrasse avant que «n'éclate l'orage» pour une tasse brisée.

L'action proprement dite commence avec l'arrivée de Gasparo, le premier mari de Rita qu'elle croyait avoir perdu dans un naufrage: il désire se remarier avec une autre femme qu'il a trouvée dans sa nouvelle vie. Peppe voit en ce retour une occasion en or d'échapper aux trop nombreuses gifles que Rita lui administre. Les deux hommes ont donc tous deux intérêt à ce que Rita respecte l'engagement qui la lie à l'autre:

Dans le duo très drôle qui suit (*Il me vient une idée*), Peppe défie Gasparo au jeu de la morra pour que le sort décide lequel des deux restera avec Rita. Aucun des deux ne souhaite évidemment gagner. Le duo, construit sur la thématique du «qui perd gagne», expose un ravissant thème en mi majeur, d'abord chanté séparément puis repris en canon par les deux maris. On notera que l'action continue à se dérouler pendant le duo, à la fin duquel (*allegretto*), nous apprenons que Peppe l'a emporté: «Quel plaisir, quel bonheur, j'ai perdu ma femme.» L'air qui suit marque la libération de Peppe: «Je suis joyeux comme un pinson.» Il s'agit d'un rondo où le ténor s'expose vocalement: on y compte cinq si aigus et un contre-ut dièse lequel se chantait en falsetto à l'Opéra-Comique où s'est maintenue cette technique plus longtemps que sur les autres scènes lyriques. A cette difficulté, s'ajoute l'obligation de chanter les strophes toutes de finesse. William Ashbrook, auteur du remarquable *Donizetti and his operas*<sup>1</sup>, évoque ici la parenté de Peppe avec le Nemorino de *L'elisir d'amore*, lorsque ce dernier se trouve sous l'emprise du fameux élixir de Dulcamara.

Gasparo, plus futé que Peppe, va dénouer l'intrigue en l'obligeant à se battre contre lui, afin de le valoriser aux yeux de Rita avec qui il finira par rester. Le bref final reprend l'air de présentation de Gasparo, rendu à son statut de célibataire bien décider à battre sa femme, le moment venu: *Tu pourras battre ta femme, tu ne dois pas l'assommer.*

La morale et l'histoire recèlent toutes les apparences de la simplicité d'une comédie domestique, inspirée des procédés d'une *vis comica* un brin fruste, remontant à la nuit des temps: une femme bat son mari, un mari bat sa femme, un jeu de hasard tente de se substituer au jeu de l'amour, la duplicité et la menace régissent les relations et des coups sont échangés. Il n'en demeure pas moins que *Rita* s'offre comme une farce teintée du cynisme des trois personnages. La méchanceté de Rita envers Peppe n'est pas feinte: les gifles sont le lot quotidien du pauvre homme qui ne cherche qu'à fuir ce que nous désignons désormais comme de la violence conjugale. La scène ne se termine pas avec la réconciliation des conjoints: Rita déclare regretter son premier mari. Le destin, à son tour cruel, va se charger de le lui rendre et elle fera la grimace. Pour se débarrasser d'elle, Gasparo et Peppe jouent à cyniquement à «qui perd gagne.» avec la ferme volonté de *l'emporter*. Si dure soit-elle, Rita se voit ainsi ravalée au rang d'objet, enjeu de la partie pour le perdant. Peppe, personnage craintif au début de l'ouvrage, chante «Je suis gai comme un pinson» lorsqu'il croit s'être enfin délivré de sa femme. Enfin,

<sup>1</sup> William Ashbrook *Donizetti and his operas* 1982, Cambridge University Press

lorsque Rita voit Peppe prendre de l'assurance et Gasparo avec un bras en moins, elle choisit le parti de celui avec lequel elle ne risque de prendre de coups. L'amour et les bons sentiments ne figurent pas au rang des préoccupations de conquête et la morale du tout laisse un goût amer: *Tu pourras battre ta femme, tu ne dois pas l'assommer.*

Ce cynisme se développe dans les airs, au cours desquels l'on voit les personnages changer au gré de leur intérêt avec un redoutable pragmatisme. La brièveté de l'ouvrage qui ne laisse pas le temps de traquer la moindre nuance renforce cet aspect grossier, finalement plus éloigné qu'il n'y paraît du ton de la farce pure. La franchise de ton de *Rita* peut gêner. Les caricatures de personnages de comédie domestique que sont dans l'action Rita, Peppe et Gasparo contrastent fortement avec la finesse de la musique de Donizetti.

*Rita* se révélerait-elle donc aussi difficile à cerner que son compositeur? L'œuvre, encore trop méconnue, présente un bien curieux assortiment de genres et d'époques. Le jeune compositeur, encore élève de Mayr, compose des opéras sérieux dans la veine napolitaine: *Pigmalione*, *L'ira d'Achille* ou *L'Olimpiade*. Simultanément, il se signale par une production bouffe inspirée de Paisiello, Cimarosa et surtout du grand aîné Rossini: ce sont alors *Le nozze in villa*, *Una follia*, *I piccioli virtuosi ambulanti*, *L'ajo nell'imbarazzo...* Après *Anna Bolena* en 1830, on aurait pu croire Donizetti parvenu à une maturité, une élévation et un style personnel définitivement orientés vers le drame romantique, comme l'illustrent *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda* et *Lucia di Lammermoor*. La biographie contredit cette classification satisfaisante pour les esprits logiques, puisque *L'elisir d'amore* ou *Il campanello*, ouvrages de veine comique datent de la même période postérieure à 1830. Avec ses dimensions modestes, *Rita* (1841) précède d'un an *Don Pasquale* (1842), dernier opéra *buffa* de Donizetti, l'année même de *Nabucco*. Le genre bouffe et sa rhétorique des effets connaissent alors un déclin inexorable que seul Offenbach parviendra à ralentir, aux Bouffes-Parisiens ou à la Gaîté-Lyrique, sans jamais pouvoir accéder à l'Opéra-Comique. La brièveté parfois dérangement de *Rita* anticipe donc cette quintessence tardive du genre bouffe qu'est *Don Pasquale*: on ne trouve plus dans le livret de ce dernier opéra l'enchevêtrement d'artifices et de coïncidences qui fondent le comique de tant d'opéras, comme des airs de catalogue repris à l'envi. La satire sociale et le conflit des générations les remplacent, porteurs d'une vision plus acérée des rapports humains. Au début du troisième acte, on y voit Norina donner une gifle au barbon qui veut l'empêcher d'aller au théâtre. Donizetti délaisse alors le ton comique et laisse voir dans sa musique l'authentique désarroi humain de Don Pasquale. Il y a dans cette célèbre gifle une cruauté réelle, impensable à l'origine du genre

bouffe, suivie d'un moment de compassion si bref qu'il révèle encore mieux le conflit patent et irréductible qui oppose Norina et Don Pasquale: un conflit qui ne prête pas au rire. *Rita* marque donc une brève étape dans l'évolution du genre bouffe vers une utilisation plus grinçante de la vie domestique où il a pourtant puisé tant de récits.

En 1935, Richard Strauss, inspiré comme Donizetti par le poète élisabéthain Ben Jonson, écrit *La femme silencieuse*, opéra comique à la fin duquel Sir Morosus, le barbon de l'histoire, chante: «Qu'une femme jeune, silencieuse, est merveilleuse, surtout lorsqu'elle reste la femme d'un autre.» Peppe et Gasparo ne disent pas autre chose.

*Olivier Cautrès*

—  
+ Livret —  
— +

**Air de Rita**

*De mon auberge ainsi l'apparence est coquette*

**Rita**

De mon auberge ainsi l'apparence est coquette,

Mon cœur est gai, je chante et ma foi je le puis.

Jamais femme n'eut lieu d'être aussi satisfaite

De son destin que je le suis.

Mon ménage et l'auberge,

Tout prospère à souhait ;

Je devrais un beau cierge

Pour le sort qui m'est fait.

La maison et l'hôtesse

Ca veut plaire aux chalands ;

Si pour eux je m'empresse,

Eux pour moi sont galants.

L'un me dit : viens ma belle,

Avec moi viens causer...

Oh! nenni, l'on m'appelle...

Bonsoir, bonsoir!

*(parlé)*

Aïe! un baiser!

Mon ménage et l'auberge,

Tout prospère à souhait ;

Je devrais un beau cierge

Pour le sort qui m'est fait.

Mon mari qu'on dit bête

L'est un peu, j'en fais cas ;

Il n'agit qu'à ma tête,

Obéit sans débat.

Sans souffrir qu'il raisonne,

Je permets, je défends :

Fais ceci, je l'ordonne,

Fais cela, je l'entends ;

Par un mot je m'explique :

Je le veux ça me plait.

Si parfois il réplique,

Alors clac... un soufflet.

Mon mari qu'on dit bête

L'est un peu, j'en fais cas ;

Il n'agit qu'à ma tête ;

S'il dit non, je le bats, je le bats.

Oh vous jeunes fillettes

Dans le choix que vous faites,

Songez-y mes pauvrettes,

Pour mari, les niais,

Croyez-moi sont parfaits.

Suivez bien mes recettes,

Oui prenez un niais, oui, ah!

Dans le choix que vous faites,

Songez-y mes pauvrettes,

Pour mari, les niais,

Croyez-moi sont parfaits.

**Duo Rita/Peppe**

*C'est elle, je frémis!*

**Peppe**

*(apercevant sa femme qui a le dos tourné)*

C'est elle je frémis!

Apprenant le malheur

Qu'étourdiment ma main vient

de commettre,

Dieu sait ce que la sienne, en sa

mauvaise humeur,

Sur ma figure, hélas, va se permettre.

**Rita**

*(l'apercevant)*

Ah! te voilà mon cher mari,

Mon bon Peppe, mon tout chéri.

**Peppe**

Oui, oui c'est moi, ma bonne

*(à part)*

et mais vraiment,

Quel air charmant!

Quelle douceur,

Elle m'étonne.

**Rita**

*(avec affabilité)*

Bon Peppe, tout chéri.

**Peppe**

Eh! eh! vraiment.

**Rita**

Tout est-il bien rangé là-bas?

Parfaitement, parfaitement.

**Rita**

Mon bon Peppe mon tout chéri ah!

De toi je suis contente.

**Peppe**

Elle est de moi contente.

**Rita**

Que notre sort est doux!

**Peppe**

Ah combien son air est doux!

**Rita**

Ton zèle ici m'enchanté.

**Peppe**

Sa bonne humeur m'enchanté.

**Rita**

Mon homme, embrassons-nous.

**Peppe**

Allons, rassurons-nous.

**Rita**

De toi je suis contente...

**Rita**

Mais voyez le nigaud,

Ah quel piteux visage!

*(lui tendant la joue)*

un baiser sur ma joue...

**Peppe**

*(à part)*

Après, viendra l'orage.

**Rita**

Eh mais pourquoi cet air d'effroi?

Allons, monsieur, embrassez-moi.

De toi je suis contente.

**Peppe**

Elle est de moi contente.

**Rita**

Ah que notre sort est doux!

**Peppe**

Combien son air est doux!

**Rita**

Ton zèle ici m'enchanté.

**Peppe**

Sa bonne humeur m'enchanté.

**Rita et Peppe**

Mon homme, embrassons-nous.

Allons, rassurons-nous.

**Peppe**

Pour lui faire ma confiance,

Profitons de la circonstance.

**Rita**

A quoi rêves-tu donc ?

Parle mon cher Peppe

**Peppe**

C'est que je suis préoccupé

D'un malheur, d'une maladresse.

**Rita**

Hein! Qu'est-ce encore ?

**Peppe**

Je le confesse,

Ainsi ne vous fâchez pas.

**Rita**

Parleras-tu ?

**Peppe**

Voyez ma peine.

Votre tasse de porcelaine

Tout à coup, patatras!

Je l'ai fait voler en éclats.

**Rita**

Ma tasse avec devise!

**Peppe**

C'est un petit malheur.

**Rita**

Toujours quelque sottise!

Redoute ma fureur!

**Peppe**

Voyez ma peine.

Rita, Rita!

**Rita**

*(se tournant à l'improviste)*

Va, grand inutile,

Béfitre, vaurien,

Vaurien, Vaurien,

Niais, imbécile,

Tu n'es bon à rien!

J'ai fait belle emplette!

Quel sot mal pétri!

Combien je regrette

Mon premier mari!

**Peppe**

Si dans la rivière

Quelqu'un par bonté

Avec une pierre,

Garçon m'eût jeté!

Mais la noce est faite

J'en suis bien mari.

C'est moi qui regrette

Son premier mari.

**Peppe**

Apaise-toi.

**Rita**

Tu n'es bon à rien.

**Peppe**

J'ai tort, mais je l'avoue,

Qu'un doux baiser,

Tendrement sur ta joue...

**Rita**

Sur la tienne, voilà

*(elle lui donne un soufflet)*

Comme j'en donne.

**Peppe**

*(pleurant)*

Oh là! Oh là!

**Rita**

*(le contrefaisant avec espièglerie)*

Oh là! Oh là!

**Peppe**

Si dans la rivière

Quelqu'un par bonté

Avec une pierre,

Garçon m'eût jeté!

Mais la noce est faite

J'en suis bien mari.

C'est moi qui regrette

Son premier mari.

**Rita**

Pour calmer ta peine,

Mon petit mari

Toute la semaine,

Tu seras chéri.

**Rita**

Va grand imbécile,

**Peppe**

Gronder est facile,

**Rita**

Béfitre, vaurien!

**Peppe**

Tu grondes pour rien.

**Rita**

J'ai fait belle emplette!

**Peppe**

Toujours on soufflette.

**Rita**

Quel sot mal pétri!

**Peppe**

Son Peppe chéri.

**Rita**

**Peppe**

Gronder est facile,

Tu grondes pour rien,

La cause est futile,

Jamais rien n'est bien!

Toujours on soufflette

Son Peppe chéri

C'est moi qui regrette

Son premier mari,

Son autre mari.

**Rita**

Va grand imbécile!

Béfitre, vaurien,

Niais inutile,

Tu n'es bon à rien.

J'ai fait belle emplette!  
 Quel sot mal pétri!  
 Comme je regrette  
 Mon premier mari,  
 Mon autre mari.

### Air de Gasparo

#### Mon ménage pour modèle

**Gasparo**  
 Mon ménage pour modèle,  
 Au pays vraiment passait.  
 Jamais bruit, jamais querelle,  
 Car ma femme obéissait.  
 Il est vrai que par système  
 Je châtie autant que j'aime,  
 Et j'aime fort,  
 J'aime très fort,  
 Mais trop d'amour serait un tort.  
 Il faut se faire un programme  
 Et savoir s'y conformer  
 On peut bien battre sa femme  
 On ne doit pas l'assommer.  
 Non, non, non...  
 On peut bien battre sa femme  
 On ne doit pas l'assommer.  
 Quelquefois avec astuce  
 De travers on manœuvrait;  
 Aussitôt, geste à la russe,  
 Et dans l'ordre tout rentrait.  
 Car fidèle à mon système,  
 Je châtie autant que j'aime,  
 Et j'aime fort,  
 J'aime très fort.

### Duo Peppe/Gasparo

#### Il me vient une idée

**Peppe**  
 Il me vient une idée,  
 Pour qu'entre nous,  
 Tous deux époux,  
 La querelle soit vidée,  
 Sans nous faire aucun mal, jouons.

**Gasparo**  
 Jouer, oui, c'est original  
 (à part)  
 Il n'est pas fin  
 Et je pourrai, je pense...

**Peppe**  
 (à part)  
 Je puis tricher,  
 C'est du moins une chance...

**Gasparo**  
 Faisons nos accords.

**Peppe**  
 C'est cela.

**Gasparo**  
 A quel jeu jouons-nous la dame?

**Peppe**  
 A la *morra*.

**Gasparo**  
 C'est dit.

**Peppe**  
 En six points.

**Gasparo**  
 C'est dit.  
 Celui qui le premier les a garde  
 la femme.

**Peppe**  
 C'est entendu.

**Gasparo**  
 C'est convenu.

**Peppe**  
 Je joue à qui perd gagne;  
 L'hymen est un vrai baigne,  
 De perdre il faut tâcher.

**Gasparo**  
 Je joue à qui perd gagne;  
 L'hymen est un vrai baigne,  
 De perdre il faut tâcher.

**Peppe et Gasparo**  
 Gagner par tromperie  
 C'est une volerie,  
 Pour perdre on peut tricher, oui!

**Gasparo**  
 Commençons!

(ils jouent)

**Gasparo**  
 Un point pour vous l'ami!

**Peppe**  
 J'en conviens.  
 (ils jouent)  
 C'en est un pour vous-même.  
 (ils jouent)  
 Pour vous.  
 (ils jouent)

**Gasparo**  
 Voici votre deuxième.

**Peppe**  
 Non, j'ai le pouce fermé.

**Gasparo**  
 Vous l'ouvrez à demi!  
 C'est tricher mon fin compère,  
 Que vouloir le retrancher.

**Peppe**  
 Pensez-vous, mon cher confrère,  
 Que pour perdre on veuille tricher?

**Gasparo**  
 Vous l'ouvrez!

**Peppe**  
 Y pensez-vous?

**Gasparo**  
 Je joue à qui perd gagne;  
 De perdre il faut tâcher.  
 Gagner par tromperie  
 C'est une volerie,  
 Pour perdre on peut tricher.

**Peppe**  
 Je joue à qui perd gagne;  
 De perdre il faut tâcher.

Gagner par tromperie  
C'est une volerie,  
Pour perdre on peut tricher.

*(ils jouent)*

**Peppe**

Ah, ah, ah!

**Gasparo**

Oui, je l'avoue,  
Cela fait deux points pour moi.

**Peppe**

Cela fait trois.

**Gasparo**

Lorsque je joue,  
J'y mets de la bonne foi.

**Peppe**

Vous vous trompez,  
C'est le troisième...

**Gasparo**

Non, non, non!

**Peppe**

Si, vous devez l'avouer...  
Cela fait trois...

**Gasparo**

C'est le deuxième.

**Peppe**

Eh! bien je ne veux plus jouer.

**Gasparo**

Alors puisqu'à ce jeu chacun  
de nous chamaille,  
Remettons au hasard...

**Peppe**

Comment?

**Gasparo**

La courte paille.

**Peppe**

J'y consens.

*(à part)*

Si le ciel est juste, je perdrai.  
*(il va ramasser une paille et la coupe  
en deux morceaux)*  
Voilà ce qu'il nous faut.

**Gasparo**

C'est moi qui les tiendrai!

**Peppe**

Non pas, non pas.  
Tirez, la plus longue aura la femme...

**Gasparo**

J'y consens.  
*(il tire et gagne; il reste immobile)*

**Peppe**

C'est vous! Mon compliment  
et de toute mon âme!  
J'ai perdu, quel bonheur!  
Du hasard, ô la faveur!  
Quel plaisir j'ai dans l'âme,  
Paille chère à mon cœur,  
A moi-même rendu,  
Ne pas être pendu...  
Quel plaisir, quel bonheur,  
J'ai perdu ma femme...

**Gasparo**

*(tristement)*

J'ai gagné, quel malheur!  
Que le sort est flatteur!  
Je perdrais de bon cœur,  
Ah j'enrage en mon âme!  
Par la mort épargné,  
J'étais donc désigné  
Pour bien pis j'ai gagné.  
*(pleurant)s*  
J'ai gagné ma femme.

## Air de Peppe

*Je suis joyeux comme un pinson*

**Peppe**

Tra la, la, la, la, la...  
Je suis joyeux comme un pinson,  
Je suis heureux, je suis garçon!

Que de maris  
Voudraient sur terre  
En paradis  
Leur ménagère!  
Mois, je suis veuf,  
Sans que ma femme  
Ait rendu l'âme.  
C'est bien plus neuf!

Tra la, la, la, la, la...  
Je suis joyeux comme un pinson,  
Je suis heureux, je suis garçon!

Je ne crois pas  
Qu'une sirène  
A ses appas  
Encore me prenne.  
Petit poisson,  
Lorsqu'il s'échappe,  
Plus ne s'attrape  
A l'hameçon,  
Jamais, jamais, jamais!

## Duo Gasparo/Rita

*O chère âme, chère femme!*

**Gasparo**

*(avec exagération)*

O chère âme,  
Chère femme,  
Ton mari revient plein d'ardeur;  
Il t'adore, il t'implore,  
Rends-lui l'acte de son bonheur.

**Rita**

Plus de pacte,  
Non, non cet acte,  
Est celui qui fit mon malheur.  
Va, ta peine, ta peine  
Sera vaine,  
Ce n'est pas possible à mon cœur.

**Gasparo**

Lorsqu'ici, cœur de tigresse,  
Vainement ma voix te presse  
Tu veux donc me voir mourir?

**Rita**

Monsieur veut se divertir?

**Gasparo**

Au fil de l'épée,  
Faut-il me passer?  
La gorge coupée,  
Dans l'eau me lancer?  
Veux-tu me voir prendre  
De la mort aux rats,  
Me fendre ou me pendre?  
Choisis mon trépas.

**Rita**

Pour ta doléance,  
N'attends rien de moi;  
Ta femme d'avance  
Est quitte envers toi.  
J'ai sur ton naufrage,  
Déjà larmoyé,  
Or pour mon usage,  
Tu restes noyé.

**Gasparo**

Ta résistance, hélas, me tue!  
Dis-moi pourquoi cette rigueur?

**Rita**

Je ne veux plus être battue.

**Gasparo**

Quoi? Est-ce cela qui te fait peur?

**Rita**

C'est bien assez.

**Gasparo**

Ma chère femme,  
Apprends combien je suis changé.

**Rita**

Ça m'est égal, je le proclame,  
Un meilleur lot m'est adjugé.

**Gasparo**

Rends-moi cet acte.  
Et je rétracte tous les coups  
que je te donnai.  
Jamais plus je ne te battrai.

**Rita**

A d'autres!

**Gasparo**

Crois-moi, j'en fais  
La promesse solennelle.  
Dans notre union nouvelle  
C'est toi qui me battras,  
Tu me souffletteras,  
Oui, tu me froteras,  
Tu m'assommeras.

**Rita**

Monsieur, monsieur,  
Je ne vous connais pas.

**Gasparo**

(à part)  
Oh!, J'enrage.  
(haut)  
Chère âme!

**Rita**

(avec hauteur)  
Qui êtes-vous?  
(à part)  
Très bien, de l'aplomb.

**Gasparo**

(à part)  
Patience encore.  
(haut)  
Tendre amie!

**Rita**

Insolent!  
(à part)  
Ça le confond.

**Gasparo**

(à part)  
Si j'éclate!  
(haut)  
Vois ma peine!

**Rita**

Je m'en moque.  
(à part)  
Tenons bon.

**Gasparo**

(à part)  
La coquine!  
(haut)  
Sois humaine.  
Rends-moi l'acte.

**Rita**

Non, non, non,  
Quatre cent mille fois non.  
Monsieur, monsieur, monsieur,  
Je ne vous connais pas...

**Gasparo**

Rends-le moi,  
Ne dis plus non!  
Patience!  
Rends-moi l'acte...

**Trio Rita/Peppe/Gasparo***Il est manchot***Rita**

Il est manchot...

**Peppe**

Il est manchot...

**Gasparo**

Je suis manchot...

**Rita**

O découverte,  
L'heureuse perte  
De son bras certes,  
Est un bon lot.  
Je puis, j'espère  
De sa colère  
Ne craindre guère.  
Il est manchot.

**Gasparo**

La découverte  
De cette perte  
Changera certes  
Tout le complot.  
Ma ruse opère  
Ils ont affaire  
A fin compère  
Ne soufflons mot.

**Peppe**

La découverte  
De cette perte  
Change tout certes,  
Ne soufflons mot!  
Malheur prospère!  
Il va j'espère  
Bien plus lui plaire.  
Il est manchot.  
Ils ont affaire à fin compère  
Qui n'est pas sot.

**Gasparo**

La bouteille tantôt vous l'avez vu  
peut-être?  
Avec ce bras je n'ai pu la tenir.

**Peppe**

Sans doute.

**Rita**

*(à part)*

Il ne peut donc me battre à l'avenir.  
Et Peppe qui me menace, et qui me  
parle en maître.

Oh, je prends mon parti.

*(haut)*

Gasparo...

Mon mari je veux bien vous reconnaître.

**Gasparo**

Je la tiens.

**Peppe**

Quel doux mot!

**Rita**

Cher Gasparo!

**Peppe**

Ah quel tableau!

**Gasparo**

Mon doux agneau!

*(à Rita)*

Le contrat de mariage?

**Rita**

Le voici.

**Gasparo**

Je l'ai!

**Peppe**

Bravo!

Je ne voulais pas davantage,

Adieu madame Gasparo.

**Gasparo**

*(l'arrêtant)*

Doucement!

Par mon adresse,

Enfin l'acte est rattrapé.

Vous restez... moi je vous laisse.

Adieu, adieu, madame Peppe.

**Rita et Peppe**

Que dit-il?

**Gasparo**

*(mettant l'acte dans sa poche)*

A moi la preuve...

**Peppe**

Vous, partir?

**Rita**

Je t'ai repris,

Je ne veux pas rester veuve,  
Rester veuve de deux maris.

**Gasparo**

*(montrant Peppe)*

Gardez l'un si bon vous semble.

**Rita**

*(avec peur, montrant Peppe)*

Lui!

**Peppe**

*(à Gasparo en s'échauffant)*

Restez ou pour de bon

Nous allons nous battre ensemble.

Un manchot!

**Gasparo**

*(à part)*

C'est un poltron.

**Peppe**

Restez, ou bien nous nous battons.

**Gasparo**

Soit. J'accepte la partie,

Touchez là.

**Rita**

*(à part)*

Le prendre au mot!

**Peppe**

Aïe, aïe!

Il m'estropie!

**Rita**

*(à Gasparo)*

Quoi! vous n'êtes pas manchot?

**Gasparo**

*(riant)*

Une ruse!

**Rita et Peppe**

O ciel, le traître!

**Gasparo**

Pour reprendre ce papier

Et pour l'anéantir, mais

Je suis à vous, mon maître;

Battons-nous, c'est mon métier.

**Rita**

O ciel!

**Peppe**

Le traître!

**Gasparo**

*(brusquement)*

Battons-nous!

**Peppe**

J'ai la mort sur la face

J'ai mon sang qui se glace,

Je me vois sur la place

Etendu triste sort!

Nul espoir dans mon âme,

Car après balle ou lame

Je retombe à ma femme.

Si j'échappe à la mort,

Je retombe à ma femme.

Ah je suis mort!

**Gasparo**

Il faudra quoi qu'il fasse

Qu'il demeure à ma place;

Il fera la grimace.

Mais il craint trop la mort.  
Lorsque j'ai cru ma femme  
Défunte, elle est bigame!  
Et j'irais en bonne âme,  
La reprendre à mon bord?  
Il faudra quoi qu'il fasse  
Qu'il demeure à ma place.

#### Rita

Le trompeur, quelle audace!  
Par son rire, il m'agace;  
Que ne puis-je, que ne puis-je  
à la face  
Le frapper, le frapper.  
Quel transport!  
Me venger de sa trame  
Et le battre...  
Ah trédame!  
Quel plaisir pour mon âme,  
S'il n'était le plus fort!  
Quelle audace, quel pendard!

#### Finale

*Mais il faut à mon programme*

#### Gasparo

*(en secret à Peppe)*  
Mais il faut à mon programme  
Sagement te conformer,  
Tu pourras battre ta femme  
Tu ne dois pas l'assommer.

#### Peppe

Je connais votre système  
Châtier autant qu'on aime  
J'aimerais fort,  
*(indiquant qu'il la battra)*  
J'aimerais très fort.

#### Gasparo

Mais pas trop fort;  
L'excès d'amour serait un tort.

#### Rita

*(se glissant entre eux, à Peppe)*  
Mais un mari qui bat sa femme,  
S'expose à maint fâcheux hasard,  
Note cela sur ton programme,  
Et ne te plains de rien plus tard.

#### Peppe

Hein? Pas de ça.

#### Rita

Pas de tapage!  
Pas de soufflets!

#### Rita et Peppe

Jurons la paix.

#### Gasparo

Adieu donc, bon ménage!  
Vivez bien mes amis;  
Que grâce à mon passage,  
Vous soyez mieux unis.

#### Rita

Grâce à lui mon ménage  
Est gâté, je maudis  
De bon cœur son passage  
Et surtout ses avis.  
Bon voyage!

#### Peppe

Adieu donc, bon voyage,  
De tout cœur je bénis  
Et vais mettre en usage  
Vos leçons, vos avis.  
Bon voyage!

#### Gasparo

Adieu, adieu donc, je pars!

# Biographies



*Nicolas Chalvin*  
Direction musicale

Hautboïste de formation, Nicolas Chalvin effectue des études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, puis devient successivement Hautbois Solo de l'Orchestre National de Lyon et de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg.

Passionné de direction d'orchestre et d'opéra, c'est sur les plus vifs encouragements de Armin Jordan, dont il fut l'assistant, que sa carrière débute véritablement, avec *Lucio Silla* de Mozart à Lausanne et à Caen.

S'ensuit alors une liste éloquentes d'engagements.

Remarqué par Franz Welser-Möst, Nicolas Chalvin est invité à l'Opéra de Zurich pour la création du ballet *La belle vie* d'après Offenbach et, l'année suivante, du ballet *Daphnis et Chloé* de Ravel sur des chorégraphies de Heinz Spoerli.

L'Opéra de Lausanne lui confie parallèlement la direction musicale de plusieurs opéras et concerts: *Véronique* de Messager, *Niobé* et *Medea-material* de Dusapin, *Orphée* de Gluck, *Don Pasquale* de Donizetti, *La voix humaine* de Poulenc, *Reigen* de Boesmans, *Carmen* de Bizet. Il est également amené à diriger *Le Nez* de Chostakovitch à Nantes et Angers, *Maria Stuarda* de Donizetti à Caen.

La variété de ces titres témoigne d'une grande curiosité, d'un vaste répertoire musical et lui a surtout donné l'occasion de collaborer avec les meilleurs metteurs en scène actuels, comme Matthew Jocelyn, Alain Garichot, Stephan Grögler, Patrice Caurier et Moshe Leiser.



## Eric Vigié

### Mise en scène, décors, costumes

Né en 1962, Eric Vigié effectue ses études musicales et au Conservatoire National de Musique de Nice, et opte pour la mise en scène lyrique en 1981, en effectuant des masterclass au Curtis Institute de Philadelphie, et au South Eastern Mass. University avec Boris Goldovsky. Il sera ensuite assistant de Gian-

Carlo Menotti au Festival de Spoleto et à l'Opéra de Paris.

Il est engagé entre 1982 et 1993 à l'Opéra de Nice par Pierre Médecin comme assistant et metteur en scène. Il a ainsi travaillé avec quelques uns des plus fameux metteurs en scènes lyriques, dont il reprendra dans de nombreux théâtres et festivals les mises en scène: Margarita Wallmann, Pier Luigi Pizzi, Daniel Mesguich, Georges Lavaudant, Jean-Pierre Ponnelle, Jorge Lavelli, Nicolas Joël (dont il reprit de nombreuses productions en Europe comme aux Etats-Unis), Gian-Carlo del Monaco, Georges Lavaudant, Georges Lavelli, Lotfi Mansouri, Goran Jämfelt... et Pet Halmen qui le formera à la réalisation des décors et costumes.

De 1986 à 1990, il sera également assistant au Festival d'Aix-en-Provence. Depuis 1991, il signe de nombreuses mise en scènes aussi bien en France qu'à l'étranger: en premier lieu à l'Opéra de Nice, où il réalisera une nouvelle production d'*Otello* de Rossini en 1995, et créera les décors, costumes et mise en scène de *Ascanio in Alba* de Mozart (1991), ainsi que *Dorilla in Tempe* de Vivaldi (1993), puis *Poro, re dell'Indie* de Haendel (1995), repris au Théâtre du Capitole de Toulouse, ces trois opéras en création pour la France.

Il s'occupera également de la Troupe lyrique de l'Opéra de Nice, avec laquelle il présentera deux productions qui tourneront dans les villes de la région Côte d'Azur (*La serva padrona*, *Così fan tutte*).

A l'Opéra-Comique, il réalisera en 1995 *Les joyeuses commères de Windsor* et *Le comte Ory*, ainsi que *La serva padrona* de Pergolesi avec l'Ile-de-France Opéra et Ballet et l'Ensemble Baroque de Nice, spectacle qui fera le tour de la région parisienne durant trois mois; *Die Zauberflöte* au Festival de Strasbourg, ainsi qu'au Théâtre du Capitole et au Teatro Municipal de Santiago del Chile, sans oublier *Lakmé* (Limoges), *La bohème* et *Tosca* (Rouen, Dublin, Opera Zuid), *Rigoletto* (Dublin), *La voix humaine* et *Les adieux* de Landowsky (Filature de Mulhouse), *Così fan tutte* pour l'Opéra de Chambre de France, *L'isola disabitata* et *La canterina* (Festival du Périgord Noir). Eric Vigié a été un des premiers metteurs en scène occidentaux à réaliser une nouvelle production (*Carmen*) au Théâtre du Kirov, à Saint-Pétersbourg, puis en tournée au Japon, sous la direction de Valery Gerguiev, en juin 1996.

Il a fait redécouvrir au public en mai 2000 l'opéra-fantastique *Le revenant* de Melchior Gomis, au Teatro Nacional de la Zarzuela, en coproduction avec le Capitole de Toulouse. Vinrent ensuite *Manon* à l'Opéra de Bern et *Les mousquetaires au couvent* pour l'Opéra de Nice, en co-production avec le Théâtre du Capitole.

Il réalisa au Teatro Real, à Madrid, une nouvelle production de *Rita* de Donizetti (avril 2003 et novembre 2004), ainsi que le spectacle de commémoration du 150<sup>e</sup> Anniversaire du Teatro Real en Juillet 2001, dirigé par Plácido Domingo.

Eric Vigié a été de mars 1997 à septembre 2002 l'administrateur artistique du Teatro Real à Madrid. D'octobre 2002 à avril 2004, il fut le premier directeur artistique étranger à diriger un des douze théâtres nationaux italiens, Le Teatro Verdi de Trieste.

Durant la saison 2004-2005, il est l'adjoint artistique du directeur général de la Deutsche Oper Am Rhein, à Düsseldorf. Depuis le 1<sup>er</sup> juillet 2005, il est directeur de l'Opéra de Lausanne. Eric Vigié est Chevalier des Arts et Lettres.



## Sophie Graf Rita

Après l'obtention de son diplôme de harpe et de sa licence en droit à l'Université de Genève, Sophie Graf a étudié deux ans dans le cours Postgraduate de la Guildhall School of Music and Drama à Londres, financée par les Fondations Migros Ernst Goehner et Pro Arte. Elle a étudié à la Royal Scottish Academy of Music

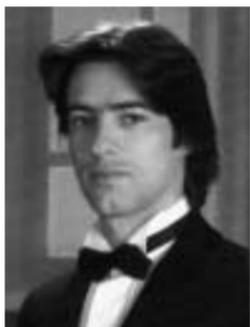
and Drama de Glasgow, où elle a obtenu un Master d'Opéra avec distinction, financé par les Fondations Migros Ernst Goehner, Leenards, Tillet Trust, Chevrontexaco ainsi que par la ville de Genève.

Elle a gagné le Prix Jaccard-Villard en Suisse, le Prix David Kelly à la Compétition Internationale Mozart au Royaume Uni, le prix d'interprétation de l'Opéra français lors du concours des Saints-Anges à Paris, le Prix Margaret Dick en Ecosse, et «l'Excellence Award» de la Chevron Texaco. Elle a obtenu un prix de finaliste lors du concours International de Verviers en Belgique.

Elle a interprété les rôles de Barbarina à Avignon et Toulon, Naïade dans *Ariadne auf Naxos* à Nice, le rôle féminin dans la composition de Thierry Besançon *Le Landwebrland*, à Fribourg.

Elle a chanté à Paris le *Stabat Mater* de Pergolese et *Laudate Pueri* de Vivaldi avec Jean-Claude Malgoire, participé à un concert avec Thomas Allen à St. John Smith Square, à une tournée de concerts avec l'Orchestre de Pau (*Messe en ut* et *Laudate Dominum* de Mozart) sous la direction de Fayçal Karoui. Elle a chanté également dans le cadre du Festival Offenbach de St.-Saphorin.

Elle a chanté *Candide* de Bernstein en Suisse et *Gilda* dans *Rigoletto* à Dijon. En septembre, elle a chanté *Barbarina* (*Le nozze di Figaro*) à Massy. A l'Opéra de Lausanne, elle chantera *Pauline* de *La vie parisienne* en décembre, *Madame Saint Amour* du *Directeur de théâtre* ainsi que *Gasparina* dans *La Canterina* de Haydn. En décembre, elle chantera une création de Thierry Besançon et le *Requiem* de Mozart en Suisse romande. En projet, en avril 2006, *Leila* des *Pêcheurs de perles* de Bizet, en Hollande.



## Jose Luis Sola Peppe

José Luis Sola a commencé ses études de musiques dans la chorale des Ninos cantores de Navarre. Il poursuit ses études musicales l'Ecole de musique Sebastiàn Albero de Pampelune. Le ténor Ricardo Visus, avec qui il travaille toujours, voit en lui un jeune chanteur prometteur : il lui offre ses premiers cours de technique

et le fait accéder au monde de l'opéra.

En 2002, il remporte une bourse d'études lors du Concours Julian Gayarre et un soutien financier du Gouvernement de Navarre. Il obtient le second prix chez les hommes, le premier prix spécial de la critique et une bourse d'études comme meilleur interprète espagnol lors du Concours International de chant de Bilbao.

En mai 2002, il incarne le rôle d'Ernesto dans *Don Pasquale* au Théâtre A. Bonci de Cesena en Italie. En décembre 2002, il chante Serafin de la zarzuela dans *el Grumete* de Arrieta au Théâtre Gayarre de Pampelune. En juin 2003 il incarne Edgardo dans *Lucia di Lammermoor* à Sabadell et, en novembre 2003, se produit lors de dix représentations du *Faust* de Gounod à Barcelone et en province. Il interprète les *Libeslieder Walzer* de Brahms au Conservatoire Pablo Sarasate de Pampelune en 2003.

En 2004, il incarne le rôle d'Antonio dans la zarzuela *Maruxa* de A. Vives au Théâtre Gayarre de Pampelune. Il participe à une soirée de gala lyrique avec l'Orchestre de la RTVE au Teatro Monumental de Madrid, retransmise par la chaîne télévisée TVE, et chante des airs extraits de *L'elisir d'amore* et de *L'Arlesiana* de Cilea.

En mars 2004, il chante le *Stabat Mater* de Rossini et le *Requiem* de Verdi sous la direction de José Serebrier. Il se produit ensuite dans *Les sept paroles du Christ* de Dubois à l'Eglise de Saint Nicolas, à Pampelune, et donne un récital de musique espagnole, allemande et d'airs d'opéra à Badajoz.

En octobre 2004, il se produit dans le *Stabat Mater* de Dvòrak au Baluarte de Pampelune avec l'Orchestre do Norte de Oporto. Il a remporté un grand succès dans le rôle de Beppe dans *Rita* de Donizetti au Teatro Real de Madrid en novembre 2004.

En décembre 2004 il s'est produit dans *Lucrezia Borgia* de Donizetti, et à donné un concert d'airs de Donizetti au Teatro Campoamor de Oviedo.

En avril 2005 il a participé à une tournée de concerts à travers les Etats-Unis. Il vient de chanter Matteo Borsa à l'Opéra de Lausanne, dans la production de *Rigoletto* donnée en ouverture de saison 2005.



## Vincent Deliau Gasparo

Vincent Deliau a étudié jusqu'en 1997 à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, sous la direction d'Olivier Schneebeli. En 1999, il a poursuivi sa formation lyrique à la Guildhall School of Music and Drama à Londres, dans la classe de Laura Sarti. De 2001 à 2005, il a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe d'Isabelle Guillaud. Cela lui a permis de travailler le répertoire baroque avec Emmanuelle Haïm, le lied et la mélodie avec Jeff Cohen, l'art dramatique avec Georges Werler.

Il a interprété plusieurs rôles: Le Marquis de la Force dans *Les dialogues des Carmélites* de Poulenc (C.N.S.M.D.P., avril 2005), Basse-solo dans *Les Noces* de Stravinsky (Opéra de Paris, avril 2004), Figaro dans *Le nozze di Figaro* de Mozart (C.N.S.M.D.P., mars 2004), Guglielmo dans *Così fan tutte* de Mozart (C.N.S.M.D.P., décembre 2003), Popolani dans *Barbe-Bleue* d'Offenbach (septembre 2003), The Poet et Hyman dans *The Fairy Queen* de Purcell (C.N.S.M.D.P., mars 2003), Premier envoyé dans *Le Rossignol* de Stravinsky (Opéra de Rouen, février 2000).

Il se produit fréquemment dans le répertoire d'oratorio: *Passion selon saint Jean* de Bach, sous la direction de Kurt Masur (mars 2004), *Cantate BWV 32* de Bach, sous la direction de Christophe Coin (janvier 2004), Joseph dans *L'enfance du Christ* de Berlioz (décembre 2003), *Cantate BWV 131* de Bach, sous la direction de Didier Bouture (avril 2003), *Requiem* de Campra (avril 2002), *Requiem* de Gilles (février 2002), *Requiem* de Fauré (mars 2000), *Grands motets* de Mondonville (décembre 1998), *Te Deum* de Charpentier en 1997. Il vient de chanter Marullo à l'Opéra de Lausanne, dans la production de *Rigoletto* donnée en ouverture de saison 2005.



*Christophe Picard*  
Bartolo

Christophe Picard possède une formation de céramiste acquise à l'Ecole des Arts décoratifs de Genève entre 1977 et 1980. Suivent deux années à l'Ecole Dimitri à Verscio (TI) où il apprend l'acrobatie, le jonglage, le mime et la danse, suivies d'un stage de six mois à l'Ecole de danse de Françoise Dupuis, à Paris.

De 1983 à 1986, il étudie au Conservatoire d'Art Dramatique de Lausanne (S.P.A.D.). Il est engagé pendant la période de formation à la S.P.A.D. comme comédien stagiaire par le Théâtre de Vidy pour le spectacle *Les salons de la Reine Woodoo*, dans la mise en scène Michel Corod.

Durant les années 2000 à 2004 il travaille exclusivement pour un grand studio zurichois comme speaker, prêtant sa voix pour des marques prestigieuses comme Bluewin, Helvetic tours, Mepha.médicaments génériques, CPT-KPT Caisse Maladie, Sunrise. Ikea, Electrolux...

Son activité professionnelle et artistique le conduit à d'innombrables emplois sur scène dont on retiendra, année par année: en 2004, la régie de plateau pour G. Schneider dans *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov; en 2003, sa participation à un court métrage de Nicolas Wagnière, *Le Premier d'Israël Orowit*, à la Grange de Dorigny, Lausanne; en 2000, *Le médecin volant* de Molière, dans la mise en scène de G. Demierre pour Le petit théâtre, à Lausanne...

**Orchestre de chambre de Lausanne****Direction : Nicolas Chalvin**

- Violons I** Julie Lafontaine, deuxième solo des premiers violons; Irène Carneiro, Edouard Jaccottet, Piotr Kajdasz, Janet Loerkens, Catherine Suter, Anne Roux-Peikert
- Violons II** Isabelle Demenga, deuxième solo des seconds violons; Jernej Arnic, José Madera, Gabor Barta, Stéphanie Décaillet, Stéphanie Joseph
- Altos** Eli Karanfilova, premier solo  
Nicolas Pache, deuxième solo  
Venera Anastassova,  
NN
- Violoncelles** Catherine Tunnell, deuxième solo; Philippe Schiltknecht, Daniel Suter, Christian Volet
- Contrebasses** Marc-Antoine Bonanomi, premier solo
- Flûtes** Jean-Luc Sperissen, solo  
Anne Moreau, deuxième solo
- Hautbois** Markus Haeberling, solo  
Daniel Margot, deuxième solo
- Clarinettes** Thomas Friedli, solo  
Curzio Petraglio, deuxième solo
- Bassons** François Dinkel, solo  
Benedetta Targa
- Cors** Ivan Ortiz Motos, solo  
Andrea Zardini, deuxième solo
- Trompettes** Marc-Olivier Broillet, solo  
André Besançon, deuxième solo
- Timbales** Arnaud Stachnick, solo