



Gian Carlo Menotti

Le téléphone ou l'amour à trois

Gian Carlo Menotti

Opéra bouffe en 1 acte sur un livret du compositeur

Version française par Léon Kochnitzky

Première représentation à New York,
Heckscher Theatre, le 18 février 1947

Editeur: Sikorski Musikverlage, Hamburg

Amelia al ballo

Gian Carlo Menotti

Opéra bouffe en 1 acte sur un livret du compositeur

Version italienne

Première représentation à Philadelphia,
Academy of Music, 1^{er} avril 1937

Editeur: G. Ricordi & Co.,

Bühnen- und Musikverlag GmbH, Munich

Nouvelle production en collaboration

avec l'Opéra-Comique

Spectacle de l'EnVOL

- Mercredi 8 novembre 19h
- Vendredi 10 novembre 20h
- Dimanche 12 novembre 17h
- Mercredi 15 novembre 19h

Mardi 7 novembre à 19 h:

Conférence *Le téléphone - Amelia al ballo*

présentée par Georges Reymond

Reprise à l'Opéra-Comique les 31 mars, 1^{er}, 3
et 4 avril 2007

Retransmission *Le téléphone - Amelia al ballo*,
dans l'émission «A l'Opéra», sur Espace 2,
le samedi 2 décembre à 20h

Le téléphone

Amelia al ballo

Gian Carlo Menotti
(né en 1911)

Le téléphone ou l'amour à trois

Lucie • *Katia Velletaz*

Ben • *Benoît Capt*

Amelia al ballo

Amelia • *Brigitte Hool*

Le mari • *Marc Mazuir*

L'amant • *Davide Cicchetti*

L'amie • *Graziela Valceva Fierro*

Le commissaire de police • *David Borloz*

Première femme de chambre • *Prune Guillaumon*

Seconde femme de chambre • *Katja Trayser*

Direction musicale • *Bruno Ferrandis*

Mise en scène et décors • *Eric Vigié*

Assistante scénographie • *Rachel Hamel*

Assistant mise en scène • *Stefano Trespidi*

Costumes • *Ecole de couture de Lausanne, Etat de Vaud*

Lumière • *Henri Merzeau*

Chef de chœur • *Véronique Carrot*

Orchestre de Chambre de Lausanne

Chœur de l'Opéra de Lausanne

Remerciements à Jean-Claude Mercier pour son aimable collaboration dans la recherche des accessoires vestimentaires.

Ce spectacle est parrainé par



LAUSANNE PALACE & SPA





LAUSANNE PALACE & SPA

life is here...



& Rooms



& CBE Concept SPA



& Restaurants



& Bars



& Conferences



& Vous
& You

... we give you more

	Pages
• <u>Argument</u>	7
<i>Kirk Mouglass</i>	
• <u>Les bals chic</u>	11
<i>Marcel Proust</i>	
• <u>Un fil...</u>	12
<i>Jean Hugo</i>	
• <u><i>Le téléphone et Amelia al ballo</i> voix et chanteurs</u>	13
<i>Paul-André Demierre</i>	
• <u>«Compositeur italien qui écrit de la musique américaine... ou réciproquement!»</u>	21
<i>Ray Viloser</i>	
• <u>Livrets</u>	43
<i>Le téléphone</i>	44
<i>Amelia al ballo</i>	48
• <u>Biographies</u>	61
• <u>Le Cercle de l'Opéra de Lausanne</u>	78

Après *Rita* de Donizetti, *La canterina* de Haydn, *Le directeur de théâtre* de Mozart, donnés la saison dernière, l'Opéra de Lausanne se réjouit de présenter, pour la seconde fois, les chanteurs de l'Ensemble vocal de Lausanne (l'Envol) dans une production en saison.

Ces jeunes chanteurs recrutés sur audition participent à la saison de l'Opéra qui leur offre l'occasion d'une première ou toute première expérience professionnelle. Après leur récital de présentation du 28 octobre dernier où vous avez pu faire leur connaissance, *Le téléphone* et *Amelia al ballo* sont aujourd'hui entièrement confiés à sept d'entre eux. Nous n'avons pas choisi par hasard ces deux œuvres de Menotti: comme tout le répertoire de ce musicien italo-américain, elles exigent de véritables performances de chanteurs autant que de comédiens. Menotti avait adapté au nouveau monde la vocalité de Rossini et la mélodie de Puccini, tout en pensant au public des comédies musicales de Broadway: c'est dire si son théâtre exige des artistes jeunes et complets!

Rappelons-nous aussi qu'*Amelia* fut donnée pour la première fois au Curtis Institute de Philadelphie d'où Menotti sortait tout juste diplômé, et que les créateurs de l'ouvrage furent de ses jeunes condisciples chanteurs. Même si les chanteurs de l'Envol possèdent un peu plus de métier que leurs prédécesseurs d'alors, un certain esprit est respecté par-delà les décennies passées.

L'Opéra de Lausanne entend ainsi s'inscrire dans la lignée d'instituts et de fondations qui surent toujours offrir aux meilleurs jeunes artistes cette première chance, peut-être la plus difficile à obtenir de leur carrière. En avril 2007, le public de l'Opéra-Comique découvrira les mêmes chanteurs dans les productions de cette soirée. Il est normal qu'ils bénéficient ainsi de la politique de collaboration initiée par la scène lausannoise avec d'autres théâtres.

Cet état d'esprit a également présidé au choix de la collaboration avec l'Ecole de couture de Lausanne pour les costumes de ces deux opéras. Un théâtre qui se coupe de son public, des lieux de formation et n'aide pas les artistes de demain, se transforme vite en musée. La carrière et la création de Menotti en ont tenu compte: ce n'est pas la moindre leçon de théâtre vivant que ce compositeur aujourd'hui âgé de 95 ans nous aura transmise.

Eric Vigié

Le téléphone

Ben aime Lucy et a décidé de le lui dire en lui apportant un cadeau avant de partir en voyage. Il est malheureusement sans cesse empêché dans son élan par les nombreux appels téléphoniques que reçoit Lucy et qu'elle entretient complaisamment: papotages, commérages et faux numéros s'enchaînent. Il essaie en vain un geste malheureux contre l'objet de toutes ses contrariétés: Lucy s'en aperçoit et en prend ombrage. Il finit par s'en aller pour appeler à son tour Lucy au téléphone, et arrive enfin à lui parler. Lucy répond favorablement à ses sentiments: qu'il fasse bon voyage, mais surtout qu'il n'oublie pas son numéro de téléphone pour lui parler.

Amelia al ballo

Acte unique

Amelia s'affaire à sa toilette pour aller au bal, aidée par une amie et deux caméristes. L'heure tourne, quand apparaît son mari qui annule la soirée: il a découvert l'infidélité d'Amelia à la lecture d'une lettre. Restés seuls, les deux époux s'expliquent. Amelia se dit prête à mourir plutôt que de donner le nom de son amant. Elle finira cependant par le donner à la seule condition que son mari la conduise tout de même au bal. Sans autre alternative, il accepte ce marché singulier. L'amant habite à l'étage supérieur: armé d'un pistolet, le mari monte le trouver. Pour anticiper un malheur qui pourrait surtout la priver de bal, Amelia prévient son amant par le balcon d'où il fait irruption.

Il veut protéger Amelia de la colère du mari et lui propose de fuir ensemble. Elle refuse: plus tard oui, mais pas tout de suite, puisque le soir même elle doit aller au bal... Empêché de rebrousser chemin par le balcon, l'amant doit vite se cacher en entendant le mari revenir. Malgré tous leurs efforts, le mari ne tarde pas à trouver l'amant caché dans une alcôve: il veut utiliser son arme, mais elle s'enraye. S'engage alors entre les deux hommes un dialogue de personnes dignes et rationnelles, refusant de prêter l'oreille aux propos incongrus d'Amelia. Elle bout car le temps passe: ne risque-t-elle pas de rater le bal, avec tous ces problèmes?

Interrogé par le mari sur le début de sa liaison avec Amelia, l'amant se lance dans l'évocation poétique d'une marche sous les étoiles qui la lui a inspiré. Suit un trio où chacun s'interroge sur le sens et la vérité de la situation.

C'est Amelia qui brise le charme de cet instant. Elle menace violemment son mari: il doit tenir la promesse qu'il avait faite de l'emmenner au bal en échange du nom de son amant. Devant son refus, elle lui casse un vase sur la tête: l'homme s'effondre.

Siège

2A



* SKYTEAM logo: 199 443 000 (MS) Belgique

faire du ciel le plus bel endroit de la terre

Attirés par les cris d'Amelia paniquée, les voisins, puis la police arrivent. Dans la confusion, le commissaire mène une enquête d'autant plus sommaire que le mari est seulement blessé. Apprenant le rang social d'Amelia, il ne met pas en doute sa parole lorsqu'elle lui raconte que c'est l'amant qui a essayé de tuer son mari. Accablé par le cynisme d'Amelia, l'amant ne sait se défendre et part en prison.

Amelia demande alors au commissaire comment elle peut encore aller au bal, sans plus personne pour l'accompagner. Heureusement, le représentant de l'ordre est haut gradé et galant homme: il se propose en personne pour accompagner Amelia. Ravie par la proposition, elle part sous les acclamations du chœur: la fable amoral est finie.

Kirk Mouglass





Au Théâtre des Champs-Élysées

BAL
des **PETITS LITS BLANCS**

Représentation d'Opéra publicitaire par Decaux au 25 Janvier 1923
CHAMPAGNE PAÏN L'INTRANSIGEANT
Jeudi 25 Janvier 1923

TOMBOLA: 6 TORPÉDOS CITROËN VALEUR 80.000 F.

Prix du Billet: 60! ... Avec 60! vous avez 6 chances
de gagner l'une des 6 TORPÉDOS CITROËN

Les 120 billets par W&AHD aux Élysées

Affiche de George Barbier

Les bals chic¹

Odette disait de quelqu'un:

«Il ne va jamais dans les endroits chic.»

Et si Swann lui demandait ce qu'elle entendait par là, elle lui répondait avec un peu de mépris:

«Mais les endroits chic, parbleu! Si à ton âge, il faut t'apprendre ce que c'est que les endroits chic, que veux-tu que je te dise, moi? par exemple, le dimanche matin, l'avenue de l'Impératrice, à cinq heures le tour du Lac, le jeudi l'Eden Théâtre, le vendredi l'Hippodrome, les bals...

- Mais quels bals?

- Mais les bals qu'on donne à Paris, les bals chic, je veux dire. Tiens, Herbinger, tu sais, celui qui est chez un coulissier? mais si, tu dois savoir, c'est un des hommes les plus lancés de Paris, ce grand jeune homme blond qui est tellement snob, il a toujours une fleur à la boutonnière, une raie dans le dos, des paletots clairs; il est avec ce vieux tableau qu'il promène à toutes les premières. Eh bien! il a donné un bal, l'autre soir, il y avait tout ce qu'il y a de chic à Paris. Ce que j'aurais aimé y aller! mais il fallait présenter sa carte d'invitation à la porte et je n'avais pas pu en avoir. Au fond j'aime autant ne pas y être allée, c'était une tuerie, je n'aurais rien vu. C'est plutôt pour pouvoir dire qu'on était chez Herbinger. Et tu sais, moi, la glorieuse! Du reste, tu peux bien te dire que sur cent qui racontent qu'elles y étaient, il y a bien la moitié dont ça n'est pas vrai... Mais ça m'étonne que toi, un homme si «pschutt», tu n'y étais pas.»

Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Paris, Librairie Générale Française, 1987, p.80

¹ Titre donné par la rédaction

Un fil...

Le poète debout au milieu d'un cercle d'admirateurs et d'admiratrices, tenait d'une main le récepteur du téléphone et s'émerveillait en imaginant les méandres que faisait sa parole en suivant le fil qui serpentait sur le tapis.

Jean Hugo (à propos de Jean Cocteau),
Le regard de la mémoire, Actes Sud, 1994

23 Janv 1952
Milly
1402

Mon cher Jean-Carlo Merotti
vous avez fait la plus belle œuvre
qui se puisse voir au théâtre. Elle
se déroule comme une plante. Elle
s'ouvre à la lumière et se ferme
la nuit. Je pleurais en face d'une
perfection qui s'impose chaque
seconde et qui bouleverse le cœur.
Hélas j'en suis sûr si pas bon
sans le connaître
Je suis votre ami et j'ai votre sympathie
Jean Cocteau *



Marilyn Cotlow et Frank Rogier,
les deux créateurs et interprètes
du Téléphone dans l'enregistrement
de 1947, dirigé par Emanuel Balaban.

Le téléphone et Amelia al ballo voix et chanteurs

Si l'on prend en considération le catalogue des ouvrages lyriques de Gian Carlo Menotti, l'on remarque qu'il est constitué de 17 ouvrages lyriques s'étageant sur une période de trente-sept années entre 1936 et 1973.

Le premier, *Amelia al ballo*, fut ébauché aux Etats-Unis en 1936, alors que le compositeur n'avait que vingt-cinq ans. Et c'est à la directrice du Curtis Institute de Philadelphie, Mary Curtis Bok, qu'il en joua de larges extraits: l'effet qu'ils produisirent sur elle fut si considérable que lorsque Fritz Reiner, en charge de la classe de direction d'orchestre, vint solliciter la possibilité de monter *Le pauvre matelot* de Darius Milhaud, lui fut adjoint *Amelia al ballo*, même si le chef voyait d'un mauvais œil le fait de juxtaposer le premier essai d'un débutant et l'œuvre d'un musicien de renom. Et la création du 1^{er} avril 1937 à l'Académie de Musique de Philadelphie donna incontestablement la palme du succès à *Amelia*.

Les chanteurs figurant à l'affiche de la première furent des étudiants du Curtis Institute, Margaret Daum (*Amelia*), Conrad Mayo (le mari), William Martin (l'amant), Edwina Eustis (l'amie), Leonard Trash (le commissaire de police); mais de ces artistes l'on ne sait plus rien, pas plus que de ceux qui reprisent la production à Baltimore et à New York dans un petit théâtre. Le 3 mars 1938, l'ouvrage sera représenté au Metropolitan Opera sous la direction d'Ettore Panizza avec Muriel Dickson, John Brownlee, Mario Chamlee, alors que, un mois plus tard, San Remo assurera la création italienne. A partir de décembre 1951, *Amelia* reviendra à l'affiche au Comunale de Bologne, au Teatro Nuovo de Turin, au Liceu de Barcelone avec Tatiana Menotti dans le rôle-titre. La Scala de Milan confiera la première du 24 mars 1954 à Margherita Carosio; puis l'Opéra de Rome et le Carignano de Turin feront appel à Dora Gatta entre décembre 1956 et novembre 1957.

Ces quelques noms nous éclairent sur le caractère *lirico leggero* du rôle d'*Amelia*, car Muriel Dickson sera, pour le Met, une *Marenka* de *La fiancée vendue*, une *Carolina* du *Matrimonio segreto*, une *Musetta* de *La bohème*. Tatiana Menotti débute au Verdi de Trieste et à la Volksoper de Vienne en Olympia des *Contes d'Hoffmann* pour s'imposer ensuite dans les théâtres européens avec Carolina et les soubrettes mozartiennes. En *Amina* de *La Sonnambula*, Margherita Carosio affrontera les feux de la rampe en 1926 avant de camper *Musetta* à Londres, Monte-Carlo et Naples et Oscar du *Bal masqué* à Milan et à Vérone; puis pendant vingt-cinq ans, elle passera de Lucia di Lammermoor à Philine de *Mignon*, d'*Aminta* de

Patrimoine

Votre culture est une part importante de votre patrimoine. C'est donc dans le parfait respect de sa vocation que la BDG soutient depuis de longues années l'Opéra de Lausanne.

Proches de vous et à deux pas de l'Opéra, vos conseillers BDG se tiennent à votre disposition pour la gestion de vos avoirs ou le financement de vos projets en matière hypothécaire.

Nous vous souhaitons une excellente soirée.

*Gestion de portefeuille · Crédits hypothécaires
Financements · Epargne · Prévoyance · Patrimoine*



Banque de Dépôts et de Gestion

UNE BANQUE À LA MESURE DE L'HOMME

Lausanne · Avenue du Théâtre 14

P Bellefontaine · 021 341 85 11

Die schweigsame Frau à Adina de *L'elisir d'amore*, de la Reine de Shemakhâa du *Coq d'or* à Violetta et à Manon. Quant à Dora Gatta, elle paraîtra à Alessandria en Lucia pour se faire ensuite un nom à la Scala en Ninetta de *L'amour des trois oranges*, en Sophie de *Werther*, en Norina de *Don Pasquale*, en Gretel. Toutes ces références nous font comprendre que le rôle d'Amelia exhibe, dans le duetto avec l'amie, nombre de passages vocalisés, tandis que les ensembles font appel à un soprano léger qui acquiert l'envergure d'un grand lyrique dans les «romanze».

Quant au personnage du mari, il est confié à un baryton brillant pouvant atteindre le sol aigu (ou sol 3) comme le sol grave (sol 1). Tel est le cas de l'Australien John Brownlee qui incarnera le rôle au Met en mars 1938 après une quinzaine d'années de carrière qui l'avait vu à Paris au Trianon Lyrique en Nilakantha de *Lakmé*, à l'Opéra en Athanaël de *Thaïs*; à Covent Garden, il sera Golaud, Jago ou Scarpia avant de faire la gloire du Festival de Glyndebourne naissant avec ses personnages mozartiens (Don Juan, Don Alfonso, le Comte, l'Orateur de *La flûte enchantée*); et c'est au Met que, pendant vingt ans, il s'imposera dans une trentaine de rôles jusqu'à mars 1957. A Bologne, au Nuovo de Turin, à l'Opéra de Rome, le mari sera campé par Giampiero Malaspina qui orientera le rôle vers le baryton dramatique puisque l'Amonasro d'*Aida*, le Comte de Luna du *Trouvère* l'avaient vu figurer à l'affiche des Arènes de Vérone, tandis que la Scala l'applaudissait dans *Cavalleria rusticana*, *Francesca da Rimini* de Zandonai et *Fedra* de Pizzetti. Pour ce qui est de Rolando Panerai qui personnifiera le mari à la Scala, il avait débuté officiellement au San Carlo de Naples avec le Pharaon du *Mosè* de Rossini pour affronter ensuite la Scala en Grand-Prêtre de *Samson et Dalila*, Aix-en-Provence en Figaro des *Noces* et en Guglielmo de *Così*, Vienne en Giorgio Germont, Salzbourg en Ford de *Falstaff*, Londres en Figaro du *Barbier*.

Terminons avec le rôle de l'amant confié au Met au ténor américain Mario Chamlee qui y fera valoir les qualités d'un grand lyrique dans une tessiture extrêmement centrale allant du mi bémol 2 au la 3; à New York, il s'illustrera dans les répertoires italien et français avant de se révéler à Paris en Chevalier Des Grieux, en Mârouf et en Faust. A Bologne et à Turin, le personnage passera aux mains du ténor égyptien Nicola Filacuridi qui avait débuté à Alexandrie en Turiddu pour faire ensuite carrière en Italie avec Alfredo de *La Traviata*, Maurizio d'*Adriana Lecouvreur*, le Chevalier de la Force lors de la création de *Dialogues des Carmélites* à la Scala en janvier 1957. En ce même théâtre, l'amant sera campé par Giacinto Prandelli qui, à partir des années quarante, s'était fait un nom



Un corset, 1913

sur les scènes italiennes dans les rôles lyriques du répertoire national pour affronter le Met, dix ans plus tard, avec sept de ses personnages.

Passons maintenant au *Téléphone*, le cinquième des ouvrages lyriques de Menotti, conçu en 1946 comme lever de rideau pour *Le médium* (composé un an auparavant). La création de ce diptyque aura lieu au Heckscher Theatre de New York le 18 février 1947 avec un spectateur régulier, Arturo Toscanini, ce qui générera suffisamment de publicité pour que le spectacle se maintienne à l'affiche pour 211 représentations qui passeront au nombre de 1000 au Ethel Barrymore Theatre de Broadway. Le rôle de Lucy est écrit pour Marilyn Cotlow qui avait débuté à Los Angeles en Reine de la Nuit avant de s'imposer à Central City dans le Colorado en Despina et en Blondchen. La création du *Téléphone* l'amènera à assurer, en 1948, la première londonienne de l'ouvrage à l'Aldwych Theatre. Puis elle paraîtra au Met en Philine de *Mignon* et en Adina de *L'élixir d'amour*. Le rôle de Lucy requiert une véritable *coloratura*, atteignant le contre-ré (ré 5) dans la «cadenza» de son arioso, alors que la tessiture grave l'amène au ré médian (ré 3).

Quant au rôle de Ben, il fut créé par le baryton Frank Rogier qui sera ensuite M. Gobineau dans *Le médium*. Son nom est associé au répertoire contemporain, puisqu'il avait personifié notamment Tarquinius dans la seconde distribution de *The rape of Lucretia* de Benjamin Britten à la suite de la création de juillet 1946 au Festival de Glyndebourne. La partie de Ben, confinée essentiellement au *declamato*, suppose une tessiture d'une octave et demie allant de l'ut grave (ut 2) au sol médian (sol 3).

Paul-André Demierre



*Menotti étudiant au Curtis Institute:
à gauche Gian Carlo Menotti,
au centre Samuel Barber*

Ce qui importe, c'est de savoir si Menotti a réussi ou non à prouver l'existence de l'opéra en tant qu'élément de la vie sociale au moment même où on pouvait craindre que, supplanté par le drame lyrique, il ne soit entraîné par celui-ci dans sa chute.

La question n'est pas de savoir si on approuve ou non telle ou telle esthétique. Ce qui importe, c'est de savoir si elle se justifie par sa réalisation.

La question n'est pas de savoir si Menotti est «vériste» ou ne l'est pas.

Ce qui importe, c'est de savoir s'il a réussi ce qu'il a voulu faire et si ce qu'il a voulu méritait d'être fait. Je réponds: oui...

Daniel Lesur, 1952, cité par Robert Tricoire in
Gian Carlo Menotti, Paris, Seghers, 1966, p.172

Mozart l'a bien compris qui écrivit ses partitions d'opéra et ses compositions de musique symphonique ou de musique de chambre selon deux styles nettement différents, considérés du point de vue de la rapidité de communication. Bien des compositeurs modernes semblent redouter d'être clairs et directs, parce qu'ils craignent de s'exprimer d'une façon trop évidente. C'est Goethe qui a écrit: «Il ne faut pas dédaigner ce qui est immédiatement visible et qui s'adresse aux sens. Ou bien, nous naviguerons sans lest.»

Gian Carlo Menotti in «Notes sur l'Opéra,
fondement du théâtre»,
New York Times Magazine,
12 janvier 1955; cité par Robert Tricoire
in *Gian Carlo Menotti*, Paris, Seghers, 1966, p.180



**D'autres excellent
dans la musique.**

Nos collaborateurs, eux,
en Audit, Tax et Advisory.
C'est pourquoi ils ne
produisent pas à l'Opéra
de Lausanne, mais s'enga-
gent pour nos clients sur
d'autres scènes.

**Nous recrutons les
meilleurs.**



« Compositeur italien qui écrit de la musique américaine... ou réciproquement! »

Une enfance milanaise

Alors que la musique américaine doit encore tout à l'Europe au début du XX^e siècle, Arturo Toscanini conseille à la mère de Gian Carlo Menotti, un jour de 1927, d'envoyer son fils discipliner ses dons précoces de compositeur dans un excellent conservatoire américain. Né en 1911, le jeune homme jouissait du statut de petit génie auprès de la bourgeoisie milanaise: n'avait-il pas composé à douze ans un premier opéra, *La sirennetta*? Heureuse bourgeoisie milanaise qui pouvait s'extasier en même temps devant les dons d'un autre enfant précoce, du nom de Nino Rota, dont la mère avait organisé la rencontre évoquée avec Arturo Toscanini.

En 1928, Gian Carlo Menotti arrive donc accompagné de sa mère, au Curtis Institute de Philadelphie recommandé par le maestro. La règle édictée par la famille Curtis, fondatrice de l'institut, était simple et claire : seule comptait la qualité des étudiants au moment de les admettre. Ils bénéficiaient ensuite d'un enseignement gratuit et d'une bourse. Les professeurs de direction d'orchestre s'appelaient Fritz Reiner et Leopold Stokowski. Rosario Scalero, qui avait connu Brahms, allait devenir le professeur de composition de Menotti: l'apprentissage fut rigoureux, fondé sur l'analyse et la connaissance des techniques de composition les plus anciennes, depuis la Renaissance, avec interdiction de composer une ligne de musique pour soi, tant que les études se poursuivaient... Difficile pour le compositeur de *La sirennetta*!

La musique aux Etats-Unis

Au-delà des salles du Curtis Institute, quel était le paysage musical américain à l'aube du krach boursier de 1929? Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les Etats-Unis se comportent comme une colonie qui se borne à accueillir les compositeurs européens en titre, Dvorak, Strauss ou Offenbach, plus tard Stravinsky, Varèse, ou les solistes et chefs du vieux continent: le violoniste Wienawski, le chef Hans von Bülow. La toute jeune nation américaine n'a pas encore, contrairement aux

BOUTIQUE
LOOK

Vêtements et accessoires
VINTAGE



Jean-Claude Mercier
Rue du Midi 6 - Lausanne
Boutique ouverte du mardi au samedi
Tél. 079 332 30 64

nations européennes, de revendication identitaire sur le plan musical : c'est en Europe que les nations se battent et affirment même en musique leur nationalisme. L'autre caractéristique du paysage musical américain est l'importance de la musique populaire: de source afro-américaine ou anglo-américaine, il s'agit encore d'une musique vivante, jouée, et non d'une source d'inspiration tarie, comme en Europe, mais reprise dans les formes savantes d'un Bela Bartok ou d'un Vincent d'Indy. La première source se trouve dans le jazz. Elle fournira, entre 1924 et 1928, le matériau de *Rhapsody in blue*, du *Concerto en fa* et d'*Un Américain à Paris* de George Gershwin. La musique traditionnelle irlandaise alimente la seconde source. La période envisagée est celle de la pleine maturité de Charles Ives, le père de la musique américaine, compositeur polymorphe, libre d'explorer les limites de la musique, de recourir à toutes les expériences de polyrythmie, avant Stravinsky, ou de polytonalité, avant Milhaud. Son œuvre ne se verra reconnue que dans les années 1950. Pour l'heure, les compositeurs américains se sentent encore tenus de terminer leurs études en Europe, comme Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thomson qui suivent les cours de Nadia Boulanger à Paris. Enfin il y a Broadway et ses comédies musicales, aussi dangereuses que le cinéma pour le théâtre lyrique.

A Philadelphie, où sa mère l'envoie étudier en 1928, Gian Carlo Menotti se sent isolé, jusqu'à la rencontre d'un condisciple du nom de Samuel Barber, le futur compositeur des 69 mesures du célèbre *Adagio* pour cordes créé par Toscanini. Menotti et Barber resteront toujours liés: en 1957, le jeune italien écrira le livret de la *Vanessa* de Barber. Barber est chanteur, Menotti pianiste. Les études durent cinq ans au Curtis Institute. Sous l'influence de Scalo, Menotti s'éloigne de l'art lyrique: Brahms, Schubert, Ravel et Debussy deviennent ses modèles. En juin 1933, il est diplômé *with honors* du Curtis. Accompagné de Barber, il va passer ses vacances à Vienne, dans l'Autriche du chancelier Dollfuss, où il entend les opéras de Mozart et se laisse subjugué par *Le chevalier à la rose*. Les deux jeunes compositeurs trouvent à se loger chez une baronne von Mottechivsy. Dans ce lieu paisible, Menotti est fasciné par un meuble: la coiffeuse de la baronne. Un meuble encore plus

24 heures soutient l'Opéra de Lausanne



Sur présentation de la carte Club 24,
10% de réduction aux guichets de l'Opéra.



photo: Marc Vanappelghem

24 heures



www.24heures.ch

imposant, dit-il, que sa propriétaire: l'objet, baroque à souhait, décline des guirlandes et des théories d'amours joufflus... Un vrai choc... Menotti, mû par on ne sait quelle force, décide de faire de cette coiffeuse le point de départ d'un opéra. Dans cette atmosphère viennoise, où la baronne lui conte les grands bals de la Vienne impériale, Menotti commence alors à penser au livret de son *Amelia al ballo* dont l'action débute justement devant la coiffeuse d'Amelia.

La fin des vacances

Deux années passent en Europe, où Menotti achève seul le livret et la partition d'*Amelia al ballo*. Inquiète de rester sans nouvelles de deux excellents élèves, la directrice du Curtis Institute finit par les retrouver et les rapatrier à ses frais aux Etats-Unis. A leur retour, Barber compose sa *Première symphonie* et Menotti orchestre *Amelia*, son premier opéra d'adulte, le premier d'un élève du Curtis Institute. L'anniversaire de la fondation devait fournir l'occasion de le créer. Fritz Reiner, pourtant sceptique, dirigea la première du 1^{er} avril 1937, dans une version rythmique anglaise. Dans la même soirée, mais dans un tout autre genre, était représenté *Le pauvre matelot* de Darius Milhaud et Jean Cocteau: suivant la tradition du XVIII^e siècle, on avait juxtaposé un ouvrage sérieux et un ouvrage comique.

Le succès fut au rendez-vous. Agé de 25 ans, Menotti venait de conquérir le public et la critique époustoufflée que le garçon fût aussi son propre librettiste, comme il le restera d'ailleurs toujours. La presse s'extasia devant son sens théâtral ; Pergolèse, Cimarosa et Rossini furent convoqués pour situer l'ouvrage. Plus proche de l'époque, on ne manqua d'évoquer *Le secret de Susanne* (1911) d'Ermanno Wolff-Ferrari: nous y reviendrons. Dès l'année suivante, *Amelia* fut représentée sur la scène du Metropolitan Opera. L'Italie fasciste, en mal de propagande et de reconnaissance internationale, ne pouvait laisser de côté le succès d'un jeune compatriote. Menotti se vit donc proposer la création de son *Amelia* à l'Opéra de Rome ainsi qu'une carte de membre d'honneur du parti fasciste: il déclina l'invitation et la proposition. La création italienne eut tout de même lieu en avril 1938, à San Remo, où les fascistes surent organiser une soirée houleuse.



*Le frisson nouveau, Redfern,
La gazette du bon ton, février 1914.*

Premiers succès

Menotti composa son ouvrage lyrique suivant *The old maid and the thief*¹ pour honorer une commande de la radio NBC. Diffusé en avril 1939, l'opéra connut un grand succès sur le territoire américain, jusqu'au Japon. Une réputation de compositeur d'opéras bouffes précède désormais Menotti. Il décide donc, pour ne pas se laisser enfermer, de se lancer dans la composition d'un opéra sérieux, voire philosophique: ce sera *The Island God*, créé au Metropolitan en février 1942, avec les voix d'Astrid Varnay et Raoul Jobin. On n'y reconnut pas le style du musicien dont on ne voulait déjà plus dans un registre sérieux. Dans une Amérique entrée en guerre, le propos philosophique de ce dernier ouvrage rencontra l'indifférence polie de tout le monde. C'est au Ballet international du Maquis de Cuevas que Menotti doit de renouer avec le succès, en composant la musique de *Sebastian* (1944). Le succès accompagnera également son *Concerto pour piano*. C'est alors que l'Université de Columbia lui passe commande du *Medium* qui lui valut le statut définitif, unique et rare, en ce milieu du XX^e siècle, de compositeur d'opéras, uniquement d'opéras, de *musical plays*, comme le proclamera en 1947 une affiche du Ethel Barrymore Theatre sur Broadway qui annonçait dans la même soirée *Le medium* et *Le téléphone*. Menotti ne sut en effet pas dire non à l'enthousiasme de Chandler Cowles et Efrem Zimbalist² qui avaient assisté à la première new-yorkaise du *Medium* et du *Téléphone*, le 18 février 1947, au Heckscher Theatre: les deux entrepreneurs avaient décidé de proposer les deux titres au public de comédies musicales. Le remplissage du Ethel Barrymore Theatre causa bien des soucis au compositeur et aux deux entrepreneurs. Alors qu'ils songent à retirer de l'affiche les deux œuvres, une main anonyme envoie de l'argent pour qu'on les joue encore une semaine. Menotti a alors une idée lumineuse: il décide d'y inviter Arturo Toscanini, pourtant réputé de caractère difficile et peu enclin à se montrer en public. Le maestro, alors au faîte de sa gloire, répond favorablement et réserve une loge. *Le medium*

¹ *La vieille fille et le voleur*

² Violoniste, chef d'orchestre et compositeur qui créera le *Concerto pour violon* de Menotti, en 1952. Il est le père de l'acteur américain Efrem Zimbalist Jr.

Espace 2 vous propose **LES MATINALES**

**Du lundi au vendredi de 6h à 8h30,
le samedi de 6h à 9h**

Une émission de Daniel Rausis, Yves Bron
et Denis-François Rauss

LES MATINALES, c'est tous les matins...

- de la musique, beaucoup de musiques,
pour vous accompagner dès le point du jour
- des informations sur l'état du monde
et sur l'actualité culturelle
- un agenda et des suggestions pour vos loisirs
- le traditionnel concours, une chronique
« air du temps » et des billets à gagner

Recevez gratuitement chaque semaine par mail le programme
de nos émissions. Inscrivez-vous sur: www.rsr.ch/lettre

Lausanne FM 96.2 / 100.8 - www.espace2.ch



La vie côté culture

l'émeut, *Le téléphone* l'amuse. La rumeur fera le reste: il restait moins d'une semaine pour aller voir les ouvrages qu'avait aimés Toscanini. Les salles finissent alors par se remplir pour voir ces deux opéras donnés tous les soirs sur Broadway, comme des comédies musicales. Un nouveau public vint qui n'aurait jamais connu autrement l'art lyrique. Viennent aussi Cocteau, Jean Martinon et Stravinsky. *Le medium* et *Le téléphone* partent en tournée dans toute l'Amérique du Nord avant d'arriver à Londres et à Paris.

Malgré les efforts d'Edmonde Charles-Roux les débuts sont difficiles, mais l'obstination finit par payer. A propos du *Téléphone*, Marc Pincherle écrit dans *Les nouvelles littéraires*: «Dans l'entraînement de la première heure, j'ai écrit le mot de chef-d'œuvre. A la réflexion, je le maintiens.» Menotti est alors considéré aux Etats-Unis comme le rénovateur du genre lyrique, le compositeur qui l'aura sorti de la poussière des musées-opéras. Broadway est prêt pour une autre aventure: ce sera *Le consul* (1950).

Un opéra américain?

A la création de ce dernier ouvrage, les critiques sérieux font la moue, ne voyant pas en Menotti le rénovateur dont l'art lyrique avait besoin aux USA. Mais depuis le début des années 30, un autre défi attendait les compositeurs américains: celui de la formation d'un opéra américain, en anglais, distinct de la comédie musicale, ce patrimoine chanté qui continuera, avec ses succès à répétition, de défier Leonard Bernstein dans les décennies suivantes. En 1934, Virgil Thomson trouve dans les negro spirituals l'inspiration de son premier opéra, *Four saints in three acts*, composé dans la veine d'une certaine avant-garde européenne, d'Erik Satie plus précisément. 1935 est l'année de la création du premier véritable opéra américain: *Porgy and Bess* de Gershwin, un conte populaire selon les mots du compositeur. L'échec de la création est un échec critique, car le public suit. Cet opéra est un mélange des genres: danse, opéra, théâtre et chanson se combinent dans une forme nouvelle, typiquement américaine. Gershwin impose une syntaxe nouvelle, éloignée des modèles européens et des critères du génie universel, malgré les hommages rendus dans *Porgy and Bess* à Wagner, Moussorgsky, Debussy, Puccini et même Alban Berg. «Que Gershwin



*Menotti avec Ionesco
au Festival de Spoleto
Photo: Crispolti*

ait été un novateur, cela est évident.» :dixit Arnold Schönberg.

Après Puccini

Quelle est la démarche de Menotti dans les mêmes années? Sur le plan musical, il se situe dans le droit fil de Puccini, disparu en 1924. Sa musique est et se revendique «néo-puccinienne». Sa syntaxe use des règles les plus classiques. Menotti a retenu la leçon des siècles précédents: un opéra est fait d'airs, de duos, de trios, de chœurs dans le final. «Compositeur italien qui écrit de la musique américaine... ou réciproquement!»: ainsi se définit-il. On n'en attendait pas moins du créateur du Festival des deux Mondes à Spoleto. L'opéra bouffe, les intermezzi de Pergolèse, font partie de sa culture musicale, autant que le vérisme. Dans *Amelia al ballo*, le mari dit à sa femme: «Tu es ennuyeuse, obstinée, dissonnante comme la musique moderne!» Une véritable profession de foi musicale, réaffirmée vingt ans plus tard par le truchement de Zuckertanz dans *Maria Golovine* (1958) que vient de reprendre l'Opéra de Marseille: ce personnage ridicule apprécie la musique de toutes les époques, à l'exception de celle du XIX^e siècle, et dans *Le téléphone*, le pauvre Ben n'a pas beaucoup de chance au début, lorsqu'il pense toucher Lucy en lui offrant une sculpture abstraite... Tout est dit. Qu'on le veuille ou non, Menotti restera un des rares compositeurs à succès du XX^e siècle, de ces succès qui soulèvent un public un peu délaissé après Puccini.

Les mœurs de son temps

Dans ce style musical, Menotti met en scène des tranches de vie, affine des portraits emblématiques de ses contemporains, avec un sens dramatique remarquable: on n'oublie jamais ses personnages, tant ils affirment un style, une identité marquée. Ils font mouche. Les situations dans lesquelles le compositeur les présente, leur permettent de manifester toute leur personnalité. Il va souvent les chercher dans ses souvenirs: ainsi, la même comtesse viennoise à la coiffeuse baroque qui devait servir de point de départ à *Amelia al ballo*, lui servit-elle encore pour le rôle-titre du médium. *Le consul* est né de la lecture dans le *New York Times* du suicide d'une émigrante, et de la rencontre d'une paysanne italienne dans un avion. Cet ouvrage lui apporta la réputation d'un

«Compositeur italien qui écrit de la musique américaine... ou réciproquement!»



*La comtesse Jean de Vogüe
et la comtesse Jean de Polignac en pyjamas du soir
de Jeanne Lanvin, photographie de Hoyningen-Huene,
Vogue, février 1931.*

compositeur qui écrivait enfin des opéras pour des héros en costume de ville moderne : c'était faux, mais la production simultanée d'ouvrages de Britten, de Stravinsky (le *Rake's progress*) et de Menotti donna le tournis à la critique qui sentait une évolution en marche dans les années 50. Dans *Le téléphone*, Lucy est une jeune femme moderne victime consentante de son combiné ; dans *Amelia al ballo*, l'héroïne illustre à la perfection le proverbe « Ce que femme veut, Dieu le veut », dans le Milan de 1910 aux dires de Menotti.

Face à la concurrence du cinéma et des comédies musicales sur Broadway, l'opéra traditionnel risquait fort de ne concerner qu'une élite et de mourir de désaffection : les directeurs de salle de l'époque ne le voulaient pas davantage que Peter Gelb, l'actuel directeur du Metropolitan qui cherche le public de la rue grâce à des retransmissions sur écran. Faire adhérer le Met à la vie actuelle : tel est son credo. Menotti aurait pu le faire sien, lui qui s'intéressait aux problèmes et aux travers de son temps. Son souci des conditions économiques et artistiques de représentation de ses opéras le conduisit même à écrire pour des orchestres réduits. Comme Verdi, il souhaitait s'occuper en personne de ses livrets et des mises en scènes de ses ouvrages. Disons-le : il prenait en compte le marché pour lequel il produisait. Barber, Copland, Gershwin, puis Bernstein en ont fait autant et connu le succès. La veine d'opéra-comique teinté de vérisme représentait une voie royale qu'ils auraient eu tort de négliger, affranchis qu'ils étaient de la pensée européenne selon laquelle la musique, comme la science, ne progresse que par davantage de complexité. Menotti fut certainement le plus repéré et le plus prolifique d'entre eux. Pour autant, rien ne permet de dire qu'il adopta la posture d'un chef d'école : il écrivait selon son goût et souhaitait être reconnu. Il reçut et accepta deux fois le Pulitzer Prize : en 1950 pour *Le consul*, et en 1955 pour *The Saint of Bleeker Street*.

Le téléphone

Le téléphone fut une commande de la Ballet Society pour la première partie de soirée consacrée au *Medium*. Ce très court ouvrage lyrique raconte une scène gentiment délurée de la vie quotidienne depuis l'invention du téléphone. Lucy vit au centre d'une galaxie de relations mondaines où parler au téléphone de ce qu'on a

ti



partenaire de vos émotions

Transports publics de la région lausannoise

www.t-l.ch
Infoline 0900 564 900 (CHF 0,86/min)

fait devient pratiquement aussi important que vivre. Dans ce réseau, chacun paraît encore s'émerveiller de l'ubiquité que lui donne le téléphone et de la facilité qu'il procure à manipuler son entourage. C'en est au point que le malheureux Ben ne peut commencer une phrase sans être interrompu par une conversation de Lucy: il se trouve obligé, pour déclarer sa flamme, de prendre rang dans la cohorte des correspondants téléphoniques de Lucy qui ne prend conscience de sa présence auprès d'elle qu'après son départ. Au passage, il a frôlé la catastrophe lorsque Lucy l'a surpris dans sa tentative de porter atteinte à son téléphone adoré avec des ciseaux.

L'esprit de ce très court ouvrage est bien celui de l'intermezzo, de l'opéra bouffe, où l'observation de la vie domestique sert de point de départ. L'épisode fait sourire et Menotti y déploie un humour typiquement italien, digne d'une saynète de court-métrage. Le babillage de Lucy a sûrement des origines italiennes; pour autant, le cinéma américain de la décennie 1940-1950 a souvent montré de ces femmes de la bourgeoisie vissées au téléphone.

La musique de Menotti est un constant jaillissement de mélodies. La brève ouverture, à la coupe classique en trois parties, laisse percer une ironie, une gaieté irrésistibles. N'oublions pas que *Le téléphone* servait de première partie au *Medium* avec lequel il devait contraster. Dans la partition, Lucy doit se prêter à un véritable petit tour de force vocal, montant jusqu'au contre-ré. Son chant, lorsqu'elle est en grande conversation téléphonique, évoque celui d'une diva du bel canto: gammes, trilles, notes piquées, dialogue avec le piano. Au fond, considère Menotti, une femme au téléphone avec ses amies, fait-elle entendre autre chose quand elle rit, s'impatiente, s'énerve, ou pleure? Écoutons encore l'accompagnement belcantiste de son troisième air, lorsqu'elle raconte à Pamela sa dispute avec Georges. Nous sommes encore dans l'univers de Bellini et de Donizetti. Furieuse quand un inconnu la dérange pour un faux numéro, en adoration devant son téléphone, courroucée lorsqu'elle surprend la tentative de Ben d'attenter à l'indispensable objet de ses journées, Lucy présente sur la très courte durée de l'ouvrage une diversité époustouflante d'attitudes que la musique de Menotti met en



scène. Son ironie s'en donne à cœur joie: le compositeur s'est souvenu de l'esprit des ouvrages bouffes de Pergolèse et de Cimarosa qu'il remet au goût du jour sans les imiter. Nous achèverons de nous en convaincre en écoutant les accords de piano dont la partition est truffée. Ils restituent pratiquement le récitatif sec du XVIII^e siècle, détourné avec beaucoup d'humour. Ben ne serait-il pas un lointain cousin d'Uberto de *La servante maîtresse*? Le ton employé par Menotti sonne toujours juste et l'on comprend alors aisément que son sens du théâtre ait été unanimement salué.

Le sous-titre du *Téléphone*, *L'amour a trois*, prête à sourire. Certes, le téléphone est le rival de Ben, mais qui nous dit qu'à la fin celui-ci n'en abusera pas, puisque Lucy en fait un personnage et un outil (un médium!) obligé de leur relation? L'atmosphère du *Téléphone* évoque irrésistiblement celle de l'intermezzo en un acte d'Ermanno Wolff-Ferrari (1876-1948), *Le secret de Susanne* (1911), dont Toscanini dirigea la première et qui rencontra un grand succès Outre-Atlantique. Le principe reste le même: le mari de Susanne se persuade que sa femme a un amant à cause d'une odeur de cigarette dans sa chambre. Le malheureux n'a tout simplement jamais imaginé que le secret de sa femme puisse être son goût pour la cigarette! Quand les recettes de l'opéra bouffe s'appliquent à la libération des femmes des classes aisées au début du XX^e siècle, voilà ce que cela donne...

Des références

La parenté entre Lucy et Amelia s'impose également. Les deux jeunes femmes sont enfermées dans leur obsession dont rien ne saurait les détourner. Amelia n'en démord pas: peu importe que son mari jaloux (un Othello, dit-elle!) découvre la preuve de son infidélité, qu'il croise son amant, que les deux hommes se disputent ou dialoguent posément, que le mari soit assommé et l'amant arrêté sur fausse dénonciation. Elle se rendra coûte que coûte au premier bal de la saison, et ce sera aux bras du commissaire de police que les événements de la soirée ont tout de même amené à son domicile. Pour son premier opéra, Menotti parvient déjà à montrer les qualités à venir dans le reste de sa production. Comme le remarque Robert Tricoire, dans son très



*Portrait de Madame Max,
Giovanni Boldini, 1886, Musée d'Orsay, Paris*

documenté *Gian-Carlo Menotti*³ à rééditer, «on trouve dans le libretto, justement cette phrase: *O mio core, nel tuo volo guida il mio errare. In te io credo.* (O mon cœur, dans ton vol, guide ma course errante. Je crois en toi.)» Le jeune Menotti, déjà conscient de ses possibilités, aurait parfaitement pu retenir pour lui la phrase.

Dans cette première partition, le musicien applique les recettes les plus éprouvées du genre lyrique. Elle s'ouvre sur un prélude en trois mouvements, *allegro vivace/andante/più mosso*, d'une coupe connue depuis le XVIII^e siècle. Le corps de l'œuvre comprend un premier duo entre Amelia et son amie, qui débouche sur un concertato avec les deux femmes de chambre, lorsque les quatre dames s'énervent de ne pas retrouver une pièce de dentelle. L'arrivée du mari pour annoncer qu'Amelia doit renoncer au bal se fait sur un *maestoso* que l'orchestre ponctue solennellement. Suit le second duo entre Amelia et son mari où madame déploie les artifices de la mélodie pour s'opposer à monsieur. Débarrassée de son encombrant amant, Amelia chante la première romance de l'opéra, où Menotti se paie le luxe d'évoquer la prière de Tosca.

Le début de la dispute entre Amelia et Bubi, son amant, est chantée pratiquement *a cappella*, comme si l'urgence des décisions à prendre pouvait être retardée par la présence de l'orchestre qui laisse alors les deux personnages dans leur unique tête-à-tête. Après l'orage de la rencontre entre les trois personnages de l'éternel triangle, vient la romance de l'amant, commentée par Amelia et son mari en apartés. Cette fois, Menotti se souvient de la mélodie *Après un rêve* que Fauré composa sur un texte de Bussine. Ebranlé par cette romance, le mari se demande si finalement une force extérieure qui habiterait l'amant ne le déchargerait pas de ses torts. Cette interrogation prend la forme d'un long trio, indiqué *terzetto*, que Menotti renseigne comme un moment détaché de l'action, à chanter à la face par les trois personnages. Amelia, son mari et l'amant s'accordent brusquement le temps de se poser pour réfléchir au sens de tout cela. Les créateurs de dessins animés utilisent souvent un tel effet d'arrêt brutal...

³ Robert Tricoire *Gian-Carlo Menotti*, Paris, Seghers, coll. Musiciens de tous les temps, 1966, p. 100

Il existe aussi dans les opérettes de Johann Strauss, où il survient toujours au moment le plus crucial de l'action pour tout le monde, juste avant le dénouement. Sur un plan dramatique le résultat est avéré et donne toujours lieu à des moments de pur bonheur musical où le compositeur prend le pas sur le librettiste.

Lorsqu'Amelia a commis l'irréparable, le chœur des gens de la ville entre en scène, répondant à la place de l'héroïne. Amelia a tôt fait de retourner la situation à son avantage, grâce à son autorité que ni le chœur, ni le commissaire ni l'amant ne parviennent à contrer. Ce même chœur accompagne le départ triomphal d'Amelia au bras du commissaire.

Ce rapide survol de la partition permet de constater que Menotti met au service de son intention théâtrale des formes musicales très classiques. Comme dans *Le téléphone*, il utilise le récitatif, mais cette fois, accompagné par l'orchestre. Le comique vient du décalage de telles formes avec l'époque de leur utilisation et celle de l'action. Comme évoqué déjà, le musicien n'oublie pas la leçon de son aîné Puccini auquel il emprunte sa luxuriance mélodique. Il hésite encore moins à user de procédés plus ou moins anciens, quand l'orchestre bavard et moqueur court derrière des protagonistes en proie à la mécanique rigoureuse du théâtre de boulevard illustrée en musique à la manière de Rossini ; ou encore en recourant, au nom du réalisme, à un chant calqué sur les inflexions de la langue parlée, à la manière de Mousorgsky, de Debussy, modèles revendiqués et vénérés.

Quel humour?

«Les compositeurs qui distordent leur musique pour arracher des rires à l'auditoire... souillent leur métier.» : la formule est de Menotti. Sa musique encourt plus le reproche de l'emphase lyrique que celui de la vulgarité des procédés. Mis à part la répétition un peu simpliste de certaines formules, comme le «Non si va» du mari ou le «Non so» de déni d'Amelia confrontée à la preuve de son infidélité, la subtilité reste le maître mot. L'humour se veut raffiné : ainsi, lorsque la mélodie se fait sensuelle, nous devrions prêter l'oreille aux paroles qui n'impliquent jamais une telle effusion. Menotti se permet à plusieurs reprises le plaisir sophistiqué de la parodie : écoutons le pathétique employé par Amelia pour dire : «Per ciò che vuole la donna sa anche morire» :

«Une femme sait mourir pour ce qu'elle désire.»... surtout si son désir est d'aller au bal, ajouterons-nous... Dès son premier opéra, Menotti s'est abandonné à l'ivresse de ses multiples références. Bien qu'elles servent l'action on peut se demander si l'action ne devient pas parfois prétexte à leur utilisation.

Sur le plan théâtral, *Amelia* caricature gentiment le vaudeville des Feydeau et autres Flers et Caillavet du début de XX^e siècle, la dramaturgie du fameux «Ciel, mon mari!». Il en grossit les traits dans une action rapide qui en ignore les méandres. L'amant est «le monsieur du troisième étage avec des moustaches»; Amelia met sa vie en jeu pour ne pas donner le nom de son amant alors qu'elle ne cherche qu'à partir au bal; Jésus, Marie, Satan et Othello sont invoqués; mari et femme renient leurs serments le temps de les prononcer; le mari offensé sort un pistolet qui s'enraye; les apartés fusent; l'amant voit sa retraite coupée et se cache dans l'alcôve; le mari trompé et l'amant discutant posément de la situation, en notables misogynes... On n'en finirait pas de recenser les lieux communs du genre, assumés par Menotti qui égratigne autant l'égoïsme féminin qu'une certaine hypocrisie sociale. Le personnage sommaire du commissaire et son enquête bâclée dénoncent, en effet, certains travers de la société. Le chef de la police se contente d'écouter ce que le chœur, la rumeur publique, lui dicte. Il croit les yeux fermés au mensonge d'Amelia parce qu'elle est une femme de la haute société (femme de Son Excellence) et qu'il appartient au même monde qu'elle. Une femme du rang d'Amelia ne peut tuer son amant, à supposer même qu'elle en ait un. Et si un détail le choque au cours de la soirée, c'est qu'Amelia puisse ne pas juger digne «le chef de la police» de l'accompagner au bal. L'ironie frôle gentiment le cynisme dans *Amelia* et, comme souvent, Menotti envisage ses personnages selon leur comportement en société: Lucy et Amelia n'échappent pas à cette manière de voir qui ne s'attarde guère sur le secret des âmes. Le génie de Menotti réside dans un style qui ne dépend pas de la nouveauté de son langage. Certains musiciens du premier XX^e siècle ont cherché la faveur du public par conviction sociale ou politique, comme Bartok ou Prokofiev, ou par jeu, comme Nino Rota dans *Le chapeau de paille*. Menotti a sincèrement cherché à prolonger le modèle veriste, celui de Puccini, comme le fera à la même époque son compatriote Renzo Rossellini. Les

avant-gardes du siècle lui ont reproché des succès faciles. Peut-être vaudrait-il mieux se demander s'il n'a pas, à sa manière, réussi l'acclimatation des livrets d'opéra à son siècle et au mode de vie du pays qui l'avait accueilli dans sa jeunesse. Evidemment, Menotti a refusé à sa musique une pareille adaptation à son temps. En janvier 1955, il disait au *New York Times Magazine*⁴ : «De même que Lorca, Elliot ou Dylan Thomas ont puisé leur inspiration à des sources aussi variées que le folklore, les événements historiques ou les gros titres des journaux, le compositeur ne devrait pas s'en tenir à une moindre liberté.» La leçon portera ses fruits aux Etats-Unis, où le compositeur John Adams a pioché dans l'actualité le sujet de son *Nixon in China* (1987) d'après une visite du président américain en Chine, ainsi que le livret de *Death of Klinghoffer* créé en 1991, en pleine guerre du Golfe. De pareils livrets semblent passés de mode depuis une dizaine d'années où leur sont préférées des adaptations de classiques du théâtre ou du cinéma, comme *Un tramway nommé désir* d'André Prévin, d'après F. Scott Fitzgerald. S'il faut juger la musique de Menotti, c'est à l'aune du théâtre, de la vocalité et de ses livrets inséparables de sa musique où domine le plaisir du chant. Il résuma cela dans une formule : «De même que l'eau est quelque chose d'autre qu'un simple mélange d'hydrogène et d'oxygène, de la même façon, le compositeur d'opéra doit s'efforcer de créer quelque chose d'autre qui ne sera ni une pièce avec de la musique, ni une symphonie avec des mots, mais un corps nouveau et indissoluble.» La recherche de cette synthèse idéale occupa la réflexion de Richard Strauss jusqu'en 1942 dans le propos de *Capriccio*, alors qu'il savait l'opéra condamné comme vestige d'un ancien monde. A la fois Flamand, le compositeur, et Olivier, le poète, Menotti traça tout seul, au nouveau monde, une des voies les plus surannées et séduisantes de son temps. «Laissons l'opéra suivre sa voie, même s'il ne va pas dans la même direction que moi. Laissons les critiques huer ma musique. Laissons le public acclamer le *kitsch* et les musicologues louer les théorèmes sans âme⁵.» Entendu, monsieur Menotti.

Ray Viloser

⁴ in «Notes sur l'Opéra, fondement du théâtre», *New York Times Magazine*, 12 janvier 1955; cité par Robert Tricoire in op. cit., p.178

⁵ Menotti, dans un article paru en 1971, repris dans le programme de *Maria Golovine*, établi sous la direction d'André Segond, Opéra de Marseille et Actes Sud 2006

—+
Livrets
—+

Le téléphone

Adaptation française
de Léon Kochnitzky

*Dans l'appartement de Lucie.
Au lever du rideau, Lucie est
en train d'ouvrir un paquet
soigneusement emballé
que Ben vient de lui apporter*

Lucy

Oh, c'est tout à fait ce que je voulais.
*(elle dégage de l'emballage une
sculpture abstraite)*
Merci.

Ben

Quelle chance que ça vous plaise!
Maintenant,
Lucie, j'ai quelque chose à vous dire.
Je pars en voyage.

Lucy

Oh, cher, et vous partez quand ?

Ben

Mon train part dans une heure.
Mais avant de partir, je veux vous
poser une question.

Lucy

Oui, cher ?

Ben

Vous savez bien que je vous ai
toujours appréciée...

Lucy

Oui, cher ?

Ben

Bien, alors... je me demandais juste...
C'est que bien entendu, après mon
retour... Si vous envisageriez...

Lucy

Quoi, cher ?

Ben

Je ne sais comment vous dire.
(sonnerie du téléphone)

Lucy

Vous permettez ? Allo ? Allo ?
O, Margaret, je suis si heureuse que
tu m'aies appelée,
J'étais justement en train
de penser à toi.
Ça fait si longtemps
que tu ne m'as appelée.
Qui ? Moi ? Ce soir, c'est impossible.
Non, ma chère,
je ne me sens pas très bien.
Quand ? Où ?
Comme je voudrais y être !
Mais vraiment, je ne puis.

Allo ? Allo ?

Que dis-tu, ma chérie ?

Que dis-tu ?

Allo ? Allo ?

Parle plus fort !

Connais-tu la nouvelle ?

Jane et Paul vont se marier en juillet.

N'est-ce pas infiniment drôle,
inimaginable ?

Je sais... bien sûr...

(elle rit d'un air entendu)

Et toi, mon chou ?

Comment va Jean ?

Dis-leur bien mes amitiés à tous deux.

Comment va Caroline,

comment va Joséphine,

Comment va Marilou ?

J'espère que son gros rhume

est passé.

Et ta chère mère, et ton cher papa ?

Et ta charmante grand-mère ?

(avec un signe de tête)

Ha ! Ha !

(elle secoue la tête)

Ha ! Ha !

Ah ! Ah !

Tu parles ! Alors, au revoir.

Au revoir, ma chère, c'était gentil,

vraiment et quel plaisir

D'entendre enfin ta voix après des

siècles !

Si, si, tu m'as déjà dit ça.

Non, bien sûr, je ne vais pas l'oublier.

Oui... oui... au revoir au revoir,

au revoir, ma chérie.

Ah ! Ah !

Je n'ai rien entendu d'aussi drôle.

Et toi, mon chou, et Luce, et Bob,

et Sara, et Sam ?

Dis-leur bien des amitiés de ma part.

Et le petit chat mignon,

et le beau chien ?

J'en suis ravie !

Au revoir. Oui, Margaret.

Au revoir, ma chère,

O, Margaret, au revoir.

Bye-bye.

(elle raccroche le téléphone)

C'était Margaret.

Ben

Ah, vraiment ?

Lucy

Elle est si drôle.

Ben

Plus drôle que tout !

Lucy

Voulez-vous savoir ce qu'elle
raconte ?

Ben

Sans doute, mais pas maintenant,
Car il se fait tard et j'ai tant de choses
à vous dire.

Lucy

Fort bien. J'écoute. De quoi s'agit-il?
(sonnerie de téléphone)
 Vous permettez? Allo? Allo?
 Qu'est-ce que vous dites?
 Quel numéro demandez-vous?
 Faux numéro.
 C'est toujours moi qui suis victime
 des faux numéros, pourquoi?

Ben

Oui, pourquoi?
 Maintenant, je vous prie,
 Ecoutez-moi.
 Car vraiment le temps presse.

Lucy

Voulez-vous savoir l'heure exacte?
 Voilà.
*(elle compose un numéro
 et raccroche)*
 Il est quatorze heures douze et quinze
 secondes et demie.

Ben

Merci, mais enfin, voulez-vous
 m'entendre?

Lucy

Je vous écoute, mon cher! Allez-y.

Ben

Donc, comme nous disions, vous
 savez bien
 Que vous me plaisez beaucoup...
 Et je me demandais si, bien entendu,
 après mon retour...
 Vous envisageriez...
(le téléphone sonne)
 Oh, je deviens fou!

Lucy

Je regrette. Allo? Allo?
 Oh, Georges, c'est vous!
 Pourquoi me parler sur ce ton?
 Que me dites-vous?
 Qui a bien pu vous dire ça?
 Jamais je n'ai dit ça de vous!
 Mais téléphonez donc plutôt à
 Germaine!
 Quelle audace de me parler ainsi!
 Quelle impertinence!
 Non... Oui... Je veux dire...
 Je jure que ce n'est pas vrai!
 Comment pouvez-vous croire que j'ai
 dit ça?
 Assez de gros mots, je ne vais pas
 tolérer ça plus longtemps!
 Allo! Allo!
(parlé)
 Cochon!
(elle raccroche et éclate en larmes)

Ben

Ma chère petite Lucy,
 Calmez-vous, calmez-vous!
 Car il faut que je vous parle,

Ma chère petite Lucy,
 Calmez-vous, calmez-vous!
 Et séchez plutôt vos larmes.

Lucy

Oh, vous ne me comprenez pas!
 Laissez-moi aller chercher
 un mouchoir.
(elle sort)

Ben

Que peut faire un pauvre homme?
 Espérer et attendre.
 Il vaut mieux braver une mère,
 un amant,
 Que ce monstre à deux têtes
 Qui s'amène toujours au mauvais
 moment.
 Mais comment le combattre par le fer,
 Le poison, quand il a un interminable
 Cordon ombilical?
*(il aperçoit sur la table une grande
 paire de ciseaux. Armé des ciseaux,
 il s'approche du téléphone avec
 lenteur et d'un air menaçant.)*
*A ce moment, le téléphone se met
 à sonner très fort, comme un petit
 enfant qui appelle au secours.*
*Lucy entre en courant et saisit
 le téléphone dans ses bras pour
 le protéger)*

Lucy

Scélérat, qu'alliez-vous faire?

Ben

Je... J'essayais seulement...

Lucy

Le pauvre!
 Quelle honte!
 Donnez-moi ça!

Ben

Je n'ai fait que me défendre contre
 lui.

Lucy

Vous l'avez provoqué.

Ben

Lucy, pouvons-nous causer
 tranquillement?

Lucy

Oui cher, quand j'aurai téléphoné à
 Pamela.

Ben

Pamela? Mais pourquoi Pamela?

Lucy

Je dois lui raconter ma brouille avec
 Georges.

Ben

Qu'elle attende dix minutes.

Lucy

Oh, non, je dois le lui dire avant qu'elle en soit informée par un autre. C'est l'affaire d'une minute, Ça ne va pas durer longtemps.

Ben

Ô Lucy, je vous prie, je n'ai pas le temps
Ô Lucy, pas maintenant
Je n'ai pas le temps.
Vous pouvez faire ça plus tard

Lucy

C'est l'affaire d'une minute.

Ben

Je n'ai pas de temps à perdre.

Lucy

Ça ne va pas durer longtemps.

Ben

(parlé)

Soit, mais je vous en prie, dépêchez-vous.

Lucy

(elle compose le numéro)

Allo, c'est Lucy.
Je me suis disputée avec Georges.
Par téléphone, bien sûr!
Il faut que je te raconte.
Tout ça commence un dimanche, j'allais au patinage,
Quand sur le tramway où j'étais avec Jeanne,
J'ai rencontré Molly et Meg.
Elles sont, je le croyais, mes amies,
Depuis bien des années.
Mais le coup qu'elles viennent de me faire,
Je ne l'oublierai jamais.
Elles ont voulu savoir si j'avais vu Georges :
Maintenant, je sais pourquoi!
J'ai dit que je l'avais vu,
C'est tout ce qu'elles voulaient savoir.
Alors, de fil en aiguille, tandis qu'on parlait de Georges,
J'ai dit ce que tu m'avais dit avoir entendu de Pierre et de lui.
J'étais une imbécile,
maintenant il est trop tard.
Elles ont été lui dire ce que tu m'avais dit.

Ben

J'attends une heure après l'autre,
Elle ne s'arrête pas.
Je dois lui dire que je l'aime,
Ce monstre ne veut pas.
Il faut que je m'en aille, elle ne saura jamais, ne saura jamais.

Lucy

Bien sûr, j'ai dit :

« O mon petit Georges, comment pouvez-vous
Croire une chose pareille, moi qui suis votre amie véritable. »
Mais lui ne m'a pas crue malgré tout ce que j'ai dit, il m'a dit des insultes, Oui, des insultes.
Alors, j'ai dit :
« O mon petit Georges, si vous ne voulez pas me croire, alors téléphonez à Germaine et demandez-lui si c'est vrai. »
Bien sûr, j'ai dû mentir, comment faire autre chose ?
Mais, oh,
tu ne sauras pas par quoi j'ai passé.
J'ai bien pensé mourir, ah, ah,
Tu me comprends
et j'en suis heureuse.
Maintenant, au revoir, ma chère.
Il faut que j'y repense, s'il y a du nouveau encore aujourd'hui,
Je te rappellerai, c'est promis.
Au revoir, au revoir.

Ben

J'attends une heure après l'autre,
Elle ne s'arrête pas.
Je dois lui dire que je l'aime,
Ce monstre ne veut pas.
Il faut que je m'en aille,
elle ne saura jamais, ne saura jamais.
Un air bien connu.
Dès qu'elle s'arrête,
c'est pour reprendre.
Si ça dure, je deviens fou!
Je n'ai qu'une chose à faire.
(il sort)

Lucy

Où est-il donc allé ?
En somme, que voulait-il me dire ?
Il avait sans doute une idée derrière la tête.
Reviendra-t-il ?
Il doit déjà être en voiture.
(sur l'un des côtés de la scène, un rideau se lève, découvrant au public une cabine téléphonique de la ville, où Ben est en train de composer un numéro)

Lucy

Qu'est-ce qui me prend ?
Je me sens triste.
(le téléphone sonne)
Oh, c'est sûrement lui,
c'est sûrement lui.
(rapidement elle se poudre le nez et s'arrange les cheveux)
Allo ?

Ben

Allo ?

Lucy

Où donc êtes-vous ?

Ben

Je suis près de vous,
je vous parle à l'oreille.

Lucy

Vous l'avez manqué ?

Ben

Pas encore.

Lucy

Pourquoi disparaître,
et qu'aviez-vous donc à me dire ?

Ben

Serez-vous ma femme ?
(Noble invention !
Ah, pardonne ma colère !
C'est grâce à toi que
tout le monde va nommer
Ce genre d'amour « l'amour à trois. »)

Lucy

O Ben ! Bien sûr !
Mais vous le savez bien,
Je vous aime,
pourquoi attendre si longtemps,
Pourquoi demander ce que vous
saviez depuis toujours ?

Ben

Je me sauve.

Lucy

Non, pas encore.

Ben

Je dois partir.

Lucy

Non, non, pas si vite.

Ben

Vous allez m'attendre.

Lucy

Mais oui, j'attendrai
Et mon téléphone sera près de moi,
Surtout, revenez vite.

Ben

Et vous ne serez jamais seule,
Grâce au téléphone.

Lucy

Et pendant votre absence...

Ben

Oui...

Lucy

N'oubliez pas...

Ben

Vos yeux ?

Lucy

Non...

Ben

Vos mains ?

Lucy

Non...

Ben

Vos lèvres ?

Lucy

Non...

Ben

Quoi donc ?

Lucy

Mon numéro !

Ben

Son numéro ?

Lucy

N'oubliez pas mon numéro,
mon chéri, mon trésor,
Demandez-le tous les jours
Vous me trouverez en me
téléphonant,
Ah, en me téléphonant, mais...

Ben

Je n'oublierai pas ce numéro,
mon amour,
Et je vais le demander tous les jours.
Je vous trouverai en vous téléphonant
Ah, en vous téléphonant.

Lucy

... écrivez-le plutôt pour ne pas
l'oublier !
Quatre-vingt deux...

Ben

Quatre-vingt deux...

Lucy

Vingt...

Ben

Vingt...

Lucy

Zéro...

Ben

Zéro...

Lucy

Quatre...

Ben

Quatre...

Lucy et Ben

O !

Fin

Amelia al ballo

Acte unique

L'action se passe un soir, dans une grande ville européenne, au début du XX^e siècle, dans la demeure d'un grand personnage de la haute bourgeoisie.

La scène représente la somptueuse chambre à coucher d'Amelia, la maîtresse de maison. Au fond, une petite porte-fenêtre ouvrant sur un balcon; quand on ouvrira cette porte vitrée, on découvrira un paysage de ville au clair de lune.

Une alcôve, une porte et, sur un guéridon, un vase rempli de roses. Une coiffeuse richement garnie et pourvue d'un grand miroir, s'impose à l'attention du spectateur et domine par sa présence, en quelque sorte symbolique, le reste du mobilier.

*Au lever du rideau, Amelia, une jeune femme opulente aux cheveux acajou, devant une glace, fait ser-
rer son corset par deux femmes de chambre qui, à tour de rôle, tirent les lacets de toutes leurs forces. Une robe de bal splendide est déposée sur une chaise, près d'elle. L'amie, prête pour le bal, attend à l'écart, de toute évidence au comble de l'impatience. L'action de cette première scène doit être très animée. Au cours de la recherche de la dentelle, quelques articles de lingerie seront lancés en l'air.*

Amelia

Serre! Lace! Lace!
Cherche la dentelle sarde!
Avec délicatesse, parce que ça se déchire!
La dentelle, la dentelle, je t'ai dit!
Sotte, ce n'est pas ça!
Toi, cherche dans le tiroir!
Et toi, dépêche-toi!
Le diadème, les fleurs et le collier!
La dentelle, la dentelle, idiotie!
Quelle colère, quelle colère!

Première femme de chambre

Voici la dentelle.

Deuxième femme de chambre

Le diadème et le collier.

Amelia

Va demander l'heure!
(la seconde femme de chambre sort)
(à l'amie)

Excuse-moi, ma chérie,
Un peu de patience:
J'étais prête, mais l'autre robe
S'est soudain fendue là, au gilet.
(elle commence à mettre sa robe)

L'amie

Pauvre petite!
Mais maintenant
Dépêche-toi, autrement
Je ne t'attends pas!

Deuxième femme de chambre

(rentrant)
Il est dix heures moins le quart.

Amelia

Seigneur, qu'il est tard!

L'amie

Je pars, je pars!

Amelia

Attends, attends!
Un moment seulement.
Tu me serres ma chaussure...

Duettino

Amelia

(seule puis avec l'amie)
La nuit, la nuit
Est trop courte
Pour une femme qui doit aller danser.
L'amour, l'amour est trop pesant
Pour une femme qui doit aller danser.
La fidélité, la fidélité pèse trop
Pour une femme qui doit aller danser.
L'honneur, l'honneur est chose légère
Pour une femme qui doit aller danser.

Amelia

Je suis prête.
Donne-moi les fleurs, mon bracelet,
ma mantille,
Le manchon et l'éventail.
Ah, mince, où est la dentelle?

L'amie, première et seconde femme de chambre

(parlé)
La dentelle ?

Amelia

La dentelle!
Oui, la dentelle, la dentelle, la dentelle!
Je deviens folle avec cette dentelle!
Non, ce n'est pas ça! Cherche la dentelle!

L'amie, première et seconde femme de chambre

La dentelle!

Amelia

Ma dentelle sarde!
Elle me servait de mantille!

L'amie

Nous raterons le quadrille.

Amelia

Elle m'allait à merveille.

L'amie

Encore un peu à attendre et j'explose!

Amelia

J'étais deux fois plus belle.

L'amie

Tu es déjà belle pour le bal.
Ne prends pas ta dentelle au bal.

Amelia

Je bous de colère!
(la recherche se poursuit dans la plus grande agitation)

Toutes

La dentelle, la dentelle, la dentelle!!

(dix heures sonnent au clocher voisin)

Amelia et l'amie

Oh! Quelle horreur! Il est tard!
En vitesse! En vitesse! En vitesse!

Amelia

Un moment! Le sac, le parfum,
Mon aigrette!

L'amie

Vite!

Première femme de chambre

Vite!

Deuxième femme de chambre

Vite!

Amelia

Attends!

L'amie

Vite!

Première femme de chambre

Vite!

Deuxième femme de chambre

Vite!

Amelia et l'amie

Dépêchons-nous!

Toutes

Dépêchons-nous!
(l'agitation est à son comble. Amelia n'est pas tout à fait prête et s'aperçoit au dernier moment qu'elle a oublié quelque chose. Elles vont enfin sortir, mais au moment d'ouvrir la porte... c'est la porte qui s'ouvre et le mari surgit à l'improviste)

Le mari

On n'y va pas.
On n'y va pas.
On n'y va pas.

Amelia

On ne va pas où?

Le mari

On ne va pas au bal.

Amelia

Quel diable as-tu aperçu?

Le mari

Rien.
Il faut que je te parle seul à seul.
(Amelia, frémissante de colère, se domine à peine. L'amie avec un geste de pitié et de résignation lance un ironique « adieu » à Amelia et un malicieux « bonsoir » au mari, puis elle sort suivie des deux femmes de chambre. A peine seule avec son mari, Amelia laisse éclater sa fureur)

Amelia

Et bien? Qu'y a-t-il?
Que Son Excellence s'explique!
C'est quoi ces « On n'y va pas,
On n'y va pas.
On n'y va pas. »
Depuis quand tant d'insolence?
Le chauffeur est-il ivre?
Un problème à la voiture?
Mais parle, imbécile!
(avec insistance)
Le bal est annulé?
Ta tante est morte?
Tu as mal digéré?
Mais parle!
Marie, Jésus, quel mari!

Le mari

Amelia, Amelia,
(ah, comme il m'en coûte!)
Mais bien, venons-en au fait.
Tandis que seulement pour passer le temps,
Je farfouillais comme ça,
Dans ton secrétaire,
Par hasard, cette lettre
Me tombe entre les mains.

Amelia

Vilain curieux!

Le mari

Non, je n'étais pas curieux, Amelia.
Je l'ai lue comme ça,
juste par distraction.
Amelia, Amelia, Amelia, Amelia,
C'est une preuve éclatante d'adultère.

Amelia

(repoussant l'attaque)
Quoi? Tu es sérieux?

Le mari

Ah, ne me joue pas l'innocente!
C'est en vain que tu recourras
à ta virtuosité!
Cette lettre est un vrai document :
Elle parle d'un rendez-vous amoureux
Avec des baisers et j'en passe,
Et elle est signée:
(parlé)
Bubi.

Amelia

Je tombe des nues!

Le mari

Tu tombes ou tu ne tombes pas,
Je veux une explication complète!

Amelia

Je ne sais pas, je ne sais pas,
je ne sais pas,
Je ne sais pas, je ne sais pas,
je ne sais pas.
Je suis innocente.
Je vois la lettre pour la première fois.
Je ne sais pas ce qu'elle dit.

Le mari

Ah, non!?
Et bien, écoute:
« Chère Amelia,
ma joie adorée,
tes yeux de lune,
ta poitrine de fée,
je t'attends à une heure,
près de l'entrée...
Nous retrouverons sous
la lune les douces ombres
Que l'Amour suprême, pour nous,
fébriles amants, rassemble.
Que l'heure furtive hâte le moment
des jeux audacieux et langoureux.
Accomplis la moitié de ta route,
lune complice,
Rends-moi les baisers
dont le soleil me prive. »
(il est accablé)
Tu oses encore nier?
Ah, maintenant, tais-toi!
(Amelia éclate en larmes)
Inutile de pleurer!
Je veux tout savoir.
Où? Quand? Comment?

Amelia

(pleurant)
Et alors...
On ne va vraiment pas au bal?

Le mari

(furieux)
Mais au diable avec ce bal!
Le bal est tout ce qui vous importe!

Amelia

(d'un air de défi)
J'irai au bal dussé-je tomber morte.

Duetto**Le mari**

Non, non, non.
Nous n'irons pas au bal,
Nous resterons à la maison.
Mais toi, oui, tu me diras le nom
et comment.

Amelia

Non, non, non.
Je ne te dirai ni son nom, ni comment.
Mais toi, oui, tu me conduiras au bal.

Le mari

Ah, les femmes, qui les comprend?

Amelia

Non, je ne te le dirai pas.

Le mari

Attention, Amelia,
Je ne plaisante pas.

Amelia

Non, non, non.

Le mari

Ma bonté a des limites.

Amelia

Non, je ne te le dirai pas.

Le mari

Amelia, je veux la vérité.
Je ne répons plus si je fais
un malheur!

Amelia

En paroles tu ne peux pas
m'intimider.
Pour ce qu'elle veut,
Une femme sait même mourir.

Le mari

Ah, les femmes! Qui les comprend?

Amelia

Je ne me laisse pas intimider
par des paroles.
Pour ce qu'elle veut,
Une femme sait même mourir.
Non, non, non!
Je ne te dirai ni son nom, ni comment.
Et je ne te dirai pas comment.
Non, non!

Le mari

Dis-moi son nom et comment,
Non, non, je ne t'y conduirai pas,
Non, nous n'irons pas,
Nous resterons à la maison.
Mais toi, oui, tu me diras le nom
et comment,
Amelia, attention, je ne plaisante pas.
Nous n'irons pas au bal.
Amelia, attention, je ne plaisante pas.
Non, non!

Amelia

Et bien oui.
Je te révélerai l'auteur de cette
lettre... Seulement, une condition...

Le mari

Une condition, une condition!
C'est quoi cette Alliance d'Egypte?
Je serais fou!

Amelia

Réfléchis.
Si tu n'acceptes pas le pacte,
Tu n'arriveras à rien savoir.

Le mari

Eh bien, allons, écoutons, vite:
En quoi consiste le pacte?

Amelia

Voici le pacte:
Je promets de te confesser le nom de
mon amant,
Le lieu et les faits précis,
Si tu jures de m'accompagner au bal.

Le mari

Mais écoutez-la un peu!
Quel toupet!
Me faire une semblable proposition!

Amelia

Tu refuses?

Le mari

Non, je réfléchis.

Amelia

Alors, que dis-tu?

Le mari

Force m'est d'accepter. J'accepte!
(Amelia ne peut retenir un cri de joie)

Le mari

Donc maintenant, parle!

Amelia

Et tu jures de m'accompagner
au bal?

Le mari

Je le jure.

Amelia

Sans faute?

Le mari

Sur mon honneur. Voici ma main.

Amelia

Mon amant est ce monsieur
Qui vit au-dessus, au troisième étage.

Le mari

Celui avec des moustaches?

Amelia

Exactement.

Le mari

Vous vous êtes souvent rencontrés?

Amelia

La nuit seulement.

Le mari

(stupéfait)
De nuit, encore!
Penser que je dormais à côté de toi!

Amelia

Le soir, tu dis toujours
Que tu es fatigué,
Et au lit, tu t'endors
Comme un plomb.
Ni l'amour, ni la jalousie
Ne te réveillent.

Le mari

(profondément offensé)
Ah, Satan!

Amelia

Ce n'est pas ma faute.

Le mari

Mais tu auras à t'en repentir.
*(Il endosse son pardessus, met son
haut de forme et se dirige vers la
porte)*

Amelia

(lui barrant le passage)
Où vas-tu?

Le mari

Tu le sauras.

Amelia

Tu ne peux pas sortir.

Le mari

Et pourquoi?

Amelia

Tu as juré de m'accompagner au bal.

Le mari

Et au bal je t'accompagnerai.

Amelia

Et alors qu'attendons-nous?

Le mari

Je t'accompagne au bal, mais...
Avant de sortir, je vais dire un mot à
ce monsieur,
Avec ce pistolet.
Ensuite, oui, on va au bal et tu t'amuses,
Tandis que ton amant gît la tête fracassée.
*(Amelia essaie encore de retenir le
mari, mais celui-ci se dégage facile-
ment, la menaçant du pistolet.
Puis, d'un air solennel, il s'arrête pour
charger l'arme. Après quoi, il sort à
grands pas. On l'entendra du dehors
fermer la porte à clé.)*

Amelia

Quelle déveine!
(revenue de sa fureur, Amelia se précipite vers la porte et essaie en vain de forcer la serrure. Alors, angoissée et ne sachant que faire, elle arpente la scène comme un petit félin en cage)

Si ces deux-là se rencontrent, pauvre de moi!
 On n'arrivera plus au bal.
(se dominant, elle va ouvrir la porte du balcon. L'air de la nuit pénètre dans la chambre, lui rend le calme.)

Il fallait vraiment que tous ces ennuis M'arrivent à cette occasion.
 Le premier bal de la saison...
(paraissant résignée, elle s'approche de la coiffeuse et se met à retirer l'aigrette et les bijoux. Mais soudain, une idée lui vient; elle reprend espoir et se précipite au balcon. Appelant quelqu'un à l'étage supérieur)
 Bubi! Chéri! Mon chéri!

L'amant

(du dehors)
 Amelia, Amelia!

Amelia

(très agitée)
 Mon mari a découvert ton billet.
 Il est furibond ; il a perdu la tête.
 Il te cherche, armé d'un pistolet.
 Il menace de faire un malheur.
 Descends par le balcon, il n'y a pas d'autre issue.
 Vite!
(avec un soupir de soulagement, Amelia contemple la ville au clair de lune. Elle demeure songeuse; l'heure sonne au clocher voisin et à d'autres plus éloignés.)

*Romance***Amelia**

En attendant, l'heure sans sommeil s'envole.
 Ah, Ciel, que ne viens-tu en aide aux femmes?
 Tu le sais pourtant : nous te demandons bien peu.
 L'homme te demande monts et merveilles,
 Nous, une plume,
 une caresse, un rien.
 Pourquoi alors es-tu clément aux hommes,
 Et pour nous tiens-tu toujours prêts de si grands soucis?
 Je ne réclame ni le pouvoir ni la gloire;
 Rien qu'un bal, un simple bal.
 Tu as disposé les astres dans le ciel,
 Maintenant fais place à nous, les femmes,
 Arrête vite le temps et fais qu'à tout prix,

Je puisse aller à la fête avec grande joie.
 Justice, ô Ciel!
(A ce moment, on voit l'amant se glisser à l'aide d'une corde sur le balcon)

L'amant

Amelia, Amelia, ma chérie,
 Lelle, mon âme, ma vie!
(A peine a-t-il touché terre qu'il s'élançe dans la chambre et serre tendrement Amelia dans ses bras)
 Cette brute de mari t'a fait mal?
 Il t'a battue? Blessée?
(le temps de répondre, il la couvre de baisers)

Amelia

(se dégageant)
 Non, non! N'aie pas peur pour moi.
 Mais sauve ta peau!

L'amant

Quoi? Moi te laisser sans défense avec cette brute?
 Jamais!

Amelia

Mais écoute...

L'amant

Je refuse.

Amelia

(Voilà un nouveau problème!)
 Ecoute...

L'amant

Je ne te laisse pas.

Amelia

(Mais quel embarras!)
 Réfléchis, ma joie.
 Je ne cours pas de danger de la sorte.

L'amant

Peu importe : je t'aime,
 Je t'aime, je t'aime,
 Et il est juste que je meure
 Pour te défendre.

Amelia

(Quel ennui!)
 Réfléchissons :
 Contre moi, il ne portera pas d'attaque.
 C'est après toi qu'il en a.
 S'il te trouve, il fait un massacre.
 Mon mari est un homme sanguinaire...

L'amant

Je ne le crains pas.

Amelia

C'est un Othello.

L'amant

Je ne tremble pas.

Amelia

Pour moi, ne sois pas téméraire!

L'amant

Non.

Amelia

Allons...

L'amant

Jamais.

Amelia

Tu ne pars pas?

L'amant

Non.

Amelia

La suite?

L'amant

Et bien quoi?

Amelia

S'il vient, que fais-tu?

L'amant

Malheur! S'il m'attaque, je l'étripe,
je le décervelle,
Je l'écrase, parce que je t'aime et
que je n'en ai pas peur.
Au premier mot, je lui tranche la
gorge.

Amelia

Et comment, malheureux?
Il a un pistolet!

L'amant

(déconcerté; en parlant)
Ah, je n'y avais pas pensé.

Amelia

Fuis. Ecoute-moi, et vite
Avant qu'il revienne.

L'amant

(hésitant)
Fuir?

Amelia

(le poussant)
Nous nous verrons dans deux jours.

L'amant

Fuir?
(librement)
Eh bien, fuyons.
Prends un manteau et une écharpe :
Tu t'enfuiras avec moi.

Amelia

Moi? M'enfuir avec toi?
(Ô, Ciel!)

Amelia

Un autre jour.
Maintenant, je ne peux pas.

L'amant

Tu ne peux pas?
Tu ne peux pas?
Pourquoi? Pourquoi?
C'est invraisemblable.
Dis que tu ne veux pas.
Dis que tu ne m'aimes pas.
Tu ne m'aimes pas.

Amelia

Mais oui, je t'aime.

L'amant

Et donc?

Amelia

Et donc...
(Mon Dieu!)
Je ne peux pas ce soir,
Voilà, je ne peux pas!
Reviens demain ou jeudi
Et nous fuirons ensemble.

L'amant

(avec ironie)
Mais tu plaisantes?
Pourquoi demain?
Pourquoi pas maintenant?
Allons, dis-le!

Amelia

Parce que... Parce que...
Ce soir, il y a bal.
Le premier bal de la saison.

L'amant

Un bal? Quel prétexte!
(La pauvre; c'est la peur.)

Amelia

Ah! Supplice!

L'amant

Tu divagues!

Amelia

Lui non plus ne me comprend pas!
Ecoute! Ecoute!

L'amant

Des pas!

Amelia

Les siens.

L'amant

Mince! C'est lui!

Amelia

Déjà de retour!

Amelia et l'amant

Cette fois,
nous sommes cuits!

Amelia

En bas, par le balcon, vite!

L'amant

Et puis?

Amelia

Je ne sais pas.

L'amant

Tu ne veux pas?

Amelia

Mais non!

L'amant

Et pourquoi donc?

Amelia

Tu le sais.

L'amant

Tu resteras?

Amelia

Je resterai.

L'amant

Adieu.

Amelia

Adieu.

L'amant

Mon Dieu!

Amelia

Qu'y a-t-il? Que fais-tu?

L'amant

La corde s'est détachée.

Amelia

Tu plaisantes?

L'amant

Tu crois?

Amelia

Mince! Que faire?

L'amant

Je me cache.

Amelia

Là, il te trouve.

L'amant

Dans l'alcôve?

Amelia

Essaie. Tu y es?

L'amant.

J'y suis.

Amelia

C'est bon?

L'amant

C'est bon, c'est bon.

Amelia

C'est bon, c'est bon?

Amelia

Reste là.

L'amant

Oui.

*(Il a juste le temps de se cacher)***Le mari***(sombre)*

Je ne l'ai pas pêché à temps.

Amelia

Alors, on y va?

Le mari

Et où?

Amelia

Mais diantre, au bal!

Le mari

Folie!

Amelia

Comment, comment?

Tu m'as promis.

Le mari

Et vite, pourvu que tu te taises!

(parlé)

J'en ai plein le dos!

Amelia*(parlé)*

Finalement!

(Le mari se met à arpenter la scène, ruminant des projets de vengeance. Amelia, triomphante, mais un peu inquiète s'approche de la glace et recommence à s'arranger et à se poudrer avec toute la hâte dont une femme fait preuve en pareille circonstance. En même temps, elle prend soin, d'une façon ou d'une autre, de dissimuler l'amant chaque fois que le mari passe trop près de sa cachette. Malheureusement, le mari, regardant du côté du balcon, voit la corde dont l'amant s'est servi pour entrer et qui, dans le tumulte, est restée bien en vue sur la balustrade. Il la ramasse, soupçonnant quelque chose. Quand il comprend à quoi elle sert, il devine aussitôt ce qui s'est passé, et sous les yeux d'Amelia terrifiée, se met à la recherche de son rival, pistolet en main. Il n'a pas de peine à découvrir l'amant. Alors, d'un geste décidé, il dirige l'arme vers son rival frappé d'épouvante. Amelia se bouche les oreilles et, jetant un long cri, va se réfugier dans un coin de la scène.)

Le mari

(visant et parlant)
 Ah, chien, apprends...
(le coup ne part pas)
 Raté !

Amelia

(parlé)
 D'un poil!
(c'est l'amant maintenant qui s'avance menaçant, retroussant les manches, tandis que le mari recule impressionné)

L'amant

Maintenant vient mon tour, si je ne me trompe pas.

Le mari

Doucement! Doucement!
 Réfléchissons.
 Ne commettez pas d'imprudence!

L'amant

Des nêfles!

Le mari

Eh là!

Le mari

Je dis arrêtez!

L'amant

Pourtant, Votre Excellence n'hésitait pas à tirer.

Le mari

Vous croyez ?
 Donner de l'importance à un détail pareil!
 En somme, faisons preuve de bon sens;
 Après tout, c'est moi l'offensé
 Et l'adultère est un outrage à prendre au sérieux.
 Qu'il me soit donc concédé,
 à bon droit,
 Quelques avantages.

L'amant

Sûrement, je n'oserais pas vous nier
 Quelques avantages,
 Cher monsieur, mais le choix de la violence
 Fut le vôtre, pas le mien.

Amelia

(Ah, quelle colère!
S'il se met à parler de droit, je suis cuite.) (A son mari)
 Eh, voilà une heure que je t'attends!

Le mari

(à Amelia)
 Silence!
(à l'amant)
 Je l'admets. Mais maintenant,
 Je vois la question

sous un autre aspect
 Et je pense que les choses peuvent s'arranger
 Avec un peu de bon sens, en pesant
 Le pour et le contre, le comment et le quand.
(le mari s'installe à la table et invite l'amant à faire de même)

L'amant

Et bien soit!
 L'amour a défié la violence,
 Il défiera la raison.

Le mari

En attendant,
 l'important est de mettre
 La situation au clair, avec calme et soin...

Amelia

(furieuse)
 Ça suffit maintenant!
 Quelle torture!
 Vous voulez que j'éclate tout bonnement!
 Tu as juré de m'accompagner au bal, oui ou non ?
 Oui, oui, oui, alors fais-le.

Le mari

Tu es folle!

Amelia

(pleurnichant)
 Mais, mais, pourtant...

Le mari

Veux-tu te taire un instant,
 raisonneuse ?

L'amant

Patience, mon amour ;
 Ne sois pas importune!

Le mari

Ne prêtez pas attention à elle!
(parlé)
 Donc, nous disions...

L'amant

... que l'important est de mettre la situation au clair.

Le mari

C'est cela, c'est cela, précisément.
 Écoutons donc un peu comment a commencé
 La susdite relation avec ma femme.

L'amant

Comment c'est arrivé ?
 Ce fut de nuit, comme dans un songe.
 J'étais seul parmi les étoiles ;
 Je suivais le doux cours de l'Ourse,
 De la Lyre, de Pégase et Sirius.
 Et ma route alors perdue,

J'entendis une voix dire :
« Viens, ô époux de la Nuit,
viens, viens! »

Le mari

(Je serai un imbécile,
Mais je ne comprends pas
un discours aussi baroque.)

Amelia

(Je brûle, j'éclate, je déborde!)

L'amant

Depuis, je vis parmi les étoiles,
Dans la belle constellation de l'Amour,
Là où, plus belles,
elles lèvent l'ancre pour le ciel.
Mais quand le soleil point,
Ma lumière languit et meurt sans joie.
(le mari est devenu pensif.

*Il soupire en évoquant ses propres
souvenirs et regarde son rival avec
envie. L'amant reste un instant
immobile, comme transfiguré,
puis revient s'asseoir en face du mari.
Amelia, elle-même attendrie,
assez troublée médite un instant
et soupire tristement.
Mais quand elle voit
l'amant retourner à la table et
poursuivre la discussion avec le mari,
elle se reprend aussitôt
et redevient furieuse.)*

Amelia

Une heure j'ai attendu, deux, trois,
Mais maintenant, voilà, c'est fini.

Le mari

Ferme ton bec!
Là se discute un point d'honneur.

L'amant

Notre amour.

Amelia

Et ça ne fait pas déjà deux heures
que je vous attends?
Et n'est-il pas presque minuit?
Ne soyez pas cruels!
Vous pouvez bien discuter demain!

Le mari

(sans y prendre garde)
Nous disions...

Amelia

(le tirant par un pan de son habit)
Partons!

L'amant

(au mari)
... que l'amour commande.

Amelia

Partons!

Le mari

(à l'amant)
Moi?

L'amant

(au mari)
Assurément.

Amelia

Partons, partons, partons, partons,
Partons, partons, partons, partons.

Le mari

Ah, je jure bien que non.
(hurlant)
Tais-toi un instant!
Tu es ennuyeuse, obstinée,
dissonante
Comme la musique moderne!

Amelia

Pour toutes les raisons :
Tu promets et tu ne fais pas.

Le mari

Pour toutes les raisons :
Tu multiples mes soucis.

Trio

*(ce trio, comme le duo d'Amelia
et de l'amie interrompt complètement
l'action, comme un morceau détaché)*

Amelia

Qui peut savoir le tort et la raison?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand? Le sais-tu?
Sais-tu pourquoi? Tu ne le sais pas.
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Instruit du mystère que le monde est
un mirage,
Et la pensée un écho,
Qu'as-tu donc dans la tête, sinon
songes et caprices?
Que discutes-tu et t'embarrasses
De justice, de pitié, et défends-tu
avec autant de courage ta liberté?
Dans le fond, tu crois avec le monde
que ton idéal,
Le bien ou le mal,
un songe ou un caprice,
Est pourtant l'unique vérité.
Qui peut savoir le tort et la raison?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand? Le sais-tu?
Personne ne sait d'où il vient, où il va,
Seul dans une vallée d'ombres,
Je n'en vois pas la fin.
Ô, mon cœur, dans ton vol,
guide mon errance.
Seul.
Qui peut savoir le tort et la raison?
Es-tu le maître ou l'esclave?
Tu ne le sais.
Sait-tu pour qui?
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Instruit du mystère que le monde est

un mirage,
Et la pensée un écho,
Le seul idéal est donc ta vérité.

L'amant

Moi seul ai raison :
l'amour ne se trompe jamais.
Qui peut savoir le tort et la raison ?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand ?
Le sais-tu ?
Sais-tu pourquoi ? Tu ne le sais pas.
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Instruit du mystère que le monde est
un mirage,
Et la pensée un écho
Qu'as-tu donc dans la tête,
sinon songes et caprices ?
Que discutes-tu et t'embarrasses
De justice, de pitié, et défends-tu
avec autant de courage ta liberté ?
Dans le fond, tu crois avec le monde
que ton idéal,
Le bien ou le mal,
un songe ou un caprice,
Est pourtant l'unique vérité.
Qui peut savoir le tort et la raison ?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand ? Le sais-tu ?
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Seul dans une vallée d'ombres, seul.
Ô, mon cœur, dans ton vol,
guide mon errance.
En toi je crois.
Qui peut savoir le tort et la raison ?
Es-tu le maître ou l'esclave ?
Le sais-tu ?
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Instruit du mystère que le monde est
un mirage,
Et la pensée un écho,
Le seul idéal est donc ta vérité.

Le mari

Qui peut savoir le tort et la raison ?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand ?
Je ne sais.
Le sais-tu ? Tu ne le sais pas.
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
La pensée, un écho.
Qu'as-tu donc dans la tête, sinon
songes et caprices ?
Que discutes-tu et t'embarrasses
De justice, de pitié, et défends-tu
avec autant de courage ta liberté ?
Dans le fond, tu crois avec le monde
que ton idéal,
Le bien ou le mal,
un songe ou un caprice,
Est pourtant l'unique vérité.
Qui peut savoir le tort et la raison ?
Le sais-tu, le sais-tu, où,
comment et quand ? Le sais-tu ?
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Ô, mon cœur, dans ton vol,
guide mon errance.

En toi seul je crois.
Dans une vallée d'ombres
Seul dans une vallée d'ombres,
Je n'en vois pas la fin.
Es-tu le maître ou l'esclave ?
Je ne le sais. Le sais-tu ?
Personne ne sait d'où il vient, où il va.
Instruit du mystère que le monde est
un mirage,
Et la pensée n'est qu'un écho,
Le seul idéal est donc ta vérité.

Amelia

(parlé)
Pour la dernière fois :
M'accompagnes-tu au bal ?

Le mari

(parlé)
Non ! Tu es importune comme une
mouche.

Amelia

(parlé)
Celle-là, tu vas me la payer de ta tête !
*(folle de rage, Amelia empoigne le
vase plein de fleurs et, d'un geste sûr,
le brise sur la tête du mari qui
s'écroule évanoui. Amelia demeure un
instant stupéfiée par ce qu'elle vient
de faire, puis voyant sa victime sans
conscience, elle prend peur, est
épouvantée, perd la tête.)*
(Parlé)

Au secours ! Au secours !

*(l'amant, lui aussi, passe de la stupeur
à l'effroi et s'efforce en vain de faire
repandre ses sens au mari, en lui fai-
sant respirer le flacon de sels
qu'Amelia a pris sur la coiffeuse.
Une des femmes de chambre paraît,
puis l'autre. Elles sortent en courant
pour rentrer bientôt avec des panse-
ments pour la tête du mari toujours
inconscient.)*
*(Amelia dans un état d'hystérie com-
plet, sans se soucier de l'amant qui
essaie en vain de la calmer, sort sur le
balcon)*

Au secours ! Au secours !

*(rentrant dans la chambre, elle tombe
épuisée sur une chaise. Les passants
ont entendu ses cris. Un rassemble-
ment se forme : l'un court chercher la
police, l'autre va prévenir la
concierge. On essaie de se rendre
compte d'où partaient les cris.
On se précipite dans la cage
d'escalier...
En un rien de temps, une foule de
gens envahit l'appartement, pénètre
dans la chambre d'Amelia.)*

Le chœur

Qu'y a-t-il ? Comment ? Pourquoi ?

Il ne respire plus.
 Jésus! Un mort assassiné!
 Il s'est plaint! Qu'a-t-il dit?
 Il a seulement fait: oh!
 Je parie que c'est elle.
 C'est sûrement une harpie!
 Ecoutez-moi:
 c'est leur faute à tous les trois.
*(entrent le commissaire
 et des agents de police)*

Le commissaire

J'ai déjà compris.

Le chœur

Non, non, non, il respire encore.

Le commissaire

Silence, malappris!
 Je m'en étais bien aperçu.
(à l'amant)
 C'est votre femme?

Le chœur

(désignant le mari)
 Non, non, le mari c'est l'autre!

Le commissaire

Je l'avais bien compris!
 Je tendais un piège.

Le chœur

Il tendait un piège!

Le commissaire

(à Amelia)
 Si c'est là le mari, qui est l'autre?

Le chœur

Juste! La belle affaire!

Amelia

Je ne le connais pas.

Le chœur

Elle ne le connaît pas.

Le commissaire

Non? Je m'en étonne.
 Vos prénom, nom,
 fille de... et de..., et domicile?
*(tandis que le chœur frémit de
 curiosité, Amelia prend le commis-
 saire à part et lui glisse à l'oreille ses
 réponses, tout en lui faisant de
 nombreuses recommandations.
 Le commissaire, écarquillant les yeux,
 se tourne vers le corps inanimé du
 mari et se met au garde à vous)*

Le commissaire

Son Excellence!

Le chœur

Son Excellence!

Le mari

(avec un grognement)

Ouille!

Le chœur

Son Excellence!

Le commissaire

(au chœur)
 Appelez l'ambulance d'urgence,
 d'urgence!

Le chœur

D'urgence, d'urgence!

Le commissaire

(à Amelia avec galanterie)
 En confiance, pardonnez l'intrusion,
 Mais vu que nous sommes là,
 Pour vous aider,
 Veuillez nous raconter en deux mots
 ce qui s'est passé.

Amelia

Ah, cher commissaire!
 Comment voulez-vous...
 C'est vite raconté...
 Assise à ma coiffeuse,
 Je donnais une dernière
 touche à ma toilette,
 Devant me rendre au bal de ce soir,
 (vous savez, le premier bal
 de la saison...)
 Quand soudain, sur le balcon,
 je vois une ombre.
 Avant que je retrouve ma maîtrise ou
 le souffle pour dire un mot,
(désignant l'amant)
 Ce misérable bondit dans la pièce,
 Dégaine son pistolet,
 Et me le pointe sur la gorge,
 murmurant:
 «La bourse ou la vie!»
 Je me dis: c'est la fin!

Le chœur

Voyou, voyou, voyou!

L'amant

(qui n'en croit pas ses oreilles)
 Qui?

Le chœur

Toi!

L'amant

Amelia, tu es folle?
 Je ne te comprends plus.
 Qu'est-ce que tu es en train de me
 combiner?

Amelia

(froidelement)
 Depuis quand cette familiarité?
*(l'amant, frappé de stupeur,
 essaie de protester, mais le chœur,
 désireux d'entendre la fin du récit
 d'Amelia, l'en empêche)*

Le chœur

Chut!

Amelia

Après un premier moment
de surprise,
Mon mari accourt à ma défense ;
Le voyou pointe, tire,
et le coup s'enraye.
Mon mari l'attrape,
Mais lui, d'un geste leste,
Empoigne un vase
et le lui brise sur la tête.
(elle fond en larmes)
Voilà tout.

Le chœur

Voyou, monstre, gredin!

Le commissaire

Vous êtes en état d'arrestation.

L'amant

Ah, non! Je proteste!
La malheureuse a perdu la tête.
Elle ne sait ce qu'elle dit.
(désespéré, il s'adresse à Amelia)
Amelia! Amelia!
Réponds-moi!
Regarde-moi!
Tu as rêvé et ne sais pas...
Réveille-toi et révèle-leur
qui donc tu aimes vraiment.

Le chœur

Ne l'écoutez pas ;
c'est un type louche!

Amelia

Je ne le connais pas.

Le chœur

Tu vois, tu vois! Elle ne te connaît pas.
Imposteur! Voyou! Gredin!
En prison! En prison!
Mettez-lui les menottes! Serrées!
(l'amant est stupéfié au point qu'il ne peut protester. Il se laisse faire sans opposer de résistance. Dans l'entre-temps l'ambulance arrive. Après un examen sommaire, les infirmiers installent le mari sur une civière et l'emportent.)

Le commissaire

(consolant Amelia)
Pourquoi un tel accablement?
Votre mari est juste un peu étourdi.

Amelia

(prise d'une nouvelle crise de larmes)
Je sais, je sais, mais en attendant,
Qui m'accompagne au bal?

Le commissaire

(galamment)
Si c'est le seul mal,
On peut vite y remédier,
charmante dame.

Amelia

(feignant la surprise et dissimulant sa joie)
Vous croyez? Vous dites?
Maintenant? Mais comment?

Le commissaire

Pardonnez mon audace
Si moi-même ose le suggérer :
Accordez-moi la permission
De vous accompagner au bal.

Amelia

Ah! Vous êtes trop gentil!
Mais cela vous paraît-il correct?
Cela vous semble-t-il convenable?

Le commissaire

Convenable?
Mais diable!
Vous me manquez de respect!
Ne suis-je pas peut-être
le chef de la police?

Amelia

Vous êtes désarmant ;
(parlé, comme un cri)
Et bien, j'accepte!

Le chœur

Amelia ira au bal!
Ses peines sont finies!
Elle ira au bal!
(Amelia recommence à se parer comme à la première scène, aidée par les deux femmes de chambre. Mais elle ajoute à sa toilette encore quelques détails de suprême élégance)

Amelia

Juste un moment.
Juste un instant.

Le commissaire

Madame, content pour vous,
J'en attends cent.

Amelia

Juste un moment.

Le commissaire

J'en attends cent.

Amelia

Juste un moment.

Le chœur

Ah, quel galant ce policier!
Regarde comme il est galant!
Quelle courtoisie!

(les agents amènent l'amant)

L'amant

Femme, capiteux poison!

Amelia

Là le manchon...

Le petit sac...
Le bracelet...
Oh, il s'est cassé!

Amelia

Juste un moment!
Juste un instant!
(parlé)
Où est mon fard? Mon fermoir?
Mon aigrette? Mon éventail?
Allez, allez, cherchez mes gants!
Appelez le chauffeur!
Mon Dieu, la broche, le mouchoir,
mon billet...

Le chœur

Réjouissez-vous,
Amelia ira au bal!
Ses peines sont finies.
Il n'y a pas d'amour qui tienne;
Pas d'honneur qui convienne,
Si une femme veut aller au bal.
Ma fable amoral est toute là.
*(magnifiquement parée, Amelia, au
bras du commissaire, s'en va,
acclamée par tout le chœur.)*

Fin

Traduction R.V

Biographies



Bruno Ferrandis Direction musicale

Nommé Directeur musical à l'unanimité de l'orchestre et du «Board», Bruno Ferrandis a pris ses fonctions à la tête du Santa Rosa Symphony Orchestra en Californie, en septembre 2006. Diplômé de la Guildhall School de Londres et de la Juilliard School de New York, Bruno Ferrandis étudie avec des chefs tels que Leonard Bernstein et Franco Ferrara. Son expérience professionnelle englobe tous les genres: la musique baroque, y compris les œuvres avec chœur, le répertoire symphonique classique et contemporain, le répertoire lyrique de Mozart à Stravinsky (*Oedipus Rex*), en passant par Puccini et Alban Berg. Il dirige, en Amérique du Nord, l'Orchestre de la Juilliard School, au Festival d'Aspen. A New York, il dirige régulièrement l'Ensemble de musique contemporaine «Music Mobile» dont il est le co-fondateur. Chef résident à la Canadian Opera Company de Toronto, il dirige les opéras de Mozart (*La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*), et des titres du XX^e siècle, notamment: *Salomé*, *Elektra*, *Le châteaueau de Barbe-Bleue*, *Lulu*, *Pelléas et Mélisande*, *Jenufa*, *Katja Kabanova*, *Die Erwartung*, *Oedipus Rex*, *Der Kaiser von Atlantis*. Il dirige le répertoire symphonique avec le BBC Northern Orchestra, le Hong Kong Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre Symphonique de Séville, le Jerusalem Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Belgrade, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre Symphonique de Séoul, ou encore l'Orchestre de la Radio Télévision Espagnole. Bruno Ferrandis participe également à la création contemporaine: il dirige au Konzerthaus de Vienne *Metropolis* de Martin Matalon à la tête du Klangforum Ensemble Wien, la Cantate *Chants du Retour* de Marius Constant au Festival de Strasbourg, pour commémorer le cinquantenaire de la libération des camps de concentration. Il est régulièrement invité par le Festival Présence de Radio France et dirige l'Orchestre Philharmonique de Radio France dans *L'exercice de l'amour* de Ahmed Essyad, *La seconde symphonie mystique* de Claude Ballif, *Dioscures*, *Ephémères* et *Le souffle d'Iris* de Yves Prin. Chacune de ces œuvres a fait l'objet d'une sortie en CD (labels MFA et Naxos). En avril 1997, il obtient le Grand Prix de la Critique pour *Wozzeck* de Manfred Gurlitt, production de l'Opéra de Rouen. Il dirigera à l'Opéra de Dublin *De la maison des morts* de Janacek.



Eric Vigié Metteur en scène

Né en 1962, Eric Vigié effectue ses études musicales 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 Jävelfel 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 mises en scènes aussi bien en France qu'à l'étranger: en premier lieu à l'Opéra de Nice, où il réalisera des nouvelles productions de *Così fan tutte*, *La serva padrona*, *Otello* de Rossini, 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 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'Île-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 bobème* 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). Puis ce sera *Carmen*, dirigé par Valery Gerguiev, en 1996, au Marinsky à Saint-Petersbourg et en tournée au Japon. 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^e 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. Il vient de mettre en scène *I vespri siciliani* au Teatro Colón et *Il Trovatore* à Santiago du Chili. Depuis le 1^{er} juillet 2005, il est directeur de l'Opéra de Lausanne.

Ecole de Couture de Lausanne Costumes

L'Ecole de couture EAA-ECL, devenue école d'arts appliqués, est une école de métier à plein temps, reconnue par le Canton et la Confédération. Elle permet aux jeunes filles et jeunes gens d'entreprendre des études dans le domaine de la couture. Par un enseignement théorique et pratique d'une durée de 3 ans, l'Ecole prépare les élèves à l'examen de fin d'apprentissage en vue d'obtenir le certificat fédéral de capacité (CFC) de créateurs et créatrices de vêtements. Tout jeune libéré de l'école obligatoire peut se présenter à l'examen d'admission. Dans les ateliers, les élèves passent par toutes les étapes pour répondre aux désirs d'une cliente ou d'un costumier. Ils développent le goût du bel ouvrage et le bonheur de créer. La collaboration avec l'Opéra de Lausanne, par des stages dans leur atelier et la réalisation de costumes pour les opéras, est une belle opportunité pour nos étudiants.



© Photo: Patrick Martin



© Photo: Patrick Martin



Henri Merzeau

Lumières

Après des études d'architecture, il est régisseur aux Tréteaux du Limousin puis régisseur et réalisateur lumière au Centre dramatique national du Limousin, de 1981 à 2004. Il participe à plus de soixante productions sous la direction de Jean-Pierre Laruy, Pierre Debauche, Arlette Téphany, Pierre Meyrand, Silviu Pucarete et Pierre Pradinas, dont plus de la moitié comme éclairagiste. En particulier, il crée les lumières de *Zoo story* de E. Albee, *La poudre aux yeux* de E. Labiche, *L'amour en visite* de A. Jarry, *Othello* de W. Shakespeare, *L'île aux esclaves* de Marivaux, *Comme il vous plaira* de W. Shakespeare, *Teresa d'Avila* de L. Doutreligne, *Andromaque* de J. Racine, *Qui a peur de Virginia Woolf ?* de E. Albee, *En attendant Godot* de S. Beckett, *L'Iliade*, adaptation J. Téphany, *Fragments de paradis*, *Charade* de A. Schaffer, *La folle de Chaillot* de J. Giraudoux, *Les rustres* de C. Goldoni, *Le prix Martin* de E. Labiche, *Le triomphe de l'amour* de Marivaux, *Le soir des rois*, *Victor ou les enfants au pouvoir* de R. Vitrac, *L'Orestie* d'après Eschyle, *La cantatrice chauve* de E. Ionesco, *Les trois soeurs* de A. Tchekhov, *Dom Juan* de Molière, *Tartuffe* de Molière, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *La femme qui perd ses jarrettières* de Labiche, *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Têtes d'afarit grillées sur lit de mort et de poivrons* d'après *Les mille et une nuits*, *Événements*, spectacle hypothétique de M. Materic... Outre ses activités de réalisateur lumière, il participe également à la création de décors et costumes aux ateliers du Centre dramatique national du Limousin. En parallèle à ses activités au Centre dramatique national, il assure la direction technique de trois spectacles événements pour la Mairie de Saint-Junien (Haute-Vienne), en 1989, et d'une tournée d'un spectacle de marionnettes sur eau du Viêt-Nam pour Titane Spectacle (création à Vidy Lausanne), en 1991. En 1993, il réalise une exposition à Aix-sur-Vienne (Haute-Vienne) pour Culture et Patrimoine. Dans les années qui suivent, il assure la régie générale et la direction technique de plusieurs spectacles événements, expositions et festivals (Festival international des francophonies en Limousin, Biennale de Danse-Emoi pour Limoges, Festival de Bellac et Festival de Sarlat...). De 1994 à 1996, il est co-fondateur de la société «C'est la nuit» (en accord avec la direction du centre dramatique national), qui a pour objet la réalisation d'opérations faisant appel aux techniques du spectacle. Cette société réalisera une quinzaine de spectacles événementiels, festivals et expositions. Dès 2005, il rejoint l'Opéra de Lausanne en tant que responsable du service électrique et lumière. La saison dernière à l'Opéra de Lausanne, il crée les lumières du *Directeur de théâtre* et *La canterina*. Toujours à Lausanne, il vient de réaliser celles du *Turco in Italia*.



Véronique Carrot
Chef de chœur

Née en France, Véronique Carrot vit en Suisse depuis 1975. Elle a étudié le clavecin auprès de Christiane Jaccottet à Genève, et de Scott Ross à Québec. Elle assure des continuos d'opéras sur différentes scènes européennes et avec de nombreux orchestres. Elle a étudié la direction de chœurs au Conservatoire de Genève avec Michel Corboz. Elle tient depuis lors à explorer tous les genres et toutes les formes du chant choral, affectionnant aussi bien le travail polyphonique du répertoire a capella – *Messe pour double chœur* de Frank Martin, madrigaux, motets de Jean-Sébastien Bach – ou avec piano (*Zigeunerlieder* et autres pièces de Brahms) – que les exigences du répertoire choral avec orchestre. C'est ainsi qu'elle a dirigé le *Magnificat* de Bach, *Acis et Galathée* de Haendel, la *Theresienmesse* de Haydn (avec l'Orchestre de la Suisse Romande), la *Messe en do mineur* de Mozart (avec l'Orchestre de Chambre de Lausanne), mais aussi les *Requiem* de Mozart, de Duruflé, de Fauré et de Brahms, ou encore *Le roi David* de Honegger. A l'Opéra de Lausanne, dont elle dirige le chœur, elle a conduit des représentations de *Così fan tutte*, d'*Orfeo* et de *La Sonnambula*.



Katia Velletaz

Lucie

Katia Velletaz étudie la danse classique et le chant au Conservatoire de Chambéry, puis au Conservatoire Supérieur de Genève, où elle obtient le Premier prix de Virtuosité en juin 2002, avec Maria Diaconu. Elle est lauréate de plusieurs prix dont celui de la Ville de Genève en 2000 et de la bourse Mosetti en 2001. Elle prend part aux masterclasses de Laura Sartie, Anthony Rolfe-Johnson et Eric Tappy. Elle travaille actuellement avec Claire Tièche à Genève. Elle interprète, sous la direction de Gabriel Garrido, *La Purpura de la rosa* à Genève et à Madrid, une sirène dans *La liberazione di Ruggiero dall isola d'Alcina* de F. Caccini à la maison de Radio France, Vénus dans *La virtù degli strali d'amore* de F. Cavalli puis Zima dans *Les Indes galantes*. A l'Opéra de Chambre de Genève, elle interprète Carolina (*Il matrimonio segreto*) et Violante (*La frascatane* de Paisiello), en juillet 2002. A l'Opéra de Lausanne, elle chante le rôle de Sandrina (*La finta giardiniera*) dans le cadre de l'Atelier lyrique des Conservatoires de Lausanne et Genève, et celui de Laura (*Luisa Miller*), en mai 2001. Elle est la seconde sorcière (*Dido and Aeneas*) au Grand Théâtre de Genève, avec Hervé Niquet, puis Isabelle dans la re-création de *La capricciosa corretta* de Vicente Martin y Soler à Lausanne, Bordeaux, Vienne et Madrid, sous la direction de Christophe Rousset. Dernièrement, sous la direction de William Christie, elle chante Argie dans *Les Paladins* de Rameau. En 2004, à l'Opéra de Lausanne, elle chante dans *Gianni Schicchi*, puis dans *Haensel und Gretel* au Grand-Théâtre de Genève, sous la direction d'Armin Jordan. A Genève, avec Il giardino armonico, elle chante Euridice et La Musica dans *Orfeo e Euridice*. Elle interprète la princesse et la chauve-souris dans *L'enfant et les sortilèges*, le *Requiem* de Brahms, et le rôle de Papagena dans *Die Zauberflöte* à Nantes. En projet: *L'enfant et les sortilèges* à Lille et Rennes, *Pyrame et Thisbé* de Françoise et Rebel à Nantes avec Stradivaria. A l'Opéra de Lausanne, elle sera Rowan dans *Le petit ramoneur*.



Benoît Capt

Ben

Benoît Capt est né en 1978 à Genève. Il étudie le chant dans la classe de Marga Liskutin au Conservatoire Populaire, puis dans celle de Gilles Cachemaille au Conservatoire Supérieur de Genève, où il obtient également un diplôme de culture musicale. Il suit des études de piano avec Alexis Golovine et de musicologie en Faculté des Lettres de l'Université.

Pendant cette période, il participe à plusieurs masterclasses avec Edda Moser, José van Dam, Eva Randova, Sherman Lowe, Dalton Baldwin et Axel Bauni. Il obtient des bourses d'études lui permettant de poursuivre ses études de chant dans la classe de Hans-Joachim Beyer à la Musikhochschule de Leipzig, où il obtient un Konzertdiplom en juillet 2005. Dans ce même cadre, il travaille avec des musiciens comme Phillip Moll, Karl-Peter Kammerlander et Eric Schneider. Depuis le début de ses études, Benoît Capt donne des récitals et chante dans des oratorios et des opéras en Suisse, en France et en Allemagne, notamment sous la direction d'Hervé Niquet, de Philippe Huttenlocher et d'Hervé Klopfenstein. Il prépare actuellement un diplôme de soliste dans la classe de Gary Magby au Conservatoire de Lausanne.



Brigitte Hool

Amelia

Née à Neuchâtel, Brigitte Hool obtient une Licence en Lettres, ainsi qu'un Diplôme de Journalisme à l'Université de Neuchâtel, recevant les prix Werner Günther et L'Express pour l'excellence de ses résultats. Elle obtient un diplôme de chant ainsi qu'une virtuosité au Conservatoire de Neuchâtel, puis se perfectionne auprès de Grace Bumbry, à Salzbourg.

A Modène, elle travaille avec Mirella Freni et reçoit d'elle une bourse au mérite, offerte par la Regione Emilia Romagna et la contribution du Fonds Social Européen. Elle débute à Vevey dans le rôle de Zerlina dans *Don Giovanni*, puis chante Rosina dans *Il barbiere di Siviglia* au Festival d'Arles, Amina dans la *Sonnambula* de Bellini, le rôle-titre de *Mireille* de Gounod. Avec la troupe de Riga (Lettonie) elle interprète Micaela dans *Carmen*. En tournée en Suisse, elle chante Susanna dans *Le nozze di Figaro*, Pamina dans *Die Zauberflöte* et Adina dans *L'elisir d'amore*. En 2004, elle participe au Festival Barocco di Viterbo pour la *Messe en si mineur* de Bach, puis est invitée pour un récital au Festival Les Sommets Musicaux de Gstaad. Pour la maison d'édition Cypres, elle enregistre en première mondiale *Les sonnets d'amour* du genevois Nicolas Bolens, accompagnée au piano par le compositeur. En février 2005, elle ouvre la soirée de gala en l'honneur des cinquante ans de carrière de Mirella Freni, au Théâtre de Modena, sous la direction d'Aldo Sisillo. En 2005-2006, elle chante dans *Monsieur Choufleuri* d'Offenbach sous la direction de Jérémie Rhorer, dans une production de l'Opéra de Lyon mise en scène par Laurent Pelly, à Grenoble, puis à Lyon, sous la direction de Benjamin Levy. Elle participe à une tournée en Suisse avec le rôle-titre de *Die Lustige Witwe* de Lehár. Elle débute à la Scala de Milan, en mai 2006, dans le rôle de Poucette dans *Manon* de Massenet, sous la direction de Ion Marin, mise en scène par Nicolas Joel. En projet cette saison : Margherita dans *Mefistofele* de Boito à Vevey, la première dame dans *Die Zauberflöte* au Capitole de Toulouse et le premier rôle féminin, Agilea dans *Teseo* de Haendel à l'Opéra de Nice, sous la direction de G. Bezzina. A l'Opéra de Lausanne cette saison, après avoir chanté le rôle de Zaida dans *Il Turco in Italia* d'ouverture de saison, elle interprètera également la Baronne Popoff dans *La veuve joyeuse*.



Davide Cicchetti

L'amant

Né à Gênes, Davide Cicchetti, diplômé en musicologie de l'Université de Pavia, étudie le chant avec Elizabeth Smith et se perfectionne avec William Matteuzzi. Il fait ses débuts à Lucca, en 1997, dans le rôle de Paolino (*Il matrimonio segreto* de Cimarosa), puis il chante dans *Il campanello* de Donizetti à Palerme, et dans *Manon Lescaut* de Puccini à Brescia, Cremona et Piacenza. En 1999, il est Triquet (*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski) au Teatro Massimo de Palerme, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia* de Rossini) à Bari, Rovigo, Trento et Bolzano, puis Albazar (*Il Turco in Italia* de Rossini) à Pise, Mantova et Lucca. En 2000, il chante dans *Il filosofo di campagna* de Galuppi, Lindoro dans *L'Italiana in Algeri* au Massimo de Palerme, et Libenskof dans *Il viaggio a Reims* à l'Engadin Opern Festival. De nombreux engagements suivent : *Il trionfo di Clelia* de Gluck à Lugo, *Falstaff* (Fenton) de Verdi au Wexford Opera Festival, *Robert Bruce* (Eduard II) de Rossini au Festival della Valle d'Itria, *Tancredi* (Argirio) de Rossini, à Piacenza. En 2003, il chante dans *Sly* de Wolf-Ferrari au Teatro dell'Opera de Rome. Il interprète, en 2004, Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*) de Rossini à La Fenice de Venise, *Hamlet* de Thomas, *Il Pigmaliote* de Donizetti (rôle-titre), *Falstaff*, et *Ariadne auf Naxos* de Strauss au Teatro Verdi de Trieste. En 2005, il se produit dans *Il barbiere di Siviglia* (Conte d'Almaviva), à Lucerne et *Manon Lescaut* (Edmondo) à Lucca et Ravenna. A l'Opéra de Lausanne, il vient de chanter le rôle d'Albazar dans la production en ouverture de saison, *Il Turco in Italia*. On l'entendra également dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1^{er} musicien).



Graziela Varceva Fierro

L'amie

Graziela Valceva Fierro est née en Bulgarie, elle obtient un diplôme d'enseignement au Conservatoire de Varna en 1988, puis un diplôme de soliste et d'art dramatique à l'Académie musicale de Sofia. Elle se perfectionne ensuite à l'Académie Boris Christoff à Rome et au Conservatoire de Musique de Lausanne, où elle obtient un diplôme de soliste en 2001. Elle remporte le Premier Prix du Concours de la Télévision Nationale «Voix Nouvelles Lyriques» à Sofia en 1988, le Premier Prix du Concours International de l'Istituto Europeo à Florence en 1998, le 2^e Prix du Concours International Giuseppe di Stefano à Trapani, le Prix de la Fondation Leenaards en 1999, ainsi que le Prix extraordinaire du Concours International Francisco Vinas à Barcelone en 2000. De 1994 à 1996, elle est soliste de l'ensemble au Théâtre Musical de Sofia. A l'opéra, elle chante les rôles de Carmen au Stattheater de Linz et au Festival International d'été de Varna, Gada dans *Tredeschin* de Derungs au Stadttheater de Choire, Mme Noe de *L'Arche de Noé* de Britten en Alsace, Ulrica du *Ballo in maschera* à l'Opéra de Salerne, Flora du *Medium* de Menotti au Théâtre Oriental de Vevey. Elle se produit également dans de nombreux concerts et oratorios en Bulgarie, Italie et Suisse. Cet été, elle a chanté dans *Carmen* au Festival de Fiesole. En projet cette saison: Emilia (*Otello*) à l'Opéra de Rovigo, le *Messie* de Haendel au Palais de la Musique Catalane à Barcelone, Lucretia dans *The rape of Lucretia* au Canada et Pauline de *La dame de pique* en Espagne.



Marc Mazuir

Le mari

Après des études au CNSM de Paris et au Conservatoire de Genève, où il obtient un 1er Prix de chant, Marc Mazuir étudie avec Gabriel Bacquier, Nicolai Gedda et Jan Blinkhof. Lauréat du concours des Voix d'or, il fait ses débuts au Grand Théâtre de Genève dans *Katia Kabanova* (Kouligine), *L'incoronazione di Poppea* (Liberto), *Il barbiere di Siviglia* (Fiorello) et *Wozzeck*. A l'Opéra de Lausanne et à l'Opéra d'Avignon, il chante Sam dans *Un ballo in maschera*, puis Ottokar dans *Der Freischütz* au Théâtre des Arts de Rouen. Au Théâtre du Capitole de Toulouse, il est engagé pour *Dialogues des carmélites*, *Gianni Schicchi*, *Werther* et *Rigoletto*. Au Festival de Radio France à Montpellier, il est Gunther dans *Ces Sacrés Niebelungen* d'Oscar Strauss, Alessio dans *La Sonnambula* à Lausanne et Vidocq dans la création de *Monsieur de Balzac fait son théâtre* d'Isabelle Aboulker, au Grand Théâtre de Tours. Il interprète Schaunard (*La bohème*) au Grand Théâtre de Bordeaux et à l'Opéra du Rhin. Il aborde le répertoire rossinien: Dandini (*La Cenerentola*), en tournée avec l'Orchestre National de Lille et à l'Opéra de Toulon, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) au Grand Théâtre de Tours, puis au Festival Lyrique de Salles dans une production associant la musique de Rossini et le texte de Beaumarchais. En Italie, il est le grand prêtre dans *Samson et Dalila* au Teatro Regio de Turin, dans la production de Luca Ronconi. Marc Mazuir se produit également en récital, où il se consacre tout particulièrement à sa passion pour la mélodie française: Fauré, Duparc, Ravel, Poulenc. En mars 2003, Marc Mazuir chante Méphistophélès (*La damnation de Faust*) à Saint-Denis de la Réunion, puis en juillet, Germont de *La Traviata*. En octobre 2003, il obtient un grand succès dans le rôle de Renato (Ankastro) du *Gustavo III* (première version d'*Un ballo in maschera*) de Verdi à l'Opéra de Metz, puis au Staatstheater de Darmstadt en janvier 2004. En mai 2005, il interprète Scarpia (*Tosca*) à l'Opéra de Normandie et au Grand-théâtre du Luxembourg, en décembre de la même année. A Lausanne cette saison, on l'entendra également dans le rôle du 2e musicien dans *Monsieur de Pourceaugnac*.



David-Alexandre Borloz

Le commissaire de police

Le baryton suisse David-Alexandre Borloz est d'abord trompettiste avant de se diriger vers le chant. En 1998, il entreprend des études vocales avec la soprano Elizabeth Vidal au conservatoire de Rueil-Malmaison en France. Il obtient son diplôme de fin d'études et se perfectionne à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, où il obtient, en 2003, un «Master in music performance». David-Alexandre Borloz rejoint ensuite le cours d'opéra de cette même école, et suit l'enseignement de Janice Chapman ainsi que des cours de théâtre. David-Alexandre est lauréat de plusieurs concours et prix, dont le Concours de Moudon, Léopold Bellan à Paris, Lutherhulme Prize à Londres et, plus récemment, le Prix de la Fondation Leenaards. Il a aussi été finaliste au premier concours international suisse de chant à Berne. Durant l'été 2005, il participe à l'Académie d'Aix-en-Provence avec Teresa Berganza, Hans Sotin et Gilles Cachemaille, et reçoit le Prix des amis du festival. David-Alexandre Borloz se produit à l'opéra dans les rôles d'Antonio (*Le nozze di Figaro*), Junius (*The rape of Lucretia*), Morales (*Carmen*), Lothario (*Mignon*), Ramiro (*L'heure espagnole*), Truffaldino (*The Little Green Swallow* de Jonathan Dove) et Papageno (*Die Zauberflöte*). Il est la doublure de Léo Nucci aux Arènes d'Avenches durant l'été 2005, et assure aussi la doublure d'Athanael dans *Thaïs* pour Grange Park Opera. David-Alexandre se produit également en concert et en récital: un récital de lieder au Mozartsaal de Stuttgart, le *Deutsches Requiem* à la Cathédrale de Genève et un concert de mélodies de Poulenc à Londres. En projet: *The Medium* de Menotti et *Le pauvre matelot* de Milhaud à l'Opéra de Fribourg, Pistola dans *Falstaff* pour Grange Park Opera et Amonasro dans *Aida* aux Arènes d'Avenches. A Lausanne, cette saison, il chantera Bob le Noir et Tom dans *Le petit ramoneur*, et Antonio dans *Le nozze di Figaro*.

Il a été créé en 1942 par le violoniste et chef d'orchestre Victor Desarzens. Chef titulaire pendant 30 ans, il réserve une place importante à la musique contemporaine et réalise un grand nombre de créations, notamment de Frank Martin et Bohuslav Martinu. A l'origine, formé uniquement de cordes, l'effectif actuel de l'orchestre comprend 44 musiciens. Dirigé dès les premières années par les plus grands chefs de son temps, Otto Ackermann, Ernest Ansermet, Ernst Bour, André Cluytens, Antal Dorati, Ferenc Fricsay, Lovro von Matacic, Witold Rowicki, Günter Wand et par les compositeurs Paul Hindemith et Frank Martin, l'Orchestre de Chambre de Lausanne débute à l'étranger en 1949, au IIe Festival d'Aix-en-Provence. Après Armin Jordan (1973-1985), Lawrence Foster (1985-1990) et Jesús López Cobos (1990-2000), Christian Zacharias est nommé Directeur artistique et Chef titulaire à partir de la saison 2000/2001. Le répertoire de l'orchestre couvre près de quatre siècles de musique, du baroque au contemporain. Cette grande diversité est rendue possible notamment grâce à la présence de chefs invités permanents, tels que Heinz Holliger, Okko Kamu et Ton Koopman. L'Orchestre de Chambre de Lausanne donne environ 90 concerts par an à Lausanne (Métropole, résidence de l'orchestre), en Suisse et à l'étranger. D'importantes tournées ont amené l'Orchestre de Chambre de Lausanne aux États-Unis, en Extrême Orient, Amérique du Sud (Brésil et Argentine Teatro Colón de Buenos Aires) et régulièrement en Europe, (Semaines musicales d'Evian, Maggio Musicale Fiorentino de Florence, Festival de Peralada en Espagne, Festival d'Istanbul en Turquie, Allemagne, Autriche - Musikverein et Konzerthaus à Vienne, Slovénie). En 2001, l'Orchestre de Chambre de Lausanne a présenté en trois concerts toutes les œuvres de Mozart écrites en 1784. Avec ce programme, l'OCL et son Directeur artistique, Christian Zacharias, ont été les invités des Festivals Tibor Varga à Sion, La Roque d'Anthéron en France, San Sebastián en Espagne, George Enescu à Bucarest et à l'Alte Oper de Francfort. En 2002 et 2003, l'orchestre a donné des concerts au Brésil, en Uruguay, en France : La Roque d'Anthéron, Festival de Menton, Théâtre des Champs-Élysées à Paris, en Espagne, en Écosse (Festival d'Edinburgh), à Francfort, à Bruxelles et à Berlin, avec Christian Zacharias en qualité de chef et de soliste. En 2004, l'OCL est l'invité des London BBC Proms, pour la première fois de son histoire. L'Orchestre de Chambre de Lausanne participe à des projets originaux tels que l'exposition Louis Soutter et la Musique réalisée par la Collection de l'Art Brut à Lausanne (choix des extraits musicaux de l'exposition) et avec la Cinémathèque Suisse de Lausanne (accompagnement d'un film muet de Arnold Fanck, sur une musique de Paul Hindemith). L'activité discographique est très riche: près de deux cent cinquante enregistrements ont été réalisés sous la direction des différents directeurs artistiques de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Avec la venue de Christian Zacharias, une nouvelle collaboration est née avec la firme MDG (Musikproduktion Dabringhaus & Grimm) à Detmold, Allemagne. Les premiers CD sont disponibles, avec Christian Zacharias en qualité de chef et de pianiste, dans des œuvres de Mozart, Schumann et Michael Haydn (*Requiem*). La Radio Suisse Romande, partenaire de l'Orchestre de Chambre de Lausanne depuis sa création, enregistre la majorité des activités de l'orchestre et produit quelques concerts; elle assure un rayonnement international par le biais des diffusions des concerts dans le circuit des radios internationales.

Orchestre de chambre de Lausanne

Directeur artistique: Christian Zacharias

Administrateur: Patrick Peikert

Violons I	Julie Lafontaine, deuxième solo des premiers violons Edouard Jaccottet, Stéphanie Joseph, Piotr Kajdasz, Janet Loerkens, Paul Urstein, Ann Roux Peikert
Violons II	Isabel Demenga, deuxième solo des seconds violons Jernej Arnic, José Madera, Gabor Barta, Stéphanie Décaillet
Altos	Eli Karanfilova, premier solo Nicolas Pache, deuxième solo Johannes Rose, Michael Wolf
Violoncelles	Joël Marosi, premier solo Philippe Schiltknecht, Daniel Suter, Christian Volet
Contrebasses	Marc-Antoine Bonanomi, premier solo Sebastian Schick, deuxième solo Daniel Spörri
Flûtes	Jean-Luc Sperissen, solo Anne Moreau, deuxième solo
Hautbois	Lucas Macias Navarro, solo
Clarinettes	Thomas Friedli, solo Curzio Petraglio, deuxième solo
Basson	Dagmar Eise, solo
Cors	Ivan Ortiz Motos, solo Vincent Canu
Trompettes	Jean-Pierre Bourquin Jean-Marc Bulliard
Trombone	Anthony Leggett
Timbales	Arnaud Stachnick, solo
Percussions	Laurent De Ceuninck Thierry Besançon
Piano/Célesta	Marie-Cécile Bertheau

Chœur de l'Opéra de Lausanne

Chef de chœur: Véronique Carrot

Production de *Amelia al ballo*

Sopranos Nathalie Constantin
Celia Cornu
Prune Guillaumon
(*rôle de la première femme de chambre*)
Lauranne Jaquier

Mezzos Jacky Cahen
Ulpia Gheorghita
Rachel Hamel
Katja Trayser
(*rôle de la seconde femme de chambre*)

Ténors Guillaume Michel
Edward Osorio
Nicolas Wildi

Basses Florent Blaser
Juan Etchepareborda
Christophe Monney

Figurant

Le pompier Serge Bally

Equipe technique *Le téléphone - Amelia al ballo*

Décors construit par l'atelier de l'Opéra de Lausanne
 Costumes fabriqués par l'Ecole de Couture de Lausanne

Direction technique et production: Bruno Boyer

Chef de plateau: Guy Braconne

Coordination: Daniel Wicht

Adjoint direction technique: Guy Braconne

Régie de production: Stefano Trespidi

Régie de scène: Victor Simon

Responsable accessoires: Jahangir Rizvi

Régisseur des sur-titres: Konrad Waldvogel

Responsable service machinerie: Stefano Perozzo

Adjoints: Jean-René Leuba, Vincent Böhler

Responsable service électrique: Henri Merzeau

Adjoint: Jean-Luc Garnerie

Responsable service couture/habillement: Béatrice Dutoit

Responsable maquillages: Viviane Lima

Responsable coiffures: Roberta Damiano

Responsable de l'atelier de construction: Jean-Marie Abplanalp

Responsable serrurerie: Jérôme Perrin

Constructeurs:

Julien Barrelet, Salvatore Di Marco, Jean-Luc Reichenbach,
 Olivier Savary, Alain Schweizer, Jacques Spunger.

Peinture: Béatrice Lipp

Stagiaire: Sarah Hug

Equipe machinerie:

Pierre-Yves Clerc, David Ferri, Hervé Fahndrich,
 Benjamin Mermet, Philippe Puglierini, Claude Ros

Equipe électrique:

Alain Caron, Patrick Ciocca, Michel Jenzer, Patrick Jungo

Accessoiriste: Maxime Curchod

Stagiaire: Vincent Favre

Equipe habillement - couture:

Marie-Paule Mottaz

Equipe maquillage-coiffure:

Claire Chapatte, Marie-Pierre Decoligny, Irène Godel

Membres du Cercle



Madame et Monsieur Gérard Beaufour
Docteur Nicolas Bergier
Madame et Monsieur Jürg Binder
Madame et Monsieur Marco Bloemsmma
Monsieur Théo Bouchat
Maître Yves Burnand
Madame et Monsieur Gino Caiani
Maître André Corbaz
Lady Grace-Maria De Dudley
Madame Anne Goy
Madame Rose-Marie Hofer
Madame et Monsieur André Hoffmann
Madame Pascale Honegger
Madame et Monsieur Stylianos Karageorgis
Madame et Monsieur Pierre Krafft
Monsieur Christophe Krebs
Madame et Monsieur Robert Larrivé
Madame et Monsieur Claude Latour
Madame et Monsieur Henri-F. Lavanchy
Docteur Hans-Jürg Leisinger
Madame Vijak Mahdavi
Monsieur et Madame Louis Masson
Madame et Monsieur Bernard Metzger
Madame et Monsieur Georges Muller
Madame Linda Nelson
Madame et Monsieur Alain Nicod
Madame Alice Pauli
Madame et Monsieur Christophe Piguët
Monsieur Christian Polin
Madame et Monsieur Theo Priovolos
Madame Nicole Ramelet
Madame Berthe Reymond-Rivier
Madame Camilla Rochat
Monsieur Patrick Soppelsa
Madame et Monsieur Jacques Treyvaud
Madame Maia Wentland-Forte

Entreprises

BOBST SA
M. Andreas Koppmann
FONDATION NOTAIRE ANDRÉ ROCHAT
FORUM OPERA *M^e Georges Reymond*
UBS SA *Monsieur José-François Sierdo*

Le Cercle, créé en 1998, est une association constituée d'amateurs d'art lyrique, personnes privées et entreprises, qui s'engagent à soutenir les projets et l'essor de l'Opéra de Lausanne, lui exprimant ainsi leur attachement. Grâce aux cotisations de ses membres et à certains dons, il est en mesure d'offrir un soutien financier, de parrainer un spectacle et de s'associer à des projets proposés par l'Opéra.

Tout au long de la saison, le Cercle organise diverses activités liées aux spectacles programmés, favorise les contacts de ses membres avec le monde et la vie de l'Opéra, et leur permet de bénéficier de plusieurs avantages.

A une époque où les pouvoirs publics, principaux pourvoyeurs de fonds en faveur des institutions culturelles, sont soumis à de fortes pressions les incitant à contenir leurs dépenses, il paraît clairvoyant que des personnes privées et des entreprises s'investissant dans la vie de la cité, apportent une contribution substantielle aux lieux de culture qu'ils aiment fréquenter.

Le Cercle, en plein développement, cherche à s'agrandir, à se renforcer; il appelle à le rejoindre tous ceux qui partagent ses visées et sont convaincus que l'Opéra de Lausanne, belle institution culturelle au cœur de la cité, ira plus loin, solidement et durablement soutenu par des privés désireux de s'investir dans sa marche et son devenir. En devenant membre du Cercle, vous bénéficiez des avantages suivants:

- une priorité pour la souscription des abonnements et l'achat des billets, une semaine avant l'ouverture des guichets au public;
- une invitation à la présentation de la saison par le directeur de l'Opéra, en exclusivité pour les membres du Cercle;
- l'entrée gratuite aux conférences de présentation de Forum Opéra, sur demande;
- l'accès aux voyages organisés par Forum Opéra, dans la mesure des places disponibles;
- la réception gratuite à domicile des programmes d'opéra;
- la réception à domicile du supplément Opéra du 24 Heures, qui contient les pages du Cercle, trois fois par an;
- des invitations à des générales, à des répétitions de mise en scène, à la visite des coulisses, sur demande;
- des occasions de rencontrer les artistes des productions, au cours de déjeuners ou d'apéritifs organisés par le Cercle;
- une flûte de champagne offerte au Bar des Mécènes, à l'entracte de chaque opéra;
- un coin vestiaire réservé aux membres du Cercle;
- un voiturier pour parquer votre voiture;
- la possibilité d'assister, une fois par an, à un voyage organisé par l'Opéra.
- Aux entreprises membres du Cercle, nous offrons sur demande deux invitations pour un spectacle de la saison.
- Il est fait mention de chaque membre du Cercle de l'Opéra de Lausanne dans la plaquette annuelle de saison, sur le site internet et dans chaque programme de spectacle.

Cercle de l'Opéra de Lausanne

Case postale 7543 - 1002 Lausanne

Tél. 021 310 16 81 - Vanessa Anheim: vanessa.anheim@lausanne.ch

meringues célestes



La parfaite maîtrise de leur art et l'expérience de nos boulangers-pâtisseries vous garantissent l'excellente saveur de toutes nos créations gourmandes.

Boulangeries - pâtisseries - traiteur
PRILLY - CRISSIER - LONAY - PULLY - RENENS - LAUSANNE
Tél.: 021 624 82 50
www.vaucher.ch

Les Boutiques



Yann Vaucher

De nature gourmande