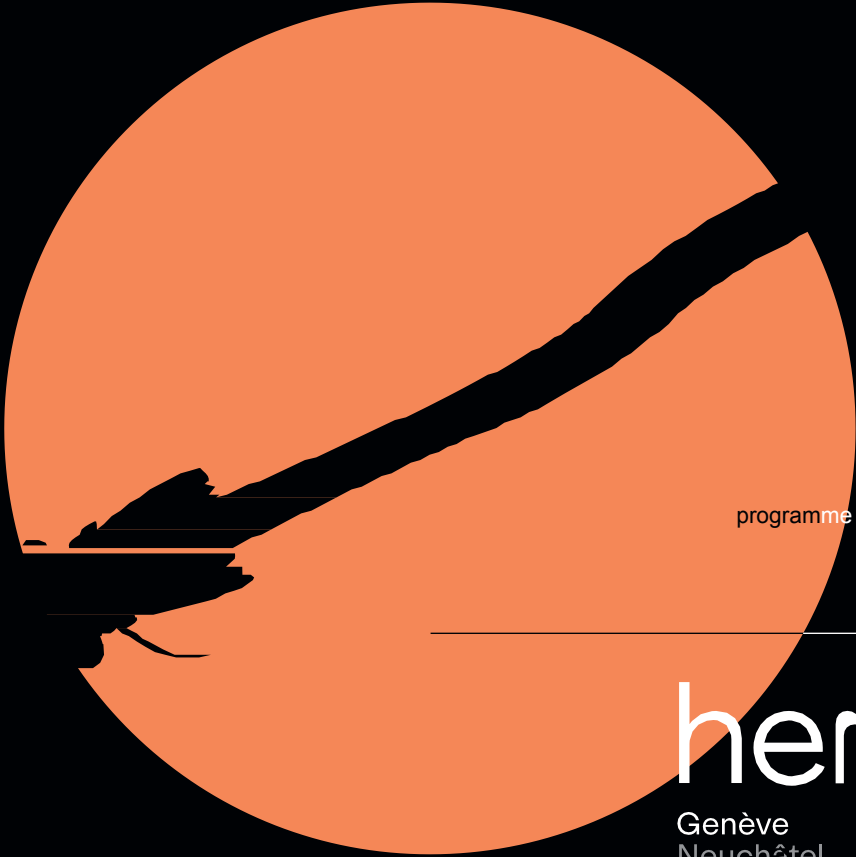


La Sorcière

avec le générique soutenu de
Aline Fortel-Destezet



MIGROS
Pour-cent culturel



programme de salle

hem

Genève
Neuchâtel

Mar. 12 déc. 2023

19:30

Victoria Hall, Genève

ASSOCIATION
ASCANO

Hes·SO // GENÈVE

Les remerciements

L'Association Ascanio et la Haute école de musique de Genève tiennent à exprimer leur profonde gratitude envers les généreux soutiens - Aline Foriel-Destezet, la Fondation Yvonne Sigg, la Fondation Hélène et Victor Barbour, la Loterie Romande, ainsi qu'une fondation et un mécène privés désirant garder l'anonymat - qui ont rendu possible la réalisation du projet de *La Sorcière*.

Un grand merci également à notre partenaire communication Le Service Culturel Migros Genève, à notre partenaire événement Grands-Buissons et à notre partenaire enregistrement le label B-Records.

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

**FONDATION
YVONNE SIGG**



GRANDS-BUISSONS

Patrick et Marc Favre • viticulteurs
ch. des Grands-Buissons 13 • 1233 Sézenove-Bernex-GE

www.grands-buissons.ch

La Sorcière

Opéra en 4 actes et 5 tableaux

Musique de Camille Erlanger (1863-1919)

Livret d'André Sardou d'après la pièce éponyme de Victorien Sardou 1ère représentation à l'Opéra-Comique le 18 décembre 1912

Joyau de l'opéra post-romantique français injustement tombé dans l'oubli, *La Sorcière* a pourtant eu son heure de gloire. Camille Erlanger fut l'un des compositeurs d'opéras les plus joués à Paris au début du 20e siècle et ses œuvres ont en leur temps vivement impressionné le monde musical par leur originalité, leur efficacité théâtrale et leur sens du décor sonore.

La Sorcière - dont l'action frappe par la violence et la noirceur - est sans doute l'une des plus remarquables par sa force expressive, comme par sa sensualité, son lyrisme et la qualité de son livret.

Projet conjoint de l'Association Ascanio et de la Haute école de musique de Genève, cet opéra à la distribution considérable mobilise sur scène plus de 180 artistes et est interprété en version de concert.

Direction artistique | Guillaume Tourniaire



La distribution

Direction | **Guillaume Tourniaire**

Zoraya | **Andreea Soare**
Don Enrique | **Jean-François Borrás**
Ximénès | **Lionel Lhote**
Padilla | **Alexandre Duhamel**
Afrida | **Marie-Eve Munger**
Aïsha | **Carine Séchaye**

Par ordre d'entrée en scène :

Ramiro | **Joé Bertili***
Arias | **Maxence Billiemaz*** Première
Mauresque | **Daria Novik°** Deuxième
Mauresque | **Eva ubicek°**
Fatoum | **Léa Fusaro°**
Joana | **Servane Brochard °**
Zaguir | **Oscar Esmerode°**
Le Sereno | **Raphaël Hardmeyer***
Cardenos | **Joshua Morris***
Un chanteur | **Pablo Plaza°**
Trois voix | **Mathias Lonchey°, Hugo Fabrian°, Oscar Esmerode°**
Ibarra | **Alban Legos***
Molina | **Pierre Arpin***
Calabazas | **Ivan Thirion***
Oliveira | **Joshua Morris***
Albornos | **Raphaël Hardmeyer***
Manuela | **Sofie Garcia°**
Torillo | **Manuel Pollinger***
Un Homme du Peuple | **Hugo Fabrian°**

Pianiste-chef de chant | **Meta Cerv°**

Orchestre et Chœur de la Haute école de musique de Genève

*Alumni HEM // °Etudiant·e·s HEM

L'orchestre

Violon solo | Michel Demagny

Violons I | Susila Heath, Lucie Cointet, Laila Duru, Marthe Choquet, Apoline Grüffel, Andry Richaud, Maria Kallugina, Luisana Rabago, Estelle Chen, Juliette Carlon, Louis Manel, Maeva Giresse Alonso, Julie Marie Cuennet, Lara Nègre

Violons II | Vasilisa Neliubina, Irene Lembo, Luo Yuan Cheng, Fanny Bassand, Rachelle Bitz, Olivia Capelli, Mélissa Daudin, Cori Valencia, Thomas Pastor, Pierre Marron, Virgil Marrel, Mafalda Ruivo

Altos | Joana Silva, Ana La Salete Ferreira Vaz, Elena Haira, Nelson Manuel Cruzeiro, Deng Ruoqin, Saray Ruiz Pulido, Nadia Momen, Sora Ritzmann, Valentin Gerthoffer

Violoncelles | Mathilde Dujour, Lisa Tourniaire, Nauma Najman, Pierre Pujol, Capucine Pasquier, Léna Cardon, Mikayiel Karakhanyan, Adao De Oliveira

Contrebasses | Gabriele Arborio, Jeanne Delbès, Michele Benzonelli, Daniele Pacheco, Camille Granger, Félix Bransbourg

Flûtes / Piccolo | Natan Ca'Zorzi, Mila Dobrosavljevic, Valentin Kruger

Hautbois / Cor anglais | Josef Wijk, Katherine Waller

Clarinettes | Hector Noriega, Aude Lartisien, Amandine Malaboeuf

Bassons / Contrebasson | Carla Rouaud, Eliott Poithier, Maxime Hargous

Cors | Juliette Larmagnac, Lucia Bertini, Léo François, Emile Flodrops

Trompettes | Lucas Kermann, Simon Laserre, Louis Apor-Bugnon

Trombones | Baptise Baudimant, Jules Lamarche, Mariano Esbri Martinez

Tuba | Gauthier Jabaudon-Gandet Chevalier

Harpes | Madelaine Fougères, Lorelei Coker

Célesta | Cyril Van Ginneken

Guitares | Francisco Luis, Yun Duan

Timbales | U-Lai Chan

Percussions | Tom Eichenberger, Qi Wang, Rémi Pellier, Yu-Chien Wang

Musique de Scène

Flûte | Mariana Almeida Morais

Hautbois | Luc Bonnefon

Harpe | Coker Lerelei

Violoncelle | Lisa Cailleton

Mandoline | Julia Zimina

Guitares | Francisco Luis, Yun Duan

Percussion | Paul Muthig

Celesta | Cyril Van Ginneken

Orgue | Takahiro Sasaki

Le chœur

Soprani | Anastasiia Buriak, Rawan Ismail, Eva Kubicek, Rebeca Lopez Barrera, Mariana Marques Pinto Silva, Valérie Mikhael, Daria Novik, Marie Poizat, Clarissa Reali, Edith Sharpin, Andreea Teodorescu, Marie Anne Thebault, Marie Boudaud*, Meïtal Briatico*, Honoka Kobayashi*, Mariia Maloshtan*, Sakura Nagano*

Alti | Marie Bokatola, Clémentine Bouteille, Claire Cervera, Amélie Déchelette, Marissa Gazut, Léa Manesse-Lamri, Clara Ricossa, Charles Sudan, Marie Thuelin, Francis Mishell Vaucher, Aglaé Bonnet*, Caroline Chappet*, Cécile Chappuis*, Cloé Gianoli*, Marie Haroutunian*, Roberta Michela*, Lea Philippe*, Elodie Schneider*, Eva Viegas*, Charles Sudan, Shirel Aïda Wernicke*

Ténors | Santiago Rubén Crespo, Fernando Cuellar, Oscar Esmerode, Hugo Fabron, Quentin Péatier, Pablo Plaza, Alix Varenne, Stefano Arena Aguirre*, Lucas Cortes*, Semaan Jamil*, Lucas Moschini*, Benoist Soldaise*, Byeongju Yu*

Basses | Emmanuel Ducroz, Grégory Follonier, David Gassman, Cyrille Laïk, Mathias Lonchay, Chenxu Wang, Kevin Luis Yika, Nathan Alizé*, Niels Antonini*, Felix Cahen-Schade*, Nuno Costa*, Nilo Fernandes*, Thomas Gurin*, Augustin Le Monnier*, Kangju Li*, Jamal Moqadem*, Yoav Sadeh*, Quentin Tièche*

*Acte IV seulement

Chœur préparé par Jean Gautier-Pignonblanc

Le synopsis

L'action se déroule à Tolède, en 1507.

Acte I

Sur les bords du Tage, au clair de lune

Enrique, chef des archers de la ville, et deux de ceux-ci sont aux prises avec un groupe de paysans accusés d'avoir nuitamment dérobé le corps de Kalem, un maure lapidé parce qu'il avait séduit une chrétienne qui, elle, a été enfermée dans un couvent. Les paysans protestent de leur innocence et dans le tumulte, le nom de Zoraya est prononcé, une sorcière qui ne peut qu'être la coupable. Enrique libère les paysans qui s'enfuient en la voyant approcher.

Zoraya apparaît en pleine clarté lunaire. Frappé par la beauté de la jeune femme, Enrique l'interpelle. Zoraya acquiesce avoir dérobé le corps de Kalem dont le seul crime est d'avoir aimé et reconnaît être magicienne, préparant élixirs et baumes pour soulager tous ceux qui souffrent, quelle que soit leur foi. Enrique lui annonce qu'elle va être livrée au Grand Inquisiteur pour être jugée. Terrifiée, Zoraya saisit la main d'Enrique et y lit qu'une mort foudroyante l'attend. Elle perçoit qu'Enrique n'est pas insensible à sa beauté. Un instant troublé, en effet, Enrique se reprend et chasse la jeune femme, alors que les archers Ramiro et Arias le mettent en garde contre le mauvais sort qu'elle pourrait lui jeter.

Acte II

La maison de Zoraya

C'est le matin. Zoraya est endormie. Au loin, les cloches de Tolède sonnent. Brusquement, elle est réveillée par sa servante Aïsha, venue l'alerter sur la présence d'inconnus dans le jardin. Dans leur conversation, on apprend que Zoraya et Enrique se sont revus et sont tombés éperdument amoureux. Mais voici deux jours et deux nuits qu'elle est sans nouvelle de lui. Les cartes du tarot ne lui prédisent rien de bon. Enrique arrive enfin. Il se sait espionné par le Saint-Office et se résout à demander à Zoraya qu'ils ne se voient plus pour quelques temps. Leur duo passionné est interrompu par des cloches qui sonnent de nouveau au loin, annonçant une fête. Enrique se retire pour aller rejoindre ses hommes. Zoraya évoque un rêve menaçant : Enrique pourrait-il être séduit par une autre femme ?

Aïsha introduit un groupe de pauvres gens implorant l'aide de Zoraya. Celle-ci leur prodigue bienfaits et réconfort.

Après le départ de ceux-ci, Fatoum apparaît. C'est une musulmane convertie au christianisme pour élever une enfant qu'une mère chrétienne, en mourant, lui a confiée. Cette enfant, c'est Joana, fille du gouverneur Padilla, pourfendeur des maures. Joana doit sortir du Couvent de la Merci aujourd'hui-même et demande l'aide de Zoraya. Elle lui avoue être atteinte d'un mal étrange : souvent au couvent, elle tombe en extase mystique, et cet état ne saurait lui permettre de prendre époux, ce qui doit précisément arriver ce jour. Zoraya endort Joana qui, dans son sommeil, révèle qu'elle n'aime pas l'homme

qu'elle doit épouser. Zoraya dissipe son mal, puis réveille Joana et lui fait promettre de faire libérer l'amante de Kalem, enfermée au Couvent de la Merci. Joana promet. Les cloches retentissent encore, annonçant les noces de Joana qui se retire.

Le serviteur Zaguir survient alors et apprend à Zoraya que le futur époux de Joana n'est autre qu'Enrique. Zoraya s'évanouit.

Acte III

Un patio attendant au palais du Gouverneur

C'est le soir. La fête de mariage bat son plein. Zoraya, voilée, s'est dissimulée parmi les invités. En proie à la plus vive douleur, elle s'approche furtivement de Fatoum qui l'aide à s'introduire dans la chambre nuptiale. Joana quitte la fête sous les vivats de la foule pour rejoindre ses appartements. Après que la place s'est vidée, Enrique découvre dans l'ombre Zoraya qui lui assène ses plus amers reproches. Mais Enrique se défend. Ce mariage avait été arrangé depuis son enfance, et c'est contre son gré qu'il a épousé Joana. Zoraya le repousse avec horreur. Leur confrontation devient véhémement et est interrompue par le Sereno, le gué de la ville. Obéissant à Zoraya, Enrique pénètre dans la chambre nuptiale et y voit Joana étendue comme morte. Zoraya le rassure, Joana n'est qu'endormie, mais lorsqu'elle se réveillera, elle sera morne et glacée, sourde à sa voix. Zoraya est déterminée à s'enfuir en Afrique et supplie Enrique de la suivre. Tenté de l'accompagner, Enrique ne peut se résoudre à trahir son Roi et son Dieu. Hors d'elle, Zoraya lui exprime tout son mépris au moment où Cardenos, agent du Saint-Office, vient l'arrêter. Enrique s'interpose et au cours d'un bref combat étrangle Cardenos. Les deux amants s'enfuient, parvenant à éviter des musiciens venus pour donner la sérénade. Arias et Ramiro découvrent le cadavre de Cardenos.

Acte IV, tableau 1

Le tribunal de l'Inquisition

Convoqués en pleine nuit, les Inquisiteurs apprennent du garde Oliveira le crime d'Enrique et son arrestation en compagnie d'une femme. Le gouverneur Padilla est anéanti par la trahison d'Enrique et Ximénès, le Grand Inquisiteur, vient confirmer qu'Enrique a tout avoué. Toutefois, Ximénès assène que Tolède ne doit pas apprendre que le commandant des archers de la ville a commis de tels forfaits.

Zoraya est introduite et, aux questions de l'Inquisiteur, répond qu'elle n'a usé pour séduire Enrique d'autre philtre que l'amour. Pour la confondre, Ximénès fait comparaître deux sorcières : Afrida, pauvre d'esprit, affirme rapidement que Zoraya est une sorcière. La seconde, Manuela, innocente d'abord Zoraya, puis, menacée de torture par Ximénès, reconnaît aussi Zoraya comme sorcière.

Après avoir pardonné à son accusatrice, Zoraya déverse toute sa haine envers les Inquisiteurs ! Au cours du tumulte qu'elle provoque, Ximénès parvient à lui signifier que si elle avoue avoir ensorcelé Enrique, elle le sauve. Par amour, Zoraya accepte de s'accuser au moment où l'on fait entrer Enrique. Se croyant damné, celui-ci la maudit. Zoraya veut se rétracter, mais Ximénès, diaboliquement, l'en dissuade. Épuisée, vaincue, Zoraya s'écroule. Elle sera brûlée après Vêpres.

Acte IV, tableau 2

Le bûcher est dressé devant la Cathédrale de Tolède

La foule se réjouit du supplice auquel elle va assister. Enrique, en proie au doute, s'entend avec le bourreau Torillo pour que la condamnée meure avant d'être livrée aux flammes. Par Oliveira, Enrique a confirmation que Zoraya s'est accusée pour le sauver. Il est déterminé alors à lui éviter le supplice.

Le cortège funèbre de Zoraya s'avance. Quand l'Inquisiteur Calabazas rappelle la sentence, Enrique s'interpose. La foule réclame que la justice suive son cours et Padilla intervient pour annoncer que sa fille a été plongée dans un sommeil léthargique par Zoraya. L'évidence apparaît : si Zoraya meurt, Joana ne pourra se réveiller. Enrique et Zoraya négocient leur liberté contre le réveil de Joana. On amène Joana endormie et d'un geste, Zoraya la réveille. Padilla confie sa fille à des religieuses et veut libérer Zoraya, mais la foule continue à exiger le supplice ! Enrique n'obtient pas l'aide de ses archers et Zoraya, profitant de la diversion provoquée par l'arrivée du bourreau, s'assure qu'Enrique veut mourir avec elle. Portant à ses lèvres la noix de cire empoisonnée qu'elle avait préparée, elle embrasse Enrique qui tombe, foudroyé. La foule recule avec un cri d'horreur et Zoraya expire. C'est son corps mort qui sera brûlé !

Georges Schürch

Les biographies

Guillaume Tourniaire a étudié le piano et la direction au Conservatoire de Genève. Il a été directeur artistique de l'ensemble vocal Le Motet de Genève, chef des chœurs du Grand Théâtre de Genève, de la Fenice de Venise, puis directeur musical de l'Opéra d'État de Prague. En 2015 et 2016, il remporte à Melbourne le « Green Room Award », équivalent australien des Victoires de la Musique, dans la catégorie « Meilleur chef d'orchestre ». Parmi ses engagements, il dirige *Carmen*, *Eugène Onéguine*, *Faust*, *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Les Contes d'Hoffmann* à l'Opéra de Sydney, *Madama Butterfly*, *Lucia di Lammermoor*, *don Pasquale*, *Les Pêcheurs de Perles*, *Don Quichotte* à l'Opéra de Melbourne, *Les Pêcheurs de Perles*, *Alceste*, *Werther* à la Fenice de Venise, *Eugène Onéguine* à l'Opéra de Montréal, *Die Zauberflöte*, *Il Trionfo del tempo e del Disinganno*, *Saül* au Festival de Macerata, *Hamlet* à l'Opéra Royal de Wallonie, *A Midsummer Night's Dream* à l'Opéra de Lille, *l'Éclair* au Grand Théâtre de Genève, *l'Aube Rouge* de Camille Erlanger au Festival de Wexford et dernièrement, *Lakmé* à l'Opéra National du Rhin. Son goût pour la découverte l'amène à diriger de nombreuses créations si- gnées Xavier Dayer, Elena Kats-Chernin, Matteo d'Amico, Marco Tutino, Flavio Testi et à faire revivre des œuvres oubliées de Louis Vierne, Saint-Saëns, Adam, Messager. Sa discographie a reçu de nombreuses distinctions, dont le Diapason de l'année 2005 pour *Peer Gynt* avec l'Orchestre de la Suisse Romande, un Editor's Choice de Gramophone pour les *Poèmes Symphoniques* de Louis Vierne avec le QSO de Brisbane, ou encore le Prix 2019 de la critique allemande pour *Ascanio* de Saint-Saëns avec l'Orchestre et le Chœur de la HEM de Genève.

Formée à Paris (Conservatoire et Atelier Lyrique de l'Opéra) et à Strasbourg (diplôme en musicologie à l'Université), la soprano franco-roumaine **Andreea Soare** a déjà conquis les lyricomanes de Paris, Toulouse, Cologne ou Bucarest, des festivals de Garsington, Sanxay, Aix-en-Provence, New-York, Tokyo ou Wexford, s'illustrant comme Musetta, la Comtesse Almaviva, Donna Elvira, Fiordiligi ou Olga (*l'Aube Rouge* d'Erlanger). Grands succès également dans les salles de concert où elle interprète les *Nuits d'Été* de Berlioz, les *Vier letzte Lieder* de Strauss, *La Damaizelle élue* de Debussy et les grandes œuvres religieuses de Mozart, Dvořák ou Poulenc.

Jean-François Borras a déjà tenu les premiers rôles de ténor dans *Manon*, *Nabucco*, *Robert le Diable*, *La Traviata*, *Faust*, *Werther* (remplaçant Jonas Kaufman au Met de New-York), *La Bohème*, *Il Ballo in Maschera*, *Lakmé*, *Béatrice et Bénédicte*, *Rigoletto*, *Carmen*, *Dialogues des Carmélites*, *Thaïs*, *La Vestale*, *Eugène Onéguine* et bien d'autres encore sur des scènes aussi fameuses que l'Opéra de Paris, la Staatsoper de Vienne, Valence, Monte-Carlo, Covent Garden, Munich, Florence, Palerme, le Théâtre des Champs-Élysées, etc. Parmi les chefs d'orchestre qui l'ont dirigé, on peut citer, notamment, Evelino Pido, Michel Plasson, Alain Altinoglu, Stéphane Denève ou encore Daniele Gatti.

Le baryton belge **Lionel Lhote** a remporté en 2004 le Prix du public au Concours Reine Élisabeth. Sa carrière s'est déployée rapidement sous la direction de chefs de renom et de metteurs-en-scène réputés dans son pays natal et à l'international. Il s'illustre principalement dans les répertoires français et italien d'Albert (*Werther*) à Zurga (*Les Pêcheurs de perles*) et d'Amonasro (*Aïda*) à Scarpia (*Tosca*), sans oublier Don Alfonso, Leporello ou Papageno. Parmi ses projets, Pelléas à l'Opéra Royal de Wallonie-Liège

et Sharpless (*Madame Butterfly*) au Festival d'Aix-en-Provence et à l'Opéra National de Lyon.

Le baryton **Alexandre Duhamel** a étudié au Conservatoire national de Paris, a reçu le Prix Lyrique du Cercle Carpeaux, le Prix de l'Association pour le rayonnement de l'Opéra de Paris et a été couronné aux « Victoires de la Musique ». Ses rôles sont extrêmement variés - Zurga, Henry Ashton, Kurwenal, Alberich, Oreste (Gluck), Lescaut (Puccini), Escamillo, Marcello, Golaud - et il les interprète à Bergame, Hambourg, Pékin, Stuttgart, Tokyo, Paris, Milan, Barcelone, Salzbourg, Munich, etc. Il est aussi régulièrement engagé pour des concerts, que ce soit aux BBC Proms, au Festival d'Aix-en-Provence ou encore au Théâtre antique d'Orange.

Née au Canada, la soprano **Marie-Eve Munger** remporte le 1er prix au Concours de Marmande et s'illustre très tôt en créant *Pastorale* de Gérard Pesson au Théâtre du Châtelet où elle tient ensuite le premier rôle dans *Magdalena* de Villa-Lobos. Elle sillonne l'Europe et l'Amérique au gré d'un vaste répertoire du début du 19ème siècle aux œuvres contemporaines qu'elle affectionne, chantant la Colorature dans *The Second Woman* de Frédéric Verrières au Théâtre des Bouffes du Nord, la Fée dans *Pinocchio* de Philippe Boesmans au Festival d'Aix-en-Provence, participant au Festival Musica de Strasbourg dans une œuvre de Mauro Lanza ou interprétant *Judith* et le *Cantique de Pâques* de Honegger à Utrecht.

La mezzo-soprano **Carine Séchaye** est diplômée du Conservatoire de Genève (chant et art dramatique) et s'est perfectionnée à l'Opéra Studio de Zürich. Lauréate de concours internationaux (notamment « *Operalia* » de Plácido Domingo), elle accomplit une carrière internationale tant à l'opéra qu'au concert.

Et par ordre alphabétique

Pierre Arpin, ténor, a accompli ses études à la HEM de Genève, à la Hochschule für Musik de Freiburg et à la Estman School of Music de Rochester (USA). Il collabore régulièrement avec l'Ensemble vocal de Lausanne, l'Ensemble vocal de Poche, Gli Angeli et Les Argonautes comme soliste ou choriste.

Joé Bertili, baryton-basse, est diplômé du Conservatoire de Lyon et de la HEM de Genève. Ses engagements l'ont déjà conduit dans plusieurs villes de France, ainsi qu'à Lausanne, à la Martinique, à la Réunion et en Guadeloupe. Cette saison, il participe à deux productions du Grand Théâtre de Genève.

Maxence Billié maz, ténor, est issu de la HEM de Genève et s'est déjà produit dans des œuvres aussi différentes que *L'Elisir d'amore* de Donizetti ou *Kiss me, Kate* de Cole Porter ! Il est soliste dans des ensembles comme la Capella Mediterranea, le Chœur de Chambre de Namur ou Les Talents Lyriques.

Servane Brochard, soprano, Talent Musica 2022, a étudié tant à Paris qu'à la HEM de Genève où elle se perfectionne actuellement. A son actif d'interprète lyrique, de nombreux rôles de compositeurs allant de la période baroque au 20e siècle.

Léa Fusaro, mezzo-soprano, a étudié à Lyon avant de poursuivre sa formation à la HEM de Genève (actuellement en Master Interprétation). Elle a déjà eu l'occasion de se produire sur scène dans des œuvres de Monteverdi ou Nino Rota ainsi que dans une création mise en scène par Daren Ross.

Sofie Garcia, soprano, lauréate du prix Tsvétana Marthaler 2023, poursuit actuellement ses études à la HEM de Genève en Master Interprétation. Passionnée par la voix sous toutes ses formes, elle aime jongler avec les styles, de Boismortier à Menotti et se produit régulièrement tant en France qu'à Genève.

Raphaël Hardmeyer, basse, a étudié à Lausanne et à Genève (Master à la HEM avec les professeurs Gilles Cachemaille et Alexander Mayr). Bénéficiaire du programme de jeunes talents OperaLab.ch, il se produit dans un répertoire très large, d'Arcadelt à Wagner, en passant par Bernstein ou Haendel.

Alban Legos, basse, est titulaire du Master of Musical Art de la HEM de Genève et a obtenu des prix dans plusieurs concours en Suisse et en France. Le Grand Théâtre de Genève, l'Opéra de Lyon et de nombreuses scènes l'ont déjà accueilli, dans un répertoire classique, romantique et contemporain.

Joshua Morris, baryton, a étudié à Genève et à Leipzig (Master à la Hochschule für Musik und Theater). Il tient de nombreux rôles comme Masetto, Sénèque, Fasolt, Colline, Don Basilio, en Allemagne et en Suisse. En 2016, il a reçu la bourse du Cercle Romand Richard Wagner pour le Festival de Bayreuth.

Manuel Pollinger, basse suisse, a étudié à Genève et à Freiburg im Breisgau où il obtient un Master d'opéra. Il se produit dans de nombreux rôles tant à l'opéra qu'en concert, dans des œuvres de compositeurs allant de Bach à Kander, en passant par Lortzing, Mozart, Donizetti, Ravel ou Stravinski.

Ivan Thirion, basse, est issu du Conservatoire de Bruxelles et de la HEM de Genève (Master en chant). Hôte régulier de l'Opéra Royal de Wallonie, il sillonne aussi l'Europe (Genève, Avignon, Tours, Gênes, Strasbourg, Heidenheim, Utrecht, Anvers), maîtrisant tous les styles, du baroque au 21^e siècle.

Meta Červ, pianiste, poursuit actuellement un double Master en pédagogie et accompagnement à la HEM de Genève, après y avoir obtenu un Master en interprétation et le prix Maurice Espin lors de son récital de Bachelor.

Oscar Esmerode, Hugo Fabrion, Eva Kubicek, Mathias Lonchey, Daria Novik et Pablo Plaza sont actuellement en études à la Haute école de musique de Genève.

Le compositeur

Redécouvrir Camille Erlanger, ou le retour de La Sorcière

Par Jacques Tchamkerten

A partir de la fin du 19^e siècle, trois courants marquent la création lyrique française : le naturalisme, le régionalisme et le drame symboliste ou légendaire d'obédience wagnérienne. Ces trois catégories ne sont nullement étanches, comme en témoignent les drames naturalistes d'Alfred Bruneau dont les livrets, dus à Emile Zola, comportent une forte charge symbolique.

Les compositeurs qui s'y rattachent manifestent souvent un éclectisme qui transparait autant dans leurs sujets d'inspiration que dans leur style propre. La quasi-totalité de ces musiciens ont été récompensés par le prix de Rome, pourtant, aucune de leurs œuvres ne s'est imposée durablement, même s'ils maîtrisent tous les rouages de l'écriture pour le théâtre et que la musique dramatique constitue la part majeure de leur catalogue. Parmi eux, on peut citer Alfred Bruneau, Xavier Leroux, Georges Hüe, Henry Février et Camille Erlanger.

La vie et la carrière d'Erlanger présentent de nombreuses zones d'ombre. Seule une partie infime de ses archives et de ses manuscrits est conservée dans des bibliothèques, et il n'existe pas de catalogue exhaustif de ses œuvres. Notons qu'il avait épousé en 1902 Irène Hillel-Manoach, apparentée à la famille de Camondo, et autrice de *Voyage en kaleidoscope*, un roman ésotérique qui suscitera l'intérêt des surréalistes. Elle signera également les scénarios de plusieurs films de la cinéaste Germaine Dulac.

Le patronyme Erlanger est porté par de nombreuses familles juives d'origine allemande et alsacienne. Il est commun à plusieurs musiciens sans liens de parenté : les compositeurs Jules Erlanger, Gustav Erlanger et surtout Frédéric d'Erlanger qui écrit plusieurs opéras. On mentionnera encore le frère de ce dernier, Rodolphe, ethnomusicologue auteur d'une monumentale étude sur la musique arabe.

Rien, au premier abord, ne prédispose Camille Erlanger, dont les parents sont de modestes commerçants, à une carrière artistique. Né le 24 mai 1863 à Paris, l'enfant manifeste des dispositions évidentes pour la musique. Il entre en 1881 au Conservatoire où il sera admis dans la classe de composition de Léo Delibes ; en 1888, devançant Paul Dukas, il remporte le premier grand prix de Rome. Sa première partition d'importance, la légende lyrique *Saint-Julien l'hospitalier*, fera grande impression lors de sa création en 1895 par son ampleur et ses hardiesses harmoniques. Si Camille Erlanger s'impose avant tout comme compositeur lyrique, son catalogue comporte néanmoins de nombreuses mélodies, quelques œuvres pianistiques et symphoniques, ainsi qu'une partition pour *La Suprême Epopée*, film d'Henri Desfontaines, produit par le Service cinématographique des Armées, en 1919.

Le style d'Erlanger se caractérise par son goût pour l'opulence orchestrale, l'abondance des motifs conducteurs et la densité de l'écriture. Son langage harmonique n'hésite pas devant des audaces surprenantes pouvant mener brièvement aux frontières de la tonalité. Orchestratueur hors-pair, il possède un don évident pour le décor sonore, et sait planter celui-ci d'une manière saisissante en quelques mesures.

Très influencé par la conception wagnérienne du drame musical, il structure ses

partitions en un dense réseau de leitmotiv, qu'il nomme *Sujets musicaux* ainsi qu'il l'explique lui-même :

« Ces *Sujets musicaux* je les développe, les entremêle et les amalgame de manière à dépeindre les différents états d'âme de mes personnages [...] pour qu'un auditeur attentif puisse se rendre compte par eux de tous les conflits de sentiments des diverses situations dramatiques [...]. Je m'explique : pour un personnage, je veux spécialement dégager sa signification propre, sa mentalité, son physique, afin d'en faire en quelque sorte un caractère musical expressif de telle sorte que tout ce qui l'entoure, ou en un mot, l'atmosphère, encadre véritablement et naturellement cette image qui y évolue. »

Le premier ouvrage lyrique de Camille Erlanger, *Kermaria* mêle, dans un cadre breton, le fantastique et le légendaire. Créée en 1897, l'œuvre n'obtient qu'un succès médiocre.

Le compositeur sera plus heureux avec *Le Juif polonais*, d'après le roman d'Erckmann-Chatrian, sombre drame de la culpabilité et du remords, qui se rattache à l'esthétique naturaliste représentée alors par des auteurs tels qu'Alfred Bruneau ou Gustave Charpentier. Représenté avec succès à l'Opéra-Comique en 1900, *le Juif polonais* sera assez régulièrement repris jusqu'à la fin des années trente.

Le Fils de l'Etoile, aura, lui, les honneurs du Palais Garnier lors de sa création en 1904. Cet opulent drame en cinq actes doit son livret à Catulle Mendès et met en scène - en une fresque de goût épico-wagnérien - le soulèvement des hébreux provoqué par la décision de l'empereur Hadrien de construire une ville sur l'emplacement du temple de Jérusalem.

Parallèlement au *Fils de l'Etoile*, le musicien compose l'œuvre qui restera son plus grand succès : *Aphrodite*, dont le livret de Louis de Grammont adapte à la scène le fameux roman de Pierre Louÿs. La charge érotique de l'argument, le faste de la mise en scène lors de la création à l'Opéra-Comique en 1906 auront leur importance dans le grand succès remporté par l'ouvrage. Mais la musique d'Erlanger, avec son sens inné du décor sonore, son traitement très personnel des motifs conducteurs et la physionomie souvent inattendue de ses motifs mélodiques, aura tout autant d'importance dans la réussite d'une œuvre dont la musicologue Leslie Wright dira à juste titre que « son caractère hybride est peut-être plus révélateur des commencements du modernisme que d'autres partitions plus égales ».

En 1909, Erlanger fait représenter à Bordeaux *Bacchus Triomphant* - grand spectacle populaire célébrant la vigne et le vin - puis, en 1911 à Rouen *L'Aube Rouge*, un drame se déroulant dans les milieux nihilistes russes. Ses deux compositions lyriques suivantes sont réalisées en partie simultanément : *Hannele Mattern* et *La Sorcière*, le dernier de ses opéras créé de son vivant.

A sa mort, le compositeur laisse deux ouvrages inachevés. Rare transposition d'un film à l'opéra, *Forfaiture*, créé en 1921, choquera le public par la violence passionnelle du livret et sera unanimement étrillé par la critique. *Faublas*, lui, ne sera jamais représenté et la partition achevée par Paul Bastide repose dans les réserves de la Bibliothèque nationale de France.

En 1913, Erlanger avait terminé *Hannele Mattern*, sur un livret tiré de la pièce éponyme de Gerhard Hauptmann, qui devait être porté à la scène l'année suivante. La création sera empêchée par la déclaration de la première guerre mondiale, et durant toute cette dernière, il sera inenvisageable de donner à Paris une œuvre tirée d'un auteur allemand contemporain. Peu en phase avec les révolutions esthétiques des années folles,

la musique de Camille Erlanger, mort le 24 avril 1919 à Paris, allait peu à peu tomber dans l'oubli et *Hannele Mattern* réduire ses chances de voir les feux de la rampe. L'œuvre sera pourtant créée à Strasbourg en 1950 sans susciter beaucoup plus qu'une indifférence polie. C'est là certainement l'une des dernières fois qu'une partition d'Erlanger sera re-présentée à la scène.

La Sorcière a été écrite entre 1909 et 1912. Elle confirme l'orientation prise avec *le Juif polonais* puis *L'Aube Rouge* : un abandon des mythes et des légendes au profit d'une expression musicale et dramatique plus directe, voire abrupte. Le livret est une adaptation, par son fils André, de la pièce éponyme de Victorien Sardou, l'un des auteurs dramatiques les plus célèbres de la belle-époque, qui signa les livrets de quelques opéras dus à des musiciens aussi divers que Offenbach, Saint-Saëns ou Xavier Leroux. Il est surtout l'auteur de *La Tosca*, drame en cinq actes dont Illica et Giacosa tireront le livret de l'opéra de Giacomo Puccini. *La Sorcière* constitue une des dernières pièces de Sardou, dont le rôle-titre est écrit sur mesure pour Sarah Bernhardt qui s'y taillera un franc succès lors de la création en 1903.

La création de l'opéra d'Erlanger, le 18 décembre 1912 au Théâtre de l'Opéra-Comique, bénéficie, dans le rôle-titre, de la soprano Marthe Chenal (1881-1947), interprète d'élection du compositeur, dont l'ampleur de la voix autant que la présence scénique font grande impression. C'est elle qui, drapée dans le drapeau tricolore, chantera *la Marseillaise* le 11 novembre 1918 sur les marches du Palais Garnier en présence de Clemenceau. Cet acte ostensible de patriotisme ne l'empêchera pas de devenir l'égérie de Francis Picabia, et de participer aux activités du mouvement Dada.

Si *La Sorcière* remporte un vif succès de la part du public, la critique se montre divisée. La représentation terrifiante du catholicisme et de l'inquisition ne pouvait manquer de faire réagir certains commentateurs, tel Jean Darnaudat du quotidien d'extrême-droite L'Action Française qui, avec de nauséabonds relents antisémites, pourfend l'œuvre autant que le compositeur.

La critique est particulièrement partagée quant au livret, accusé de relever d'une psychologie primaire et penchant dangereusement du côté du vérisme italien. Celui-ci est alors extrêmement mal perçu en France où on ne voit en lui que vulgarité racoleuse, une vulgarité due à des livrets simplistes et triviaux ainsi qu'à une hyper expressivité mélodique et vocale faite pour plaire au public le moins cultivé. Aussi, plusieurs commentateurs s'accordent pour dire que seule une musique du type de celle de Puccini pouvait convenir à un drame à effets aussi cru, tout en louant Erlanger de ne pas avoir suivi cette voie. Parmi eux, Maurice Ravel, affirme dans sa chronique de *Comoedia* illustré :

« M. Erlanger est musicien et à aucun moment ne peut parvenir à le dissimuler. Dès lors, s'il n'était pas résolu d'avance à sacrifier ses dons naturels aux effets faciles de l'horreur vériste, on ne saisis pas le mobile qui a pu déterminer l'auteur de *Saint Julien l'hospitalier* à transformer en drame lyrique un mélodrame qui, à la rigueur, pouvait servir de prétexte aux formules surannées de l'ancien opéra. »

Comme dans ses autres ouvrages, Camille Erlanger bâtit sa partition autour d'un dense réseau de motifs conducteurs. Pierre Lalo dans *Le Temps* donne - jugements de valeur excepté - une idée assez juste de sa construction musicale :

« L'harmonie est toujours embarrassée des redoutables accords qui depuis longtemps sont chers à M. Erlanger ; de ces quintes opiniâtres et agressives dont on était accompagné d'un bout à l'autre d'*Aphrodite* ; et sans doute dans *la Sorcière* elles

semblent moins nombreuses que dans les ouvrages antérieurs ; [...]. Et les procédés de développement n'ont pas changé ; c'est toujours une répétition ; répétition par compartiments d'une mesure, ou de deux, ou de quatre d'un même dessin mélodique, d'une même formule harmonique, à quoi succède une autre formule ou un autre dessin, qui est à son tour répété par compartiments. [...]

D'autres perçoivent mieux l'originalité et les qualités de *La Sorcière*. C'est le cas de Reynaldo Hahn qui déclare dans les colonnes du quotidien *Le Journal* :

« M. Erlanger a prêté aux acteurs du drame une physionomie et une allure fort expressive, à su les animer, selon leur caractère, d'une vie chaleureuse, d'un accent sincère, vrai, communicatif, et, sous ce rapport, *La Sorcière* me paraît marquer sur ses ouvrages précédents un progrès indéniable. [...] Ce que j'ai cœur à dire, c'est que *la Sorcière* [...] est une œuvre intéressante, robuste, convaincue et musicale. J'insiste sur ce mot. On peut aimer ou ne pas aimer la nature musicale de M. Erlanger, mais on ne peut nier qu'il écrive en musique. »

C'est dans le même sens que s'exprime le journaliste et polémiste Julien Torchet dans les colonnes de l'hebdomadaire *Les hommes du jour* :

« A M. Erlanger, les jeunes et vieux pontifes refusent la liberté de suivre son inspiration, le droit de dire ce qu'il veut. Heureusement, il n'est pas homme à s'émouvoir de ces jugements hypocrites. Ils l'émoussillent, au contraire, et précipitent sa marche en avant. *La Sorcière* l'a prouvé. [...] Vous y retrouvez les mêmes qualités qui sont la marque de son talent, l'intensité de la passion, la robustesse, le don d'évocation ; vous remarquerez aussi que ces qualités, autrefois distinctes comme séparées les unes des autres, se fondent aujourd'hui harmonieusement et tendent à plus d'unité et de simplicité. »

Le style très particulier d'Erlanger se démarque de celui des compositeurs d'opéras de la même époque, et en particulier des élèves et continuateurs de Massenet. Les grands épanchements lyriques, les élans mélodiques voluptueux font rarement partie de son vocabulaire. Ses qualités de dramaturge se cristallisent autour de son sens du décor sonore. Par la singularité d'un dessin mélodique ou d'un enchaînement harmonique, il parvient à créer un cadre musical d'une remarquable efficacité, avec une force évocatrice qui lui permet de caractériser ses personnages, leurs personnalités et leurs états d'âme. *La Sorcière* relève de cette approche très théâtrale et en même temps non conventionnelle qui semble avoir déconcerté à l'époque autant les amateurs d'un art lyrique traditionnel, enraciné dans la tradition Gounod-Massenet, que les promoteurs d'un « art nouveau » représenté par des compositeurs tels que Debussy, d'Indy ou Dukas.

Aujourd'hui notre perception et notre grille d'appréciation de l'art lyrique ont changé, et l'on a appris à discerner la vérité dramatique et l'émotion ailleurs que dans l'effusion mélodique. Dans cette perspective, il est vraisemblable que notre approche de la musique d'Erlanger se différenciera de celle de ses contemporains et peut-être saura-t-on lui trouver des qualités et une portée que les auditeurs de la « belle époque » n'avaient pas été en mesure de discerner.

La tendance musicale de l'époque

Une nouvelle voie dramatique fin-de-siècle : le
Naturalisme sur la scène lyrique

Par Michela Niccolai

*Le Germain aime l'action qui rêve,
le Français aime le rêve qui agit.*
Richard Wagner

Les ferments musicaux qui ont animé la scène européenne dans la deuxième moitié du 19^e siècle ont contribué, en France, à la floraison de multiples genres « nationaux » (opéra-comique, grand-opéra, opérette... pour n'en citer que les plus connus). Si d'un côté les modèles musicaux imposés par Wagner se révèlent incontournables, de l'autre côté des nouvelles formes de dramaturgie théâtrale, qui ont trouvé d'abord un terrain fertile dans le théâtre parlé, commencent à s'annoncer aussi sur la scène lyrique. Les sous-titres des opéras témoignent de ces changements, ainsi la définition de « opéra » cède la place à des indications bien plus précises, notamment au sujet de la structure dramatique véhiculée par l'auteur, telles « roman musical », « tragédie japonaise » ou « drame lyrique ».

Cette dernière définition, en particulier, encadre une période artistique d'environ une trentaine d'années entre la fin-de-siècle et la Première Guerre mondiale, attirant l'attention de nombreux compositeurs, réunis sous le « drapeau » esthétique du Naturalisme – d'Alfred Bruneau (*Le Rêve*, 1891) jusqu'à Camille Erlanger (*La Sorcière* 1912). Pour mieux comprendre comment ce courant de pensées a trouvé son expression dans le domaine opératique, il faut d'abord considérer le rôle central qu'Émile Zola a joué en qualité de chef de file pour un renouveau du choix des sujets et du style d'écriture des livrets lyriques.

D'abord courant littéraire, le Naturalisme s'affirme au théâtre, puis sur la scène lyrique, ayant l'objectif de « représenter le réel ». Après avoir passé quatre ans à publier des textes dans *Le Bien public* et *Le Voltaire* (1876-1880), en 1881, Émile Zola publie l'essai *Le Naturalisme au théâtre*, pamphlet sur l'application des idées naturalistes à la scène théâtrale. Dans la perspective de l'écrivain, les premiers éléments qui doivent être réformés sont la structure de la scène et le jeu des acteurs.

Le théâtre parlé à la fin du 19^e siècle est le « théâtre de l'image », dans lequel les acteurs se contentent d'avoir en scène une fonction proche de celle de mannequins. Les actrices, notamment, vêtues de robes magnifiques et luxueuses, défilent sur l'avant-scène en accaparant l'attention du public qui, distrait par leurs vêtements et leur beauté, perd de vue le sens de la pièce. Pour séduire ultérieurement les spectateurs, le décor est enrichi par l'emploi de machines capables de réaliser des effets spectaculaires, comme des orages, des naufrages... Le conflit entre les exigences de prima donna des acteurs et le soin excessif porté aux décors conduit néanmoins le théâtre aux limites de sa décadence, puisqu'il vide la puissance dramaturgique des pièces, en les réduisant à un éphémère défilé.

C'est à partir de cette constatation que Zola modifie la hiérarchie des pratiques théâtrales : le/la protagoniste ne doit plus dominer la scène, mais doit se fondre dans l'en-semble des acteurs qui collaborent tous au même niveau, devenant ainsi un *primus inter pares*. Zola aspire également à fournir des indications pour une nouvelle conception de l'interprétation vocale des rôles : l'acteur doit vivre son personnage, il ne doit pas se limiter à déclamer les répliques du texte.

Zola écrit :

« Il ne reste guère qu'à mettre à la scène des personnages vivants, ce qui est, il est vrai, le moins commode. Dès lors, les dernières traditions disparaîtraient, on réglerait

de plus en plus la mise en scène sur les allures de la vie elle-même. [...] On vit de plus en plus les pièces, on ne les déclame plus. [...] une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat. » (p. 94)

Pour organiser une scène qui devient plus complexe à gérer – tant dans la direction des acteurs que dans l'articulation des décors –, Zola prophétise le rôle du metteur en scène moderne, qui, de l'extérieur de la scène, coordonne les mouvements scéniques des personnages à l'intérieur d'un décor qui raconte leurs personnages, tout en conférant une nouvelle vitalité à l'œuvre théâtrale :

« Tel est le rôle des décors. Ils élargissent le domaine dramatique en mettant la nature elle-même au théâtre, dans son action sur l'homme. On doit les condamner, dès qu'ils sortent de cette fonction scientifique, dès qu'ils ne servent plus à l'analyse des faits et des personnages. [...] Il faut applaudir lorsque le décor exact s'impose comme le milieu nécessaire de l'œuvre, sans lequel elle resterait incomplète et ne se comprendrait plus. » (p. 101)

Un dernier élément novateur chez Zola est fourni par l'insistance de l'écrivain sur le concept d'œuvre théâtrale, qui est donné par la coprésence d'une multiplicité d'éléments (texte, acteurs, décor...) qui se trouvent tous sur le même niveau pour concourir à la réalisation de la vérité sur scène :

« La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la diction, des pièces elles-mêmes. Tout marche de même dans la voie naturaliste. Lorsque le costume devient plus exact, c'est que les décors le sont aussi, c'est que les acteurs se dégagent de la déclamation ampoulée, c'est enfin que les pièces étudient de plus près la réalité et mettent à la scène des personnages plus vrais. [...] je retrouve ici la question de l'homme métaphysique, de l'homme abstrait qui se contentait de trois murs dans la tragédie, tandis que l'homme physiologique de nos œuvres modernes demande de plus en plus impérieusement à être déterminé par le décor, par le milieu, dont il est produit. » (p. 124-125)

Tandis que le renouvellement théâtral proposé par Zola trouve une pleine résonance dans le Théâtre Libre d'André Antoine, dont l'activité débute à Paris le 30 mars 1887, sur la scène lyrique ces idées dramaturgiques se fusionnent avec les *leitmotivs* de Wagner.

La production musicale et la pensée de Wagner ont donné lieu en France à des ré-élaborations originales répondant ainsi à la crise du système opératique de l'époque. Depuis la première représentation de *Tannhäuser* à Paris (1861) le choix s'impose ; face au « phénomène-Wagner » il faut se positionner : en faveur ou contre. D'un point de vue musical, le modèle établi par le maître allemand devient une référence, une réalité qui permet aux compositeurs français de se définir, de bâtir leur système théâtral propre à partir des positions que Wagner a le premier établies. L'adjectif « wagnérien » et le terme « wagnérisme » apparaissent constamment dans la presse de l'époque, gardant souvent une nuance presque religieuse, celle d'une présence sacrée qui inspire la production artistique française.

D'un point de vue stylistique, la présence du leitmotiv côtoie « le style de Massenet, dans un contexte dramatique qui n'est plus celui des mythes et légendes chers à Wagner, mais celui d'un monde réaliste inspiré des préoccupations sociales de Zola [...] » (Jean-Jacques Nattiez). Si la théorie *du Naturalisme au théâtre* de Zola devient l'exemple à suivre pour ouvrir des nouvelles voies, Wagner reste le point de repère pour la « conception musicale du sujet », pour reprendre les termes de Paul Dukas, déterminant une « physionomie toute nouvelle » du spectacle lyrique dans laquelle l'art populaire a une position de premier plan.

Le modèle *wagnérien* filtré dans une perspective *zolienne* devient la base de ces nouveaux raisonnements dramaturgiques, représentant la racine commune du parcours musical élaboré par Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, les plus célèbres compositeurs naturalistes. Parmi les nombreux opéras de Wagner, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1868) occupent une place particulière dans les affirmations et les choix musicaux de Bruneau et Charpentier. La création française des *Maîtres Chanteurs* a eu lieu à Lyon le 30 décembre 1896, suivie par celle parisienne un an plus tard (10 novembre 1897, Opéra). D'après les commentaires de Paul Dukas :

« L'histoire, la vie populaire et locale, le détail familial et le rire sonore épanouit à la surface de l'œuvre n'en constituent que l'aspect décoratif. Ce sont les éléments qui fourniront au drame les motifs plastiques indispensables à toute réalisation théâtrale, rien de plus. »

La musique ne fait que suivre cette tendance dramatique : l'architecture basée sur le principe du leitmotiv est toutefois contaminée par l'insertion d'épisodes dans des formes traditionnelles (chorals, monologues, chansons, chœurs et danses...) et par la présence de scènes de foule à la fin de chacun des trois actes (comme dans le grand-opéra). C'est la glorification de l'art ancien à travers la musique populaire au centre du drame wagnérien qui constitue l'un des centres d'intérêt de Bruneau et Charpentier dans la perspective renouvelée de la démocratisation du savoir. Quels ingrédients de cet ouvrage exemplaire dans l'univers mythologique de Wagner ont attiré l'attention de deux compositeurs qui partageant les mêmes idéaux sociaux et dramaturgiques ? Pour répondre à cette question il faut se pencher sur les deux œuvres-phare du Naturalisme lyrique : *Le Rêve* de Bruneau (1881) et *Louise* de Charpentier (1900).

Le 18 juin 1891 *Le Rêve* d'Alfred Bruneau a vu le jour sur la scène de l'Opéra-Comique. Après avoir écarté le sujet tiré de *La Faute de l'abbé Mouret* inspiré du roman éponyme de Zola, Bruneau s'intéresse au *Rêve*, le chapitre final des *Rougon-Macquart*. Zola ne se sentant pas à l'aise dans l'écriture d'un livret lyrique, c'est Louis Gallet, célèbre librettiste de Bizet et Massenet, qui est donc appelé à prêter sa plume pour l'écriture du « drame lyrique » de Bruneau. Si ce n'est pas la prose sèche qui prime dans le *Rêve*, on peut toutefois parler de « prose lyrique » : le premier pas est fait en direction du naturalisme lyrique qui aspire à représenter sur scène une « tranche de vie ». Les personnages, suivant les recommandations de Zola, doivent avoir une profondeur psychologique : leurs actions doivent surgir de leurs sentiments les plus profonds dont ils constituent le miroir. La pièce est articulée en quatre actes et huit tableaux : l'atelier des brodeurs, le Clos-Marie, la procession, la chapelle des Hautecœur, la chambre d'Angélique, l'oratoire de l'évêché, de nouveau la chambre d'Angélique puis, enfin, le porche de la Cathédrale. L'intérêt pour les classes les plus humbles de la société est, dans l'opéra tout comme dans le roman, mis en avant.

Quel rapport donc entre cette structure et l'héritage wagnérien dont Bruneau se fait

l'un des porte-parole ? D'abord dans le livret qui, comme chez Wagner, est composé d'actes et de scènes abandonnant les traditionnels morceaux séparés. La structure par tableaux se substitue à la narration chronologique des événements énoncée par la structure de l'« acte », ouvrant la voie aux tableaux juxtaposés utilisés par Charpentier dans *Louise*. Cette structure moins rigide permet aux auteurs d'aller plus en profondeur dans la psychologie des personnages, en les reliant directement avec le décor qui les entoure et qui, d'une certaine façon, seconde leurs actions. Dans cette perspective, il est impossible d'aborder une analyse du livret du *Rêve* sans prendre en compte le roman dont le livret est tiré. Et la musique n'est pas en reste : utilisant un système basé sur le retour motivique, Bruneau confère plus d'unité à la narration musicale, s'inspirant du leitmotiv wagnérien mais dans la veine lyrique typique des thèmes de Massenet.

Pour mieux comprendre ce mélange original de styles et de techniques de composition, le jugement de Léon Puech dans la presse nous éclaire : « C'est une musique très moderne. Monsieur Bruneau est tant soit peu wagnérien, comme tous les jeunes compositeurs, mais ce qu'il fait est très clair. Cela se comprend ». D'autres critiques soulignent aussi la volonté, la tentative du compositeur d'accommoder le wagnérisme au tempérament français.

Dans son activité d'écrivain et de critique musical (*La Musique française*, 1901), Bruneau esquisse l'état de la « musique en France du 13^e au 20^e siècle. La musique à Paris en 1900 au théâtre, au concert, à l'Exposition », citant le sous-titre de la publication. Wagner y occupe une position centrale, séparant physiquement une première partie du volume dans laquelle l'auteur retrace les grands maîtres de la musique française, d'une deuxième consacrée aux tendances musicales contemporaines. La production de ces grands compositeurs qui représentent aux yeux de l'auteur « la tradition » et l'« innovation », filtrée à travers le lexique musical de Wagner et la vision dramatique de Zola, dans la perspective de Bruneau, trouve une continuation avec les œuvres de Gustave Charpentier. Dans le chapitre qui suit celui sur Wagner, Bruneau insère un texte sur *Louise*, qui avait inauguré le nouveau siècle musical à la Salle Favart (2 février 1900). Dès les premières lignes le critique distingue les compositeurs en deux groupes : « les imitateurs de Richard Wagner » et « les partisans du 'fait divers' lyrique ». Aucun de ces groupes n'a su trouver de nouvelles voies pour sortir le panorama théâtral français de l'impasse dans laquelle se trouvait tant la production musicale que dramatique. Toutefois, Bruneau indique la naissance d'une nouvelle étoile, Gustave Charpentier, « au premier rang des maîtres français ». Le choix du sous-titre est emblématique dans l'œuvre de Charpentier :

« roman musical », à souligner d'une part la filiation avec les propos dramatiques et esthétiques de Zola et, d'autre part, la volonté de créer une narration fluide, sans les césures créées par les numéros séparés. L'intrigue, elle aussi, semble puiser dans les souvenirs de jeunesse du compositeur, dans ses années de bohème montmartroise. Une jeune cousette, Louise, tombe amoureuse d'un poète sans le sou, Julien. Leur amourette toutefois n'est pas seule au centre de l'intrigue : c'est Paris, avec ses contradictions et sa séduisante beauté, qui est au cœur de *Louise*.

L'ombre des *Maîtres chanteurs* plane à plusieurs reprises sur la partition de Charpentier, mais le moment le plus marquant est sans doute l'épisode du long duo du 3^e acte, quand Julien et Louise échangent leurs promesses d'amour dans le décor éblouissant de la *Ville lumière*. Ici c'est le compositeur qui indique directement dans la partition chant piano « Modéré identique au tempo de la valse des *Maîtres chanteurs* » : l'allusion au chant d'amour de Walther (*Maîtres chanteurs* acte III, scène IV), inspiré par

la beauté d'Eva, revient également dans le choix des mots employés. Dans les deux cas on fait référence aux yeux : « Astres sans nombre suspendant leur essor ! » chante Walther, tandis que Louise affirme : « Ta gloire aura mes yeux pour étoiles ! ». L'amour pour l'être aimé passe donc à travers les yeux : « astres » qui attirent le regard du premier et « étoiles » qui confirment la gloire future du poète-Julien.

Pour conclure, si le Naturalisme lyrique se présente comme une particularité de la scène française, la contamination des diverses composantes artistiques y a grandement contribué. L'originalité de cette assimilation tient au fait que, si l'aspect musical est au centre de cette réflexion, la dimension dramaturgique et les idées sociales véhiculées par l'objet artistique, tant pour Wagner que pour Zola, occupent une place fondamentale dans le processus qui mène à la consolidation de l'opéra naturaliste.

La réception conjointe de plusieurs niveaux de langage (littéraire et musical), qui se complètent l'un l'autre, a ainsi concouru à la réalisation de l'un des volets les plus productifs et originaux du théâtre lyrique européen.

Orchestre de la HEM

L'Orchestre de la Haute école de musique de Genève (HEM) est formé d'étudiant-e-s de l'institution. Il bénéficie de partenariats avec des formations professionnelles réputées de la région lémanique et de l'intérêt de chefs et de cheffes de renom. Des tournées internationales sont effectuées chaque année. L'Orchestre s'est produit en Hongrie, en Chine, au Japon, en France, à Singapour et en Finlande.

Acteur culturel régional important, l'Orchestre de la HEM collabore régulièrement avec le Grand Théâtre de Genève, avec le festival Paléo de Nyon ainsi qu'avec le festival de musique contemporaine Archipel. L'académie d'orchestre organisée tous les deux ans avec la Zürcher Hochschule der Künste sous la direction de chefs et de cheffes de renom constitue un événement majeur de la vie de l'école. L'Orchestre de la HEM collabore régulièrement avec l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Genève, l'Ensemble Symphonique Neuchâtelois, l'Orchestre des Pays de Savoie.

L'Orchestre de la HEM est dirigé par des chefs et des cheffes d'orchestre réputé-e-s, notamment Jukka-Pekka Saraste, Leonardo García Alarcón, Pierre-André Valade, Emmanuel Krivine, Pierre Bleuse, Markus Stenz ou encore Domingo Garcia Hindoyan. En 2023-2024, l'Orchestre de la HEM accueille Clement Power, Laurent Gay, Peter Eötvös, Guillaume Tourniaire, Kevin Griffith, Facundo Agudin et Victorien Vanoosten. Il est également dirigé par les étudiant-e-s de la classe de direction d'orchestre de la HEM (professeur Laurent Gay) lors de sessions organisées dans le cadre du cursus d'études.

Depuis sa création, l'Orchestre de la HEM a participé à l'enregistrement de plusieurs projets discographiques, dont certains ont été salués par la critique internationale.

Chœur de la HEM

Pour cet opéra d'Erlanger aux effectifs chorals parfois très imposants, le département vocal a réuni dans un même ensemble ses chanteurs et chanteuses, ainsi que l'Atelier choral, constitué d'étudiant-e-s d'autres départements qui prennent part au projet dans le cadre de leur pratique d'ensemble, pour former au final un chœur d'environ 70 personnes.

Celui-ci sera utilisé dans différentes formations, aux effectifs variables selon les tableaux de l'opéra, afin de restituer au mieux les personnages qu'il incarne, tantôt les paysans et les paysannes, les invité-e-s ou encore la foule déchaînée.

Le chœur a été préparé en amont par Jean Gautier-Pignonblanc avant de travailler avec le chef Guillaume Tourniaire, et il est renforcé par quelques chanteurs et chanteuses externes.

L'organisation

La production de *La Sorcière* est une co-production de l'Association Ascanio et de la Haute école de musique de Genève.

L'Association Ascanio

Créée à l'initiative du chef d'orchestre Guillaume Tourniaire, l'Association Ascanio a pour but de faire connaître par l'enregistrement, le concert ou la représentation scénique des œuvres musicales injustement oubliées ou négligées. A cette fin, l'Association suscite la reconstitution de la partition originale et soutient diverses activités liées à la reconstitution et à la réalisation de telles œuvres (travaux de recherche, publications, conférences, etc.).

En 2017, une première collaboration entre l'Association et la HEM a permis à Guillaume Tourniaire de créer l'événement à Genève, en dirigeant à l'Opéra des Nations *Ascanio*, un opéra de Camille Saint-Saëns qui n'avait jamais été joué dans sa version intégrale qu'il a patiemment reconstituée. Un enregistrement CD et un livre ont accompagné ce projet musical et pédagogique, relayé unanimement par la critique internationale.

Avec *La Sorcière*, l'Association Ascanio s'est lancée dans une nouvelle aventure, rendue possible grâce à une nouvelle et étroite collaboration avec la HEM.

La Haute école de musique de Genève

La HEM est une institution musicale d'enseignement supérieur d'excellence, à l'écoute des mouvements de la société, ancrée dans son contexte local et régional et ouverte sur le monde ; elle est aussi un véritable acteur culturel au cœur de la Cité.

Rassemblant plus de 180 étudiant-e-s et alumni, le projet *La Sorcière* représente un formidable instrument pédagogique pour la HEM. Il offre aux étudiant-e-s l'opportunité de collaborer étroitement avec des musiciens et des musiciennes, ainsi qu'avec des chanteurs et chanteuses professionnel-le-s occupant les rôles principaux. D'autre part, ce projet constitue pour beaucoup d'entre-eux/elles une première expérience professionnelle de grande envergure. La composante éducative passe notamment à travers les nombreuses répétitions et masterclasses organisées dans le cadre du projet.

ASSOCIATION ASCANIO

Soutenez ses futurs projets !
Devenez membre ou faites un don !

En adhérant à l'Association Ascanio, vous aiderez à faire connaître par l'enregistrement, le concert ou la représentation scénique des œuvres musicales injustement oubliées ou négligées. Vous serez ainsi à la pointe de la recherche musicologique dans le domaine de l'art lyrique.

Un courriel à associationascanio@bluewin.ch avec vos nom, prénom, n° de téléphone et la cotisation de CHF 50.- (tout don bienvenu) sur le compte de l'Association Ascanio, 1208 Genève, IBAN CH81 8080 8001 1192 3489 2, suffisent à votre adhésion.



Par avance, un grand merci pour votre soutien !

Association Ascanio
Chemin Ella-Maillart 16 – 1208
Genève <http://www.ascanio-asso.net/>

hem

Genève
Neuchâtel



suivez-nous sur   

inscrivez-vous à notre newsletter | www.hemge.ch