



Pour parler vulgairement, Frédéric Chambert a le nez creux. Chaque création d'opéra est aujourd'hui une épreuve où non seulement le genre mais encore les protagonistes comparaissent au tribunal de l'opinion, qui décide de leur viabilité. A en juger d'après l'accueil enthousiaste qu'ont reçu Les pigeons d'argile, le directeur du Théâtre du Capitole peut se féliciter de son choix. On ne sait en effet au terme du spectacle à qui attribuer particulièrement le mérite de la réussite, tant il semble également partagé.

Écrit d'abord, le livret de Tanguy Viel, un débutant en la matière malgré sa position de romancier reconnu, s'inspire de l'enlèvement en 1974 de la petite fille du magnat William Randolph Hearst, dont Orson Welles avait fait Citizen Kane dans le film du même nom. Moins qu'à l'exactitude historique il s'intéresse aux motivations personnelles de personnages qui ne peuvent être confondus avec les protagonistes véritables. Il fait de Toni, le ravisseur, le fils d'un employé du père de Patty. La longue familiarité de Pietro et de son patron a créé entre eux une connivence devenue insupportable à un jeune homme nourri aux idées socialistes de son père et révolté par l'injustice fondamentale qu'est la misère. Pour que cela change, le rapt d'une riche héritière devient l'acte révolutionnaire par lequel il va se définir et se poser. Charlie, une jeune femme amoureuse de lui, soutient sa logique et souhaite partager sa vie. Elle devinera l'attraction mutuelle entre Toni et Patty, peut-être résurgence d'un attachement enfantin, et s'y opposera en vain. Devenue solidaire de Toni Patty participera à l'attaque d'une banque et prendra la fuite avec lui. Leur cavale prendra fin dans un refuge cerné par la police. Pietro, que son fils méprisait, est mort pour favoriser sa fuite, et le rideau tombe sur la mort de Charlie, qui a fait de son corps un écran entre les balles du père justicier et le blouson de Toni...porté par Patty. On a donc les ingrédients d'une véritable tragédie, psychologique et intellectuelle, avec les espoirs déçus, les velléités stériles, les entreprises mort-nées, les rêveries absurdes, la jalousie et les trahisons, et factuelle, avec ces deux morts par amour. Ce livret gorgé de résonances littéraires – la formule de Toni cite Pasolini, la conversion de Patty est celle de Polyeucte : « Je vois, je crois, je suis désabusé » - et politiques – Pietro est un socialiste désenchanté - entre donc de plain-pied dans le genre opéra, aidé par une écriture versifiée, selon l'auteur, en vers libres peut-être, mais très proches de la prose assonancée, ce qui leur garde une fluidité quasi constante, assortie à une économie des échanges peut-être pudique, en tout cas parfaitement dépourvue de grandiloquence. Cela concourt à produire un texte où Rimbaud s'insère comme naturellement et où « rien ne pèse ni ne pose » alors même qu'il reprend des formules passées à l'état de slogan chez les professionnels de la révolution. On ne saurait oublier de dire qu'à aucun moment Tanguy Viel ne donne de leçon : il n'a pas écrit une thèse, mais une histoire dont le sens est aussi complexe que sa construction.

Cette complexité, Mariame Clément l'a faite sienne. Au final, pour ainsi dire, parce que sa maîtrise éblouit dès le prologue, elle parvient à rendre d'une lisibilité quasiment parfaite un donné théâtral et musical pour le moins compliqué. En effet le prologue semble exposer l'épisode final d'une histoire qui sera racontée en flash-back dans les trois actes suivants. Mais qui parle ? C'est Charlie, qui prétend avoir fui avec Toni et Patty. On saura plus tard qu'elle a menti, qu'elle n'était pas avec eux, qu'elle les trahissait. Toute l'œuvre repose sur ces incessants changements de point de vue, la prise de parole d'un personnage ne pouvant se confondre avec aucune autre, irréductibilité rendue sensible par les duos où ni les mots ni les notes ne s'unissent, ce qui leur donne une valeur annonciatrice puisque la simultanéité ne masque pas le désaccord profond. Cette complexité, c'est aussi celle de la musique, qui traite les points de vue successifs par une

juxtaposition si bien calculée qu'on en ressent la simultanéité. Ce qui est voisin sur la portée le devient sous nos yeux par le talent conjugué de Julia Hansen et de Philippe Berthomé. Les décors de la première, dans leur savant agencement qui permet de diviser l'espace scénique jusqu'à trois zones horizontales contiguës, plus un espace supérieur, et d'en modifier la perspective en les faisant tourner sur le plateau, résolvent ingénieusement les exigences de changements multiples et immédiats de lieux prévues par le librettiste. Les lumières du second, en estompant ou en soulignant telle ou telle partie de l'espace, focalisent l'intérêt sur le point de vue qui s'exprime sans rupture avec le précédent. C'est d'une efficacité totale et cela épouse littéralement les changements musicaux par lesquels Philippe Hurel caractérise le discours de chacun. Le compositeur a-t-il été touché par le souvenir des opéras qu'enfant il entendait au Capitole ? Spectrale ou non, sa musique nous a touché par un raffinement indéniable et immédiatement perceptible dès le prologue. Son orchestre de 58 musiciens compte plus de cordes graves que de cordes aiguës, un piano, une harpe, des percussions, deux vibraphones, un célesta, dix bois, neuf cuivres, et aucun dispositif électronique. L'écriture, aussi colorée que l'instrumentarium le laisse deviner, accompagne le sens, plaintive, exaltée ou menaçante, et si elle amène les chanteurs à leurs limites, tous disent que c'est avec leur accord, vantant leur plaisir d'avoir eu ces échanges avec le compositeur. Elle ne les oblige quasiment jamais à forcer, excepté peut-être Pietro, dans les moments où l'alcool et la mauvaise conscience lui mettent les nerfs à vif. Parmi les analogies qu'elle suggère, celle d'un feuilletage indéfiniment repris, avec d'incessants malaxages qui se résolvent en désagréments subtiles. Sans doute a-t-on déjà entendu ces contrastes et ces sons tendus vers l'aigu, mais ils n'ont rien de gratuit, et l'insertion de l'air de Pamina : « Ach, Ich fühl's » avant son infusion dans le discours musical jusqu'à absorption, comme le chœur fugué du troisième acte, sont autant de bijoux, comme l'interlude qui sépare l'acte II de l'acte III, donné rideau baissé, soutient la comparaison avec maintes pièces du genre. Sans doute l'expérience et le talent de Tito Ceccherini, chef italien éclectique, ne sont-ils pas pour rien dans un résultat indéniable : aussi incroyable que cela puisse paraître à certains, cette musique sonne lyrique, et ses rares aspérités servent les situations, comme dans l'opéra de papa. Pour autant qu'on puisse se prononcer, la discipline des musiciens a été pleine et entière et celle des choristes indiscutable



Vincent Le Texier prête sa prestance physique et vocale au milliardaire, dont il rend quasiment palpable le sens de l'autorité et aussi l'humanité d'un personnage qui n'est pas une caricature de capitaliste. Gilles Ragon, le paladin des entreprises musicales hardies, incarne l'ancien prolétaire revenu de ses illusions et le père déchiré avec la générosité vocale et l'engagement scénique qui le rendent si attachant. Sylvie Brunet-Grupposo se lance dans l'aventure et campe un commissaire de police à l'émission majoritairement staccato qui nous semble, non par sa faute mais parce que son discours mêle obscurités et clichés, moins réussi que les autres personnages. Aimery Lefèvre est un Toni convaincant scéniquement et résiste bien à une écriture qui privilégie la zone aiguë de sa voix. Patty échoit à Vannina Santoni ; dans ce personnage de jeune fille étouffée par son milieu qui se laisse séduire par son ravisseur, elle démontre un talent de comédienne à rendre jalouse plus d'une actrice confirmée, et déploie les volutes de sa voix souple et fruitée dans les dessins tracés pour elle par le compositeur. Cette expressivité, et toute l'amplitude vocale, Philippe Hurel les exploite aussi pour Gaëlle Arquez, dans l'arc si étendu de sa voix, là encore plus sollicitée pour ses aigus que pour ses graves, sans que jamais la démonstration ne vire au numéro ou à la performance : il y a un personnage, et l'interprète le fait exister avec une intensité bouleversante. A noter l'insistance avec laquelle le rôle de Mariame Clément est souligné dans la direction d'acteurs. C'est du reste à elle que l'on doit l'usage des projections vidéo réalisées par Momme Hinrichs et Torge Moller censées reprendre les films tournés par Toni ou Charlie et qui permettent de ne rien perdre de l'interprétation théâtrale. Autant ce procédé sent souvent l'artifice autant cette fois il s'impose comme la mise en évidence des interrogations de personnages autant en quête de leur identité que de solutions pour changer le monde, et aussi du piège que constituent ces images d'eux-mêmes qu'ils contemplent, oubliant dans leur reflet d'analyser leur situation au monde.

Sans doute avons-nous été très long. Qui nous a suivi jusqu'ici a compris notre satisfaction à dresser ce bilan. Comment expliquer cette réussite ? Elle tient à la symbiose que les auteurs et les interprètes ont su opérer entre la conception et l'incarnation. L'histoire, si elle éveille d'innombrables échos, nous ramène à l'essentiel : des êtres humains broyés dans le conflit entre leurs rêves et la réalité. C'est pour avoir su, tous, créateurs et interprètes, faire vivre cette humanité que cette œuvre nous touche. Pour réussir un opéra, y a-t-il un autre secret ?