La Rondine : un théâtre de la cruauté

La Rondine semble devoir son infortune en partie aux conditions particulières de sa naissance. Le « cahier des charges » était clair, Puccini devait écrire une opérette viennoise. Reste maintenant à savoir jusqu'où cet engagement a été respecté et si les libertés prises par le compositeur par rapport à la forme imposée ne constituent pas pour ses détracteurs un alibi facile pour éviter de prendre en considération ce que l'œuvre contient réellement.

Aujourd'hui, il est grand temps d'effacer ce malentendu qui finit par réduire l'œuvre à une accumulation de beauté musicale sans objet. "L'opéra préféré de Puccini" peut alors redevenir ce moment unique où le compositeur sonde avec la plus déchirante acuité toute la richesse et la vérité de l'âme humaine.

Polyphonies

On pourrait définir la forme choisie par Puccini de « théâtre polyphonique » dans la mesure où, en permanence, la musique prend en charge un kaléidoscope de situations qui se superposent et occupent d'un bout à l'autre de l'œuvre chaque centimètre carré de l'espace scénique. Comme aux premiers temps du cinéma, lorsque n'existait que la prise de vue en caméra fixe, la musique permet à chaque point de l'image scénique de vibrer avec son intensité propre. Toute focalisation est abolie et le sens se déduit de la prise en compte simultanée ou successive d'un ensemble d'éléments visuels et de processus sonores. Ceux-ci peuvent être tantôt complémentaires, tantôt contradictoires et, ensemble, ils donnent la mesure de cette complexité de l'humain que la scène d'opéra découvre tout à coup sous sa forme brute, déconcertante, et que le public de l'époque mais aussi une grande partie de celui d'aujourd'hui n'est semble-t-il pas prêt à accepter.

Dans un premier temps, il verra dans « La Rondine » une parenthèse agréable ponctuée de réminiscences à d'anciennes trames, on pense à *Manon*, à *Bohème*, à *Traviata*, les voix sont belles, les mélodies inventives et Puccini reste le plus grand compositeur italien de son temps. Viennent ensuite le doute, l'incompréhension, le "refus de voir", d'accepter ce qui est nouveau (y compris par rapport aux autres opéras de Puccini), et l'œuvre tombe dans l'oubli.

Pourtant, si l'on suit attentivement le livret et la partition, il y a peu de risques de faire fausse route car Puccini se montre très directif. Outre les didascalies que l'on trouve dans le livret, la partition regorge d'indications très précises en direction des interprètes et en particulier du chef d'orchestre, qui construisent une dramaturgie certes complexe mais dont chaque composante est magistralement contrôlée. Le génie musical et théâtral de Puccini est à l'œuvre et demande qu'on le suive avec précision. On peut alors laisser se déployer cette longue conversation en musique dans laquelle on tâchera d'insérer sa propre liberté d'interprétation.

Portrait d'une protagoniste

« L'Hirondelle » : le choix du titre et de la symbolique qui s'y rattache, sert avant tout à magnifier le portrait et le destin de la protagoniste.

Tout commence par l'air de Prunier, lorsqu'il lance un sujet que Magda va s'empresser de développer et qui est celui de son passé de grisette. Clairement, Rambaldo, son riche protecteur, est ce roi évoqué par le poète et qui profite de la jeune fille acculée par la misère, mais Magda sort son ami Prunier de l'embarras en effaçant la gaffe qu'il vient de commettre peut-être de manière consciente. Elle trouve ainsi le moyen de dire devant tout le monde ce qu'elle ressent en vivant dans une réalité étrangère à sa nature propre.

En même temps elle sait, elle, la femme vraisemblablement abusée et recueillie dans un acte de générosité par le riche banquier, qu'elle n'a plus rien à perdre et qu'il ne lui en voudra pas.

Morale de l'histoire : la Doretta de Prunier ne se laisse pas avoir et refuse sa fausse identité. Le drame est ainsi noué et les prédictions de Prunier au premier acte ne feront qu'en préciser la ligne directrice. La souffrance de la femme, thème ô combien cher à Puccini, émerge à ce moment-là et va être porté à son paroxysme dans le final de l'opéra.

Il est à constater que même dans les moments de légèreté, le drame reprend le dessus. Ainsi, au deuxième acte, dans l'euphorie qui règne chez Bullier, sous le travestissement de la comédie et de l'opérette, le désir de revivre moment par moment, mot pour mot avec un autre, la scène de la première rencontre amoureuse, devient bien plus qu'un simple accès de nostalgie. Les connaissances en matière de fonctionnement de la psyché de l'époque détectent déjà dans ce processus, sinon une dimension pathologique, du moins un moment de désespoir et de souffrance que la musique, malgré son apparente suavité, révèle sans équivoque.

Des sons et des mots

Derrière la simplicité et la beauté de la ligne mélodique, Puccini construit un savant réseau de tensions basé sur l'emploi, sans complexes, d'un mélange des styles dont notamment le Jazz et les derniers soupirs d'un Impressionnisme qui n'est plus une nouveauté, mais qui intègre de plein droit le langage musical de l'époque. Le compositeur joue sur l'harmonie pour écrire un sous-texte d'une extrême violence. Le chanteur lui-même se laisse prendre. Pour ne citer qu'un exemple, aucune chanteuse ne peut lire la lettre de la scène finale, par ailleurs une mélodie des plus simples, sans que une tension de dissonances savamment distillée ne lui extirpe des larmes.

Par ailleurs, une œuvre comme celle-ci nous rappelle qu'avec Puccini le "temps réel" fait irruption sur la scène de l'opéra. En effet, malgré la permanente fluctuation des tempi, la grande diversité dynamique que possède l'œuvre, tout nous ramène à une seule et unique pulsation souterraine, inéluctable, à laquelle chaque personnage et avec lui chaque interprète est soumis quoi qu'il fasse : la pulsation inexorable du temps qui passe.

Ainsi, en ce qui concerne le final tant critiqué pour sa brièveté, rappelons que Magda quitte Ruggero non pas pour retrouver sa liberté, mais pour mourir et cette mort (réelle ou symbolique, le choix nous appartient) ne peut être que brutale, violente, brève comme cette dernière plainte finale qui a souvent fait penser à une carence de la part du compositeur qui aurait négligé de nous offrir une fois de plus un de ces interminables dénouements auxquels nous sommes habitués depuis toujours l'opéra. Pour le final, Puccini préfère donc l'intensité de la vraie vie.

A tout cela s'ajoutent une série de citations comme autant de clins d'œil de Puccini à ses contemporains et qui viennent servir la dramaturgie de l'œuvre. Richard Strauss côtoie George Gershwin, mais aussi Mozart dans le traitement musical qui est souvent fait du personnage de Lisette; notamment, le petit "fugato" de sa dernière sortie de scène. La servante devient ainsi non seulement un personnage dans lequel Magda ne peut que se reconnaître car elles sont toutes deux issues du même milieu, mais aussi une descendante directe de la Despina de *Così fan Tutte*. Une manière pour Puccini de nous rappeler que ce personnage de Lisette a dans l'œuvre une bien plus grande importance qu'on ne pourrait le penser.

Une poésie de l'espace

J'avais besoin de recréer sur scène un contexte d'incertitude, d'inquiétude, un moment où il est encore difficile de se projeter dans un futur, et il me semble que chaque période qui suit un grand conflit réunit ces caractéristiques. Il aurait peut-être semblé plus logique de situer ce drame dans le premier après-guerre en référence à l'époque de l'écriture de l'œuvre, mais j'ai préféré les années cinquante qui, selon moi, permettent de faire un lien plus évident entre le "look" décontracté de l'époque et la jeunesse de mes interprètes.

Ce passé que Prunier rappelle brillamment lorsqu'il accepte que Magda continue la chanson de Lorette, renvoie à cette impossibilité de se projeter dans le futur, un futur où se dessine forcément la perspective d'une maternité qui, d'après ce que le livret laisse deviner entre les lignes, ne sera plus jamais possible pour Magda.

Pour reprendre la symbolique liée à l'oiseau que choisit Puccini pour construire le personnage principal, j'avais besoin d'un espace lumineux, ouvert sur l'extérieur où se confondent dehors et dedans. La limite entre rêve et réalité est cette même frontière ténue, imperceptible mais suffisante pour une hirondelle qui, incapable de vivre enfermé, préfère se fracasser contre les grilles, plutôt que vivre en prison.

(Propos de José Cura, recueillis et traduits de l'italien par Carmelo Agnello)