



LA CHAUVÉ-SOURIS

Opérette de Johann Strauss, 1874

DOSSIER PEDAGOGIQUE, SOMMAIRE

I) Johann Strauss (fils)	3
II) La musique	4
1) Généalogie de l'Opérette.....	4
a) Naissance à Paris et voyage jusqu'à Vienne.....	4
b) L'opérette devient aussi « viennoise ».....	5
2) Deux « formes » musicales de La Chauve-Souris.....	6
a) La Valse.....	6
b) Un emprunt à la musique populaire hongroise	7
3) Quelles voix pour La Chauve-Souris ?.....	8
III) Le texte.....	10
1) Les Source.....	10
2) L'argument.....	11
IV) Le contexte.....	14
1) Vienne 1874.....	14
V) La création et la réception de l'œuvre.....	15
VI) Maîtres et valets.....	16
VII) Un mot sur le titre.....	16
VIII) La Chauve-Souris à la salle Favart.....	17
IX) Entretien avec Marc Minkowski, chef d'orchestre (par Agnès Terrier)	18
X) Entretien avec Ivan Alexandre, metteur en scène (par Agnès Terrier)	21
XI) Outils pédagogiques.....	25
1) Iconographie.....	25
2) Discographie.....	25
3) Bibliographie.....	25
4) Suggestions d'approfondissement.....	26

I) Johann Strauss (fils)

On ne peut pas parler du compositeur de *La Chauve-Souris* sans évoquer sa famille.

Johann Strauss fils (ou Johann Strauss II) naît à Vienne (Autriche) le 25 octobre 1825 d'un père musicien et chef d'orchestre (Johann Strauss père, ou I) qui jouissait déjà d'une bonne renommée. Deux de ses frères seront également compositeurs. À la suite de son père qui a popularisé la valse,

Johann devient musicien et se produit dans plusieurs orchestres, cela en dépit de l'interdiction paternelle. Johann Strauss père ne souhaitait pas voir ses enfants devenir musiciens. Sa mère qui a décelé en lui un grand talent le soutient dans son projet. En 1844 il remporte un immense triomphe avec ses propres compositions à l'occasion d'un concert. À l'âge de dix-neuf ans il devient le plus grand rival musical de son père.

Johann Strauss fils, après le décès de son père en 1849 est le compositeur de valse préféré des viennois. *Le Beau Danube bleu*, sans aucun doute la plus célèbre de ses valse est jouée à Paris en 1867 à l'occasion de l'Exposition Universelle. C'est un succès immense. Il compose également des Polkas dont la célèbre *Tritsch-Tratsch-Polka* de 1858. C'est sa première femme, « Jetty », et le compositeur français Jacques Offenbach qui le poussent à composer de l'opérette. Toute sa carrière est ponctuée par des succès qui lui donnent une grande aisance financière. Il meurt à Vienne le 3 juin 1899.

II) La musique

1) Généalogie de l'Opérette

a) Naissance à Paris et voyage jusqu'à Vienne

Pour comprendre d'où vient l'opérette d'abord française puis viennoise, il faut revenir à la naissance de l'opéra-comique, à Paris, à la toute fin du XVIIème siècle, sur les tréteaux des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Il se définit comme une pièce qui alterne dialogues parlés et vaudevilles puis ariettes. Dès ses débuts, c'est un genre subversif qui parodie volontiers les «grands» opéras de l'Académie Royale de Musique.

Dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle, le genre évolue. L'élément comique, ironique, tend à laisser sa place à des œuvres charmantes qui, sans manquer d'irrévérence, n'ont cependant plus le mordant des premiers ouvrages. Au XIXème siècle, c'est le règne de la

vocalité et *Carmen*, créée en 1875 à la salle Favart montre combien l'opéra-comique s'est transformé.

C'est dans ce contexte que l'opérette française, «une fille de l'opéra-comique, une fille qui a mal tourné» (Saint-Saëns) voit le jour en reprenant à son compte certains éléments de l'opéra-comique tout en inventant sa propre spécificité. La grande différence apparaît dans l'importance accordée à la danse qui n'est pas sans rappeler la comédie-ballet. La danse apparaît dans la reprise de certains de ses rythmes et, plus simplement dans des intermèdes ou «entractes».

C'est à Hervé (de son vrai nom Florimond Ronger), autour de 1850, que l'on doit la paternité de l'opérette. Il s'appuie d'abord sur de petits théâtres qui dès le début du XIXème siècle jouaient pantomimes, scènes comiques et musicales dialoguées - lieux d'ailleurs sous surveillance, les gouvernements successifs craignant d'y retrouver l'esprit

de la foire - puis sur la salle des Folies Concertantes. Hervé décrivait le genre qu'il créa comme « loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu, catapulveux ».

Le membre de la famille commun à l'opérette française et l'opérette viennoise c'est Jacques Offenbach (1819-1880).

« Je me dis que l'opéra-comique cessait d'être l'opéra-comique ; que la musique vraiment bouffe, fine, spirituelle, s'oubliait peu à peu, et que les compositeurs travaillant pour la salle Favart ne faisaient plus que de petits grands opéras » dit-il en 1855. Le compositeur de *La Belle Hélène* (1864) et *d'Orphée aux enfers* (1858) se rend à Vienne (Autriche) en 1858 pour présenter *Mariage aux lanternes*. L'opérette s'exporte bien, Offenbach reviendra dans les années qui suivent avec d'autres ouvrages. Le succès est énorme. En 1863, Jacques Offenbach et Johann Strauss se rencontrent et parlent de l'avenir de la musique. Le

parisien incite le viennois à composer lui-même des opérettes.

b) L'opérette devient aussi « viennoise »

Avant Johann Strauss, c'est Franz Von Suppé qui le premier se lance dans l'aventure. Il commence par imiter Offenbach avant de trouver un style plus personnel. Exemple : *Boccacio* (1879) et *Die Schöne Galathee* (1865).

Mais c'est sans aucun doute Johann Strauss qui consacre l'opérette viennoise. Les trois les plus célèbres demeurent l'esprit même du genre, outre *La Chauve-Souris* on peut citer *Eine Nacht in Venedig* (1883), *Der Zigeunerbaron* (1885). La valse domine largement, elle vient immédiatement à l'esprit quand on évoque la cousine autrichienne de l'opérette. *« Si ressemblance avec l'opéra il y a, elle est à prendre au premier degré : l'opérette viennoise de l'âge d'or se veut variante plus légère, plus accessible de l'opéra, se veut opéra bouffe offrant une*

qualité de chant et une structure orchestrale comparables, se veut amusement supérieur ». (Gottfried Marschall)

Les opérettes viennoises ont généralement un livret moins parodique et privilégient des intrigues plus sentimentales, surtout au début du XXème siècle avec Franz Lehár et sa *Veuve Joyeuse* qui, juste retour des choses, part en tournée à Paris. La capitale française s'entiche de cette musique légère, rythmée et parfois mélancolique. En 1909, au théâtre Apollo, le succès sera gigantesque.

2) Deux « formes » musicales de *La Chauve-Souris*

a) La Valse

Cette danse à trois temps est presque un personnage à part entière dans *La Chauve-Souris*. Même si la polka est bien représentée, la valse est la « signature » de Johann Strauss. Son origine est très discutée, mais on s'accorde à lui donner comme lieu de naissance l'Autriche, l'Allemagne et le nord de l'Italie. Le mot utilisé dès le début du XIXème siècle vient de l'allemand « walzer » qui signifie « tourner ». Il existe des formes anciennes de la valse (Dreher, Weller, Volta...).

Les airs, que l'on appelait les « länder », étaient chantés et accompagnés au violon. De la campagne, la valse s'exporte vers la ville où son exécution est plus sage, on glisse plus qu'on ne saute. En 1787, dans *Don Giovanni*, Mozart compose l'un de ces ancêtres de la danse de prédilection de Strauss.

C'est la valse qui fait entrer Vienne dans l'histoire de la musique de la deuxième moitié du XIXème siècle. « *Après 1840, la valse fit de Vienne un centre de la musique de danse la plus élégante du monde, de même que vers 1800, les œuvres de Mozart et de Haydn avaient gagné le reste de l'Europe à la musique symphonique viennoise* » (William M. Johnston). C'est Johann Strauss père (1804-1849) et Josef Lanner (1801-1843) qui sont à l'origine de cette naissance de la valse et c'est Johann Strauss fils qui lui donne son identité viennoise et sans doute, ses lettres de noblesse. « *Avec son mouvement rapide, cette danse semblait arrêter le temps - symbole d'une préférence pour la vivacité au milieu d'une animation suspendue* » (William M. Johnston).

b) Un emprunt à la musique populaire hongroise

Au deuxième acte, Rosalinde chante une « csardas ». C'est une danse populaire hongroise, d'origine paysanne que

l'on jouait pour fêter les travaux agricoles, les nocces... Elle comporte deux mouvements : lent (lassu) et un rapide (friss). Liszt a composé des thèmes de « csardas » dans les Rhapsodies hongroises. C'est un véritable morceau de bravoure qui nécessite, de la part de l'interprète du rôle de Rosalinde, de l'agilité et de la musicalité.

3) Quelles voix pour *La Chauve-Souris* ?

La Chauve-Souris emploie tout le spectre de la voix humaine, y compris la voix parlée avec le rôle de Frosch au troisième acte.

Dans l'opéra et l'opérette au XIX^e siècle, on distingue six grands groupes de voix :

Trois groupes chez les femmes

1 « soprano » (le plus aigu) [voix élevée]

2 « mezzo-soprano » [voix moyenne]

3 « contralto » (le plus grave) [voix grave]

Trois groupes chez les hommes

1 « ténor » (le plus aigu) [voix élevée]

2 « baryton » [voix moyenne]

3 « basse » (le plus grave) [voix grave]

Il existe dans chaque groupe, des nuances, des subtilités.

Chaque groupe est caractérisé par sa tessiture (= écart entre la note la plus grave qu'un chanteur peut chanter « confortablement » et sa note la plus aigüe). Mais il entre aussi en compte une notion de « couleur » de la voix que

l'on appelle « le timbre » et qui est la « signature vocale » de chacun. Prenons comme image de comparaison un violon et un violoncelle, il y a certaines notes que les deux instruments peuvent jouer en commun mais elles ne produiront pas le même timbre. Un même « la » joué par un violoncelle ou un violon n'a pas la même « couleur » (plus sombre pour un violoncelle, plus lumineuse pour un violon).

C'est pareil pour la voix.

Exemple :

Chez les sopranos, on peut distinguer, du plus clair/aigu au plus sombre/grave :

Soprano colorature

Soprano léger

Soprano lyrique

Soprano dramatique

Chez les ténors :

Fort ténor (ou Heldentenor en Allemagne)

Ténor lyrique

Ténor léger

Ténorino

Dans *La Chauve-Souris*, le rôle d'Adèle est confié à un soprano léger ou même colorature. Traditionnellement, dans le théâtre lyrique depuis le XVIIIème siècle, les rôles de servantes ou « soubrettes » sont confiées à ce type de voix légères, aigües avec beaucoup d'agilité (capable d'exécuter des vocalises avec une grande facilité). Si Rosalinde est également un soprano, le rôle requiert une voix différente et on confie souvent cette partie à un soprano lyrique avec une couleur un peu plus sombre et la capacité de chanter de grandes et longues phrases (comme le mouvement lent de la « csardas »).

Pour les hommes, le rôle d'Eisenstein est écrit pour un ténor, mais la tessiture du rôle permet d'employer un baryton, ce qui est, de nos jours, largement le cas. Le rôle de Me. Miro exige de grandes qualités de comédien, c'est un rôle où « dire le texte » est très important. C'est souvent un ténor dit « de caractère » qui interprète ce rôle.

Pour le rôle du Prince Orlofsky, Johann Strauss propose une alternative. On peut confier le rôle à une femme (mezzo-soprano) ou un homme (ténor). À la création de l'œuvre, c'est Irma Nittinger, mezzo-soprano qui fut choisie. Le rôle s'enrichit alors d'une donnée théâtrale : le travesti. Il permet à l'interprète de laisser cours à son talent de comédienne.

Enfin, notons que le rôle de Frosch (acte III) est un rôle parlé. Il était traditionnellement distribué à un comédien comique. Une grande place était laissée à l'improvisation, le comédien pouvant parfois faire référence à des événements du présent.

III) Texte

1) Les Sources

L'étude des sources du livret nous montre combien, au XIX^e siècle, les échanges culturels entre Vienne et Paris sont riches et combien les deux cultures s'enrichissent mutuellement et s'influencent.

Il y a deux sources.

C'est d'abord une pièce écrite en 1851 par Roderich Benedix, dramaturge autrichien : *Das Gefängnis* (La Prison). Meilhac et Halévy (deux librettistes français qui, en outre, ont beaucoup collaboré avec Offenbach) en écrivent une adaptation *Le Réveillon*. Elle est créée au Théâtre du Palais Royal en 1872. Max Steiner en achète les droits pour la faire jouer à Vienne.

Elle deviendra finalement un livret d'opérette.

Karl Haffner en assure la traduction et l'adaptation pour la scène dramatique viennoise. Richard Genée, lui, remanie la pièce pour en faire un livret d'opérette.

2) L'argument

Dans les environs de Vienne. Vers 1870.

Acte I, chez les Eisenstein

Après une ouverture où se mêlent beaucoup de thèmes que l'on entendra tout au long de l'ouvrage, le rideau se lève sur la maison de Gabriel Eisenstein et de sa femme Rosalinde. On entend au loin chanter Alfredo, un ancien amant de Rosalinde qui reconnaît immédiatement la voix de celui qu'elle a jadis aimé. Adèle, la servante du couple, vient de recevoir une lettre de sa sœur Ida qui l'invite à un bal masqué. Elle demande à sa maîtresse l'autorisation de se rendre auprès de sa tante malade. Rosalinde refuse. Alfredo fait son entrée dans la maison. Rosalinde insiste pour qu'il parte afin de ne pas être surpris par son mari qui doit incessamment arriver. Eisenstein et son avocat, Me. Miro, reviennent tout juste du tribunal. Gabriel a été condamné à huit jours de prison pour outrage au maire de

la ville qu'il soupçonnait d'être amoureux de sa femme. Il accuse son avocat de ne pas l'avoir défendu correctement et même d'être à l'origine de l'allongement de sa peine. Me. Miro part non sans assurer devoir se venger. Dr. Falke entre à son tour et invite Eisenstein à un bal masqué. Il promet à son ami de rencontrer la plus belle fille de Vienne et de prendre du bon temps avant de rejoindre la prison. Dr. Falke désire en vérité se venger de Gabriel pour l'avoir laissé ivre sur un banc dans son déguisement de chauve-souris. Eisenstein doit se rendre à la prison dans une heure mais Dr. Falke le convainc de se rendre d'abord au bal du Prince Orlofsky déguisé en marquis. Rosalinde, de son côté, organise le retour de son amant et autorise finalement le départ d'Adèle pour s'assurer d'être seule avec Alfredo. Elle reçoit un message du Dr. Falke qui l'invite à se rendre au bal déguisée en comtesse hongroise. Rosalinde, Adèle et Gabriel chante un trio d'adieux, tour à tour poignant et comique.

Enfin seuls, Alfredo et Rosalinde dînent en tête à tête. Leur petite fête privée est interrompue par l'arrivée de Frank, gouverneur de la prison qui arrête Alfredo en pensant qu'il est Eisenstein.

Acte II, les salons du Prince Orlofsky

La fête bat son plein au bal masqué organisé par Orlofsky dans sa magnifique villa, mais le prince s'ennuie. Dr. Falke lui promet du divertissement et lui explique comment il a réussi à piéger son ami Gabriel en invitant Rosalinde et Adèle, toutes deux masquées. Eisenstein, déguisé en « Marquis Renard », noble français, fait son entrée et commence à courtiser les jeunes femmes. Il pense reconnaître sa servante Adèle, mais celle-ci, vêtue d'une robe de sa maîtresse fait montre d'un grand aplomb en se présentant comme une artiste répondant au nom d'Olga. Elle ridiculise Eisenstein devant tout le monde. Un autre faux-noble fait son entrée : le « chevalier chagrin » n'est

autre que Frank qui présenté au « marquis renard » marmonne quelques mots de mauvais français. On annonce alors l'arrivée d'une comtesse Hongroise. Elle constate avec stupeur que son mari est au nombre des invités. Elle est présentée à son mari qui ne manque pas de tenter de la séduire. Elle parvient à lui dérober sa montre qui lui servira plus tard de preuve. On demande à la comtesse de chanter une « csardas » hongroise. On boit, on danse, on se divertit et... il est six heures du matin. Eisenstein-Renard et Frank-Chagrin doivent partir pour la prison, chacun pour des raisons bien différentes.

Acte III, la prison

À la prison, le gardien Frosch, ivre, tente de survivre au chant incessant d'Alfredo qui enchaîne les grands airs du répertoire. Frank fait son entrée encore enivré de champagne et évoque sa nuit de folie. Orlofsky et Dr. Falke ont suivi le gouverneur de la prison pour terminer la

comédie. C'est au tour d'Adèle et de sa sœur Ida de pénétrer dans la prison. La servante veut trouver un mécène qui saura mettre en valeur ses talents de comédienne. Elle se lance dans un numéro de bravoure pour preuve de son talent. Frank cache les deux jeunes femmes alors qu'on frappe à la porte. C'est Eisenstein qui vient purger sa peine. Le gouverneur de la prison lui explique qu'il ne peut être le prisonnier puisqu'il l'a arrêté lui-même la veille alors qu'il dînait chez lui en compagnie de sa charmante épouse. Gabriel est pris d'une jalousie féroce et s'empare de la perruque et de la robe de Me. Miro qui vient tout juste d'arriver. Il entreprend un véritable interrogatoire auprès de Rosalinde venue faire libérer son amant et l'accuse d'adultère. La montre, dévoilée par Rosalinde, fait tomber tous les masques et la fête s'empare de la prison envahie par les convives d'Orlofsky.

LES PERSONNAGES :

Gabriel von Eisenstein, rentier - Ténor (ou baryton aigu)
Rosalinde, son épouse - Soprano « lyrique »
Adèle, leur servante - Soprano « léger ou colorature »
Dr Falke, notaire - Baryton
Me. Miro (dans la version originale Dr. Blind), avocat d'Eisenstein Ténor
Frank, gouverneur de la prison - Baryton
Prince Orlofsky, jeune prince Russe - Mezzo-soprano (ou ténor ou contre-ténor)
Alfred, chanteur - Ténor
Ida, sœur d'Adèle - Mezzo-soprano
Frosch, gardien de la prison - Rôle parlé

Le chœur constitue l'ensemble des invités du Prince Orlofsky.

IV) Le contexte

1) Vienne 1874

Au moment où Johann Strauss compose sa *Chauve-Souris*, Vienne vient de subir l'effondrement de son marché financier : c'est la crise de 1873. Elle met fin à une période de croissance économique due à la révolution industrielle et le grand développement des chemins de fer qui avait facilité les échanges commerciaux et la circulation des personnes. Très vite, Vienne était devenue la quatrième ville la plus peuplée du monde. La vie culturelle y est intense et la crise a donné des appétits de divertissement, de légèreté qui ne bannit pas la satire ou l'ironie. Dans *La Chauve-Souris*, c'est une société bourgeoise décadente qui est peinte dans tous ses excès et ses paradoxes.

V) La création et la réception de l'œuvre

Strauss aurait composé *La Chauve-Souris* en six semaines. Il n'est pas encore très familier de l'écriture de musique pour la scène mais il trouve le livret passionnant et la perspective d'écrire de nombreux numéros non-chantés, comme le ballet de l'acte II ou le long mélodrame (= pièce orchestrale sur lequel un chanteur parle) de l'acte III l'enchantent et il se met au travail avec beaucoup d'enthousiasme.

La première a lieu au Theater an der Wien, le 5 avril 1874. Il y aura 68 représentations en 1874. On a souvent dit, à tort, que le succès ne fut pas au rendez-vous. C'est une idée fautive. Le public est ravi, des numéros sont bissés et copieusement applaudis. Certes, les critiques ne sont pas dithyrambiques, Eduard Hanslick parlera d'un « pot pourri de valse et de polkas », mais on est loin de la catastrophe si souvent évoquée.

En France l'œuvre est jouée pour la première fois trois ans plus tard, le 30 octobre 1877 au théâtre de la Renaissance à Paris. C'est une première adaptation française très remaniée en partie pour des raisons de droits d'auteur. Elle porte le titre de *La Tzigane*. En 1904, Paul Ferrier (qui a adapté les opéras de Puccini en français) crée une nouvelle adaptation pour le théâtre des variétés. Il faut attendre 1930 pour voir la première version en langue originale, au théâtre Pigalle sous la direction de Bruno Walter.

VI) Maîtres et valets

La Chauve-Souris explore un topos de la dramaturgie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : le lien entre maître et valet à travers des couples qui se recomposent au gré du masque et du déguisement. On retrouve la même configuration dans le texte de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* (et donc dans l'opéra de Mozart, *Le Nozze di Figaro*). On retrouve également ce motif dans *L'Île des esclaves* de Marivaux pièce dans laquelle les personnages échouent sur une île où la relation dominant/dominé est inversée. Cela dit, « à la différence [...] du modèle classique, les limites sociales sont ici franchies à l'intérieur de chaque couple, autrement dit : le parallélisme ne fonctionne que sur la base du quiproquo » (Gottfried Marschall). Le jeu avec les comportements des classes sociales permet une satire, qui reste toujours, chez Strauss, « bon enfant ». C'est la gaieté et la légèreté de la musique qui prime.

VII) Un mot sur le titre

Il n'y a pas, dans cette opérette, d'intervention d'une chauve-souris. Elle est le souvenir d'une humiliation subie par Falke, par la faute d'Eisenstein dont il veut se venger. Les événements déclencheurs de l'intrigue se sont produits trois années auparavant. C'est un aspect inédit dans la littérature dramatique comme le souligne Elfriede Jelinek dans son texte sur l'opérette (voir bibliographie). Dans la pièce *Le réveillon* c'est un costume d'oiseau bleu qui est à l'origine de l'humiliation du notaire. Le thème de l'oiseau est conservé, d'autant plus que « falke », en français, signifie faucon.

VIII) *La Chauve-Souris* à l'Opéra Comique

Mise en scène : **Ivan Alexandre**

Décors : **Antoine Fontaine**

Costumes : **Jean-Daniel Vuillermoz**

Chorégraphie : **Delphine Beaulieu**

Lumières : **Hervé Gary**

Gabriel von Eisenstein : Stéphane Degout

Rosalinde : Chiara Skerath

Adèle : Sabine Devieille

Alfred : Frédéric Antoun

Me Falke : Florian Sempey

Frank : Franck Leguérinel

Prince Orlofsky : Justin Kim

Me Miro : Christophe Mortagne

Ida : Jodie Devos (chanteuse de l'Académie de l'Opéra Comique)

Frosch : Atmen Kelif

Danseuse : Delphine Beaulieu

Orchestre et chœur, Musiciens du Louvre Grenoble

L'Opéra Comique présentera une nouvelle traduction de l'œuvre en Français, fruit d'un travail sur les sources mené par Marc Minkowski, Ivan Alexandre et Pascal Paul-Harang. Dr. Blind devient Maître Miro et le rôle du Prince Orlofsky sera, c'est inédit, interprété par un contre-ténor.

IX) Entretien avec Marc Minkowski, chef d'orchestre

par Agnès Terrier¹

Comment jouer *La Chauve-souris* à Paris ?

L'opérette est un genre subtil. Conçue avec une exigence musicale autant que littéraire, elle recherche un impact immédiat sur les spectateurs. Monter une opérette suppose donc des aménagements auxquels Strauss souscrivait de bonne grâce – il a assisté à la diffusion de *La Chauve-souris* pendant un quart de siècle. Je suis familier des usages musicaux autrichiens : pour ne citer que Strauss, j'ai dirigé *La Chauve-souris* au Festival de Salzbourg en 2001, collaboré avec les Wiener Philharmoniker, ou encore programmé ses valse avec Les Musiciens du Louvre. Faire *La Chauve-souris* à l'Opéra Comique suppose de combiner l'exercice archéologique

avec la nécessité d'en favoriser l'accès direct pour le public. D'où notre proposition d'une nouvelle version française et notre travail sur l'instrumentarium rassemblé dans la fosse. Tout a été pensé pour la Salle Favart. Le son viennois émane de l'orchestration même de Strauss : c'est une souplesse, une tendresse, quelque chose de moelleux que nous allons retrouver par l'expérimentation, au cours des répétitions. L'acoustique de la salle nous a incités à privilégier la légèreté des bassons, des cors à pistons et des trombones français, la rondeur des trompettes à palettes allemandes et l'efficacité des bois et des cordes modernes. Nous allons par ailleurs bénéficier de l'expérience et du talent de deux artistes invités pour l'occasion : Martine Bailly, ancienne et grande violoncelle solo de l'Opéra de Paris, très attachée à l'art lyrique, et Peter Waechter, violoniste extrêmement actif au sein des Wiener Philharmoniker de 1965 à 2008.

¹ Extrait de l'entretien disponible dans son intégralité dans le programme de salle, en vente à l'Opéra Comique les soirs de spectacle.

Berlioz, Wagner, Brahms et bien d'autres louaient l'écriture de Strauss : quelles sont les principales qualités de cette partition ?

Avec *La Chauve-souris*, Strauss crée un genre noble et raffiné, aux références mozartiennes. Son usage de l'orchestre descend en droite ligne de Mozart, Beethoven et Schubert. Son art complète le génie plus étincelant d'Offenbach, lorsqu'on les associe au concert, comme je le fais souvent. Sur les plans dramaturgique et vocal, *La Chauve-souris* se situe dans le sillage des Mozart-Da Ponte. Les tessitures vocales sont parallèles à celles de *L'Enlèvement au sérail*, depuis la nécessité de faire appel à de grandes voix jusqu'à l'importance accordée à un personnage parlant (Selim dans *L'Enlèvement*, Frosch chez Strauss). Par ailleurs, *Les Noces de Figaro* apparaissent en filigrane derrière le traitement de la maîtresse et de la soubrette, comme derrière le jeu des travestissements.

La danse infuse toute la partition : le pot-pourri de l'ouverture, les magnifiques effluves de polka lors de la scène entre Falke et Eisenstein à l'acte I, le grand ensemble de l'acte II, la partie rapide de la csardas de Rosalinde (écrite comme une musique pour cymbalum, ce qui doit passer dans la voix), le menuet lorsqu'Adele parodie Eisenstein, la marche d'une pulsation irrésistible lorsque la même Adele présente ses ambitions à Franck dans l'acte III. Et la valse, bien sûr : dans la scène d'amour entre Alfred et Rosalinde, ou encore à l'acte II, dans l'air de Falke « Soyons frères, soyons sœurs ». Dans ce dernier exemple, la valse mâtinée de menuet offre une apothéose de la musique ternaire légère : on ne doit même plus savoir où sont les temps. En revanche, le ballet que Strauss composa pour le deuxième acte est très décevant. Il est rarement maintenu dans les productions, Nikolaus Harnoncourt l'ayant juste enregistré. Nous l'avons remplacé par des pièces de Strauss plus brillantes et très

célèbres: *Unter Donner und Blitz*, *Russische Fantasie* et *Pizzicato Polka*.

Parlez-nous des voix et des interprètes.

Les rôles sont très exigeants. Eisenstein, très vocal mais privé d'air à proprement parler, a une tessiture de Trial aussi difficile à endosser pour un ténor que pour un baryton. Par chance, Stéphane Degout peut affronter ce rôle tendu sans difficulté. Rosalinde, interprétée par Chiara Skerath, est une soprano lyrique dans la continuité de la Comtesse des Noces. Adele offre une apothéose aux soubrettes d'opéra: Sabine Devieille sera la pyrotechnicienne de la soirée avec deux airs somptueux. Alfred est le ténor dans toute sa splendeur, objet vocal et sexuel pour Rosalinde. Dans cette œuvre conçue comme ouverte, nous avons concocté pour son interprète, Frédéric Antoun, un florilège du chant français. Falke, chanté par Florian Sempey, est un baryton absolu. Les

rôles secondaires de Franck et de Miro doivent être confiés à des interprètes de premier ordre, d'où notre choix de Franck Leguérinel et Christophe Mortagne. Orlovski est un Chérubin romantique qui a inspiré à de grandes mezzo-sopranos des interprétations mémorables. Mais il est difficile de camper son côté « sale mioche »: cet adolescent attardé, soudain la tête d'une immense fortune, est trop élégant lorsqu'il est joué par une femme. Carlos Kleiber l'a enregistré avec Ivan Rebroff, un chanteur de variété: c'était intéressant et d'ailleurs irrésistible. Avec son androgynie et son humour (qui l'a conduit à parodier Cecilia Bartoli en inventant une désopilante Kimchilia Bartoli), Justin Kim a l'excentricité qui convient. Il apporte aussi beaucoup à la forme ouverte du deuxième acte. J'ajoute que la musique de Strauss enrichit le dessin psychologique des personnages: Adele gagne en noblesse, Rosalinde en pouvoir de séduction, Falke en aristocratie et nostalgie...

X) Entretien avec Ivan Alexandre, metteur en scène par Agnès Terrier²

Dans quel décor se déroule *La Chauve-souris* ?

L'action se déroule à Vienne. Aucune couleur locale : un simple point sur la carte. Une hypothèse de travail parce que certains éléments du livret et surtout de la partition sont spécifiquement viennois. Le fatalisme formulé dans les vers fameux, « *Glücklich ist wer vergisst/Was doch nicht zu ändern ist* », « Bienheureux qui sait oublier ce qui ne peut être changé », modifie sérieusement l'esprit du *Réveillon* de Meilhac et Halévy qui situe l'action à Pincornet-les-Bœufs et vise la bourgeoisie de province. Dans *La Chauve-souris*, aucune scène ne se déroule en extérieur, tout se passe entre quatre murs : cette Vienne sera donc aussi abstraite que le serait Berlin ou Paris.

² Extrait de l'entretien disponible dans son intégralité dans le programme de salle, en vente à l'Opéra Comique les soirs de spectacle.

Mais nous gardons les trois lieux indiqués dans le livret comme dans la pièce originale, successivement le domicile des Eisenstein, le salon du prince et la prison. Toute pièce en trois actes pose un problème : où situer l'entracte ? (Partant du principe que, dans une opérette, deux entractes c'est toujours un de trop). Si *La Chauve-souris* ignore l'unité d'action et l'unité de lieu, elle obéit à une rigoureuse unité de temps. Le drame se joue en une nuit montre en main, depuis le retour d'Eisenstein chez lui jusqu'au petit jour en prison. Tout doit s'enchaîner comme s'il s'agissait d'une œuvre en un acte et trois tableaux. Les changements de décor se font donc « à vue », et l'entracte intervient hors de toute considération théâtrale. Comme s'il n'existait pas.

À quelle époque se déroule le spectacle ?

On pourrait distinguer deux sortes de théâtre. Le « théâtre voyage » qui entraîne le public ailleurs dans l'espace ou

dans le temps, le confronte à une poésie, des personnages, des rituels, des modes de jeu qui ne lui sont pas familiers. Et ce que j'appellerais le « théâtre miroir » : les gens qui s'animent sur le plateau et ceux qui les regardent sont les mêmes. Eux, c'est nous. *La Chauve-souris* est une œuvre miroir. Quand, en 1874, le rideau s'est levé sur l'appartement du couple Eisenstein, c'est lui-même que le public voyait. Aussi notre *Chauve-souris* se passe-t-elle aujourd'hui. Ni en 1874 ni en 1900 ni en 1950 : aujourd'hui. Comme le croissant du boulanger, c'est une pièce à manger tout de suite. Evidemment la musique parle sa propre langue, marquée, elle, par les années 1870. Une représentation « historique », si tant est qu'une telle notion existe, ne serait en rien inadéquate. Nous ne nous sommes d'ailleurs pas cru libérés de toute contrainte : il y a un regard, une ivresse, une danse, une mélancolie propres à cet ouvrage et à son temps. Nous n'avons pas fait de l'aujourd'huiisme une religion, nous n'avons aujourd'huié ni

le texte, ni la partition, ni les personnages en définitive. Mais pour de multiples raisons, nous avons choisi le miroir. Nous c'est vous, sans détour. D'ailleurs, si les mots et les notes trahissent leur âge, ils restent familiers. Il n'y a pas de rupture formelle entre ce théâtre et le nôtre, comme dans un opéra *seria* de Pergolèse ou une tragédie lyrique de Lully. La plupart des téléspectateurs du Nouvel an viennois se fichent de la date : ils écoutent *leur* musique.

Vous présentez *La Chauve-souris* en version française.

Nous n'avons jamais envisagé de donner l'œuvre autrement. Dans une opérette, l'accès direct est une nécessité. L'Opéra Comique, notre équipe et Bärenreiter, éditeur de l'intégrale Johann Strauss, avons choisi de réaliser une nouvelle version française à la fois théâtrale, chantable, châtiée dans sa prosodie mais énergique et assez intemporelle pour ne pas avoir vieilli la saison prochaine. La première traduction, signée Paul Ferrier en

1904, prenait son inspiration dans les opérettes parisiennes de l'époque et plaquait sur la musique de Strauss les personnages de Meilhac & Halévy. Alertes et cohérentes, elles s'est imposées sans peine au XX^e siècle mais, aujourd'hui, je la trouve justement datée - outre qu'elle inflige quelques sérieuses modifications à la musique. De son vivant, Strauss a vu l'œuvre évoluer au gré de ses interprètes. Sur le quart de siècle où il a pu mesurer le triomphe mondial de *La Chauve-souris*, le personnage de Frosch s'est ainsi métamorphosé. De silhouette, il est devenu un rôle de composition, un one man show réinventé par chaque nouveau comédien. C'est par nature une œuvre en mouvement.

Votre travail en profondeur sur l'œuvre a-t-il conduit à des partis pris dramaturgiques ?

Ouille ouille ouille. On se détend, c'est une opérette.

Il ne s'agit pas pour nous de prendre le livret de *La Chauve-souris* pour celui de *Pelléas* ou pour un thriller

implacable. Malgré tout, l'action suit le plan machiavélique d'un personnage, Maître Falke, et relève de la construction logique, aussi bien dans *Le Réveillon parisien* de 1872 que dans l'adaptation viennoise. Il m'a donc paru nécessaire de « combler », aussi vaniteux que cela puisse paraître, quelques trous laissés par les auteurs dans le déroulement. À l'acte I, par exemple, le ténor Alfred, fantasme délicieux pour Rosalinde que son mariage déçoit, ne s'est plus tôt introduit chez elle qu'il s'attable, journal à la main, comme un vulgaire mari. Pour accentuer cette déception qui va pousser Rosalinde à partir récupérer son homme au bal d'Orlofsky, j'ai cru devoir couper la première entrevue entre Alfred et Rosalinde. Le fait qu'il s'agisse d'une scène uniquement parlée rendait la chose possible.

Plus le ténor attend à la porte comme Roméo sous le balcon, plus paradoxalement sa présence est forte. Du coup, puisqu'il n'entre plus au début de l'acte I, nous marquons cette présence en le faisant chanter davantage

du dehors, plaisir à la fois immédiat et différé pour le public comme pour Rosalinde. La deuxième modification concerne l'arrivée de Rosalinde au bal. Dans la version originelle, Falke invite l'épouse trahie en plein milieu du bal. Or il faut que l'invitation de Rosalinde fasse partie de son plan diabolique, sans quoi ledit plan serait bien faible. Nous ne sommes pas les premiers à modifier ce point, mais nous avons voulu le rendre à la fois explicite et organique, comme dans un scénario de cinéma. Tout le reste est à sa place, ne craignez rien.

XI) Outils pédagogiques

1) Iconographie

- Portrait de Johann Strauss fils par August Eisenmenger (1888)
- Portrait de Johann Strauss fils par Eduard Gruetzner (1895)
- Portrait de Hyacinthe dans le rôle d'Alfred (la pièce *Le Réveillon*) sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003660g>
- Les photographies de Daniel Cande, en 1984, à l'occasion d'une production de *La Chauve-Souris* à Paris, sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082839r/f1.item>

2) Discographie

- 1955 (disque EMI) : Dirigés par Herbert von Karajan : Elizabeth Schwarzkopf (Rosalinde), Rita Streich (Adèle), Nicolai Gedda (Gabriel von Eisenstein), Helmut Krebs (Alfred), Erich Kunz (Dr. Falke), Karl Dönch (Frank), Erich Majkut (Dr. Blind), Chœur et Orchestre Philharmonia de Londres.
- 1976 (disque DGG) : Dirigés par Carlos Kleiber : Hermann Prey (Eisenstein), Julia Varady (Rosalinde), Lucia Popp (Adèle), Renée Kollo (Alfred), Bernd Weikl (Dr. Falke), Ferry Gruber (Dr. blind), Benno Kusche (Frank),

Ivan Rebroff (Orlofsky), Chœur et Orchestre de l'Opéra d'État de Bavière, Munich.

- 1990 (disque Philips) : Dirigés par André Prévin : Kiri Te Kanawa (Rosalinde), Wolfgang Brendel (Eisenstein), Edita Gruberova (Adèle), Brigitte Fassbaender (Orlofsky), Olaf Bär (Dr. Falke), Richard Leech (Alfred), Tom Krause (Frank), Anton Wendler (Dr. Blind), Otto Schenk (Frosch), Orchestre Philharmonique de Vienne.

3) Bibliographie

- La Chauve-Souris*, L'Avant-Scène/Opéra, n°49, 1983
- Richard Traubner, *Operetta a theatrical history*, Doubleday & Company, Inc, 1983
- Collectif, *Lectures d'opéra*, Christian Bourgois éditeur et Opéra de Paris, 2006 : ouvrage collectif où l'on peut lire l'excellent essai sur *La Chauve-Souris* de Elfriede Jelinek, écrivaine Autrichienne, prix Nobel de Littérature en 2004, sous le titre « *L'innocence persécutée* » pp. 123-133
- Hans Fantel, *Les Strauss rois de la valse dans la Vienne romantique*, Buchet/Chastel, 1973
- William M. Johnston, *L'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1938*, Presses universitaires de France, 1985.
- Revue *Austriaca*, « *L'opérette viennoise* » juin 1998, n°46, Publications de l'Université de Rouen. (Voir notamment l'article de Gottfried Marschall, page 87).
- Benoît Duteurtre, *L'Opérette en France*, Fayard, 2009

4) Suggestions d'approfondissement

- Approche littéraire/philosophique :

Étude du topos de la relation « maître et valet » en comparant *La Chauve-Souris* avec des pièces de théâtre du répertoire classique.

Masque et travestissement : ressort comique et satirique.

À partir de l'essai d'Elfriede Jelinek (voir la bibliographie), travailler sur le thème « Histoire et Mémoire ».

- Approche historique

Les crises économiques et leur retentissement dans les Arts.

Comparaison de la crise financière de 1873 et de 2008 : différences et similitudes.

- Approche musicale

Repérer un rythme de valse (écoute)

Les procédés de la musique « légère » à travers la partition de *La Chauve-Souris*.

Les typologies vocales au XIX^{ème} siècle à travers *La Chauve-Souris*.