

LE PLUS FIN
LE PLUS RECONFORTANT
LE PLUS DIGESTIF
LE MOINS CHER

APPROUVE
PAR
LES SOMMITÉS
MÉDICALES

MERVEILLEUX POUR LA SANTÉ

OPERA POUR TOUS
L'ARLESIENNE
DR. MIRACLE
GEORGES HUYEN
THÉÂTRE DU CHATELET
PRIX 5^{EUR}

REPUTATION UNIVERSELLE

ELIXIR
SUCRES CANCER
MUSICAL
PLUS DE
DÉMANGEAISONS
NI
ROUGEURS

tous les soirs
IMMENSES
SUCCÈS

POUR LES ENFANTS
À TOUTES PLACES

DANS TOUTES LES PHARMACIES

CHATELET!



SAISON 24/25

châ-
-te-
-let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS



BIZET

L'ARLÉSIENNE LE DOCTEUR MIRACLE

DIRECTION MUSICALE **SORA ELISABETH LEE**
MISE EN SCÈNE, DÉCORS ET COSTUMES **PIERRE LEBON**
ORCHESTRE DE CHAMBRE DE PARIS

**DU 24 MAI
AU 3 JUIN 2025**



TRANSFUGE



L'Arlésienne

Conte musical pour récitant, ensemble vocal et orchestre

Musique de scène de Georges Bizet créée le 1^{er} octobre 1872 au théâtre du Vaudeville, à Paris

Texte d'Hervé Lacombe d'après Alphonse Daudet

Le Docteur Miracle

Opéra-comique en un acte de Georges Bizet sur un livret de Léon Battu et Ludovic Halévy

Créé le 9 avril 1857

au théâtre des Bouffes-Parisiens

Cette soirée commémore le cent-cinquantième anniversaire de la disparition du compositeur Georges Bizet

Du 24 mai au 3 juin 2025

8 représentations

Direction musicale **Sora Elisabeth Lee**

Mise en scène, décors et costumes **Pierre Lebon**

Lumières **Bertrand Killy**

Assistant à la direction musicale **Victor Rouanet**

Assistante à la mise en scène **Garance Coquart**

Chef de chant **Thomas Tacquet**

Durée totale avec entracte 2 h 40 environ

Langue **français**

Surtitrage **français et anglais**
pour les parties chantées

Création des surtitres **Richard Neel**

L'Arlésienne

Balthazar (rôle parlé) **Eddie Chignara**

L'Innocent (danseur) **Pierre Lebon/Morgan**

L'Hostis*

Chœur

Dima Bawab

Héloïse Mas

Marc Mauillon

Thomas Dolié

Danseurs

Mitifio/Frederi **Aurélien Bednarek**

Rose/Vivette **Iris Florentiny**

Le Docteur Miracle

Laurette (fille du podestat)

Dima Bawab/Sheva Tehoval

Véronique (épouse du podestat)

Héloïse Mas/Marie Kalinine

Silvio/Pasquin/Le Docteur Miracle

Marc Mauillon/Sahy Ratia

Le podestat de Padoue

Thomas Dolié/Florent Karrer

L'assistant du Docteur Miracle (rôle parlé)

Pierre Lebon/Morgan L'Hostis*

* les 1^{er} et 3 juin 2025

Dans le cadre du Festival Palazzetto Bru Zane Paris

Coproduction Opéra de Tours, Théâtre du Châtelet,

Opéra de Rouen Normandie, Bru Zane France,

Opéra de Lausanne (pour *Le Docteur Miracle*)

Production déléguée Bru Zane France

Décors réalisés par les ateliers de l'Opéra de Tours

Costumes réalisés par les ateliers de l'Opéra

de Tours et de l'Opéra de Rouen Normandie

Coproduit par l'Orchestre de chambre

de Paris

L'Arlésienne, Paris, Éditions musicales Choudens

[1^{re} édition, 1872], 2010

Le Docteur Miracle [1^{re} édition, 1857], édition
de Hugh MacDonald, Fishergate Music, Cassel,

Bärenreiter/Alkor-Edition, 2023

Orchestre de chambre de Paris

Violon

Sharon Roffman solo supersoliste invitée

Franck Della Valle violon solo

Olivia Hughes violon solo

Suzanne Durand-Rivière co-solo

Émeline Concé

Nathalie Crambes

Jeroen Dupont

Kana Egashira

Tania Passendji

Mirana Tutuianu

David Bahon

Alix Catinchi

Christian Ciuca

Matilda Daiu

David Forest

Alto

Jossalyn Jensen solo

Claire Parruitte co-solo

Sabine Bouthinon

Arabella Bozic

Stephie Souppaya

Pierre Courriol

Violoncelle

Benoît Grenet solo

Robin de Talhouët co-solo

Étienne Cardoze

Livia Stanese

Sarah Veilhan

Contrebasse

Eckhard Rudolph Solo

Jean-Édouard Carlier

Davide Vittone

Flûte

Marina Chamot-Leguay solo

Liselotte Schricke

Hautbois et cor anglais

Guillaume Pierlot

Clarinette

Florent Pujoula solo

Baptiste Rollet

Basson

Fany Maselli solo

Maxime Briday

Saxophone

Christophe Grèzes

Cor

Sébastien Mitterrand solo invité

Gilles Bertocchi

Trompette

Yohan Chetail solo invité

Charline Marcuard

Trombone

Gabriel Chardin

Timbales et percussion

Nathalie Gantiez solo

Percussion

Ionela Christu

Piano

Simon Zaoui

Accordéon

David Venitucci



UN MOT SUR L'ARLÉSIENNE

par Pierre Lebon

Un moulin à vent et à farine abandonné depuis plus d'un siècle et hors d'état de moudre, chargé d'une poussière qui lui grimpe jusqu'au bout des ailes. Avec sa roue cassée, on avait fini par croire que la race des meuniers s'était éteinte. Pourtant, au milieu de la débâcle, le moulin a tenu bon, transformé par le mistral en machine à raconter des histoires de pays que l'on dit depuis que les bouches parlent la langue.

Spectateurs ! Tendez vos mannes !

Le voici venir à vous ce fier bâtiment nourricier ! Toute la route semble marcher avec lui. Les pâturages des marais, les remparts bas et crénelés d'Arles, la colline lumineuse d'où résonnent les tambourins ; il emporte dans son sillon des chants de vin et de muscat. Et autour, tout n'est que soleil, et autour, tout n'est que musique. À midi, les cigales, puis les pâtres qui jouent du fifre, les belles filles brunes que l'on entend rire dans les vignes ; et dedans, le grincement mécanique des amours et des petites gens broyés par la meule produisant une poudre amère dans un vacarme assourdissant.

En paix, le grand soleil rouge descend, enflammé, sans chaleur. La nuit tombe, et frôle en passant de son aile noire et humide le crépuscule. Là-bas, au ras du sol, la lumière, tout d'un coup de feu, passe avec l'éclat d'une étoile. Dans ce qui reste de jour la vie se hâte.

Et je vous jure que je ne donnerais pas ce spectacle contre toutes les premières que vous avez eues dans vos grandes villes cette semaine.

UN MOT SUR LE DOCTEUR MIRACLE

par Pierre Lebon

À tous ceux pour qui la pilule a du mal à passer, et il y en a un certain nombre, voici un remède qui soigne les apathiques, les asthmatiques et les ascitiques, les gros chagrins, les rhumatismes, les morsures de serpent, la peste, les coliques néphrétiques, la chaude-pisse, le mal de mer, les anciennes surdités et toutes les vieilles douleurs, les crevasses et les mules au talon, la gale, la rage, la rogne, la dengue et l'acné, les brûlures et la dépression. Il fait tomber les poils trop encombrants et fait repousser les cheveux, il débouche les toilettes et rebouche les trous, il fait sécher la goutte, rajeunit les vieillards, rapproche les coins de la bouche, étire la virilité et ankylose la putréfaction.

Pour peu que quelques réfractaires doutent encore de son efficacité, des vivants parmi les plus vivants démontreront, en quelques morceaux chantés, qu'une voix ça fait du bruit, et que quatre c'est aussi joli. Le compositeur de la musique quant à lui ne paraîtra pas pour cause de mort inéluctable et sans antidote. N'ayez pas peur ; les gens ont peur de ce qu'ils ne comprennent pas. Mais c'est pas magique, c'est scientifique.

La consultation est gratuite – selon l'état de santé du patient – et a lieu tous les jours, surtout vers le soir et les samedi, dimanche, lundi, mardi, jeudi, vendredi !

L'Arlésienne

L'action se déroule au dix-neuvième siècle dans la ferme de Castelet, près d'Arles, en Provence.

Frederi, jeune homme âgé de vingt ans, vit avec sa mère Rose, son grand-père Francet et son petit frère que tous appellent l'Innocent. Il est tombé follement amoureux d'une jeune Arlésienne qu'il fréquente depuis trois mois et souhaite demander en mariage. Marc, le frère de Rose, qui travaille dans la marine d'Arles, a pour mission de s'assurer de l'honnêteté de la jeune fille et de son entourage. Il ne rapporte aux protagonistes que des paroles positives à leur sujet. Alors que la famille s'appête à trinquer aux futures noces, un gardien de chevaux du nom de Mitifio fait irruption. Il révèle être l'amant de l'Arlésienne depuis deux ans, montrant à l'appui deux lettres d'amour qu'elle lui a adressées. La nouvelle plonge Frederi dans le désespoir.

Rose souhaite faire oublier l'Arlésienne à son fils en lui accordant la main de sa filleule Vivette, une jeune fille du village secrètement amoureuse de Frederi. Voyant ses efforts vains et son fils de plus en plus sombre, elle enjoint Francet et Balthazar, le vieux chef des bergers, à accepter qu'il épouse l'Arlésienne pour sauver la vie du jeune homme : ils y concèdent à contrecœur, craignant de voir le déshonneur s'abattre sur la famille. Lors de l'annonce de cette décision à Frederi, Vivette survient, sur le point de quitter le village pour fuir son chagrin. À sa vue, il décide finalement de la choisir pour femme.

C'est le jour des noces de Vivette et Frederi. Dans l'attendrissement général, Balthazar retrouve la mère Renaude, grand amour impossible de sa jeunesse venue au village pour le mariage. Vivette fait part à Frederi de ses derniers doutes : celui-ci l'assure de sa sincérité et promet avoir rendu les lettres de l'Arlésienne à Balthazar. Mitifio fait alors son apparition pour réclamer celles-ci au chef des bergers, évoquant sa relation tumultueuse avec l'Arlésienne, qu'il compte enlever dans la nuit. Lorsque Frederi l'aperçoit, il repousse Vivette et menace de tuer le gardien, admettant qu'il donnerait sa vie pour un moment de passion avec l'Arlésienne. Rose accourt et les sépare au milieu des farandoles provençales. Le soir venu, elle rend visite à son fils qui lui assure s'être apaisé, sans la convaincre. L'Innocent, qui s'est éveillé au fil des événements, cherche à la rassurer. Pourtant, au cœur de la nuit, Frederi se jette par la fenêtre sous les cris de sa mère.

Le Docteur Miracle

Laurette, fille du podestat de Padoue, est éprise du capitaine Silvio. Mais le père de la jeune fille s'oppose au mariage. Il est tout occupé à chercher un nouveau domestique, et son choix se porte sur un dénommé Pasquin, garçon un peu simple qu'il charge notamment de congédier Silvio s'il ose se présenter au domicile. Après avoir consommé une omelette douteuse préparée par le nouveau serviteur, le père de famille va se promener en laissant sa fille sous la surveillance de Pasquin. Laurette reconnaît bientôt en lui Silvio, qui retire son déguisement. Surpris par le podestat, il est rapidement mis à la porte, non sans lui avoir préalablement glissé un billet l'informant que l'omelette mangée au déjeuner était empoisonnée : sa fin serait toute proche. Affolé, le podestat réclame un médecin tandis que son épouse Véronique tente de lui faire signer un testament en sa faveur. Réquisitionné, le Docteur Miracle – entraperçu par la fenêtre plus tôt dans la journée – déclare qu'il ne fera rien sans qu'on lui accorde la main de Laurette. La jeune fille, devinant le jeu de son prétendant, jubile quand son père consent immédiatement. L'œuvre se conclut sur la révélation de la supercherie : l'omelette n'a jamais été empoisonnée, et le jeune couple pourra s'unir grâce au pardon du podestat.

Contenu mis à disposition par
le Palazzetto Bru Zane.

ENTRETIEN AVEC... PIERRE LEBON

METTEUR EN SCÈNE, DÉCORATEUR, COSTUMIER ET INTERPRÈTE

Qu'est-ce que *L'Arlésienne* donne à voir, à entendre et à comprendre de la trajectoire musicale d'un compositeur tel que Georges Bizet ?

Pierre Lebon : Mises en regard, *L'Arlésienne* et *Le Docteur Miracle* sont deux œuvres qui génèrent un grand écart, à la fois dramaturgique et musical. Lorsqu'il compose *Le Docteur Miracle*, Georges Bizet a à peine dix-neuf ans et plein de choses à revendiquer d'un point de vue stylistique, tout en ayant aussi beaucoup de contraintes d'écriture d'un point de vue dramaturgique. Tandis que lorsqu'en 1872 il entreprend *L'Arlésienne*, il est à la fois moins insouciant et beaucoup plus sombre, car il a subi des déconvenues artistiques avec *Les Pêcheurs de perles* (1863) et *Djamileh* (1871). L'idée était donc de juxtaposer deux couleurs et deux thèmes : une œuvre de jeunesse confrontée à une œuvre de maturité dans laquelle on distingue aussi, je crois, une analogie avec l'une des *Lettres de mon moulin* qui m'a beaucoup inspiré : *Le Secret de maître Cornille*.

Avez-vous par conséquent pris appui sur *Le Secret de maître Cornille* pour penser ce spectacle ?

Pierre Lebon : Cette histoire d'un vieux meunier dépassé par le progrès et l'arrivée de la vapeur pour animer les meules m'a en effet beaucoup intéressé. Selon moi, Alphonse Daudet y raconte aussi le travail des comédiens : maître Cornille n'a plus rien à moudre mais les ailes de son moulin tournent et il fait ainsi croire au village entier qu'il résiste. C'est une magnifique parabole du métier d'acteur, qui consiste à créer la réalité par le mensonge, et cela m'a énormément guidé pour la mise en scène de *L'Arlésienne*. D'ailleurs, il y a ici un rapport à la parole qui n'est pas sans lien avec *Le Docteur Miracle*. Sinon que dans *L'Arlésienne*, moins qu'un mensonge, il s'agit plutôt d'une parole errante et fragile que le narrateur s'est efforcé de figer, pour mieux la retranscrire. Un peu comme dans une réduction d'orchestre : tout est restreint à la voix d'un seul locuteur qui, par sa parole, et par son geste, donne ou redonne vie aux différents personnages. C'est une véritable prouesse pour le comédien.

L'histoire du *Secret de maître Cornille* vous a-t-elle aussi accompagné dans la conception de la scénographie de *L'Arlésienne* ?

Pierre Lebon : J'ai tout de suite eu l'idée de planter le moulin au milieu du décor, ne serait-ce que parce qu'Alphonse Daudet rêvait lui-même d'en faire l'acquisition – il l'écrit dans la préface des *Lettres de mon moulin* –, mais qu'il n'est jamais allé au bout de son intention, pas plus qu'il n'a un jour été meunier. J'ai, en revanche, bien pensé que, à travers cette malice, il voulait nous faire bien savoir d'où il parlait. Et je trouvais assez poétique l'idée que le souffle du moulin alimente ainsi la parole du conteur. C'était de surcroît une façon de mieux questionner le rôle du colporteur qui traverse les deux œuvres. Voilà donc pourquoi un vieux moulin s'est trouvé abandonné sur une vieille charrette errant de village en village et de théâtre en théâtre... Dès qu'elle est à l'arrêt, le colporteur peut redonner vie à cette galerie de santons provençaux. S'ils sont muets, le comédien leur rend la parole, et s'ils sont figés, les danseurs leur rendent l'usage du mouvement.

Je tenais ainsi un dispositif scénographique et dramaturgique que j'ai réussi à augmenter grâce à l'usage de la toile peinte. Mon idée était qu'elle fût actionnée à la manière d'un orgue de barbarie : un peu plus de vingt-cinq mètres de toile défilent tout au long de *L'Arlésienne* afin de mieux décrire ce qu'était la vie quotidienne dans le monde rural au milieu du dix-neuvième siècle.

Comment avez-vous choisi les œuvres reproduites sur cette toile ?

Pierre Lebon : J'ai identifié quelques thèmes récurrents, tels que la succession des saisons par exemple. Et je les ai intercalés dans ce petit drame humain déchiré par l'amour déçu. Le choix de chacune de ces œuvres est aussi au miroir de la fin d'une esthétique et du début d'une autre : en peinture, les grands genres sont petit à petit abandonnés au profit du réalisme et du naturalisme. Désormais, c'est la vie des petites gens qui préoccupe les artistes. Et l'on commence à s'intéresser à l'actualité autant qu'à l'Histoire.

À la fin de cette immense toile peinte, une œuvre de Joseph Mallord William Turner renvoie aux prémices de l'abstraction¹, parce que *L'Arlésienne* est une histoire beaucoup moins pittoresque et bien plus dramatique qu'on ne le croit. C'est à la fois l'histoire du suicide d'un petit-neveu de Frédéric Mistral et l'histoire d'un jeune paysan énamouré dans un monde qui change et qui le dépasse.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

Retrouvez l'édition définitive des *Lettres de mon moulin* en flashant le QR code



¹Joseph Mallord William TURNER, *Sun Setting over a Lake*, huile sur toile, 91,1 x 122,6 cm, circa 1840, Tate Gallery, N04665 [détail].

L'ARLÉSIENNE DE DAUDET ET BIZET

Du Vaudeville à l'Odéon

Après avoir été directeur du Théâtre-Lyrique, où il a créé *Les Pêcheurs de perles* puis *La Jolie Fille de Perth* de Bizet, Léon Carvalho passe aux commandes du Théâtre du Vaudeville. En 1872, il accepte de monter la nouvelle pièce d'Alphonse Daudet, *L'Arlésienne*, et fait appel à son protégé pour composer une musique de scène d'un nouveau genre, beaucoup plus développée que ce que l'on fait ordinairement pour accompagner une représentation théâtrale. La création a lieu le 1^{er} octobre 1872.

Daudet a tiré des *Lettres de mon moulin* les éléments de sa pièce dont l'argument provient d'un fait divers: un petit-neveu de Frédéric Mistral s'est donné la mort parce qu'il a appris que sa promise aimait quelqu'un d'autre. La pièce, qui se déroule en Provence, se concentre sur des figures de la campagne, présente plusieurs vieillards sur scène et donne la première place à un personnage absent, la fameuse Arlésienne. Le drame amoureux, qui a quelque chose de préfreudien (la mère y joue un rôle capital), est aussi un drame des générations: celle des grands-parents (le grand-père, le berger, la mère Renaud), celle des parents (Rose), celle des enfants (Frederi, l'Innocent, Vivette). S'entrechoquent les conventions ancestrales et les aspirations des plus jeunes, les conceptions de la morale et de l'honneur. Trop audacieuse dans sa

dramaturgie et trop éloignée des intrigues et des personnages que l'on peut voir alors sur les scènes de la capitale, l'œuvre déconcerte, ennuie, exaspère même, pour finalement tomber après dix-neuf représentations. Mistral s'en inquiète auprès de son ami Daudet: « Ces scènes de mœurs provençales, cette importance des petites choses dans la vie primitive, cette familiarité biblique, ces gracieux détails qui font partie de notre paysage, de notre histoire, de notre caractère, Paris est-il bien en état de les sentir, de les comprendre, de les goûter? » Zola, lui, va comprendre: « Jamais œuvre n'avait pu réunir plus de force à plus de grâce. » Après treize années de purgatoire, la pièce est reprise à l'Odéon, avec succès cette fois, et devient l'un des piliers du répertoire théâtral durant plusieurs décennies.

La musique et le drame

En 1872, le chœur est fixé à vingt-quatre chanteurs, l'orchestre à vingt-sept musiciens. Fait exceptionnel, Bizet ajoute un saxophone aux bois habituels (flûte, hautbois, basson), tandis qu'il trouve un nouvel équilibre pour les cordes (quatre violons I, trois violons II, un alto, cinq violoncelles, deux contrebasses) et étoffe la sonorité par un piano. Un harmonium placé en coulisses accompagne le chœur. Il conçoit son ensemble instrumental de telle façon qu'il permette des combinaisons variées,

des pages de musique de chambre et des effets de tutti imposants, malgré le nombre restreint des exécutants. La sonorité nouvelle du saxophone apporte une saveur étrange qui est associée tout particulièrement à la figure de l'Innocent. Afin de donner une couleur provençale à sa partition, Bizet puise plusieurs thèmes traditionnels dans le recueil de François Vidal, *Lou Tambourin*, que Daudet lui a procuré: *Èr dou Guet* (Air du guet), pour accompagner l'endormissement de l'Innocent; *Danso dei chivau-frus* (Danse des chevaux fringants), utilisé dans la farandole; *Marcho di Rèi* (Marche des rois), base thématique du Prélude et de deux autres numéros.

Les cinquante minutes de musique de scène sont minutieusement enchâssées dans le drame au point d'en devenir partie intégrante. De nombreux mélodrames (musique jouée sur le texte parlé) permettent de créer un effet de continuité entre la représentation théâtrale et la partition, le discours parlé et l'expression musicale. La musique sert de décor pittoresque, d'évocation sonore, d'élément d'articulation des tableaux avec les entr'actes, mais encore d'intensification des moments dramatiques. Grâce à un jeu de motifs bien dessinés, Bizet suit l'action et, faisant appel au code expressif du langage musical et des timbres instrumentaux largement exploité dans les théâtres et les opéras au dix-neuvième siècle, amplifie les émotions et les sentiments de la pièce. Il parvient à évoquer par ses propres moyens la dimension tragique, l'évolution psychologique des personnages ou le sentiment de la nature, créant une musique du drame tout autant qu'une musique du paysage, établissant ainsi une étonnante résonance entre les choses et les âmes.

Le Prélude plante le décor naturel et psychologique avec les trois motifs principaux. Le premier (la Marche des rois), traité en thème et variations, sonne comme l'emblème de la Provence. Le deuxième est lié au personnage de l'Innocent, discret, rêveur, simple d'esprit qui va s'éveiller à la conscience. Le troisième, expression de la passion dévorante autant que de l'esprit fiévreux, peut être associé à son frère, Frederi, personnage tourmenté. Dans une lettre, Bizet le désigne comme thème de l'Arlésienne: il faut comprendre que cette femme est devenue l'unique pensée de Frederi et représente tour à tour son amour, son instabilité et son désarroi. L'histoire suit une trajectoire que la musique amplifie et qui conduit le spectacle de la simplicité poétique à la passion destructrice, de la figure de l'Innocent s'éveillant peu à peu à celle de Frederi sombrant progressivement. Présence-absence, l'Arlésienne représente la citadine, corruptrice des âmes, et tient de la divinité destinale, mystérieuse et agissante. On a souvent comparé le triangle formé par Vivette, Frederi et l'Arlésienne à celui que vont constituer trois ans plus tard Micaëla, Don José et Carmen. On peut pousser la comparaison plus loin encore en mettant en parallèle Mitifio et Escamillo. Passion et jalousie mêlées conduisent inexorablement à la mort, mais alors que Don José tourne son désespoir contre l'objet de son désir et assassine Carmen, Frederi le retourne contre lui-même et se suicide.

Afin de diversifier sa partition (l'une de ses plus raffinées), de planter les décors et de suivre l'évolution des âmes des protagonistes, le compositeur s'inspire de différents modèles stylistiques et procédés d'écriture: thème et variations, contrepoint canonique, évocation impressionniste par touches sonores

(chœur dans le lointain), superposition de thèmes, pages descriptives, harmonie chromatique ou pseudo-modale, ostinato sur trois notes dans le carillon... Les morceaux de caractère dansant (menuet, farandole, sicilienne) renvoient à l'univers populaire de la pièce. Enfin, Bizet tresse un réseau de motifs récurrents qui contribue à l'unité de l'œuvre et à la réalisation d'un sens musical. Ainsi, le thème de l'Innocent ne cesse d'évoluer jusqu'à sa cadence finale, qui accompagne son accession à la conscience. « C'est qu'il y a de la vraie lumière dans tes yeux maintenant », lui dit sa mère.

De la pièce au conte : note d'intention

Peu après la création, Bizet sélectionne quelques pages de sa partition et les réorchestre pour en faire une suite, qui est créée le dimanche 10 novembre 1872 par les Concerts populaires, sous la direction de Jules Pasdeloup. C'est un succès. Ernest Guiraud, ami intime de Bizet, compose après la mort de ce dernier une deuxième suite d'orchestre à partir d'autres thèmes de *L'Arlésienne* et, curieusement, d'un fragment de *La Jolie Fille de Perth*. La musique de *L'Arlésienne* est désormais connue sous la forme de ces deux suites symphoniques. Passée de mode, l'œuvre ne reste plus dans les mémoires que sous la forme des suites pour orchestre et comme expression courante, « c'est l'Arlésienne », désignant un fait ou une personne dont on parle beaucoup mais que l'on ne voit jamais.

Sans le support narratif et poétique de la pièce de Daudet, nombre de numéros de la partition originelle de la musique de scène, qui ne font que quelques

mesures et qui souvent accompagnent les dialogues parlés, n'ont plus guère de sens. La question s'est donc posée : comment faire pour donner cette partition intégralement sans recourir à la pièce, qui nécessite de gros moyens, et en lui apportant cependant un fil conducteur narratif ?

Comme Daudet a conçu sa pièce en cinq actes à partir des *Lettres de mon moulin*, j'ai eu l'idée de revenir à l'esprit initial de ce drame en réalisant une adaptation sous la forme d'un conte scénique et musical. L'histoire est racontée par un récitant et complétée par la musique de Bizet. Pour ce faire, j'ai suivi la trame sonore fixée par le compositeur et l'intrigue imaginée par l'écrivain, avec ses principaux personnages.

Conteur et orchestre sont, à part entière, les acteurs du spectacle où s'entrecroisent la voix parlée et les différents numéros musicaux. Dans ce jeu d'écho entre les mots et les sons, des thèmes reviennent, dessinent le portrait d'un personnage, installent une atmosphère poétique ou intensifient les moments dramatiques. Le conteur évoque les paysages, les lieux où se déroule l'action, le mouvement des personnages, leurs pensées et certaines de leurs paroles. Texte et musique alternent ou se superposent, et la musique, ainsi prise dans ce flux narratif et descriptif, retrouve sa fonction première.

Hervé Lacombe, professeur à l'université de Rennes 2, membre senior de l'Institut universitaire de France

Pour en savoir plus

Georges BIZET, *L'Arlésienne*, introduction et édition critique de la musique de scène pour le drame d'Alphonse Daudet par Hervé Lacombe, Paris, Choudens, 2010.

ENTRETIEN AVEC... PIERRE LEBON METTEUR EN SCÈNE, DÉCORATEUR, COSTUMIER ET INTERPRÈTE

Pourquoi avoir choisi *Le Docteur Miracle* pour commémorer le cent-cinquantième anniversaire de la mort de Georges Bizet ?

Pierre Lebon : Je connaissais bien *Le Docteur Miracle*, et j'avais déjà réalisé une mise en scène de la version de Charles Lecoq, dans une réduction pour piano et chant. Je savais donc que cette opérette fonctionnerait bien, et, lorsque le Palazzetto Bru Zane et la direction du Théâtre du Châtelet ont évoqué l'anniversaire de Georges Bizet, l'idée nous est venue de ressusciter son opérette, qui fut créée le lendemain de celle de Lecoq. J'ai donc, au point de vue de la scénographie, conservé la même structure de décor, puisque le livret et la dramaturgie étaient les mêmes. En revanche, le décor est augmenté, à la manière d'une orchestration d'une œuvre pour piano seul. Grâce à des praticables, cette structure est ajustable en fonction des effectifs et des salles et elle prend ainsi toute son ampleur au Châtelet, dans une version pour orchestre, sur une grande scène. J'ai toutefois tenu à conserver l'enchevêtrement des différents éléments de décor selon le modèle du castelet, car cela constitue un double, voir un triple clin d'œil : une telle forme rappelle le théâtre de tréteaux ; c'est aussi celle qu'utilisaient autrefois les charlatans durant leurs tournées ; enfin, un castelet sur la scène du Châtelet, c'est tout de même un joli clin d'œil étymologique !

À propos d'histoire, je me suis d'ailleurs beaucoup intéressé à celle des charlatans du Pont-Neuf qui officiaient à deux pas de ce théâtre, notamment tout au long du dix-septième siècle¹. Il n'était pas rare qu'ils montent sur l'échafaud pour débiter leurs boniments et vendre ainsi leurs remèdes miraculeux aux badauds. C'est assez curieux que l'échafaud soit tout à la fois l'endroit où l'on donne la mort et où l'on promet la vie. Pour écouler leurs élixirs de jouvence et autres potions, les charlatans s'associent à des troupes de commedia dell'arte et les frontières sont alors très poreuses avec le monde du théâtre. J'ai donc pensé *Le Docteur Miracle* à la manière d'une farce moliéresque, car cette œuvre n'est pas sans rappeler *L'Amour médecin*, par exemple !

¹Jonathan MARKS, « The Charlatans of the Pont-Neuf », *Theatre Research International*, vol. XXIII, n° 2, Summer 1998, p. 133-141.

Dans quelle mesure la figure du charlatan et la figure du comédien se confondent-elles dans l'histoire du théâtre, et pourquoi continuer, aujourd'hui, à cultiver une telle ambiguïté ?

Pierre Lebon : Les charlatans se donnent corps et âme pour exploiter la crédulité des gens, tout comme les comédiens. Et c'est cette habileté qui leur permet de tromper le monde sur leurs réelles qualités afin de vendre de faux médicaments. Érigé en système, le charlatanisme m'interroge sur la manière d'amener le public à l'écoute pour lui faire croire à l'incroyable. Pour un comédien, c'est une porte d'entrée vers la capacité à faire rêver ensemble qui constitue l'essence du théâtre. Dans ma mise en scène, j'ai donc tenu à évoquer, à penser et à critiquer cet univers fascinant des bateleurs. Ici encore, le clin d'œil à l'étymologie n'est jamais loin : charlatan est emprunté à l'italien *ciarlatano* et ce mot est le fruit d'un croisement entre *Cerretano*, c'est-à-dire un habitant de Cerreto, un village où l'on vendait des drogues dans les marchés, et *ciarlare*, qui signifie « bavarder, jaser ». Cela a donné naissance au « crieur de marché ». Et le latin médiéval n'est jamais loin, avec *scarlata*, qui désigne un drap de couleur éclatante qu'on associe au rouge. Je tenais ainsi un monde théâtral, fait de farce, de tréteaux et de commedia dell'arte au service d'une histoire très connue dont l'intrigue tire des ficelles dramaturgiques qui fonctionnent toujours très bien. Cela m'a donné un fil conducteur et j'en ai fait une clef de lecture pour le spectateur : tandis qu'il est écrit, sur la première toile, que les pilules guérissent, le charlatan dit le contraire. Cet art du double discours, si proche du métier de comédien, est au cœur de l'opérette.



Docteur Miracle

Capitaine

Valet

Assistant
du Docteur Miracle

Podestat de Padoue



Laurette



Véronique



Pianiste

Et dans la mise en scène, avez-vous continué à filer la métaphore ?

Pierre Lebon : Oui, j'ai joué sur les caractères des personnages de la commedia dell'arte ainsi que sur les codes du castelet. Toute la mise en scène tourne autour du podestat, que j'ai voulu rond, comme dans les pièces de Molière, où Gros-Guillaume suscitait l'hilarité des spectateurs à la fois par son physique et par ses mimiques. Avec ce castelet, je rappelle aussi que plus on est haut, plus on est puissant : la position des comédiens nous dit alors depuis quel endroit ils parlent, car elle incarne l'évolution de leur statut social et la nature des rapports qui s'exercent entre chacun des personnages. Enfin, je voulais que la danse soutienne le spectacle et, par-delà le jeu de masques, il y a un travail spécifique sur le mouvement, qui a nécessité un grand investissement physique de la part des chanteurs.

Il restait encore à travailler sur la dynamique de l'action, parce que le ressort comique dans l'opérette repose sur le rythme. À cet endroit, j'ai pu mesurer une différence importante entre la pièce de Bizet et celle de Lecoq. En effet, chez Bizet le comique se situe dans la discordance entre ce que l'on dit et ce que l'on entend : l'œuvre est bien plus lyrique que la plupart des opérettes et cela crée une arhythmie intéressante entre la musique et le texte. Je l'ai exploitée au maximum. Enfin, j'ai cherché à m'affranchir de la forme à quatre personnages imposés par le système du privilège qui interdisait aux théâtres qui n'en bénéficiaient pas de mettre à l'affiche des œuvres avec chœur. Pour contourner cette interdiction, les librettistes s'amusaient à créer des personnages muets ou à utiliser des pancartes. C'est pour cette raison que le capitaine Silvio se change. Cela lui permet de passer du personnage de Pasquin – tout le monde aura reconnu Scapin – à celui du Docteur Miracle : une bonne manière de rajouter des personnages et de pimenter l'intrigue. J'ai fait le choix d'assumer ces artifices et de cultiver la dimension performative du genre afin qu'on ne s'ennuie pas !

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

LE DOCTEUR MIRACLE OU LES DÉBUTS D'UN JEUNE COMPOSITEUR

En 1855, Offenbach obtient un privilège pour donner des spectacles salle Lacaze, sur les Champs-Élysées. Puis il choisit de s'installer dans une salle datant de 1826, située passage Choiseul, et, après de coûteux travaux de restauration et d'embellissement, y ouvre le Théâtre des Bouffes-Parisiens, le 29 décembre 1855. Il peut y donner, notamment, des pièces comiques et musicales en un acte à quatre personnages au plus. Fin stratège, il a l'idée, afin d'asseoir son entreprise, de lancer un concours de composition, dont le règlement est publié dans divers journaux en juillet 1856. Offenbach y célèbre l'opéra-comique, genre éminemment français, selon la formule consacrée, dont on aurait perdu l'esprit d'origine – à la fois léger, gai, récréatif et amusant –, tant la forme, le style et les intrigues se sont transformés en devenant plus sérieux. Or les compositeurs débutants devraient pouvoir faire leurs premières armes avec des œuvres sans ambition démesurée, explique le futur auteur de *La Belle Hélène*.

Le concours est un succès. Soixante-dix-huit candidats se présentent ! Après une première sélection, six restent en lice. On leur demande de composer la musique d'un petit ouvrage

à quatre personnages, dont le livret a été écrit par Léon Battu et Ludovic Halévy, d'après *St. Patrick's Day*, or *The Scheming Lieutenant* de Richard Brinsley Sheridan. Charles Lecocq et Georges Bizet remportent le premier prix ex aequo. Leurs deux ouvrages sont représentés alternativement, chacun onze fois, à partir d'avril 1857.

Même si ces représentations, marquent l'entrée officielle de Bizet sur la scène parisienne, il n'est plus tout à fait un inconnu ou un débutant. Il a remporté les premiers prix de piano (1852), d'orgue (1855) et de contrepoint et fugue (1855) et vient d'obtenir le second prix de Rome 1856 (il aura le premier prix l'année suivante). Il a déjà composé des pièces pour piano, des mélodies, une grande pièce pour orchestre – l'admirable et parfaite *Symphonie en ut*, qui ne sera créée qu'en 1935 – et un opéra de salon, pour quatre chanteurs et un piano, *La Maison du docteur*. Dans cet ouvrage, destiné à être joué entre amis, le tout jeune Bizet, né, rappelons-le, en 1838, montre une parfaite maîtrise des codes dramaturgiques et de l'écriture lyrique. Il compose avec la même verve et la même maîtrise la partition du *Docteur Miracle*. Le chroniqueur du *Messenger des théâtres et des arts* souligne la prouesse : « La partition de

M. Bizet se recommande par un *faire* surprenant, lorsqu'on songe à l'extrême jeunesse du compositeur. L'orchestre y a un rôle infiniment détaillé, qui indique d'excellentes études. »

Un podestat obstiné (baryton), qui abhorre les militaires; une belle-mère, Véronique (mezzo), qui apprécierait d'être veuve; la fille du podestat, Laurette (soprano), qui ne manque pas de tempérament et ne songe qu'à son amoureux; ledit amoureux, Silvio (ténor), capitaine de son état, prêt à toutes les extravagances pour obtenir la main de Laurette... La donnée de l'intrigue, rappelant les farces italiennes, d'anciens opéras-comiques et certaines scènes de Molière, n'a rien de très original, si ce n'est qu'elle s'organise autour d'une omelette, dont on suit la composition, l'ingurgitation difficile, les effets désastreux sur la digestion du podestat et dont on croit, un moment, qu'elle a été empoisonnée ! S'ajoute au plaisir du jeu avec les conventions et les personnages-types, celui du travestissement, où le théâtre fait spectacle à lui-même : le capitaine Silvio se déguise en Pasquin, sorte d'idiot du village, idéal pour devenir le nouveau domestique de la maisonnée, puis en Docteur Miracle, charlatan patenté au latin de fantaisie. En termes actuels, on pourrait avancer que le patriarcat est tout à la fois posé comme cadre social et déjoué, moqué, ridiculisé, par l'ingéniosité et l'amour du jeune couple. Le podestat est le dindon de la farce. Les librettistes Battu et Halévy s'entendent à enchaîner les situations et à placer des jeux de scène efficaces. C'est, relève le critique musical du *Pays*, « une pièce fort gaie, très habilement taillée pour la musique et semée de mots heureux ». Il

importe d'accepter le canevas convenu et la farce touchant volontairement au ridicule pour en goûter toute la fraîcheur et l'efficacité. Le plaisir du spectateur tient aussi dans l'appréciation du second degré propre à la parodie.

Le quatuor de l'omelette est, à coup sûr, la pièce maîtresse de l'ouvrage. Bizet a parfaitement compris la puissance de la parodie. Son quatuor, plus majestueux que celui de Lecocq, devient par cela même plus comique. Il commence en grand style, sur les paroles ineffables « Voici l'omelette », par des entrées en imitation, comme l'on ferait dans un grand ensemble d'opéra. Les ruptures de ton apportent à la charge tout son sel. Afin de jouer sur tous les plans de l'écriture musicale, par moments, la structure semble s'emballer avec des répétitions mécaniques entrecoupées de petites vocalises lyriques, délicieusement ridicules. Bizet est secondé dans sa tâche d'amuseur par l'interprète du podestat, Étienne Pradeau. « L'excellent comédien, écrit un critique, est surtout sublime dans son hymne à l'omelette : il vocalise, il attaque les notes de tête, il escamote les cordes basses avec une maestria qui donne le vertige et excite le fou rire. » Dans le même ordre d'idée, l'interprète de Véronique, Marguerite Macé, campe « une podestata très délurée ». Dans le bouffe (entendu ici comme comique outré), il ne faut pas ménager ses effets et une certaine démesure fait partie du jeu. Ravi par ce numéro, le public de la création le fait bisser « par une manifestation des plus chaleureuses ».

Le livret permet de diversifier la palette expressive du jeune compositeur et les formes musicales. La romance de Laurette (« Ne me grondez pas pour

cela ») est touchante comme il se doit. Les couplets de Pasquin reposent sur la dissonance entre, d'une part, les paroles ridicules (« Je sais monter les escaliers et aussi les descendre ») et, d'autre part, la légèreté de l'accompagnement ainsi que la joliesse d'une ponctuation du hautbois. Le duo réunissant les deux amoureux (« En votre aimable compagnie ») tire d'abord du côté comique (Laurette ne reconnaît pas Silvio sous son déguisement de Pasquin), avant de basculer dans une teinte sentimentale convenue. Le trio qui suit (« Dieu son père... Dieu mon père... ») est un agréable poncif de la musique italienne, mais aussi de ce que

l'on appellera le théâtre de boulevard. Le quatuor final s'achève avec brio par de belles vocalises de Laurette et une morale, à la manière des vaudevilles qui concluaient les opéras-comiques des premiers temps: « À notre bonheur en ce jour, nous ne trouverons plus d'obstacles, grâce au savant Docteur Miracle, grâce au miracle de l'amour. »

Hervé Lacombe, professeur à l'université de Rennes 2, membre senior de l'Institut universitaire de France

Pour en savoir plus

Hervé LACOMBE, *Georges Bizet: naissance d'une identité créatrice*, Paris, Fayard, 2000.



Direction de publication: Secrétariat général du Théâtre du Châtelet

© Photos: Thomas Amouroux - Direction artistique: Base Design.
Réalisation: .com un poisson dans l'eau

Licences n° L-R-21-4095 / L-R-21-4060 / L-R-21-4059 - Ne pas jeter sur la voie publique