

# Carnet spectacle



OPÉRA  
ORCHESTRE  
NATIONAL  
MONTPELLIER  
Occitanie Pyrénées-Méditerranée



Martin Matalon

26, 28, 30 jan 2018 à 20h  
Opéra Comédie



OPÉRA  
ORCHESTRE  
NATIONAL  
MONTPELLIER  
Occitanie Pyrénées-Méditerranée

**Valérie Chevalier**  
directrice générale,  
**Michael Schönwandt**  
chef principal

## Iconographie

Photographie des représentations de *L'Ombre de Venceslao*  
lors de sa création à l'Opéra de Rennes, octobre 2016 © Laurent Guizard

# L'OMBRE DE VENCESLAO



Opéra Comédie  
vendredi 26 janvier à 20h  
dimanche 28 janvier à 15h  
mardi 30 janvier 2018 à 20h

Martin Matalon direction musicale  
Jorge Lavelli conception, mise en scène et lumières

Orchestre national Montpellier Occitanie  
collaboration artistique

Thibaut Desplantes Venceslao  
Estelle Poscio China  
Sarah Laulan Mechita  
Ziad Nehme Rogelio  
Mathieu Gardon Largui  
Jorge Rodriguez Coco Pellegrini  
Germain Nayl Gueule de Rat (le cheval)  
Ismaël Ruggiero le singe  
David Maise le perroquet (voix enregistrée)

Coproduction Centre Français de Promotion Lyrique, Opéra Grand Avignon, Opéra National de Bordeaux, Centre Lyrique Clermont-Auvergne, Opéra de Marseille, Opéra de Reims, Opéra de Rennes, Opéra de Toulon Provence Méditerranée, Théâtre du Capitole de Toulouse, Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie, Teatro Colon de Buenos Aires, Teatro Musico de Santiago du Chili, Coproduction Grame (Centre National de Création musicale, Lyon).

Avec le soutien du Fonds de Création Lyrique, de la Fondation Orange et de la Caisse des Dépôts et Consignations, du Ministère de la Culture et de la Communication, en partenariat avec France 3, France Musique, Télérama. le Festival Maintenant et Le Grand Soufflet.



## Autour du spectacle :

**Flash'Opéra**  
10 clés pour tout savoir sur l'œuvre  
1 heure avant chaque représentation

**Film suivi d'une rencontre**  
jeudi 25 janvier 2018 à 18h00  
Opéra Comédie  
Projection d'un documentaire de 54 minutes réalisé lors de la création de l'œuvre. Jorge Lavelli et Martin Matalon seront présents afin de répondre aux questions du public.

**Rencontre avec les artistes**  
à l'issue de la représentation  
dimanche 28 janvier 2018

**Garderie musicale**  
dimanche 28 janvier 2018

Nous vous rappelons qu'il est formellement interdit de filmer, enregistrer ou photographier les spectacles

## Le compositeur : Martin Matalon (1958)

Né à Buenos Aires en 1958, Martin Matalon étudie à la Juilliard School de New York où il obtient son Master de composition. En 1989, il fonde Music Mobile, ensemble basé à New York et consacré au répertoire contemporain et devient son directeur jusqu'à 1996. Il reçoit notamment le prix de la J.S Guggenheim Foundation de New York, le prix F. Schmitt de l'Institut de France Académie des Beaux-Arts, le prix de la Ville de Barcelone, le Charles Ives Scholarship de la American Academy and Institute of Arts and Letters, le Grand prix des Lycéens. En 1993, définitivement installé à Paris, L'IRCAM lui commande une nouvelle partition pour la version restaurée du film de Fritz Lang, *Metropolis*. Après ce travail considérable, Martin Matalon se plonge dans l'univers de Luis Buñuel en écrivant consécutivement trois nouvelles partitions pour les trois films surréalistes du cinéaste espagnol, *Un Chien andalou* (1927), *L'Age d'or* (1931) et *Las Hurdes, Terre sans pain* (1932). Son catalogue comprend un nombre important d'œuvres de musique de chambre et orchestre et couvre un large spectre de genres différents : théâtre musical, musique mixte, contes musicaux, musique vocale, installations, musique et texte, *hörspiel*, œuvres chorégraphiques, ciné-concerts, opéra. Initiée en 1997, la série *Trames* - œuvre à la lisière de l'écriture soliste du concerto et de la musique de chambre - et le cycle *Traces* - qui constitue pour le compositeur une sorte de journal intime destiné à des instruments solistes avec électronique en temps réel - forment un pan important de son catalogue. Depuis 2010 il est professeur de composition au CRR d'Aubervilliers / La Courneuve et a créé au sein du Conservatoire : l'Atelier, un ensemble consacré à la Musique des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles. Parallèlement il mène une activité de chef d'orchestre et dirige l'Ensemble Modern, MusikFabrik, Barcelona 216, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre d'Avignon, l'Ensemble Court-circuit, les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Intercontemporain, etc. Il a été compositeur en résidence à l'Arsenal de Metz et l'Orchestre national de Lorraine (2003/2004), à La Muse en Circuit (2005 à 2010), au Festival de Stavanger 2011, compositeur en Résidence au CRR d'Aubervilliers / La Courneuve en 2012 et compositeur invité du Festival les Arcs pour l'édition 2014.



*Je ne voudrais pas que ma musique soit réservée à qui que ce soit : n'importe qui doit pouvoir se l'approprier. D'ailleurs, je ne sais pas ce que c'est que « le public » : pour moi ce sont des individus, pas un bloc. Au fond, on est soi-même le public idéal.*

**Martin Matalon**



## Le regard et le projet du compositeur

« *L'Ombre de Venceslao* est une pièce de théâtre riche de multiples nuances: chacun des cinq rôles principaux a une personnalité forte et complexe.

Trois animaux accompagnent ces personnages et jouent un rôle singulier dans cette œuvre: un perroquet acide plein d'ironie et d'humour (voix préenregistrée), un cheval, sorte d'extension du protagoniste (comédien) et un singe qui enrichit en mouvement l'espace scénique par sa pantomime. Enfin un danseur de tango, qui a tout d'un maquereau, fait son apparition aux trois-quarts de l'œuvre. Les couleurs des personnages (humains et animaux) sont projetées dans une autre dimension par les espaces géographiques: l'action va se dérouler dans un décor de nature sauvage, la forêt tropicale, avec ses caractéristiques météorologiques extrêmes d'orages et tempêtes. Il y aura des scènes dans le désert, mais aussi dans l'autre jungle: la grande métropole qu'est Buenos Aires avec tout ce que la ville a de sauvage: des coups d'état, fusillades, scènes de boîte de nuit avec des personnages excentriques...

Les instincts les plus basiques, mais aussi la tragédie et l'humour sont présents tout au long de la pièce: « *c'est justement l'ingrédient tragique qui déclenche son contraire; il ne peut y avoir d'humour que dans le vertige de la décadence et du malheur.* »\*

La trame de cette pièce, en quelque sorte, les avatars d'une famille du campo profond argentin perdue dans l'adversité de la nature, s'articule aussi par l'idée de voyage, de trajectoire... Chacun des personnages ira chercher son destin quelque part ailleurs: pour les uns, la grande métropole volera leur dernier soupir, pour les autres les imposantes chutes d'Iguazú seront le destin ultime de leur périple.

Justement c'est cette idée de trajectoire, de voyage, que j'épouse comme dessin formel de cet opéra. Les deux actes et trente-deux scènes qu'articule cette pièce de théâtre seront tout autant trente-deux mouvements ou sections de cet opéra, auxquels il faut rajouter une ouverture et un intermède purement musicaux, soit un total de trente-quatre sections qui sont donc des véritables miniatures musicales, chacune avec ses propres caractères, couleur, instrumentation, rythme, dynamique, durée... Ces scènes/mouvements, sont de longue, moyenne et courte durée donnant à l'œuvre un rythme formel varié et dynamique. Le principe de complémentarité est le lien compositionnel qui reliera chacune des miniatures. L'idée est de développer une direction et une trame formelle, dont chaque mouvement débouche sur le suivant: un détail anodin d'une section devient l'élément de base de la nouvelle section.

Ainsi cette trajectoire à travers ces miniatures (qui ne reviennent jamais en arrière), sont non seulement la métaphore musicale du relief dramatique et géographique et des couleurs fauves présentes dans cette œuvre, mais aussi un voyage dans le son qui commence avec un orage instrumental (métaphore de la tempête qui ouvre le livret) et qui finira avec le dernier souffle (paroles) de l'ombre de Venceslao...

Dans les trente-quatre miniatures qui composent cette œuvre, j'essaie d'utiliser de nombreuses combinaisons et modes de jeu vocaux: de la ligne purement chantée au parlato libre, rythmé, en passant par le *sprechgesang*, et lorsque la dramaturgie le justifie, j'utilise divers modes de jeu vocaux. Je suis particulièrement attentif aux possibilités que m'offre le livret pour créer des ensembles vocaux à géométrie variable: de l'aria au quintette vocal en passant par le duo, le trio et le quatuor... Il y aura deux scènes purement musicales (l'ouverture et l'intermède) et une scène de « théâtre sec » sans chant ni musique instrumentale...

L'orchestre utilisé est un orchestre de taille "Mozart" avec quelques particularités:

- Quatre bandonéons solistes (dont 2 jouent l'accordéon et seront intégrés à l'orchestre)
- Un dispositif électronique qui aura le rôle de compléter l'orchestre, être sa caisse de résonance, son extension, mais aussi intégrer des sons concrets en relation avec les exigences du livret (bruits de ville, de nature, explosions, fusillades...) - toujours intégrés au tissu instrumental ou vocal. La diffusion sera uniquement en stéréo de façade vu la complexité logistique qu'un type de diffusion spatiale peut générer dans des maisons d'opéra à l'italienne...
- Le quatuor de bandonéons apparaîtra pour la première fois dans l'intermède musical placé entre le premier et le deuxième acte.
- Dans le texte de *L'Ombre de Venceslao* existent des références musicales, principalement des tangos ou milongas classiques - très connus du grand public - et qui ont une incidence directe avec la dramaturgie. Avec le metteur en scène, Jorge Lavelli, nous avons décidé d'intégrer les plus pertinentes d'entre elles au tissu musical. Le fait d'inclure des "objets sonores aussi étrangers" au style musical qui est le mien, sans que cela ressemble à un patchwork ou à un collage éclectique, est un des défis que je me suis fixés... »

Martin Matalon

\* Jorge Lavelli, préface de *L'Ombre de Venceslao*

## Argument

*L'Ombre de Venceslao* est une histoire d'errance et de famille. Venceslao, d'origine uruguayenne, a fondé dans l'humide pampa argentine un double foyer : l'un avec Hortensia, sa femme légitime dont il a eu deux enfants, Lucio et China ; l'autre avec Mechita, sa maîtresse et mère de son fils Rogelio. Don Largui, soupirant transi de Mechita, prétend à tout prix l'épouser ; Rogelio et China s'aiment et veulent se marier. Hortensia meurt ; Venceslao décide de partir avec Mechita et son perroquet dans la charrette tirée par le cheval Gueule de Rat, vers les chutes d'Iguazú où il adopte un singe particulièrement intelligent. Largui, après un parcours semé de nombreuses embûches, rejoint à vélo Iguazú et Mechita. Entretemps, China et Rogelio (le couple incestueux du demi-frère et de la demi-soeur) rompent avec la monotonie de la pampa, hantés par le rêve de la grande ville : Buenos Aires. Mais ils vont succomber à la séduction d'un maquereau sans scrupules, Coco Pellegrini, et finalement y trouver la mort dans la violence d'un coup d'état militaire.\* Venceslao se pend, après s'être confessé au Perroquet. Une scène finale, purement onirique, nous fait sortir du labyrinthe des événements : l'ombre de Venceslao revient vers ceux qui sont restés fidèles aux valeurs de l'amitié – Mechita, Gueule de Rat, le Perroquet – pour leur promettre de toujours penser à eux.

\* Bien qu'écrite en 1977 (en espagnol argentin), l'histoire reflète plus l'Argentine des années 50, avec une allusion à l'État de siège décrété en 1955 lors du coup d'état qui renversa le Général Perón.



## Conception et mise en scène Jorge Lavelli

### Une histoire

Parlons de cette histoire où les passions frustrées, les passions refusées et le goût de la liberté se donnent rendez-vous au milieu d'une terre hostile et inqualifiable... que nous appellerons «la pampa». Et imaginons que là, dans cette immensité orangeuse, une petite, toute petite communauté, pense, rêve, aime et survit, en cherchant d'autres horizons, d'autres espaces plus paisibles et bienveillants.

L'opéra sera donc le récit d'un voyage, un parcours « géographique » très précis qui commence dans la petite ville de Diamante, pas très loin du Paraná, le fleuve qui contourne la « Mésopotamie » argentine pour se jeter, finalement, dans le « Rio de la Plata ».

### Tout d'abord, à Diamante

Les protagonistes de l'histoire de Copi font partie de la famille de Venceslao : ses deux enfants (une jeune fille, China, et son frère, Rogelio); sa maîtresse (Mechita) qui a pris la place de la première femme de Venceslao, l'épouse légitime, qui meurt au début de l'histoire et sur laquelle nous ne savons rien. Les « frères », China et Rogelio ont Venceslao pour père, mais ne sont pas les enfants de la même mère ! Ils s'aiment ou le prétendent, et ils prétendent aussi ne pas être tout à fait sûrs de leurs véritables liens familiaux. Largui est l'ami de la famille qui soupire pour la maîtresse de Venceslao, sans succès ; c'est un petit commerçant de la ville de Paraná qui est quand même la capitale de la province d'Entre-Rios, l'une des trois provinces contenues entre deux grands fleuves, le Paraná à l'Est et l'Uruguay à l'ouest.

Dans cette première partie, un autre « personnage » est le témoin permanent de la vie quotidienne. Il voit tout, entend tout, sait tout : le Perroquet. Il parle comme tout bon perroquet et son discours est toujours en faveur de Venceslao son maître, son idole et son exemple. Enfin, un cheval qui s'appelle « Gueule de rat », il tire à merci la charrette de Venceslao, il est travailleur, conciliant et ne fait pas de caprices.

Cette petite communauté est solidaire dans la lutte contre les éléments déchaînés et cherche obstinément à s'imposer et à pouvoir s'en sortir.

### La seconde partie, dispersion et voyages

Nous sommes maintenant au bord des chutes d'Iguazú. Venceslao, Mechita et le perroquet sont arrivés-là dans la petite charrette toujours tirée par Gueule de Rat. Un nouveau personnage se joint à la famille : un singe solitaire qui s'installe avec eux. Entre temps, le « vieux » Largui qui

souffre de solitude se décide à rejoindre à vélo ses amis de toujours (surtout Mechita). Quant à China et Rogelio – le couple incestueux, ils partent vers le Sud. Lui, pour poursuivre ses études d'avocat, financées par Largui ; elle, pour développer à Buenos Aires sa passion pour le tango et cultiver et enrichir son admiration pour Tita Merello, la star de toujours.

C'est au moment du putsch militaire de 1943 que les jeunes « mariés » arrivent dans la capitale argentine ; un peu plus tard, les journaux qu'ils achètent parlent des élections générales de 1946... Après l'échec de la formule d'union démocratique, c'est le triomphe de Juan Perón à la présidentielle et sa chute en 1955... Coup d'Etat, terrorisme, instauration de la panique auront raison du jeune couple et leur mort -tout comme celle de Coco Pellegrini, intrépide séducteur de China, précipitera les plaisirs conquis de la grande ville dans la tragédie.

### Interlude

Les première et seconde parties de l'ouvrage sont séparées par un interlude joué en direct par quatre bandonéonistes. C'est ici un hommage à cet instrument d'origine germanique (sorte de petit orgue portatif), transformé ensuite pour être spécialement employé comme base instrumentale du tango. Le tango, véritable expression de l'âme argentine qui dit comme « une pensée triste qui se danse » les nostalgies, et les drames de l'existence dans la respiration et le souffle du bandonéon.

### Pour finir

La scène finale, poétique et inattendue, donne une idée de la liberté de Copi pour choisir et donner un sens à la mort. Ou comment exprimer que le temps (composante capitale de la dramaturgie) nous dépasse et nous dévore. Comptable

de notre existence, il marque notre trajectoire sans nous demander notre accord.

### Conception et dramaturgie

Le dispositif scénique a une fonction bien précise. Il établit d'emblée les règles du jeu, sans faire appel à des choses seulement décoratives, inutiles au déroulement de l'histoire et du spectacle. Cette économie de moyens indique le sens de notre démarche : nous sommes dans « le vrai » mais pas dans le naturalisme. Le « dispositif scénique » doit nous permettre de raconter aussi un point de vue sur les événements de l'ouvrage et la vision du spectacle. Cette formidable aventure matérielle et intellectuelle soutient l'énergie des personnages, elle trace le sens de leurs pensées et de leurs désirs. La scénographie souhaite préserver un champ de liberté, ouvert à tous les possibles, à toutes les envies surgies du jeu et des efforts des personnages dans leur quête d'un bonheur qui comblerait leur besoin d'exister. Toute notre recherche dans le jeu des interprètes s'efforce donc de trouver leur vérité, la sincérité de leur engagement, de leur appétit de vivre, sans complaisance, sans faux-semblants. Inventer un jeu où tout soit incarné, assumé, vécu. Oui, avant d'être lyriques, nous cherchons la vérité profonde des comportements des personnages pour qu'ils existent et s'épanouissent librement avec la musique. L'histoire réunit le tragique et son contraire : l'humour est toujours présent.

De cette alliance, de ces conflits, de cette dualité, naît la beauté des contraires complémentaires. C'est avec un sourire douloureux que nous nous employons à parcourir l'esprit de cette aventure émouvante et ludique, riche de toutes les couleurs d'une Amérique latine ravivées par l'imaginaire, la sensibilité poétique et la fantaisie de Copi.



**OPÉRA  
ORCHESTRE  
NATIONAL  
MONTPELLIER**  
Occitanie Pyrénées-Méditerranée

**Valérie Chevalier**  
directrice générale,  
**Michael Schönwandt**  
chef principal

**Service Développement Culturel et Numérique,  
Actions et Médiations artistiques et pédagogiques**

Carnet réalisé sous la direction de  
**Jonathan Parisi**

Maquette et réalisation graphique  
**Audrey Brahimi**

Document également disponible sur :  
[www.opera-orchestre-montpellier.fr](http://www.opera-orchestre-montpellier.fr)



montpellier  
Méditerranée  
métropole