

# LE TRIOMPHE DE *MARIUS ET FANNY*

## ET DE VLADIMIR COSMA

La scène marseillaise n'avait pas été le théâtre d'une création mondiale depuis d'assez nombreuses années. En choisissant d'accueillir le premier ouvrage lyrique de Vladimir Cosma, Renée Auphan vient de démontrer encore non seulement son attachement au répertoire français, mais sa capacité à juger efficacement de la valeur d'un ouvrage. Il est vrai que Vladimir Cosma est déjà un compositeur aimé du public, tant ses mélodies sont sur les lèvres et dans les têtes de tous les cinéphiles. Ayant depuis longtemps démontré les affinités profondes qui le relient à l'univers de Marcel Pagnol<sup>1</sup>, c'est avec gourmandise qu'il s'est emparé des personnages de la célèbre trilogie pour les porter sur la scène lyrique. Pour séduisant qu'il soit, puisque ces figures font partie de l'imaginaire collectif, le pari était pour le moins osé. Le verbe de Pagnol est si ancré dans les mémoires, jusqu'aux intonations de voix d'un Raimu ou d'un Charpin, qu'il devient de fait difficile de le marier intimement à des inflexions musicales. Ce serait cependant compter sans ce qui fait le génie de Cosma. Le don mélodique qu'il cultive à profusion qui est une qualité rare et que beaucoup de compositeurs peuvent lui envier, ne se tarit jamais chez lui et, sans sacrifier jamais à la facilité, suscite de la part de l'auditeur une appropriation immédiate. Le sens de la couleur harmonique, qui ne surprend guère chez un ancien élève de Nadia Boulanger, le rattache à une filiation de musique française. Par ailleurs, le compositeur a toujours montré une maîtrise achevée de l'écriture instrumentale<sup>2</sup> au point d'avoir une empreinte orchestrale immédiatement reconnaissable. C'est que la musique de film dans laquelle il s'est illustré notablement<sup>3</sup> n'est pas, contrairement à une idée reçue aussi injuste qu'inexacte, un art de la facilité. Les noms de Maurice Jaubert, Arthur Honegger, Georges Auric, Jean Françaix, Maurice Jarre ou Antoine Duhamel devraient suffire à nous en convaincre, la musique d'écran exige de son créateur non seulement la rapidité, la souplesse qu'imposent les conditions de travail et la cohabitation avec l'image et la parole, mais aussi un sens aigu du pouvoir de suggestion inhérent à la musique. Un thème ne doit, par définition, mobiliser que peu de notes, il ne peut se déployer que sur un temps très limité ; et pourtant c'est avec ces moyens limités qu'il doit constituer une balise pour l'auditeur. Il n'est donc pas si étrange qu'un musicien dont les dons dans le domaine de la musique de film sont incontestés ne trouve dans le genre lyrique un terrain tout à fait propice au déploiement expressif.

Autant le dire tout de suite, la partition livrée par Cosma compte et comptera parmi les plus éclatantes réussites que les cinquante dernières années nous aient donné, et le triomphe qui a salué chacune des six représentations, mettant spontanément la salle toute entière debout en est le plus beau et le plus sincère témoignage. C'est qu'en homme de théâtre conscient des possibilités dramatiques et musicales de chaque scène d'un livret auquel il a largement contribué, Vladimir Cosma a soigneusement évité de broser une carte postale aux couleurs faussement folkloriques et aux traits appuyés, ce qui aurait immanquablement

---

<sup>1</sup> Le musicien a déjà signé les partitions de *La Gloire de mon Père* et *Le Château de ma Mère* d'Yves Robert (1990), *Le Schpountz* de Gérard Oury (1999) et la *Trilogie marseillaise* dans la réalisation de Nicolas Ribowski (2000).

<sup>2</sup> Il a employé aussi bien l'ocarina dans le thème du chien d'*Alexandre le bienheureux* (1967) ou le cromorne dans celui des demoiselles de province dans *Clérambart* (1969), tous deux réalisés par Yves Robert.

<sup>3</sup> Il suffit, pour s'en persuader, de citer aussi bien *Le grand blond avec une chaussure noire* (Yves Robert, 1972), *Les aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1975), *La Boum* (Claude Pinoteau, 1980) que *Le dîner de cons* (Francis Veber).

enterré l'ouvrage. Il a en premier lieu retenu dans les deux premiers volets de la trilogie<sup>4</sup> l'essence même des personnages, qui en fait autant de figures intemporelles animées de passions et de sentiments qui n'ont rien de spécifiquement provençal : un homme partagé entre ce que Baudelaire nomme l'invitation au voyage et l'amour d'une femme, la relation impossible entre un père et un fils qui ne parviennent jamais à se dire complètement ce qu'ils ressentent l'un pour l'autre et enfin la générosité profonde d'un homme vieillissant qui accepte d'aimer comme un fils l'enfant d'un autre.

Dans l'ensemble, la partition s'inscrit dans la continuité de l'opéra français, avec toutefois une générosité et une immédiateté mélodique (jointe à une orchestration somptueuse) qui ne cache pas sa dette envers Puccini. Le premier acte renvoie à la proximité entre le rire et les larmes qui sont le propre du grand opéra comique français tel que Messager dans *Fortunio* ou Emmanuel Bondeville dans *Madame Bovary* l'ont forgé. Les scènes de foule (dosage légendaire du Picon – Citron – Curaçao, partie de cartes) sont conçues comme des ensembles avec chœurs, marquées au coin d'une séduisante vivacité. Le compositeur n'y utilise aucun thème populaire marseillais, mais fait appel en revanche à plusieurs rythmes de danses usités dans les années 1930 (valse, fox-trot, ragtime). Par contraste, l'air de Panisse, les deux duos entre les jeunes gens et le grand air de Marius sont des moments de lyrisme passionné, dans lesquels le musicien passe insensiblement d'un ton quasi quotidien à la dimension de sentiments universels. Le deuxième acte, quant à lui, se veut plus dramatique, resserré sur l'enfant à venir que Panisse adopte comme un cadeau du ciel. L'enchaînement des scènes ménage donc des moments d'intense émotion, comme l'air de César au chapeau de Marius, celui de Fanny parlant à son enfant à venir, son duo avec Panisse (dont certaines inflexions rappellent le ton de Francis Poulenc dans les *Dialogues des Carmélites*) et enfin la dernière scène qui ménage un magnifique quatuor avant le dernier grand duo Marius – Fanny.

La structure d'ensemble s'apparente bien à la fluidité de l'opéra français, même si, nous venons de le signaler, plusieurs numéros restent clairement identifiables. Mais Cosma opte souvent pour une conversation lyrique toujours changeante. Les scènes entre Panisse et Honorine en sont de convaincantes démonstrations : c'est à l'orchestre que se retrouve le thème principal (une valse aux contours séduisants assurée par des *pizzicati* de cordes) cependant que les personnages dialoguent en s'en appropriant tour à tour tel ou tel contour. Cependant, cette capacité à passer d'un sentiment à l'autre ne peut pas masquer une construction dramatique sans faille : le deuxième acte ne fait plus sourire tant les sentiments y affleurent avec évidence. Toutefois, cette continuité narrative n'occulte pas un maillage thématique serré. Chaque thème correspond à une fonction bien précise et constitue une cheville importante de l'architecture d'ensemble, du thème de la mer associé à Marius (qui retentit dès le prélude) à celui de la foule (une tarentelle brisée sur un rythme de cinq croches par mesure), de celui de Panisse (mélancolique et discret) à celui de César (qui n'apparaît qu'au deuxième acte mais referme l'ouvrage dans la conclusion orchestrale, de ceux des deux jeunes premiers (exposés dans leurs deux premiers duos de l'acte I) à celui, très bref mais caractéristique, qui signe chaque apparition de Piquoiseau. Les fans des musiques de film de Cosma auront peut-être reconnu plusieurs thèmes déjà présents dans des musiques antérieures, des *Rois du gag* en passant par *La Dérobade* ou *L'Amour en héritage*. Ce faisant, le compositeur ne fait que reprendre l'exemple de plusieurs devanciers illustres, Rossini en tête. Mais ses réutilisations sont toujours opérées dans un contexte dramatique adéquat qui ne leur donne absolument pas l'aspect d'un collage hors situation.

L'orchestration est brillante, exploitant toutes les ressources d'un ensemble symphonique en un écrin luxuriant qui commente l'action sans occulter la parole, mais qui participe activement au ressenti.

Le plateau réuni par René Auphan a offert à l'ouvrage une distribution idéale. Le M. Brun de Bruno Comparetti, le Piquoiseau d'Antoine Garcin ou l'Escartefigue d'Eric

---

<sup>4</sup> Le troisième volet *César* n'a pas été conçu en tant que pièce de théâtre, mais en tant que film directement. Aussi Vladimir Cosma a-t-il préféré s'en tenir à l'adaptation lyrique des deux premiers, plus directement scéniques.

Huchet sont autant de réussites. L'Honorine d'Isabelle Vernet est un chef-d'œuvre de truculence, tant la cantatrice (qui a changé de jeu de scène quasiment à chaque représentation) fait partager au public son bonheur de jouer. Marc Barrard, qui avait déjà campé dans *L'Aiglon* d'Ibert et Honegger un Metternich saisissant et dans *Colombe* de Jean-Michel Damase un poète chéri inoubliable s'approprie le personnage de Panisse en lui conférant une beauté vocale qui n'a d'égale que sa profonde humanité (laquelle culmine dans le quatuor du deuxième acte). Jean-Philippe Lafont ne joue pas César, il est César, traits burinés, faconde gouailleuse dans la partie de cartes, émotion à fleur de peau dans les dialogues avec son fils et dans la poignante scène finale. La couleur de voix se nuance de mille et mille inflexions qui nous font partager jusqu'au plus profond les contradictions du personnage et son sens du devoir. Quatre représentations sur six ont vu Roberto Alagna et Angela Gheorghiu s'illustrer dans les rôles de Marius et Fanny. Tout à fait crédible dans le rôle du jeune cafetier, Roberto Alagna fait preuve d'une belle santé vocale qui triomphe aisément d'un rôle lourd et d'un tempérament scénique tout à fait aux dimensions de ce que l'opéra réclame. Angela Gheorghiu reste en retrait sur le plan du jeu scénique, souvent statique lorsqu'on la rêverait plus impliquée. Le timbre reste séduisant, malgré un abus de sons filés toujours beaux mais parfois hors-situation. Pour les deux dernières, le couple prenait les traits de Karen Vourc'h et Sébastien Guèze. Il convient de saluer comme il se doit le courage et le professionnalisme des deux jeunes chanteurs qui reprenaient le flambeau après quatre représentations triomphales. Pari gagné pour ces deux jeunes interprètes plus que prometteurs : après une première soirée pendant laquelle il leur a fallu surmonter un trac légitime, ils ont remporté lors de la dernière représentation un triomphe tout à fait mérité. Diction précise, intonation sans faille et véritable tempérament de théâtre, Karen Vourc'h est une Fanny de rêve, que l'on voit mûrir de scène en scène, vivant son amour impossible sans jamais faiblir ni sombrer dans la mièvrerie. Sébastien Guèze incarne un Marius moins bardé de certitudes que celui de son illustre devancier, mais c'est cette fragilité qui le rend particulièrement touchant, d'autant qu'il affronte sans problème les difficultés vocales du rôle. En somme, les deux distributions se complètent de manière heureuse.

À la tête de la phalange phocéenne, le chef canadien Jacques Lacombe, que nous avons déjà plus qu'apprécié en Janvier dernier dans la *Colombe* de Jean-Michel Damase met en valeur les mille subtilités d'une partition qui n'en est pas avare, différenciant les plans sonores et restituant une lecture toute de clarté de la partition. La mise en scène de Jean-Louis Grindat est simplement superbe, toute en fluidité avec des changements à vue tenant du miracle, en parfaite harmonie avec les costumes signés Christian Gasc et les lumières de Roberto Venturi, au point que nul ne songe à déplorer l'absence des images des films, pourtant connus de tous.

L'énorme succès public et critique qui a salué la création de l'ouvrage constitue une juste récompense pour l'Opéra de Marseille, toujours pas scène nationale (mais qu'attendent donc les pouvoirs publics, dont l'inertie en ce domaine frise l'inexcusable, tant de telles réalisations appellent tous les éloges ?), les interprètes et le compositeur qui a magistralement démontré qu'il était encore possible d'écrire et concevoir un grand opéra populaire, capable de partir à la rencontre de tous les publics sans sacrifier ni la hauteur d'inspiration ni la qualité musicale. Souhaitons que les reprises de ce joyau soient nombreuses et que la capitale lui ouvre un jour prochain ses scènes, ses oreilles et surtout ses cœurs.

Lionel Pons  
Marseille, Septembre 2007