

Dimanche 19 octobre 2025 | 16h
Liège, Salle Philharmonique

ORGUE

LA VOIX HUMAINE

« Anne-Catherine Gillet incarne la femme bafouée
avec une profondeur et une intensité impressionnantes. »
(CLASSIC TOULOUSE)

Opéra tragique pour soprano et orchestre en un acte, d'une quarantaine de minutes, *La Voix humaine* de Poulenc fut écrite en 1958 sur un texte de Jean Cocteau. Ce long et bouleversant monologue téléphonique d'une femme abandonnée par son amant est incarné par la soprano belge Anne-Catherine Gillet et accompagné à l'orgue (au départ de la version pour piano de Poulenc) par Yoann Tardivel, dans une sobre mise en espace, conçue pour ce concert. Le prélude de *Pelléas et Mélisande* de Fauré et les *Trois Danses pour orgue* de Jehan Alain, sous-titrées *Joies, Deuils, Luttés*, lui offrent un écrin idéal.

FAURÉ, *Pelléas et Mélisande*, suite symphonique op. 80 (1898) ☺ ENV. 6'
(tr. pour orgue Louis Robilliard, éd. 2015) (extrait)
1. *Prélude (Quasi adagio)*

J. ALAIN, *Trois Danses pour orgue* (1937-1939) ☺ ENV. 21'
1. *Joies* – 2. *Deuils* – 3. *Luttés*

Pause ☺ ENV. 20'

POULENC, *La Voix humaine* pour soprano et orchestre (1958) ☺ ENV. 46'
(tr. pour orgue Yoann Tardivel,
au départ de la version pour piano de Poulenc)

Anne-Catherine Gillet, *soprano*
Yoann Tardivel, *orgue*
Natacha Kowalski, *mise en espace*
Samuel Stroesser, *réalisation lumières*

DURÉE: ENV. 1H40



FAURÉ PELLÉAS ET MÉLISANDE, PRÉLUDE (1898) (tr. Robilliard)

« On m'a dit souvent que ma musique n'allait jamais jusqu'à la joie ni jusqu'à la douleur. Comporterait-elle ce sourire un peu voilé qui "seul est judicieux" ? » (Fauré)

POUR LONDRES. Formé à l'École Niedermeyer de Paris, **Gabriel Fauré** (1848-1924) fut d'abord organiste à Rennes avant de devenir inspecteur de l'enseignement musical, puis professeur de composition et directeur du Conservatoire de Paris. Parallèlement, il fut maître de chapelle à la Madeleine. *Pelléas et Mélisande*, mélodrame de Maurice Maeterlinck (1862-1949), ne connut qu'une unique représentation parisienne en 1893. Deux ans plus tard, la pièce fut reprise à Londres, où l'actrice Mrs. Patrick Campbell décida d'en faire une version anglaise. Debussy refusant d'écrire la musique de scène, trop absorbé par son opéra sur le même sujet, elle s'adressa à Fauré. Malgré un emploi du temps chargé, celui-ci composa en un mois la partition, dont l'orchestration fut confiée à son élève Charles Koechlin. Créée le 21 juin 1898 au Prince of Wales Theatre, l'œuvre rencontra un vif succès.

ATMOSPHÈRE MYSÉRIEUSE. Après Londres, Fauré adapta quatre morceaux pour en faire une suite symphonique, retravaillant lui-même l'orchestration afin d'enrichir la texture et de rendre l'atmosphère mystérieuse et rêveuse du drame symboliste de Maeterlinck. La création eut lieu le 3 février 1901 aux Concerts Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard (la *Fileuse* fut bissée). Fauré, toutefois, jugeait que Chevillard interprétait le *Prélude* trop rapidement, comme il l'écrivit à sa femme en 1906.

PRÉLUDE. Le premier thème, en sol majeur *Quasi adagio*, baigne dans une aura de mystère évoquant « la faiblesse, la douceur et

l'évanescence du personnage de Mélisande » (Jean-Michel Nectoux). Ce passage compte parmi les plus expressifs du compositeur. Après un crescendo surgit le thème du Destin, dans l'aigu. Le développement passionné de ces deux motifs culmine en un *fortissimo* e *allargando* libérateur, suivi d'une descente chromatique pleine de charme. Une note obstinée figure Golaud, le mari jaloux de Mélisande.

LOUIS ROBILLIARD (né en 1939) est l'un des grands organistes français contemporains, reconnu autant pour son art de l'improvisation que pour la finesse de ses transcriptions orchestrales destinées à l'orgue. Titulaire du grand orgue Cavaillé-Coll de l'église Saint-François-de-Sales à Lyon depuis 1974, il s'est distingué par une approche à la fois rigoureuse et poétique de la transcription, cherchant toujours à restituer la couleur et la respiration de l'orchestre plutôt qu'à les imiter littéralement.

SA TRANSCRIPTION de la suite symphonique *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré, éditée en 2015, en est un exemple emblématique. Robilliard y met en valeur la transparence et la délicatesse du langage fauréen, en exploitant les ressources de l'orgue symphonique français (jeux de fonds nuancés, voix célestes, flûtes harmoniques et anches voilées) pour recréer l'atmosphère intime et mystérieuse de la musique. Plus qu'une simple réduction, cette transcription révèle l'orgue comme un instrument capable de traduire les chatolements harmoniques et les élans expressifs de Fauré avec une intensité nouvelle.

ÉRIC MAIRLOT



J. ALAIN TROIS DANSES (1937-1939)

DYNASTIE. Jehan Alain (1911-1940) occupe une place singulière dans la musique française du XX^e siècle. Fils de l'organiste de Saint-

Germain-en-Laye Albert Alain et frère aîné de la célèbre organiste Marie-Claire Alain, il grandit dans un univers où l'orgue tient une place centrale. Élève de Paul Dukas et de Marcel Dupré au Conservatoire de Paris, il développe très tôt un langage personnel, nourri de modalité, de rythmes orientaux, de mysticisme et d'un goût marqué pour l'improvisation. Bien qu'il ait écrit plus de 140 œuvres pour divers instruments et formations, c'est à l'orgue qu'il doit l'essentiel de sa postérité. Ses œuvres pour orgue (des *Litanies* à la *Deuxième Fantaisie*, en passant par *Le Jardin suspendu* ou les *Trois Danses*) témoignent d'une imagination foisonnante et d'une liberté de forme exceptionnelle. Alain y dépasse la tradition symphonique héritée de Franck et Widor pour inventer un univers sonore à la fois archaïque et visionnaire, fait de pulsations, de silences et de couleurs insolites. Mort au combat à 29 ans, Jehan Alain laisse une œuvre brève mais fulgurante, qui demeure l'un des sommets de la musique pour orgue du XX^e siècle.

TROIS DANSES. Datant de 1937-1939, les *Trois Danses* « sont certainement un poème de la vie humaine sous ses différents aspects : Joie bondissante de l'Enfance, apprentissage de la Douleur dans la Maturité et Lutte pour la vie qui aide à surmonter la souffrance, dans l'affrontement musical des deux thèmes (Joies et Deuils). [...] On ne peut nier, dans cette œuvre, l'influence du jazz (Joies : 2^e thème) qu'il aimait et écoutait volontiers » (M.-C. Alain). L'œuvre était prévue par son auteur comme un poème symphonique, mais l'orchestration a été irrémédiablement perdue à sa mort (une orchestration a toutefois été réalisée par Raymond Gallois-Montbrun).

L'œuvre nous est parvenue dans sa version pour piano et une transcription pour orgue confiée à Noëlie Pierront.

JOIES. Deux thèmes principaux impulsent le mouvement : une sorte de choral à trois voix (fait d'enchaînements dissonants d'accords parfaits) et un thème syncopé, très « swing ». Le premier point culminant, dans une exaltation paroxystique, combine les deux éléments. Le deuxième point culminant, au terme d'un *moto perpetuo* (mouvement perpétuel) de plus en plus houleux, arrache du clavier un véritable cluster de trémolos rageurs. La transition est d'une douceur déchirante.

DEUILS. « Cette danse funèbre adopte le principe de l'ostinato. Les 44 premières mesures sont réellement une lente passacaille. » (M.-C. Alain). Ensuite, un thème élastique fouette le motif de passacaille ; un *molto scherzando va*, « suivant la technique obsessionnelle chère à l'auteur des *Litanies*, bâtir un crescendo rythmique et compositionnel » (M.-C. Alain). Les proportions sont grandioses, le souffle épique. Enfin, la tension se résout progressivement en un unisson funèbre, une mélodie repliée, lovée sur sa douleur.

LUTTES. D'abord morcelée, hachée de silences dramatiques, *Luttes* vagabonde, comme un bateau ivre, avec pour voiles des lambeaux de thèmes. Puis une basse obstinée, seulement esquissée dans la première danse, vient lourdement charpenter les décalages rythmiques des mains ; un vent tumultueux (de révolte ? de passion ?) se lève ; le thème funèbre exalte une lutte farouche, mais semble s'effondrer peu à peu, et les accords, violents et secs, de la fin, claquent comme des coups de feu...

GEORGES GUILLARD

POULENC LA VOIX HUMAINE (1958)

ANTICONFORMISTE. Francis Poulenc (1899-1963) voit le jour à Paris dans une famille de riches industriels français (on se souvient du groupe chimique Rhône-Poulenc). Âgé de sept ans à peine, il compose de courtes pièces et son ambition précoce de jouer du piano est encouragée par sa mère, elle-même musicienne. Il continue ses études de piano de façon plus sérieuse avec Ricardo Viñes qui le présente à Satie, Casella et Auric. Après avoir obtenu son diplôme au Lycée Condorcet et fait son service militaire de trois années, Poulenc étudie avec Koechlin. À 18 ans, il compose une *Rhapsodie nègre* qui étonne le milieu musical par son esthétique désinvolte et anticonformiste.

MUSIC-HALL. Ainsi que les autres compositeurs du Groupe des Six (Milhaud, Auric, Honegger, Durey et Tailleferre), Poulenc rejette le goût contemporain pour le romantisme et l'impressionnisme et se prononce en faveur du style populaire et plein d'esprit du music-hall, adoptant Satie et Cocteau comme maîtres esthétiques et spirituels. Il admire beaucoup la poésie, en particulier celle de Guillaume Apollinaire, Max Jacob, et Paul Éluard et accompagne Pierre Bernac lors de ses nombreux récitals de mélodies, à la fin des années 1930. Les compositions de Poulenc reflètent une réelle bonne humeur et un sens de l'invention spontanée. Elles témoignent toujours d'une grande indépendance d'esprit.

MOINE ET VOYOU. Doué d'une formidable invention mélodique, Poulenc compose de très nombreuses œuvres vocales (mélodies pour voix et piano, motets religieux...) mais aussi l'opéra *Dialogue des Carmélites*, qui relève d'un style plus « austère », en tout cas empreint d'un certain mysticisme. Peu enclin aux longs développements thématiques, Poulenc n'est pas un symphoniste à proprement parler. Et c'est principalement

avec ses cinq concertos qu'il gagnera la popularité des salles de concerts. À l'occasion de la première française du *Concerto pour piano*, Claude Rostand lance cette formule devenue légendaire : « *Il y a deux personnes chez Poulenc : il y a, si j'ose dire, du moine et du voyou.* »

DENISE DUVAL. Monodrame lyrique en un acte, *La Voix humaine* de Poulenc a été composée en 1958 sur un texte de Jean Cocteau et créée à l'Opéra-Comique de Paris, le 6 février 1959 par la soprano Denise Duval, sous la baguette de Georges Prêtre, avant d'être reprise la même année à la Piccola Scala de Milan et au Carnegie Hall de New York. Véritable égérie de Poulenc, Denise Duval lui inspirera encore *La Dame de Monte-Carlo* (1961). Elle fut aussi l'inoubliable interprète de Thérèse (*Les Mamelles de Tirésias*, 1947), Blanche de la Force (*Dialogues des Carmélites*, 1957) et de *La Courte Paille* (1960), un cycle de sept mélodies sur des poèmes de Maurice Carême.

SENSUALITÉ. La partition de *La Voix humaine*, troisième et dernier « opéra » de Poulenc, est précédée de deux pages d'instructions. La première, due à Jean Cocteau qui avait signé la mise en scène de la première représentation, donne des directives générales sur le décor et l'action. La seconde, du compositeur, précise que le rôle unique doit être « *tenu par une femme jeune et élégante* », car « *il ne s'agit pas d'une femme âgée que son amant abandonne* ». Après quelques mots précisant la marge de liberté d'interprétation de sa partition, Poulenc souligne que « *l'œuvre entière doit baigner dans la plus grande sensualité orchestrale* ». On peut en effet s'émerveiller de la transparence de l'instrumentation et il incombe ici à l'orgue d'établir une continuité qui, par définition, est absente d'une conversation téléphonique dont on n'entend qu'une seule partie.

La soprano Denise Duval,
créatrice du rôle d'Elle
dans *La Voix humaine*,
et Francis Poulenc



HYSTÉRIE. Le thème est celui d'une femme abandonnée par son amant. Elle a tenté de se suicider après qu'il lui a annoncé son projet de se marier le lendemain et l'on peut supposer qu'il s'agit de leur dernière conversation téléphonique. L'hystérie apparaît d'emblée à l'orgue. D'un bout à l'autre de l'ouvrage, la femme oscille entre ce sentiment naturel de certitude propre aux gens qui se connaissent depuis longtemps et la frayeur qu'engendre une familiarité gâchée par des affrontements trop nombreux et trop explosifs, sans parler de la crainte d'entendre raccrocher l'autre partenaire, désormais distant. Elle est tour à tour l'amante trompée et celle qui restitue la confiance.

OUTRAGE. Elle est incohérente et insiste sur le fait que le passé était magnifique, tout au moins en souvenir; elle ment; elle refuse de voir et encore moins d'admettre la réalité; elle a des bouffées d'optimisme lorsque la moindre parole ne le justifie qu'à moitié et essaie outrageusement de s'attirer la sympathie de son interlocuteur. Elle est blessée, elle souffre, elle s'emporte, elle se calme. Finalement, la communication est coupée, le récepteur tombe sur le sol sans vie — comme elle l'avait envisagé pour elle-même. Les vérités essentielles n'ont jamais été prononcées, seulement les réalités sociales, les conven-

tions, les banalités d'une telle situation; mais avec quelle précision ont-elles été épinglées sur le papier et sur la partition !

SENSIBILITÉ. Un problème crucial se posait au compositeur : traduire les mots en musique tout en les maintenant au premier plan. En raison du sujet, c'était une limite plus naturelle que celle que Poulenc avait imposée à sa musique dans les *Dialogues des Carmélites* (1957), où il voulait également préserver avant tout l'intégrité du texte. Ce n'est pas la recette idéale du succès lyrique et on peut considérer que la liberté que le compositeur s'était autorisée dans *Les Mamelles de Tirésias* (1947) reste à l'avantage de cet opéra. Néanmoins, le mélange de courtes périodes de lyrisme et d'un arioso subtilement infléchi et toujours expressif produit un effet très heureux. La musique de Poulenc illustre le texte français avec charme et sensibilité et cet ouvrage court, s'il est exécuté avec sensibilité, compense le sentimentalisme intrinsèque de la situation. Toutefois, le monologue de Cocteau est loin d'être une rhapsodie et se présente davantage comme une pièce assez stricte de construction formelle. Mais la conclusion revient à Cocteau : « *Mon cher Francis, tu as fixé une fois pour toutes la façon de dire mon texte.* »

ÉRIC MAIRLOT & GEORGE LASCELLES

« La Voix humaine nous plonge dans une émotion brute, sans filtre. »



© Photo Lucetta Bico

RENCONTRE AVEC ANNE-CATHERINE GILLET

À première vue, *La Voix humaine* est un opéra. Mais comment définir cette œuvre si particulière ?

C'est une œuvre à part, vraiment unique dans le répertoire. Il ne s'agit pas d'un opéra classique, mais plutôt d'un monologue lyrique. Un seul personnage, une femme, seule en scène pendant 45 minutes, au téléphone avec son amant qui la quitte. Il n'y a ni airs, ni duos, ni scènes chorales : tout est construit autour de cette parole chantée, dans une forme très proche du théâtre. C'est une sorte de déclamation continue, entre le chant et la parole, avec une grande liberté rythmique. Et pourtant, il y a aussi de magnifiques envolées vocales, très expressives, qui ponctuent ce flot ininterrompu.

L'histoire peut paraître simple : une rupture amoureuse. Mais que raconte vraiment *La Voix humaine* ?

C'est bien plus qu'une simple séparation. Cette femme, qu'on ne connaît que sous le nom de « Elle », voit s'effondrer le pilier

central de sa vie. Depuis cinq ans, elle vivait littéralement à travers cet amour. Elle dit même dans le texte qu'elle « respirait » par lui, et qu'elle avait l'impression de mourir à chaque fois qu'elle l'attendait. C'est une passion absolue, presque étouffante. Alors, quand l'homme décide de rompre – peut-être à la veille de son mariage avec une autre –, elle sombre. Il y a dans cette œuvre une violence émotionnelle incroyable, une intensité qui touche tout le monde. Oui, c'est une histoire de rupture, mais racontée avec une telle sincérité, une telle détresse, que cela dépasse la simple anecdote.

Qu'est-ce qui vous touche particulièrement dans cette œuvre ?

Ce qui me fascine, c'est l'extrême théâtralité du personnage. Elle est dans l'émphase permanente, dans l'exagération, presque comme une « drama queen », mais tout en restant sincère. Elle navigue entre la lucidité et l'illusion, entre les souvenirs heureux et le désespoir. Elle ment, elle tente de se rassu-

rer, puis elle craque... Tout cela, je crois que chacun peut l'avoir ressenti un jour, sous une forme ou une autre.

Vous avez une longue histoire avec la musique de Poulenc...

Oui, j'ai chanté ses mélodies dès mes études au Conservatoire. J'y ai découvert la richesse de son univers, capable d'être tour à tour léger et dramatique. Puis, en 2003, j'ai chanté Constance dans les *Dialogues des Carmélites* à l'Opéra royal de Wallonie. Ce rôle m'avait déjà profondément marquée. Il y a un vrai lien entre les *Dialogues* et *La Voix humaine* : les deux œuvres ont été écrites pour la même soprano, Denise Duval, et on retrouve une certaine parenté dans l'écriture vocale. J'ai toujours su, au fond de moi, qu'un jour je voudrais interpréter *Elle* dans *La Voix humaine*. Mais je savais aussi que ce serait un rôle exigeant, à aborder au bon moment.

Comment êtes-vous arrivée à cette version si originale avec orgue ?

Tout a commencé au Festival Toulouse les Orgues. Yoann Tardivel, l'organiste, m'a proposé ce projet un peu fou : jouer *La Voix humaine* avec orgue à la place de l'orchestre. J'ai d'abord été très surprise, car ce n'est pas une idée qu'on entend tous les jours ! Mais j'ai vite été séduite par la singularité de l'aventure. On a eu la chance de préparer le projet en profondeur, avec une semaine entière de résidence, ce qui est rare. La metteuse en scène Katharina Stalder a créé une mise en espace sobre mais efficace, et on a pu bénéficier de costumes et d'accessoires pour donner corps à ce projet.

Qu'apporte l'orgue dans cette œuvre ?

L'orgue ne remplace évidemment pas un orchestre dans son essence, mais il offre une incroyable variété de timbres. Yoann a travaillé avec beaucoup de finesse pour exploiter toutes les ressources de l'instrument. Il a cherché à créer un vrai camaïeu de couleurs, à jouer sur les contrastes pour éviter toute monotonie. Le résultat est fascinant : on retrouve la sensualité souhaitée

par Poulenc, mais sous une autre forme, presque hypnotique. L'orgue enveloppe la voix, il devient un personnage à part entière.

Comment se déroulera la version liégeoise ?

Je vais reprendre la même approche qu'à Toulouse, et aussi à Strasbourg où j'ai chanté l'œuvre en août. Il y aura une mise en espace sobre, conçue avec l'aide de Natacha Kowalski, quelques éléments de décor et un vieux téléphone à cadran – indispensable pour recréer l'ambiance de l'époque. L'idée est de plonger le public dans une atmosphère intemporelle, sans artifices inutiles, en restant fidèle à l'émotion brute de l'œuvre.

Faut-il une voix spécifique pour ce rôle ?

Oui et non. Ce rôle a été chanté aussi bien par des sopranos que par des mezzos, à condition d'avoir la tessiture adéquate. Mais surtout, il faut une chanteuse capable d'habiter le texte, de garder cette tension dramatique pendant 45 minutes. Ici, l'expressivité et la diction sont primordiales. Si l'on n'est pas captivé par la voix et le texte, on perd l'essence même de l'œuvre.

LE MOT DE YOANN TARDIVEL

Yoann, qu'est-ce qui vous a donné l'envie de jouer l'accompagnement de *La Voix humaine* à l'orgue ?

J'ai toujours eu la conviction que cette partition marcherait à l'orgue, pour des raisons plastiques. Sur la tension dramatique, l'orgue apporte un éclairage singulier entre l'intimité du piano et les émotions superlatives qui sont en sous-texte avec la version d'orchestre. D'un point de vue plus personnel, c'est une manière de mettre en correspondance la musique et la littérature qui sont mes deux passions. Le lien entre le mot et le son trouve dans un tel projet une affinité qui s'exprime grâce à l'orgue, qui est évidemment mon instrument de cœur !

PROPOS RECUEILLIS PAR
ÉRIC MAIRLOT



© Photo Fabrice Houwel

Anne-Catherine Gillet, *soprano*

Née à Libramont en 1975, la soprano belge Anne-Catherine Gillet mène une carrière exemplaire qui la conduit dans les grandes maisons d'opéras européennes et jusqu'à Moscou, Montréal et Pékin. Elle développe une affection particulière pour le répertoire français du XIX^e siècle. Parmi sa discographie, citons le CD *Barber-Berlioz-Britten* enregistré avec l'OPRL et Paul Daniel (Aeon, 2011), *L'Aiglon* d'Ibert et Honegger sous la direction de Kent Nagano (Decca, 2016), *Rodrigo* de Haendel (Naïve), ainsi que les DVD de *Carmen* de Bizet avec John Eliot Gardiner (FraMusica, 2009) et *Werther* de Massenet à l'Opéra Bastille avec Michel Plasson (Decca, 2010). En 25-26, elle joue notamment *Rosalinde* dans *La Chauve-souris* à l'ORW-Liège, *Blanche* dans *Dialogues des Carmélites* à l'Opéra de Lausanne, et chante dans la *Symphonie n° 4* de Mahler avec l'ensemble Oxalys à Maastricht.



© Photo Nico Drops

Yoann Tardivel, *orgue*

Né en 1982, Yoann Tardivel a étudié l'orgue à Paris, Copenhague et Bruxelles, auprès de Michel Bouvard, François-Henri Houbart, Olivier Latry, Bine K. Bryndorf et Bernard Foccroulle. Premier Prix du Concours de Toulouse (2008), il est élu ECHO Young Organist of the Year (2009). Ses enregistrements de Jehan Alain, Franck et Saint-Saëns (Éditions Hortus) sont unanimement salués par la critique. Avec l'ensemble InAlto, il a enregistré *E vidi quattro stelle* de Bernard Foccroulle (Fuga Libera), donné en concert à Liège en juin 2022. Producteur et animateur sur Musiq3-RTBF pendant 10 ans, il a enseigné aux Conservatoires de Bruxelles (assistant de B. Foccroulle, 2010-2016) et Mons (ARTS², jusqu'en 2021). Professeur d'orgue au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, il se produit régulièrement dans le cadre de festivals consacrés à la musique d'aujourd'hui.