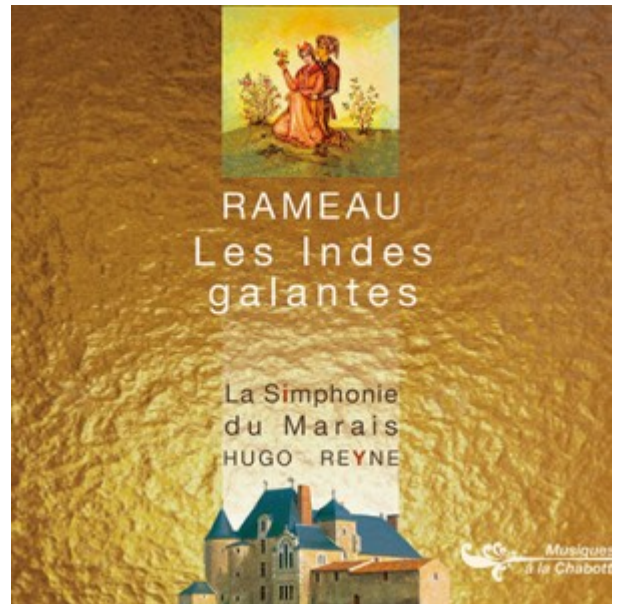


CD. Rameau : Les Indes Galantes (Hugo Reyne, 2013)

CD. Rameau : Les Indes Galantes (Hugo Reyne, 2013)... Parlons de l'œuvre d'abord. S'il y a bien un « cas » Hippolyte et Aricie, scandale retentissant et coup de génie sur la scène lyrique et tragique en 1733, il y eut bien un nouvel accomplissement tout autant capital dans l'art français avec **Les Indes Galantes de 1735/1736**... Au début des

années 1730, le quinqu Rameau y renouvelle considérablement le genre de l'opéra ballet légué par Lully et Campra (L'Europe Galante de 1697), mais le Dijonais va plus loin et ose plus fort : la galanterie ici unit les parties disparates (les quatre entrées), et la danse unifie le propos avec l'essor du ballet héroïque et d'action.



Hugo Reyne souligne l'éclat poétique des Indes Galantes de Rameau

Live viennois enthousiasmant

Mais, exigence du sens oblige, et soucieux d'une dramaturgie pas que décorative, Rameau et son librettiste Fuzelier,

développent aussi une satire de la société française (comme l'a fait Montesquieu dans ses Lettres persanes de 1721) : sous couvert de badinerie exotique (Les Indes sont orientales donc persanes, mais aussi occidentales, donc des Amériques), les deux satiristes pourfendeurs tendent le miroir (comme dans Platée) à leurs contemporains, et Rameau si peu courtisan et frappé de lucidité quant à la comédie humaine, y épingle les travers les plus ignobles du genre humain. L'homme en société est un monstre que la candeur et l'innocence du bon sauvage sait dénoncer par contraste. La sociabilité corrompt le cœur humain que la musique de l'enchanteur Rameau sait retrouver à sa source : le prétexte exotique et le registre amoureux et tendre permettent de réaliser cette miraculeuse redécouverte. Un retour aux sources d'une certaine manière que la magie d'une musique enchanteresse réactive.

Au désir et à la magie de l'effusion partagée, Rameau imagine un délire naturaliste pur avec l'entrée des Fleurs où l'orientalisme persan du propos (la rose éprouvée par Borée est guérie par Zéphire) offre un canevas poétique absolu. De même, dans Le Turc généreux, le compositeur sait glisser une tempête naturelle : aboutissement des recherches de Rameau sur l'évocation des phénomènes qu'il a observés (vent, éclairs, orage...). Expression des miracles de la nature et dénonciation de la perversité vénale des colons européens se conjuguent idéalement dans l'entrée des Incas où Rameau caractérise le personnage clé de Huascar qui pour écarter vainement son aimée Phani (qui aime l'envahisseur espagnol Carlos), suscite en sorcier démiurge, l'irruption d'un volcan, preuve que les dieux Incas sont en colère contre l'union d'un indigène et de l'étranger... Ici, Fuzelier par son livret se place aux côtés de Las Casas, défenseur de la cause indienne lors de la controverse de Valladolid : l'harmonie des bons sauvages est détruite par l'appétit des européens qui sous couvert d'une évangélisation abusive, ciblent tout l'or de l'Inca.

On comprend dès lors que Les Indes Galantes sont l'aboutissement du Rameau le plus exigeant comme le plus

raffiné ; sa haute conscience morale égale l'exigence de l'esthète artiste. C'est dire la valeur des Indes Galantes.

Que pensez de cette nouvelle réalisation qui s'appuie sur un édition originale conçue par Hugo Reyne, le chef fondateur de la Simphonie du Marais ([la partition nouvelle demeure accessible gratuitement sur la toile](#)) ?

Difficile pour les connaisseurs de passer après l'indiscutable William Christie et l'excellence de ses Arts Florissants qui les premiers ont su défendre l'âme et l'esprit de la musique ramélienne, qu'il s'agisse d'opéras et de ballets. Leur production au Palais Garnier reste mémorable comme Atys de Lully à l'Opéra Comique. Et que dire encore parmi les nouveaux interprètes, du geste millimétré, architecturé comme peu, du claveciniste et chef Bruno Procopio, qui récemment a démontré sa science intuitive, particulièrement irrésistible dans le même répertoire (Chaconne des Sauvages entre autres), mais de surcroît avec instruments modernes (avec les musiciens du Simon Bolivar Orchestra, l'orchestre de Gustavo Dudamel)?



S'agissant de la lecture d'Hugo Reyne, l'impression globale est favorable malgré d'évidents déséquilibres. D'abord, nos réserves. Maillon faible de la production, le chœur qui manque de sûreté comme de subtilité dans l'élocution d'un français

le plus tendre ou le plus expressionniste : pas assez de précision ni d'intonation pleinement maîtrisée. Le plateau des solistes se hisse honnêtement face à un massif de perfections multiples dont il ne restitue que quelques fragments.

Entre autres, emblématique de toute l'approche et des moyens mis en œuvre, la soprano Stéphanie Révidat, excellente vocaliste au demeurant, aux aigus pas toujours clairement et fermement tenus, semble manquer encore d'aise comme de

naturel. Manque de temps de répétition ? Probablement. La Zima de Valérie Gabail déçoit dans Les Sauvages (ratant toute sa partie finale par une justesse aléatoire et une maniérisme linguistique qui gomme des décennies de pratique baroqueuse antérieure), et même Aimery Lefèvre que l'on a connu plus élégant et fluide, écrase son timbre avec un vibrato qui devient systématique... (son Huascar reste monolithique quand Fuzelier et Rameau ont conçu un personnage complexe, fier et tendre, attachant à force de souffrance amoureuse et d'impuissance malgré le volcan qu'il maîtrise). Le haut-contre François-Nicolas Geslot doit impérativement mieux contrôler ses lignes et sa justesse (Tacmas) : avec plus de maîtrise, son sens du phrasé pourrait réserver de belles surprises dans les prochaines années. En revanche, le français impeccable de Reinoud Van Mechelen est le pilier de la production, mais le ténor n'est-il pas passer par le Jardin des Voix de William Christie justement ? Son style, son élégance naturelle restent un modèle pour chacun des solistes réunis à Vienne. Que n'a-t-il ici chanté justement le rôle de Tacmas ?

Mais en dépit des défaillances ici et là relevées, l'engagement global des solistes relève la tenue générale d'une prise live qui se révèle à l'écoute réellement entraînante, touchante même par sa tension nerveuse, son allant dansant : autant de qualités que souligne l'écoute et qui doit sa réussite au seul tempérament du chef fédérateur.

Le vrai personnage revendiquant ici l'éclat du genre symphonique en germe, c'est évidemment **l'orchestre**. Symphoniste dans l'âme, et dramaturge pour les instruments, Rameau redouble d'invention comme souvent, d'éclairs géniaux. La tendresse suave et exquise du ballet des Fleurs (premier véritable ballet d'action où brilla -outre la flûte enchanteresse souvent en solo-, l'étoile de la danse Marie Sallé) ou la sublime chaconne des Sauvages, pleine d'une majesté nostalgique... d'un feu à la fois guerrier et tendre (trompettes et hautbois/bassons), montrent assez le soin et la

passion que cultive Hugo Reyne dans un répertoire qu'il aime sincèrement et dont il aime à transmettre l'éclat comme la vitalité. Le chef de La Simphonie du Marais a publié nombre de disques dédiés à l'émergence et l'évolution du ballet de cour et des premiers opéras baroques français. Sa connaissance affûtée et analytique du genre s'en ressent ici.

Défenseur depuis des années du patrimoine baroque français, en cela parfait héritier de William Christie, le chef flûtiste détaille, caractérise, swingue aussi avec une énergie de bout en bout enthousiasmante. La vitalité (rehaussée par la prise live de l'enregistrement) est ici la marque de fabrique de cette réalisation dont le charme envoûté sait communiquer son amour de l'œuvre, l'une des plus fascinantes du grand Rameau. Le disparate des quatre entrées chorégraphique est effacé sous le flux, le souffle coûte que coûte que sait instiller Hugo Reyne. Live attachant et très impliqué, d'autant plus opportun en cette année Rameau où, pour le moment les nouveautés discographiques sont étrangement plutôt rares.

Rameau : Les Indes Galantes, nouvelle édition complète. Solistes, chœur et orchestre de La Simphonie du Marais. Hugo Reyne, direction. Version intégrale enregistrée au Konzerthaus de Vienne en 2013. [Coffret 3 cd, Editions « Musiques à la Chabotterie »](#). Parution annoncée le 22 mai 2014

A Notre-Dame, Dudamel dirige le Requiem de Berlioz

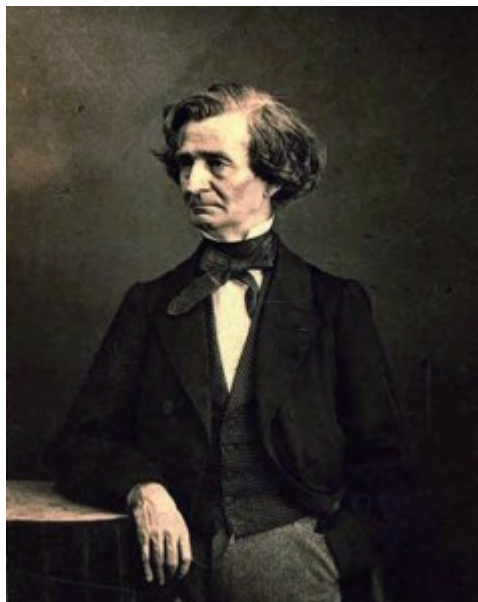
Arte. Berlioz: Requiem. Gustavo Dudamel. 15 juin 2014, 17h35.

Messe solennelle et funèbre... Le Requiem porte la mémoire des célébrations collectives de l'époque révolutionnaire et napoléonienne, ces grandes messes populaires où le symbole côtoie la dévotion, réalisées par exemple par Lesueur. D'ailleurs, l'orchestre de Berlioz n'est pas différent par son ampleur ni par le choix des instruments de celui de son prédécesseur. Berlioz citait aussi pour indication de l'exécution de son œuvre, le decorum des funérailles du Maréchal Lannes sous l'Empire. □ Lorsqu'il entend le Requiem de Cherubini pour les funérailles du Général Mortier, en 1835, il songe à ce qu'il pourrait écrire sur le même thème... Sa partition ira « frapper à toutes les tombes illustres ». La commande officielle qu'il reçoit le plonge dans un état d'excitation intense : « cette poésie de la Prose des morts m'avait enivré et exalté à tel point que rien de lucide ne se présentait à mon esprit, ma tête bouillait, j'avais des vertiges », écrit-il encore.



Convoqué en images terrifiantes des croyants confrontés au spectacle de la faucheuse, le thème stimule la pensée des compositeurs au tempérament dramatique, tel Berlioz, comme Verdi plus tard. Aux murmures apeurés des hommes, correspond l'appel terrifiant des cuivres et des percussions dont le fracas, donne la mesure de ce qui est en jeu : le salut des âmes, la gloire des élus, le Paradis promis aux êtres méritants, la possibilité échue à quelques uns de se hisser au dessus de la fatalité terrestre, rejoindre les champs de paix éternelle... Fidèle à la tradition musicale □ sur un tel sujet, Berlioz insiste sur l'omnipotence d'un Dieu juste et la misère des hommes qui implore sa miséricorde. □ Or ici les flots apocalyptiques se déversent pour mieux poser l'ample déploration finale, qui fait du Requiem, un œuvre poignante par son appel au pardon, à la sérénité, à la résolution ultime

de tout conflit. □ Héritier des compositeurs qui l'ont précédé, Gossec, Méhul, , Berlioz sait cependant se distinguer par « l'élévation constante et inouïe du style » selon le commentaire de Saint-Saëns. Composée entre mars et juin 1837, le Requiem est joué aux Invalides le décembre 1837 en l'église Saint-Louis des Invalides.



Le Requiem, une célébration mondaine...

□ Sur le simple plan visuel, la Grande messe des morts est un spectacle impressionnant. Les effectifs de la création sont vertigineux et donneront matière à l'image déformée d'un Berlioz tonitruant, préférant le bruit au murmure, la déflagration tapageuse à l'expression des passions ténues de l'âme humaine. Pas moins de trois cents exécutants, choristes et instrumentistes, avec à chaque

extrémité de l'espace où campent les exécutants, un groupe de cuivres. Si l'on reconstitue aux côtés du massif des musiciens, les cierges placés par centaines autour du catafalque, la fumée des encensoirs, la présence des gardes nationaux scrupuleusement alignés, l'oeuvre était surtout l'objet d'un spectacle grandiloquent et d'un ample déploiement tragique, un théâtre du sublime lugubre. Car il s'agissait en définitive, moins d'une commémoration que d'obsèques.

La renommée de Berlioz gagna beaucoup grâce à cet étalage visuel et humain qui était aussi un événement mondain : « Le Paris de l'Opéra, des Italiens, des premières représentations, des courses de chevaux, des bals de M. Dupin, des raouts de M. de Rothschild » s'était pressé là, comme le précise les rapporteurs de l'événement... pour voir et être vu, peut-être moins pour écouter. □ Quoiqu'il en soit les mélomanes touchés par la grandeur de la musique sont nombreux, de l'abbé Ancelin, curé des Invalides, au Duc d'Orléans, déjà mécène du compositeur et qui le sera davantage. Berlioz put avoir la

fierté d'écrire à son père l'importance du succès remporté, « le plus grand et le plus difficile que j'ai encore jamais obtenu ». Et l'on sait que Paris, son public gavé de spectacles et de concerts, fut à l'endroit de Berlioz, d'une persistante dureté (que l'on pense justement à l'accueil glacial et déconcerté réservé à la Damnation de Faust ou encore à Benvenuto Cellini).

Pour exprimer le souffle d'une partition dont l'ampleur et la profondeur atteignent les plus belles fresques jamais conçues, le jeune chef vénézuélien Gustavo Dudamel dirige outre ses musiciens de l'Orchestre des Jeunes Simon Bolivar, plusieurs phalanges françaises dont la Maîtrise de Notre-Dame, les instrumentistes du Philharmonique de Radio France, le Chœur de Radio France... Pas sûr que Berlioz de son vivant eût réussi à relever un tel défi musical et acoustique sous la voûte impressionnante de Notre-Dame de Paris...



Berlioz: Requiem. Gustavo Dudamel. Arte, dimanche 15 juin 2014, 17h35 (Maestro). Le Requiem de Berlioz à Notre-Dame de Paris. Concert enregistré le 22 janvier 2014. Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Symphonique Simon Bolivar du Venezuela, Chœur de Radio France, Maîtrise de Notre-Dame. Gustavo Dudamel, direction.

Messe en ut de Mozart par

Norrington en direct de ND de Paris

Radio Classique, ce soir : 22 mai, 20h. Mozart, Messe en ut mineur par SR Norrington, l'Orchestre de chambre de Paris, en direct de Notre-Dame de Paris. La messe en ut mineur KV 427, (ou Große Messe : « grand-messe ») est une partition inachevée de Wolfgang Amadeus Mozart, écrite en 1782 : c'est une œuvre majeure que Mozart compose à Vienne, alors qu'il se marie avec Constanze Weber. L'œuvre atteste une conscience ambitieuse, une ferveur sincère, touche par la grâce qui renouvelle le format traditionnel de la messe viennoise. Après la Messe en si de JS Bach dont il assimile l'art complexe de la polyphonie, la Messe en ut de Mozart est un jalon important, préluant à la Missa Solemnis de Beethoven. La légende précise que Wolfgang aurait ainsi exaucé le vœu de son père auquel le fils bienveillant avait promis une Messe si Constance se rétablissait d'une grave maladie.



Kyrie (Andante moderato)

Gloria

Gloria in excelsis Deo (Allegro vivace)

Laudamus te (Allegro aperto)

Gratias agimus tibi (Adagio)

Domine Deus (Allegro moderato)

Qui tollis (Largo)

Quoniam tu solus (Allegro)

Jesu Christe

Cum Sancto Spiritu

Credo

Credo in unum deum (Allegro maestoso)

Et incarnatus est (Andante)

Sanctus

Sanctus (Largo)

Hosanna

Benedictus (Allegro comodo)



L'œuvre nous est parvenue incomplète. Après le sommet qui reste la séquence de l' « Et incarnatus est », le Credo (et son orchestration), comme l'Agnus Dei, reste manquant. Pour faciliter son travail, Mozart a certainement réutilisé du matériel antérieur, issu de messes écrites certainement à l'époque de ses fonctions à Salzbourg. Par la suite, le compositeur utilise plusieurs parties de la Messe pour son oratorio Davidde Penitente.

Aujourd'hui la reconstitution orchestrée par H. C. Robbins Landon demeure la meilleure source pour mesurer l'ampleur et la subtilité de la Messe mozartienne. Durée : environ 1h05

[Paris, Cathédrale Notre-dame. Les 22 et 23 mai 2014, 20h](#)

[Sir Roger Norrington et l'Orchestre de chambre de Paris](#)

Solistes : Christina Landshamer, soprano. Jennifer Larmore, soprano. Pascal Charbonneau, ténor. Peter Harvey, basse. Maîtrise Notre-Dame de Paris (Lionel Sow, direction)

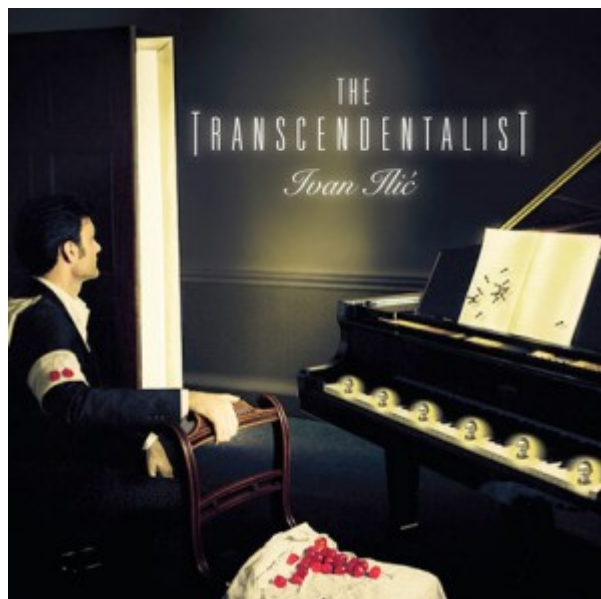
Toutes les infos et les modalités de réservation sur [le site de l'Orchestre de chambre de Paris](#)

CD. Ivan Illic, piano. The Transcendentalist (Scriabine,

Cage, Wollschleger, Feldman)

CD. Ivan Illic, piano. *The Transcendentalist* (Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman).

Piano cosmique, piano intellectuel, clavier défricheur d'autres mondes... en quête d'invisible, l'excellent pianiste Ivan Illic ne cède pas à la facilité (il l'avait démontré dans un album précédent dédié à Godowski, défi méritoire idéalement accompli à la main



gauche -presque un comble pour un pianiste qui a la pleine maîtrise de ses deux mains agiles). Revoici notre interprète voyageur au diapason des univers à la fois grandioses, visionnaires, surtout, intimistes de Scriabine, Cage, Feldman... ou le moins connu du quatuor, Scott Wollschleger, dont il sait pour chacun ciseler l'intense et volubile nécessité intérieure, caractériser l'activité de la pensée autant que la virtuosité du jeu digital.

La référence esthétique des photos de couverture et du livret renvoie à un célèbre tableau surréaliste de Dali, adepte du discours superphétatoire et lui aussi tant délirant que ... transcendant. L'art ne décrit pas: il suggère. Cette règle s'applique évidemment au programme superlatif dont il est question. Or rien d'artificiel ici dans un choix d'abord souverain sur le plan des œuvres mises en perspective. La pertinence d'un récital de piano, outre le style et la sensibilité du toucher, réside premièrement dans l'articulation du programme ; Ivan Illic aborde de fait le mythe même du piano : au-delà des défis techniques, le jeu du pianiste fait entendre et résonner concrètement les vibrations sublimes qui dans le déroulement de l'œuvre abolissent temps et espace. Un temps romantique par essence qui se perd en

perspectives à l'infini et se rétablissent comme le miroir intérieur des auteurs invités, comme de l'interprètes qui en est l'instigateur.

C'est donc un hommage à l'instrument de Liszt et de Wagner, Schubert et Beethoven, sans omettre Debussy et Ravel qui de facto font oublier les seuls éléments de la performance digitale (rapidité, agilité, contrôle...) pour atteindre à cette conscience musicale d'où coule et se déploie une ... pensée en action.

Au-delà des sons

Piano mystique et irrésistible d'Ivan Ilıc

Derrière le jeu acrobate et la réalité matérielle du clavier, la pure émanation de mondes inconnus, brossés comme des visions à la fois introspectives et contemplatives se profilent ; des questionnement intimes qui font de la musique, l'émanation



d'humanismes critiques à l'œuvre, s'invitent : tel est le défi de ce disque très personnel qui implique et révèle derechef la grande sensibilité du pianiste Ivan Ilıc, son exigence artistique comme sa fougue et son questionnement interprétatif.

Pour étayer son propos pianistique et fonder la cohérence de ce programme, Ivan Ilıc s'inscrit dans les pas du romantique américain Ralph Waldo Emerson, auteur argumenté de *The Transcendentalist* (1842) : manifeste d'un courant esthétique opposé aux notions de rationalisme et de matérialisme, proche des pensées sacrées orientales. Le pianiste semble heureux de dévoiler l'évidence de sa découverte en proposant donc dans ce

récital hors normes : le mysticisme de Scriabine, la pensée bouddhiste de Cage, l'approche hautement intuitive de Feldman aux questionnements hypnotiques, l'offrande synthétique d'un Wollschleger dont l'écriture synesthésique paraît récapitulative de tous.

La sérénité chantante et liquide, déjà éthérée, mystique du premier Scriabine (Prélude opus 16), puis sa face plus insouciant et comme libérée (Prélude opus 11) ; les climats suspendus énigmatiques de Cage (Dream, 1948), énoncés à l'infini comme des questions sans réponses, des broderies ou des arabesques projetées dans l'espace (In a Landscape, même date, liquide et cyclique) aux résonances de gong asiatiques (alors que s'agissant de Feldman, l'idée de gong basculerait plutôt vers l'annonce funèbre de glas).

Scriabine s'avère le plus inventif, le plus visionnaire et le plus expérimental, un mentor pour tous, une puissante source d'inspiration : les quatre pièces enchaînées suivantes (Guirlandes opus 73, Préludes opus 31, 39, 15) semblent découler d'un processus radical qui dilate l'espace musical, repousse et abolit les frontières, rendant sensibles et tangibles tous ces mondes invisibles à découvrir. Jouant subtilement de la pédale, soignant les passages aux croisements des tonalités et les transitions entre chaque épisode, Ivan Il'ic convainc grâce à une intelligence suggestive réellement superlative. C'est un parcours construit comme une quête continue et sans retour d'où la grande tension sous-jacente à chaque formulation : plus récente entre toutes les pièces, Music Without Metaphor (2013) du contemporain trentenaire Wollschleger sait recueillir l'héritage interrogatif et spirituel de ses prédécesseurs en une qualité d'onirisme pudique, -entre résonance et silence, vibrations ciselées-, qui questionne et ... enchante lui aussi. Même accomplissement pour le dernier tableau, le plus long de tous : Palais de Mari (1986) signé Feldman, où le questionnement interroge la forme même, et le silence et la résonance ultime ; où le bruit de la mécanique du clavier participe d'une question qui touche l'essence et le sens de la musique comme langage de

connaissance et de dépassement. Le jeu puissant, intense confine à l'exténuation d'une formulation condamnée à se répéter sans trouver d'écho libérateur. A trop chercher, le penseur ne prend-t-il pas le risque de se perdre ? Sa question ne trouve-t-elle pas sa réponse en lui-même, au terme de cette traversée magique ?



Le récital est l'un des voyages intérieurs les mieux aboutis jamais écoutés. Ce qui frappe le plus c'est peut-être moins la maîtrise technique, – qui le rend déjà palpitant en un jeu ardent, crépusculaire, essentiellement énigmatique-, que l'intelligence préalable qui a sélectionné les différentes pièces choisies : des questionnements déroulés, tendus, presque terrifiants à mesure qu'ils restent sans retour, le pianiste concepteur sait aussi libérer le flux et l'écoute (Rêverie opus 49 et Poème languide de Scriabine, aux lueurs empruntant à Liszt et Wagner)... leur parenté exprime une correspondance secrète, des horizons insoupçonnés, des ivresses partagées, une claire ambition musicale et humaine qui dépassent la seule et finalement restreinte performance pianistique. Comme un miroir riche en vertiges justes et habités, l'interprète offre un modèle d'approfondissement, loin c'est à dire très haut au dessus de la mêlée nonchalante aux émanations démonstratives et si vagues. Geste mesuré, sensibilité affûtée : Ivan Illic nous séduit et nous captive du début à la fin de ce formidable programme. L'album *The Transcendentalist* d'Ivan Illic est un coup de coeur et CLIC de Classiquenews.

The Transcendentalist. Ivan Illic, piano. Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman. 1 cd Heresy. Durée: 1h04. Enregistré en novembre 2013 à Paris. Parution annoncée : le 27 mai 2014.

Livres, critique. Sylvie Bouissou : Jean Philippe Rameau (Fayard)

Livres, grande critique.
Sylvie Bouissou : Jean
Philippe Rameau
(Fayard)...

Nous
l'attendions avec
impatience, d'autant plus
pour l'année Rameau 2014,
celle des 250 ans de la
mort. Fayard avait déjà
édité le dictionnaire
Rameau de Philippe
Beaussant, « *Rameau de A à Z* », lequel commençait à
dater : 400 pages, mai
1983, publication pour les
300 ans de la naissance).
Le nouveau volume complet
et très documenté : plus
de 1000 pages, – Fayard
oblige-, répare donc une
absence criante : il
manquait de facto une
biographie de référence

sur Jean-Philippe Rameau (1683-1764). La voici signée Sylvie
Bouissou. En couverture, le buste en terre cuite de Rameau,
génie du baroque français tardif par « Jean-Jacques » (...
Caffieri et non Rousseau). Tous les aspects et visages de
Rameau le Grand sont ici passés au crible, détroussant pour
les atténuer à leur juste vérité, les calomnies jalouses ;
soulignant par les témoignages des admirateurs l'absolue

Jean-Philippe RAMEAU



Sylvie
Bouissou



Fayard

grandeur d'un homme des Lumières qui n'eut de cesse de concevoir la musique comme un laboratoire permanent, la vitrine de ses propres idées visionnaires sur la musique et son organisation théorique, ses effets émotionnels. L'enfance et la formation, les charges d'organiste dans plusieurs cathédrales de province, les premières oeuvres comme compositeur (musique sacrée dont les Motets, avec et sans chœur) mais aussi la musique de chambre et les pièces pour clavecin (les Trois Suites) les cantates, ... autant d'avatars et de premiers épisodes qui préparent à l'éclosion du génie lyrique en 1733, à 50 ans (!) avec son premier opéra, d'une violence poétique inouïe Hippolyte et Aricie, véritable choc esthétique. En fait les partitions théâtrales sont déjà nombreuses avant Hippolyte car Rameau compose pour les tréteaux de la Foire (collaboration avec Piron, 1723-1734), et il sait aussi s'attirer la faveurs de riches mécènes ayant plus ou moins pressenti l'ampleur du génie à l'œuvre : « Du prince de Carignan à Alexandre Le Riche de La Pouplinière.

Une grande partie du texte biographique se consacre à l'activité du Rameau « opérateur » à Paris (1733-1744), la collaboration avec Voltaire (malheureusement sans grands aboutissements concrets malgré des amorces prometteuses) ; déjà la pensée analytique et synthétique de Rameau se précise et se distingue parmi ses contemporains comme en témoigne le traité de dramaturgie des Indes Galantes (composé avec Fuzelier)... les grandes tragédies lyriques sont une à une minutieusement présentées, analysées, commentées : Castor et Pollux (où pointe l'influence de la franc-maçonnerie) ; Dardanus présenté en « naufrage » (à cause de son livret que Rameau reprendra lui-même);... l'auteure sait aussi consacrer un grand chapitre aux Fêtes d'Hébé, sommet du genre ballet ; mais aussi les ouvrages composés pour Versailles et le mariage du Dauphin (La Princesse de Navarre sur le livret de Voltaire, et évidemment l'inclassable Platée de 1745 et son délire envahissant, incarné par la Folie...). L'intérêt revient aux

parties dévolues à la notion de crise artistique et compositionnelle, celle des années 1750 : qui touche toutes les oeuvres autour de ce cap chronologique, et qu'annonce la singularité de Naïs, « opéra pour la paix »... comme Zaïs (1748), Zoroastre (1749), Pygmalion... remous et tiraillements esthétiques qu'exacerbe la fameuse Querelle des Bouffons de 1752, confirmant dans le goût du public la place des Italiens et leur verve comique.



Parmi les révélations précieuses : l'activité du pédagogue (avec la liste de ses élèves connus !) et les dernières œuvres (« cabale, remaniements et défaveur ») qui portent le destin et le sens du genre tragique monarchique en ses dernières heures (Les Boréades, le dernier opéra laissé en 1764 à la mort imprévue de l'auteur)... Les derniers chapitres éclaircissent les principes du théoricien et démêlent les étapes de sa querelle longuement orchestrées avec les Encyclopédistes, lesquels rangés du côté de

Rousseau, l'infatigable querelleur et polémiste, ont nourri le procès Rameau. En complément, l'auteure ajoute de nombreux documents très bénéfiques : synopsis chronologique des oeuvres de Rameau, des parodies des oeuvres dramatiques de Rameau. Lecture incontournable pour l'année des 250 ans. Rameau méritait bien après l'ouvrage de Beaussant, un texte exhaustif, défendant l'homme, le théoricien, le compositeur, l'immense poète du cœur humain. Les détracteurs sont toujours

aussi tenaces, présentant un musicien intellectuel et abstrait, sophistiqué et artificiel : ils font à travers Rameau, le procès idéologique de l'opéra royal et de la machinerie tragique (cf les ouvrages de Catherine Kintzler qui n'a cessé de démonter et déprécier la valeur du théâtre ramélien). C'est oublier la vérité et la justesse d'une œuvre musicalement flamboyante et souvent inouïe dont la criante et profonde poésie exprime le mystère du sentiment, les vertiges délirants des passions humaines, inscrits dans le cycle des saisons et de la nature enchantée. Démonstration enfin réalisée ici.



Rameau dévoilé, révélé... L'intérêt du texte est de reprendre nombre d'éléments et apports diversement disséminés au gré des recherches les plus récentes.

L'une des surprises les plus déconcertantes reste que Sylvie Bouissou a découvert que Rameau était l'auteur de la mélodie « *Frère Jacques* » ! Rien de moins... Parmi les chapitres les plus passionnants, remarquablement documentés : l'activité de Rameau avant l'opéra, c'est à dire ses années de galère comme organiste dans diverses paroisses de France et de Navarre ; son œuvre de pédagogue... ; la lutte du compositeur génial dans son temps qui même s'il fut estimé, reconnu, généreusement remercié par Louis XV à Versailles, n'en suscita pas moins nombre de jalousies organisées dont surtout celle des scientifiques avec en tête Diderot et D'Alembert – le premier écorchant ad vitam notre compositeur en penseur délirant caractériel dans sa pièce « *Le neveu de Rameau* », sans omettre l'infatigable Rousseau, le pire des détracteur qui s'entendait en musique inversement à son réel talent comme polémiste affûté. Les joutes littéraires que Rameau n'a cessé de nourrir sa vie durant et jusqu'à un âge avancé, en disent long sur le climat de l'époque, la difficulté de se maintenir dans les sphères musicales et politiques, la dureté des avis rapidement tranchés et expéditifs, la difficulté de faire reconnaître objectivement son génie...

Même Collé, l'unique librettiste du ballet *Daphnis et Églé*, pourtant admiratif quant au talent du Rameau compositeur, ne cessa lui aussi de détruire ses ballets et opéras jusqu'en 1764... au point d'affirmer toujours haut et fort combien Rameau répétait, ressassait, était usé... *Les Boréades* composé à 80 ans, montrent l'inverse : un pur génie juvénile et vert, d'une audace inouïe rappelant l'autre miracle musical qu'est le *Falstaff* de Verdi, lui aussi composé à l'extrémité d'une vie tout aussi longue et remplie, laborieuse et ... révolutionnaire. Là encore, sur ce chapitre, le texte éclaire le bénéfice miraculeux que permet *Les Boréades*.

L'auteure de la passionnante biographie dévoile enfin Rameau sur ses années officielles à Versailles, collaborant surtout avec Cahusac, librettiste pareillement exigeant dont l'entente exceptionnelle – et « fusionnelle », aura permis de mûrir une ambition partagée pour réformer tous les genres théâtraux et lyriques ! Car le visage du Rameau que nous aimons tant se précise enfin : révolutionnaire et atypique voire anticonformiste, surtout brillamment inventif et même visionnaire, ayant ce souci inégalé à son époque pour le « timbre ». De ce fait, les passerelles vers Berlioz, et jusqu'à Debussy sont clairement (et légitimement) argumentées.



Voici Rameau le grand, l'indispensable, l'irremplaçable, l'inestimable saisi comme on ne l'imaginait plus, en un texte vibrant et défenseur, le meilleur hommage écrit en français, complété, structuré... jamais mieux élaboré sur ces 10 dernières années : ses opéras, comédies et ballets les plus décisives pour l'évolution des genres : dont *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus* (véritable naufrage : sur le plan de son livret et de la construction dramatique

mais musicalement exceptionnel), ou encore *Platée* et *Les Boréades*, sans omettre *Les Indes Galantes*, *Les Fêtes d'Hébé* et *Les Paladins*... renseignent enfin dans leur genèse et réécritures successives, l'ambition et le génie de Rameau. Même les opéras censurés et oubliés depuis (en vérité recyclés ensuite dans les ouvrages dramatiques postérieurs), comme *Samson* (écrit avec Voltaire) ou *Linus* (vrai mystère au sein de l'opera omnia) sont minutieusement analysés. Le lecteur comprend combien Rameau fut un expérimentateur insatisfait, un chercheur permanent, un penseur et théoricien unique dans l'histoire de la musique, – au point de défendre à ses dernières heures, que la musique était un modèle pour toutes les autres disciplines scientifiques... Ambition fulgurante illimitée d'un auteur, soucieux de défendre la primauté de son art, comme l'ont fait les peintres et les poètes, les théâtraux aussi avant lui. En Rameau, s'inscrit l'histoire bouleversante d'une ambition et d'un dépassement visionnaire au service de la musique.

Au fil des pages, le visage de Rameau s'adoucit, s'humanise ; il nous touche car en plus du démiurge radical, il fut aussi un homme de cœur et de conviction, n'hésitant pas à représenter sur la scène, des sujets interdits jusque là, à dénoncer sous couvert de divertissement et d'enchantements (réels), – proche de Voltaire et encouragé par le binôme composé avec Cahusac-, la part la plus répugnante et méprisante de l'humanité. Un humaniste engagé, subtilement anticonformiste... Texte essentiel et magistral, d'autant plus opportun en cette année de célébration.

Sylvie Bouissou : Jean-Philippe Rameau (Fayard). 1168 pages.
Parution : 7 mai 2014.

Lire [notre dossier Rameau 2014](#) ; [notre sélection des opéras et productions à l'affiche pour l'année des 250 ans de la mort](#)

Mozart, Schubert, piano à quatre mains par Pennetier et Ivaldi au TAP de Poitiers

Poitiers, TAP : Piano à quatre mains. Pennetier, Ivaldi. Mozart, Schubert, le 4 juin 2014, 20h30. Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi : Schubert, Mozart : deux visages du génie musical viennois, préromantique et romantique. Le



piano à 4 mains est une discipline collective difficile qui requiert écoute, complicité, entente secrète entre les deux pianistes au clavier. C'est une expérience aussi délicate et ténue que la pratique du quatuor à cordes. Christian Ivaldi, chambriste réputé, joue en duo avec son partenaire familial Jean-Claude Pennetier, deux musiciens qui ont d'ailleurs toujours affirmé leur affinité avec Mozart et ... Schubert. Les œuvres de Mozart dévolues aux quatre mains sont de la même veine que les concertos pour piano, présentant en vertiges préromantiques, cette alternance troublante entre insouciance élégante et éclairs tragiques d'une gravité juste et saisissante qui semblent engager jusqu'aux ressources personnelles et intimes de l'auteur. Les Sonates pour quatre mains K497 et K521, remontent aux années viennoises : 1786 et 1787 (l'année de la sérénade Une petite musique de nuit) ; elles précèdent aussi de quelques mois l'achèvement en octobre 1787, de l'opéra Don Giovanni, créé triomphalement à Prague.

Schubert n'avait que 21 ans quand il compose sa sonate D.617, radieuse et extravertie mais il avait déjà abordé tous les

genres musicaux avec une grande maîtrise. On ne peut imaginer contraste plus vertigineux et elle aussi plongeant dans les eaux les plus personnelles du créateur, avec la célèbre Fantaisie en fa mineur, mélancolique et d'un balancement instrospectif et méditatif, composée à la fin de la vie de Franz Schubert, dix ans plus tard...



La complicité du duo de pianos porté par Jean-Claude Pennetier et Christian Ivaldi devrait révéler la face miroitante et l'activité intérieure des pièces de Mozart et Schubert, réunies dans ce programme enchanteur.

[Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi](#)
[Schubert, Mozart : piano à quatre mains](#)

[Poitiers, TAP, auditorium](#)

[Mercredi 4 juin 2014, 20h30](#)

durée : 1h40mn avec entracte

W. A. Mozart :

Sonate en ut majeur K.521,

Sonate en fa majeur K.497

Franz Schubert :

Sonate en si bémol majeur D.617,

Fantaisie en fa mineur D.940

Jean-Claude Pennetier, Christian Ivaldi, piano à 4 mains

[Informations, réservations](#) :

TAP Théâtre Auditorium Poitiers

1 bd de Verdun 86000 Poitiers

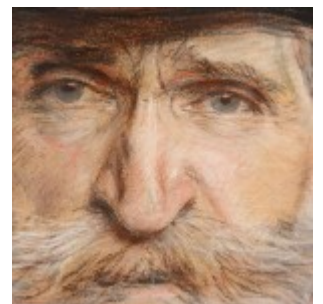
+33 (0)5 49 39 29 29

Illustration : Jean-Claude Pennetier (DR)

Il Due Foscari à Toulouse

Radio classique. Le 23 mai 2014, 20h. Verdi: I Due Foscari, en direct de Toulouse. Trop rare sur les scènes lyriques, l'opéra de Verdi I due Foscari qui annonce Simon Boccanegra, traite de la solitude et de l'impuissance des puissants. A Venise, le Doge Francesco Foscari éprouve la barbarie de l'exercice politique, tiraillé entre l'intérêt de sa famille et le bien public comme la nécessité d'Etat.

Créé au Teatro Argentina de Rome en 1844, *I Due Foscari* éclaire l'inspiration de Verdi fortement marqué par Byron dont il adapte pour la scène lyrique *The two Foscari*



: sombre texte théâtral où le doge de Venise, le vieux Francesco Foscari doit exiler son propre fils Jacopo, malgré son amour paternel et les suppliques de sa belle-fille, Lucrezia. Très caractérisée, épique et aussi, surtout, intime, la partition verdienne se distingue par sa justesse émotionnelle dans le portrait du Doge Foscari, immersion au cœur d'une âme humaine, tiraillée et par là, bouleversante.



Les déchirements intérieurs du Doge Foscari à Venise, annonce bientôt la sombre mélancolie solitaire irradiée du Doge de Gênes, Simon Boccanegra, où Verdi développe cette même couleur générale magnifiquement sombre et prenante. Le sens de l'épure, l'économie psychologique ont

desservi la juste appréciation de l'oeuvre : ce regard direct sur le tréfonds de l'âme humaine, loin des retentissements et déflagrations collectives parfois assourdissantes voire encombrées (*Don Carlos, La Forza del destino, Il Trovatore, sans omettre le défilé de victoire d'Aida... véritable peplum égyptien*) sont justement les points forts de l'écriture verdienne. Un nouvel aspect que l'auditeur redécouvre et apprécie aujourd'hui. La scène finale en particulier qui explore l'esprit agité et sombre du Doge Foscari reste le tableau le plus impressionnant: un monologue comparable à la force noire de Boris Godounov de Moussorgski et dans laquelle brilla le diamant profond de l'immense baryton verdien Piero Capuccilli... Comme Titien portraitiste affûté du *Doge Francesco Venier* dans un tableau déjà impressionniste (où le politique paraît affaibli, hagard, défait, en rien aussi conquérant que le Doge Loredan auparavant peint par Bellini), Verdi brosse une figure saisissante par sa souffrance humaine: un politique, otage du Conseil des Dix, instance haineuse, policière, inhumaine : après avoir pris la vie de son fils Jacopo, le Conseil des Dix lui demande de se démettre de sa

charge... ultime sacrifice duquel le Vénérable ne se relève pas.

Verdi à Liège: I due Foscari, d'après Byron
en direct de Toulouse, sur Radio Classique. **Le 23 mai 2013, 20h.**

[A l'affiche du Capitole de Toulouse, les 16,18,20,23,25 mai 2014.](#)

Gianluigi Gelmetti, direction
Sebastian Catana, Francesco Foscari
Aquiles Machado, Jacopo Foscari
Tamara Wilson, Lucrezia Contarini
Leonardo Neiva, Jacopo Loredano
Orchestre et chœur du Capitole

CD. Elgar : Symphonie n°2 (Barenboim, 2013)

CD. Elgar : Symphonie n°2 (Barenboim, 2013). Plus proche de la nature ambivalente en réalité brahmsienne de son auteur, la Symphonie n°2 d'Edward Elgar (1857-1934) est l'ultime massif symphonique achevé par le compositeur britannique... l'ouvrage est créé avec applaudissements polis en mai 191. De fait, l'ample Larghetto affiche une couleur héritière de Brahms et de Wagner (la Symphonie n°1 n'était-elle pas estimée telle la 5ème de Brahms?). La superbe



noblesse du Staatskapelle de Berlin assure haut la main les défis multiples d'une partition ambivalente aux climats souvent contradictoires voire opposés (c'est à dire déconcertants pour les premiers auditeurs). Fin interprète elgarien, Barenboim fait vrombir le rugissement des cuivres (cors remarquables) comme la suractivité murmurée et liquide des cordes. Emblématique de la souffrance secrète teintée de cette majesté affleurant continument (la symphonie est un hommage au roi Édouard VII récemment disparu, décédé en mai 1910), le second mouvement est l'un des plus aboutis du cycle (gloire des harpes). Les teintes évanouies et introspectives que sait capter et diffuser le chef rendent hommage à une écriture infiniment moins superficielle qu'on le dit abusivement.

Elgar et le Roi ...

Le Rondo presto est un pur jeu rythmique magnifiquement contrôlé par Barenboim auquel répond la coda maestosa, elle aussi finalement plus wagnérienne que strausienne du Moderato final -au panache très Maîtres chanteurs.



Composée quand Strauss et Hoffmansthal livraient l'enchantement néobaroque du Chevalier à la rose (créé en janvier 1911), la Deuxième d'Elgar ne manque ni de souffle ni de grandeur. Barenboim sait lui insuffler une prodigieuse vie intérieure, les mauvaises langues diront bavarde, inutilement autobiographique, mais la sûreté articulée de la baguette du maestro argentin-israélo-palestinien sait surtout lui restituer son équilibre voire son flux organique. Entre solennité et affect plus intime, le chef captive par une retenue et une pudeur imprévues (dernier mouvement décidément très convaincant par sa finesse). Au moment où il publie ce nouvel album symphonique chez Decca, Daniel Barenboim annonce le lancement de son propre label :

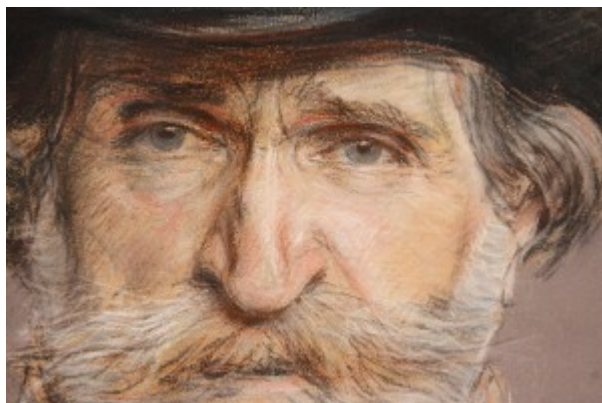
« Peral Music », initiative 100% numérique où les amateurs et connaisseurs du travail du maestro, retrouveront tous ses chantiers musicaux à la tête de ses deux orchestres de prédilection : la Staatskapelle de Berlin et le West-Eastern Divan Orchestra, mais aussi ses dernières réalisations comme pianiste solo ou concertant au sein de formations chambristes. Sont annoncées comme premières propositions de Peral Music : Symphonies 1-3 de Bruckner (Chicago Symphony, 1970 et Berliner Philharmoniker 1990)... à suivre.

Elgar : Symphonie N°2. Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim, direction. 1 Decca 0289 478 6677 0 CD DDD DH. Durée : 56mn. Enregistré en à la Philharmonie de Berlin en octobre 2013.

Diana Damrau chante sa nouvelle Traviata à l'Opéra Bastille

Paris, Opéra Bastille. Verdi : La Traviata. Diana Damrau: 2>20 juin 2014. Après un Werther clair et lisible, **Benoît Jacquot** met en scène La Traviata, tragédie parisienne de Verdi qui au moment de sa création à Venise sur les planches de La

Fenice (1853), suscita un scandale notoire : comment accepter dans un opéra, de voir les amours sulfureuses d'une courtisane et d'un jeune bourgeois (Germont fils) prêt à saborder



l'honneur de sa famille ? Verdi alors en ménage avec Giuseppina Strepponi, cantatrice à la réputation elle aussi scandaleuse, qu'il n'épousera que sur le tard, dénonce dans La Traviata l'hypocrisie de son temps. Inspiré par le roman de Dumas fils, La dame aux camélias (1852), le compositeur peint la société du Second Empire non sans une pointe satirique ; il brosse surtout de Violetta Valéry, la courtisane sublime léguée par Dumas, un portrait bouleversant, celui d'une âme sensible, romantique qui alors qu'elle se sent condamnée, usée par les excès de sa vie sans morale, rencontre en croisant le regard d'Alfredo, le pur amour. En traitant un mythe littéraire contemporain, Verdi transpose à l'opéra, un vrai sujet qui pourrait être d'actualité. Liszt a laissé un témoignage bouleversant sur la vraie Dame aux camélias : Alphonsine Duplessis, morte tuberculeuse en 1847, petit être fragile et sensuel d'une passivité déjà maudite.



D'une rare justesse émotionnelle, l'écriture de Verdi bannit ici toute virtuosité démonstrative : il touche directement le cœur. Jamais les options expressives n'ont à ce point fusionné avec les accents de la nécessité poétique et dramatique. Chaque air de Violetta, saisie, consumée par le grand vertige de la vie, s'impose à nous comme autant de confessions introspectives, miroir de son état psychique : l'abandon de ses rêves, les élans de ses désirs perdus, la faiblesse d'un corps qui perd peu à peu le goût de vivre, sous la pression sociale, face aux épreuves que lui impose le père de son jeune amant... Trop de vérité et de sincérité dans ce drame sentimental d'une irrésistible cohérence : à la création, la censure exigea que les rôles soient chantés en costumes Louis XIV. Des robes modernes auraient souligné la modernité insupportable de l'ouvrage. Reprise un an plus tard après le fiasco de La Fenice, en 1854 au Teatro San Benedetto de Venise, La Traviata défendue par une meilleure distribution, suscita le triomphe que l'ouvrage méritait.

La nouvelle production de La Traviata à l'Opéra Bastille

réunit une distribution prometteuse : **Diana Damrau** qui vient d'ouvrir la saison actuelle de La Scala avec cette prise de rôle exceptionnellement intense et juste ; **Ludovic Tézier** habitué du rôle paternel, sacrificateur et protecteur à la fois, Germont père... ajoute au tableau, sa droiture vocale qui sied parfaitement au rôle paternel, un rien moralisateur et rigide. 8 dates événements, du 2 au 20 juin 2014. Diffusion en direct sur France Musique, le 7 juin 2014, 19h. En direct dans les cinémas le 17 juin 2014.

Verdi : La Traviata à l'Opéra Bastille

Daniel Oren (2, 5, 7, 9 et 20 juin)

Francesco Ivan Ciampa (12, 14, 17 juin)

direction musicale

Benoît Jacquot

Mise en scène

Diana Damrau, Violetta Valéry

Anna Pennisi, Flora Bervoix

Cornelia Oncioiu, Annina

Francesco Demuro, Alfredo Germont

Ludovic Tézier, Giorgio Germont

Kevin Amiel, Gastone

Fabio Previati, Il Barone Douphol

Igor Gnidi, Il Marchese d'Obigny

Nicolas Testé, Dottore Grenvil

Orchestre et Choeur de l'Opéra national de Paris

Réservations, informations sur [le site de l'Opéra national de Paris](#)

Lecocq : Ali-Baba à l'Opéra-Comique

Paris, Opéra-Comique. Charles Lecocq : Ali Baba. 6 dates, du 12 au 22 mai 2014. Charles Lecocq (1832-1918) mérite mieux qu'une estime polie, celle nourrie par son seul opéra aujourd'hui montée par les salles lyriques du monde : La fille de Madame Angot (1872), perle comique et tendre aussi enivrée enchanteresse que les opérettes de Strauss que Lecocq à bien des égards préfigure. C'est dire le talent du compositeur dont l'Opéra Comique présente jusqu'au 22 mai 2014, un ouvrage méconnu, Ali-Baba (Bruxelles, 1887), aussi réussi que La Fille de Madame Angot et qui promet une autre résurrection souhaitée déjà, celle du petit Duc, autre joyau à redécouvrir.

Créée en Belgique avant la guerre, La Fille de Madame Angot n'investit la scène de l'Opéra-Comique quelques semaines après la fin de la première guerre, en décembre 1918, Lecocq était mort en octobre à 86 ans. L'élève du prix de Rome Eugène Crèvecœur -professeur d'harmonie au Conservatoire-, Lecocq, proche de Chabrier sait affirmer en dépit d'une existence personnelle éprouvante, un vrai tempérament dramatique. Il assimile très vite à Paris les leçons aussi de Halévy : les débuts remarquables ne tardent pas. Sa version du Docteur Miracle séduit illico Jacques Offenbach qui en avait soufflé



l'idée et monte le spectacle dans son théâtre des Bouffes-Parisiens avec la proposition simultanée et tout autant appréciée de... Bizet (1856).

Avec la Commune, Lecocq fuit Paris à feu et à sang pour Bruxelles où son écriture trouve un public enfiévré : La Fille de Madame Angot (1872) y trouve un succès plus grand encore que Les cent Vierges, présenté quelques semaines plus tôt. Suivront une série de succès et réussites non moins attachantes dont surtout Le Petit Duc, le jour et la nuit... Dès le début des années 1890, celui qui porte aux nues les « anciens » tels Méhul Grétry jusqu'à Rossini, mais aussi Meyerbeer et Gounod, s'entend probablement qu'il avait tout donné, avoue lui-même être moins intéressé par ses œuvres que par celles des autres.

Ali-Baba est créé à Bruxelles dès 1887, puis à Paris à Eden-Théâtre (actuel Athénée) en novembre 1889. A 57 ans, Lecocq est au sommet de son art. La féerie lyrique frappe par la grâce et l'élégance de son écriture, inspirée, fine et subtile. L'exotisme est à peine présent tant Lecocq soigne surtout le raffinement de chaque profil psychologique : ici, le pauvre travailleur Ali, qui va bientôt se faire expulser par son cousin l'intraitable Cassim, déclare son amour à sa belle servante Morgiane. Entre temps, Ali se refait une santé financière en ayant dérobé le butin des 40 voleurs. Au moment de la saisie de ses biens et alors que sa fidèle servante Morgiane allait être vendue, le nouveau riche paye comptant et emporte les enchères. Si la légende orientale fait d'Ali Baba un époux et un père, l'opérette de Lecocq le fait célibataire, éprouvant plusieurs obstacles (les agissements de Cassim et de Zizi, nouveau personnage prêt à tout pour sauver les intérêts de la bande de voleurs à laquelle il appartient). Autant d'avatars d'un conte à tiroirs, qui mènent peu à peu Ali vers la belle Morgiane qu'il épouse en fin d'action (III).

L'argent facile ou l'amour miraculeux ?

Enrichissement rapide, l'histoire met en scène les rapports à l'argent et aussi aux purs sentiments : l'amour véritable qu'incarne Margiane tempère l'attraction de l'or et des richesses. Contrairement à Ali Baba (qui reste un cœur simple et pur malgré son contact à l'or), son cousin Cassim reste obsédé par l'appât du gain : lui aussi par ruse, dérobe le secret de la formule magique (détenue par Ali : « Sésame ouvre toi ») : il s'offre un bain d'or... pour en être définitivement prisonnier. En revanche, la richesse d'Ali ne l'empêche pas de demeurer tel qu'il est et d'être toujours digne de l'amour que lui porte Margiane. La production présentée par l'Opéra Comique devrait convaincre grâce au couple de chanteurs annoncé : Sophie Marin-Degor et Tassis Christoyannis, dans les rôles humains attachants de Margiane et d'Ali Baba.

Entre les délurés Offenbach et Hervé, Lecocq sait cultiver toujours un bon goût que l'Opéra-Comique entend désormais préserver : chaque saison nouvelle, une redécouverte majeure. Ali-Baba devrait s'inscrire au nombre des réussites d'une programmation parisienne qui ayant trouvé son public, a toute sa place.

Charles Lecocq : Ali Baba

[Paris, Opéra Comique](#)

[6 dates, du 12 au 22 mai 2014](#)

OPÉRA-COMIQUE en trois actes et huit tableaux. Livret d'Albert Vanloo et William Busnach. Créé le 11 novembre 1887 au Théâtre Alhambra de Bruxelles.

Direction musicale, Jean-Pierre Haeck. Mise en scène, Arnaud Meunier. Distribution : Sophie Marin-Degor / Judith Fa, Christianne Bélanger, Tassis Christoyannis, Philippe Talbot, François Rougier, Mark van Arsdale, Vianney Guyonnet, Thierry Vu Huu.

Chœur, accentus / Opéra de Rouen Haute-Normandie Orchestre,
Opéra de Rouen Haute-Normandie

Informations, réservations sur [le site de l'Opéra Comique,](#)
[Salle Favart à Paris](#)