CD, critique. MAURIZIO POLLINI : CHOPIN (Nocturnes opus 55, Mazurkas opus 56, Sonate opus 58 – 1 cd Deutsche Grammophon – 2018)



CD, critique. MAURIZIO POLLINI : CHOPIN (Nocturnes opus 55, Mazurkas opus 56, Sonate opus 58 – 1 cd Deutsche Grammophon – 2018). Alors que simultanément sort aussi le nouveau et 4è cd du jeune Lisiecki dans un Mendelssohn sans nuance et plutôt linéairement martelé (également édité par DG), voici le « nouveau » Chopin d'un vétéran que l'expérience, le recul, et le bénéfice d'une sensibilité ciselée, elle intérieure naturellement, exaltent, inspirent au plus juste ; le pianiste déploie d'irrésistible arguments. Indiscutable, **MAURIZIO POLLINI** illumine les 7 partitions ici réunies qui semblent comme récapituler une vie dédiée à la réflexion et le sens de la musique. Son cadet aurait mérite d'enrichir ainsi à son écoute, un jeu trop scolaire.

Les Nocturnes font surgir le tragique et l'angoisse d'une âme inquiète et désemparée grâce au toucher et au rubato d'une formulation ronde et précise, nuancée et profonde, comprenant les chants et les contrechants. Chaque réitération sonne comme une blessure pudiquement ourlée ; chaque séquence s'écoule avec un secret, une infinie douceur sombre. Même le second plus ardent, plus conquérant (quoique) resplendit par une

tendresse caressante, un moelleux naturel qui enchante et berce. Le travail de l'énonciation, l'architecture qui soigne les galbes et le relief poli des arêtes affirment une maturité et une compréhension saisissante de la langueur de Chopin : langueur mélancolique et aussi furieusement puissante (le rubato à la fois ralenti et magnifiquement articulé).
La respiration élégiaque, enveloppée dans une ouate suspendue de la **Berceuse (opus 57)**, fait elle seule, la magie de ce récital de première inspiration ; où les harmonies se mêlent, s'enlacent, sur un châssis rythmique lui-même suspendu à ce tempo, ralenti, évanescent, désarticulé, articulé… d'une valse lente. Le jeu des miroitements intérieurs, à plusieurs plans, étagés dans l'espace musical font toute l'ivresse de cette séquence… littéralement magicienne. Du très grand art pianistique. Dans l'énoncé, la projection, la conception poétique, l'écoute intérieure. C'est un Chopin à l'infini pictural, d'un équilibre absolu et d'une paix fondamentale qui se déploie et s'affirme et berce alors. Magistral.

Construite en des contours plus net et tranchés, **la Sonate opus 58** exprime une toute autre activité ; radicale, et puissante, manifestes de cette puissance (certes souvent rentrée) qui électrise le chant Chopinien. Autant de matelas harmoniquement dense, pour que surgisse la sublime mélodie bellinienne du premier mouvement. Charpenté et chantant. Pollini n'oublie dans cette rondeur murmurée, ce galbe toujours souverain, l'aspect « maestoso » de l'Allegro initial. Quelle compréhension naturelle de la texture chopinienne. A la fois viscérale et chtonienne, la fluidité de Chopin, se déploie souple et aérienne dans un flux à l'onctueuse matérialité.



Dans cet épanouissement ultime du premier mouvement, l'agilité souple et caressante du toucher fait oublier la matérialité de la mécanique, comme la frappe des touches ; et que dire de

l’élasticité sidérante du second
mouvement, plus doux et agile lui aussi : ce ***Scherzo*** atteint une texture pure, au delà de toute matérialité du clavier ; un pur son à la fois moelleux et mordant d’un équilibre idéal. Un tel galbe rehausse l’éclat électrique de l’écriture, son énergie lumineuse et flamboyante dont la fugacité, éperdue, foudroyée (« molto vivace ») contraste avec l’ampleur architecturée du premier Allegro. Belle couleur liquide du Largo, plus droit, objectif, avec des assises graves idéalement énoncées là aussi. Enfin le dernier ***Finale / Presto non tanto*** confirme tout ce que l’on pensait du pianiste italien chez Chopin : l’énergie de la matière qui crépite et s’embrase en une urgence organique, développe chez Chopin, cette ardeur brillante qui est aussi puissance de feu – un aspect que l’on écarte trop souvent ; concernant Maurizio Pollini, c’est un acrobate et un athlète au muscle intact d’une rondeur caressante, d’une grâce allusive exemplaire qui affirme et la marche tragique et l’effusion pudique d’une déclaration personnelle. En maître de la structure, le pianiste capte et précise le sens et la direction de la digitalité qui s’accomplit : sous la crépitement virtuose du jeu proprement dit (en soi déjà impressionnant), l’interprète marque un cap, cible directement le mouvement essentiel, révélant l’ossature globale. La vision est captivante et sa formulation, scintillante. Magistral récital Chopin : sa sensualité cultive et l’éloquence et l’énigme, en un clair / obscur réjouissant, captivant. Bel oxymore. Mais familier pour ce poète du clavier. **CLIC de CLASSIQUENEWS de février 2019**.

CD, critique. MAURIZIO POLLINI : CHOPIN (Nocturnes opus 55, Mazurkas opus 56, Sonate opus 58 – 1 cd Deutsche Grammophon – durée : 53 mn, 2018) – CLIC de CLASSIQUENEWS

COMPTE-RENDU, opéra. DIJON, Opéra,le 5 février 2019. SACRATI: La finta pazza. Leonardo García Alarcón / Jean Yves Ruf.

Compte rendu, opéra. Sacrati : La finta pazza. Dijon, Opéra, Grand-Théâtre, 5 février 2019. Leonardo García Alarcón / Jean Yves Ruf. C'était une sorte d'Arlésienne de l'opéra : toujours citée, jamais vue. 375 ans après sa création française, à l'instigation de Mazarin pour le jeune Louis XIV, Leonardo García Alarcón nous offre la production de « La Finta Pazza », redécouverte qu'il signe avec Jean Yves Ruf, après leur mémorable Elena, de Cavalli. Aux sources de l'opéra vénitien comme français, cette production est créée à Dijon, au Grand-Théâtre, à l'italienne, le plus opportun pour ce répertoire.



Homère n’est pas l’auteur de l’épisode du séjour d’Achille dans l’île de Scyros, parmi les filles du roi Lycomède. C’est le latin Stace, qui, au premier siècle, nous narre cette aventure. La mère du héros, la néréide Thétis, l’avait déguisé en fille pour le soustraire à son destin qui était de mourir à la guerre. Ulysse et Diomède le recherchent pour remporter la victoire sur les Troyens. La ruse du premier est couronnée de succès, qui offre, parmi les cadeaux aux jeunes filles, un poignard, dont s’empare le héros. Il avait accepté le subterfuge de sa mère car il est épris de Déidamie, fille du roi. Son départ pour la guerre conduit la jeune femme à feindre la folie pour retarder l’échéance et obtenir la reconnaissance de leur union, d’où est né secrètement un enfant, Pyrrhus. Le livret de Giulio Strozzi (père de Barbara)

est riche en rebondissements, varié à souhait, et permet au compositeur de déployer tout son art. Dieux, déesses, allégories tirent les ficelles, les humains vivent leurs sentiments, leurs passions, influencés, accompagnés, commentés par les personnages bouffons, l'eunuque et la nourrice tout particulièrement.
L'intelligence que **Jean-Yves Ruf** a du livret comme de la musique lui permet de composer un cadre et des mouvements qui, s'ils n'empruntent rien à la machinerie de Torelli, flattent le regard et surprennent. Les dieux et déesses, apparaissent en suspension, mêlés cependant aux querelles des humains. Des systèmes ingénieux de voiles, parfois translucides, vont modeler l'espace, avec le concours d'éclairages de qualité. De la mer du prologue, porteuse du bateau d'Ulysse, aux feuillages du dernier acte, en passant par le gynécée, tout est beau, particulièrement les costumes de Claudia Jenatsch.



La musique, riche et variée à souhait, ne comporte pas de réelle surprise pour qui est familier de celles de Monteverdi et Cavalli. Il faut lui reconnaître une égale séduction : son caractère dramatique, sa fluidité, sa vie, son invention mélodique et rythmique, ses couleurs harmoniques et instrumentales lui permettent d'épouser parfaitement l'action. Tout paraît naturel, dans la diction, dans le chant comme dans le jeu de chacun. L'on passe insensiblement du récitatif accompagné à quelques phrases lyriques de haute tenue. Les rares ensembles (la canzonetta du premier acte, et le chœur du finale) nous réjouissent. Deidamide, rôle écrit pour la première prima donna de l'histoire, Anna Renzi, est **Mariana Florès**, plus jeune que jamais, vive, délurée, émouvante. La voix est toujours aussi sonore, timbrée et agile, le bonheur. **Carlo Vistoli**, bien connu de tous les amateurs de chant baroque, campe un Ulysse attachant. L'Achille de **Filippo Minecchia** est superlatif, rendant crédible cet éphèbe amoureux qui se mue en un guerrier invincible. **Kacper Szelazelk** (l'eunuque) nous régale tout autant. Au dernier, il faut évidemment associer la monstrueuse nourrice de **Marcel Beekman**, rôle bouffe d'une grande exigence vocale. Chacun des 15 chanteurs de la distribution mériterait d'être cité. L'esprit de troupe, au meilleur sens du terme, anime tous les interprètes, familiers du répertoire italien du XVIIe S, souvent rassemblés par **Leonardo Garcia Alarcon**. Leur entente force l'admiration, par-delà leurs qualités individuelles.
L'instrumentation de la basse continue que le chef a réalisée constitue un modèle du genre. L'orchestre de Sacrati ne comporte que cornets et flûtes comme instruments à vent, mais les cordes, très riches en timbres, le continuo et les percussions renouvellent les atmosphères. Comme à l'accoutumée, Leonardo Garcia Alarcon sculpte le son, transmet l'énergie aux solistes comme à sa chère Cappella Mediterranea,

pour le plus grand bonheur de chacun.



Ainsi, un mois avant Genève, au Victoria Hall, puis à Versailles, Dijon a été témoin de la résurrection de cet ouvrage, essentiel. Le public a fait un triomphe – mérité – à tous ses artisans. Les auditeurs de France Musique pourront découvrir ou réécouter cette production fin février.
https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/cote-d-or/dijon/opera-dijon-ressuscite-finta-pazza-opera-oublie-1619413.html (**Diffusion, France Musique, Dim 24 fév 2019, 20h**)

Compte rendu, opéra. Sacrati : La finta pazza. Dijon, Opéra, Grand-Théâtre, 5 février 2019. Leonardo García Alarcón / Jean Yves Ruf. Illustrations © Gilles Abbeg-Opéra de Dijon.

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante…

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante… LE GENRE DE L'ART… L'Art n'a pas de sexe. En a-t-on subi des colloques exclusivistes à la mode d'une époque pourtant généreuse luttant pour l'égalité des sexes, mais en tentant paradoxalement de nous en refuser l'accès pour motif invalidant d'identité virile, où l'on se plaisait à traquer, à tracer les signes de ce qui serait une écriture « féminine »,avec des flux, des reflux deleuziens, érigeant même Violette Leduc, l'assignant, la consignant, la confinant en modèle du genre pour cause de lesbianisme, comme si le goût, le penchant, la préférence sexuelle étaient définitifs et définitoires de la complexité d'un être, d'une personne sociale, d'une personnalité artistique. Où classer les Rimbaud, Verlaine, Montherlant, Aragon, et autres pour leur bisexualité ou d'autres encore, comme Proust pour leur homosexualité, pour en rester à l'écriture, sans parler des

Michel-Ange et autres ?

Femmes sur scène
Les arts de la scène ont toujours cultivé le masque et le travesti mais les femmes y ont subi les interdits d'une Église politique, moins libérale que ses propres canons conciliaires si on les examine sérieusement, interdites de scène dans le théâtre européen. Pour éviter l'immoralité des femmes, les rôles féminins y furent joués très longtemps par de jeunes garçons, et l'on sait le massacre moral de jeunes mâles pour en faire des castrats chanteurs durant des siècles. Fait figure d'exception l'Espagne où un décret de 1587 autorise les femmes sur les planches, annulant une interdiction de 1586 qui montre donc qu'elles n'en étaient pas forcément absentes au préalable.

Miss Knife

C'est pourquoi, au-delà de l'humour, le retour d'hommes comme dernièrement Fau et Py à des rôles de femmes sur scène est à la fois un retour à une pratique ancienne et une revendication

contemporaine et éternelle de l'Art au-dessus des sexes et des préjugés. D'ailleurs la Miss Knife de Py, dans une sorte de mise en abyme, qui chante les chansons de Py qui la chante, est pure création théâtrale, pure représentation, personnage féminin au-delà du masculin du créateur et acteur, au-delà de l'homosexualité avouée de la personne : en conséquence, elle ne se peut juger qu'ici et maintenant, incarnation d'une personnalité dont la seule transcendance est la scène. La fusion du créateur à sa créature, de l'interprète à son rôle empêche toute confusion entre la personne et le personnage même si, parfois, se glisse un petit décalage, un décalque qui fait douter de l'identité, réelle ou jouée, du locuteur : « Je m'adresse à une espèce en voie de disparition : les hétérosexuels de base, les passifs et les menteurs », ou un jeu sur « Intermittentes » et « tantes ». Mais rien de gras, rien de grave, rien de graveleux, dans la bonne humeur et la belle vitalité de Miss Knife, aucune caricature de la femme ou de l'homosexuel : elle est Elle, là, pleinement, tout en condensant, en Une, singulière, les expériences plurielles de nombreuses femmes. Elle nous fera rire sans jamais être ridicule ni ridiculiser personne, telle qu'en elle-même : Miss Knife. Qui doit peut-être son nom tranchant à Mackie the Knife, de Brecht et Weill, version anglaise ou américaine à la mode, tel Johny Hallyday.

Diadème sur perruque platine sur robe lamée or bien ouverte sur des bas-résilles sur talons hauts : sur, sur, sur, sur, surcharge, surdétermination des attributs de la star au féminin ; longs pendants d'oreilles encadrant des cils charbonnés de rimmel et bouche sanglante de rouge, pectoral de strass à défaut de diamants coulant du cou à la taille, rutilante, Miss Knife, à elle seule, saluée en musique par ses musiciens, envahit la scène.

Tout sourire, toute chaleur, tout le corps, bras, gestes, en mouvements dansants, en rythme sur le tempo et accents de la musique, des airs souvent « latinos », elle étincelle, éblouit, mais, tout en semblant l'exaltation, l'extatique jamais statique incarnation de la star triomphante, son texte,

d’entrée, sous l’auréole de la gloire, sous les fleurs de l’apparente réussite, en énonce, dénonce les épines, le mythe mité, leMartyre sous les roses, la rançon du succès, si succès il y eut.
Et, en clôture, en fin, ce sera, malgré la lune de Pampelune et son poétique jardin, comme tombe le rideau sépulcral de la scène de la vie baroque, l’inéluctable constat : « la nuit s’achève, tout s’efface », « la vie passe, tout s’efface », bref : « la vie brève ».
Mais quelle vie ? À coup sûr, sur le fil de cette lame de son nom, le fil du rasoir : la mort, qui hante tous ses propos depuis cette proposition annoncée d’entrée, son credo, son « carpe diem » :
« S’il faut mourir un jour, / Il faut apprendre à vivre ».
Mais encore, comment apprendre à vivre ? Dure leçon de la vie : sous les feux de la rampe qui font exister ce brillant insecte, cette éblouissante femme qui s’exhibe dans ses trois divers costumes fastueux en tapageuse et aveuglante image de la réussite, offerte à la consommation du public, il y a la consumation de l’artiste, l’ombre des coulisses, le mépris insultant des critiques, les tournées minables dans des hôtels une étoile, la solitude, la vraie vie, sans sécurité, la difficultés « des fins de mois qui durent trente jours », desIntermittentes, scandée par une marche funèbre.
Tout semble vu au passé, un bilan affectif désespérant, « les amours sans promesses », catalogue à la Villon desNeiges d’antan, « Que sont mes amants devenus ? ». Aussi affligeant du point de vue artistique :rétrospective d’une carrière, dérisoire sous le clinquant de ses faux ors, perception du temps qui fuit, des rides qui arrivent et la peur du verdict final d’un public absent, le couperet : « Ringard ». Les trépassés, les suicidaires, la corde pour se pendre, la nuit noire, les oubliés de l’Histoire, c’est tout un champ sémantique de la désespérance qu’avec sarcasme, un rire amer, mordant les mots, chante et distille Miss Knife. Même son bis « Padam, padam, padam », aura un cri de désespoir testamentaire : « Comme si tout mon passé défilait.»

Voix naturelle d’homme pour cette femme, timbre chaud d’un grave corsé à un aigu non corseté, à part quelques faussets plaisants, puissante, sonore, débordant la scène et abordant la salle, sans besoin de micro, Miss Knife si elle sait se faire remarquer, sait aussi se faire entendre, avec le luxe de la « Romance à l’étoile » du Wolfram du Tannhäuserde Wagner en français. Préludé pour la deuxième partie en standard de jazz délicatement inventif par les musiciens, remarquablement interprété en chanson entre confidence et grande vocalité, on ne peut s’empêcher d’y sentir un aveu sentimental d’une douloureuse douceur : le germanique « sterne », ‘star’ en anglais, devient ‘étoile’ donc, comme une parenthèse de rêve mélancolique de cette deuxième partie, dans le texte de Wagner, un salut et envoi à quelqu’un, qui n’est plus de ce monde, devenu un ange dont on espère la protection. Subtil renvoi mémoriel à ce nostalgique « Paradis perdu », dont semble ne pouvoir guérir Miss Knife, ou à l’être cher disparu qui la hante, et qu’elle chante de déchirante façon : « J’entends ta voix ! »
Apparemment sans se prendre au sérieux, Miss Knife qui, à l’en croire « aime désespérer la jeunesse », mais les autres aussi, chante des choses graves. D’un air triomphant, femme parlant des femmes, par-dessus les sexes, elle s’adresse en fait à tous ; elle chante, au-delà de drames féminins du quotidien, « les défaites », les échecs de la vie à aimer malgré tout, où le « rôle est toujours trop court. » Sous la dérision, les rires, les paillettes, les aigrettes, les robes multiples, ce n’est pas un homme en femme, c’est le tragique de la vie qui est travesti.
Adieux ? Ce n’est qu’un au revoir, on l’espère.

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante…
Les Premiers adieux de Miss Knife
En partenariat avec Marseille-Concerts,

Avec Olivier Py chant ; Julien Jolly, batterie, Olivier Bernard, saxophone et flûte ; Stéphane Leach, piano ; Sébastien Maire, contrebasse.
Textes Olivier Py. Musiques Stéphane Leach sauf Martyre sous les roses, J'ai bien roulé ma bosse et Les jardins de pampelune,musique Jean-Yves Rivaud.Romance de l'Étoile textes et musique : Richard Wagner.

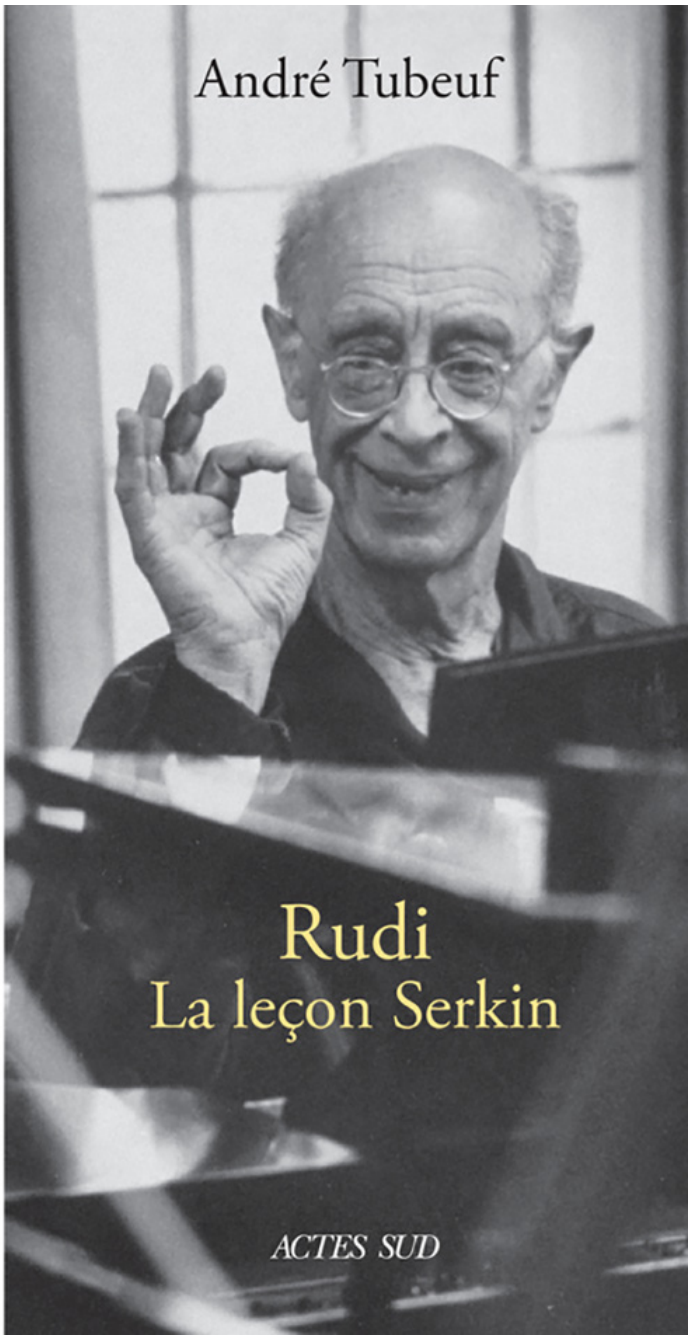
ON POURRA RETROUVER OLIVIER PY ET MISS KNIFE DANS Mam'zelle Nitouche, comédie vaudeville d'Hervé

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante…

Cette production du Palazzetto Bru Zane avait été présentée à Toulon et j'en avais fait un compte-rendu enthousiaste sur classiquenews. LIRE ici notre critique de Mam'zelle Nitouche, comédie vaudeville d'Hervé

Photos : © Éric Deniset

LIVRE, annonce. André Tubeuf : RUDI : la leçon Serkin (Actes Sud)



LIVRE, annonce. André Tubeuf : RUDI : la leçon Serkin (Actes Sud). Disparu en 1991, le pianiste né en 1903 en Bohème, avait tout de l'artisan sans effet, touchant par sa franchise, un métier simple et clair éclairant la leçon des grands germaniques et viennois : Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms, sans omettre Bach, Chopin, et aussi la 2è école de Vienne (il a été l'élève de Schoenberg), et Reger. Son jeu rapide, lumineux a marqué les esprits qui l'ont suivi à travers ses concerts, ce qu'a vécu l'auteur dans un style précis et personnel qui témoigne d'une admiration,moins d'un texte biographique. Epoque oblige, Serkin le juif quitte l'Allemagne nazie pour les USA qui célèbrent son talent … électrique. Auparavant dans les

années 1930, il s’est lié aux frères Busch, instrumentistes raffinés et… aryens, qui eux, n’ont jamais trahi leur ami, s’interdisant toute rupture au nom de la préférence aryenne.
Le texte édité par Actes Sud suit « RUDI », Serkin, l’homme, l’ami, évoque maintes anecdotes selon leurs rencontres, tentant de dresser à travers la pluralité des chapitres et leurs thématiques hétérogènes (50 épisodes ainsi narrés), le portrait d’un musicien plutôt intègre, entier, jamais uniquement virtuose, jamais exclusivement abstrait. Serkin, c’est la voie médiane, équilibrée d’un piano sans affèterie.
« André Tubeuf, dans ce livre au ton très intime, nous le rend tel qu’il n’a connu, entendu et aimé. Voici Rudi. La leçon Serkin. » précise l’éditeur.

_____

LIVRE, annonce. André Tubeuf : RUDI : la leçon Serkin (Actes Sud). Parution : février, 2019 / 10,0 x 19,0 / 224 pages – ISBN 978-2-330-11730-6 / Prix indicatif : 18 €

MUSIQUE ENGAGÉE. PARIS, 18è ardt. LES FRIVOLITES PARISIENNES : Des mômes et de

l’opérette

REPORTAGE. DES FRIVOLITÉS ENGAGÉES… Les deux promoteurs des Frivolités Parisiennes, **Benjamin El Arbi** et **Mathieu Franot** s’entendent à faire partager leur passion de l’opéra aux enfants, d’où le programme « Des mômes et de l’opérette »… récit d’un engagement exemplaire. A en croire Erasme, “*Rien n’est plus sot que de traiter avec sérieux de choses frivoles ; mais rien n’est plus spirituel que de faire servir les frivolités à des choses sérieuses*.” Sans doute qu’un grain de folie a traversé l’esprit des deux promoteurs des **Frivolités Parisiennes**, **Benjamin El Arbi** et **Mathieu Franot**, lorsqu’en 2012 ils se lancèrent dans la création d’une compagnie entièrement dévolue au répertoire romantique lyrique français. **Par notre envoyé spécial Marcel Weiss**.

PARIS, 18è ardt. Programme « Des mômes et de l’opérette »…

Les Frivolités Parisiennes favorisent les jeunes vocations



JOLIS MOMES !

Au cœur du projet, un orchestre spécialisé dans le genre, résurgence de l'orchestre de l'Opéra-Comique disparu dans les années 60, autour duquel gravitent des chefs d'orchestre invités, des metteurs en scène et des historiens spécialistes de ce répertoire, tous avides de redécouvrir des œuvres et des compositeurs injustement négligés, voire oubliés, et de transmettre leur passion à un public aussi large que possible. Qui avait auparavant entendu chanter « Le Colin-Maillard » d'Aristide Hignard, « Bonsoir, Monsieur Pantalon ! » d'Albert Grisar ou bien encore « Le Guitarrero » d'Halévy, qui ont rejoint au répertoire des Frivolités Parisiennes les chefs d'œuvre d'Offenbach, Hervé, Auber et Adam ? Cette saison permettra ainsi de redécouvrir, entre autres productions, une comédie musicale de Paul Misraki, « Normandie », et une opérette méconnue d'**Albert Roussel, « *Le testament de la Tante Caroline*** » (voir agenda en fin d'article).

Dès la création de la compagnie, s'est imposé à ses promoteurs

l’envie de faire partager leur passion de l’opéra à des enfants, d’où le programme « **Des mômes et de l’opérette** », conçu dans un véritable esprit d’apprentissage, comme le précise **Benjamin El Arbi** : « *Nous souhaitions amener des enfants à créer et réaliser un opéra-comique ou une comédie musicale dans le cadre d’un véritable projet d’école, avec pour objectif principal des apprentissages englobés dans un contexte culturel.* »
La rencontre d’une directrice d’école atypique, sans doute touchée par le grain de folie de nos deux acolytes, fut décisive. Une folie contagieuse mais raisonnée pour **Catherine Nevanenn**, responsable de **l’école polyvalente du Simplon,** située au cœur du XVIIIe arrondissement à PARIS : « **Depuis l’ouverture de l’école, on a choisi par conviction pédagogique d’ancrer les apprentissages scolaires dans un contexte culturel, celui même de l’humanité, et cela passe par la musique, le théâtre, et toutes les autres représentations culturelles**. »
Ecole polyvalente, accueillant des enfants de la maternelle au CM2, l’école du Simplon se situe dans le quartier dit des Amiraux, à proximité de l’étonnant immeuble 1930 à gradins de l’architecte utopiste Henri Sauvage. Quartier à forte densité scolaire – pas moins de quatre écoles publiques, deux privées et deux collèges – où s’est créée en 2012 à l’initiative de **Catherine Nevanenn**, une association, « 4 à 4 dix huit », avec pour vocation d’ouvrir les champs culturels des enfants, en lien avec les établissements scolaires volontaires et de permettre ainsi que l’école publique retrouve tout son attrait pour l’ensemble des populations du quartier.



DE L'INFINIMENT PETIT AU CENTENAIRE RENOIR… La première année, 200 enfants de quatorze classes participèrent à l'aventure proposée par les Frivolités Parisiennes. Sept saisons plus tard, les rangs se sont légèrement clairsemés, au gré des changements d'équipes pédagogiques, l'école du Simplon poursuit seule l'expérience en espérant bien remotiver de nouveaux partenaires.
Présenté en juin 2018, le spectacle porté par les enfants est l'aboutissement d'un long processus, engagé à partir d'une thématique choisie en fonction d'une part du projet pédagogique annuel des professeurs, et de l'autre des productions de l'année de la compagnie. Une année, par exemple, suite au désir d'un enseignant d'un travail sur l'infiniment petit, l'atelier théâtre a planché sur les incidences de la taille autour de l'imaginaire d'Alice au pays

des merveilles, illustré musicalement en puisant dans l'abondant répertoire fin XIXe inspiré de contes et légendes. En cette année 2019, les enfants sont conviés à remonter dans le passé pour examiner ce que fut leur condition **du temps du peintre Auguste Renoir** (NDLR : 1890 – 1919), dont on célèbrera le centenaire de la mort, le long d'un parcours-enquête du musée Renoir à leur quartier, débouchant sur une réflexion sur le liens de leur identité avec leur habitat.

Cela se construit de mars à juin 2019, au cours d'ateliers dans le cadre de classes à PAC – Projet d'action culturelle – financés par le Rectorat. L'ensemble des disciplines artistiques mises en oeuvre dans l'opéra sont abordées avec le chant choral comme tronc commun : théâtre, danse, mais également une initiation au multimédia – nécessaire à la réalisation d'un court-métrage muet -, et tous les artisanats et métiers nécessaires à la production annuelle, décoration, couture, coiffure, voire escrime ou bruitage. Avec pour objectif de « *faire prendre conscience à ces enfants de la complexité et de la beauté de tous les métiers de l'opéra, de l'administration également, du directeur artistique à l'ouvreuse, qui travaillent tous pour un but commun, le spectacle et le plaisir que l'on peut apporter au spectateur* », souhaite in fine **Benjamin El Arbi**.

DU CHANT CHORAL AUX METIERS DE l'OPERA… Responsable du travail choral, **Antoine Strub**, enseignant par ailleurs la technique vocale en maitrise et en conservatoire, doit s'adapter à ce nouveau challenge : faire découvrir le chant à tous ces élèves, de grande section de maternelle au CM2, habitués d'autres univers musicaux, en tenant compte des réticences de quelques-uns à s'exposer, des préjugés d'autres – les garçons se sentent dévalorisés de chanter dans l'aigu… – et des petits soucis vocaux de certains, notamment à l'approche de la mue.

Mais globalement, le bilan reste positif pour Antoine Strub : « *Ils parviennent à s'approprier ce répertoire fin XIXe si particulier et un langage qui leur est peu familier. Certains me redemandent de chanter des airs appris des années auparavant. Tandis que d'autres, plus motivés, en CM2 l'an dernier, poursuivent le chant choral au conservatoire du XVIIIe, la musique dans d'autres structures ou rejoignent la nouvelle section théâtre du collège Gérard-Philipe proche*. »



Des événements ponctuels viennent compléter le projet, visites de théâtres, présentations d'instruments, interventions de la chorale en différents lieux du quartier, avec le soutien actif de la mairie du XVIIIe. Le spectacle de fin d'année ne constitue pas une fin en soi, mais se veut simplement le restitution d'une année d'investissements en commun. Il se construit à partir du travail en ateliers, autour d'une trame dramaturgique, alternant scènes de comédie, pantomimes,

parties dansées et chorales, complétés par des séquences filmées. « Tous les enfants se sont investis dans le projet, et chacun s'y retrouve, tient à souligner Pascal Nayron, comédien coordinateur du projet pédagogique, les solistes qu'il a bien fallu choisir comme les autres, en fonction de notre exigence artistique, ils font partie d'un tout. Avec pour seul fil rouge le travail sur l'autonomie. »
LES ENFANTS CHANTENT ET JOUENT… Ainsi, d'une année à l'autre, fin juin 2018, la Halle Pajol, en plein XVIIIe arrondissement, héberge pour deux représentations les familles des élèves, près de 600 spectateurs, dont nombre fréquentent pour la première fois un théâtre. Ils y découvrent leurs enfants parfaitement à l'aise sur scène, possédant un excellent niveau d'expression, maitrisant des registres de langages étrangers tant à leur époque qu'à leur cadre habituel de vie.

D'une édition à l'autre, **Catherine Nevanenn** voit les progrès accomplis : « *On a maintenant de très bons retours sur ce que les enfants sont capables de faire et sur ce que cela a ouvert pour certains qui ont intégré après cinq ans de chant des filières voix ou théâtre en conservatoire, d'autres se sont dirigés vers des études plus artistiques, et ils ont progressé sur tous les plans, expression écrite et orale, mémoire et vocabulaire, cela s'est mis en place tout au long d'un parcours concerté, grâce à la répétition de ces projets avec la joyeuse et stimulante compagnie des Frivolités Parisiennes.* » **A suivre…**



Un reportage exclusif de notre envoyé spécial **Marcel Weiss**

_____

APPROFONDIR

_____

_____

VISITER le site des Frivolités Parisiennes / L'Opéra Comique aujourd'hui…

https://www.lesfrivolitesparisiennes.com/#!home

ROUSSEL : Le testament de la tante Caroline,
Paris, Th Athénée Louis Jouvet : 7-13 juin 2019
Opérette en 1 acte d'Albert Roussel Livret de Nino
Légère, lubrique, carrément débauchée… On évitait Tante Caroline, on se pinçait le nez devant sa porte… jusqu'à ce qu'elle expire. Car miracle post mortem, "l'argent n'a plus d'odeur", et une appétissante galette de 40 millions et des broutilles serait à se partager entre ses trois vertueuses nièces. Sauf que… il y a un hic, et une clause pernicieuse du testament va mettre à l'épreuve les voies impénétrables du Seigneur et de ses ouailles.
Seul opéra achevé d'Albert Roussel, ce Testament scabreux de 1932 fut créé en tchèque à Olomouc – où il dérouta le public –, puis repris quelques années plus tard pour l'Opéra-Comique – où quelques spectateurs écrivirent au ministre que soit retiré de l'affiche ce "spectacle déplacé". Déplacé, vraiment ? Rien ne vieillit mieux que les immuables noirceurs testamentaires, où les histoires d'argent et de famille s'unissent souvent pour le pire. L'occasion pour le compositeur de concocter "une sorte d'opéra bouffe dont les personnages sont complètement grotesques et devraient être joués sans crainte d'exagérer leurs effets", et que la jeune compagnie des Frivolités livre aujourd'hui aux turpitudes particulières du XXIe siècle.

VANNES, VEMI : ORTIZ par Les Basses Réunies



VANNES, VEMI. Vend 1er mars 2019 : DIEGO ORTIZ. Les Basses Réunies fêtent leur nouvel orgue ! « Diego Ortiz : Tratado de Glosas & autres musiques ». Le 1er mars 2019, l'Auditorium des Carmes situé à Vannes, propose un concert de musique ancienne au programme inédit. Grâce aux fonds de dotation d'ARTEMI, les Basses Réunies ont pu acquérir **un orgue emblématique de la Renaissance** réalisé par Quentin Blumenroeder (inspiré à la fois des petits orgues portatifs *organetto* et des orgues de table de cette période). L'entrée est libre, sous réserve de places disponibles (pas de réservation). La soirée est organisée par le Vannes Early Music Institute VEMI, en co-production avec le Conservatoire à Rayonnement Départemental de Vannes – Concerts des Carmes, ARTEMI, VEMI et Les Basses Réunies. L'organisation attend avec impatience cette évènement promouvant la culture de la ville de Vannes. Il ne vous reste plus qu'à bloquer cette date pour vous assurer une soirée riche en mélodie harmonieuse. Ouverture des portes à 19h30.

VANNES, Auditorium des Carmes
Vendredi 1er mars 2019, 20h



DIEGO ORTIZ : Tratados de glosas

et autres musiques…
Orgue et instruments anciens (Les Basses réunies)
Entrée libre

contact@vemi.fr – +33 (0)6 13 43 05 14 – www.vemi.fr

Infos, réservations :
http://www.vemi.fr/soiree-concert-vemi-1er-mars-2019-vannes/

Détail de cd programme festif
pour cette soirée d'inauguration :

Diego Ortiz

Girolamo Frescobaldi,
musique de Bologne autour de 1680,

Musique « italo-celte »
(chère aux Basses Réunies)

Instruments :
Orgue de Quentin Blumenroeder,
clavecin, violes vénitiennes, viola bastarda,
basse de violon et violoncelle

avec
Maude Gratton, Bruno Cocset, Richard Myron et Mathurin Matharel

---

Soirée concert proposée par le VEMI le 1er mars 2019 à Vannes

Vannes Early Music Institute

Les Basses Réunies
fêtent leur nouvel orgue !

Diego Ortiz : *Tratado de Glosas*
& autres musiques

VENDREDI
1
MARS 2019
20h
Auditorium des Carmes, Vannes



Une soirée proposée par le Vannes Early Music Institute

Co-production : Conservatoire à Rayonnement Départemental de Vannes - Concerts des Carmes, ARTEMI, VEMI, LES BASSES RÉUNIES

ENTRÉE LIBRE

contact@vemi.fr - +33(0)6 13 43 05 14 - www.vemi.fr

PARIS, Exposition. Musée d’Orsay, DEGAS à l’Opéra : 24 sept 2019-19 janv 2020



PARIS, Musée d’Orsay, DEGAS à l’Opéra : 24 sept 2019-19 janv 2020. Quand il peint les danseuses, **Edgar Degas invente un nouveau langage pictural et dénonce la prédation sexuelle en coulisses** dont sont victimes les jeunes danseuses si mal payées et « chapotées » par leurs mères maquerelles… Réformateur plasticien et sociologue affûté, DEGAS peint et analyse. Degas aime les plans originaux, décalés, hors scène frontale, dans les coulisses et en dehors de la représentation elle-même ; c’est pourquoi, ses vues dévoilent ce qui n’est pas connu ni officialisé : l’arrière de la scène, le foyer, les répétitions,… tout un monde non convenu, jamais attendu dont la liberté se lit dans les poses inédites. Il peint des corps désarticulés, et comme mécanisés, c’est à dire déshumanisés, mais dont la ligne est saisissante. *A l’Opéra, aux côtés des danseuses et de leur travail fastidieux au Foyer, en répétition, Degas, le peintre solitaire qui a un œil comme personne, analyse aussi l’orchestre dans la fosse du Palais Garnier : il focuse sur le bassoniste, pénètre dans l’orchestre par les bois et l’harmonie. Les cadrages sont toujours aussi captivants car originaux et jamais vus avant lui : l’influence de la photographie est évidente. L’oeil moderne et analyste de Degas observe avec une acuité*

saisissante le milieu instrumental de l'Opéra de Paris…

Présentation de l'exposition par le Musée d'Orsay :
« Sur toute sa carrière, de ses débuts dans les années 1860 jusqu'à ses oeuvres ultimes au-delà de 1900, Degas a fait de l'Opéra le point central de ses travaux, sa « chambre à lui ». Il en explore les divers espaces – salle et scène, loges, foyer, salle de danse -, s'attache à ceux qui les peuplent, danseuses, chanteurs, musiciens de l'orchestre, spectateurs, abonnés en habit noir hantant les coulisses. Cet univers clos est un microcosme aux infinies possibilités ; il permet toutes les expérimentations : multiplicité des points de vue, contraste des éclairages, étude du mouvement et de la vérité du geste.

Aucune exposition jusqu'ici n'a envisagé l'Opéra globalement, étudiant tout à la fois le lien passionné que Degas avait avec cette maison, ses goûts musicaux, mais aussi les infinies ressources de cette merveilleuse « boîte à outils ». À travers l'œuvre/ l'œil du peintre Degas, l'exposition présenté à la rentrée 2019 au Musée d'Orsay, offre un superbe portrait de l'Opéra de Paris au XIXe siècle.



PARIS, exposition « DEGAS à l’Opéra », musée d’Orsay : 24 septembre 2019 – 19 janvier 2020



Commissaire général
Henri Loyrette

Commissaires
Leïla Jarbouai, conservatrice arts graphiques au musée d'Orsay, Marine Kisiel, conservatrice peintures au musée d'Orsay et Kimberly Jones, conservateur des peintures françaises du XIXe siècle à la National Gallery of Art de Washington

Exposition organisée par les musées d'Orsay et de l'Orangerie, Paris et la National Gallery of Art, Washington où elle est programmée du 1er mars au 5 juillet 2020, et donc à Paris, à

l’occasion du trois cent cinquantième anniversaire de l’Opéra de Paris.

https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/degas-a-lopera-47631.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=14b265340f

---

AGENDA CONCERT
Concert de l’Orchestre national de l’Opéra national de Paris sous la direction de Philippe Jordan
Paris, Musée d’Orsay / Grand Nef du musée – 9 déc. 2019 à 20h

CLÉS DE COMPRÉHENSION :

DEGAS à l’opéra : l’œil explore et invente du neuf…

_____



Pendant toute la carrière, des années 1860 jusqu’au-delà de 1900, Degas a fait de l’Opéra le point central de ses travaux, sa « chambre à lui ». Un laboratoire où il puise autant de motifs linéaires, des profils, des silhouettes, des formes à fixer ; que des sensations au carrefour des disciplines. L’opéra, théâtre total, à l’époque de Wagner, Verdi, Gounod, Massenet, compose un réservoir pour celui qui a révolutionné la peinture en la menant vers le cinéma et la photo. Degas y expérimente la multiplicité des points de vue, des cadrages audacieux (perspectives contournées, vues plongeantes : di sotto insu), le contraste des éclairages, les effets inédits de la couleur et du trait, l’étude à la fois analytique et synthétique du mouvement et de la vérité du geste. C’est aussi à travers la ligne et la trace du pinceau, des crayons, l’acuité d’un regard qui pense : l’opéra est un lieu de spectacle et comme chez Balzac, l’endroit des situations et des relations humaines, inouïes, à la fois scandaleuses et fascinantes.

Psychologique, psychiatre même, Degas décrypte les apparences en une vision balzacienne : il réalise entre 1876 et 1877, la série sur le thème du Maître de ballet, puis son premier

monotype, La petite Danseuse de 14 ans, de 1881, qui deviendra une statue, aussi réaliste que scandaleuse.

Ballet et Grand opéra français contre le wagnérisme



Alors en Louisiane, Degas se plaint de ne pas aller à l'opéra dont le manque le fait souffrir. Depuis la rétrospective de 1988, voici une rétrospective attendue qui précise le regard du plasticien sur l'opéra et le milieu lyrique, mais aussi ses goûts : admiration du grand opéra français, et détestation de Wagner. Degas côtoie les directeurs successifs de la Maison parisienne; il se lit avec les compositeurs Auber, Reyer, Chaussson, le corps de ballet (Mesdemoiselles Salle, Sanlaville, Van Goethem, Chabot, Biot, Mauri…), les chanteurs Jean-Baptiste Faure, Rosa Caron…, les abonnés du cercle Halévy.

Le thème des groupes qui s'affrontent, image du ballet naît dès Petites filles spartiates provoquant les garçons à la lutte (1860, Londres Nal Gallery) ; puis c'est le portrait déjà exposé en 1988 à Paris, Eugénie Fiocre dans le Ballet de la Source (1868, Brooklyn Museum, NY) ; enfin, comme une apothéose de milliers d'heures d'observation, L'orchestre de l'Opéra de Paris (Musée d'Orsay, Paris, vers 1870)… qui est aussi la revendication du génie musical français contre le germanisme envahissant.

Salle et scène, loges, foyer, salle de danse, danseuses (les fameuses « belles grappes de bras et de jambes »), chanteurs, musiciens de l'orchestre, spectateurs, abonnés en habit noir

hantant les coulisses peuplent des scènes peintes ou façonnées au pastel. Au moment du 350è anniversaire de l’Opéra de Paris, voici le portrait et la visite de l’institution par un guide original et passionnant dont le goût musical se précise à mesure : Edgar Degas.



Portrait d’Eugènie Fiocre / Ballet La Source (© DR NY Brooklyn Museum)

TOURCOING. La Clémence de Titus, ce soir, mardi 5, puis jeudi 7 fév 2019



TOURCOING. La Clémence de Titus, ce soir et jeudi 7 fév 2019. Encore 2 soirées pour **La Clémence de Titus**, dernier opéra seria de Mozart (1791), au verbe ciselé, porté par un orchestre incandescent (l'incendie du Capitole)… L'empereur Titus fait l'expérience amère de la trahison et de la solitude, mais sait pardonner à tous ceux qui l'ont trahi ; sa clémence devient l'emblème du politique vertueux. **L'Atelier Lyrique de Tourcoing** poursuit son exploration de l'opéra mozartien avec l'engagement que l'on sait. Avant de mourir Mozart nous laisse un message de fraternité éloquente à travers l'exemple de l'empereur Titus, homme loyal et moralement admirable qui fut « le délice du genre humain »… Nouvelle production événement. **Ce soir, mardi 5 février 2019, 20h, puis dernière jeudi 7 février 2019, 20h, Théâtre Municipal Raymond Devos**

INFOS, présentation & RESERVATIONS
http://www.classiquenews.com/tourcoing-mozart-la-clemence-de-titus-par-latelier-lyrique-3-7-fevrier-2019/



Publio et Titus (Marc Boucher / Jérémy Duffau) / Photo : Atelier Lyrique de Tourcoing 2019

Tito / Titus : Jérémy Duffau, ténor
Vitellia : Clémence Tilquin, soprano
Sesto : Amaya Dominguez, mezzo-soprano
Annio : Ambroisine Bré, soprano
Servilia : Juliette Raffin Gay, soprano
Publio : Marc Boucher, baryton-basse

Chœur de l'Atelier Lyrique de Tourcoing
La Grande Écurie et la Chambre du Roy
Direction musicale : Emmanuel Olivier

Mise en scène : Christian Schiaretti
Chef de chant : Flore Merlin

COMPTE-RENDU CRITIQUE, comédie musicale. MARSEILLE, le 23 janv 2019. NEVROTIK HÔTEL. Michel Fau

COMPTE-RENDU CRITIQUE, comédie musicale. MARSEILLE, le 23 janv 2019. NEVROTIK HÔTEL. Michel Fau / Antoine Kahan … Chambre, oui, d'hôtel et rose comme un bonbon ou un smashmallow qui, s'il ne dégouline pas des murs, c'est qu'ils ont la rigidité du carton-pâte rigidement découpé et peint tels les décors de Picasso pour les Ballets russes ou de Cocteau sous l'Occupation. Pompeuse entrée de rideaux de vrai ou faux théâtre, de guingois, mur de traviole pour un lit et appliques murales en simili style Louis XV stylisé, fétiche épate-bourgeois, ou plutôt Louis Caisse Lévitan pour la sous-catégorie populaire d'un peuple qui, pour avoir guillotiné un roi, ne s'en remit jamais, béatement admiratif et nostalgique des fastes de la royauté. Le tout abondamment, hyperboliquement fleurdelysé au pochoir pour que nul n'en ignore. Un angelot baroque doré sur la table de nuit et, de l'autre côté, un téléphone rose hollywoodien. Deux chaises aux pieds de biche de même faux style viennent compléter la chambre.

LA VIE EN ROSE (BONBON)
Névrotik Hôtel



Fait irruption, éruptive, une dindonnante dondon, plantureuse plante plus à craquer qu'à croquer dans sa robe végétarienne, Marylinisée comme on dirait caramélisée, blond plus filasse que mousseux, escarpins dorés, embagouzée et emperlouzée : tous les voyants attributs multipliés de la vieille star trop tard durée, de la diva déchue de sa divinité, aussi branlante malgré son armature apparente que ces lignes déclinantes du décor. Gestes et prolifiques formes impériales et voix impérieuse, restes d'une majesté et autorité perdues, capricieuses et tyranniques exigences exercées désormais sur

les sans grade, l'invisible standardiste de la réception ou le groom grimé, mince moustachu, cintré dans son uniforme rose de petit soldat de plomb, dont elle va faire, à son corps défendant, ou défendu, sinon un souffre-douleur, un mercenaire acteur de jeux de rôle de ses fantasmes apparemment jusque-là inassouvis, peut-être, faute encore d'atouts, comme un va-tout de la dernière chance,vaisseaux brûlés d'un dernier voyage sans retour.

Gestes et générosité théâtralement larges, elle offre pourboires et contrat comme elle jouerait les restes de sa fortune à la roulette, sûrement russe dans on ne sait quel désespoir qui perce sous les discours emphatiques, déclamatoires, d'abord sur la laïcité, contre le communautarisme, avec une revendication zinzin de zen bouddhique à la mode et, plus tard, une belle tirade sur le préavis avant licenciement ou démission. Pleine d'effets, la voix fait défiler des registres, de tête, de poitrine, dans une rhétorique stylisée du mélange des genres sexuels, mais sans caricature, adhérant au personnage et non visant une personne.

Puis Lady Margaret, puisqu'il faut l'appeler par son nom, Lady Margarine pour le groom, son « boy » facétieux, se lance dans une chanson sur la mer visible de la fenêtre de cet hôtel normand à la Proust, loin de celle de Trénet mais qu'on ne peut manquer d'avoir pour horizon mémoriel. Le texte est intéressant par ses trouvailles mais difficile à suivre dans ses jeux verbaux, et à mémoriser par une musique qui, en revendiquant ce répertoire n'en a pas pour autant la simplicité musicale qui accroche et reste.Les deux personnages, tour à tour, seront solistes ou duettistes dans des airs dont les vers, difficiles à retenir, sont pleins de fantaisie, avec des rives, des dérives phoniques parfois oulipiennes et œdipiennes telles les déclinaisons de « mer » en « mère », allusion au rapport maternel, inconsciemment incestueux, entre les deux personnages, où le son vague,

divague, extravague, ou bien la logique des rimes fatalement en –ex du Printemps au Sussex(clin d'œil sexuel grivois ?), ou encore le Syndrome de Stockholm.

C'est intelligent, subtil, peut-être trop pour être bien perçu, comme les clins d'œil ou allusions dont est semé le texte, *Barrage contre le Pacifique* de Duras ou son Amantasiatique, qui révèle soudain, après l'hystérie du tableau du Mont Blanc, la faille du personnage d'amour blessé par un amant indien mythifié dans l'Himalaya de sa perte. Ce qui explique peut-être le nom de Lady Marguerite, autre Marguerite Duras, dont le couple final avec le jeune Yann Andrés modèle implicitement celui sadomasochiste et presque incestueux avec le groom.



Les deux acteurs sont remarquables, **Michel Fau** laissant entrevoir le vrai sous le faux, la fragilité désespérée sous le masque de la matrone autoritaire et, sous l'apparente fragile raideur du groom, **Antoine Kahan** s'avère un athlète tout muscle qui peut, appuyé sur deux avant-bras, jouer l'angelot cambré des rêves de la finalement touchante Lady Margaret, sans doute une grande âme trahie par la vie. Plus que chanter à proprement parler si en termes lyriques sérieux on parle, tous deux jouent à chanter, et bien, variant intentions, intonations et couleurs. **À jardin, les trois musiciens, piano, violoncelle** qui tapisse les airs, **accordéon**

aux envolées parfois symphoniques, s’amusent parfois à meubler les scènes d’effets dramatiques dignes d’accompagnements de films muets expressionnistes. Les musiques des chansons, il faudrait les réécouter pour formuler un jugement plus fondé, toujours belles dira-t-on globalement, mais on n’a rien retenu pour accrocher, du premier coup, l’oreille. Par ailleurs, comme les divers rôles du jeu contraint, hégélien de la maîtresse et de l’esclave, avec son inévitablement renversement dialectique, on n’en perçoit pas la logique dramatique et la continuité, scènes décousues, juxtaposées, de même les chansons, enfilées comme des perles auxquelles, paradoxalement, manquerait le fil.

_____

_____

LA VIE EN ROSE (BONBON)
Névrotik Hôtel
Comédie musicale de chambre
Marseille, la Criée, le 23 janvier 2019
Présenté du 23 au 26 janvier 2019

Avec Michel Fau, Antoine Kahan

Piano : Mathieu El Fassi.
Accordéon : Laurent Derache.
Violoncelle : Lionel Allemand

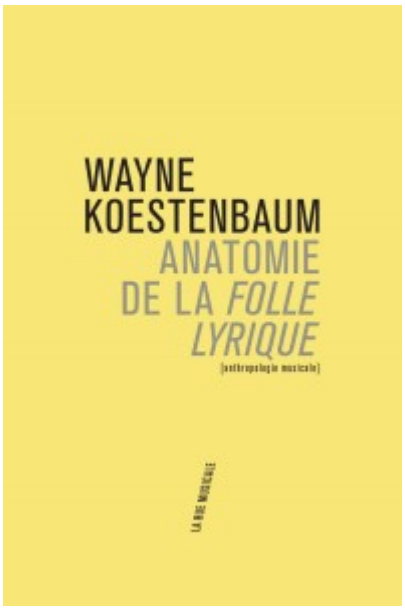
Mise en scène : Michel Fau

Trame et dialogues : Christian Siméon. Chansons : Michel Rivgauche, Julie Daroy, Pascal Bonafoux, Jean-François Deniau, Christian Siméon, Hélène Vacaresco, Claude Delecluse et Michelle Senlis Musiques Jean-Pierre Stora DécorEmmanuel Charles Costumes David Belugou Lumières Joël Fabing.Maquillages Pascale Fau. Perruque : Laure Talazac. Assistant à la mise en scène : Damien Lefèvre. Collaboration artistique :Sophie Tellier

Production ScenOgraph, Scène conventionnée théâtre et théâtre musical – Figeac, Saint-Céré – Festival de Figeac / Production déléguée C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord

Photos : © Marcel Hartmann

ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »



ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »… Timothée Picard a écrit la postface du livre que vient d'éditer La Philharmonie : » ***Anatomie de la folle lyrique*** « , essai sur l'opéra de l'américain **Wayne Koestenbaum**, paru pour la première fois en 1993. Pour cette première édition en français, Timothée Picard résume les enjeux et les enseignements d'un texte qui a compté dans l'histoire de la typologie du public d'opéra, depuis les années 1990… C'est pourtant moins ce qui date le texte et l'inscrit dans une période précise de l'histoire du XXè que les fondamentaux

et invariants, intellectuels, esthétiques, artistiques qu'il éclaire, que l'écrivain et musicologue met en lumière. En s'interrogeant sur lui-même, et en interrogeant le phénomène de l'opéra, singulier, intact, d'une permanente actualité, Koestenbaum ne cible-t-il pas ce qui identifie spécifiquement un genre toujours fascinant ? Timothée Picard analyse ainsi ce qui fonde les apports d'un texte pertinent et majeur au delà de son titre polémique… **Entretien exclusif pour CLASSIQUENEWS.COM**

_____

CNC : ***Pourquoi avez vous choisi d'éditer ce texte ? Quel est son apport sur le plan documentaire et historique ? Est-il très emblématique d'une certaine époque et d'un certain goût ?***

Timothée Picard : La question des liens – supposés – privilégiés entre les homosexuels et l'opéra est un lieu commun bien connu des amateurs d'art lyrique mais que ne documente pratiquement aucun texte en France, alors qu'il a donné lieu à une importante littérature à l'étranger, dans le domaine anglo-saxon en particulier. Paru en 1993, le livre de Koestenbaum a été le point de départ de toute cette littérature qui, presque toujours, prend position par rapport à lui. C'est probablement son représentant le plus intéressant, à la fois sur le plan théorique et littéraire, quoique tout à fait singulier. C'est pourquoi il m'a paru bienvenu de le faire traduire en France, où il était connu de réputation ; et, surtout, d'en profiter pour faire le point sur les principaux discours et imaginaires tenus sur ce lieu commun avant comme après, et tenter de mesurer le degré de validité des hypothèses de l'auteur encore aujourd'hui.
Il m'a également semblé que cet ouvrage représentait une tentative exemplaire de cerner ce qui peut faire l'étrangeté

de la lyricomanie en général.

Oui, l'ouvrage a par certains aspects une valeur documentaire : il est historiquement, géographiquement et socialement situé. Koestenbaum est, comme la majorité des auteurs illustrant cette littérature, né dans les années 1950-1960, issu de la classe moyenne, ayant grandi sur la Côte Est, blanc, gay, juif, intellectuel, formé dans des universités prestigieuses puis enseignant dans ces dernières, et principalement l'opéra sans être musicologue. L'essai est également très représentatif de ce moment où, au cœur des années sida, un certain nombre d'intellectuels gays se décident à sortir du placard et à revendiquer leur passion pour l'opéra, et surtout une manière spécifique de l'investir, comme trait d'identification. On retrouve donc dans ces pages une culture littéraire, musicale et cinématographique caractéristique, mais qui semblera en réalité moins exotique au lecteur français de la fin des années 2010 qu'à celui des années 1990 tant la comédie musicale ou le mélodrame et les films de l'âge d'or hollywoodien jouissent aujourd'hui en France d'un intérêt qu'ils n'avaient pas alors. Les références aux grandes icônes du monde lyrique – Callas, Tebaldi, Sutherland, etc. – ne sont pas non plus exagérément tributaires de cet espace-temps au point de risquer de perdre le lecteur français, toutes générations confondues.

Toutefois il ne faut pas se méprendre : ce qui pourrait nous sembler documentaire et donc daté dans cet essai l'était déjà pour le lecteur de 1993. Koestenbaum sollicite à travers leurs enregistrements et les témoignages les fantômes de divas qui sont déjà largement de l'ordre du passé, évoque un rapport fétichiste au vinyle à l'heure du CD, et semble de prime abord délivrer une image ambivalente de l'homosexuel fou d'opéra – par certains aspects doloriste et élégiaque – qui, presque vingt-cinq ans après les émeutes de Stonewall (1969), point de départ d'un mouvement mondial d'émancipation des gays, entre en contradiction avec celle, résolument optimiste et

combative, défendue par les nouveau mouvements militants désireux d'en finir avec la civilisation du placard. Il y a parfois dans ce texte une dimension égotiste, esthète, mélancolique et même un rien masochiste, qui peut sembler anachronique et qui, de ce fait, n'a pas manqué de susciter dès la parution du livre certaines réticences – particulièrement chez les folles lyriques !
Il faut dire que le terme même de folle lyrique, que nous avons volontairement fait figurer dans le titre, revalorisation paradoxale d'une stigmatisation première, ne pousse pas les principaux intéressés à se revendiquer tels : à moins d'être particulièrement à l'aise avec sa singularité, l'homosexuel fou d'opéra et le fou d'opéra tout court auront tendance à vouloir fuir ce dénominatif ; la folle lyrique sera toujours cet autre que l'on ne veut pas être !

Mais à partir de là, on comprend que cette anatomie de la folle lyrique et, plus largement, cette analyse au scalpel de la lyricomanie, ont moins une valeur historique et documentaire qu'un intérêt théorique : cet essai constitue un kaléidoscope d'hypothèses – la folle lyrique est en effet à la fois une et multiple – qui ont une pertinence transhistorique. Sous cet angle, on retrouve dans ce texte l'esprit et la qualité des plus grands essayistes tentant de penser dans une forme et un styles singuliers ce qui fonde leur subjectivité : Roland Barthes ou Susan Sontag, par exemple, dont on retrouve ici le goût pour la succession rhapsodique de brefs paragraphes mêlant considérations autobiographiques, méditations poétiques et mises en perspectives historiques.

Ces hypothèses trouvent même par certains aspects un regain de validité. Car quelle qu'ait été, durant ces trente dernières années, l'évolution des supports techniques, des répertoires et des visages que prennent les icônes du chant lyrique d'une part, et celle de la place et de l'image des homosexuels dans nos sociétés d'autre part, Koestenbaum dessine là une cartographie d'invariants qui, moyennant parfois quelques

transpositions, semble toujours singulièrement adéquate pour les folles lyriques et, plus largement, pour les fous d'opéra d'aujourd'hui. Indirectement théorique, son livre est très représentatif d'un courant moins soucieux de s'interroger sur l'identité gay, qui était au centre des revendications des années 1970-1990, que sur ce qui fonderait sa culture et sa subjectivité, préoccupation qui a tendance à redevenir prédominante depuis les années 2000.
On s'aperçoit alors que, derrière ses soupirs et ses extases prétendument onanistes et anachroniques, le type de la folle lyrique, loin d'être dépassé, est au contraire pérenne et porteur d'une vraie modernité, liée à une force d'inventivité et de subversion qui lui seraient propres, du fait de sa résistance patente à toute une série d'injonctions, venues tant de la société en général que d'une certaine communauté gay en particulier. D'esthète asocial, il se pare alors malgré lui d'une dimension politique paradoxale. C'est que, comme je le signale dans la conclusion de ma préface, la folle lyrique est en prise directe et privilégiée avec l'inquiétante étrangeté de l'opéra lui-même : elle la maintient vive, et l'opéra avec elle.

CNC : ***Selon vous qu'est ce que Olivier Py met en lumière dans sa préface ? Y a t il un « regard français » (et précisément parisien) sur ce texte ?***

Timothée Picard : Olivier Py – si passionné d'opéra qu'il a fait de l'art lyrique, art du chant, du spectaculaire, du travestissement, un véritable mode d'être au monde – offre un cas exemplaire de folle lyrique parfaitement assumé. Il confirme par son parcours et son témoignage que le livre de Koestenbaum, bien que lié à un espace-temps spécifique, rend compte d'une expérience, d'un ressenti existentiel, qu'ont pu et peuvent partager de nombreux homosexuels dans d'autres lieux et d'autres époques – en l'occurrence en France, mais

pas spécifiquement à Paris.

Dans plusieurs de ses écrits, et notamment dans son roman de jeunesse Le Cahier noir (2015), paru une trentaine d'années après son écriture, Py décrit le profond mal-être existentiel qu'a pu et peut connaître encore l'adolescent homosexuel grandissant dans une petite ville de province étriquée et intolérante, ne trouvant aucun débouché à ses désirs érotiques et à son besoin d'absolu, et convertissant cette énergie sans but en pulsion de mort, automutilations et pulsions suicidaires. Il confie combien l'opéra – Tristan et Isolde de Wagner, Orphée et Eurydice de Gluck, etc. – a pu jouer dans ce cadre le rôle ambivalent de refuge consolateur et de caisse d'amplification démesurée à une soif d'infini ne pouvant s'attacher à aucun objet.
Le cas du jeune Py illustre ainsi parfaitement l'hypothèse selon laquelle l'opéra donnerait aux gays la possibilité d'accéder à des sentiments forts de leur vie affective faisant habituellement l'objet d'une répression sociale, mais ici transposés sur scène et sans censure ; mais aussi, plus généralement, qu'une partie de la fonction dévolue à la musique et à la musicalité dans la culture occidentale a été d'encadrer et de contrôler les pulsions sexuelles, a fortiori homosexuelles. L'hypersensibilité étrange des folles lyriques à l'opéra n'est évidemment pas la conséquence d'une pathologie originelle ; elle est l'inscription dans la psyché d'un sujet des conséquences pathogènes d'une vie menée dans un monde homophobe.

Py montre ainsi combien, encore aujourd'hui, la folle lyrique est tout sauf le résidu anachronique d'une époque vouée à disparaître.
Quand, avant 1969, la civilisation du placard était à son âge d'or, les homosexuels contraints dans leur sexualité et leur affectivité ont trouvé des subterfuges extraordinairement inventifs pour exprimer malgré tout leur subjectivité. La relecture et l'appropriation de la culture dominante a alors

joué un rôle primordial. Bien que masqué, le désir homosexuel trouvait quantité d'objets sur lesquels se poser. Et tout particulièrement dans des formes artistiques telles que le mélodrame hollywoodien, la comédie musicale et l'opéra, dont la théâtralité stylisée et le pathos ostensible se prêtaient bien à cette sorte d'investissement : le spectateur gay pouvait projeter sa propre situation de stigmatisé sur la figure de la diva superbe et outragée pour à la fois en pleurer et en rire.

Mais la progressive conquête des droits et libertés, étayée par le souci de donner une image positive de soi, semble avoir d'abord eu pour effet de tirer un trait sur cette figure de la folle lyrique et tout ce qu'elle pouvait représenter : trop honteuse, trop clivée ou bien trop spectaculaire, trop opératique, alors que le nouveau type d'homosexuel que l'on souhaitait promouvoir aspirait à une forme de normalité démarquée sur les modèles hétérosexuels. Les signes mêmes d'une sensibilité aux formes culturelles estampillées gay se sont alors transformés en repoussoir.

Or il se trouve qu'aujourd'hui, malgré ces évolutions, les jeunes homosexuels sont encore socialisés dans un environnement culturel dans lequel ils ne trouvent que peu de modèles auxquels s'identifier ; ils sont toujours confrontés à une homophobie qui les force à adopter des stratégies de dissimulation, et ils continuent donc à pratiquer le même type d'investissement de la culture dominante que leurs aînés. Par ailleurs si, aujourd'hui, les personnages et les intrigues gays ont pu faire ici et là leur apparition, à l'opéra comme ailleurs, si on s'est donc mis à valoriser une représentation littérale et non plus métaphorique de l'homosexualité, nombre de ces homosexuels des nouvelles générations trouvent cette littéralité explicite bien moins riche, intéressante et, au bout du compte, subversive, que les formes culturelles polysémiques et sophistiquées
qu'investissait autrefois la sensibilité gay. De telle sorte qu'ils continuent à les pratiquer aujourd'hui.

Ce sont en effet les esthétiques plus métaphoriques que

littérales qui ont le plus de chance de susciter l'intérêt des gays : par elles, le spectateur gay peut se projeter dans un univers plus intense, lyrique, spectaculaire, fantaisiste, que ce que lui offre sa vie courante. L'injection de quelque personnage ou intrigue explicitement gay serait un procédé qui, au bout du compte, s'avèrerait contre-productif. On comprend alors en quoi l'opéra et, plus généralement, ce qui possède des traits opératiques – par exemple dans certains shows rock, chez certaines divas de la musique pop, etc. – peut, encore aujourd'hui, figurer en bonne place dans une certaine culture gay.

CNC ***: Evidemment le titre du livre renvoie à une catégorie du public d'opéra. Néanmoins qu'est ce qui apporte un éclairage sur le grand public amateur d'opéra ? Selon vous en quoi l'auteur précise-t-il ce rapport passionné au chant des divas ?***

Timothée Picard : L'essai de Koestenbaum et toute la littérature qui a suivi s'accordent sur les leviers permettant le fort investissement de la matière opératique par les gays mais, en effet, toutes les composantes de ce processus ne sont pas une exclusivité des gays. Ce livre offre donc également une analyse extrêmement précise et fascinante de cette merveilleuse et monstrueuse étrangeté qu'est la lyricomanie en général.

Cela peut s'expliquer ainsi. Deux impulsions complémentaires interviennent dans la formation de l'identité gay : une tendance à rapporter telle ou telle donnée à ce qui fait minorité, caractérisée par un rapport au monde qui serait spécifique et irréductible ; et une tendance au contraire à l'universaliser, à s'inclure dans une totalité. L'opéra rend possibles les deux à la fois : il peut être saisi comme monde à part, avec d'autres lois, d'autres dynamiques du désir que

celles de la société hétéronormée ; mais la forme de désir large, non spécifique et non rigidement contrôlé qu'il met en œuvre permet aussi que ces passions spécifiques rejoignent celles de tous les autres dans un ensemble général, commun et partagé. En ce sens, l'opéra n'est évidemment pas gay en soi ; il est plutôt queer, terme anglais qui désigne une étrangeté non réductible aux discours dominants : l'opéra peut se faire le porte-parole d'un pouvoir officiel ; mais il offre aussi à tous la possibilité d'exprimer une dissidence voire une opposition par rapport aux comportements et constructions communes du désir imposés par la société, tout en y trouvant sa place.

Au-delà de la folle lyrique, on peut donc avancer que le fou d'opéra en général manifesterait quelques traits constants. Il goûterait moins la musique et le drame en tant que tels que les possibilités de performance qu'ils créent pour le chanteur. En l'occurrence, il s'agirait le plus souvent d'une chanteuse (même si Koestenbaum n'exclut pas l'adulation de chanteurs) et, parmi les cantatrices, il en serait toujours une qui s'imposerait comme objet de prédilection au détriment des autres. Le spectateur gay, lui, a pour particularité d'activer une forme d'identification par-delà le genre avec l'héroïne en surinterprétant pour cela certaines composantes d'un livret invariablement hétéronormé. La musicalité et la qualité du jeu de cette diva jouent certes dans ce cadre un rôle important ; mais il s'y surajouterait un je-ne-sais-quoi de difficilement explicable : une personnalité charismatique apparentant l'objet adulé à une divinité et qui, sur une base partagée, parlerait plus spécifiquement à tel ou tel de ses admirateurs.
En toute logique, le fou d'opéra préfèrerait donc les œuvres dans lesquelles les grandes cantatrices peuvent avoir un impact maximal : le bel canto, les œuvres de Wagner, Puccini ou Strauss. Il privilégierait certains moments particulièrement intenses plutôt que la ligne générale de l'ouvrage et se livrerait alors entièrement à ses émotions, en

un type d'adhésion plus dionysiaque qu'apollinien, dont l'énergétique aurait quelque chose d'érotique. Son plaisir se focaliserait sur la voix comme objet pulsionnel, particulièrement source de jouissance quand il bordure le hors-sens. Pour cela il activerait un goût personnel fondé avant tout sur la conviction – la subjectivité trouvant dans certains passages une vérité propre qui ne souffrirait aucune contestation, quand bien même le fou d'opéra peut l'étayer de connaissances musicales ou historiques précises. C'est cela qui en fait la grandeur, au risque de susciter le sourire de ses détracteurs – qui, comme on l'a dit, sont souvent parfois aussi, sous une autre forme, des fous d'opéra, des folles lyriques.

Car la grande force de l'essai de Koestenbaum est qu'il propose une multitude de pistes construisant un socle commun, mais qui sont aussi parfois éloignées ou contradictoires, sans jamais en imposer aucune. Certes un portrait type de la folle lyrique ou, plus largement, du fou d'opéra, se dégage nettement, mais ses contours restent volontairement flous : en la matière, il n'y a pas un seul moule, encore moins une seule norme. La dénomination repoussoir devient accueillante : en somme il est temps de reconnaître que nous sommes toutes et tous à notre manière des folles lyriques !

LIRE AUSSI notre critique du LIVRE : Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique (Editions Philharmonie de Paris, janvier 2019)
http://www.classiquenews.com/livre-critique-wayne-koestenbaum-

anatomie-de-la-folle-lyrique-editions-philharmonie-de-paris-janvier-2019/



Illustration : portrait de l’auteur Wayne Koestenbaum
© Ebru Yildiz