

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Grand-Théâtre, le 12 mars 2015. Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis. Christian Backhaus, Jonathan Sells, Conrad Schmitz, Simone Eisele, Antoine Chenuet, Benjamin Alunni, Yvonne Prentki. Benoît Lambert, mise en scène. Mihály Menelaos Zeke, direction.

Depuis son apparition à Amsterdam en 1975, le petit opéra de Viktor Ullmann n'a cessé de poser le cas – et le cas de conscience, obsédant, de cette « musique des camps » sur laquelle la mort plane constamment comme un épée de Damoclès : Theresienstadt en l'occurrence, antichambre d'Auschwitz, où les artistes juifs trouvaient l'opportunité macabre d'une activité créatrice qu'ils n'avaient pas connue antérieurement.

✖ Il est impossible d'oublier la force prégnante de ce contexte en écoutant cette modeste et délicate partition, que l'auteur n'a pu même voir représenter avant sa mort, gazé par les nazis qu'il fut en 1944. Pour autant, le tragique des circonstances ne doit pas non plus commander seul notre jugement : composite, et de portée malgré tout limitée, l'œuvre d'Ullmann n'est pas non plus le chef d'œuvre inconnu de la période. Si l'on tente une écoute objective, il en

ressort d'abord – qui s'en étonnera ? -, les deux beaux airs confiés à la Mort et le très émouvant final, citant Bach, qui suffiraient à indiquer la véritable ascendance d'Ullmann : le Schoenberg du *Pierrot lunaire* (pour la subtilité et le raffinement de l'orchestration, et la présence, précisément, d'un Pierrot plutôt grinçant et amer). et Berg surtout – dès l'annonce initiale faite par un Mr Loyal / Haut-parleur directement issu du prologue de *Lulu*. Malgré les aspects satiriques et quelques faux moments d'éclaircie, l'ensemble, très dépouillé, laisse en effet une impression de douleur, de profonde tristesse, de désenchantement, en partie résolue par la prière finale, qui marque un ultime renoncement.

Avec ses personnages abstraits, esquissés à grand traits, la très courte durée de l'action de son acte unique (une petite heure) et la quasi-inexistence de l'action, l'œuvre paraît ainsi très problématique à la scène. C'était sans compter sur le travail intelligent et minutieusement élaboré, sophistiqué même, mais sans inutile gratuité, de Benoît Lambert, qui signe là sa première réalisation lyrique, et propose une transposition onirique du livret de Petr Kien. Egalement attentive à la lettre du texte, la production finit par trouver une sorte d'équivalent plausible à un livret désespérément révolté et désordonnément lyrique, avec lequel la musique paraît parfois avoir elle-même quelque mal à s'accorder.

Pour assurer plus qu'un succès d'estime à une entreprise aussi problématique, cette production confirme que l'idée que la brièveté et la modestie apparente de l'ouvrage exige en fait une équipe vocale de toute première force. Sans jamais démeriter, et avec par ailleurs de beaux talents de comédiens, les solistes de l'Académie de l'Opéra de Dijon doivent affronter – avec un soutien orchestral minimal – des tessitures particulièrement tendues. Dans le rôle clé de l'Empereur, à qui revient la plus belle part dans son discours final, le très méritoire baryton allemand Christian Backhaus

possède tout à fait la stature mythique du rôle. Incarnant le personnage de La Mort, Conrad Schmitz y fait valoir une superbe voix de basse, parvenant sans peine à donner toute leur portée à ses deux belles tirades. La vibrante Jeune fille d'Yvonne Prentki et le très investi Soldat de Benjamin Alunni forment un parfait couple d'amoureux. L'Arlequin d'Antoine Chenuet retient l'attention par une voix brillante et mordante à souhait. La basse londonienne Jonathan Sells, dans le rôle du Haut-parleur, se montre d'autant plus convaincant que sa partie est également particulièrement périlleuse. Tout aussi exposé, enfin, le Tambour de la mezzo allemande Simone Eisele qui rencontre quelques limites dans le registre grave.

A la tête de quinze solistes tchèques rompus à ce répertoire (et particulièrement attentifs), le chef hongro-britannique Mihaly Menealos Zeke privilégie l'élégie et le cri de la souffrance, laissant dans une ombre un peu incertaine l'explosion paradoxale des bouffées de songs effrénés. Un spectacle dont on sort chamboulé...

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Grand-Théâtre, le 12 mars 2015.
Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis. Christian Backhaus, Jonathan Sells, Conrad Schmitz, Simone Eisele, Antoine Chenuet, Benjamin Alunni, Yvonne Prentki. Benoît Lambert, mise en scène. Mihaly Menelaos Zeke, direction.

Illustrations : © Gilles Abegg / Opéra de Dijon.

RI0 : Bruno Procopio crée

Renaud de Sacchini

Rio. Salla C.Meireles. Sacchini : Renaud. Bruno Procopio. Les 21 et 22 mars 2015, 19h. Recréé récemment à Metz, puis objet d'un enregistrement discographique que Classiquenews a largement relayé à l'époque, l'opéra **Renaud de Sacchini**, créé en 1783 est une commande de la Cour de Marie-Antoinette et de Louis XVI : l'époque est à la confrontation des manières (italiennes, nordiques, germaniques) pour qu'émerge enfin, après Gluck, une formule nouvelle pour l'opéra français. Les partitions alors créées à Paris témoignent toutes d'une effervescence sans pareil, un âge d'or de la créativité favorisée quelques années avant la Révolution : Andromaque de Grétry (1778), La Toison d'or de Vogel (1786), Thésée de Gossec (1782), Renaud de Sacchini (1783), Atyls de Piccinni, Amadis de Gaule de JC Bach... sont autant de propositions dues à des étrangers, étapes majeures pour le renouvellement de l'opéra. A chaque création, des attentes nouvelles ; un esprit de confrontation et d'oppositions systématique : Gluck fut comparé à Piccinni, puis ce dernier) Sacchini comme avant Gluck on aimait mesurer le génie de Rameau selon le modèle Lullyste, pour l'aduler comme le massacrer. Paris aime les cabales, et feint de s'en étonner.



**Champion de l'éloquence ramélienne, Bruno Procopio s'attaque
au Renaud de Sacchini**

**Les Italiens à Paris : victorieux
Sacchini**



Renaud de Sacchini porte bien mal son nom car c'est la sarrasine Armide qui demeure la figure protagoniste de l'ouvrage. Aidée par la reine Antiope et ses amazones guerrières, Armide détruit toute alliance entre chrétiens et

musulmans car elle exhorte ses troupes à tuer l'indigne Renaud (I). Mais quand les amazones lui livre Renaud, Armide sent son amour pour lui renaître : elle outrepassa les bienséances alors, en livrant à son aimé, les secrets de l'armée musulmane. Renaud s'échappe et laisse Armide qui désespérée, sollicite les furies infernales, ... en vain (II). L'acte III est le plus saisissant, en particulier sur le plan orchestral, recyclant ce style frénétique expressif, dramatiquement irrésistible, hérité de Gluck : Sacchini illustre la désolation du combat final, théâtre de ruines qui peint la défaite des Sarrasins. C'est aussi la désespérance absolue qui s'empare de l'esprit d'Armide trahie et démunie, rendu impuissante face à l'amour que lui inspire Renaud. Suicidaire, la magicienne est prête à se frapper car elle a perdu l'amour du chrétien comme elle a trahi son clan : mais Renaud paraît avec Hidraot, -le père d'Armide-, jurant un amour indéfectible pour celle qui croyait avoir tout perdu. L'opéra s'achève donc sur une séquence positive. [LIRE notre présentation complète de la création de Renaud de Sacchini à Rio de Janeiro \(Brésil\)](#)

[Rio. Salla Cecilia Meireles.](#)

[Sacchini : Renaud, 1783.](#)

[Orchestre Symphonique du Brésil](#)

[Bruno Procopio, direction. Les 21 et 22 mars 2015, 20h.](#)

Informations
Réservations



VIDEO. Visionner notre [reportage exclusif RENAUD de SACCHINI recréé par le CMBV à l'Arsenal de Metz en octobre 2012](#).

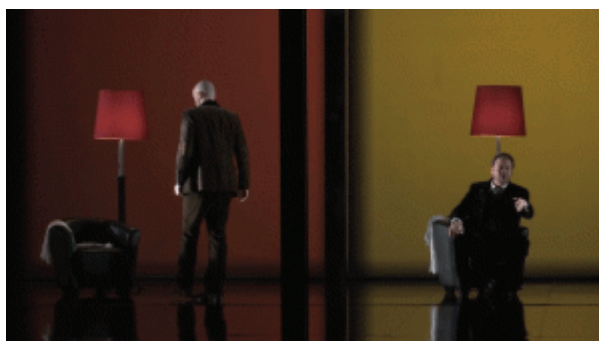
**Compte rendu critique,
opéra. Nantes, Théâtre
Graslin, le 13 mars 2015.
Korngold : La Ville Morte,
Die Töte Stadt, 1920. Daniel
Kirch (Paul), Helena Juntunen
(Marietta / Marie), Maria
Riccarda Wesseling
(Brigitta), Alex (Franck),
(Pierrot)... ONPL. Thomas
Rösner, direction. Philipp
Himmelmann, mise en scène.**

La Ville morte c'est Bruges selon la vision de Paul : un monde sans espoir ni rémission. Le veuf inconsolable depuis la perte

de son épouse Marie, s'enfonce dans un état dépressif dont l'opéra offre plusieurs facettes délirantes quoi qu'intensément poétiques. C'est le génie du compositeur qui la vingtaine triomphante, assure à l'orchestre une langue flamboyante inversement suractive à l'apathie du héros.

Mort et illusion

Soulignons d'emblée, la direction qui souligne le flux organique la démesure délirante et orgiaque de l'écriture orchestrale tout en n'oubliant pas toutes les autres sources et climats auxquels le jeune prodige Kongold a su puiser : l'incroyable sensualité de la Salomé de Strauss (pour les scènes de Marietta), les accents épiques et l'atmosphère mystérieuse et fantastique de La femme sans ombre du même Strauss, l'expressionnisme post romantique d'un Schoenberg, l'instrumentation mahlérienne aussi (ses climats et alliances instrumentales singulières), sans omettre l'orientalisme mélodique caressant, élégantissime d'un Lehar. Cette culture musicale plutôt dense, se révèle dans la direction du chef Thomas Rösner et tout le mérite lui revient de porter l'architecture dramatique d'une oeuvre miroitante, en bien des points de vue fascinante : la succession des épisodes si contrastés dont il rétablit sous l'ampleur cinématographique de l'écriture symphonique, la charge satirique et souvent grinçante du drame : tout le tableau dyonisiaque et délirant (parodie de Robert le Diable à l'acte II) où Paul imagine Brigitta en nonne – un nouvel avatar pour celle qui vit dans l'adoration, de Paul puis de Dieu, selon les propres termes de l'excellente mezzo Maria Riccarda Wesseling. C'est surtout un tableau charge contre la pensée corsetée du veuf, contre l'image de Brugges la morte (et la très pieuse) qui s'interdit tout nouveau souffle.



Dans ce parcours spirituel et chaotique qui met en images le

délire dépressif du héros percent plusieurs scènes et tempérament. La romance fascinée du Pierrot, véritable double parodique de Paul, (sommptueuse valse nostalgique « mon désir, mon délire... ») la propension du drame pour le cauchemar et l'angoisse déformante qui fait naître dans l'esprit dépressif du pauvre Paul, une tangible course à l'abîme. Le timbre articulé et subtilement suave du jeune baryton John Chest est à saluer.

L'ivresse dont se réclame la si lascive Marietta est exprimée par l'enflure océane de l'orchestre, un prolongement naturel du Strauss de La Femme sans ombre dont l'effectif orchestral est, comme ici, le plus vaste du répertoire.

La proposition scénique de Philipp Himmelmann donne à voir la folie diffractée de Paul sous l'aspect d'une plateforme divisée en 6 cubes espaces, tour à tour éclairés, dont l'action est parfois simultanée.

Magique vidéo



Le tableau le plus réussi reste l'apparition en grand écran de l'image de Marie l'épouse morte de Paul avec laquelle il communique concrètement aux portes de la folie : le dispositif est l'un des plus impressionnants de toutes les installations vidéos

que nous avons pu voir jusque là : il ne s'agit plus d'un effet plaqué ni d'un gadget mais de l'expression la plus juste du monde surnaturel et fantastique qui colorent alors cette scène de résurrection : le duo qui se développe alors entre ce visage démesuré et vivant, et Paul enfoncé dans le culte de la défunte, frappe par sa justesse, sa profondeur, sa magie

visuelle. Le dispositif évoque très précisément la distanciation des deux mondes réunis, comme il rend très vivante la présence obsessionnelle dans l'esprit de Paul, de son épouse. Le fait que cette image projetée est en fait réalisée en direct dans un studio derrière la scène (la cantatrice chante en temps réel), ajoute à la force stupéfiante de cette image ; il grandit aussi le mérite qui revient à la soprano incarnant Marie et Marietta : fabuleuse et vénéneuse Helena Juntunen, soeur aînée de Salomé, ou mieux Salomé elle même, si elle n'avait pas été tuée par Strauss (à la fin de l'opéra éponyme : ici Marietta incarne toutes les sirènes vampirisantes et vénéneuses dont Paul très croyant s'interdit un temps le commerce...).

Bête de scène, diffusant / incarnant cette ivresse sensuelle avec une innocence perverse, la soprano finlandaise illustre idéalement cette créature provocante et dominatrice que Paul réussit un temps à neutraliser avant de succomber honteusement à ses charmes: il n'est que la mort pour effacer cette figure démoniaque pour apaiser l'esprit d'un Paul trop faible et coupable.

Qu'il ait rêvé ou pas, Paul reste seul sur scène définitivement accablé par ses propres doutes. Pour lui les choses sont claires : ni rédemption ni salut. De ce fait, même s'il nous a semblé fatigué, avec des aigus tirés, le ténor Daniel Kirch relève les défis d'un rôle continûment exigeant qui réclame une endurance sans pareil au sein du répertoire. Vocalement perfectible, l'intonation est juste et la faiblesse du veuf idéalement dépressive. Interdit de résurrection, Paul semble finalement inerte dans son cube cercueil.

Mais pourtant, quel somptueux cataclysme orchestral la fosse a su nous distiller. L'opéra se nourrit des désirs, délires et fantasmes du héros. Qu'il les rêve ou les vive réellement, Paul est un archétype du héros solitaire romantique post wagnérien la réussite de Philippe Himmelmann

est de nous en offrir une flamboyante mise en image. Ici le rêve le dispute au cauchemar, le réel à l'illusion, ... l'opéra est une machine enchanteresse. Après avoir vu la production présentée à Nantes, nous n'en doutons pas. Voici assurément avec la Tristan und Isolde de Wagner version Olivier Py, l'un des spectacles les plus envoûtants présentés par Angers Nantes opéra ... on rêve d'y applaudir bientôt ce qui en serait un prolongement naturel par l'onirisme promis comme l'envoutement orchestral (et avec un plateau vocal à l'avenant): la déjà citée Femme sans ombre de Richard Strauss, Die frau ohne schatten de 1919).

Compte rendu critique, opéra. Nantes, Théâtre Graslin, le 13 mars 2015. Korngold : La Ville Morte, Die Töte Stadt, 1920. Daniel Kirch (Paul), Helena Juntunen (Marietta / Marie), Maria Riccarda Wesseling (Brigitta), Allen Boxer (Franck), (Pierrot).... ONPL. Thomas Rösner, direction. Philipp Himmelmann, mise en scène.

Compte-rendu, opéra. Tours, Grand théâtre, Mars 2015 : Puccini : Il Trittico. Jean-Yves Ossonce, direction. Pierre-Emile Fourny, mise en scène.

Le chef Jean-Yves Ossonce – directeur des lieux-, retrouve Paul Emile Fourny après un Roméo et Juliette déjà convaincant. L'inspiration du metteur en scène (et directeur de l'Opéra de

Metz), redouble même de pertinence dans ce triptyque (**Il Trittico**) où l'efficacité théâtrale prolonge Verdi pour atteindre un impact rare, d'un esthétisme... cinématographique. Le choix du metteur en scène s'est porté sur le jeu d'acteurs (impeccable de bout en bout), laissant la place aux protagonistes de la nouvelle production (créée en Slovénie jusqu'alors inédite en France).

Quai de Seine, cloître des recluses, maison familiale... : chaque univers du Trittico est scrupuleusement respecté, rehaussé même par l'intelligence du propos visuel ; la leçon de Puccini, deux tragédies préalables, une comédie fine, rossinienne et verdienne, est restituée dans tout sa force et son délire poétique. Un tel jeu des contrastes est un terrible défi pour les metteurs en scène (et aussi les chefs) : dans son déroulement, la soirée est riche en découvertes et satisfactions.

C'est d'abord, le jeu exceptionnellement fluide et nuancé du baryton **Tassis Christoyannis** (applaudi auparavant pour un Don Giovanni impeccable et mordant) : sombre Michele dans Il Tabbaro (à l'issue sauvage et barbare : Paul-Emile Fourny reprend le premier canevas de Puccini, celui des deux morts finales): tout en regards millimétrés, en gestes et postures naturels, le chanteur se montre un formidable acteur qui sait aussi exprimer les failles non dites du patron de Luigi : un être déchiré que la perte de l'amour de sa femme (et de leur enfant) a précipité dans l'amertume haineuse, silencieuse et... meurtrière.

Quel contraste avec son délire burlesque et lui aussi parfaitement mesuré, d'une finesse rare, pour Gianni Schicchi : son intelligence lumineuse et positive contraste avec le profil étriqué et gris de la famille du défunt ; les sketches s'amoncellent sur la scène sans pourtant encombrer la finalité et l'enjeu de chaque situation, et fidèle à son fil rouge qui est l'eau, d'œuvre en œuvre, Paul-Emile Fourny fait traverser des eaux d'égout aux personnages qui viennent visiter le mort

et ses héritiers... eaux boueuses et sales pour une famille de sacré filous âpres au gain. La cohérence de chaque rôle est formidable ; elle offre une leçon de pétillance et de saine comédie. C'est drôle et léger, mais aussi outrageusement juste et profond. La dernière réplique (parlée) de Gianni, à l'adresse du public, n'en gagne que plus de pertinence.



Dans le volet central, le plus bouleversant, Suor Angelica, le soprano tendre et intense de **Vannina Santoni** éblouit la scène par sa présence simple, elle aussi d'une absolue justesse d'intonation. Femme condamnée par sa famille au cloître, Angélique doit renoncer à tout et finit suicidaire après avoir appris que son garçon était mort depuis... 2 ans. Celle à qui tout fut exigé jusqu'au sacrifice de sa propre vie, exulte ici avec une intensité contenue, un feu émotionnel qui va

crescendo jusqu'à la mort. Le style, l'économie, la concentration de Vannina Santoni nous hantent encore par leur exactitude, et aussi une grande humilité qui est toujours le propre des grands interprètes.

Courez voir et applaudir ce Triptyque nouveau à l'Opéra de Tours, d'autant qu'en chef lyrique aguerri, Jean-Yves Ossonce apporte le soutien et l'enveloppe instrumentale idéale aux chanteurs : travail d'orfèvre là encore où outre les somptueux climats symphoniques, – parisien au bord de la Seine dans Il Tabbaro, de l'enfermement ultime pour Suor Angelica-, le chef construit le dernier volet tel une comédie chantante, vrai théâtre musical qui grâce au délicat équilibre voix / orchestre réussit totalement cette déclamation libre et articulée dont Puccini a rêvé : une farce légère et subtile sertie comme un gemme linguistique. Où l'on rit souvent, où l'on est touché surtout. Superbe production. **Encore une date, le 17 mars à 20h.**

**CD, compte-rendu critique.
Marais, Destouches : Sémélé
cantate à voix seule avec**

**symphonie; Haendel : concerto
grosso op3 N°4, oratorio
Sweet bird ; cantate Tra le
fiamme ; Sémélé; Théodora.
Ensemble Les Ombres; Chantal
Santon-Jeffery, soprano;
Mélodie Ruvio, alto; Sylvain
Sartre, Margaux Blanchard,
direction. 1 CD mirare MIR
260**

CD, compte rendu critique. Sémélé par Les Ombres (1cd Mirare).
Si le mythe de Sémélé a inspiré nombre de compositeurs tant en France qu'en Angleterre, seul l'opéra éponyme de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) est passé à la postérité. Défricheurs des oeuvres baroques qui dorment sur des fonds d'étagère depuis de longues années, voire de longs siècles, Sylvain Sartre et Margaux Blanchard, co directeurs des Ombres, se sont intéressés de près au mythe de Sémélé. Sont ainsi révélées, les Sémélé de Marin Marais (1656-1728) et d'André Cardinal Destouches (1672-1729). Il était par ailleurs difficile, voire quasi impossible, de ne pas adjoindre à ces deux oeuvres celle de Georg Friedrich Haendel (1685-1759); par ailleurs d'autres chefs d'oeuvre instrumentaux et vocaux de Haendel complètent agréablement le programme.

Sémélé sort de l'ombre...

C'est la Sémélé de Marin Marais (1656-1728) qui ouvre l'enregistrement des Ombres. Dans cet opéra en un prologue et cinq actes, créé en 1709 et tombé dans l'oubli aussitôt, Sylvain Sartre et Margaux Blanchard ont sélectionné des extraits du prologue. Les ombres jouent les extraits instrumentaux avec entrain laissant transparaître une musique vive, forte, dynamique. L'air « Quel bruit nouveau » est interprété avec sobriété par la soprano Chantal Santon-Jeffery. Dans ce premier opus de l'enregistrement, la jeune femme a néanmoins peu l'occasion de s'exprimer ; dommage, qu'il y ait si peu d'extraits vocaux de l'oeuvre de Marin Marais. Poursuivant leur exploration, Les Ombres nous emmènent ensuite dans l'univers d'André Cardinal Destouches (1672-1729) qui, lui, a préféré privilégier la forme cantate plutôt que l'opéra. Datant de 1719, le chef d'oeuvre du compositeur parisien est resté dans l'ombre de sa création à ... 2009, date à laquelle elle a été re-crée par Les Ombres au festival d'Ambronay. Pour ce second, c'est l'alto Mélodie Ruvio qui interprète avec sensibilité le chef d'oeuvre de Destouches. La jeune artiste fait montre d'une autorité et d'une maîtrise digne des plus grandes tant elle fait siens, texte et musique de Destouches. La troisième Sémélé du CD est celle de Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Avec « Oh sleep » et « Endless pleasure », Chantal Santon-Jeffrey peut incarner en toute liberté, laissant transparaître une Sémélé amoureuse et



déterminée. Face à elle, Sémélé juvénile et séduisante, Mélodie Ruvio affirme une Junon mordante, jalouse et retorse à souhait écartant sans remords la malheureuse Iris, sa messagère, venue la prévenir qu'il lui sera difficile d'approcher Sémélé à cause des protections renforcées installées par Zeus autour de sa nouvelle maîtresse.

Pour compléter le présent CD, Sylvain Sartre et Margaux Blanchard insèrent d'autres oeuvres de Haendel dont le Concerto grosso opus 3 n°4. Les Ombres u cultivent un allant rafraichissant; les musiciens mettent leur sensibilité au service d'une oeuvre plus difficile à jouer qu'il n'y paraît. De même L'allegro, il penseroso ed il moderato (« Sweet bird ») est fort bien interprété par un ensemble en grande forme et dirigé avec panache par ses deux chefs Sylvain Sartre et Margaux Blanchard. Dans la cantate « Tra le fiamme », ils accompagnent Chantal Santon-Jeffrey avec bonheur; la soprano chante le chef d'oeuvre de Handel avec un plaisir gourmand et plaisant. En conclusion, Chantal Santon-Jeffrey et Mélodie Ruvio chantent un extrait de Théodora : « To thee, thou glorious son of worth »; les voix des deux chanteuses se marient parfaitement accusant les sentiments contradictoires des deux personnages en situation.

Le présent CD donne un bel aperçu du mythe de Sémélé même si nous aurions aimé approfondir notre découverte de l'oeuvre de Marin Marais grâce à davantage d'extraits vocaux. Cependant Chantal Santon-Jeffrey et Mélodie Ruvio se font ambassadrices d'oeuvres méconnues, voire oubliées. Les Sémélé de Marin Marais et d'André Cardinal Destouches s'imposent ici, avec finesse et caractérisation, avec d'autant plus de mérite que la musique des deux compositeurs est de grande valeur et bien écrite.

Marin Marais (1656-1728) : Sémélé : marche d'Aegipans, « quel bruit nouveau », deuxième air des guerriers, chacone; André

Cardinal Destouches (1672-1729) : Sémélé cantate à voix seule avec symphonie; Georg Friedrich Haendel (1685-1759) : concerto grosso op3 N°4, oratorio Sweet bird, cantate Tra le fiamme, Sémélé : Oh sleep, Endless pleasure, Hence Iris; Théodora : To thee, thou glorious son of worth. Ensemble Les Ombres; Chantal Santon-Jeffery, soprano; Mélodie Ruvio, alto; Sylvain Sartre, Margaux Blanchard, direction. Enregistrement réalisé en Juin 2013 à l'espace Bonnet de Jujurieux (Ain). **1 cd Mirare MIR 260**

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 6 mars 2015. Offenbach : Les contes d'Hoffmann. Emmanuel Plasson, Nicola Berlofffa, Marc Laho ...

Avec quatre incarnations du diable, l'opéra sur lequel Offenbach misait sa crédibilité enfin reconnue de grand compositeur, semble pâtir de quatre malices de Satan. Sa partition n'est pas achevée alors que commencent les répétitions en 1880 ; il meurt en octobre sans voir son œuvre montée ; l'Opéra brûle en 1887 ainsi que tout le matériel d'orchestre de la création et, pour finir, on n'en finit pas, l'original perdu, de disputer sur la partition. On se fie, sans aucune garantie, par tradition, à la partition Choudens de 1907, mais sans cesse remodelée ou remise en question, ajouts et suppressions, par de nouvelles trouvailles

musicologiques depuis 1970.

Tous comptes faits : une réussite

Une œuvre dramatiquement ingrate : narration sans action. Fondée sur leur pièce de 1851, Barbier et Carré, pour l'opéra, n'ont guère amélioré l'intérêt dramatique de l'œuvre. Il s'agit, en fait, entre la parenthèse d'un Prologue et un Épilogue (ou actes I et V), de l'insertion de trois autres actes inspirés de *Contes* d'**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**, écrivain, poète et musicien. Ainsi, l'Acte II (Olympia) est tiré de *L'Homme au sable* ; pour l'Acte III (Antonia), la source est *Le Violon de Crémone* ou *Le Conseiller Crespel*, avec d'autres greffes ; enfin, l'Acte IV (Giulietta) vient en gros de *L'Histoire du reflet perdu*. Les dramaturges et librettistes font également référence à d'autres œuvres d'Hoffmann. Quelle que soit leur connaissance de l'auteur, alors très à la mode, et l'intelligence de leur adaptation, **il ne s'agit que d'une honnête mise en images de trois contes**, devenus trois tableaux indépendants, narrés par l'auteur-lui même devenu le héros, très simplifié, de la pièce et de l'opéra : **narration redoublée par le narrateur**, histoire linéaire de trois amours



malheureuses juxtaposées et dans un ordre interchangeable, sans intrigue, péripéties ni nœud de l'action, sans dénouement autre que le retour conclusif au point de départ statique d'**un récit sans mouvement ni progression**. En effet, la recherche de la Femme idéale, postulée impossible d'entrée, ne peut soutenir l'intérêt d'une action dramatique, surtout culminant (si l'on accepte cet ordre arbitraire) avec l'aventure ratée avec une courtisane qui est loin d'être une Violetta de *la Traviata*. Le seul lien entre ces trois histoires disparates, ce sont les trois avatars, les trois figures du diable, successivement Lindorf, Coppélius, Docteur Miracle, Dapertutto, et Hoffmann lui-même qui raconte ces épisodes de sa vie, sans aucune évolution notable, suivi comme son ombre par Niklausse, confident travesti.

Personnage ingrat : fuir la femme

Vidé de substance par la simplification scénique, la personne et personnalité complexes du vrai d'Hoffmann sont réduites ici à un personnage sans autre profondeur que celle que lui prêtent les autres, car on ne verra rien de ses talents de poète, d'écrivain, de musicien : le dire reste dans démonstration, la parole sans l'acte. Hoffmann est **une sorte de Faust bourgeois nanti, sans immanence physique ni transcendance métaphysique**, chantant des « couplets bachiques », la beuverie, l'ivrognerie, l'alcool, la bière, le vin et la bouffe, car, pour la baise, sûrement guère à l'aise : l'adepte de la dive bouteille adopte mal l'amour, n'est guère apte au rapt, à l'extase : Bacchus et Vénus ne font pas bon ménage mais lit à part, et si l'on ajoute les nuages du tabac... Bref, notre **Hoffmann a tout pour être un amoureux mais pas grand chose pour être un amant**, condamné à ne faire mumuse qu'avec la Muse. Comme les hommes n'aimant pas réellement les femmes concrètes, tombant éperdument amoureux des femmes abstraites, inaccessibles, il vénère une star lointaine, adore une poupée mécanique, une moribonde qui ne

l'occupera guère, et même une femme en libre accès à tous contre argent, lui laissera une « ivresse inassouvie. » D'où, sans doute, à tant fuir la vraie femme, le refuge, la fuite dans la recherche inévitablement vaine de l'idéal féminin, de l'idée de la femme et non de sa nature charnelle.

Réalisation. N'ayant pas grand chose à tirer de ce personnage pauvre, mais sauvé par la riche musique que lui prête Offenbach, **Nicolà Berloff**, qui signe la belle mise en scène, n'en fait pas l'ivrogne (que fut Hoffmann), ni le névrosé échappé de l'asile qu'il pourrait être : il ne le traite pas. Son travail, remarquable, comme le Diable, se niche dans les détails, très élaborés. Dans cette production conçue pour la Fondazione Teatri di Piacenza, il se contente d'illustrer d'intelligente et brillante façon ces tableaux disparates, d'en accentuer le fantastique morbide.

La superbe scénographie unique et habilement modulable de **Fabio Cherstich** donne une unité qui fait sens au décousu des trois histoires, cousues par le trop simple fil blanc de la narration. Tout le volume de scène est occupé par ce qui sera tour à tour taverne, salon, théâtre. Selon Berloff, boiseries sombres, tentures, meubles, grande cheminée, sont dans « le style et le goût d'un salon de l'époque Biedermeier contemporaine de la composition de l'opéra », alors que ce style bourgeois s'imposa entre 1815-1848, plus proche en réalité d'Hoffmann et de la pièce que de l'opéra. Quoiqu'il en soit, l'ensemble est élégant, le mobilier est beau et les costumes de **Valeria Donata Bettella**, vraiment d'époque, mais, revenue des morts, la mère d'Antonia aura une robe à crinolines logiquement Second Empire, avec des intemporels habits folkloriques bavarois, tyroliens, hommes en shorts et bretelles et femmes en blouses et tabliers paysans, fort bien vus et venus.

Le fond de scène, théâtre dans le théâtre, est un vaste rideau

s'ouvrant sur un ailleurs, un autre monde, une « autre scène » peut-être psychanalytique, frontière entre le conscient et l'inconscient du héros, d'où surgissent des personnages, ses fantômes ou ses fantasmes. Les lumières intensément dramatiques et tout aussi modulées de **Luca Antolini** nappent d'un vert bouteille très germanique, pour ne pas dire vert-de-gris de sinistre mémoire, d'abord la taverne, colorent différemment et distinguent le lieu, drapant de deuil la demeure de la mourante Antonia, avec des visions de morts vivants ou de vague vampire comme sa mère.

Frontière aussi avec sans doute un au-delà, l'immense cheminée, comme le comptoir de la taverne et les tables, font judicieux piédestal aux personnages déclamatoires, permettant de beaux groupes picturaux animés avec la masse des comparses et chœur, mais lorsque la fumée en jaillit, que des jambes en dépassent ou lorsqu'on y jette des membres humains, même de mannequins, alors même que Coppélius, qui vend des yeux au savant expéri/menteur Spalanzani, avec évocation d'un banquier juif, on ne peut que frémir de cette science sans conscience qui connote le nazisme, tout comme l'hallucinant Docteur Miracle effrayant de l'acte suivant. Pour l'air de Dapertutto, dernier avatar du Diable de l'acte III, « Scintille, diamant... », une immense boule de dancing descend des cintres et, tournoyant dans une lumière et des vapeurs rouges, constelle la salle et les spectateurs de myriades d'éclats de rubis sinon de diamant, du plus bel effet d'ombre et de lumière infernale.

Raison d'économie sans doute : la Muse, absente du Prologue, s'incarne, dans l'Épilogue, en Nicklausse, ami d'Hoffmann, rôle travesti, disant au poète : « Je t'aime, Hoffmann, appartiens-moi ! » et celui-ci lui répondant : « Muse aimée, je suis à toi ! », **le metteur en scène a raté un jeu plaisant sur l'ambiguïté sexuelle de la scène de conclusion : femme chantant un homme et Muse en homme, homme et homme s'avouant réciproquement un amour qui n'a plus de sexe ou qui n'en a**

qu'un : masculin.

Interprétation. L'orchestre, sous la direction d'**Emmanuel Plasson**, sans trop brûler, brille cependant d'éclats délicats de couleurs, des pépiements délicieux de flûte ; il s'enflamme soudain un peu trop dans l'acte infernal de Venise, au détriment à ce moment-là, de l'ensemble des chanteurs où même le solide Hoffmann de **Laho** et la puissante Giulietta de **Roussenq** sont un peu trop nappés de brume sonore, mais, en général, il ne met pas en danger les chanteurs.

Préparés au mieux par **Christophe Bernollin**, les chœurs, masqués, habillés, inquiétante armée de robots métalliques pliés au pas cadencé, sinon pas de l'oie, gestes saccadés par un ordre de fer dans l'acte d'Olympia, prouvent que, bien intégré au spectacle, l'ensemble est un partenaire au sens complet, même si, à côté d'excellents moments, on perçoit un infime déraillement au moment de sortir de scène, peut-être gêné justement par l'accoutrement et cette sortie minutieusement mécanique, ou l'excès de brume infernale pour la barcarolle.

Du premier aux derniers rôles, toute la distribution manifeste l'aisance scénique, et presque toujours vocale, qui est de mise aujourd'hui dans les mises en scène d'opéra, d'autant qu'à part les premiers rôles, les autres chanteurs sont gratifiés de plusieurs personnages. Ainsi, **Marc Scoffoni** (Hermann et Schlémil) est le baryton solide que l'on apprécie ; **Jean-Vincent Blot** (Luther et Crespel) est d'abord un épisodique tavernier sporadique mais, en père d'Antonia, rôle plus fourni, peut-être par le trac, il écrase d'abord ses graves de basse avant de libérer un peu plus sa voix ; **Carl Ghazarossian** (Nathanaël et Spalanzani), est, dans le second rôle de « père » de la poupée, effrayant savant génial ou fou, inquiétant, et cupide avec ce bras orthopédique prédateur encore prolongé d'une commande électronique pour activer sa Frankenstein de fille. Il faut savoir bien chanter pour

affecter de chanter mal, ce que démontre avec humour **Jérôme Billy**, volatil Andrès, Cochenille grotesquement travesti et enfin Franz à plein tube.

Avec sa quadrature du cercle diabolique de quatre incarnations du diable (Lindorf/Coppelius/Docteur Miracle/Dapertutto), **Simone Alberghini** fait peur, d'entrée, affligé d'un grand vibrato dans le bas médium, air sans doute trop bas pour sa voix de baryton-basse mais, dès le second, dans un mezza-voce superbe, il corrige et contrôle sa voix, ménageant intelligemment les graves pour offrir les somptueux aigus de cette partition quelque peu hybride, diable sans facétie amusante ni faciès affreux, mais d'autant plus effrayant dans une sorte de normalité, sauf sa terrible hystérie en rien médicale et miraculeuse qui pousse Antonia à la mort. Le malade annoncé se portait assez bien pourrait-on dire, en parodiant Corneille, de **Marc Laho**, donné pour souffrant encore à la dernière : il est vrai que, dans un air à chaud et presque d'entrée, la voix, dans l'aigu, pâtit d'une opacité compréhensible, mais, s'échauffant, on retrouve le métal solide, lumineux, vaillant, de ce ténor chevronné : héroïque en somme.

Sophie Pondjiclis, ensevelie dans les volants et dentelles d'une robe Second Empire, en mère d'Antonia revenue de parmi les morts, affiche une belle santé vocale. Le Nicklausse de **Sophie Fournier**, malgré un timbre joli, petit, pâtit du compagnonnage permanent avec la puissance de **Laho** mais offre une présence masculine agile et crédible. La russe **Ekaterina Lekhina**, dont il faut saluer le français, malgré quelques attaques incertaines au début, remplit parfaitement son acrobatique contrat de poupée mécanique, devenue ici cruel et vengeur robot émancipé des hommes et, sans doute prête à en prendre possession bientôt. **Gabrielle Philiponet** (Antonia et Stella) séduit bien sûr d'emblée avec son air séduisant de la tourterelle enfuie comme une vie qui s'en va à tire d'aile : elle a une grâce mélancolique et un vibrato fiévreux qui sied

au personnage et on lui passe quelques aigus mal contrôlés, trop ouverts. Mais, la révélation, à coup sûr, c'est la Giulietta de **Bénédicte Rivencq**, voix généreuse et onctueuse, qui n'est pas encanaillée d'un grave lourd de mezzo, mais, soprano dramatique ou falcon, timbre sinon d'une blondeur vénitienne, d'une volupté vénusienne qui sied à l'aristocratique courtisane qu'elle campe à merveille. **En somme, une belle réussite d'un opéra raté.**

Offenbach : Les Contes d'Hoffenbach.

Opéra fantastique en cinq actes de Jacques Offenbach (1819-1880)

Livret de Jules Barbier (1865-1910) et Michel Carré (1865-1945)

Création : Paris, Opéra-Comique, 10 février 1881

Version Choudens (1907)

Opéra de Toulon, 6 mars 2015

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon. Direction musicale : Emmanuel Plasson. Mise en scène : Nicola Berloff. Décors. Fabio Cherstich. Costumes : Valeria Donata Bettella. Lumières : Luca Antolini.

Distribution : Olympia ; Ekaterina Lekhina ; Antonia/Stella : Gabrielle Philiponet ; Giulietta : Bénédicte Roussenq ; Nicklausse/La Muse : Sophie Fournier. La Voix de la mère Sophie Pondjiclis Hoffmann : Marc Laho ; Lindorf/Coppelius/Dr Miracle/Dapertutto : Simone Alberghini ; Andrès/Cochenille/Franz/Pitichinaccio : Jérôme Billy ; Luther/Crespel : Jean-Vincent Blot ; Spalanzani/ Nathanaël : Carl Ghazarossian. Hermann/ Schlémil : Marc Scoffoni.

**Compte rendu, concert.
Toulouse. Halle-aux-Grains,
le 14 mars 2015 ; Johannes
Brahms (1833-1897) : Concerto
pour piano et orchestre n°1
en ré mineur, op.15 ; Richard
Strauss (1864-1949) : Don
Juan op.20 ; Grande suite du
Chevalier à la Rose (1946) ;
Adam Laloum, piano ;
Orchestre National du
Capitole de Toulouse ; Hazuki
Yamada, direction.**

Depuis un certain concert réunissant Bernstein et Gould dans ce même concerto, la question de Bernstein « who is the boss ? » est pour certains close, le chef c'est le pianiste. Je n'en suis pas certain et ce soir je reste sur un doute. Peut être les tempi étirés viendraient de la demande du pianiste. En tous cas Adam Laloum, si c'est le cas, méritait un meilleur orchestre et un meilleur chef. Que s'est t il passé pour que les cordes paraissent si fatiguées, pas propres dans certaines fins de traits ?

Adam Laloum méritait mieux

Le manque d'ampleur des violons semblait indigne des progrès réalisés depuis ces dernières années. Alti discrets et violoncelles timides... Ce n'est pas cela l'orchestre du Capitole ! Seule la timbale très présente, les cors (en de magnifiques soli) et les bois faisaient honneur à la vaste partition de Brahms. Le chef a su ménager de beaux moments tout particulièrement dans l'Adagio. Mais peu de construction d'ensemble ou des phrasés brutaux gâchaient des qualités indéniables de précision rythmique et de couleurs. **Le piano d'Adam Laloum est tout de délicatesse et de poésie** sans pourtant être insuffisant dans les moments puissants ou techniquement redoutables. Les moyens sont là mais c'est la délicatesse du toucher, le sens des phrasés et les nuances subtiles qui font de cet artiste un poète du piano. Oubliant que Brahms était relativement jeune lorsqu'il composa son premier concerto, il lui donne toute la profondeur que le compositeur atteindra plus tard et qui n'est ici qu'habituellement suggérée. Le bis offert, un Intermezzo de l'op.117, a eu les qualités lunaires et mélancoliques de la poésie du « vieux Brahms » avec un sens du legato... crémeux.



Pour la deuxième partie l'orchestre, s'étoffe et le son a complètement changé. Les violons ont retrouvé leur superbe brillance, les violoncelles leur velours et les contrebasses leur forte présence. L'orchestre a brillé de mille feux, les couleurs ont explosé et la lumière a été aveuglante. Kazuki Yamada a offert une lecture stimulante du premier poème symphonique Don Juan de Richard Strauss, écrit à 24 ans. Mais la théâtralité du récit a manqué. En final la grande suite du Chevalier à la rose qui à notre goût, donne trop de place aux

valse d'Ochs et pas assez au sublime du trio final, a été un moment de jubilation orchestrale kaléidoscopique sans lien entre les moments. Certes ce n'est pas dans cette suite que les qualités de construction du discours musical sont attendues mais le chef japonais semble avoir choisi l'hédonisme du beau son au détriment de la construction et de la fluidité du discours. Les musiciens d'orchestre libres de s'exprimer n'ont pas caché leur plaisir et le public a répondu avec joie à ce choix interprétatif facile. Il n'est pas certains que d'autres répertoires plus exigeants s'en trouveront bien. Le premier concerto de piano de Brahms a souffert de ce manque de capacité à remplir le vaste tempo que le pianiste avait su, lui, habiter de sa sensibilité. Nous restons charmés par les qualités musicales d'Adam Laloum qui a été un peu trop seul dans le concerto.

**Compte rendu, danse. Paris.
Opéra Bastille, le 12 février
2015. Piotr Illiytch
Tchaïkovsky / Rudolf Noureev
: Le Lac des Cygnes. Mathias
Heymann, Karl Paquette,
Ludmila Pagliero... Ballet de
l'Opéra de Paris, Orchestre**

de l'Opéra de Paris. Kevin Rhodes, direction musicale.

Le Lac des Cygnes, ballet romantique par excellence, est l'œuvre mythique incontournable de la danse classique. Il a des origines mystérieuses et une histoire interprétative très complexe. La création à Moscou en 1877 fut un désastre, entre autres à cause de la chorégraphie peu imaginative du maître de ballet du Théâtre Impérial Bolchoï Julius Reisinger. C'est en 1895 qu'il est ressuscité à Saint Petersburg par Petipa et Ivanov, maîtres de ballet du Théâtre Impérial Mariinsky, en collaboration avec le compositeur et chef d'orchestre Riccardo Drigo, sous l'approbation de Modest Tchaïkovsky, frère cadet de Piotr Illich, décédé en 1893. L'Opéra Bastille nous accueille pour la première du ballet dans la version de Rudolf Noureev, qui privilégie l'aspect psychologique et psychanalytique de l'histoire, et la danse masculine. Ici, l'ancien directeur du Ballet de l'Opéra National de Paris, met sa formation académique et son esprit russe au service de son imagination dans la mise en scène de ce grand ballet classique. La distribution programmée originellement pour la première se voit changée en dernière minute, à cause d'une blessure de Stéphane Bullion pendant la répétition générale la veille. Attendu avec Emilie Cozette (dont la première représentait un retour sur scène), ils sont remplacés par Mathias Heymann et Ludmila Pagliero. Le nouveau couple rayonne grâce à l'intensité émotionnelle de Heymann et à la technique superbe de la Pagliero.



L'intensité qui captive et qui dérange

Peut-être la mise en scène la moins somptueuse des grands ballets classiques de la plume de Noureev, l'économie des tableaux en ce qui concerne les décors permettent-ils à l'auditoire de se concentrer sur les aspects plus profonds de l'œuvre. L'éclat plastique qu'on attend et qu'on aime du Russe se trouve toujours dans les costumes riches et aux couleurs atténuées de Franca Squarciapino et surtout dans la danse elle-même, enrichie des petites batteries, d'entrechats six, d'un travail du bas-de-jambe poussé et des enchaînements particuliers. Une danse redoutable et virtuose qui devrait en principe permettre aux danseurs du Ballet de l'Opéra de démontrer toutes les qualités de leurs talents. C'est aussi une opportunité pour les solistes de s'exprimer autrement, notamment devant la nouvelle omniprésence des ballets néo-classiques et contemporains.

Le Prince Siegfried n'est pas qu'un partenaire dans la version Noureev, comme c'est souvent le cas, y compris dans les versions du XXe siècle d'un Bourmeister ou d'une Makarova. Ici il s'agit du véritable protagoniste. Il n'est pas tout simplement amoureux d'un cygne. C'est un Prince introspectif et rêveur, qui couvre son homosexualité latente sous le mirage sublime d'un amour inatteignable, en l'occurrence celui de la Princesse de ses rêves transfigurée en cygne. Le cygne « Odette/Odile », devient en l'occurrence moins lyrique mais gagne en caractère. Puisque toute sa tragédie peut être interprétée comme le songe d'un Prince solitaire, le personnage avec sa duplicité innée devient plus intéressant. Le grand ajout de Noureev est la revalorisation du sorcier Rothbart, qui devient aussi Wolfgang, le tuteur du Prince. Une

figure masculine mystérieuse et magnétique plus qu'ouvertement maléfique (Noureev a de fait interprété ce rôle à plusieurs reprises vers la fin des années 80). Les Etoiles dans cette première imprévue brillent sans doute d'une lumière intense. Ludmila Pagliero est une Odette/Odile technicienne à souhait, elle campe ses 28 fouettés en tournant avec facilité ; elle a des qualités d'actrice, même si ce soir elle paraît davantage concentrée sur ses mouvements. **Mathias Heymann doit être le Prince le plus touchant qu'on ait pu voir à l'Opéra de Paris.** Jeune virtuose impressionnant, il rayonne plus par la véracité émotionnelle de son interprétation que par une allure princière stéréotypée. Et c'est tant mieux. Il paraît être le seul homme de la distribution à pouvoir faire des entrechats impeccables et distingués, comme le veut toujours Noureev. Si sa variation lente en fin du premier acte est un moment de grande beauté et de grande tension, c'est lors de sa danse avec Rothbart/Wolfgang (ou encore en trio avec Odette/Odile) qu'il inspire les plus grands frissons. **Le Rothbart/Wolfgang de Karl Paquette est génial.** S'il est vivement récompensé par l'auditoire lors de son seul solo, ses échanges avec Heymann sont habités d'une tension brûlante de grand impact. Une certaine distance émotionnelle de sa part crée un effet paradoxal chez le Prince, puisque cela contraste avec l'attirance quelque peu fatale du dernier vers son maître. Sans aucun doute, il s'agit du partenariat le plus réussi et le plus saisissant de la soirée.

Nous avons plus de réserves vis-a-vis au corps de ballet et demi-solistes. Si la danse toujours dynamique d'un Emmanuel Thibault ou d'un Alessio Carbone se distingue dans les danses nationales du III^e acte, et la performance, imparfaite mais réussie des Cygnets au deuxième, la synchronicité a été moins évidente chez le corps au I^{er}. Pourtant l'œil est gavé de tableaux chorégraphiques impressionnants, avec un pas de trois redoutable solidement interprété par Valentina Colasante, Eve Grinsztajn et François Alu. Si leur prestation est satisfaisante, une sorte de tension sur scène est apparente

(et ceci n'est pas aussi valorisant pour eux que pour les protagonistes), peut-être sont-ils victimes du stress qu'impliquent la rigueur et l'exigence de tout ballet classique ? Matière à la réflexion.

Comme d'habitude pour la maison, la musique fantastique, complexe et hautement émotionnelle de Tchaikovsky est honorée par la performance irréprochable de l'orchestre sous la baguette du chef Kevin Rhodes. Les solos des bois et du violon sont interprétés avec brio et avec sentiment. La partition est responsable en grand partie des palpitations et des frissons ; elle impulse nos beaux danseurs à un paroxysme de beauté et d'intensité, et ensorcelle l'auditoire à un tel point qu'on oublie les quelques réserves et réticences exprimés sur la danse. [A voir et revoir sans modération encore les 14, 16, 17, 19, 23, 24, 27 et 30 mars ainsi que le 1er, 2, 6, 8 et 9 avril 2015 à l'Opéra Bastille à Paris.](#)

**Angers Nantes Opéra. La
Tectonique des nuages
(création)**

Angers Nantes Opéra. Cugny : La Tectonique des nuages, création.
7<29 avril 2015. Nantes et Angers présentent en création un nouvel opéra jazz né de la rencontre entre Laurent Cugny et surtout Bill Evans avec lequel il a partagé une tournée



décisive dont allait déboucher plusieurs ouvrages hommages, de la part du Français pour le génial trompettiste et compositeur américain devenu son modèle: la biographie en 1989 : Las Vegas Tango, Une vie de Gil Evans ; puis l'étude : Électrique, Miles Davis 1968-1975... Nommé directeur de l'Orchestre national de jazz entre 1994 et 1997, Laurent Cugny exprime encore son admiration pour Evans lors de concerts hommages mémorables. Naturellement, La Tectonique des nuages pose les jalons de rencontres fécondes. Ce nouvel opéra réalise surtout sa passion de la voix et du chant, c'est un essai pour concilier la forme lyrique très codée et la liberté du geste improvisé, musicalement ciselé qui est au cœur du jazz. Librement inspiré de Cloud Tectonics du portoricain José Rivera, l'opéra jazz imaginé par Laurent Cugny prolonge et enrichit une première forme créée au festival Jazz à Vienne en juillet 2006.

Nouvel opéra jazz



Ainsi en 2015, près de 10 ans après sa première esquisse, pour ses 60 ans, **Laurent Cugny** peut ainsi suivre au piano les avatars et métamorphoses, rencontres et petits miracles vécus par Celestina, Anibal et Nelson... nouveaux héros ou anti-héros de son opéra jazz. La prose et les sujets de

Rivera cultive ce réalisme onirique, le délire fantastique et magique déjà favorisés chez Gabriel Garcia Marquez que Rivera admire depuis toujours. Le portoricain avait écrit le scénario du film *Sur la route* (2012, à partir du roman de Jack Kerouac), road movie lumineux marqué par l'espoir et la soif de vivre d'un trio atypique et décalé.

Dans *La tectonique des nuages*, Célestine se laisse porter au gré de son désir dans les bras d'Anibal ou de son frère, Nelson. Trio sulfureux, bouleversant, humain... où le mouvement météorologique exprime les cataclysmes intérieurs et intimes des personnages amoureux.

Sur les scènes d'Angers Nantes Opéra, la voix du personnage principal, Annibal, est celle de David Linx, -vocalises et timbre spécifiques- qui avait déjà enregistré une première version en 2010.

Sur le plan musical, Laurent Cugny invente un subtil métissage mélodique où sensualité et swing tissent le fil d'une nouvelle épopée, riche en références et clins d'oeil au tango, à la valse et tant d'autres climats dans lesquels s'incarnent la grandeur dérisoire des amours en filigrane...

Nantes, Théâtre Graslin
[les 7,8,9, 10 avril 2015](#)

Informations
Réservations

[Angers, Grand Théâtre](#)
[Les 28 et 29 avril 2015](#)

La Tectonique des nuages

Opéra-jazz – [commande d'État].

Nouvel opéra, librement adapté de Cloud Tectonics de José Rivera. □Traduction française de Isabelle Famchon. □Musique de Laurent Cugny. □Livret de François Rancillac. □Textes chantés de Yann-Gaël Poncet.

Créé au Théâtre Graslin de Nantes, le 7 avril 2015.
Direction musicale : Laurent Cugny – □assistante à la mise en scène et direction du mouvement: Charlotte Delaporte, avec □David Linx, Anibal de la Luna. □Laïka Fatien, Celestina del Sol□. Yann-Gaël Poncet, Nelson de la Luna et

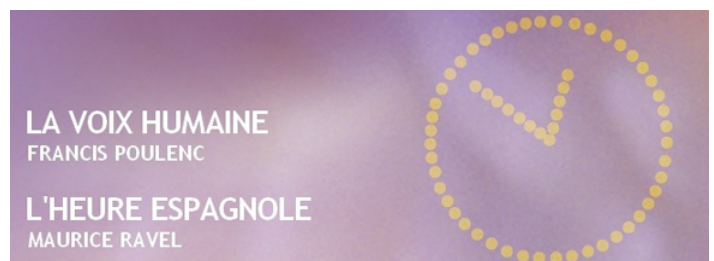
Laurent Cugny, piano. □Thomas Savy, saxophone, clarinettes. □Pierre-Olivier Govin, saxophones□. Arno de Casanove, trompette. □Denis Leloup, trombone. □Éric Karcher, cor. □Laurent Derache, accordéon. □Frédéric Favarel, guitares□. Joachim Govin, contrebasse. □Frédéric Chapperon, batterie

Couplage Voix Humaine, L'heure espagnole à Tours

Tours. Opéra. La Voix humaine, L'Heure espagnole, les 10, 12, 14 avril 2015.

Après nous avoir régaler avec une éblouissante nouvelle production du

Trittico de Puccini (1918) en mars 2015 (voir notre reportage Il Trittico de Puccini à l'Opéra de Tours), le Grand Théâtre tourangeau enchaîne les cycles de drames en un acte avec ce qui pourrait être l'équivalent français du théâtre Puccinien :



deux actions lyriques en un acte, l'une tragique et désespérée : La voix humaine de Poulenc ; la seconde, espiègle, spirituelle, facétieuse donc plus légère : L'Heure Espagnole de Ravel. Les deux « comédies » excellent à articuler un texte savoureux qui exige des acteurs certes, surtout des interprètes totalement engagés dans l'expressivité intelligible.

Poulenc, 1938



Tragédie lyrique certes, surtout drame intime. Celui d'une femme qui rompt avec son amant qu'elle aime encore. Réaliste et amère, tendre et désespéré, le mélodrame pour une seule voix et

orchestre, La Voix Humaine, d'après le texte de Cocteau (écrit pour Berthe Bovy en 1938), dépeint toutes les facettes de la déraison ampoureuse. « Elle » est une femme au bord de l'hystérie, trahie, abandonnée, humiliée... qui cherche en vain des motifs de plainte puis de renoncement : au téléphone, elle exprime toute sa profonde et impuissante solitude ; l'amour bafoué et rompu suscite la folie comme la déraison ; rêve ou cauchemar éveillé, ou soliloque autosacrificiel, la scène se borne uniquement au ressentiment de l'héroïne. C'est une parfaite, froide et minutieuse cartographie de la rupture, vécue du côté de la victime.

Troubles, contradictions, confusion d'une âme dérangée, le drame brosse le portrait d'une femme dépressive et fragile, angoissée, atteinte et... démunie.

Soit 40 minutes de passion a voce sola, ciselée, sur le fil d'un téléphone désespéremment silencieux. Poulenc compose effectivement une tragédie lyrique en un acte, créé à l'Opéra-Comique, le 6 février 1959. Poulenc parvient à varier son récitatif, produisant une prosodie nettement influencée par le Pelléas de Debussy. C'est la soprano Denise Duval, muse du compositeur qui incarne sur la scène l'amoureuse désespérée, inégalable diseuse au verbe palpitant et articulé.

Ravel, 1911

Egalement en un acte, la comédie musicale de Ravel est créée à l'Opéra-Comique en mai 1911. A Tolède au XVIII^e, L'épouse de l'horloger Torquemada, Concepcion, s'ennuie ferme et se désespère que son soupirant le poète Gonzalve lui récite des vers... Heureusement survient celui que l'on attendait pas, Ramiro le muletier qui entreprend la belle... avec succès.



De quiproquos en rebondissements, Concepcion cache ses soupirants et amant indésirables dans les horloges du magasin, et trop naïf pour ne pas être cocu, Torquemada demande à Ramiro de revenir ainsi chaque matin...

L'Heure espagnole mêle raffinement et burlesque, élégance et équivoque : le jeu de la langue égale l'extrême virtuosité de l'instrumentation. La vraie mécanique n'est pas sur scène mais à l'orchestre, juste, varié, hispanisant mais pas trop. Les dialogues de Franc-Nohain sont d'une finesse à propos, véritables complices de la musique, riche et facétieuse. Nouvelle production à Tours et première mise en scène de Catherine Dune, artiste fidèle de la scène tourangelle. Sous son aspect bouffon parfois, la comédie de Ravel ose mettre en scène le désir sexuel féminin, comme un moyen de libération et d'émancipation : en trouvant Ramiro, Concepcion se libère de son mauvais mariage avec Torquemada l'horloger.

[Opéra de Tours](#)
[LA VOIX HUMAINE](#)
[FRANCIS POULENC](#)

[L'HEURE ESPAGNOLE](#)
[MAURICE RAVEL](#)

Catherine Dune, mise en scène
Jean-Yves Ossonce, direction

Vendredi 10 avril 2015 – 20h

Dimanche 12 avril 2015 – 15h

Mardi 14 avril 2015 – 20h

Informations
Réservations

Conférence, samedi 28 mars 2015, 14h30
Grand Théâtre, Salle Jean Vilar
entrée gratuite

distributions

LA VOIX HUMAINE

Tragédie lyrique en un acte

Livret de Jean Cocteau

Création le 6 février 1959 à Paris

Editions Ricordi

Direction : Jean-Yves Ossonce

Mise en scène : Catherine Dune

Décors : Elsa Ejchenrand *

Costumes : Elisabeth de Sauverzac *

Lumières : Marc Delamézière

Elle : Anne-Sophie Duprels *

L'HEURE ESPAGNOLE

Comédie musicale en un acte

Livret de Franc-Nohain, d'après sa pièce

Création le 19 mai 1911 à Paris

Editions Durand

Direction : Jean-Yves Ossonce

Mise en scène : Catherine Dune
Décors : Elsa Ejchenrand *
Costumes : Elisabeth de Sauverzac *
Lumières : Marc Delamézière

Conception : Aude Extremo
Gonzalvo : Florian Laconi
Torquemada : Antoine Normand
Ramiro : Alexandre Duhamel
Don Inigo Gomez : Didier Henry