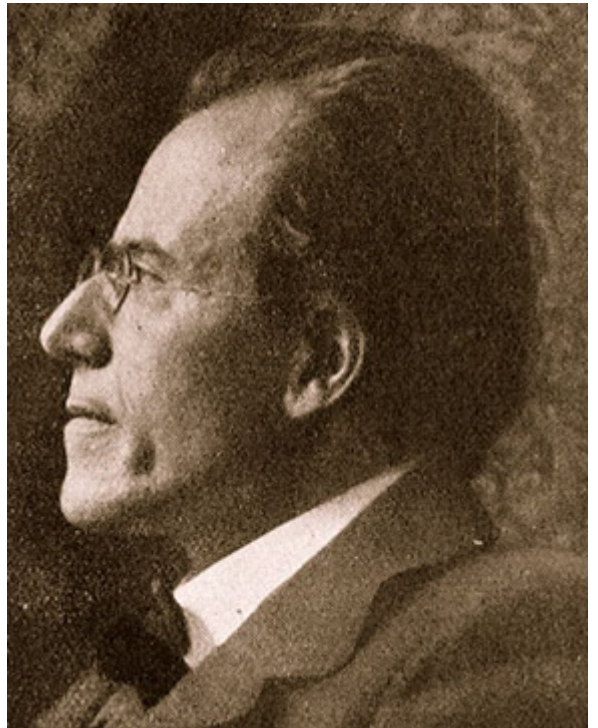


Mahler : Symphonie n°5

France Musique. La tribune des critiques de disques... le 19 janvier 2014, 19h. Nouvelle symphonie, nouvel acte de foi...

Mais aussi sombre et parfois douloureux soit-il, le chant mahlérien est un combat pour la vie. Même s'il exprime une amertume terrifiante voire vertigineuse, l'acte musical chez Mahler dépasse les contingences réelles et concrètes car, en dépit des rictus et des contractions de l'esprit malmené,



s'élève une prière pleine d'espoir. La Cinquième n'échappe pas au sentiment de l'inéluctable et du fatalisme. Symphonie du destin certes, et même d'un accablement terrible que Mahler développera encore dans la *Sixième* dont l'acier s'écoule dans la gangue d'un désespoir encore plus sombre. Mais les angoisses sont fondées car le destin ne l'a pas épargné. Il a faillit mourir dans la nuit des 24 au 25 février 1901, à cause d'une hémorragie intestinale, soignée in extremis par des docteurs vigilants.

A l'été 1902, revenu à Mayernigg, Mahler peut compter auprès de lui sa jeune épouse Alma, musicienne et pianiste, qui s'appliquera à copier au propre la partition de la nouvelle *Symphonie*.

Symphonie n°5, symphonie du destin :

pour Alma ...

Selon un rituel bien réglé, le compositeur travaille dans un ermitage au cœur de la forêt, une cabane en bois, propice au contact direct avec le motif naturel, si précieux pour son équilibre et son inspiration. Pour lui témoigner son amour, le musicien dédie à sa femme adorée, le lied *Liebst du um schönheit*. Fin août, tout est écrit, et Mahler invite Alma à écouter toute la symphonie au piano.

L'hiver suivant permet les derniers ajustements. La remise de la copie définitive est effective à l'automne 1903. L'éditeur C.F. Peters lui propose de publier la partition. Autre indice favorable, la création est présentée au sein des *Gürzenich Konzerte* de Cologne, comme l'événement de sa saison 1904/1095. Mais Mahler prit de doute sur l'orchestration finale de la Symphonie pourtant déjà imprimée, décide d'en reprendre le manuscrit: il y rectifie les défauts d'une ouvrage qui est selon les mots d'Alma, une « *symphonie pour percussions* ». Les versions se succèdent, et la dernière, celle de 1909, ne sera publiée qu'en 1964 !

Le patron de la société éditrice, Henrich Hinrichsen, consterné par l'ampleur du déficit de la nouvelle Symphonie qui ne suscite pas le succès escompté, avait cessé toute nouvelle édition en dépit des promesses faites au musicien, de son vivant. Il est même prêt à supprimer les plaques d'impression et s'en ouvre au jeune Schönberg qui par réaction et consterné, écrit en 1912, un article de défense sur l'œuvre symphonique de Mahler.

Auparavant la première a lieu à Cologne le 18 octobre 1904 par le Philharmonique de Cologne sous la direction du compositeur. Depuis la création triomphale de sa Troisième symphonie en 1902, Mahler jouit d'une renommée européenne. Or si le public applaudit, l'effet déconcerte les auditeurs et le lendemain, surtout lors de la création Viennoise, en 1905, les critiques se montrent à nouveau d'une violence néfaste et hargneuse.



France Musique, dimanche 19 janvier 2014, 19h
La tribune des critiques de disques

Bilan discographique, écoute comparée des versions enregistrées pour le disque... Et vous, quels chef et orchestre ont votre préférence ? La puissance et l'humilité de Haitink, le souffle historique de Walter, l'ivresse dionysiaque de Bernstein, la noblesse humaine et épique de Kubelik, l'apollonisme serein de Zinman, les vertiges introspectifs d'Abbado, le nouveau regard de Dudamel, récent challenger au sein d'une discographie plutôt foisonnante ?

CD. Mahler: symphonie n°5.
Kubelik

Gustav Mahler: 5 ème symphonie. (Rafael Kubelik)



Nouvelle symphonie, nouvel acte de foi... Mais aussi sombre et parfois douloureux soit-il, le chant mahlérien est un combat pour la vie. Même s'il exprime une amertume terrifiante voire vertigineuse, l'acte musical chez Mahler dépasse les contingences réelles et concrètes car, en dépit des rictus et des contractions de l'esprit malmené, s'élève une prière pleine d'espoir.

Genèse. La Cinquième n'échappe pas au sentiment de l'inéluctable et du fatalisme. Symphonie du destin certes, et même d'un accablement terrible que Mahler développera encore dans la *Sixième* dont l'acier s'écoule dans la gangue d'un désespoir encore plus sombre. Mais les angoisses sont fondées car le destin ne l'a pas épargné. Il a faillit mourir dans la nuit des 24 au 25 février 1901, à cause d'une hémorragie intestinale, soignée in extremis par des docteurs vigilants.

A l'été 1902, revenu à Mayernigg, Mahler peut compter auprès de lui sa jeune épouse Alma, musicienne et pianiste, qui s'appliquera à copier au propre la partition de la nouvelle *Symphonie*. Selon un rituel bien réglé, le compositeur travaille dans un ermitage au cœur de la forêt, une cabane en bois, propice au contact direct avec le motif naturel, si précieux pour son équilibre et son inspiration. Pour lui témoigner son amour, le musicien dédie à sa femme adorée, le lied *Liebst du um schönheit*. Fin août, tout est écrit, et Mahler invite Alma à écouter toute la symphonie au piano.

L'hiver suivant permet les derniers ajustements. La remise de la copie définitive est effective à l'automne 1903. L'éditeur C.F. Peters lui propose de publier la partition. Autre indice favorable, la création est présentée au sein des *Gürzenich Konzerte* de Cologne, comme l'événement de sa saison 1904/1905. Mais Mahler prit de doute sur l'orchestration finale de la Symphonie pourtant déjà imprimée, décide d'en reprendre le manuscrit: il y rectifie les défauts d'une ouvrage qui est selon les mots d'Alma, une « *symphonie pour percussions* ». Les versions se succèdent, et la dernière, celle de 1909, ne sera publiée qu'en 1964 !

Le patron de la société éditrice, Henrich Hinrichsen, consterné par l'ampleur du déficit de la nouvelle Symphonie qui ne suscite pas le succès escompté, avait cessé toute nouvelle édition en dépit des promesses faites au musicien, de son vivant. Il est même prêt à supprimer les plaques d'impression et s'en ouvre au jeune Schönberg qui par réaction et consterné, écrit en 1912, un article de défense sur l'œuvre symphonique de Mahler. Auparavant la première a lieu à Cologne le 18 octobre 1904 par le Philharmonique de Cologne sous la direction du compositeur. Depuis la création triomphale de sa Troisième symphonie en 1902, Mahler jouit d'une renommée européenne. Or si le public applaudit, l'effet déconcerte les auditeurs et le lendemain, surtout lors de la création Viennoise, en 1905, les critiques se montrent à nouveau d'une violence néfaste et hargneuse.

✖ **Kubelik** renforce le sentiment de rupture observé dans la *Cinquième*. Rompre avec les enchantements d'hier (bercements du *Knaben Wunderhorn*) pour renouveler le langage d'autant plus violent et abrupt que les derniers événements de la vie de l'auteur ont été tragiques. Il a eu le sentiment de jouer sa vie. L'orchestre fouille cette nouvelle odyssée qui puise dans la forme symphonique, et dans la volonté de structuration de l'écriture (nombreux rappels thématiques, citations des motifs précédents, réseau entre les épisodes, réexpositions...), les éléments d'une métamorphose de la sensibilité sous le jeu d'une prise de conscience renouvelée. Ainsi Mahler opte pour l'abandon de la forme sonate (dans le premier mouvement), pour des micros épisodes qui nourrissent la texture, le sentiment d'activité. Il y cite aussi les appels de la fanfare militaire dont il assistait, depuis la maison de ses parents à Iglau, aux démonstrations cérémonielles...

Le *Scherzo* affiche une santé presque insolente : ample développement de plus de 15 minutes, les mouvements de danse se fondent à la marche de la nature, en un flamboiement sauvage. L'*Adagietto*, ce lied sans paroles qui suit, connu pour être l'emblème musical de *Mort à Venise* de Visconti, se fait sous la baguette de Kubelik, ample respiration, irrépressible aspiration à l'au-delà, déjà préfiguration du

finale du *Chant de la terre* et du dernier mouvement de la *Neuvième symphonie*, ces tremplins vers l'éternité rêvée. Kubelik éclaire dans le *cinquième* et *dernier mouvement*, l'empressement d'en finir, et même le climat d'euphorie qui emporte finalement la partition sur un air de victoire. Mais une victoire qui a conscience de son élan factice. Nature équivoque et pluralité des lectures, l'esprit de la *Cinquième* pose plus d'interrogations qu'elle ne résout la problématique du héros : elle est dans ce balancement sérieux/parodique à l'échelle du monde, et exprime en miroir, cet équilibre périlleux et imprévisible de forces chaotiques et antagonistes. Cette ambivalence structurelle, Kubelik l'a parfaitement comprise. C'est tout ce qui donne sa saveur particulière à son intégrale Audite. Episme du héros combattif, mais aussi cynisme lié à l'expérience profonde du malheur. Action/ impossibilité. Optimisme/obsessions. Espérance/aigreur et cynisme.

Ernst Van Bek – mercredi 21 juin 2006

Gustav Mahler, portrait

Célébrons Mahler! L'agenda symphonique de la saison nouvelle (avec le cycle Mahler par Daniele Gatti et le National de France...) continue de mettre à l'honneur l'oeuvre mahlérienne. Le compositeur reste une découverte récente du milieu musical mais aujourd'hui preuve est faite que les champs sillonnés par sa conscience et son génie singuliers inspirent les orchestres et les salles. Après une réédition de choc (chez Audite par Kubelik), l'intégrale en dvd de Bernstein (DG), plusieurs intégrales pour le disque se poursuivent dont celle passionnante de David Zinman (RCA)... Chaque nouvelle publication ou concert est l'occasion de dresser un bilan de

l'oeuvre concernée. D'autant que 2010 marque les 150 ans de la naissance et 2011, le centenaire de la mort. Les mois qui viennent seront résolument mahlériens. ET nous avec, pour notre plus grand plaisir. Faisons le point.

Gustav Mahler (1860-1911), destin d'un coeur foudroyé

Gustav Mahler (né en 1860 et mort en 1911) ne cesse aujourd'hui de stimuler les chefs, soucieux d'éprouver les capacités de leur orchestre, tout en exprimant le message humaniste et poétique du compositeur.

C'est pendant les mois de juillet d'août que le musicien pouvait enfin prendre le temps de composer : contemplation de la nature, marches, excursions et baignades, autant de loisirs salutaires pour son inspiration active.

De son vivant, Gustav Mahler s'affirme comme chef d'orchestre, en particulier à l'opéra de Vienne où il occupe le poste de directeur musical pendant 10 années (1897 à 1907).

Aujourd'hui, la figure du compositeur s'impose à nous. Grâce au disque surtout. Mahler est sorti peu à peu de l'oubli. Son oeuvre si décriée pour sa vulgarité, occupe une place prépondérante dans la vie des grands orchestres, dans les saisons des salles symphoniques.

✖ **Mahler nous laisse un cycle de 10 symphonies** parmi les plus déconcertantes, les plus visionnaires jamais écrites. La Dixième est restée à l'état d'esquisses.

A l'heure où Picasso révolutionne le langage pictural (*Les Demoiselles d'Avignon*, 1907), Mahler indique de nouvelles perspectives, poétiques, musicales, philosophiques aussi pour l'orchestre. Aux côtés d'une écriture autobiographique qui

exprime ses angoisses et ses aspirations, en particulier les épisodes d'une existence tragique, se précise peu à peu le désir des hauteurs, un élan mystique dont l'arc tendu de la prière appelle apaisement et sérénité. Dans l'écriture, chaque symphonie est un défi pour les musiciens. Mahler y repousse progressivement les limites et les horizons de la forme classique.

Ce sont aussi l'usage particulier des timbres, le recours aux percussions, la couleur grimaçante des certains bois, la douleur, l'amertume voire l'aigreur. L'orchestre de Mahler palpite en résonance avec le cœur meurtri, durement éprouvé d'un homme frappé par le destin, mais il reconstruit aussi, un lien avec les mouvements et le souffle de la divine et mystérieuse nature. Une nature réconfortante dont il cherchait chaque été, la proximité et la contemplation, deux éléments propices à l'écriture.

L'actualité des parutions cds et dvds, en 2006 réserve au compositeur, une attention particulière. La richesse des dernières publications nous invite à nous plonger dans l'océan symphonique conçu par Mahler. Il s'agit moins de dresser un bilan de la discographie parue que de profiter de l'actualité, et de ses surprises convaincantes voire jubilatoires, pour rendre hommage à l'un des symphonistes les plus originaux, dans la première décennie du XX^{ème} siècle.

Cd

Audite (distributeur : Intégral) vient de rééditer l'intégrale des symphonies par Rafael Kubelik, mahlérien d'une incontestable puissance, poète et peintre des élans cosmiques. Les enregistrements opérés sur le vif, principalement menés dans le Salon d'Hercule de La Residenz à Munich, de 1967 à 1982, recueillent le bénéfice d'une lecture époustouflante par son ampleur et son attention analytiques aux épisodes dramatiques.

[Symphonie n°1](#), « Titan »

[Symphonie n°2](#), « Résurrection »

[Symphonie n°3](#)

[Symphonie n°4](#)

[Symphonie n°5](#)

[Symphonie n°6](#) « tragique »

[Symphonie n°7](#)

[Symphonie n°8](#) des Mille

[Symphonie n°9](#)

C'est aussi une récente version de la 8^{ème} *Symphonie des Mille* qui sous la baguette d'[Antoni Wit](#) à la tête de la Philharmonie Varsovie, est plus que recommandable (parue sous étiquette Naxos).

Dvd

En parallèle, **EuroArts** édite les captations filmées dirigées par **Claudio Abbado** au Festival de Lucerne, et avec le Gustav Mahler Jugendorchester à Rome.

[Symphonie n°2](#)

[Symphonie n°5](#)

[Symphonie n°7](#)

[Symphonie n°9](#)

Lire notre dossier consacrée à l'intégrale parue en dvd en novembre 2006, que [Leonard Bernstein](#) dirigea entre 1972 et 1976 pour DG/unitel

Deux premiers volumes de la collection « *Juxtapositions* » , éditée par Idéale Audience (distributeur : Intégrale).

Volume 1

Gustav Mahler, « Attrazione d'amore » + Berio, « Voyage to Cythera »

Volume 2

« Conducting Mahler ». Documenaire réalisé par Franck Scheffer sur l'interprétation des symphonies de Mahler. Témoignages des chefs : Rattle, Chailly, Muti, Abbado, Haitink, à l'occasion du festival Mahler de mai 1995. Incontournable.

Approfondir

Ravel en compositeur lyrique

Ravel et l'écriture lyrique

De l'Heure espagnole

à l'Enfant et les sortilèges

(2007, 70 ans de la mort de Maurice Ravel)

A la différence du piano qui n'inspire plus le compositeur à partir de 1920, la voix et son prolongement dramatique, occupent sa vie durant, l'auteur de *l'Enfant et les sortilèges*. C'est une passion continue, déclarée, qui par perfectionnisme, ne trouvant pas tout de suite, une forme nouvelle capable de renouveler un genre qui n'a guère changé, et même qui n'a pas « évolué d'un pouce », ne se concrétise que sur le tard, à l'époque de la pleine maturité. Certes il y eut les cycles courts, exercices plutôt qu'aboutissements, tous expressions d'une passion à demi assouvie: *Shéhérazade* dès 1898, puis, entre autres, ses trois cantates pour le Prix de Rome: *Myrrha* (1901), d'après le Sardanapale de Byron, *Alcyone* (1902) d'après Ovide, *Alyssa* (1903), soit trois essais lyriques qui n'eurent coup sur coup, aucun effet sur le jury du Prix.

Une Heure exquise

Ravel pense surtout à fusionner action et musique, dans le sens d'une parfaite fluidité, et d'un accomplissement immédiat. Pas de contraintes, aucune pression du cadre, quel qu'il soit. Le compositeur fut-il comme on l'a dit, convaincu par le cinéma, au point d'y reconnaître un moment « la forme » tant recherchée? Peut-être.

Quoiqu'il en soit, les premières mentions autographes de

L'heure espagnole, indiquent cet esprit allant de la partition, portée par une action non contrainte, « légère et bon enfant ». Pauvre Ravel: quand il propose son oeuvre à l'Opéra-Comique, les censeurs crient tout d'abord, à la vulgarité devant un sujet où il est question d'amant caché dans une horloge et que l'on transporte jusqu'à la chambre de l'épouse. Mais la première a lieu le 19 mai 1911.  Ravel s'est longuement expliqué. Après le scandale des Histoires naturelles dont la prosodie prépare directement celle de L'heure espagnole, et le quiproquo sur ses réelles intentions, le compositeur a précisé l'objet de sa première oeuvre théâtrale. C'est une relecture du buffa italien, dans le style d'une conversation, où le chant est proche d'un parlando expressif, souvent ironique voire sarcastique: d'une finesse inaccessible et redoutablement pertinente, le compositeur aime souligner le « mélange de conversation familière et de lyrisme ridicule ». Ravel parle d'une fantaisie burlesque qui prolonge l'expérience du Mariage de Moussorgski, un compositeur dont il se sent proche. Les lignes vocales ondulent, se cabrent avec élégance, favorisant les portamentos; l'articulation s'autorise des contractions de syllabes, des précipités déclamatoires expressifs. Ici, l'épouse, Conception, aussi séduisante qu'infidèle, mariée à Torquemada, l'horloger de Tolède, éreintée par les beaux parleurs Inigo et Gonzalve, qui ne concrétisent jamais, minaudent et se fixe sur le muletier à l'allure chaloupée, Ramiro, un costaud pudique à son goût. L'humour ravélien, délicat et subtil qui jubile à jouer des registres et des degrés du comique, enchante Koechlin et Fauré mais exaspère Lalo que le style pincé et raide de Ravel, agace comme d'ailleurs bon nombre de critiques décontenancés: il parle d'un style qui serait un nouveau Pelléas, « étroit, menu, étriqué ». D'ailleurs, l'inimitié de Lalo à l'endroit du musicien fixe une idée souvent reprise après lui, sensibilité de Debussy, insensibilité de Ravel. Quant aux vers de Franc-Nohain, ils sont tout autant critiqués, assassinés pour leur « platitude ». Et même les amateurs conscients des dons de

Ravel, sont aussi fatigués de les voir gâchés dans un amusement de placard, quand, selon les mots de Vuillermoz, le musicien est « un magicien créé pour se mouvoir dans le rêve et la féerie ». Jugement juste mais sévère. Pour Ravel, L'heure espagnole constitue un point d'aboutissement auquel il n'avait cessé de réfléchir.

Un enfant pas sage sur le chemin de la compassion

Avec L'enfant et les sortilèges, l'écriture de Ravel évolue; du moins change-t-elle de registre. Après la fine ironie, la mordante satire, à peine appuyée, le compositeur empreinte un chemin où on l'attendait davantage, celui de l'onirisme et de la féerie. Qui plus est, sous le sceau de l'enfance. Avant d'occuper le poste de directeur de l'Opéra de Paris, en juillet 1914, Jacques Rouché avait demandé à Colette d'écrire le livret d'une féerie-ballet, tout en pressentant Ravel comme compositeur. Mais lorsque le compositeur reçoit le texte en 1916, il est soldat volontaire, peu enthousiasmé par cette intrigue anecdotique. Deux années passent, pas de retour de flamme. Ravel semble indifférent. Entre temps, Colette a adressé le livret à Stravinsky.

Or, brutalement en février 1919, Ravel se manifeste auprès de l'écrivain et lui demande s'il est toujours possible de composer la musique. Le travail peut commencer. Dès le début de son travail, Ravel songe à la figure de l'écureuil (absent dans le premier texte de Colette qui accepte de l'intégrer); le musicien de plus en plus inspiré par son sujet, affine l'épisode des chats et surtout le duo swingant de la tasse et de la théière.  Le Music-hall et l'esprit de la comédie américaine dépoussièrent le vieux genre opéra. Colette enthousiaste, encourage le musicien qui orfèvre sa partition jusqu'au printemps 1920.

Puis viennent des semaines et des mois de dépressive inactivité. Mais sous la pression du directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg qui souhaite faire créer l'ouvrage dans sa salle, Ravel doit poursuivre. Finalement, l'oeuvre tant attendue est créée le 21 mars 1925: pas moins de

cinq ans pour achever une oeuvre qui dans son projet initial n'avait rien de stimulant. Au moment de sa création parisienne à l'Opéra-Comique, le 1er février 1926, le parterre resta de marbre. Arthur Honegger prit la défense de la partition. André Messager de son côté, fustigea ce que Lalo avait exécré de la même façon dans L'heure espagnole: son insensibilité. Et tous les critiques s'entendirent pour ne trouver aucune entente entre le texte de Colette et la musique de Ravel.

L'intérêt et la nouveauté de l'oeuvre viennent principalement du relief des voix. Pas moins de 31 rôles aux couleurs et aux intonations spécifiques, qui composent une brillante mosaïque de tonalités, en particulier animales (huit rôles d'animaux au total!). Mais la force de la partition ne réside pas uniquement dans sa capacité d'invention et de timbres. Le sujet suit une gradation émotionnelle extrêmement subtile là encore. Effets lyriques, action contrastée dans la première partie, puis, hymne à la compassion, à l'humanité quand l'enfant cruel et barbare, sadique et capricieux révèle son essence innocente, pure, compatissante. En définitive, l'accord, texte/musique se dévoile dans cette ultime partie dont la tendresse et l'appel au pardon atteignent des sommets d'émotions.

Illustrations

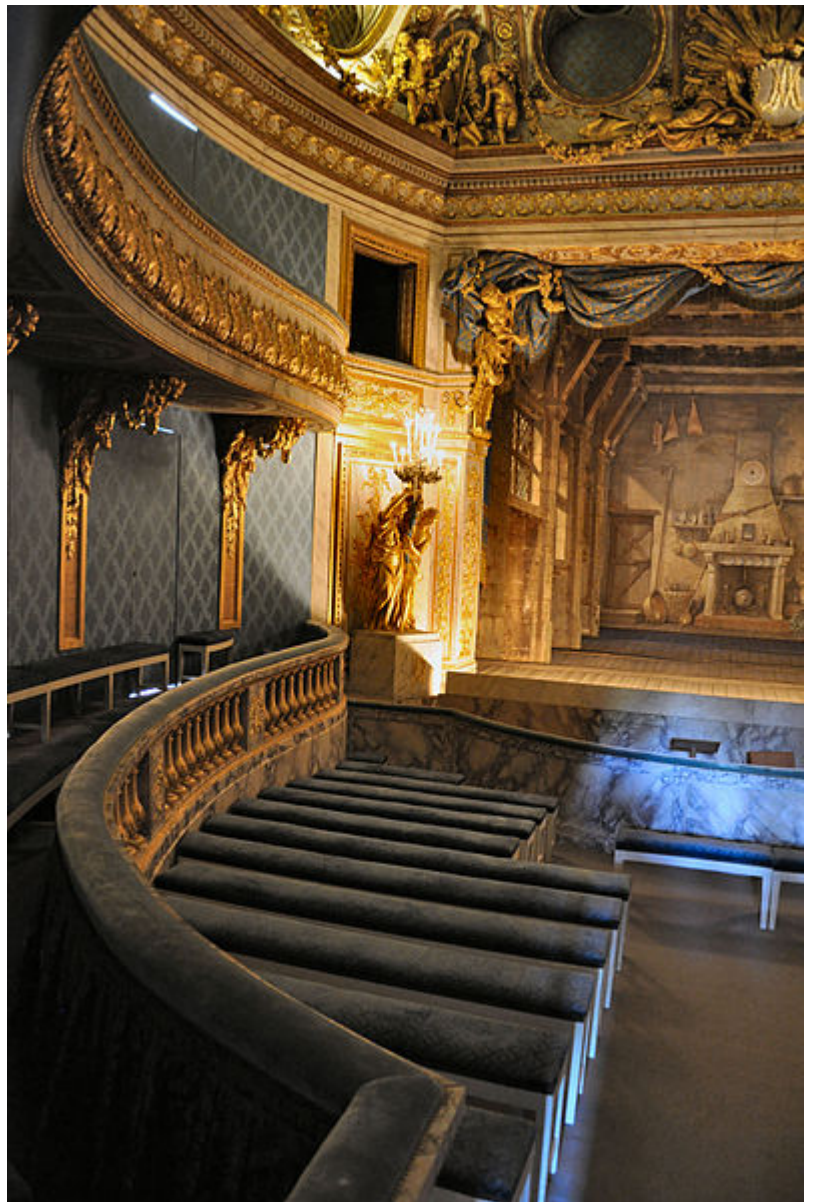
Vuillard, Intérieur et scène domestique (DR)

Portrait de Colette (DR)

A propos de Ravel, Cocteau parlait de « chef des petits maîtres de l'impressionnisme », remarquable par la texture extrêmement raffinée de sa palette et de ses couleurs. Un commentaire qui pourrait tout aussi convenir s'agissant des toiles de Vuillard.

Versailles : le petit théâtre de la Reine, 1780

Théâtre mythique. Le Petit Théâtre de la Reine à Versailles. Elève de Gluck à Vienne, la jeune Reine de France Marie-Antoinette cultive son goût de la musique à Versailles, en particulier dans le domaine privé que le roi lui a offert, Trianon. Si elle hérite du Petit Trianon (été 1774), édifié sous le règne de Louis XV pour sa maîtresse La Pompadour (en 1762 par Jacques Ange Gabriel, l'architecte de l'Opéra dans le château), Marie-Antoinette commande à Richard



Mique un nouveau site, idéalement discret (façade à peine perceptible identifiable par un fronton simple et deux colonnes ioniques). Le théâtre est fabriqué à l'économie (bois et plâtre imitent le marbre et permettent le déploiement d'un décor abondant et cependant luxueux).

C'est une salle de plan ovale qui peut accueillir une centaine d'intimes, spectateurs proches des Souverains, prenant place dans les 2 baignoires, le parterre et le balcon (sans omettre les loges grillagées comme dans l'Opéra de Gabriel).

Théâtre mythique à Versailles

Le Petit Théâtre de la Reine à Trianon

1780

Malgré la fragilité et la simplicité des matériaux, le Petit Théâtre de la reine étonne par l'équilibre de ses proportions, le raffinement propre au règne de Marie-Antoinette, d'inspiration antique et florale (cascades et guirlandes de fleurs portées par nymphes et enfants). Mique redessine aussi les jardins du Petit Trianon, dans le style anglais avec fabriques et hameau...

La scène est plus importante en surface et comprend une machinerie d'époque conçue par Pierre Bouillet : c'est l'un des témoignages préservés de la technologie utilisée pour les arts du spectacle au XVIII^e, permettant le changement des décors grâce aux panneaux peints qui pivotent sur un axe ou coulissent sur un rail (pour les changements de tableaux) et qui sont éclairés sur la scène.

Ce théâtre de poche, en or et bleu, est inauguré en 1780, véritable manifeste du style néoclassique : la Reine harpiste de talent, y joue la comédie (celle de Beaumarchais, parfois déguisée en bergère...) et chante dans les oeuvres de Grétry, Sedaine, Monsigny... Grétry est apprécié par la Reine comme il

était déjà depuis 1771, favorisé par la du Barry (pour elle, le compositeur crée à Fontainebleau, Zémir et Azor, merveille rocaille et classique d'après La Belle et la bête de Perrault).

Reine à Versailles, femme intime et hôtesse aimable proche de ses amis à

Trianon, Marie-Antoinette favorise le charme et la poésie dans son domaine. Avant l'inauguration de son théâtre, Marie-Antoinette produit des spectacles dans la galerie du Grand Trianon, ou dans l'ancienne orangerie du domaine ; pendant 5 ans, la jeune reine se passionne pour la comédie, offrant des rôles à ses proches au sein de la compagnie qu'elle a créé :

» la troupe des seigneurs » (avec la complicité du frère du roi, le comte d'Artois). Les représentations

s'achèvent à 9h du soir puis sont suivies d'un diner. Au théâtre de la Reine, les compositeurs qu'elle aime (entre autres ceux qu'elle a fait venir à Paris, allemands, italiens...), sont favorisés : Gluck (Iphigénie en Tauride), Piccinni (Le dormeur éveillé), Sacchini (Dardanus), Grétry (l'indémodable Zémir et Azor), sans omettre l'auteur engagé Rousseau (Le devin du village), comme aussi les pièces à la mode dont on se demande pour certaines si les aristocrates interprètes avaient bien mesuré la teneur sulfureuse comme c'est le cas du Barbier de Séville de Beaumarchais. Aujourd'hui le Petit Théâtre de la Reine n'accueille pas de spectateurs pour des raisons de sécurité mais il se visite sur réservation.



Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris

Livres. **Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris**, catalogue d'exposition. En complément de l'exposition événementielle (qui clôt actuellement le bicentenaire des deux compositeurs en 2013) et qui a lieu à la **Bibliothèque-musée de l'Opéra au Palais Garnier jusqu'au 9 mars 2014**, l'Opéra et la BNF co-organisateurs éditent ce remarquable catalogue. La publication rend compte de la richesse du sujet comme de la pertinence de l'approche scientifique et muséologique du parcours. Au XIXème, Paris reste

le cœur de la modernité en marche et pour l'opéra, un temple de toutes les audaces comme le tremplin des carrières les plus prestigieuses. C'est pourquoi les deux contemporains, Wagner comme Wagner (nés en 1813) ont veillé à faire créer leurs œuvres à Paris. *Si de leur vivant, les deux compositeurs réalisent différemment ce défi, chacun se confrontent tout en la découvrant, à la grande machine lyrique française : sérieux des répétitions et de la préparation des productions (même Wagner s'en étonne pour son Tannhäuser de 1861 pourtant imposé à l'institution par Napoléon III), surtout obligation pour les deux auteurs en recherche de reconnaissance et de gloire,*



d'écrire un ballet et de le placer précisément au 2ème acte, vers 10h du soir quand amateurs et abonnés (ceux du Jockey club) rentrent de dîner pour aller au théâtre afin d'y goûter le spectacle des danseuses.

Verdi saura se plier à cette tradition gauloise ... avec le succès et les conséquences que l'on sait pour lui : 7 opéras seront ainsi produits de son vivant sur la place française ; Wagner moins flexible (et moins diplomate) n'aura pas cette intelligence : s'il écrit pour Paris un grand ballet pour Tannhäuser, il le place au début (pour ne pas rompre le fil dramatique de l'oeuvre) : il n'en fallait pas moins pour susciter un scandale et fâcher définitivement les décisionnaires avec ses oeuvres (du moins de son vivant).

Tout cela est remarquablement expliqué et récapitulé dans les textes richement illustrés, à travers 5 articles qui rétablissent le contexte, les enjeux esthétiques, le fonctionnement des commandes, le suivi des productions pour par exemple outre la création parisienne de Tannhäuser de Wagner en 1861 donc, celle des opéras de Verdi dont les 3 créations Jérusalem, Les Vêpres Siciliennes, Don Carlos (sans omettre les adaptations françaises des partitions déjà créées en Italie ou ailleurs : Nabucco (1845), Aïda (1880), Othello (1894), ...

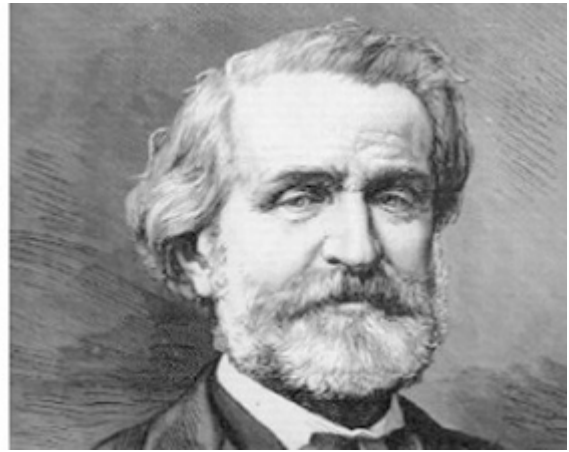
Verdi sort grand vainqueur des relations à l'institution parisienne : son buste figure dans le décor artistique choisi par Garnier pour le nouvel Opéra inauguré en 1875. Pour sa part, la réhabilitation de Wagner et sa faveur auprès du public et des directeurs, se fera plus tard, dans les années 1890 (après la mort du musicien) constituant jusqu'à aujourd'hui le pilier du répertoire ... avec Verdi :

l'association Verdi – Wagner et l'Opéra de Paris est dont totalement justifiée, outre l'opportunité du double bicentenaire 2013.

Au final, contributions et compléments iconographiques précisent de façon idéale, l'activité de Wagner et de Verdi à l'Opéra, de leur vivant, puis, sous l'angle d'une fortune critique, après leur mort, où, dans la programmation de la Maison lyrique, leurs oeuvres respectives attirent toujours autant les foules.

C'est aussi un bilan de l'Institution à leur époque, ce en quoi consiste le » grand opéra » à la française à l'heure du romantisme tardif, la réalité de la scène alors et une histoire des interprètes dont le choix pour chaque création ou reprise, est toujours le sujet d'échanges musclés entre le Théâtre et les compositeurs.

Fidèle au parcours de l'exposition, le catalogue conclut sa réflexion fructueuse sur une présentation des créations, premières et grandes reprises à l'Opéra de Paris, jalons d'une histoire lyrique passionnante, depuis Les Vêpres Siciliennes (1855) et Le Trouvère (1857) de Verdi (premier dans les lieux donc), Tannhäuser de Wagner (1861) jusqu'à Vaisseau Fantôme (1937) et Un Bal Masqué (1951)... sans omettre leurs échos contemporains incluant la récente Aïda (de 2014 version Olivier Py), comme le premier Ring à Bastille version Günter Krämer (en 2013)...



En vérité, si aucune oeuvre de Verdi ne pose plus de problème aujourd'hui sur le fait de la choisir et de la produire à Paris, il n'en va pas de même avec les opéras de Wagner, en particulier *Le Ring*, toujours connoté, instrumentalisé, détourné en raison de l'antisémitisme de son auteur, récupéré ensuite par les nazis (les allusions à cette relecture hitlérienne du *Ring* n'ont pas manqué de susciter leur lot de réactions à Paris en 2013). Sur le plan artistique, l'obligation du grand opéra postmeyerbeerien incite Verdi comme Wagner à se dépasser en créant une forme à la fois grandiose et collective mais aussi intime et psychologique qui stimule l'ingéniosité des équipes techniques de l'Opéra de Paris : longtemps, le Théâtre parisien a compté parmi les meilleures maisons offrant décorateurs et scénographes expérimentés... c'est aussi l'un des enseignements de cette remarquable publication. A lire et à voir à la Bibliothèque Musée de l'Opéra, jusqu'au 9 mars 2014.

[Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, Palais Garnier à Paris, jusqu'au 9 mars 2014.](#) Ouvrage collectif. ISBN: 978 2 7177 2546 9. Éditions BNF. Bibliothèque nationale de France, avec l'Opéra national de Paris. Parution : début décembre 2013.

Compte-rendu, opéra. Saint-Etienne. Grand Théâtre Massenet, le 2 janvier 2014. Reynaldo Hahn : Ciboulette. Bénédicte Tauran, Julien Behr, Florian Sempey. Laurent Touche, direction musicale. Michel Fau, mise en scène

En guise d'introduction, nous profitons de ce compte-rendu pour adresser un vibrant hommage à la jeune soprano Eva Ganizate, qui nous a quittés tragiquement voilà quelques jours à peine, et qui



incarnait le rôle de Zénobie sur la scène de la Salle Favart, dans le cadre de l'Académie de l'Opéra Comique à laquelle elle appartenait. Une talentueuse chanteuse, trop vite arrachée au monde, alors que sa carrière prenait son envol.

Ciboulette, ça sonne clair comme une chanson

Après l'Opéra Comique, c'est au tour de l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne, répondant toujours présent pour des recreations passionnantes d'ouvrages français oubliés, de renouer avec la

tendre Ciboulette de Reynaldo Hahn.

La partition exhale toute la légèreté et la variété de ses parfums, nostalgique autant que délicieusement caressante et fantasque, on la déguste comme une gourmandise, un parfum d'enfance dont les mélodies continuent à résonner telle une boîte à musique longtemps après la représentation.

On dévore également des yeux la mise en scène idéale de Michel Fau, aux décors faits de carton-pâte comme de photos en noir et blanc, véritable hommage au genre lyrique lui-même, d'une justesse jamais prise en défaut, jouant ostensiblement avec ce passé rêvé que dépeint le compositeur. La direction d'acteurs se révèle au diapason de cette scénographie haute en couleurs, toujours exacte, à fleur de peau et d'une sincérité désarmante, mâtinée d'un humour attendri et délicat.

Dominant la distribution, la Ciboulette de Bénédicte Tauran, qu'on n'attendait pas forcément dans ce rôle précis, gagne en assurance au fil de la soirée, délivrant un très émouvant « C'est pas Paris, c'est sa banlieue », admirablement phrasé et rempli de nuances, et éclatant littéralement dans « Y'a d'la lune au bord du toit », vaillant et entraînant, autant que dans la Valse, aux aigus triomphants. Sa maraîchère conquiert ainsi le cœur du public, aussi attachante que bien chantante.

Son Antonin trouve un interprète de choix en la personne de Julien Behr, déjà présent à Favart. Ténor lyrique léger à l'aigu aussi facile qu'élégant, le jeune chanteur croque avec évidence ce personnage indécis et amoureux, traversant la représentation avec un naturel confondant.

Deus ex machina protecteur et paternel, paraissant échappé d'un film de Tim Burton par sa ténébreuse mélancolie, le Duparquet de Florian Sempey remporte tous les suffrages. Si on demeure un rien surpris par cette voix aux harmoniques sombres, on ne peut que s'incliner devant le travail qui semble avoir été effectué vers une émission plus haute, rendant ainsi toutes les couleurs possibles et permettant un travail sur le texte qui rappelle les grands barytons du passé. Ainsi, il phrase un « Bien des jeunes gens ont vingt

ans » de grande école, au legato imperturbable, signe d'une grande maturité artistique. En outre, il se pose en exemple durant les dialogues parlés, prenant le parti d'une véritable déclamation, qui lui permet ainsi de remplir aisément la vaste salle stéphanoise, ce qui n'est pas le cas de tous ses partenaires.

A leurs côtés, la Zénobie d'Olivia Doray déploie sa belle voix de soprano et compose une cocotte parfaitement insupportable par ses caprices toujours renouvelés, idéalement accordée au Roger fanfaron et percutant de Marc Scoffoni.

Parfaitement assortis également, le couple Grenu formé par Jean-Marie Frémeau et Guillemette Laurens, hilarant tous deux en paysans bourrus et vocalement d'une efficacité sans reproche.

On salue pareillement la charismatique Madame Pingret d'Andrea Ferréol, à la gouaille ravageuse, irrésistible en marchande de poissons extralucide ; et Patrick Kabongo dont la probité vocale laisse augurer du meilleur.

Cerise sur le gâteau, l'apparition de Jérôme Deschamps comme revenu aux Deschiens, et surtout l'inénarrable Comtesse de Castiglione incarnée par Michel Fau, à la robe verte aussi improbable que le chant, le plus franc éclat de rire de la soirée.

Comme toujours dans cette maison, les chœurs demeurent admirablement préparés, et l'Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire rutil de tous ses pupitres, sous la direction amoureusement caressée de Laurent Touche, visiblement aussi doué avec les musiciens qu'il l'est avec les chanteurs.

Une magnifique soirée, partagée par un public enthousiaste, en somme la plus belle façon de commencer la nouvelle année.

Saint-Etienne. Grand Théâtre Massenet, 2 janvier 2014.
Reynaldo Hahn : Ciboulette. Livret de Robert de Flers et Francis de Croisset. Avec Ciboulette : Bénédicte Tauran ; Antonin de Mourmelon : Julien Behr ; Duparquet : Florian Sempey ; Roger de Lansquenet : Marc Scoffoni ; Zénobie :

Olivia Doray ; Le Père Grenu : Jean-Marie Frémeau ; La Mère Grenu : Guillemette Laurens ; Madame Pingret : Andrea Ferréol ; Auguste et Victor : Patrick Kabongo ; La Comtesse de Castiglione : Michel Fau ; Le directeur d'opéra : Jérôme Deschamps. Chœur Lyrique Saint-Etienne Loire. Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire. Direction musicale : Laurent Touche. Mise en scène : Michel Fau ; Scénographie : Bernard Fau et Citronelle Dufay ; Costumes : David Belugou ; Lumières : Joël Fabing ; Collaboration aux mouvements : Cécile Roussat ; Collaboration artistique : Laurence Equilbey ; Chef de chant : Cyril Goujon

**Compte-rendu : Nantes.
Théâtre Graslin, le 2 juin
2013. Verdi : La Traviata,
1853. Mirella Bunova,
Tassis Christoyannis ...
Roberto Rizzi Brignoli,
direction. Emmanuelle Bastet,
mise en scène.**

Nouvelle Traviata, raffinée, féminine et fragile pour le bicentenaire Verdi.

Prochaines représentations les 5 (Nantes) puis 16 et 18 juin 2013 (Angers). Lolita en tutu rose fuchsia (ou plutôt rose



camélia, fleur omniprésente dans cette nouvelle production) et chaussures à hauts talons vernis et lacets (la chaussure et ce fétichisme ostentatoire dont elle est l'objet, sont eux aussi très présents), la Violetta imaginée par **Emmanuelle Bastet** tient de la poupée manipulée, autant idolâtrée que maltraitée. C'est un objet sexuel ritualisé dans une société inhumaine qui peu à peu (ouverture et dépouillement progressif du décor, au cours des actes I, II et III) réussit un chemin initiatique au terme duquel la courtisane retrouve sa dignité d'être humain : l'amour d'Alfredo qui la désire pour ce qu'elle est et non ce qu'elle fait, lui restitue cette vérité et cette essence qui au début lui sont refusées. La mise en scène rend clairement ce voyage de l'artifice à la vérité : individu social instrumentalisé, Violetta devient une âme accomplie, expiatoire certes, mais par son sacrifice et son renoncement ultimes, libérée de ses chaînes et de sa souillure.

Courtisane en déclin

Au I, c'est d'abord la collectionneuse de chaussures (une armoire entière haute jusqu'aux cintres !) qui s'affiche sans

pudeur ... Comme prise au piège, asphyxiée dans un écrin fermé, ceint de murs en miroirs, la jeune femme s'enivre en s'affaissant prise de vertiges. L'ouverture l'indique clairement : La Traviata est surtout un opéra *intimiste* et son ouverture est davantage qu'un lever de rideau: les cordes pleurent; elles indiquent l'état d'exténuation totale d'une jeune femme usée qui va bientôt expirer. Mais que l'on ne s'y trompe pas : il s'agit bien du combat d'une femme contre la société puritaine et bourgeoise à l'époque de Verdi (soit 1853, date de la création) ; la violence s'y invite ; elle est même terrifiante car surtout psychologique ; en noir et rouge ou rose, tout le travail d'Emmanuelle Bastet renforce et suit ce périple intérieur ou ce sont la finesse et la fragilité, et finalement la résistance d'un être terrassé mais libre, qui se dévoilent devant nous.

Si les miroirs sont un poncif éculé vu et revu dans nombre de productions lyriques, les perspectives qu'ils dessinent au I, s'avèrent géniales : l'image démultipliée de l'héroïne souligne les vertiges d'une existence creuse et factice dont tous les gestes exhibés en public, singent une mécanique écœurante ; le miroir permet aussi autre chose : il offre ensuite une scène collective (le brindisi) à la dramaturgie millimétrée : nous rappelant certaines scènes cinématographiques (les *Enfants du Paradis* ? ...), ou les futurs amants à peine présentés, se perdent au sein de la foule des parasites jouisseurs, pour mieux ... se reconnaître l'un à l'autre : regards croisés, instants suspendus essentiels ... complicité silencieuse au sein d'un tumulte démonstratif de rires et de bluff social... La direction d'acteurs est prodigieuse; d'une intelligence saisissante : merci pour cet instant de pure finesse théâtrale qui rétablit la justesse des gestes simples mais si puissants et suggestifs... Du grand art. On croit soudainement au pur amour, à ce miracle inouï ... qui se glisse dans la vie artificielle d'une Violetta déjà condamnée.

Dans ce portrait tout en sensibilité et fragilité, la mise en

scène plonge dans l'esprit de l'héroïne, au point qu'après le sacrifice exigé par Germont père au II, la scène exprime les visions déformées d'une vie exténuante : chez Flora où Violetta objet sexuel sur son lit d'exposition dévoilée face à la foule, retrouve son ancien amant Alfredo qui l'humilie... Plus intéressantes encore, ces voix du Carnaval parisien au III sont de vrais chanteurs en fond de scène, masse indistincte qui concrétise ainsi les hallucinations d'une Violetta mourante, abandonnée, seule à Paris... Les choristes prennent ici des risques méritants pour une séquence qui se chante normalement en coulisses. Mais l'idée est géniale et se justifie pleinement dans le portrait d'une femme opprimée délirante qui revendique son droit à la liberté et l'apaisement ... En énumérant avec ô combien de finesse, l'espace mental de l'héroïne, – ses vertiges, ses espoirs, ses vaines espérances-, la mise en scène touche au plus juste, la vérité d'un être multiple : un portrait de femme admirablement brossé dont seule la *Lulu* de Berg, au regard de sa complexité, serait l'héritière plus tardive.

Saisissante Violetta

Cette Violetta étonne a contrario de son image érotisée, par sa ... sincérité humaine. Une justesse souvent déchirante qui par un jeu économe dévoile les failles, les doutes, les blessures d'une femme-enfant réellement poignante. C'est peu dire que la jeune soprano roumaine, **Mirella Bunoaica**, donne corps et âme au personnage : elle est Violetta, âme ardente, corps déchiré, accablé ... jusqu'à sa libération finale ; et sa jeunesse, outre la couleur délectable du timbre, la facilité des aigus toujours magnifiquement couverts et ronds, souligne idéalement la fragilité incandescente de l'héroïne. Quelle révélation ! Elle chante déjà Gilda et Mimi, mais sa Violetta nous touche infiniment ; au contraire de ses consœurs qui ont parfois attendu toute une carrière pour aborder le rôle, au risque de paraître trop âgées, Mirella Bunoaica saisit par sa pureté dramatique, son innocence naturelle : une rencontre

captivante entre un rôle et une interprète qui demain chantera *La Sonnambula* à l'Opéra de Stuttgart.

A ses côtés, on reste moins convaincus par la santé vocale toujours rien que musclée et tendue, toute en muscles et ressorts de l'indiscutable **Edgaras Montvidas** : le ténor lituanien montre ses capacités bien chantantes mais le style fait défaut : son Verdi ne sonne jamais intimiste ni intérieur ; manque de nuances, projection systématique et intensité jamais mesurée, le personnage perd de cette vérité émotionnelle, de cette blessure si délectable chez sa partenaire. Pour nous, il n'est pas au même diapason émotionnel que celui de sa partenaire ...

Par contre, **Tassis Christoyannis** incarne un Germont d'une subtilité humaine aussi troublante que Violetta : on a rarement vu et écouté la fragilité et la souffrance du père avec autant de finesse ; s'il est capable au nom de la morale bourgeoise d'exiger de Violetta, l'inacceptable, l'homme se révèle aussi dans le déchirement que lui a causé le départ du fils (hors de sa famille, aux côtés de la jeune courtisane ...) ; dans cette compassion nouvelle qui le rend si proche de la Violetta détruite au II ; c'est à la fois un bourreau moralisateur et un père aimant ; deux visages a priori antinomiques, pourtant bien présents dans la partition et que réalise avec un style irréprochable le très subtil baryton né à Athènes. Comme c'est le cas de sa jeune consœur, Tassis Christoyannis captive par ses dons d'acteur comme ses phrasés mielés d'une suavité irrésistible. La performance est d'autant plus remarquable qu'elle rétablit une facette essentielle chez Verdi, la relation du père à sa fille : certes Violetta n'est pas sa fille mais il joue symboliquement ce rôle en particulier chez Flora où il défend la jeune femme des accusations proférées par Alfredo ; puis au chevet de la mourante au III, réalisant sa promesse ... Si ce thème éclaire les opéras *Rigoletto*, *Simon Boccanegra* et avant, *Stiffelio* (le rôle de Stankar les anticipe tous), un tel lien se noue aussi

dans *La Traviata* et la mise en scène d'Emmanuelle Bastet a l'immense mérite d'éblouir aussi sur ce point crucial de l'oeuvre. A l'inverse combien de Germont statufiés et raides, souvent caricaturaux dans leur dignité bourgeoise, avons-nous pu voir jusque là ...

Restent les chœurs vaillants et présents (parfaits dans l'intervention des masques du Carnaval parisien au III, exposés comme nous l'avons dit hors de la coulisse, en fond de scène), l'orchestre de plus en plus cohérent et juste en cours de représentation, sous la direction vive de Roberto Rizzi Brignoli. Pour son bicentenaire 2013, Verdi ne pouvait espérer meilleure dramaturgie ni réalisation visuelle plus fine et intelligente. La preuve est faite à nouveau qu'Angers Nantes Opéra, grâce à l'exigence artistique de Jean-Paul Davois, son directeur général, réussit en combinaison parfaite, l'union de la musique et du théâtre. Après *Son Orphée et Eurydice* de Gluck, présenté également à Nantes et à Angers, Emmanuelle Bastet, ex assistante de Robert Carsen, démontre sa très subtile inspiration. **A voir absolument ... [à l'affiche le 5 juin \(dernière représentation à Nantes, Théâtre Graslin\) puis les 16 et 18 juin 2013 sur la vaste scène du Quai à Angers.](#)**

Nantes. Théâtre Graslin, le 2 juin 2013. Verdi : *La Traviata*, 1853. Mirella Bunoaica, Violetta Valéry. Edgaras Montvidas, Alfredo. Tassis Christoyannis, Germont père ... Choeurs d'Angers Nantes Opéra (Sandrine Abello, direction). Orchestre national des Pays de La Loire. Roberto Rizzi Brignoli, direction. Emmanuelle Bastet, mise en scène.

Compte-rendu : Rennes. Opéra, le 2 juin 2013. Verdi : La Traviata. Myrto Papatanasiu, Leonardo Caimi, Marzio Giossi. Anthony Hermus, direction musicale. Jean- Romain Vesperini, mise en scène.

Après Reims et Limoges, cette production de La Traviata est présentée au public rennais, pour une large diffusion sur les chaînes de télévision locales et sur France



Musique, ainsi qu'une projection sur plusieurs écrans géants disséminés à travers la Bretagne, tout cela en direct le mardi 4 juin 2013. La mise en scène de **Jean-Romain Vesperini** fixe l'action dans l'Italie des années 20, au moment de la montée du fascisme, sous une grande verrière de style art-déco. Le reste de la scène demeure d'un grand dépouillement, notamment dans la maison de campagne de Violetta, et c'est debout sur la table de jeu que l'héroïne rend son dernier souffle. Les costumes sont à l'avenant, d'une esthétique années-folles très réussie, élégants et colorés.

Une Traviata pour grand écran

Suite au forfait de Maïra Kerey dans le rôle-titre, l'Opéra de Rennes a fait appel à la soprano grecque **Myrto Papatanasiu** qui, arrivée la veille de la représentation, s'est glissée dans la scénographie à un point tel qu'on l'imagine sans peine créée pour elle. Dotée d'une superbe plastique, admirablement mise en valeur dans une robe argentée très près du corps, la chanteuse fait admirer un ramage qui vaut son plumage. Si on peut juger par instant sa voix un rien légère pour le rôle, force est de constater qu'elle le connaît bien et qu'elle assume crânement l'écriture multiple de son personnage, réussissant aussi bien sa scène du premier acte que sa grande confrontation avec Germont, pour culminer dans un troisième acte poignant de vérité et toujours respectueuse de la partition. L'instrument sonne clair et bien émis, s'épanouissant dans des aigus superbes et jamais forcés, et alors que le bas médium paraît manquer parfois de corps, le grave se révèle sonore, car poitriné avec beaucoup d'art. L'interprète émeut grâce à une incarnation vécue corps et âme, bouleversante dans sa lecture de la lettre et son combat acharné contre la mort.

A ses côtés, **Leonardo Caimi** paraît scéniquement plus emprunté, mais sa voix corsée donne un relief inhabituel à la partie d'Alfredo, d'une étoffe vocale plus large qu'à l'ordinaire. Seul l'aigu paraît par instants étouffé, sans le métal vaillant du médium. Mais le ténor sait se faire musicien, ciselant de belles nuances et une ligne de chant soignée.

Figure autoritaire et inflexible, le Germont de **Marzio Giossi** impressionne par son autorité, tant vocale que scénique. Le baryton italien possède pleinement les moyens de son rôle,

denrée devenue rare dans ce personnage, et offre une belle leçon de phrasé verdien à l'imperturbable legato, notamment dans son air du II. Seul un appui laryngé occasionnel – notamment lorsqu'il veut donner brutalement de la puissance – vient troubler ce portrait musical très abouti et contrôlé, couronné par des aigus sonores et faciles, ainsi que d'excellents piani, où la voix semble monter toute seule et se placer au bon endroit.

Face à eux, au milieu de bons seconds rôles, remarquons particulièrement la Flora bien chantante de **Sophie Pondjiclis** et le Baron Douphol sonore et percutant de **Jean-Vincent Blot**. Excellente prestation du chœur, brillamment préparés. Avec un enthousiasme galvanisant, le chef néerlandais **Anthony Hermus**, audiblement habitué au répertoire lyrique, tire le meilleur de l'Orchestre de Bretagne, mettant en valeur de remarquables soli, trouvant les tempi justes et soutenant les chanteurs en leur offrant un véritable écrin sonore et en leur laissant ce qu'il faut de liberté. Une baguette à suivre, aux qualités prometteuses.

Et c'est un véritable triomphe au rideau final qui salue cette Traviata rennaise, qui promet beaucoup pour la retransmission du 4 juin 2013, à ne manquer sous aucun prétexte.

Rennes. Opéra, 2 juin 2013. Giuseppe Verdi : La Traviata. Livret de Francesco Maria Piave d'après Alexandre Dumas. Avec Violetta Valéry : Myrto Papatanasiu ; Alfredo Germont : Leonardo Caimi ; Giorgio Germont : Marzio Giossi ; Flora Bervoix : Sophie Pondjiclis ; Annina : Karine Audebert ; Gastone : Marlon Soufflet ; Baron Douphol : Jean-Vincent Blot ; Marquis d'Obigny : Thomas Roullon ; Docteur Grenvil : Bernard Deletré. Chœur de l'Opéra de Rennes ; Chef de chœur : Gildas Pungier. Orchestre Symphonique de Bretagne. Anthony Hermus, direction musicale ; Mise en scène : Jean-Romain Vesperini ; Assistante à la mise en scène : Frédérique Lombart ; Scénographie : Emmanuelle Roy ; Costumes : Sonia Bosc ; Lumières : Christophe Chaupin ; Assistant à la direction

musicale : Arnaud Oosterbaan ; Chef de chant : Colette Diard

Compte-rendu : Paris. Théâtre des Champs-Élysées TCE, le 1er juin 2013. Berlioz : Benvenuto Cellini. Sergei Semishkur, Anastasia Kalagina, ... Valery Gergiev, direction musicale

Pour célébrer son centenaire, le Théâtre des Champs-Élysées a tenu à donner au public parisien l'un des ouvrages qui fit partie du gala d'ouverture de 1913 : Benvenuto Cellini de Berlioz. Et c'est à toute l'équipe du Mariinsky de Saint-Petersbourg qu'a été confiée cette mission. Une façon également de prendre le pouls de l'école de chant russe actuelle.

Disons-le tout net : pour la plupart d'entre des chanteurs, le style français demeure manifestement étranger, ainsi que leur prononciation de la langue de Molière, souvent confuse et peu compréhensible.

Grande triomphatrice de la soirée, la Theresa de la soprano



Anastasia Kalagina : le timbre se révèle à la fois corsé et adamantin, l'émission rayonne, haute et claire, et le soin apporté à la diction permet de comprendre son texte sans avoir quasiment à lever les yeux des surtitres. La mezzo Ekaterina Semenchuk ne fait qu'une bouchée de la partition du page Ascanio, grande voix presque surdimensionnée pour ce rôle. Mais, après une première partie pâteuse et grossie, elle surprend après l'entracte, comme revenue à davantage de naturel vocal, dans son air – visiblement rétabli au dernier moment par le chef – à l'abattage ravageur et soulevant une ovation méritée de la part du public.

L'école de chant russe au service de l'opéra français

Le Balducci de Yuri Vorobiev se tire avec les honneurs de sa partie, alors que le Fieramosca du ténor Andei Popov, aigre et métallique – mais très sonore, avec ce placement très acéré – déconcerte, surtout en ayant dans l'oreille le baryton éclatant de Robert Massard. Belle surprise également que la présence, dans les courtes mais très impressionnantes interventions du Pape, de Mikhail Petrenko, déployant sa somptueuse basse, large et enveloppante, couronnée par une élocution presque parfaite.

Quant au rôle-titre, il demeure en dehors de cette musique et cette esthétique musicale, ténor aux inflexions parfois barytonantes, aux aigus musclés mais atteints souvent en force, et privé – sans doute par sécurité – de ses airs, réduisant ainsi le personnage à la portion congrue.

Belle performance du chœur, à la couleur superbe, mais davantage dans le son que dans les mots.

Dirigeant avec fougue son orchestre du Mariinsky, **Valery Gergiev** effectue un curieux arrangement entre les versions de

Dresde et Paris, permettant aux musiciens de faire rutiler leurs instruments, mais perdant parfois de vue la couleur particulière de cette musique au profit du seul éclat.

Au final, une soirée intéressante, qui a permis de découvrir quelques-uns des talents qu'abrite en son sein le Mariinsky de Saint-Pétersbourg, chanteurs qu'on aurait néanmoins préféré entendre dans une autre œuvre davantage adaptée à leurs vastes moyens. Mais ne boudons pas notre plaisir d'avoir pris ce rendez-vous avec cette œuvre singulière de Berlioz, qu'on attend de réentendre, cette fois avec le style qui lui convient vraiment.

Paris. Théâtre des Champs-Élysées, 1er juin 2013. Hector Berlioz : Benvenuto Cellini. Livret de Leon de Wailly et Henri Auguste Barbier. Avec Benvenuto Cellini : Sergei Semishkur ; Theresa : Anastasia Kalagina ; Ascanio : Ekaterina Semenchuk ; Balducci : Yuri Vorobiev ; Fieramosca : Andrei Popov ; Clément VII : Mikhail Petrenko ; Bernardino : Oleg Sychoy ; Le tavernier : Andrei Zorin ; Francesco : Dmitry Koleushko ; Pompeo : Sergei Romanov. Chœur du Théâtre Mariinsky ; Chef de chœur : Andrei Petrenko. Orchestre du Théâtre Mariinsky. Valery Gergiev, direction musicale