CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs Elysées, le 3 novembre 2024. J. S. BACH : « La Passion selon Saint Jean ». V Contaldo, G. Nigl, C. Immler, S. Junker… Choeurs de Chambre de Namur et de l'Opéra de Dijon / Compagnie Sasha Waltz / Ensemble Cappella Mediterranea / Leonardo Garcia-Alarcon (direction)

Le spectacle de la « *Passion selon saint Jean* » de J. S. Bach présenté au Théâtre des Champs Elysées est à la fois dérangeant et fascinant. S'il était fait pour exalter la musique de Bach, c'est raté ! Le spectacle détourne l'attention de l'audition et nuit à la concentration de l'interprétation. S'il était fait pour fâcher les puristes, c'est réussi ! Une partie non négligeable de la salle l'a hué. Mais s'il était simplement fait pour présenter une création artistique moderne, déstructurante, dans

l’air du temps, on ne peut que constater sa force chorégraphique. L’autre partie de la salle l’a acclamé…

Au début, on voit sur scène un atelier de couture. Ne se serait-on pas trompé d’adresse ? Les maisons de haute couture ne sont-elles pas situées plus loin sur l’avenue Montaigne ! Les danseurs se mettent à coudre des habits. Ils en ont urgemment besoin, étant arrivés tout nus ! Certains arriveront au bout de leur travail, d’autres non et continueront à danser nus au long de la soirée – en particulier la femme qui incarne le Christ. Car, oui, le Christ, ce soir-là, sera incarné par une femme !

La chorégraphe **Sasha Walz**, qui fait valser les principes, lance hardiment sa compagnie de danseurs au milieu de la sublime musique de Bach. Elle assaille ce chef-d’œuvre comme d’autres assaillent le Capitole. On comprend son intention : évoquer le calvaire du Christ et le cataclysme qu’il a entraîné sur le monde. Elle n’illustre pas la musique de Bach mais la commente à sa façon. La manière est parfois folle, violente, semble éloignée de la musique et du texte. La manière est parfois poétique. On voit alors quelques très beaux tableaux au milieu de l’hystérie chorégraphique. A un moment, la musique de Bach ne suffit plus à la chorégraphe. Alors, elle l’interrompt et fait frapper le sol par les danseurs avec des marteaux. Bach s’en remettra ! A la fin, une grande échelle métallique trouvée dans un salon du bricolage évoque l’ascension du Christ vers le ciel. Il y a plus poétique pour symboliser l’événement ! Au demeurant, nous l’avons dit, le spectacle a une vraie force chorégraphique. Il nous emporte comme une tornade.

Au milieu de tout cela, le chef d’orchestre **Leonardo Garcia-Alarcon** fait de son mieux pour diriger la musique. On le voit lever les bras en tous sens au milieu du cataclysme. Ce n’est

pas pour appeler au secours mais pour rassembler les interventions de ses choristes… lesquels sont disséminés dans la salle (**Chœurs de chambre Namur** et **de l'Opéra de Dijon**). Ses musiciens de la **Cappella Mediterranea**, blottis dans un coin de la scène, eux, tiennent le coup. Ils sont excellents. Parmi les chanteurs solistes, trois sont solides comme des rocs : le ténor **Valerio Contaldo** qui est un remarquable Évangéliste, la basse Christian Immler qui incarne Jésus avec son timbre profond et le baryton **Georg Nigl** qui est un impressionnant Pilate. Les trois autres semblent déstabilisés par l'endroit d'où ils sont amenés à chanter. Le contre-ténor **Benno Schachtner** a attendu son air final « *Es ist volbracht* » pour nous émouvoir. Même chose pour le ténor **Mark Milhofer** qui s'est distingué dans son dernier air « *Mein Herz* ». Quant à la soprano Sophie Junker, elle nous a touché en interprétant son « *Zerfliesse, mein Herze* », (« *Fonds en larmes, mon coeur* ») allongée sur le sol, au milieu d'un amoncellement de corps de danseurs.

A la fin, un miracle s'accomplit. Dans le dernier choral, « *Ruht wohl* » (« *Repose en paix* »), tout le monde se retrouve sur scène dans une belle unité, dans un décor nocturne, sur la sublime musique de Bach. C'est la victoire finale de Bach ! C'est enfin la fête de la Saint-Jean !



Crédit photographique © Mirco Magliocca

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs Elysées, le 3 novembre 2024. J. S. BACH : « La Passion selon Saint Jean ». V Contaldo, G. Nigl, C. Immler, S. Junker… Choeurs de Chambre Namur et de l'Opéra de Dijon / Compagnie Sasha Waltz / Ensemble Cappella Mediterranea / Leonardo Garcia-Alarcon (direction). Crédit photographique © Mirco Magliocca

VIDEO : Trailer de « *La Passion selon St Jean* » de Bach par la Compagnie Sasha Waltz et sous la direction de Leonardo Garcia Alarcon

CRITIQUE, danse. LYON, Maison de la Danse, le 5 novembre 2024. « DEEP RIVER » par le Alonzo King LINES Ballet

Avec ce spectacle chorégraphique, le public de la Maison de la Danse de Lyon a vécu une expérience intérieure, presque mystique, ce 5 novembre 2024, à l'occasion de la première lyonnaise de *Deep River*, la nouvelle création du Alonzo King LINES Ballet. Après sept ans d'absence, le chorégraphe américain a fait un retour triomphal, offrant une œuvre d'une beauté saisissante, à la croisée du ballet classique et de la modernité la plus audacieuse. Le spectacle s'est achevé sous une *standing ovation,* saluant la grâce et l'intensité d'une traversée chorégraphique inoubliable.

Conçue pendant les années noires de la pandémie, *Deep River* puise sa source dans des lieux insolites, du désert de l'Arizona aux rives du *Golden Gate* à San Francisco. Cette création est une lettre d'amour adressée à une humanité meurtrie, une invitation à garder espoir face à l'adversité. Le chorégraphe lui-même confie que la pièce parle de la manière de surmonter les obstacles, de cette résilience qui nous pousse à nous réinventer pour traverser les épreuves, un peu comme lorsque la naissance d'un enfant nous oblige à

changer. Ce message de paix et de tolérance résonne avec une force particulière, comme un baume sur les plaies d’un monde en souffrance.



Sur scène, les douze interprètes, silhouettes longilignes aux costumes aux tons de terre et d’ocre, déploient une gestuelle d’une pureté rare. La chorégraphie d’**Alonzo King** est un véritable fleuve de mouvements, où les corps s’entrelacent, se séparent et se retrouvent dans un flux perpétuel. Ce qui frappe, c’est cette qualité de *flow* unique : les danseurs tournent, s’étirent, se tordent avec une fluidité presque hypnotique, portés par un courant invisible. La technique du ballet classique atteint ici son paroxysme, sublimée par des recherches contemporaines sur le déséquilibre et la liberté du torse. L’unisson, chez King, n’est pas une mécanique militaire, mais une expérience sensible où chaque danseur, tout en exécutant les mêmes pas, imprime sa propre vibration, créant un effet de flou lumineux et organique d’une grande humanité.

La force de *Deep River* réside aussi dans sa bande-son exceptionnelle, un *patchwork* de traditions spirituelles noires américaines et juives. On y entend le « *Kaddisch* » de Ravel, empreint de mélancolie, les chants dévotionnels du poète indien **Kamalakanta Bhattacharya**, ou encore l'hymne « *Lift Every Voice and Sing* ». La musique est portée par deux artistes de génie : le pianiste **Jason Mora**n, dont les compositions *jazzy se* mêlent à des nappes ambient, et la chanteuse **Lisa Fischer**, dont la voix puissante et vibrante semble caresser les âmes.

La pièce est traversée par une multitude d'états émotionnels. Après un solo poignant de **Theo Duff-Gran**t, le « *Laughing Pas* » offre un contrepoint hilarant et absurde, où un duo explose de rire, apportant une bouffée de légèreté bienvenue. Le soliste **Babatunji**, sur « *Lift Every Voice and Sing* », est époustouflant : il explose dans tous les sens, marche sur les mains, semble défier l'apesanteur, incarnant à lui seul la volonté de triompher de l'adversité. Enfin, le duo final, « *Epilogue Pas* », confié à la lumineuse **Adji Cissoko** et à **Shuaib Elhassan**, clôt la soirée sur une note de plénitude et de réconciliation, comme une promesse de traversée vers l'autre rive.



Deep River est une œuvre d'une intelligence chorégraphique extraordinaire, où chaque geste semble porté par une intention spirituelle. **Alonzo King**, que William Forsythe qualifie de « *l'un des rares véritables* Ballet Master *de notre temps* », signe ici une pièce majeure, un voyage initiatique qui célèbre la beauté et la diversité culturelle pour mieux exalter la résilience humaine. La **Maison de la Danse de Lyon**, toujours à l'affût des grandes signatures, nous offre avec ce spectacle un moment de grâce absolue, confirmant que cet artiste visionnaire demeure une figure incontournable de la scène chorégraphique mondiale.

CRITIQUE, danse. LYON, Maison de la Danse, le 5 novembre 2024. « DEEP RIVER » par le Alonzo King LINES Ballet. Crédit photographique (c) Crédit photo (c) Droits réservés

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 1er novembre 2024 : « Marie-Antoinette ». Sonya Yoncheva / Les Arts Florissants / William Christie.

Le 17 mai 1774, une jeune princesse autrichienne de 18 ans est couronnée reine de France. 40 ans auparavant, cette cérémonie eut été impensable par l'inimitié héréditaire qui opposait jadis le Royaume de France et la couronne multiple des Habsbourg. Il y a donc 250 ans, Louis le Seizième et son épouse Marie-Antonia de Lorraine d'Autriche devenaient les monarques d'une France déjà en ébullition sous le feu des Lumières. Contrairement aux poncifs de propagande xénophobe républicaine et aux caricatures vulgaires de Sophia Coppola, la jeune reine en princesse née dans la stricte étiquette de Vienne, n'avait pas de fantaisie de diva mais un esprit hautement cultivé et ouvert aux idées de son temps dans la mesure de ce que lui permettait son statut codifié.

On oublie souvent cela aujourd'hui que celle qu'on appelle

Marie-Antoinette, depuis son arrivée en France, était surtout versée dans les arts de la scène, par la pratique, depuis son plus jeune âge. Outre les instruments, Maria-Antonia était une des plus jeunes membres d'une famille hautement musicale. En effet, son grand-père maternel, l'empereur Charles VI avait composé et était le protecteur de musiciens tels que Fux, Caldara, Porpora et même Vivaldi. Toute la fratrie de la princesse a pratiqué la musique à un très haut niveau sous la férule du compositeur **Christoph Willibald Gluck**. Ce dernier a composé des sérénades pour les sœurs de Marie-Antoinette dont le niveau vocal rivalisa avec les plus grands talents de la scène. Des tableaux à Vienne immortalisent la très jeune Marie-Antonia avec son frère Maximilien dans un petit ballet que Gluck a composé pour les enfants impériaux. 250 ans après le couronnement de la reine des « grâces » et l'appel qu'elle a fait à son maître de musique, c'est avec plaisir que l'annonce du programme du récital de Mme Sonya Yoncheva, à la **Philharmonie de Paris**, a attiré notre attention.

Las! Nous découvrons, comme d'habitude dans ce genre de concert, une suite d'airs et de morceaux instrumentaux sans lien dramaturgique ou narration. Il est temps que les artistes commencent à respecter le public et la musique, car quel plus beau moyen de transmettre des émotions qu'en racontant une histoire. Ici nous ne comprenons aucunement la présence d'extraits de Mozart ou de Cherubini, qui n'ont strictement rien à voir avec Marie-Antoinette, et encore moins avec sa relation avec le chevalier Gluck.

Et pourtant, pour raconter cette histoire, il y avait tout le répertoire. **William Christie**, **Sonya Yoncheva** et **Les Arts Florissants** auraient pu carrément raconter l'histoire de la vie de la reine avec seulement des musiques de Gluck. Le concert aurait pu commencer par l'ouverture magnifique de

l'*Innocenza giustificata*, créée quasiment un mois après la naissance de Maria-Antonia. On aurait pu entendre ainsi de Vienne à Paris des sublimes extraits de la production moins connue du *Ritter* Gluck de la deuxième version d'*Ezio*, la scène de Berenice de son *Antigono*, ou même un air des *Pèlerins de la Mecque* que nos chers Arts Flo ont déjà fait par le passé. Sonya Yoncheva aurait été impériale dans le « *Tempeste il mar minaccia* » du monumental *Trionfo di Clelia*. Tout ce voyage aurait aussi pu revisiter les grands moments du Gluck parisien et se finir dans le chaos révolutionnaire avec la « Danse des Furies » du sempiternel *Orphée*. Le tout montrerait deux vies parallèles quasiment tronquées en même temps.



Crédit photographique © Pedro-Octavio Diaz

Parfois la question se pose : où est l'audace de ces magnifiques ensembles dont l'oriflamme était la redécouverte? Ont-ils épuisé à ce point le répertoire ? Tout ne serait que

business et donc une sorte de « standardisation » sclérosée de la forme récital ? Si les grands interprètes ne prennent pas à bras le corps la rareté et l'inédit, comment enflammer à nouveau le public ? Espérons que bientôt ces merveilleux Arts Florissants nous révèleront des pépites et continueront de nous passionner pour leur formidable histoire.

Fi du manque d'imagination pour le programme. Cette soirée nous a offert un très bel aperçu de la magnificence de cet ensemble dans le répertoire baroque réformé (dit « classique »). Les dynamiques sont souples et ciselées. Malgré des départs parfois un peu branlants, la justesse de tous les pupitres est parfaite. Nous saluons évidemment *maestro* Christie qui, d'un seul geste, peaufine une couleur ou ajoute une nuance, comme le grand musicien qu'il est.

Sonya Yoncheva a une voix sublime, nous ne pouvons pas nier ses qualités vocales. Nous l'avions adoré dans ses rôles véristes d'*Iris* de Mascagni ou de Stephana dans *Siberia* de Giordano à Montpellier. Dans ce répertoire, elle comprend le style et triomphe des difficultés liées à chaque compositeur. Cependant, ses moments chambristes avec un *concertino* réduit pour des petites romances reste un exercice difficile. Sa prosodie peine et l'on perd totalement la signification du texte alors qu'il est essentiel pour le dramatisme d'une telle musique dépouillée. Est-ce qu'il aurait fallu vraiment entrer dans la vie de Marie-Antoinette et construire un programme plus équilibré pour qu'on s'ennuie moins ? Mme Yoncheva nous a habitués à être intrépide, nous espérons que la prochaine fois elle ira un peu plus loin.

Malgré les turbulences révolutionnaires, Marie-Antoinette est entrée dans l'inconscient collectif français. Héroïne romancée de son propre mythe, la reine qui périt sous les quolibets fut une des protagonistes d'un tableau de la cérémonie des JO Paris 2024. 250 ans après le début de son règne elle perturbe, elle fait entendre encore sa voix bien au-delà de Trianon et la laiterie de Rambouillet. Aux abords du périphérique,

luisant diamantin tel ce collier qui l'a calomniée, c'est la veille de son 269e anniversaire que son image continue de hanter Paris.

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 1er novembre 2024 : « **Marie-Antoinette** ». Sonya Yoncheva / Les Arts Florissants / William Christie. Crédits photographiques © Pedro-Octavio Diaz

VIDEO : Sonya Yoncheva interprète l'air d'Agathe dans '*Il Flaminio* » de Pergolesi

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre 2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHSH / SCRIABINE. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction)

L’Orchestre de Paris et son chef invité Kirill Karabits présentent un « programme de résistance », qui met à l’honneur deux joyaux de la musique russe en l’encadrant de pièces composées par un Ukrainien et une Iranienne. Au-delà de ce geste politique, le programme fascine par sa cohérence musicale, entre post-romantisme et impressionnisme, malgré une interprétation trop fantasque au piano.

Si la grande **Salle Pierre Boulez** se montre une nouvelle fois pleine à craquer en cette rentrée automnale, on le doit certainement à la présence de la pianiste **Khatia Buniatishvili** (37 ans), qui créé l’événement à chaque représentation. On peut bien entendu regretter que le choix programmatique se soit finalement tourné vers le *Concerto pour piano n°2* (1901) de **Sergueï Rachmaninov**, en lieu et place du *Troisième* (1909), initialement prévu. Quoi qu’il en soit, l’osmose entre la Géorgienne et **Kirill Karabits** est d’emblée patente, tant les interprètes se fondent dans une vision commune, aux contrastes particulièrement exacerbés. Tout du long, les deux trublions choisissent ainsi de ralentir les phrasés dans les parties mesurées, parfois à l’excès, pour mieux les accélérer dans les passages virtuoses, occasionnant un piano souvent couvert dans les tutti. On peut adorer ou détester ce piano volontiers caricatural dans ses excès démonstratifs, au niveau interprétatif comme visuel (à l’image des mimiques de Buniatishvili lors des fins de phrasés).

En jouant avant tout sur les *tempi,* le toucher tour à tour sobre et véloce met curieusement le piano en retrait, comme si Rachmaninov avait composé une symphonie concertante, éloignée des virtuosités attendues en maints endroits. Il est vrai que l’accompagnement rond et soyeux de Kirill Karabits joue la carte d’une souplesse un rien flottante et cotonneuse, tout en

ponctuant les fins de phrasés d'accents plus marqués, comme s'il n'allait pas jusqu'au bout de sa logique finalement très analytique. Le mouvement lent est certainement le plus réussi dans cette optique excluant tout *vibrato* et sentiment d'urgence. En bis, Khatia Buniatishvili surprend le public en reprenant le clavier à trois reprises, entre la *Sérénade D.957* de Schubert, un arrangement des *Rhapsodies hongroises* de Liszt, puis un hommage à *La Bohème* de Charles Aznavour.



Parmi les curiosités en début de soirée, la musique de **Théodore Akimenko** (1876-1945) s'épanouit autour d'un bref mais ravissant *poème nocturne, Ange* (1912). On entrevoit l'art d'un compositeur ukrainien encore tourné vers le post-romantisme, qui ose tisser un langage paré de lumières impressionnistes aussi chatoyantes qu'envoûtantes, toujours très inspiré au niveau mélodique. Gageons que cet intérêt pour la musique ukrainienne incitera les programmateurs à s'intéresser à la musique de **Boris Liatochinski** (1894-1965), qui mérite bien davantage que l'oubli poli dans laquelle elle est maintenue sous nos contrées. Après l'entracte, on découvre une autre compositrice, cette fois contemporaine, en la personne de l'Iranienne **Niloufar Nourbakhsh** (née en 1992). Sa brève pièce, appelée *Knell*, baigne dans une ambiance mystérieuse aux longues phrases sinueuses, avant de gagner progressivement en intensité et se conclure en un accord volontairement abrupt. Le programme de salle précise que cette pièce fonctionne comme un Prélude, ce qui explique pourquoi Karabits enchaîne directement sur la *Symphonie n° 2* (1902) d'**Alexandre Scriabine** (1872-1915).

Si le compositeur russe reste indissociable de son legs pour piano et de son chef d'œuvre symphonique *Le Poème de l'extase* (1908), on se réjouit de retrouver un ouvrage plus méconnu,

mais déjà joué par l'Orchestre de Paris (sous la baguette de Evgueni Svetlanov en 1974, et plus près de nous en 2019, avec Paavo Järvi). Avec Kirill Karabits, on reste sur une trajectoire volontiers cotonneuse, qui tire Scriabine vers le modèle impressionniste, même si le dernier mouvement altier fait entendre des réminiscences romantiques plus affirmées. Le langage déjà très personnel de Scriabine impressionne par sa capacité à lier naturellement l'entrecroisement des mélodies, toutes reprises en alternance par les pupitres, comme autant de vagues agitées par la houle. Ce va-et-vient entre groupes d'instruments, autant que les variations de dynamique entre *piani* et *forte*, évoquent souvent la manière de Bruckner, mais sans les éruptions abrasives dévolues aux cuivres. L'un des sommets de l'ouvrage est atteint au troisième mouvement, dont les chants d'oiseaux évocateurs baignent dans une atmosphère digne des passages semblables imaginés par Wagner. Le *finale* plus tempétueux retarde plus d'une fois l'apothéose triomphale par des digressions infinies : on se laisse perdre volontiers dans les méandres de l'inspiration de Scriabine, qui tisse des délices de raffinements harmoniques, admirablement contrastés avec la charge plus virile des cuivres, en forme de péroraison conclusive.

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre 2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHSH / SCRIABINE. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction). Photos © Ondine Bertrand.

VIDEO : Kathia Buniatishvili interprète le *Deuxième Concerto pour piano* de Sergueï Rachmaninov (Gianandrea Noseda, direction)

CRITIQUE, opéra. OPÉRA GRAND AVIGNON, le 15 octobre 2024. VERDI : La Traviata. Julia Muzychenko, Jonas Hacker, Serban Vasile… Chloé Lechat / Federico Santi.

Chloé Lechat a fouillé son approche de la famille Germont. Alors que Giuseppe Verdi expose vocalement le père et le fils (Rodolfo), la metteure en scène fait paraître physiquement la fille (qui pourtant n'est pas un rôle vocal, mais est juste citée dans le livret) : après tout c'est bien parce que son mariage risque d'être entaché que toute l'action se réalise ici même et contraint Violetta au sacrifice ultime.

N'est ce pas au nom de la morale bourgeoise et de la respectabilité qu'il est exigé à La Traviata de renoncer au seul amour de sa vie, le plus sincère, le plus miraculeux pourtant ? Ainsi cette figure féminine qui rappelle l'enjeu

central occupe-t-elle régulièrement la scène, avec également l'aïeule qui traverse la scène en fauteuil roulant… Du reste, la victime Violetta Valéry, toute courtisane soit-elle, est expédiée *sine die*, sans ménagement, en particulier à l'acte III, où seule, abandonnée dans un Paris sinistre, une sépulture, pierre funéraire glaçante à jardin, lui est réservée… D'aucuns trouveront trop décalés ces signes visuels qui s'invitent sans ménagement et font effectivement de l'héroïne, Violetta, la seule victime sacrificielle du drame verdien. Pour autant la musique ne se suffit-elle pas pour en exprimer ce que la scénographie surligne parfois avec une insistance qui agace ?

Fort heureusement la distribution et la direction musicale sont elles … au sommet. L'avantage ici est l'âge de chaque soliste qui correspond de facto à chaque personnage conçus par Alexandre Dumas fils. La vérité, la justesse du chant et de la couleur vocale, l'incarnation de chacun réalisent sur les planches, un sans faute qui s'avère des plus convaincants. Après Olympia, Gilda ou Amina, **Julia Muzychenko** affirme un tempérament exceptionnellement riche et nuancé. Sûreté technique, beauté rayonnante d'un timbre flexible, juvénilité naturelle, la soprano russe saisit immédiatement par sa force tragique et sa candeur morale. Son sacrifice et toute sa trajectoire jusqu'à sa mort, sont autant de jalons éprouvants d'une descente psychologique bouleversante (déchirant « *Addio del passato* » de la jeune courtisane définitivement détruite et dépossédée). Même ardeur rafraîchissante pour l'Alfredo du ténor **Jonas Hacker** qui réussit ce soir son défi verdien car le chanteur ne nous a pas habitué à ce répertoire. Le chant est constamment naturel et vrai, le texte d'une évidence dramatique rare, le souci du beau chant idéalement partagé avec sa formidable consœur.

Leur sacrifice est d’autant plus déchirant que Germont père a toutes les qualités de la sincérité lui aussi : **Serban Vasile** tout en tendresse et noblesse fouille la complexité du personnage, ailleurs si souvent monolithique. Il se montre très proche voire compréhensif à la douleur sacrificielle de Violetta dans leur grand duo décisif du II. Le drame convainc grâce à la vraisemblance et la présence toute en nuances de chaque chanteur / acteur. D’autant que tous les *comprimari* partagent sans exception ce souci de la précision et de la sincérité : **Albane Carrère** (Flora), **Sandrine Buendia** (la camériste Annina), **Geoffroy Buffière** (le docteur Grenvil au III). Même le chœur excellemment préparé participe activement et lui aussi tout en finesse, à la vérité de chaque tableau.


Cédric/Studio Delestrade/Avignon

En fosse, **l'Orchestre National Avignon-Provence** se perfectionne en cours de soirée, trouve les accents justes, la profondeur, la vérité sous la baguette attentive de **Federico Santi**, chef associé de l'**Opéra Grand Avignon**. La partition de Verdi rayonne au fur et à mesure de l'action – et de la lente et inéluctable descente aux enfers de Violetta. Des vertiges illusoires de la vie de courtisane, à la solitude finale, dans la misère de la mort. Et pour laquelle, rien n'aura été épargné. Une production vocalement et musicalement bouleversante.

Toutes les Photos © Studio Delestrade Avignon

_____

CRITIQUE, opéra. OPÉRA GRAND AVIGNON, le 15 octobre 2024. VERDI : La Traviata. Julia Muzychenko, Jonas Hacker, Serban Vasile… Chloé Lechat / Federico Santi.

VIDEO : Extrait de « La Traviata » de Verdi : Choeur « *Noi siamo le zingarelle* » (Opéra de Paris)

CRITIQUE, concert. LYON,

Auditorium Maurice Ravel, le 28 octobre 2024. MAHLER / BRUCKNER. Dame Sarah Connolly (mezzo), Anima Eterna Brugge, Pablo Heras-Casado (direction)

Après une enthousiasmante exécution (par la phalange "maison") de la *8ème* Symphonie d'Anton Bruckner en février dernier (dirigée par Simone Young), l'Auditorium de Lyon continue d'honorer le Maître de Saint-Florian en invitant la prestigieuse phalange belge Anima Eterna Brugge, pour une exécution cette fois de la *3ème Symphonie* (dite "Wagner", mouture originale de 1873) – dirigée par rien moins que le directeur musical du Philharmonique de Berlin, alias Pablo Heras-Casado (également l'un des principaux chefs invités de la phalange flamande).

L'expérience à laquelle nous convie le chef andalou, pas encore quinquagénaire (né à Grenade en 1977), est une immersion intelligente et réfléchie, de Bruckner à Wagner, d'autant plus pertinente et convaincante que l'ambition des effectifs requis ici (Orchestre placée "à la viennoise", contrebasses centrées au fond etc.) n'écarte jamais le souci de précision claire, de sonorité transparente et riche. C'est même un modèle de finesse et d'élégance à mettre à présent au crédit d'un jeune chef superbement doué (on le connaît

davantage dans une fosse d'opéra que comme *maestro* symphonique). La *Troisième Symphonie* de Bruckner est une expérience d'abord spirituelle dont beaucoup de chefs ratent la réalisation soit par incompréhension et lourdeur déclamatoire, soit par réduction des nuances instrumentales. Or il y a beaucoup de finesse et de sensibilité ici dans l'alternance et le dialogue continu entre les pupitres : cordes, harmonie, cuivres. Lettré mais jamais pédant ni abstrait, Heras-Casado aborde les multiples (mais discrètes…) références de Bruckner aux opéras de Wagner, avec simplicité et franchise ; ainsi *Tristan*, bien présent et magnifiquement assimilé, dans le tissu orchestral du second mouvement, ainsi que *Tannhäuser* dans le *Finale*.

En orfèvre des équilibres orchestraux, veillant à la lisibilité comme à la cohésion du format et de la balance sonore, le chef révèle en définitive tout ce qui fait de la *3ème Symphonie* de Bruckner une « oeuvre fondamentale » dans laquelle, après les deux premières, Bruckner trouve son écriture tout en demeurant dans le giron paternel, inspirant, de son modèle Wagner. La 3ème fut un four retentissant lors de sa création viennoise : confirmation d'une incompréhension totale au sujet du Bruckner symphoniste.

Dès le début du premier mouvement (noté « *Mehr langsam, Misterioso* »), le chef exprime l'humanité du parcours, celui d'un croyant sincère, qui doutant de lui-même comme artiste comme de sa foi ne transigent cependant pas sur les élans et l'ardeur qui portent toute la structure symphonique. Les multiples péripéties confiées aux pupitres des cordes, harmonie et aux cuivres, tour à tour, trouvent sous sa baguette, une évidence rhétorique, à la fois équilibrée et très détaillée. La somptuosité des timbres éblouit de part en part et confirme l'excellence artistique de l'orchestre flamand. Sur le plan expressif et poétique, le chef parvient surtout à concilier les faux ennemis, de l'intimité et du colossal. D'ailleurs, la symphonie – du moins dans ce premier

mouvement – alterne constamment entre l'expression d'une aspiration personnelle profondément et viscéralement inscrite dans la chair la plus enfouie de l'auteur, invitation à un oubli suspendu extatique, et la présence terrifiante du colossal. C'est en relation avec l'être qui hésite et doute, propre de tout croyant qui se respecte, l'intime conviction et l'espérance enfouie confrontée à un destin voire une fatalité qui dépasse et submerge. L'épisode s'achève (et s'accomplit) en une série de fanfares puissantes et déclamatoires à l'énoncé irrésolu.

Le second mouvement – *Adagio* (cœur émotionnel du cycle), est murmuré dans la pudeur la plus intacte où percent les hautbois et les violons, gonflés, suractifs mais d'une rare finesse d'intonation. Tissant une irrésistible sensualité vibrante, portée par les somptueux cors, d'une noblesse infinie, le chef joue là encore la transparence et la clarté faisant surgir le songe et le rêve, ainsi l'accent du hautbois lointain d'une lueur (solitaire, poétique) toute tristanesque. Bruckner ainsi suggère par étapes et jalons progressifs, déploie des trésors de sensibilité dans une pâte flamboyante dont Heras-Casado parvient à capter la souple matière scintillante. Ses brumes wagnériennes éblouissant d'une intensité revivifiée, s'affirment dans le mystère. Dans le secret viscéral, moteur, central, qui n'appartient qu'à son auteur. Le souffle des cors structure tout l'épisode plus introspectif qu'au début, jusqu'à la dernière mesure énoncée, ténue basculant alors dans l'ombre.



Crédit photographique © Emmanuel Andrieu

Le 3ème épisode qu'est le *Scherzo*, vif et contrasté, permet enfin à la fanfare et aux cuivres pétaradants de revendiquer le premier plan, dans un sentiment de large insouciance. Les instruments comme libérés dialoguent avec les cordes, dont l'ivresse et la souple frénésie apportent libération et proclamation. Le dernier épisode rééquilibre l'écriture dans le sens d'une valse élégante, magnifiquement insouciante elle aussi aux cordes, bientôt rattrapée par le pupitre des cuivres aux déflagrations spectaculaires à chaque assaut; avant que les trombones n'éclairent différemment le final dans le sens d'un mystère qui s'épaissit puis enfin, une libération collective, victorieuse et lumineuse. Magistral !

En première partie de soirée, c'est **Gustav Mahler** qui était célébré, au travers de ses 5 "*Rückert Lieder*", interprété par la mezzo britannique **Dame Sarah Connolly** (née en 1963), dont la grâce comme la profondeur (malgré le poids des ans…) sont d'emblée opérantes sur la scène du vaste auditorium lyonnais, même si la voix est parfois couverte par l'orchestre… Le

somptueux mezzo de la chanteuse britannique incarne chaque caractère des 5 Chants (composés entre 1901 et 1902) entre équilibre, détente et respiration… Elle distille avec des moyens toujours assurés l'allure printanière du deuxième, dont l'esprit pastoral comme les thèmes instrumentaux rappellent le *finale* de la symphonie n°4, le désespoir du III aussi, sans omettre le souffle éperdu, distancié du IV (« *Ich bin der Welt*… »), aspiration vertigineuse dont le rêve extatique, cette expression d'une immobilité voluptueuse absolue, renvoie directement à l'*Adagietto* de la 5ème.

Malgré un public étonnamment clairsemé (vacances scolaires obligent ?…) , celui présent n'a pas boudé son plaisir, et a couvert d'une ovation mérité mezzo, chef et tous les excellents instrumentistes d'**Anima Eterna Brugge** !

_____

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 28 octobre 2024. MAHLER / BRUCKNER. Dame Sarah Connolly (mezzo), Anima Eterna Brugge, Pablo Heras-Casado (direction). Crédit photographique © Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Pablo Heras-Casado interprète la *4ème Symphonie* (dite « Romantique ») d'Anton Bruckner à la tête d'Anima Eterna Brugge

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre Royal de la Monnaie (du 24 octobre au 2 novembre 2024). Chris DEFOORT : The Time of our Singing. C. McFadden, Mark S. Doss, S. Bailey, L. Segkapane… Ted Huffman / Kwamé Ryan.

“*The Time of our Singing*”, quatrième opéra du *jazzman* et compositeur éclectique Kris Defoort (dont la première avait été donnée en 2021, en plein contexte de crise sanitaire), s’annonçait comme une reprise nécessaire, avec cette fois-ci… jauge pleine et chœur d’enfant en effectif complet !

Kris Defoort confirme son goût pour la littérature américaine : c’est l’adaptation du roman éponyme de **Richard Powers** qui sert de matériau de base à la nouvelle œuvre lyrique en vingt tableaux du compositeur belge. Le roman met en scène une saga familiale, celle des trois enfants Strom, de leur mère, noire, de leur père juif, et d’autres personnages apparentés. Les grands thèmes qui traversent le récit sont le temps (le père juif est également physicien de son état), l’identité et la musique. De ce fait, nombreuses sont par ailleurs les références musicales qui émaillent le roman. Kris Defoort en

tient compte, son discours musical revêt un aspect à la fois sérieux et ludique. Le compositeur use et abuse de citations musicales, mais l'aspect volontairement hétéroclite de sa musique arrive, de façon paradoxale, à lier ensemble les bouts d'une intrigue longue, confuse, touffue. L'orchestre, sous la direction du chef afro-canadien **Kwamé Ryan**, est composé de solistes du **Théâtre Royal de la Monnaie**, et d'un quatuor de jazz comprenant **Robin Verheyen** au saxophone, **Lander Gyselinck** à la (batterie), **Nicolas Thys** à la basse électrique), et de **Hendrik Lasure** au piano.

Les chanteurs semblent prendre plaisir aux défis jetés par la partition hétérogène de Kris Defoort : le duo des parents, joué par la soprano américaine **Claron McFadden** (qui a l'habitude de travailler avec Kris Defoort) et le baryton britannique **Simon Bailey** (très "britennien"), campent ce couple mixte qui a tant de mal à être accepté dans une Amérique profondément raciste et ségrégationniste. La douceur, l'émotion et une profonde humanité se dégagent de leur jeu scénique et lyrique. Pour le trio des enfants, cela est plus compliqué.

L'aîné, Jonah, interprété par le rossinien **Levy Sekgapane**, semble parfait pour le rôle de cet enfant, puis adulte, doué pour la musique, qui s'envole vers le succès et les feux de la rampe quitte à s'aliéner certains autres membres de sa famille. Caractéristique du rôle et du réseau de références qui tapissent l'opéra : il chante sa réplique « *But I refuse to be typecast before I've sung a single opera role* » sur l'air de « *Nessun Dorma* » extrait de *Turandot* de Puccini. Le puîné, Joey, tiraillé entre différentes voies, hésite, puis finit par se consacrer à l'enseignement de la musique dans les quartiers défavorisés. Incarné par le baryton **Peter Brathwaite**, le rôle est plus théâtral que véritablement

lyrique. La petite dernière, Ruth, a rejeté en bloc l'héritage « blanc » de sa famille, incluant dans l'ensemble, la musique « classique ». Elle est jouée par l'actrice **Abigail Abraham**, qui ne vient pas du monde lyrique : l'on retiendra la scène où elle "rappe" le point levé. Le rôle de Lisette, interprété par la mezzo norvégienne **Lilly Jørstad,** incarne à merveille la *diva*, maîtresse de Jonah. Le **Chœur d'enfant Equinox** (créé sous l'impulsion de Maria João Pires) a particulièrement marqué les esprits, en intervenant sur scène lors d'un moment les plus climatiques de l'opéra. Leur numéro est un plaidoyer pour le métissage des genres : le « *Music for a while* » de Purcell se mélange à un chant traditionnel « *Toritoo karatasa* » (il a été rejoué en « *bis* » après la représentation).



Crédit photographique © Simon von Rompay

L'on peut trouver à redire sur certains aspects du spectacle : la pauvreté du dispositif scénique, par exemple. La production est une redite "telle-quelle" de celle de 2020, et l'on peine

à percevoir la contribution du scénographe **Ted Huffman**. Les chanteurs en plus d'avoir à se confronter aux difficultés techniques de leur partition se retrouvent à monter ou à démonter le décor eux-mêmes (ce dernier consistant en un vidéoprojecteur, un piano droit ainsi qu'une cinquantaine de tables…). Lors des scènes d'émeutes, il leur échoit en plus de jeter ces tables à terre, mais ce petit bémol quant à la mise en scène ne doit pas faire oublier les objectifs que s'était donnés ce projet ambitieux – dont la musique en est assurément son point fort.

_____

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre Royal de la Monnaie (du 24 octobre au 2 novembre 2024). Chris DEFOORT : The Time of our Singing. C. McFadden, Mark S. Doss, S. Bailey, L. Segkapane… Ted Huffman / Kwamé Ryan. Toutes les photos © Simon von Rompay

VIDEO : Trailer de « *The Time of our singing* » de Kris Defoort au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles

---

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio (du 18 au 28

octobre 2024). Massenet : Manon. E. Bakanova, A. Ayan, B. Bürger, R. Scandiuzzi… Evelino Pido / Arnaud Bernard

Au lendemain d'une exécution de la "première" *Manon*, celle de Daniel-François-Esprit Auber, le Teatro Regio poursuivait sa *Trilogie* consacrée à l'héroïne de l'Abbé Prévost avec celle de Jules Massenet, avant celle de Puccini le surlendemain, respectant ainsi la chronologie des créations. Et l'on retrouve donc, à la mise en scène, Arnaud Bernard – puisque Matthieu Jouvin lui a donné carte blanche pour mettre en images, avec un regard différent (mais avec un dénominateur commun, qui est le cinéma noir et blanc des années 30 à 60…), les trois *Manon* mises en musique par trois compositeurs de temps et d'esthétique différents.

Ce soir, la représentation prend une direction encore plus radicale que la veille, avec l'idée du metteur en scène de relier la *Manon* de Massenet à l'histoire du cinéma d'auteur français, son choix se portant cette fois sur les années 1960, et le film "de référence" devient, cette fois, *La Vérité* de Henri-Georges Clouzot, avec la grande Brigitte Bardot dans le rôle de Dominique Marceau, cette fille belle et provocante, véritable femme fatale, tentatrice effrontée et rebelle, réfractaire à toute convention commune ou règle sociale, jugée pour le meurtre de son ex-petit ami, Gilbert Tellier (Sami

Frey). Les séances d'accusation se succèdent mais il n'y aura pas de sentence, car avant qu'elle n'ait lieu, la jeune femme se donne la mort en prison en se taillant les veines du poignet avec un fragment de miroir. Le film, qui a fait grand bruit et après lequel Bardot a tenté de se suicider (dans la vraie vie) après une liaison infructueuse avec ce même acteur Sami Frey (!), utilise la technique du *flash-back* – qui viennent ici très naturellement s'intercaler dans les différents moments de la rame de l'opéra -, alternant la vision des phases du procès avec les moments de sa vie anticonformiste, désinvolte et superficielle qui la mènent à sa perte et pour lesquels Dominique se défend et pleure, montrée du doigt par tous avec sévérité, discriminée avec méchanceté et respectabilité insensée.

En suivant fidèlement les phases du film cinématographique, **Arnaud Bernard** cherche un lien direct avec la *Manon* de Massenet et le fait de manière scrupuleuse, en racontant l'histoire de la protagoniste comme si elle sortait du grand écran et les différentes audiences qui anticipent la succession des tableaux de l'opéra, de sorte que les extraits du film en deviennent le reflet narratif. Ceci est confirmé par la disposition scénique d'**Alessandro Camera**, divisée en deux parties, conçue avec l'idée de toujours montrer, dans la partie supérieure, la salle d'audience, avec les juges et les avocats qui, au cours du procès, assistent au récit du passé houleux de l'accusée prêt à couler sous nos yeux, au niveau du proscenium, lorsque nous passons du film à l'opéra de Massenet et que, par conséquent, Dominique devient Manon. Des nuances de noir et de blanc sont choisies, et dans certaines scènes, comme celle très réussie du Cours-la-Reine, le quartier parisien surpeuplé se transforme en un atelier à la mode avec des vitrines de robes de haute couture et un podium où défilent d'élégantes mannequins ; Manon elle-même en fait partie et se pavane en chantant son aria et sa gavotte. Chaque image de l'opéra, dans les scènes comme dans les magnifiques costumes de **Carla Ricotti**, dans les éclairages de **Fiammetta**

Baldiserri et dans les vidéos de **Marcello Alongi**, est le reflet de l’incroyable maîtrise avec laquelle Arnaud Bernard parvient à lier le film à l’histoire de Manon.



Le réalisateur français choisit – comme ce sera à nouveau le cas dans la *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini (donnée le lendemain), avec l’assassinat de Géronte di Revoir – de faire abattre Guillot de Morfontaine avec deux revolvers avant que l’héroïne de l’opéra ne soit arrêtée dans la salle de jeu de l’Hôtel de Transylvanie, où elle est également abusée sexuellement par Guillot, puis défendue par Des Grieux. Le final de l’opéra est un miroir fidèle des images du film, l’héroïne se taillant les veines en prison et étant rejointe par son bien- aimé sur son lit de mort lorsque l’écran du film passe à la scène. Cette alternance harmonieuse et logique entre le film et la dramaturgie de l’œuvre est rendue avec un minimum de force, réalisée techniquement avec une théâtralité engageante dans la recherche de l’innovation sans porter

atteinte à l’intégrité substantielle des deux contextes narratifs différents, qui semblent même s’interpénétrer l’un l’autre, devenant presque spéculaires. Le défi auquel croit Arnaud Bernard est courageux, avec l’aide des masses artistiques du Teatro Regio – et d’une troupe de chanteurs à la hauteur des enjeux.

Même la baguette d’**Evelino Pido**, qui semble parfois reposer sur des respirations orchestrales détendues et amples, est exempte de langueur inutile ou de fioritures esthétisantes, et prend soin de mettre en place une concertation mesurée et très attentive, Elle suit assidûment les chanteurs et leur garantit un soutien adéquat, sensible à offrir le sentiment d’inquiétude que le spectacle véhicule en faisant palpiter le drame même sous les volutes les plus légères de l’opéra, ou en favorisant les séductions sentimentales sans les rendre trop complaisantes. C’est un lyrisme, celui recherché par Pidò, qui palpite émotionnellement, s’insinuant dans les mélodies et les passages brillants sans tomber dans la lourdeur ou les traits fiévreux, cherchant le drame dans les vibrations intimes d’un orchestre toujours élégant et doux.



Enfin, du côté de la distribution vocale, on est d'emblée séduit par la belle force de conviction et de rayonnement de la jeune soprano russe **Ekaterina Bakanova**, presque débutante encore. Il y a là un talent hors pair, qui donne sa mesure dès sa première entrée : ce serait dangereux bien que courageux, si elle n'avait les moyens de poursuivre et de parfaire l'interprétation de son rôle au long de l'opéra. Le ton est donc donné dès le début du premier acte : une Manon dont le charme est authentique, même si la perversité convenue du personnage se dévoile aussi par intermittence. Touchante dans son fameux air du II « *Adieu notre petite table* », brillante dans le premier tableau du III « *Je marche sur tous les chemins* », électrisante dans le second tableau « *Pardonnez-moi, Dieu de toute puissance* », elle se montre enfin bouleversante au V, « *N'est-ce plus ma main que cette main presse* », alors qu'elle expire dans les bras de son amant. Bref, elle a ravi le cœur des turinois !

Son Des Grieux n’est autre que l’excellent ténor brésilien **Atalla Ayan**, dont on retrouve les qualités propres à son chant, après l’avoir souvent entendu à l’Opéra de Stuttgart où il est resté un certain temps comme membre de la troupe : la beauté du phrasé, le souci du beau style, l’art des demi-teintes, le respect sourcilleux des nuances, et un lyrisme rayonnant. De leur côté, les rôles secondaires se montrent tous excellents dans leurs parties respectives. Le baryton allemand **Björn Bürger** offre un Lescaut de haute école, avec une voix superbement timbrée et une impressionnante présence scénique. Le vétéran **Roberto Scandiuzzi** dessine un Brétigny idéalement distant, très aristocratique, avec une voix sonore, mais souvent rebelle à la justesse – et au *vibrato* par trop envahissant désormais. Le Guillot de Morfontaine de **Thomas Morris** inspire toute l’inquiétude et le dégoût que requiert cette partie, tandis que le trio de coquettes formé par **Marie Kalinine, Olivia Doray** et **Lilia Istratii** s’avère aussi impeccable que réjouissant.

Nouveau triomphe au su**perbe Teatro Regio** de Turin !



CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio (du 18 au 28 octobre 2024). Massenet : Manon. E. Bakanova, A. Ayan,B. Bürger, R. Scandiuzzi… Evelino Pido / Arnaud Bernard. Toutes les photos © Mattia Gaido & Simone Borrasi / Teatro Regio Torino

VIDEO : Trailer des 3 "*Manon Lescaut*" au Teatro Regio de Turin

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Colonne, le 7 oct 2024. Centenaire du Surréalisme (Festival INVENTIO 2024), « Double-fil » (création), Scriabine (Sonate n°2), Liszt, Ravel,… Léo Marillier, violon / Orlando Bass, piano.

C'est un somptueux programme, autour du centenaire du Manifeste du surréalisme

qu’offre le violoniste Léo Marillier, en complicité avec le pianiste Orlando Bass. Le concert Salle Colonne est aussi la clôture du Festival INVENTIO 2024, un événement francilien fondé par le dynamique violoniste d’autant plus incontournable, qu’il ne cesse de surprendre par la pertinence et l’originalité des programmes proposés. En ouverture, d’abord de splendides acrobaties : le *Faust* de Gounod, revisité par Wieniawski et Ravel, dont le goût virtuose et subtil permet de mettre au grand jour des facettes touchantes de thèmes célébrissimes à travers les gestes musicaux que sont les paraphrases et transcriptions, grande spécialité des deux instrumentistes.

Inventeur et virtuose, **Franz Liszt préfigure le cubisme**, par son goût pour les contrastes indomptés et un aspect machiniste immuable dans ces trois pièces. Le compositeur explore les possibilités d’une musique brutale, brute, sombre, où le geste de l’interprète virtuose, d’impressionnant, se fait troublant : le duo joue trois saynètes ainsi arrangées ; en son coeur, un pari musical, une « galipette » puisqu’il s’agit d’une création commune à Orlando Bass et Léo Marillier, commande de l’édition 2024 du Festival INVENTIO (fondé par Léo M) : « ***Double-fil***« , composée à quatre mains, par le biais d’un système où l’un finit les gestes musicaux suggérés par

l’autre, comme un aller-retour qui n’est pas sans rappeler le travail à contrainte de l’OuLiPo. Gestes tout autant puisque la musique explore l’idée même du jouer-ensemble, langage autant corporel que musical unissant des musiciens. D’où le titre de « Double-fil », le fil étant celui d’un funambule. Cette création est entièrement dévouée à cet exercice, ludique mais terriblement exigeant : tisser des liens entre les œuvres, produire un fil continu comme le chant recomposé d’une unité qui se dévoile dans le jaillissement du concert, à travers et cette fois à une échelle à la fois micro (matériau musical) et macro (une pièce de 10 minutes). Pour les deux interprètes démiurges, le défi de la pièce : construire à tâtons, avec courage et sentir monter la confiance et le respect dans un univers imaginaire partagé… Sur la forme, le geste commun formule une proposition d’objet-récital évolutif, nouveau… Quoi de plus surréaliste ?… et de plus convaincant ?

Pour finir, **la seconde Sonate de Busoni**, elle-même futuriste, et jouée dans son intégrité originelle est un pont géant entre piano et violon ; elle affirme son imaginaire foudroyant, sublime et subtile Sonate en mi mineur d’un compositeur toujours trop peu joué. Sur le thème « arrangements et création », les deux musiciens font entendre jusqu’où des œuvres musicales appartenant à un patrimoine connu peuvent être explorées, reprises, arrangées pour « subvenir » à la nécessité de l’imagination contemporaine, en quelque sorte. Ils s’emparent avec une acuité complice et très convaincante de la célèbre « Faust Fantaisie » de **Wieniawski** ; y tracent ce qui pourrait être une fantaisie musicale d’aujourd’hui, avec ses croisements, ses ellipses, ses changements de ton. Y sont intégrés Ravel, Edmond Dédé, Liszt, pour faire surgir un objet musical et spirituel final, plus… halluciné, surréaliste en définitive ! Superbe engagement interprétatif.

Leurs transcriptions commises tout autant sur trois œuvres de

Liszt empruntent la voie du cadavre exquis pour permettre aux deux imaginaires de cohabiter et se déployer dans les œuvres-sources. Le concert permet ainsi une expérience où « l'individualité du compositeur et de l'interprète se dissolvent dans l'œuvre » ; conjonction vivante où la musique parle autrement, avec une autorité issue d'une sorte d'inconscient collectif. Impulsif et à moitié improvisé, ce format semble être propice pour tenter de conquérir ce qui flotte dans l'air… du concert. Le spectateur abreuvé, et même enivré, est conquis.



Derrière chaque pièce, un train peut en cacher un autre, une musique peut en révéler une autre. Comme des Poupées russes, étrangement musicales. Ces réactions en chaîne active dans ce programme un jeu de cache-cache qui s'autorise des passerelles et met à jour des liens surprenants entre répertoires, entre instruments. Magistrale implication des deux instrumentistes.

CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Colonne, le 7 oct 2024. Centenaire du Suréalisme (Festival INVENTIO 2024), « ***Double-fil*** » (création), Scriabine (Sonate n°2), Liszt, Ravel,… **Léo Marillier,** violon / **Orlando Bass**, piano.

LIRE aussi notre présentation annonce du concert « Double-

Fil », création … Léo Marillier / Orlando Bass. PARIS, le 2 oct 2024 -/ Concert de clôture du FESTIVAL INVENTIO 2024 : https://www.classiquenews.com/festival-inventio-paris-salle-colonne-le-7-oct-2024/

CRITIQUE, ballet. TOULOUSE, Opéra national du Capitole, le 30 octobre 2024. GLUCK : Semiramis / Don Juan. Ballet de l'Opéra National du Capitole / Le Concert des Nations / Jordi Savall (direction)

Pour mieux préparer l'écoute et la vision des deux ballets de Christoph Willibald Gluck mis à l'affiche du Théâtre du Capitole, les rares "*Sémiramis*" et "*Don Juan*", le chef catalan Jordi Savall et son fabuleux Orchestre des Nations a choisi de diriger, comme un préalable très convaincant, la *Suite d'orchestre* d'après *Iphigénie en Aulide* (1774), du même Gluck. La

partition, première pierre de sa révolution opératique en France, fait valoir les étonnantes qualités expressives de la phalange savallienne (couleurs, accents, respirations…).

Puis, après ce préambule des plus délectables (confirmant l'éloquence des instruments historiques), place aux deux ballets-pantomimes que le Chevalier Gluck composa à Vienne dans les années 1760 : *Don Juan* (1761), puis *Semiramis* (1765, d'après la pièce de Voltaire). Gluck maîtrise alors autant la veine lyrique que chorégraphique (il laisse en réalité une dizaine de ballets pour la Cour Impériale). Associé au poète Calzabigi et au chorégraphe Angiolini, le compositeur peaufine sa conception du drame lyrique, réalisant la révolution lyrique que l'on connaît avec *Orfeo ed Euridice* (1762) et *Alceste* (1767)…

Don Juan et *Semiramis* s'inscrivent dans cette période d'intense recherche ; il s'agit d'œuvres aussi décisives que ses opéras. Savall a donc toute pertinence de les associer ainsi en une seule soirée. Dans la décennie suivante (à partir de 1770), Gluck – grand invité de Marie-Antoinette à Versailles – va encore plus loin ; il allait tout autant marquer l'histoire de l'opéra en France ; à ce titre pour *Orfeo ed Euridice* devenu *Orphée et Eurydice* (en français), le compositeur recycle plusieurs séquences de ses ballets, et la chaconne qui conclut Don Juan deviendra la fameuse "*danse des furies*" de l'Orphée français.

La soirée toulousaine permet ainsi de mesurer l'évolution de l'écriture et aussi la valeur du Gluck, compositeur pour le ballet, ce soir « ballet d'action », au fort potentiel dramatique voire spectaculaire… Certes les styles des deux chorégraphes conviés sont différents, mais les deux partagent un même raffinement sombre des costumes, un vocabulaire chorégraphique plutôt néo-classique, avec spécificité pour le

seul Don Juan, un humour conjugué à une savoureuse légèreté (citant la source à laquelle Gluck a puisé : Molière).

Les deux chorégraphes assument même une lecture distanciée, éloignant la danse du prétexte strictement narratif, que la musique sert d'ailleurs admirablement, avec une clarté très facile à suivre de séquences en séquences. Les deux chorégraphes relisent voire écartent (sur *Don Juan*) le spectaculaire fantastique de l'apparition des spectres qui marquent et rapprochent pourtant les deux actions. C'est au final *Sémiramis* qui tire son épingle du jeu : son écriture chorégraphique est certes décalée, mais elle ne perd pas son lien organique avec la musique dramatique et tragique de Gluck. Par les questionnements sur la forme du spectacle, les enjeux nouveaux parfois surprenants que fait naître le fait de re-chorégraphier des ballets avec leur musique historique, l'offre de ce soir s'avère des plus intéressantes. Même dans ses réalisations plus ou moins convaincantes, saluons les choix artistiques et les risques assumés ainsi de **Beate Vollack**, nouvelle directrice de la danse à l'**Opéra National du Capitole de Toulouse** qui signe sa première saison.



Crédit photographique © David Herrero

Dans *Don Juan*, **Edward Clug** évacue le personnage du Commandeur au profit de la sublime figure d'Elvire, amoureuse délaissée, inconsolable, si éprise du Séducteur (impeccable **Marlen Fuerte Castro**). Même la confrontation du Libertin insolent et du Commandeur exigeant son repentir est visuellement écartée au profit d'un tableau collectif où ce sont les danseurs qui s'affirment au pied du héros seul en scène et statique sur un cheval colossal. Dommage aussi que le tableau infernal qui précipite le Pécheur insolent, n'offre pas au Corps de Ballet, la transe collective et frénétique qu'appelle la musique somptueuse et si expressive de Gluck. L'engagement du **Ballet du Capitole de Toulouse** n'est pas en cause ; c'est plutôt la conception dramaturgique et l'écriture chorégraphique qui semblent trop distanciées vis-à-vis des enjeux de la partition (quand même l'une des plus contrastées et impérieuses du Chevalier). Le relief marquant du danseur Philippe Solano (le valet) laissait augurer du meilleur au début ; hélas, la suite

du ballet confirme le fil chorégraphique sans guère de lien organique avec la musique et l'action conçue par Gluck d'après Molière.

Dans *Semiramis*, **Angel Rodriguez** convainc davantage. Visiblement mieux inspiré par la coupe plus frénétique et syncopée du ballet, avec une écriture de Gluck précise et très efficace, et des sections qui sont souvent aussi fugaces que frénétiques, le chorégraphe respecte davantage ce qui fonde la force expressive du sujet : son spectaculaire fantastique et surnaturel (ainsi dès le début, le surgissement depuis le sol terreux, de sept femmes souples et expressives, semblant ne former qu'une seule créature…). La danse s'affirme ici plus variée et imaginative, plus expressive dans une flexibilité dramatique qui exploite avec éclat les possibilités du Corps de ballet : ainsi surgit le mystère, un sentiment énigmatique même qui plonge l'action babylonienne dans l'univers du songe où percent le Ninias de **Philippe Solano** ; une atmosphère à la fois lugubre et onirique enveloppe l'action jusqu'à la scène du tombeau final, sorte de nocturne foudroyant qui justement exploite à raison, ce spectaculaire inscrit dans la musique de Gluck (la chute du décor accordé à celle de la danseuse depuis la pyramide humaine qui lui sert de socle mouvant…).
La réussite visuelle de ce dernier tableau conforte l'évidente réussite de cette Sémiramis : la chorégraphie d'Ángel Rodriguez épouse avec puissance et fulgurance tragique, les accents terribles du meilleur Gluck.

La production qui prolonge l'enregistrement des deux ballets par Jordi Savall chez Alia vox, est annoncée à Barcelone (mars 2025) puis Paris (Opéra-Comique, mai 2025). Mais avant cela, Mezzo diffusera le spectacle le 26 novembre prochain. A ne pas manquer !

_____

CRITIQUE, ballet. TOULOUSE, Théâtre du Capitole, le 30 octobre 2024. GLUCK : Semiramis / Don Juan. Ballet de l'Opéra National du Capitole / Le Concert des Nations / Jordi Savall (direction). Photos © David Herreeo

CD

LIRE aussi notre critique du cd Gluck : Semiramis / Don Juan [Jordi Savall / Alia Vox] : https://www.classiquenews.com/critique-cd-evenement-gluck-don-juan-semiramis-ballets-de-angiolini-le-concert-des-nations-jordi-savall-direction-1-cd-alia-voxopera-magazine-n103-fevcritique-cd-evenement-gluck-don-juan/

> *CRITIQUE, CD événement. GLUCK : Don Juan, Semiramis (ballets de Angiolini) – Le Concert des Nations. Jordi savall, direction (1 cd Alia Vox)*

VIDÉO : Jordi Savall dirige la *Sinfonia* extraite de *Don Juan* de Gluck