CRITIQUE, concert. ORANGE, Théâtre Antique, le 24 juillet 2023. Gala Verdi : Netrebko, Eyvazov, Orchestre phil. de Nice, Mazza.



Ce théâtre qui a vu et entendu tant de divas s'est réveillé ce soir comme cela faisait longtemps. L'enthousiasme du public (près de 5000 personnes) tout du long et parfois de manière intempestive, sacre **Anna Netrebko** en diva Fantastica, car La Splendida ne suffit plus à honorer dignement une telle artiste. Entendre une telle plénitude vocale dans cette acoustique sensationnelle tient du miracle. Nombreux sont ceux qui s'en sont rendus compte et l'ont manifesté.

Le sacre d'Anna Netrebko à Orange
En verdienne accomplie,
la FANTASTICA subjugue le Théâtre Antique

Dès son entrée en scène avec le premier air de Lady Macbeth, **Anna Netrebko** prend possession de la scène et du cœur du public. La lecture de la lettre suscite une écoute très attentive ; ensuite le slancio verdien prend une dimension cosmique dès ses premières phrases chantées d'une voix pleine et vibrante. Car ce n'est pas seulement un timbre unique, une homogénéité sur toute la tessiture et une puissance qui semble

infinie qui nous subjuguent. C’est l’instinct musical surnaturel qui lui permet d’aborder avec exactitude toute musique indépendamment des classifications.

La diva possède une voix qui évolue vers de plus en plus d’opulence et de riches harmoniques inouïes qu’aucune autre soprano ne peut et n’a pu s’enorgueillir d’une telle évolution. Au stade de sa carrière un sommet semble atteint et le Verdi de la maturité est au cœur de ses possibilités. Son art du chant est tout simplement sidérant. L’élan qu’elle donne à chaque intervention, les infinies nuances, les couleurs multiples … tout est d’un Verdi de haute lignée comme au temps historique des Ponselle, Callas, Price, Vischnevskaïa. Et avec cette qualité d’angélisme et de pureté que des voix de cette ampleur conservent rarement, même Caballé a été entachée de certaines duretés avec le temps.

L’autre air du récital est « Pace, pace » de la Force du destin qui laisse pantois. La maîtrise de la ligne vocale est parfaite ; elle sait donner à chaque « Pace », une couleur, une nuance différente. C’est un art du chant grandiose qui culmine avec un Pace pianissimo quasi surnaturel face au mur. Cet art de la scène l’habite au plus au point et lui permet de se déplacer avec une aisance parfaite sur toute la large scène, de gravir les marches centrales, de se déplacer étole au vent dans sa première robe rouge et toutes voiles irradiantes dehors pour la deuxième partie qui donne une dimension angélique à son Aïda.

Dans les duos, son art du challenge lui permet non seulement d’irradier mais de porter son partenaire à se dépasser. Ainsi celui d’Aïda avec le ténor **Yusif Eyvazov**, nous offre une osmose délicate. Des voix si larges capables de cette délicatesse dans cette acoustique si fidèle offrent un plaisir suave aux spectateurs. La voix de la princesse Amnéris par **Elena Zhikov**a est hélas trop discrète. Avec le baryton **Elchin Azizov** dans le superbe duo du Trouvère, « Mira d’accerba lacrime », la pulsation intraitable devient diabolique avec

des vocalises à pleine voix, parfaites. A nouveau ce slancio verdien si rare est hypnotisant. Dans le final du Trouvère de l'acte I, et qui termine le concert, les trois voix (soprano, ténor, baryton) s'interpénètrent dans un festival d'harmoniques rares. Quel swing entre ces trois artistes galvanisés par l'immense Anna !

Pour ma part, c'est dans le duo final d'Aïda, opéra que les deux chanteurs donnent à Vérone cet été (prochaines représentations le 30 juillet et le 2 août 2023) que le sommet me semble atteint tant Yusif Eyvazov se hisse au niveau de son épouse et partenaire. Ce chant éthéré et pianissimo reste comme un rêve éveillé. Dans le quatuor de Rigoletto l'équilibre n'a pas été parfait car dès que la voix de Netrebko, même dans une nuance piano se révèle, elle éclipse par sa richesse harmonique toutes les autres alors que le début permettait à la mezzo Elena Zhidkova de s'imposer de manière satisfaisante. Rendons toutefois hommage à Yusif Eyvazov dont la voix de ténor claire et pure fait merveille dans le Duc de Mantoue. Le chant soutenu par une belle émotion lui permet de gagner la sympathie du public dès son premier air. Pour ma part son deuxième air, celui si sombre d'Alvaro dans la Force du destin, n'a pas les ombres si indispensables à décrire la souffrance du héros contre lequel le sort s'acharne. Plus de nuances et de couleurs auraient enrichi l'interprétation trop lumineuse du ténor azerbaïdjanais. Dans le duo du dernier acte de la Force du destin l'opposition de couleurs avec son compatriote, le baryton Elchin Azizov en Carlo fonctionne parfaitement offrant un beau succès aux deux voix masculines. Précédemment le baryton jouant de sa voix sonore n'a pas semblé vouloir rendre les subtils tourments de Renato dans son air de l'acte II du Bal Masqué, **Eri Tu**. Un son généreux et un chant assez martial a semblé hors contexte dramatique même si dans cet air ses moyens considérables resplendissaient.

La mezzo-soprano Elena Zhidkova nous a paru souffrante et ne

disposait pas de tous ses moyens ce soir. Nous reparlerons d'elle dans des conditions plus normales.

L'Orchestre niçois et le chef **Michelangelo Mazza** s'évertuent pour être à la hauteur de l'événement, sans génie mais avec efficacité. Le ballet extrait d'Otello est certes plus apte à mettre en valeur l'orchestre ; il n'a pas charmé outre mesure. Des petits décalages n'ont pas été évités par le chef italien avec un ténor parfois alangui sur les notes longues et un baryton parfois trop pressé. Seule Anna Netrebko telle un caméléon a un sens du tempo surnaturel qui avec un art félin lui permet de toujours être exacte.

Voilà un Gala Verdi de haute tenue galvanisé par une Anna Netrebko en très, très grande forme, irradiant de théâtralité verdienne et de charme : Anna la Fantastica !

En bis tout ce petit monde, public en frappant dans les mains a dégusté un Brindisi de la Traviata rappelant quel a été le succès de Netrebko dans ce rôle aujourd'hui abandonné par la Diva.

Espérons que dans les années prochaines elle réservera aux Chorégies d'Orange, l'un de ces immenses rôles verdiens qui conviennent si idéalement à ses moyens vocaux et son art du chant. Sinon il nous faudra la suivre ailleurs, à Vérone ? …

CRITIQUE, concert. ORANGE, Théâtre Antique, le 24 juillet 2023. Gala Verdi : Netrebko, Eyvazov, Orchestre phil. de Nice, Mazza.

Airs duo, trios, quatuor, extraits d'opéras de Giuseppe Verdi

(1813-1901) : Macbeth, Rigoletto, Il Trovatore, La Forza del destino, Un Ballo in maschera, Aïda. Anna Netrebko, soprano ; Yusif Eyvazov, ténor ; Elena Zhidkova, mezzo-soprano ; Elchin Azizov, baryton. Orchestre philharmonique de Nice. Micelangelo Mazza, direction. – Photo : cover du cd d'Anna Netrebko (VERISMO / Puccini heroïnes – DG) (DR) Lire ici la critique du cd Anna Netrebko VERISMO / Puccini, Catalani, Cilea, Mascagni… heroines : CLIC de CLASSIQUENEWS août 2016 : https://www.classiquenews.com/cd-compte-rendu-critique-verismo-boito-ponchielli-catalani-cilea-leoncavallo-mascagni-puccini-airs-doperas-par-anna-netrebko-soprano-1-cd-deutsche-grammophon/

Approfondir

CD, compte rendu critique. « VERISMO » : Boito, Ponchielli, Catalani, Cilea, Leoncavallo, Mascagni, Puccini, airs d'opéras par Anna Netrebko, soprano (1 cd Deutsche Grammophon)

France 5, France Musique ce soir: Symphonie des mille n°8

de MAHLER



FRANCE MUSIQUE, ce soir, le 29 juil 2019. MAHLER : Symphonie n°8 des mille / France Musique en direct dès 20h45 – France 5 à 22h30. Créée à Munich au moment de l'Exposition Internationale, le 12 septembre 1910, **la Symphonie des Mille ou Symphonie n°8 de Gustav Mahler** est un immense chant d'espoir qui marque aussi la pleine maturité d'une écriture enfin apaisée, après les tourments plus ou moins contrôlés et assumés des Symphonies n°5, n°6 et surtout n°7, symphonies autobiographiques où le conflit, la noirceur, la présence de forces cosmiques insurmontables, les blessures liées à son destin personnel et sa vie sentimentale, sont le sujet principal. Ici rien de tel, sinon, une arche grandiose dont les tensions canalisées convergent vers une prière de réconciliation, une aspiration profonde à la paix éternelle.

Si Mahler n'a pas écrit d'opéras, cette fresque grandiose à l'échelle du colossale nécessite un plateau artistique impressionnant : triple choeur (femmes, hommes, enfants), grand orchestre, solistes dont les airs sont dignes d'un drame lyrique.

L'odyssée mahlérienne de la 8ème doit son unité à la constance attendrie, exaltée mais toujours élégante des interprètes. D'autant plus que les deux parties sont d'un étonnant contraste : premier volet construit autour du Veni, Creator Spiritus, selon le texte médiéval de l'archévêque de Mayence, Hrabanus Maurus. Le compositeur a reçu la révélation de cette hymne au Créateur, d'autant plus bienvenue pour son âme inquiète et de plus en plus mystique. Tout le développement

est une variation sur le thème de cette fulgurance personnelle dont il souhaite nous faire partager l'intensité.

PLAN

Le volet 1 qui reprend la traduction de l'hymne médiéval : *Hymnus : **Veni Creator***, est un immense chant de prière et d'espérance, dans une écriture contrapuntique des plus maîtrisée, qui cite toutes les messes et oratorios qui l'ont précédé. Mahler exprime la tendresse des croyants récepteurs du miracle, témoins d'une vision sidérante partagée. Durée : circa 30 / 35 mn.

Dans le second volet, d'après *Schluss-szene aus « Faust » (Scène finale du Faust)* de Goethe, pendant littéraire au premier volet d'origine sacrée, mais non moins extraordinairement exalté, solistes, chœurs et orchestre façonnent une superbe peinture de la foi, soit un véritable opéra spirituel où l'évocation du mystère, grâce à des épisodes suggestifs, un sens évident de l'articulation et des nuances (bois somptueux, cuivres grandioses, cordes amples et suspendues) donne le format de cette seconde Passion. Comme une réponse moderne aux Passions de JS BACH, Mahler orchestre un remarquable drame sacré où se précisent plusieurs profils Pater Profundis, Maria Aegyptica, lesquels en intercesseurs, accompagnent le croyant vers l'étreinte finale que lui réserve, ô comble du bienheureux, Maria Gloriosa.
Rien ne manque à l'évocation de ce diptyque religieux. Ni l'élan fervent, ni la sensibilité. Le chef doit veiller aux détails comme à l'architecture de cette cathédrale orchestrale et lyrique. Ici Homme et univers ne font plus qu'un : le but ciblé, espéré, exaucé d'un Mahler enfin en paix avec lui-même, est atteint. Plan : adagio, scherzo, finale agitato – Durée : circa 1h.



FRANCE MUSIQUE, lundi 29 juillet, 20h45. MAHLER : Symphonie n°8 des Mille.
EN DIRECT sur France MUSIQUE, – en différé sur FRANCE 5 à 22h30
depuis les **Chorégies d'Orange 2019** (150è anniversaire en 2019)

Magna Peccatrix: Meagan Miller
Una poenitentium: Ricarda Merbeth
Mater gloriosa :Eleonore Marguerre
Mulier Samaritana: Claudia Mahnke
Maria Aegyptica: Gerhild Romberger
Doctor Marianus: Nikolaï Schukoff
Pater ecstaticus: Boaz Daniel
Pater profondus: Albert Dohmen

Orchestre Philharmonique de Radio France
Orchestre National de France

Choeur de Radio France
Choeur philharmonique de Munich
Maîtrise de Radio France

Jukka-Pekka Saraste, direction

_____
_____

CRITIQUE, Zarzuela. ORANGE, Chorégies, le 6 juil 2019. NUIT ESPAGNOLE, TOUJOURS DIMANCHE AVEC DOMINGO… Domingo, Ballet A. Gades

CRITIQUE, Zarzuela. ORANGE, Chorégies, le 6 juil 2019. NUIT ESPAGNOLE, TOUJOURS DIMANCHE AVEC DOMINGO… Même le samedi. Dans la nuit provençale, la rigueur caniculaire apaisée, pour fêter son cent-cinquantième anniversaire de plus ancien festival de France né en 1869, apogée de la zarzuela, les Chorégies d'Orange, pour leur flamboyante ouverture, se paraient du rouge et or –non sang et or à réprouver– d'une Espagne à approuver dont les Espagnols, éprouvés par l'exil d'une Histoire récente sombre, pouvaient se sentir fiers, son bel étendard lyrique défendu mondialement par des étoiles de première grandeur, les Kraus, Los Ángeles, Berganza, Caballé,

Carreras, María Bayo et, bien sûr, comme je le lui disais, Plácido Domingo qui en a fait un passage obligé de son concours de chant international Operalia, depuis 1993, la rétablissant dans ses belles lettres de noblesse : populaire.
La zarzuela a bercé mon enfance, apaisé des nostalgies de la distance natale. Dès que je l'ai pu, à côté de mes cours magistraux sur l'éthique et l'esthétique du Baroque, de philosophie, de rhétorique, j'ai pu imposer à l'Université, dès les années 70, des cours plus légers sur la musique espagnole, sur la zarzuela, dont se sont nourris aussi de mes étudiants, certains devenus chanteurs, et même chercheurs en la matière. Matière chère à mon cœur, qui fera pardonner, je l'espère, ces aveux personnels, sur laquelle j'ai aussi multiplié des écrits, des conférences, des émissions de radio.
D'où la joie de partager collectivement, avec ce public si nombreux, cette émotion si intime, si personnelle, si nichée au fond de moi. Un critique peut, ou doit, être aussi sentimental dès lors que la raison n'est pas la dupe du cœur : un public si heureux, si enthousiaste, fut comme l'aval rationnel, objectif, de ce bonheur subjectif.

Zarzuela
Ce terme, il ne faut pas s'y tromper, désigne aussi un plat qui mêle poissons et fruits de mer liés par une sauce. Ce mot dérive de zarza (qui signifie ronce), donc, zarzuelaest un lieu envahi par les ronces, une ronceraie. Ce nom fut donné au Palais de la Zarzuela, résidence champêtre d'abord princière puis royale (c'est la résidence actuelle du roi Philipe VI et de sa famille), aux environs de Madrid.

Au XVIIe siècle
Le roi Philippe IV, qui avait fui l'Escorial austère de son aïeul Philippe II, et habitait un palais à Madrid, venait s'y délasser avec sa cour, chasser et, disons-le, faire la fête, donner des fêtes somptueuses, des pièces de théâtre agrémentées de plus en plus de musique, qu'on appellera « Fiestas de la zarzuela », puis, tout simplement

« zarzuela ». C’est pratiquement, d’abord, un opéra baroque à machines, d’inspiration italienne mais entièrement chanté en espagnol ou, plus tard, avec des passages parlés à la place des récitatifs.
En France, il faudra attendre 1671 pour le premier opéra français, la Pomone, de Robert Cambert, livret de l’abbé Pierre Perrin. En Espagne, environ cinquante ans plus tôt, en 1627, une de ces fêtes musicales de la zarzuela est, en fait, un véritable opéra à l’italienne. Bien sûr, on ne l’appelle pas « opéra » puisque ce mot tardif, italien, signifie simplement ‘œuvre’, les ouvrages lyriques de cette époque n’étant appelés que dramma per musica, ‘drame en musique’, Monteverdi n’appelant son Orfeo que ‘favola in musica’, fable en musique. En Espagne, on l’appellera donc zarzuela. C’est La selva sin amor, ‘La forêt sans amour’, avec pour librettiste rien de moins que le fameux Lope de Vega, pour lors le plus grand dramaturge espagnol, qui serait auteur de près d’un millier de pièces de théâtre. La musique de Filippo Piccinini, italien établi à la cour d’Espagne, est malheureusement perdue. La mise en scène, fastueuse, extraordinaire, du grand ingénieur et peintre florentin Cosimo Lotti frappa les esprits et on en a des descriptions émerveillées.La zarzuela est donc, d’abord, le nom de l’opéra baroque espagnol aristocratique, fastueux.

Au XVIIIe siècle
On appelle toujours zarzuela une œuvre lyrique baroque à l’italienne, parlée et chantée, parallèlement au nouveau terme « opéra » qui s’impose pour le genre entièrement chanté, qui mêle cependant, à différence de l’opera seria italien, le comique et le tragique. Cependant, l’évolution du goût fait qu’il y a une lassitude pour les sujets mythologiques ou tirés de l’histoire antique qui faisaient le fonds de l’opéra baroque.
L’Espagne avait une tradition ancienne d’intermèdes comiques, deux saynètes musicales insérées entre les trois actes d’une pièce de théâtre, la comedia (dont la réunion des deux en un

seul sujet donnera dans la Naples espagnole l'opera buffa). Au XVIIIe, ces intermèdes deviendront de brèves tonadillas populaires qui alternent danses et chants typiques ; étoffées, elles s'appelleront plus tard encore zarzuelas, avec des sujets de plus en plus populaires, puis nettement inspirées des coutumes et de la culture du peuple.

XIXe siècle

Du XIXe au XXe siècle, ce nom de zarzuela désigne définitivement une œuvre lyrique et parlée qui, donc, peut aller de l'opéra à l'opérette, dramatique ou comique. Les compositeurs tels que Francisco Barbieri, ou encore Tomás Bretón en ont illustré un versant pittoresque bouffon, typiquement espagnol. C'est souvent, pour la zarzuela grande, un véritable opéra (Manuel de Falla appellera d'abord « zarzuela » son opéra LaVida breve (1913). Mais la plupart mêlent toujours, par tradition, le parlé et le chanté.

L'opéra-comique, c'est un opéra qui est « comique », non parce qu'il fait rire, mais, comme le dit le dictionnaire de Littré au premier sens du mot, « Qui appartient à la comédie », bref au théâtre. Donc, un opéra-comique est un opéra qui admet des passages parlés, comme la zarzuela qui l'a précédé de beaucoup. À Paris, le théâtre de l'Opéra-Comiqueétait le lieu consacré, au XIXe siècle, à ce genre d'ouvrage. Il faut le rappeler, Carmen n'est pas un opéra pur mais un opéra-comique puisqu'il y a des passages parlés. Ce genre de l'opéra-comique, en France, naît dans le milieu du XVIIIesiècle. Mais en Espagne, il apparaît un siècle et demi auparavant. C'est justement ce qu'on nomme zarzuela, même si les sujets en sont très différents.

Le XIXe siècle sera l'âge d'or de la zarzuela. Mais qui subit la concurrence de l'opéra italien qui règne en Europe avec Rossini, Bellini, Donizetti et bientôt Verdi. Vers le milieu du siècle, un groupe d'écrivains et de compositeurs rassemblés autour de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), grand compositeur et maître à penser musical de l'école nationale renoue et rénove le genre, lui redonne des lettres de noblesse

dans l’intention d’affranchir la musique espagnole de l’invasion de l’opéra italien, la zarzuela grande prétendant au titre d’opéra national : bataille perdue, la bourgeoise préférant l’italianisme lyrique international. L’éventail des sujets est très grand, du drame historique à la légère comédie de mœurs. Cependant, dans la zarzuela qui perdure, toute l’Espagne et ses provinces est présente dans sa variété musicale de rythmes vocaux et de danses.Madrid devient le centre privilégié de la zarzuela urbaine brève en un acte, avec ses madrilènes du menu peuple, son accent, ses fêtes, ses disputes de voisinage.

Zarzuela et nationalisme

C’était l’une des conséquences des guerres napoléoniennes qui ont ravagé l’Europe, de l’Espagne à la Russie, le nationalisme commence à faire des ravages : le passage des troupes françaises a éveillé une conscience nationale, pour le meilleur quand il s’agit d’art, et, plus tard, pour le pire comme on l’a, hélas, vu et voit encore. Pour le moment, il ne s’agit que de musique dont on dit qu’elle adoucit les mœurs. Partout, d’autant que les gens ne comprennent pas forcément l’italien, langue lyrique obligatoire, il y a des tentatives d’opéra national en langue autochtone, même si les opéras italiens se donnent en traduction.

Des expériences naissent un peu partout, en Allemagne avec Weber et son Freischütz (1821), premier opéra romantique, en langue allemande (avec des passages parlés comme dans les singpiel de Mozart, L’Enlèvement au sérail, La Flûte enchantée), suivi de Wagner qui en signe les chefs-d’œuvre germaniques. La France a sa propre production lyrique. Mais jugeons de la vanité des nationalismes : l’opéra à la française a été créé pour Louis XIV (fils d’une Espagnole, petit-fils d’Henri IV le Navarrais, qui descend d’un roi maure espagnol) par le Florentin Lully. C’est Gluck, Autrichien, maître de musique de Marie-Antoinette, qui recrée la tragédie lyrique à la française dans cette tradition ; c’est Meyerbeer, Allemand, qui donne le modèle du grand opéra historique à la

française ; ce sera Offenbach, juif allemand, qui portera au sommet l'opérette française, et l'opéra le plus joué dans le monde, dû à Bizet, c'est Carmen, sur un sujet et des thèmes espagnols. Fort heureusement, l'art, la musique ne connaissent pas de frontière et se nourrit d'un bien où on le trouve comme dirait Molière.

L'Espagne

Dans ce contexte européen, l'Espagne est plus mal lotie. Elle est plongée dans le marasme de la décolonisation, résultat des guerres napoléoniennes et de la Révolution française, car les colonies refusent de reconnaître pour roi Joseph Bonaparte imposé en Espagne. Il en sera chassé après une terrible Guerre d'Indépendance qui sonne le glas de l'Empire de Napoléon : rappelons non pas les heureuses peintures de Goya des temps de la tonadilla, mais ses sombres tableaux sur la guerre, ses massacres, ses gravures sur les malheurs de la guerre. En dix ans, entre 1810 et 1820, l'Espagne perd le Mexique, l'Amérique centrale et l'Amérique du sud dont elle tirait d'énormes richesses. Elle ne garde que Cuba, Porto-Rico et les Philippines, qui, à leur tour, s'émanciperont en 1898, année qui marque la fin d'un Empire espagnol de plus de trois siècle.

Et paradoxalement, ces années 1890 sont l'apogée de la zarzuela, avec le género chico ('le petit genre'), en un acte, qui connaît un essor sans précédent.

Indifférente aux aléas de l'Histoire contemporaine, la zarzuela chante les valeurs traditionnelles d'une Espagne qui continue à se croire éternelle avec ses valeurs, courage, héroïsme, honneur, amour, religion, patrie, etc, tous les clichés d'un nationalisme d'autant plus ombrageux qu'il n'a plus l'ombre d'une réalité solide dans un pays paupérisé par la perte des colonies et les guerres civiles, les guerres carlistes qui se succèdent, trois en un siècle, entre libéraux et absolutistes, la terrible Guerre de 1936, en étant qu'une suite en plein XXe siècle.

La zarzuela devient une sorte d'hymne d'exaltation

patriotique, de nationalisme auto-satisfait où l'espagnolisme frise parfois l'espagnolade. Cela explique que le franquisme, isolé culturellement du monde, tourné vers le passé, cultiva avec dévotion la zarzuela, la favorisa de même qu'un type de chanson « aflamencada », inspirée du flamenco, comme une sorte de retour aux valeurs traditionnelles d'une Espagne le dos tourné à la modernité.
Après un rejet de la zarzuela, et du flamenco, récupérés et identifiés à l'identité franquiste, il y a un retour populaire apaisé vers ces genres typiques, d'autant qu'ils avaient toujours été défendus et cultivés, sur les scènes mondiales par tous les plus grands interprètes lyriques espagnols déjà nommés. Domingo par ailleurs, né de parents chanteurs de zarzuelas, a imposé la zarzuela comme genre lyrique dans le fameux concours qui porte son nom et des chanteuses aujourd'hui célèbres comme Inva Mula, albanaise, ou Elina Garanca, lettone, s'y sont illustrées, entre autres.Sans oublier Rolando Villazón.

Musique espagnole : du typique au topique
La musique espagnole traditionnelle, typique, a une identité si précise en rythme, tonalités particulières, mélismes, qu'elle s'est imposée comme un genre en soi, si bien que rythmiquement, certaines de ses danses picaresques, même condamnées par l'Inquisition comme licencieuses, la chacone, la sarabande, la passacaille, le canari, la folie d'Espagne, le bureo (devenu sans doute bourrée), se sont imposées et dignifiées dans la suite baroque. Quant à ses modalités et tonalités, elles ont fasciné les grands compositeurs, de Scarlatti à Boccherini, par ailleurs bien intégrés à l'Espagne, de Liszt à Glinka et Rimski-Korsakof, de Verdi à Massenet, de Chabrier à Lalo, Debussy, Ravel, en passant par la Carmen de Bizet qui emprunte son habanera à Sebastián Iradier et s'inspire du polo de Manuel García, père de la Malibran et de Pauline Viardot, etc, pour le meilleur d'une « vraie » et digne musique espagnole « typique », écrite hors de ses frontières.

Mais le typique trop défini finit en topique, en cliché avec l'espagnolade, qui a ses degrés, pas tous dégradants, et qui tiennent plus à une surinterprétation, à un excès coloriste de la couleur locale dans la musique, mais, surtout, à des textes, pour la majorité de musiques chantées, qui surjouent un folklore hispanique où règne le cliché pas toujours de bon aloi, une Espagne plurielle réduite abusivement à une Andalousie de pacotille, qui agace et humilie les Espagnols, caricaturée au soleil, au faux flamenco, aux castagnettes et à l'abomination de la corrida.

Nuits des Espagnes aux Chorégies

C'est l'Espagne, en fait, dans son unité et variété, fortement une par sa puissante tradition musicale et sa pluralité de chants et de danses de ses diverses régions évoquées, du nord au sud : Andalousie, Aragon, Castille, Estrémadure, Pays basque, etc.

La Boda de Luis Alonso symbolique ?

Bel exemple, symptomatique, symbolique ici, l'ouverture du spectacle, l'intermède célèbre de La Boda de Luis Alonso (1897) de l'enfant prodige puis compositeur prodigue Gerónimo Giménez qui a composé plus d'une centaine de zarzuelas en un acte dont un 'Barbier de Séville' El barbero de Sevilla (1901). Il dépasse le cadre du genre avec La tempranica (1900), véritable opéra-comique, très lyrique, dont s'inspire Manuel de Falla pour sa Vida breve, puis Turina, Torroba en faisant un opéra en mettant en musique les parties parlées. Un des airs de La tempranica, le zapateadode la tarentule, mis en faveur par Teresa Berganza, est désormais un tube pour nombre de cantatrices, dont Patricia Petibon, qui le chante avec espièglerie et parfait accent andalou. Le succès de sa précédente zarzuela, El baile de Luis Alonso (1896) lui avait suggéré non une suite mais un épisode antécédent de la vie de son héros, Luis Alonso, maître à danser à Cadix, son mariage avec une jeunesse, perturbé par l'ex jaloux de la mariée qui, par une ruse brutale et bestiale, un lâcher de taureaux,

rendra compliquée –ou impossible– la nuit de noces du quinquagénaire maître à danser –sur un mauvais pied.

Ballet Antonio Gadès

La musique est brillante, joyeuse, élégante et condense des rythmes et des motifs musicaux autant andalous que du reste de l'Espagne, dont un thème populaire aragonais que Glinka avait utilisé dans sa Jota et Liszt dans sa Rhapsodie espagnole. Un maître à danser et une musique si dansante, rien de mieux pour mettre en valeur le Ballet Antonio Gadès, six hommes en noir, huit femmes en jupes blanches, corolles inversées de lis aux pétales des volants de dessous en rouge, vert, bleu… Le ballet, dans l'élégance de ses figures, déploie le meilleur de l'École bolera, le ballet classique national espagnol, épuré au XVIIIesiècle au contact de la danse française et italienne de cour, mais nourri, comme toute musique en Espagne, de rythmes, de danses populaires. La rencontre, au XIXesiècle avec le flamenco balbutiant sera fructueuse : celui-ci s'affine à son contact et l'École bolera, en raffine des traits, en adopte et adapte des figures, castagnettes et zapateado virtuoses, grâce et dignité des figures, allures, postures. En noir et blanc, avec ces envolées des volants de jupons discrètement colorés, c'était toute l'élégance sans arrogance qui présidait la soirée, menée de main de maître, à la tête du bel Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, par Óliver Díaz (qui corrigera, en seconde partie, un niveau sonore excessif, notamment des cuivres, dans ce vaste espace qui n'en a pas besoin).



Autre interlude, celui des ***Goyescas*** (1916), opéra d'Enrique Granados inspiré plastiquement des tableaux de Goya et, musicalement, de sa suite pour piano (1911) dont le succès à Paris lui avait valu cette commande. La création, à cause de la Guerre mondiale, se fera à New-York en présence du compositeur malheureusement : après le triomphe, il rentrait à Barcelone sur le Sussex qui fut torpillé pas un sous-marin allemand ; Granados, voulant secourir sa femme, se noya avec elle. L'interlude, majestueux, s'ouvre lentement, très lentement comme un rideau de scène dont le chef Óliver Díaz, qui s'était déployé en joyeuse frénésie rythmique avec Luis Alonso, semble étirer et retarder à l'infini du rêve l'ouverture, faisant planer d'irréelle façon le motif vaporeux si nostalgique, si caractéristique du néoromantisme mélancolique Granados. La chorégraphe Mayte Chicoa l'intelligence, la pudeur de ne pas parasiter cette parenthèse méditative, si chargée de deuil par l'Histoire, par des danses : une femme seule, en noir, erre rêveusement sur le plateau, interrogeant sans doute, pour nous, l'ironie cruelle de la vie, succès et mort.
Un autre intermède donnera lieu à des danses de toute beauté,

ensembles, quadrilles, pas de deux, celui, fameux aussi, de ***La leyenda del beso*** (1924) de Sotullo y Vert, avec pour thème central une zambragitane d'une fière noblesse. En seconde partie, extrait du ballet de Manuel de Falla, El sombrero de tres picos, 'Le tricorne', la farruca, la danse virile du meunier, est dansée par un soliste dont le nom méritait d'être cité, avec l'aristocratique hiératisme fougueux du vrai flamenco, loin des vulgarités scéniques racoleuses qui, aujourd'hui, se prodiguent trop. Enfin, dernière parenthèse de danse pure qui scande le spectacle, c'est le prélude du Niño judío ('L'enfant juif'), 1918, de Pablo Luna qui, arrachant la zarzuela à ses frontières nationales, fait voyager de Madrid en Syrie puis aux Indes sans rien perdre de son espagnolisme puisque on y trouve l'air célèbre « De España vengo » ('Je viens d'Espagne'), fleuron lyrique fleuri de mélismes et roulades typiques du flamenco crépitant de castagnettes, qui est, en fait, orchestral, l'ouverture, où la voix est celle de clarinettes et flûtes. Couleurs d'orchestre et couleurs virevoltantes des figures chorégraphiques sont d'un dynamisme communicatif, roboratif.

Chant espagnol

Accueilli par une longue ovation dès son entrée en scène, sa grande silhouette chenue, un peu courbée, saisi d'une visible émotion, vedette de la soirée, Plácido Domingone tire pas pour autant la couverture à soi dans ce concert bien équilibré : quatre airs et une chanson en bis pour lui ; trois airs pour le ténor Ismael Jordiplus trois duos corsés avec Ana María Martínez, qui avec ses trois duos avec Domingo et quatre airs solistes, est bien la soprano disputée entre le baryton et le ténor de la tradition lyrique.

Ismael Jordi

On retrouve avec plaisir, nouveau à Orange mais déjà invité à Avignon, cet élégant et athlétique ténor à la voix ample, égale sur toute sa tessiture, au timbre d'argent raffiné, capable de subtiles nuances d'expression, à l'impeccable ligne

et phrasé. Son premier air est tiré de El trust de los tenorios, ‘Le Syndicat des Don Juan’ (1910) de José Serrano, une leste zarzuela où un séducteur en panne, mis en demeure par ses congénères, sous peine d’amende, de séduire la première femme qui passe, dinDon/Juan de la farce, réussira non à l’emporter mais à faire emporter par un troisième larron l’épouse du Président du club. Il chante la jota « Te quiero morena », avec toute la franchise vocale et la saine puissance que demande cet air aragonais large, direct et gaillard, mais sans rudesse aucune. En deuxième partie, il chante l’air généreux du jeune Javier de Luisa Fernanda (1932) de Federico Moreno Torroba, «De este apacible rincón de Madrid»,évoquant avec une belle envolée son départ et retour en ce coin de Madrid, poussé par l’ambition de la gloire militaire claironnée en final par une fanfare brillante de cuivres. En bis (les bis ne seront jamais annoncés) c’est avec une rêverie nostalgique pleine de nuances délicates qu’il donne la romanza (dénomination de l’air dans la zarzuela) « Sueño de amor », ’Rêve d’amour’, bien nommé de la zarzuela El último romántico(1928) des duettistes compositeurs Soutullo y Vert, qui évoque avec précision des coutumes du peuple et de l’aristocratie du Madrid du dernier tiers du XIXe siècle agité par des remous révolutionnaires.



Mais, dans un duo d'une grande violence avec **Ana María Martínez**, il sera d'abord un l'effrayant gitan amoureux de La leyenda del beso qui,à défaut de la séduire en prétendant « Amor, mi raza sabe conquistar », 'ma race sait conquérir l'amour', il en vient à la menace ouverte de l'amour à la haine et de la haine à la vengeance. Sans forcer son accent andalou, ce natif de Jérez à nom catalan d'une Espagne sans frontières, est tout aussi crédible dans le duo comique avec la soprano de l'opéra en trois actes et non zarzuela El gato montés (1917) de Manuel Penella, entonnant le pasodoble fameux, musique pleine de vie devenue malheureusement appel de torture et de mort dans les corridas.
Ana María Martínez, la portoricaine, de cette hispanité ressoudée, qui se moule sans peine dans tous les accents hispaniques des zarzuelas régionales, du madrilène à l'andalou, a affaire, et beaucoup à faire, avec les deux péninsulaires Espagnols dans des duos qui sont aussi des duels ! Ces mâles dominants ont du mal à séduire ou conquérir des femmes, aussi rebelles que Carmen, guère enclines, les coquines, à se laisser dicter un choix.

Mâles en échec

Vaines menaces du gitan, inutiles séductions, d'un Domingo redevenu ténor aragonais dans El dúo de La Africana (1893), 'Le duo de l'Africaine' de Fernández Caballero qui veut convaincre la prima donnasévillane d'une pauvre troupe d'opéra, répétant l'Africainede Meyerbeer, d'abandonner son pingre de mari impresario pour la suivre en Aragon pour y chanter la jota avec lui : « No cantes más la Africana »,'Ne chante plus l'Africaine', intime-t-il vainement,avec véhémence,l'air ayant une strette en contrepoint véloce très rossinien sur le rythme de la jota : « No me da la gana » , 'Je n'en ai pas envie'. Le même Plácido, puissant propriétaire d'Estrémadure, se faisant fort d'obtenir ce qu'il veut, se voit opposer un ferme « ¡Adiós, Vidal ! » par Luisa Fernanda.

En effet, voix ferme et agile, aux séduisantes couleurs, égale sur toute la tessiture, soprano passant sans peine au mezzo, avec les aigus déchirants du pur lyrique nostalgique des illusions fanées de la romanza« No corté más que una rosa », 'Je n'ai cueilli qu'une rose'de La del manojo de rosas (1934) de Pablo Sorozábal, 'Le bouquet de roses', boutique où travaille une noble demoiselle ruinée après la chute de la monarchie à l'avènement de la Seconde République, zarzuela avec des traits sociaux réalistes, pressentant la guerre. Composée presque à la fin de la Guerre Civile,en trois actes et en prose, La marchenera (1938), est d'une élégance typique andalouse, dont les pétillantes petenerasflamencas, «Tres horas antes del día ». de Federico Moreno Torroba qui en composa quelque cinquante, genre qu'il défendit jusqu'en 1960. Ami du père de Domingo, en1980, il composa un opéra, El poeta, 'Le poète', avec Plácido, mais sans succès.

En bis, toujours sans annonce, avec encore une grâce andalouse des plus piquantes, Ana María Martínez, animée d'une vélocité à couper le souffle sauf le sien, se lance dans «Al pensar en el dueño de mis amores »,les virtuoses carcelerasde Las hijas del Zebedeo (1889), 'Les filles du Zebedeo', air plein d'humour brodé de roulades dont elle enchaîne les cadences flamencas sans coupure, œuvre du grand compositeur d'opéras et

de zarzuelas Ruperto Chapí, qui a laissé un chef-d'œuvre absolu comique du genre bref, La revoltosa (1897).
En fin de première partie, elle avait partagé le pasodoble en duo , « Hace tiempo que vengo al taller», tiréde la zarzuela réaliste de Sorozábal, La del manojo de rosas, avec un Domingo, faux ouvrier mais vrai amoureux, seul rôle de la soirée où Plácido sera heureux héros en amour.

Plácido Domingo, héros en échec amoureux

En effet, notre Domingo, la voix d'or devenue de bronze bruni, sans tricher sur son âge, a-t-il malicieusement placé toute cette nuit espagnole sous le signe du barbon joué comme le héros de La Boda de Luis Alonso qui ouvrait le programme ? En tous les cas, ici, le ténor devenu ou redevenu le baryton qu'il fut à ses débuts, loin de se la jouer en vieux jeune homme, laisse élégamment la place de vainqueur amoureux, explicitement ou implicitement par le choix des œuvres, au jeune premier Ismael Jordi. Certes, c'est la tradition lyrique que de faire du baryton l'empêcheur de tourner rond les amours de la soprano et du ténor. Mais, même reprenant la tessiture de ténordans El dúo de La Africana, c'est un refus qu'il reçoit de la diva andalouse rétive. Son premier air soliste d'entrée de La del soto delParral (Sotullo y Vert, 1929),« Quiero desterrar de mi pecho el temor»,évoque dramatiquement « les heures heureuses perdues », « la désillusion, » l'amertume du temps qui passe.Son second air, « ¡Mi aldea ! », 'Mon village !' de Los gavilanes (1923), 'Les éperviers', de Jacinto Guerrero, exprime la joie, le bonheur éclatant du retourtriomphant sur la terre natale de l'indiano,l'émigrééconomique revenu riche des Amériques,au sommet de sa puissante maturité. Mais la suite, malgré sa lucidité : « Je n'espère plus être aimé »et son cynisme misant l'amour sur le « sublime talisman de la richesse », lui prouvera que l'argent ne peut pas tout et le prédateur, aspirant à épouser la fille de la femme vieillie autrefois aimée, devra renoncer à sa proie. Vidal, le puissant

propriétaire terrien sûr de lui et de ses désirs, même au moment du mariage, renoncera à la jeune Luisa Fernanda mieux assortie en âge et sentiment à Javier.

En fin de première partie, tiré de la réaliste La tabernera del puerto (1936) de Sorozábal, ‘La tavernière du port’, sur fond de trafic de cocaïne, son air « No puede ser », ‘C’est impossible’, dont son charisme a fait un passage obligé dans les récitals de ténors, chante de façon intense, déchirante, véhémente et intimiste à la fois, toutes les interrogations d’un homme aimant passionnément une femme mal perçue de l’opinion publique. Mais, quand on connaît l’ouvrage, on sait que son amour sera enfin couronné de succès.
Succès, échec ? Son bis, toujours pas annoncé, est la superbe surprise de la soirée : une chanson célèbre sur la forcément éphémère nuit d’amour d’une prostituée et de son client.
Ojos verdes (1935). Ces ‘Yeux verts’ ont pour auteur du texte un aristocrate, Rafael de León, comte et deux fois marquis, poète de ladite fameuse Génération de 27, dont faisait partie Federico García Lorca, dont il fut ami. Préférant aux salons de la noblesse les cafés chantants, en trio avec l’auteur dramatiqueAntonio Quintero et le musicien Manuel Quiroga, il deviendra célèbre et ils enregistreront plus de cinq milles chansons populaires dont certaines sont devenues des classiques du patrimoine espagnol. Narrée à la première personne,Ojos verdes traite du troc banal entre une prostituée et un beau client mais la poétise par l’élégance indirecte de l’échange :

« Appuyée contre la porte du bordel,
Je regardais s’allumer la nuit de mai.
Les hommes passaient et je souriais
Et tu t’arrêtas à cheval devant moi. »

Le cavalier demande, non le prix mais, avec courtoisie :
« Ma belle, me donnerais-tu du feu ?
– Mon beau, viens le prendre sur mes lèvres,
Je te donnerai du feu. »
S'ensuit, pour la femme une inoubliable nuit illuminée par les yeux de son amant de passage,
« Yeux verts comme le basilic, verts comme le vert citron, avec des reflets de poignard à jamais cloué dans mon cœur. »
À l'aube de la séparation, encore l'élégance courtoise du client qui ne laisse pas le « petit cadeau » gênant, le prix de ce qui est plus qu'une passe, mais dit :
« Ma belle, je veux t'offrir de quoi t'acheter une robe ».
À quoi, la prostituée, arrêtant son geste, répond avec la même dignité :
« Nous sommes quittes, tu n'as rien à me donner. »
La bêtise de la censure postérieure franquiste, époque de prostitution hypocrite à grande échelle, interdisait, sous peine d'amende, de prononcer le mot mancebía, 'bordel', choquant ses chastes oreilles et imposait de dire à la place un día , 'un jour', ce qui donnait :
« Appuyée contre ma porte un jour
Je regardais s'allumer la nuit de mai.
Les hommes passaient et je souriais… »

Bref, transformant la pute, dont c'est le métier, en quotidienne ménagère racolant devant sa porte. La créatrice du rôle, Concha Piquer, républicaine, préféra toujours payer les amendes plutôt que de changer la parole.
Domingo, comme d'autres interprètes masculins épris de cette musique, de ce texte superbe, s'est emparé de la chanson, la mettant à la troisième personne, au prix de quelque absurdité : ces yeux verts (de la femme dans cette version), cloués à jamais au cœur, inoubliables, il est toujours loisible à l'homme, au client, de les retrouver, pas à elle. La musique auréole les paroles, les mots importants brodés, bredouillés, fredonnés, frissonnés, même du bord des lèvres, de délicats mélismes andalous, impossibles certes à exécuter

dans l’immensité du plein air et dans la pleine puissance de cette voix mythique, mâle et tendre : mais, une danseuse flamenca, jouant avec son immense châle de Manille, semble jouer, dessiner physiquement pour nous ce que le texte dit et orne avec une souveraine élégance physique : avec ce sublime parao, cet arrêt, brusque et graphique, châle déployé comme une aile immense, ce digne refus du prix, le foulard frangé symbolisant à la fois la robe proposée et la dignité de la femme, qui transcende la vénalité par la noblesse du geste gratuit.
Des projections murales d’images de l’Espagne, quelques tables de taverne, des chaises sur scène stylisent lieux et ambiances d’une nuit d’Espagne.
On ne peut que remercier les Chorégies d’Orange d’avoir offert à Plácido Domingo et ses amis, cette carte blanche, qui a pris les couleurs d’un rêve espagnol par la grâce, la magie de ce grand artiste qui, traversant et transcendant tous les genres musicaux, fait vivre la Musique pour tous.

CRITIQUE, Zarzuela. ORANGE, Chorégies, le 6 juil 2019. NUIT ESPAGNOLE, TOUJOURS DIMANCHE AVEC DOMINGO…

Chorégies d’Orange
Théâtre Antique
Samedi 6 juillet à 21h30

Direction musicale, Óliver Díaz
Ana María Martínez, soprano
Ismael Jordi, ténor
Plácido Domingo, baryton
Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo / Les ballets d’Antonio Gades

François Thoron, lumières,
Mayte Chico, chorégraphies

Photos Philippe Gromelle
1 . Ballet Antonio Gadès ;

2. Gitan jaloux : Ismael, Martínez ;
3. Domingo : “Ojos verdes”.

Diffusion
sur France 5 samedi 27 juillet, 22h30

On trouve quelques zarzuelas intégrales et de très nombreux extraits sur Youtube par les plus grands interprètes espagnols. Brefs exemples :
Ataulfo Argenta – Intermedio (La Boda de Luis Alonso)
https://www.youtube.com/watch?v=FFkleozk0xk

La leyenda del beso, Intermedio :

El niño judío.Compañía Sevillana de Zarzuela. Direction d’orchestre : Elena Martínez:
https://www.youtube.com/watch?v=7wZy3Dwfqi8

Compte-rendu Opéra ; Orange, Chorégies 2016 ; Théâtre Antique, le 6 aout 2016 ; Giuseppe Verdi (1813-1901) : La Traviata, Mise en scène : Louis Désiré ; Violetta Valery, Ermonela Jaho ;

Direction musicale : Daniele Ruston

Compte-rendu Opéra ; Orange, Chorégies 2016 ; Théâtre Antique, le 6 aout 2016 ; Giuseppe Verdi (1813-1901) : La Traviata, Mise en scène : Louis Désiré ; Violetta Valery, Ermonela Jaho ; Direction musicale : Daniele Ruston. La Traviata au festival d'Orange, cela suffirait à remplir les 8000 places du Théâtre Antique tant cet opéra est aimé du public. La démocratisation de l'opéra passe par Orange car la télévision lui est fidèle sans défections depuis les origines. Le public d'Orange est unique car beaucoup plus jeune et décontracté qu'ailleurs, très amateur de belles voix également. Les Chorégies doivent se renouveler pour offrir des versions captivantes des éternels chefs d'œuvre, toujours repris en boucle. Mais la magie du lieu ne se dément jamais ou si rarement que le mauvais temps devient simple broutille. Ce soir a été venteux, très venteux, mais a été un grand soir d'opéra, un grand soir pour les Chorégies qui signent leur meilleure Traviata et l'un de leurs meilleurs spectacles. Et je n'ai pas été avare les autres étés dans mes descriptions des belles soirées sous les étoiles. Ma voisine qui comme moi n'en est pas à sa première dizaine de Traviata, amoureuse de l'ouvrage et comme critique en a été d'accord : c'est la plus belle Traviata jamais vue ! Et pourtant celle de Ponnelle, Malfitano et Lombard n'a été détrônée que de justesse…

Orange, Chorégies 2016 : la sublime Traviata d’Ermonela Jaho

Violetta Valery est un personnage sublime et inoubliable. Mais hélas trouver une très belle femme, fine et gracieuse évoquant la fragilité des phtisiques est rarissime. Et la plupart des Traviata vocalement acceptables ne le sont pas du tout physiquement… Et quand l’actrice bouscule tout (Natalie Dessay), la voix n’est pas là dans chacun des trois actes. Dirons nous que nous avons tout gagné avec la défection de Diana Damrau ? Ce serait une muflerie mais cela pourrait être vrai…
Si la voix d’Ermonela Jaho n’a pas la rondeur et la beauté de certaines (Georghiu avec Solti ou Caballe au firmament avec Prêtre), si elle n’a pas l’angélisme dans la rédemption



que certaines parviennent à suggérer (De Los Angeles, Stratas, Cotrubas), si le brillant n’a pas le pur diamant des soprano agiles (Gruberova, Moffo, Sutherland, Damrau), ce soir Ermolena a tout, absolument tout pour le rôle. La beauté de la femme, avec des bras d’une grâce inouïe, la franchise de l’actrice, la mélancolie sous les atours de la fête : tout cela tient de l’incarnation majeure. La désolation rendue par un jeu minimaliste, la maigreur du visage et l’oeil vide à l’acte trois avec la transe finale est d’un génie qui n’est pas sans évoquer Callas. Cette Traviata ne peut se quitter des yeux et son absolu zénith est à l’acte dernier qui est tout simplement anthologique.

L’évolution du personnage relève une grande actrice aux facettes multiples. Femme de vie brillante mais désespérée au prologue, amoureuse apaisée et digne à l’acte un, femme du monde détruite a l’acte deux et femme faite Amour à l’acte trois.

Vocalement Ermonela Jaho a les trois voix de la Traviata. Vocalises et trilles précis avec aigus mais sans l’inutile contre-mi pour le prologue. Mais ce sont surtout les couleurs, les nuances et le phrasé qui sont de grande classe belcantiste. Son slancio verdien, fait d’un phrasé ample et souple sur un souffle infini résiste ce soir au mistral à l’acte un. Son « Amami Alfredo » nous glace le sang. La manière royale dont elle domine sans efforts le grand final de l’acte deux appartient aux grands sopranos verdiens. Puis à l’acte trois, c’est le drame fait voix, le jeux avec les voiles blancs et le vent, la fusion avec le chef et l’orchestre qui atteignent au sublime. Des sons filés aériens, ceux qui faisaient se pâmer les callassiens du paradis de la Scala, une longueur de souffle qui fait se distendre les phrases, abolissant le temps et l’espace. « Se una pudica vergine » est un moment magique, sous la nuit étoilée avec un vent enfin apaisé. Le piano flotte jusque sur la colline, et envahit le cœur de la plus noire tristesse, inouïe sensation de beauté sublime…
Le travail pourtant très court (8 jours !) avec le chef a du être un coup de foudre musical tant maestro Rustoni a porté au firmament du beau son d’orchestre pour cette Traviata là.

Le dernier acte, et je le redis, tient du miracle. L’orchestre de Bordeaux-Aquitaine a été magnifique en tout. Il se pourrait bien en effet que ce très jeune chef, que l’opéra de Lyon va s’attacher à la rentrée, ait des qualités de brillant et de sérieux, un enthousiasme proche de la transe qui en fasse le meilleur chef verdien à venir. Dirigeant pas cœur, ce qui est bien utile dans le tempête venteuse de ce soir, il dit toutes les paroles, a l’œil sur chaque instrumentiste, ne semble pas

lâcher un seul instant les chanteurs ou le chœur. L'élégance de sa direction et son charisme, sont ceux d'une très grand chef. Son sens du tempo exact avec toute la liberté à donner au chant, mais sans aucune complaisance ou mollesse, la manière dont il chauffe les nuances au plus loin, celle dont il obtient de l'orchestre des couleurs d'une richesse incroyable. Tout cela très loin, de la grande guitare que de pauvres fous entendent dans le verdi de jeunesse. Il obtient une tension dramatique toujours entretenue et un rythme impeccable. Une Traviata de chef et de soprano au sommet aurait déjà suffi à notre plus grand bonheur. Il faut bien dire pourtant que tout le reste a été à cette hauteur.

La mise en scène de Louis Désiré est intelligente et sobre, les costumes de Diego Méndez Casariego sont de toute beauté ; ils prennent bien le vent. L'unique décor représente un grand miroir symbole dans lequel Violetta se cherche un avenir et miroir de ses sentiments. Les projections sont pleines de symboles et peu nombreuses. Des gouttes d'eau comme des larmes pour la fin, un arbre tout feuillu qui meurt après l'intervention de Germont père et des lustres pour le luxe des fêtes mondaines.
Francesco Meli est un Alfredo élégant et bien chantant, capable de tendresse comme d'emportements sans brutaliser son beau timbre. Annina, Anne-Marguerite Werster, émeut par une belle compassion ainsi que le docteur Grendvilles de Nicolas Teste d'une très belle présence vocale et scénique. Placido Domingo a toujours le même plaisir à chanter ; il a une formidable présence sur scène. Lui qui a été un Alfredo de rêve est un Germont-père singulier. Il en remontre à bien des barytons tout en gardant la lumière de son timbre. Dans les ensembles, le brillant lui permet de faire entendre très clairement sa ligne. Troublante écoute car le père Germont est très proche d'Alfredo. Il incarne une parole populaire : l'enfer est pavé de bonnes intentions. Il est en effet un père plus qu'un bourreau mais accélère le drame sans s'en rendre

compte. Placido Domingo obtient un succès personnel très important de son public. Son charisme reste intact.
Les chœurs sont beaux tant scéniquement que vocalement. Ce qui est toujours impressionnant à Orange, c'est l'homogénéité obtenue par le mélange de trois chœurs, Avignon, Nantes et Marseille, et l'absence de décalage sur toute la largeur de cette immense scène.

Un très beau spectacle avec en vedette une Traviata proche de l'idéal vocal et surtout scénique en la sensationnelle Ermonela Jaho, portée par un grand chef, Daniele Rustoni.
Signalons qu'Ermonela Jaho a été la Diva Assoluta des Chorégies 2016. Sa Butterfly ayant ravi tous les cœurs au mois de juillet qui a précédé. Vivement l'été prochain à Orange !

Compte-rendu Opéra ; Orange, Chorégies 2016 ; Théâtre Antique, le 6 aout 2016 ; Giuseppe Verdi (1813-1901) : La Traviata, opéra en trois actes et un prologue sur un livret de Francesco Maria Piave d'après le roman d'Alexandre Dumas fils, la Dame aux camélias ; Mise en scène, Louis Désiré ; Assistants à la mise en scène, Jean-Michel Criqui et Didier Kersten ; Scénographie et costumes, Diego Méndez Casariego ; Assistants à la scénographie et aux costumes, Nicolo Cristiano ; Eclairages, Patricc Méeüs ; Avec : Violetta Valery, Ermonela Jaho ; Flora Bervoix, Ahlima Mhamdi ; Annina, Anne-Marguerite Werster ; Alfredo Germont, Francesco Meli ; Giorgo Germon, Placido Domingo ; Gastone di Letorières, Christophe Berry ; Il Barone Duphol, Laurent Alvaro ; Il Marchese d'Obigny, Pierre Doyen ; Il Dottore Grenvil, Nicolas Teste ; Guiseppe, Remy Mathieu ; Chœur d'Angers-Nantes Opéra, chef de chœur : Xavier Ribes ; Chœur de l'Opéra Grand Avignon, chef de chœur : Aurore Marchand ; Chœur de l'Opéra de Marseille, chef de chœur : Emmanuel Trenque ; Orchestre National Bordeaux-Aquitaine ; Direction musicale : Daniele Rustoni.

ORANGE, Chorégies 2016 : La Traviata, 2ème défi pour Ermonela Jaho aux Chorégies 2016



ORANGE, Chorégies. 3, 6 août 2016. La soprano Ermonela Jaho remplace Diana Damrau, souffrante, dans *La Traviata* de Giuseppe Verdi aux Chorégies d'Orange les 3 et 6 août 2016. Julia dans La (rare) Vestale de Spontini (en 2013 à Paris, TCE), – puis très récemment puisque cet été même en juillet, à Orange également, Madama Butterfly, incandescente et nuancée, la soprano albanaise **Ermonela Jaho (née en 1974)** relève un nouveau défi : chanter ce soir (3 août) puis le 6 août, **La Traviata de Giuseppe Verdi**, rôle central pour toute soprano car en plus de la puissance et de l'expressivité dramatique, il exige la perfection technique d'une vraie coloratoure, agile, virtuose, enivrante (en particulier à l'acte I). Face aux contraintes du plein air, compensées cependant par la qualité de projection du Mur du Théâtre Antique, Ermonela Jaho composera à Orange une Violetta, riche de sa grande expérience du rôle, c'est à dire : ardente et libre, qui découvre le pur et véritable amour (incarné par le jeune Rodolfo) au I; amoureuse mais contrainte à se sacrifier au nom de la morale bourgeoise, puis humiliée sur la scène sociale au II ; enfin fragilisée, mourante mais d'une vérité encore lumineuse au III. Soit 3 visages de femmes déchirantes et passionnelles que sa recherche de vérité portera vers une

nouvelle conviction. **Ermonela Jaho** comme c'est le cas de Madama Butterfly n'en est pas à sa première Traviata : elle a chanté le rôle de la courtisane parisienne, inspiré par Alphonsine Duplessis (elle-même l'héroïne de *La Dame aux camélias* de Dumas fils) : à Marseille, à Paris (Opéra Bastille), … Il aura fallu du temps et une remise en question totale de sa technique, en apprenant entre autres la phoniatrie, pour que la jeune chanteuse devienne aujourd'hui à force de travail et de discipline, la diva qui nous bouleverse tant sur scène (saisissante par sa couleur spécifique, des pianissimi ténus, impeccables, des sons filés d'une vérité absolue). Violetta Valéry, héroïne de La Traviata de Verdi incarne le miracle d'une « dévoyée » (pécheresse condamnée illico par le puritanisme social), qui au moment de se sacrifier, est purifiée par le pur amour qu'elle rencontre et auquel elle doit, sublime sacrifice, renoncer…

Après sa Butterfly précédemment applaudie (vraie incarnation de dentelle), La Traviata de Verdi marquera-t-elle un double adoubement pour Ermonela Jaho aux Chorégies 2016 ? C'est tout ce que nous souhaitons à l'interprète, fine actrice, musicienne née, d'une sensibilité qui confine souvent à la grâce… **Réponse ce soir mercredi 3 août puis le 6 août 2016.**

VISITER le site des Chorégies d'Orange 2016, page dédiée à La Traviata de Verdi

LIRE notre présentation du dernier numéro d'OPERA MAGAZINE avec la soprano Ermonela Jaho à la Une (juillet 2016)



Sincère, sobre mais palpitante et sensible, la Violetta d’Ermonela Jaho devrait rayonner ce soir le 3 août puis le 6 août, sur la scène du Théâtre Antique d’Orange… (DR)

Diana Damrau chante La Traviata aux Chorégies d'Orange 2016

France 3. Verdi : La Traviata, mercredi 3 août 2016,21h30. En direct d'Orange, Diana Damrau se confronte au plein air et à l'immensité du Théâtre Antique pour exprimer l'intimité tragique d'un destin sacrifié : celui de la jeune courtisane parisienne Alphonsine Duplessis, devenue d'Alexandre Dumas fils à Verdi à l'opéra, Violetta Valéry. La diva germanique a déjà chanté à maintes reprises le rôles écrasant de La Traviata (la dévoyée) : à la Scala, et récemment dans la mise en scène finalement très classique et sans poésie de Benoît Jacquot, sur les planches de l'Opéra Bastille : un dvd en témoigne (***ERATO, live de juin 2014 : lire notre critique du dvd La Traviata avec Diana Damrau***).



TRAVIATA, UN MYTHE SACRIFICIEL… Verdi construit le drame par étape, chacune accablant davantage la prostituée qui entretient son jeune amant Alfredo. L'acte I est toute ivresse, à Paris, dans les salons dorés de la vie nocturne : c'est là que Violetta se laisse séduire par le jeune homme ; au II, le père surgit pour rétablir les bienséances : souhaitant marier sa jeune fille, le déshonneur accable sa famille : Violetta doit rompre avec Alfredo le fils insouciant. A Paris, les deux amants qui ont rompu se retrouvent et le jeune homme humilie publiquement celle qu'il

ne voit que comme une courtisane (il lui jette à la figure l'argent qu'il vient de gagner au jeu) ; enfin au III, mourante, au moment du Carnaval, retrouve Alfredo mais trop tard : leur réconciliation finale scelle le salut et peut-être la rédemption de cette Madeleine romantique. En épinglant l'hypocrisie de la morale bourgeoise, Verdi règle ses comptes avec la lâcheté sociale, celle qu'il eut à combattre alors qu'il vivait en concubinage avec la cantatrice Giuseppina Strepponi : quand on les croisait dans la rue, personne ne voulait saluer la compagne scandaleuse. La conception de l'opéra suit la découverte à Paris de la pièce de Dumas en mai 1852. L'intrigue qui devrait se dérouler dans la France baroque de Mazarin, porte au devant de la scène une femme de petite vertu mais d'une grandeur héroïque bouleversante. Figure sacrificielle, Violetta est aussi une valeureuse qui accomplit son destin dans l'autodétermination : son sacrifice la rend admirable. Le compositeur réinvente la langue lyrique : sobre, économe, directe, et pourtant juste et intense. La grandeur de Violetta vient de sa quête d'absolu, l'impossibilité d'un amour éprouvé, interdit. Patti, Melba, Callas, Caballe, Ileana Cotrubas, Gheorghiu, Fleming, récemment Annick Massis ou Sonya Yoncheva ont chanté les visages progressifs de la femme accablée mais rayonnante par sa solitude digne. L'addio del passato au II, qui dresse la sacrifiée contre l'ordre moral, est le point culminant de ce portrait de femme à l'opéra. Un portrait inoubliable dans son parcours, aussi universel que demeure pour le genre : Médée, et avant elle Armide et Alceste, puis Norma. Femme forte mais femme tragique.



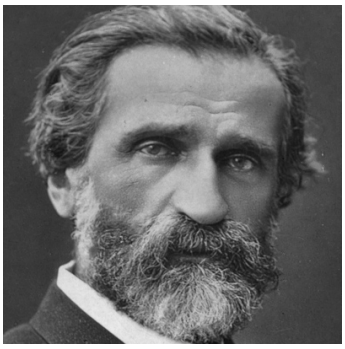
Le timbre rond et agile de la coloratoure doit ici exprimer l'intensité des trois actes qui offre chacun un épisode contrasté et caractérisé, dans la vie de la courtisane dévoyée : l'ivresse insouciante du

premier acte où la courtisane déjà malade s’enivre d’un pur amour qui frappe à sa porte (Alfredo); la douleur ultime du sacrifice qui lui est imposé au II (à travers la figure à la fois glaçante et paternelle de Germont père); enfin sous une mansarde du Paris romantique, sa mort misérable et solitaire au III. Soit 3 visages de femme qui passent aussi par une palette de sentiments et d’affects d’un diversité vertigineuse. C’est pour toutes les divas sopranos de l’heure, – et depuis la création de l’opéra à la Fenice de Venise en mars 1853, un défi autant dramatique que vocale, dévoilant les grandes chanteuses comme les grandes actrices. La distribution des Chorégies d’Orange 2016 associe à **Diana Damrau** dans le rôle-titre, Francesco Meli (Alfredo), Placido Domingo (Germont père). Daniele Rustioni, direction musicale. Louis Désiré, mise en scène.

En direct sur France 3 et culturebox, mardi 3 août 2016 à 21h30. A l’affiche du Théâtre Antique, également le 6 août 2016 à 21h30.

Compte rendu, opéra. Chorégies d’Orange. Giuseppe Verdi , Il Trovatore. Samedi 1er août 2015. ONF, chœurs et solistes, direction B. de Billy ; mise en scène,

Ch.Roubaud



Verdi est sans doute le compositeur dominant (en nombre d'ouvrages représentés) l'histoire des Chorégies, et 2015 offre sous le Mur Romain une reprise du Trovatore, cet opéra dont le récit dramaturgique rend perplexe si la musique emporte d'enthousiasme. C'est justement la direction très subtile de **Bertrand de Billy** qui mène le jeu, au-delà d'une mise en scène inventive-mais-sans-trop de **Charles Roubaud**, et permet à **Hui He, Roberto Alagna et Marie-Nicole Lemieux** d'exalter leur chant verdien.

Mur et Limes d'hier et aujourd'hui

Ah le Mur d'Orange ! (Et celui-là ne « repousse » pas, suivez mon regard vers les antiques « limes » type Hadrien ou Muraille de Chine , sans oublier les modernes suréquipés-flingueurs, style Berlin-89, filtre-hispanique d'Etats Unis, et collier de perles-israéliennes en terre de Palestine)… Ah les fins d'après-midi incertains, où malgré la météo locale si sophistiquée on craint jusqu'au dernier moment quelque orage qui n'ait un remords, à moins que ce fou de mistral ne se lève car longtemps il n'a de (bonne) heure pour s'aller coucher… !

En cette soirée du 1er d'août, la canicule ayant fait courte relâche, c'était idéal : pas de nuit torride, plus de peur d'averse attardée, juste un soupçon de brise fraîche (et en observant bien les bases du podium, on y pouvait saluer le courage des deux jeunes femmes en situation de suppliantes antiques qui, du bras droit ou gauche douloureusement tendu, tenaient chaque page tournée par le dieu-chef), en somme le meilleur d'une soirée Chorégies.

Anthropologie du spectacle d'opéra

Il est vrai aussi que dans la conque des gradins adossée à la colline on se sent aggloméré d'esprit sinon de corps à un public de huit mille âmes (comme on dit), et donc parfois un peu emprisonné par la spontanéité souvent intempestive de certains spectateurs d'opéra qui, parmi la nébuleuse Mélomane, mériteraient une étude anthropologique très particulière. Je me souviens qu'à l'orée des années 70, quand à Lyon Louis Erlo voulait imposer (tenace, il y arriva) son éthique d'Opéra Nouveau (donc le XXe mais aussi le Baroque dans tous leurs états), ce moderniste architecte de(s)Lumières raillait le lobby d'une « Clientèle du souvenir » qui lui menait la vie dure en Triple Alliance avec les Fan-clubs wagnériens et les Addictés du contre-ut. Et des T.(roubles) O.(bsessionnels) C.(ompulsifs), dieux savent que cela subsiste dans les Maisons d'Opéra fermées ou à ciel ouvert. Une part du public –d'ailleurs peu intéressée par tout autre art que « lyrique », sacrifie…parfois la continuité d'une pensée musicienne au déversoir de l'enthousiasme (ou son contraire), air par air, performance vocale par exploit calibré, comparaison mécaniste par échelle routinière des valeurs… Telle vocalise imparfaite ou simplement laborieuse peut y entrainer protestation borderline grossière, telle interprétation techniquement adéquate mais sans rayonnement scénique susciter la tempête des bravos, ainsi qu'on le vécut ici à propos de Roberto Alagna et de George Petean.

Présence d'un démiurge musicien .



Mais revenons aux faits, justement d'après une conception dramaturgique plus complexe, telle que celle dont nous avions indiqué la lecture dans l'article d'Alberto Savinio. Il est exact et déterminant que la trame du récit-livret, fort bourrée d'invraisemblances et tarabiscotée, tient comme support d'un parcours où le mélodrame se nourrit d'une rhétorique exaltée des passions amoureuses, « patriotiques »,guerrières, familiales. Et peut tout emporter dans son torrent, pourvu qu'une paradoxale unité y impose sa loi du visible et de l'audible. On songe donc d'abord à celle-là pour juger de la beauté d'ensemble. Ici pourtant, c'est celle-ci qui prime, enveloppe et ne quitte plus. Grâces en soient rendues à celui qui se fait démiurge sans tonitruer ou gesticuler, émeut sans larmoyer. Bertrand de Billy a un sens magnifique des volumes sonores, des grandes lignes qui armaturent un discours tantôt héroïque, tantôt attendri jusqu'au plus profond, voire inattendu, de l'intime. Il rejoint ainsi – mais a-t-il lu ces textes du grand Savinio ?- les intentions prêtées à Verdi devant le livret réellement lyrique de Cammarano, adaptateur de l'Espagnol Guttierez : « moins livret d'opéra que texte d'oratorio, ce qui a permis au compositeur de créer une libre succession de tableaux sonores… Verdi, toujours avare de polyphonie, est particulièrement économe de notes, il faut le traiter avec la même délicatesse, la même prudence qu'une statue exhumée dans des fouilles. »

Mélodies de timbres

En effet, **Bertrand de Billy** conduit le bel et délicat Orchestre National de France selon la maxime novalisienne, « le chemin mystérieux mène à l'intérieur » : non qu'il

néglige les « scènes musicales d'action », voire de tumulte constituant la part qui dans cet opéra de mouvement demeure « premier »(et plus évident) « moteur ». Mais on sent que l'attirent encore davantage ces moments précieux (acte I, sc.2, 3 ; acte II, instants de la 4 ; acte III, moments de la sc.4 ; acte IV, sc.1), où une esthétique de l'attente, de la suspension du temps (les choeurs de religieuses et de moines) puis de la menace dévoilent une poésie (du) nocturne. Et où on croit entendre surgir le pré-écho d'une « mélodie de timbres » (ah les magnifiques sonorités des bois, les murmures des cordes !) qui eussent pu faire dire à Schoenberg : Verdi le progressiste ! Il en va de même dans ce qui est bien mieux qu'un accompagnement instrumental des airs et des ensembles, une manière pour les solistes vocaux d'approfondir leur rôle, et d'en ourler l'ombre projetée par la lumière et la violence mêmes.

Naturalisme, poésie et rantanplan

On ne voit pas de contradiction trop fondamentale entre cette vision où le mystère ne s'absente pas et ce qui est donné à voir par la mise en scène de **Charles Roubaud**, assez efficacement partagée entre l'évocation d'hier et les ouvertures sur un proche d'aujourd'hui, l'action collective et le repliement plus économe sur duos, trios et quatuors où rayonnent d'abord les vocalités affrontées. Ainsi lui sait-on gré de « concentrer » le 4e Acte dans un quasi-huis clos de prison, sans les débordements de châtiments et punitions qui sont seulement suggérés « derrière les portes », et en se servant d'une façon plus générale de « la matière noire » en fond de scène, à l'aide minimaliste du plan diagonal très ombreux, quitte à « autoriser » en contrepoint fugitif de la musique une frémissante vidéo d'arbres dans le vent (Camille Lebourges). Côté naturaliste, on pouvait d'emblée tout craindre, avec l'installation préparatoire d'une chambrée où les gardes du palais d'Alifiera font bataille de polochons et déambulent en « marcel » (« sous » le mystérieux roulement

de timbales de l'ouverture !). D' autres scènes plus proprement rantanplan qui suivront (avec, dit Savinio, « certains roulements inutiles de timbales, certaines harmonies misérables, certains unissons de fer blanc ») appellent l'irrésistible formule de Clémenceau : « la musique militaire est à la musique ce que la justice militaire est à la justice »…

Les guerres civiles

Jusque dans l'habillement, on croit comprendre que C.Roubaud a voulu chercher des « correspondances » d'Histoire entre XVe et XXe, via l'évocation probable du temps de la Guerre Civile : mais outre que les casquettes plates et les calots ont été employés – si on regarde les photographies d'époque – aussi bien chez les républicains que dans le camp franquiste, il faudrait que cela repose sur une interprétation moins improbable du « conflit de succession à la couronne d'Aragon » : des « pré-fascistes » figurés par les troupes de la famille de Luna et des « plus sympathiques », soutiens du « Comte d'Urgel », intégrant des partisans bohémiens (alias tziganes), faction de « rebelles » à la tête de laquelle Manrico semble avoir été (ou s'être) placé. Comprenne qui pourra s'y retrouver en cette (fausse ?) bonne idée de modernisation, que d'ailleurs je force peut-être sans autorisation, faute d'explication sur les intentions portées par le livre-programme ! En tout cas, le meilleur d'une mise en scène réaliste et bien vivante se donne à voir dans les montagnes de Biscaye, grâce à un cortège bohémien haut en couleurs et fort bien joué-chanté-dansé (l'enfant au premier plan) par les trois Chœurs d'Avignon, Nice et Toulon.

Un Bohème romantique et son rival de caserne

Tiens, le seul interprète qui échappe à cette remise en costumes « historique» décalée, c'est le Trouvère, qui avec sa chemise ouverte paraît plutôt sorti d'une Bohème… romantique. **Roberto Alagna** a gardé sa triomphante jeunesse, vaillante dans

les décisions et les réalisations du combat individuel ou collectif, «préparé » subtilement de l'espace extérieur, mais si ardent avec la belle Leonora, et d'une tendresse bouleversante avec sa « mère » Azucena. L'engagement scénique et vocal est superbe, on y prend des risques (dont parfois un éclat virtuose- dont Verdi aurait dû se dispenser !- fait…heureusement les frais) pour imposer la noble image d'un chanteur-et-acteur jamais lassé ou guidé par la routine, en somme un Gérard Philipe du lyrique. Et le contraste est ravageur avec le rival Luna (**George Petean**), dont certes on ne contestera pas la compétence musicale (nous ne disons pas forcément: musicienne), mais qui au début ressemble à un scrogneugneu de ligne Maginot pour se mettre ensuite à évoquer tout bonnement celui que le surréaliste G.Limbour nommait « le cruel satrape fessu », alias Francisco Franco. Histoire de se faire mieux détester ? Et dire que la bio nous évoque sans rire les débuts de cet artiste roumain en …Don Giovanni, mille e tre volte impossibile identificazione (à moins qu'il n'ait muté depuis vingt ans !)…

L'irrémédiablement seul des héros verdiens

Une telle erreur de casting (puis de travail sur le terrain) a évidemment le « mérite » de faire rejaillir les protagonistes de la tragédie, non seulement donc Manrico mais avant tout l'obscur et frénétique objet du désir « lunesque », une Leonora, figure de la pureté aimante jusqu'au sacrifice au début masqué en trahison. Hui He, peut-être initialement un peu réservée – mais qui n'aurait crainte et tremblement à ses débuts devant le Mur ? -, épanouit ensuite une grande vision du rôle, elle vraiment musicienne, et entrant sans vanité virtuose – au contraire, une humilité supérieure – dans ce que l'excellent « prière d'insérer » du programme confié à Roselyne Bachelot nomme « l'irrémédiablement seul » des héros verdiens, leur confrontation aussi avec « l'atmosphère nocturne et maléfique, où tourments et passions résonnent en nous avec une force étrange ». La part d'ombre, elle,

affleure et en quelque sorte s'épanouit dans le tragique – voix grave, éclats de fureur, sentiment rendu lisible du destin – dont **Marie-Nicole Lemieux** conduit avec admirable rigueur mais abandon à cette injustice qu'écrivent les « méchants » sous la dictée de Là-Haut.

On y ajoute les interventions fort justes des interprètes « adjoints » au récit (Ludivine Gombert, Nicolas Testé, Julien Dran, Bernard Imbert), et on amasse la mémoire d'une soirée certes sans « révolution » scénique, mais dont le « chant général » invite à l'approfondissement pour mieux rejaillir, comme écrit Savinio, « en affectueuse apothéose, vers **la poésie extraordinaire d'un tel opéra** ».

Chorégies d'Orange. Giuseppe Verdi (1831-1901), Il Trovatore.

Samedi 1er août 2011. Orchestre National de France, Chœurs, solistes sous la direction de Bertrand de Billy. Mise en scène de Charles Roubaud.

Compte rendu, opéra. Orange, Chorégies. Bizet : Carmen. Le 14 juillet 2015. Orchestre Philharmonique de radio France. Chœurs des Opéras d'Angers-Nantes, du Grand

Avignon et de Nice. Maîtrise des Bouches-du-Rhône. Direction musicale : Mikko Franck. Mise en scène, décors, costumes : Louis Désiré.



Les Espagnols, nous ne détestons rien tant que l'interprétation hyper coloriste de notre couleur locale, surtout de cette Andalousie que, par une synecdoque abusive autrefois imposée par le franquisme, on a longtemps donnée comme la partie pour le tout d'une Espagne plurielle et diverse. Aussi applaudit-on à cette vision de *Carmen*, épurée d'espagnolisme de façade, d'espagnolade pour caricaturales « fiestas » bachiques et sanglantes, que nous offre la mise en scène de **Louis Désiré**, dont les somptueux et sombres éclairages de **Patrick Méeüs** mettent, paradoxalement, en lumière, la profonde noirceur hispanique, l'âme tragique au milieu de la fête, la célébration de la vie au bord du précipice : **allure et figure jusqu'à la sépulture**. Incarnée par l'Espagnole Carmen qui, si « elle chante de la musique française », ce dont on donne acte à Louis Désiré dans sa note, n'enchante pas moins par une musique qui emprunte à l'Espagne certains de ses rythmes, comme la séguedille, le polo prélude à l'Acte IV inspiré du *Poeta calculista* du fameux **Manuel García**, père andalou de la **Malibran** et de **Pauline Viardot García** qui venait d'en éditer des œuvres et, surtout, l'emblématique habanera, « L'amour est

un oiseau rebelle », que Bizet reprend du sensuel et humoristique *El arreglito* de son ami espagnol **Sebastián Iradier**, auteur de *La paloma*, professeur de musique de l'impératrice espagnole Eugénie de Montijo, qu'il a l'élégance de citer. Mais l'art n'a pas de frontières, les génies prennent leur bien où ils le trouvent et, d'après un texte très justement espagnol de Mérimée, la française et hispanique *Carmen* de Bizet est universelle, figure mythique sur laquelle nous nous sommes déjà penchés, et, personnellement, sur son clair-obscur sexuel .

Carmen au Théâtre Antique : nocturne goyesque à Orange

Héros déracinés et ligotés, illusion de liberté

Je ne reviendrai pas sur tout ce que j'ai pu écrire sur les personnages, déracinés, ligotés par la société, condamnés à une errance, à la fuite : Don José, nobliau navarrais, arraché à sa contrée par une affaire d'honneur et de meurtre, réduit à être déclassé, soldat, dégradé, emprisonné puis contrebandier contre sa volonté, aux antipodes nationaux de chez lui, dans cette Andalousie où il reste fondamental étranger ; sa mère qui l'a suivi dans un proche village, conscience du passé, du terroir, des valeurs locales, et cette Micaëla, orpheline venue d'on ne sait où, escortant la mère et suivant José ; ces contrebandiers, passant d'un pays (Gibraltar anglais) à l'autre, sans oublier ces femmes, ces ouvrières, sans doute fixées dans l'usine, par la nécessité esclavagiste du travail, mais peut-être bientôt enracinées par un mariage donnant au mâle nomade la fixité contrainte du foyer : la femme soumise ne peut que procréer des fillettes dans le rang sinon des filles soumises, des fillettes déjà esclaves, avant d'être

l’objet de la convoitise brutale de la troupe des hommes, dont seule Carmen, avec son art de l’esquive, se tire un moment. Les petits garçons sont aussi formatés par l’ordre social, « comme de petits soldats », avant d’être des grands, gardiens de l’ordre corseté et oppressif.

Don José est d’entrée l’homme prisonnier, ligoté : de ses préjugés, de sa chasteté, de son uniforme. Fils soumis à la Mère, dont la maternelle Micaëla apporte le message, à la Mère église, à la Mère Patrie: homme enfant malgré les apparences. Carmen, apparemment prisonnière et ligotée par lui, lui offrira l’occasion de la liberté mais oiseau rebelle, papillon insaisissable, elle sera finalement épinglée, fixée par le couteau d’une implacable loi.

RÉALISATION

Cartes sur table, sur scène : la donne du destin

Dans une obscurité augurale, sans doute du destin indéchiffrable, vague lumière qui fait hésiter entre rêve et éveil, ou goyesque cauchemar plein de formes inconnues qui envahissent la scène, une foule grouillante se précise, femmes en peu seyantes robes orange ou marron (**Louis Désiré**), soldats en uniformes noirs, et, au milieu, se détache la lumineuse blancheur de l’habit de Carmen, un bouquet de roses sanglantes de rougeur à la main. L’ouverture sonne, lancée par un enfant et s’anime déjà du drame : José, seul, cartes à la main, Carmen s’avance vers lui comme la fatalité, déjà voile de deuil sur la tête, lui jetant les fleurs sur le thème du destin. D’avance, tout est dit, écrit. L’on comprend ces cartes géantes posées comme au hasard, comme en équilibre instable, de guingois, contre la solidité du mur antique : la vie comme un fragile château de cartes dont on sent le possible et inéluctable écroulement sur les héros confrontés, pour l’heure vide de sens, à l’envers, simples somptueux tapis de sol qui ne s’éclaireront qu’à l’heure fatale décidée par un

destin obscur qui échappe aux hommes et à Carmen même qui le connaît : pique et carreau. Ces cartes se déclineront, mises en abîme, en éventails et cartes en main, à jouer, de tous les personnages : chacun a la main, mais aucun l'atout décisif : « Le destin est le maître », reconnaîtra Carmen. Tout converge intelligemment vers l'air fatidique des cartes où la clarté impitoyable du destin s'éclaire tragiquement à leur lecture.

Autre lumière dans cette ambiante obscurité, le magnifique effet solaire des doublures dorées des soldats fêtant Escamillo ou, moins réussi, trop clinquant, le défilé des « cuadrillas » en habits de lumière éclairant heureusement le ridicule des faux héros de la virilité et du courage que sont les toreros.

On admire d'autres trouvailles : les lances des dragons plantées sur le sol à la fois herse, défense, agression possible et prison pour Don José, habité déjà du rêve de la taverne de Pastia, traversé par l'ombre, les ombres de Carmen robe d'une sobre élégance espagnole, en mantille, devenant filet, rets d'un sortilège jeté sur le pauvre brigadier, Carmen signifiant aussi, en espagnol, 'charme', 'magie'. La corde, également, circulera comme signe des liens de l'amour, du destin, de l'impossible liberté sauf dans la mort, et même de l'évasion plaisante du quintette qui a un rythme de galop digne d'Offenbach. Il y a aussi cette magnifique idée, enchaînant la fin du III avec l'acte IV, la cape de matador ('tueur', en espagnol) dont Escamillo couvre galamment Carmen, devenant sa parure de mort prochaine. Enfin, la fleur se dissémine aussi dans le parcours, offerte d'abord par Zúñiga à Carmen, par Carmen à Don José depuis l'ouverture, avec son acmé, son sommet dans l'air de la fleur, puis par le torero à la gitane, finalement traces de sang sur son corps sacrifié par José sur la carte fatidique.

Le privilège des proches places de la presse se retourne, hélas, contre la vision d'ensemble : effet de la perspective, toute cette foule nourrie de choristes semble s'accumuler,

s’écraser sur l’avant-scène, occupant ou saturant l’espace étroit laissé par les superbes cartes adossées contre le fond. Mais, vu à la télévision, le dispositif, en plongée, prend son sens, a une indéniable beauté plastique et picturale qui saisit et séduit. Les cartes révélées par la lumière font rêver. Et, ce que la distance semblait diluer du jeu des chanteurs se magnifie par des gros plans qui émeuvent par la beauté et le jeu intense et nuancé des interprètes, dignes du cinéma. Cette production télé aura bénéficié d’un exceptionnel réalisateur qui a capté l’essence de cette mise en scène, **Andy Sommer**.

INTERPRÉTATION



Ce début avec tout ce monde serré sur l’obscurité du plateau, forcément contraint dans ses mouvements, ne pouvait donner au chef **Mikko Franck** l’occasion de faire briller une ouverture en discordance avec la tonalité ombreuse du plateau. Quelques malotrus, tous à jardin et groupés, donc dirigés, se permettront des huées inconvenantes. Sortant d’une excessive tradition coloriste, quelques tempi sont lents aux oreilles de certains, mais quelle mise en valeur du crescendo, partant d’une lenteur inquiétante de l’abord de la chanson gitane qui, de sa contention première, éclate en folle rage festive sur les cris des trois danseuses ! Et le quintette mené à un train d’enfer ! Cette approche, impressionniste, impressionne par la mise en valeur des timbres, des couleurs d’une délicatesse toute mozartienne de l’instrumentation plus que de l’orchestration de Bizet. Le problème est, peut-être, que la mise en scène symbolique avec ces cartes matérialisant le destin, visant le mythe, demandait sans doute plus de simplification des lignes que de rutilance des détails. Les chœurs, malgré des craintes sur l’encombrement de la scène,

tirent leur épingle du jeu et les enfants, très engagés, se paient, bien sûr, un triomphe.

On nous a épargné, par des chanteurs étrangers même à la parfaite diction, les passages parlés de cet opéra-comique à l'origine, guère intéressants (qui comprend aujourd'hui l'histoire de l'épinglette qui justifie le moqueur « épinglier de mon cœur de Carmen à José ?). Les récitatifs de **Guiraud** sont concis et percutants (« Peste, vous avez la main leste ! »), ou sonnent comme des maximes : « Il est permis d'attendre, il est doux d'espérer ». C'est bien vu et bien venu.

Comme toujours à Orange, le plateau est d'une homogénéité digne de mention. En Remendado truand rapiécé selon son nom, on a plaisir à retrouver **Florian Laconi**, faisant la paire, inverse en couleur de voix, lumière et ombre, avec **le tonitruant et truculent Dancaïre d'Olivier Grand**, couple symétrique et antithétique avec ces coquines de dames : la fraîcheur lumineuse de **la Frasquita d'Hélène Guilmette** contrastant joliment avec la chaleur du mezzo sombre de **Marie Karall**. **Armando Noguera campe un fringant Morales**, perché sur sa belle voix de baryton comme un coq sur ses pattes pour séduire Micaëla. **Le Zuñiga de Jean Teitgen** est tout séduction aussi par un timbre sombre, profond, et une allure de « caballero » élégant et humain.

Humaine, si humaine, le miel de l'humanité est distillé, avec l'inaltérable grâce qu'on lui connaît et que l'on goûte, par **la Micaëla tendre d'Inva Mula**, maternelle et protectrice messagère de la Mère, mère en puissance et, pour l'heure, amante blessée mais compatissante et courageuse. La voix, moelleuse, apaisante, se déploie en lignes d'une aisance céleste mais aux pieds sur la terre de la piété et pitié.

Dans le rôle à l'ingrate tessiture d'Escamillo, trop grave pour un baryton, trop aigu pour une basse, nouveau venu à Orange, **Kyle Ketelsen** est foudroyant de présence physique et

vocale, amplitude, largeur, couleur et incarnation, il remporte avec justice tous les suffrages.

Que dire de Jonas Kaufmann qu'on n'ait déjà dit ? Il sait déchirer le tissu de sa superbe voix pour rendre les déchirures rauques de ce héros passionné meurtri, un Don José d'abord rêveur ou prostré par le passé sur sa chaise, interloqué par l'audace de la femme, de cette femme, de cette Carmen qui fait son chemin en lui, jusqu'à l'air à la fois intime et éclatant de la fleur. Il le commence en demi-teinte, comme se chantant à lui-même, en tire des couleurs et nuances d'une frémissante sensibilité et sensualité et en donne le si bémol final en double pianissimo, comme il est écrit dans la partition, en voix de poitrine, qui prend tout son sens : la voix du cœur. Il est bouleversant.

Face à lui, face à face, effrontée et affrontée, **Kate Aldrich** entre dans la catégorie moderne des Carmen que **Teresa Berganza** rendit à la fidélité de la partition et à la dignité féminine et gitane sans grossissement de féminisme ou gitanisme outrancier. Elle est d'une beauté qu'on dirait du diable si ce sourire éclatant ne lui donnait une humanité fraternelle et une fraîcheur parfois angélique : sûre sans doute de sa séduction mais sans se laisser abuser par elle, elle donne au personnage une distance avec la personne qui dit, sans dire, sa profondeur et une sorte de détachement désabusé du monde. La voix répond au physique, élégante, souple, satinée, raffinée, n'escamotant pas les nuances, n'accusant aucun effet dans la grandeur démesurée de l'espace qu'elle habite sans effort. Il faudrait des pages pour détailler la finesse de son jeu heureusement capté par la télévision : rieuse, railleuse, blagueuse (Carmen a des mots d'esprit des plus plaisants), enfin, tragique. Élégante même dans ces gestes pour chasser, comme mouches importunes, tous ces hommes bavant de désir, écartant d'une main la fleur de l'officier dans la taverne, la photo dédicacée de l'arrogant torero, passionnée avec José et plus grave, déjà, avec Escamillo. Est-elle la figure mythique

de l’héroïne ? Les mythes ne sont plus de ce temps. Elle me semble plutôt une femme du nôtre, qui a conquis sa liberté et qui en a accepté le prix : ce qu’allégorise sans doute la mort de Carmen au nom de toutes les femmes autrefois sacrifiées sur l’autel de l’honneur des hommes.

Compte rendu, opéra. Orange, Chorégies. Bizet : Carmen. Le 14 juillet 2015. Orchestre Philharmonique de radio France. Chœurs des Opéras d’Angers-Nantes, du Grand Avignon et de Nice. *Maîtrise des Bouches-du-Rhône. Direction musicale : Mikko Franck. Mise en scène, décors, costumes : Louis Désiré.*

Distribution : Carmen : Kate Aldrich ; Micaëla : Inva Mula; Frasquita : Hélène Guilmette
Mercédès : Marie Karall ; Don José : Jonas Kaufmann ; Escamillo : Kyle Ketelsen ;
Zuñiga : Jean Teitgen ; le Dancaïre Olivier Grand; le Remendado : Florian Laconi
; Moralès : Armando Noguera. Illustration : Philippe Gromelle

---

1. Voir Benito Pelegrín « Carmen, entre chien et loup de la sexualité », entre autres études, in *Carmen*, Édité par Élisabeth Ravoux-Rallo, Figures mythiques, Éd. Autrement, p.50-75, 1986.