COMPTE RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, le 27 oct 2019. GOUNOD : La Reine de Saba. Deshayes, Courjal… E. Trenque / V. Vanoosten

COMPTE RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, le 27 oct 2019. GOUNOD : La Reine de Saba. Deshayes, Courjal… E. Trenque / V. Vanoosten. Opéra sous contrainte… Valéry parlait des merveilleuses contraintes qu'il se donnait pour écrire. On n'y contredira pas, les contraintes sont une discipline nécessaire. Quand on les choisit : elles permettent de domestiquer l'imagination, l'expression excessive, de contenir un flux qui peut devenir un flot et noyer le sujet. Même extérieures, elles peuvent être un stimulant défi. Mais, Mais, sans dénoncer absolument les contraintes, qui peuvent être productrices de sens, d'intensité, donc, esthétiques, celles que subirent Gounod et ses librettistes, rappelées par Sébastien Herbecq dans la plaquette introductive du programme de l'Opéra relèvent plutôt des fourches caudines imposées par le vainqueur au vaincu..

Les deux dramaturges s'inspiraient du Voyage en Orientde Gérard de Nerval, plus précisément d'un épisode, Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des Génies. Mais l'Opéra de Paris, « la grande boutique » comme la surnommait Verdi, tant il y avait de personnel, de sujets,donc de sujets de mécontentement et de revendications contradictoires, était une institution figée sur des normes, des exigences esthétiques précises : celles du grand opéra « à la française », imposé par l'Allemand Meyerbeer, avec ses canons, pacifiques, spécifiques, ses règles calquées sur le succès de son Robert le diable(1831), vieux rêve académique, en tenant

les règles de retenir, répéter le succès.

Résurrection de La Reine de Saba de Charles Gounod à l’Opéra de Marseille

L’ARCHITECTE ET LE ROI : CONFLIT AU SOMMET



D’abord, quel que fût le sujet de l’œuvre à présenter, tous les corps de métiers de l’Opéra devaient mis en valeur :l’orchestre, bien sûr et ses divers pupitres solistes se jalousant les uns les autres ; le chœur, les chanteurs fameux, le corps de ballet et ses étoiles ombrageuses, les décorateurs, les costumiers. Après tout, c’est une estimable contrainte d’entreprise paternalistes. Mais, estimant flatter le goût du public, pour un opéra long nécessairement en cinq actes, on demandait aux auteurs obligatoirement une grande scène de foule, de nombreux changements de décors, de costumes. Et, toujours quel que soit le sujet, un ballet en général au troisième acte pour que ces distingués messieurs du Jockey Club aient eu le temps de dîner somptueusement avant de venir voir et applaudir leur danseuse, leur maîtresse entretenue en ville, lever la jambe.
Si l’on n’oublie pas que les interprètes, forcément des célébrités, avaient leurs demandes pressantes, exigeant des airs convenant à leur voix, à leur registre d’expression, des airs d’entrée avec chœur, de sortie sur le rideau pour les applaudissement (on sait que Mozart fit des chefs-d’œuvred’air des exigences jalouses des deux prima donnasde son Don Giovanni) ; si l’on ajoute la danseuse étoile qui veut absolument un solo avec une simple flûte, convenons que c’était parfois la quadrature du cercle pour le compositeur, soumis à tant de conditions :bref, en liberté conditionnelle autant que les auteurs dont le drame, les personnages se dissolvaient sous tant d’impératifs divers.

Opéra contraint, sujet restreint

Pour le sujet, il s’agit de la mythique Reine de Saba, Balkis,

venue à Jérusalem épouser le roi Salomon, nommé ici Soliman. Passant par le temple, la reine tombe amoureuse de l'architecte Adoniram avec lequel elle veut s'enfuir, endormant le roi par un narcotique, dans une scène aux apartés vaudevillesques entre Balkis et Soliman. Mais celui-ci sera assassiné par trois de ses ouvriers révoltés auxquels il refusait le titre, « le code » de Maître. Balkis, la reine, découvre son amant mort mais lui passe l'anneau de mariage qu'elle avait enlevé du doigt de Soliman/Salomon endormi et les djinns, les génies enlèvent l'âme immortelle de l'artiste.

Bric à brac de bric et de broc

Passons sur tout l'orientalisme de bazar à la mode dans une France colonialiste : l'importation culturelle est l'alibi de l'exploitation économique des conquêtes. Nerval, Hugo, Flaubert y ont sacrifié en poésie et littérature, Delacroix et d'autres en peinture, Félicien David en musique. À orientalisme de bric et de broc, bric à brac de brocante nordique wagnérienne brinquebalante avec ses nains, ses géants, ses dragons, ses walkyries. Mais, grattée la fade féerie enfantine, il reste au moins la mûre réalité humaine. Malheureusement, ici, on frôle des sujets, les laissant de côté.

Revendication salariale et promotion

Ainsi, les trois ouvriers, des apprentis, des compagnons, demandent une augmentation salariale, une promotion, « un code » de reconnaissance à une maîtrise que l'Architecte du Temple leur refuse sèchement, plus en grand patron intraitable que Grand Maître, sans qu'on sache pourquoi. Hors l'allusion maçonnique, puisque maçonnerie concrète il y a, on peut penser

à la volonté sociale tout de même aujourd'hui reconnue de Napoléon III d'organiser les ouvriers. Ce refus du statut revendiqué entraînera la mort d'Adoniram. Mais c'est une pièce rapportée qui entraîne le drame sans qu'on en connaisse l'incidence profonde. Par ailleurs, même dans une version de concert, les scènes de grand spectacle développées à grand envol d'orchestre, l'intervention puissante des chœurs a une masse qui ne laisse guère de place à l'individu, la fusion collective nuit à l'effusion lyrique soliste, le déploiement global à l'éploiement personnel.

Puissance temporelle ou gloire immortelle : duo, duel

Malgré tout, si l'on passe sur le livret et son exotisme antiquisant fabuleux avec djinns, Baal, et autres esprits bienfaisants ou malfaisants, si l'on passe sur les archétypes, les méchants bien méchants, trois Dalton étagés en voix et stature, l'amoureuse bien amoureuse, il reste, comme nœud, le conflit entre l'artisan, l'artiste et le roi, l'architecte au service du monarque devant lequel il se courbe courtoisement mais sans plier : le roi a la puissance temporelle, ici-bas, l'Artiste revendique une gloire au-delà du temps, se mesurant audacieusement à la divinité. Il oppose l'Art à l'argent et au pouvoir que lui propose même de partager Soliman.

Au-delà de la rivalité virile amoureuse convenue, cet affrontement a une grandiose dimension qui pose des questions : trace artistique dans le monde ou place dans l'Histoire, grandeur ou vanité de l'art, témoignage artistique temporel face à l'intemporalité de Dieu, arrogance de la créature créatrice défiant son Créateur ? Les allusions rapides à la tour de Babel aspirant au ciel, prétendant à l'éternité, vanité face à l'Éternel. Cela se tisse au fil de l'intrigue sans grand intérêt pour éclater dans le sublime duo

entre Adoniram et Soliman, les deux seuls caractères complexes de cette œuvre qui ne l'est guère.

Interprétation

Gounod paie de nous avoir trop habitués à sa veine mélodique, à sa grâce pour ne pas nous dérouter ici : puissante masse orchestrale de l'ouverture qui emporte, transporte torrentiellement, mais avec le paraphe, la signature délicate d'un solo de violon comme un clin d'œil complice. La sollicitation des cuivres, des roulements de percussions sonnent de façon wagnérienne dans des moments de fracas, de tumulte, de tempête grandiose.À la tête d'un **Orchestre de l'Opéra de Marseille** enflammé sous sa direction,le jeune chef **Victorien Vanoosten** attise le feu, déchaîne et dirige la tempête et l'apaise pour des plages de calme comme ces chœurs de femmes, horizon lointain de Mireille.Les chœurs masculins, homophones, non morcelés de polyphonie, ont une puissance digne du Temple et l'on sent le bonheur à l'exprimer.
Cécile Galois (Sarahil) existe en deux phrases, voix sombre capable d'aigu et un sourie rayonnant ; quelques apparitions mais nécessaires à l'action d'**Éric Martin-Bonnet**. Traîtres en trio et triade montante **Jérôme Boutillier** (Méthousaël), baryton, **Régis Mengus** (Phanor), baryton, **Eric Huchet** (Amrou) ténor, se partagent sans méchanceté les phrases méchantes et criminelles, concertant avec un Salomon digne de sa haute réputation, refusant de croire au mal.
En smoking de travesti, **Marie-Ange Todorovitch**, de Bénoni, un personnage inconsistant, fait une personne par la beauté de sa voix sombre, allégée juvénilement, regards émerveillés du disciple au Maître, faisant sentir l'admiration, la dévotion,

sans nous rien faire ressentir de la difficulté de sa partie, hérissée d'aigus d'entrée de jeu, avec une aisance et une fraîcheur stupéfiantes.



Personnage de légende, **la Reine de Saba, c'est Karine Deshayesqui** règne littéralement sur cette partition étrange, qui nous fait attendre longtemps un grand air, mais quel air ! Il est monumental et elle en maîtrise les pièges en souveraine du chant avec force et délicatesse. La voix est souple, sonore sur tout le registre, médium riche de mezzo et aigus colorés et pleins. Une douceur déchirante dans son air d'adieu à Adoniram à mi-voix, comme pour elle, mais envol d'émotion qui nous étreint tous.
On aime la franchise, la vaillance de **Jean-Pierre Furlan** : voix d'airain comme la matière noble qu'il travaille, métal et feu, il est immédiatement dans le personnage orgueilleux,

arrogant, patron de choc, inflexible, n'éludant pas l'affrontement ni avec ses ouvriers disons en grève, ni avec Salomon, et surtout pas avec un orchestre déchaîné a tutti : tous contre un ! Il le brave, le surmonte dans une tessiture inhumaine, des aigus délirants. S'il est assailli de doutes, c'est face à la divinité, à l'orgueil humain qui se dresse palais et temples qu'il n'habitera que brièvement le temps d'une existence humaine : un instant contre l'éternité.
Tenaillé du même doute, Vanitas vanitatum, 'Vanité des vanités', Salomon même baptisé ici Soliman, est le sage de la légende mais assez sage pour n'être pas asservi à sa sagesse : amoureux lucide, il abdique sa puissance « Sous les pieds d'une femme », reconnaissant sa folie. Mais qui n'a pas un grain de folie n'est pas aussi sage qu'il croit et le roi Salomon Sage des sages, l'exprime admirablement dans un air d'introspection qui est un sommet psychologique de l'œuvre. Même vaincu par une jalousie bien humaine en apprenant la trahison de Balkis, il est clément comme un Auguste face aux conspirateurs :qui « a tout appris et veut tout oublier ». Ayant tous les pouvoirs, il n'en invoque aucun pour se venger : pas de loi du talion, pas d'œil pour œil ni dent pour dent. Au contraire il offre à Adoniramn pour le retenir, le partage du pouvoir. Pourquoi pas de la femme ?

Nicolas Courjal, toujours juste dans ses interprétions, avec la fatalité de la voix noire de basse qui le voue aux noirs desseins, a toujours dans le timbre, l'expression, une lumière, une nuance, une vibration humaine qui rédime le personnage le plus sombre qu'il incarne. C'est une sensibilité sans sensiblerie qu'il sait distiller avec le contrôle absolu de sa voix ductile et souple qui passe de la puissance à la confidence, du cri au murmure. Et, à ce roi de marbre de la légende il donne une chaude humanité. Ses deux monologues de Soliman/Salomon sont une profonde et poignante méditation qui mériteraient amplement de figurer dans un récital tout autant que celui de Wotan.
On ne dira jamais assez la parfaite diction de tous ces

interprètes.

Cocu devant l’Éternel

Bienséance et censure bourgeoises obligent, on ne saura pas si la belle reine couche avec son plébéien architecte. Mais, sous le sceau du mariage avec le gage de l’anneau matrimonial qu’elle a repris au roi qu’elle n’a pas hésité à endormir avec un narcotique, elle a l’intention de le faire. En sorte que Soliman, le grand Salomon auquel on prête le sensuel, l’érotique Cantique des cantiques, le roi aux mille femmes [1], est potentiellement trompé par la reine de Saba et si, effectivement, il n’est pas cocu devant les hommes, il est cocu devant Dieu.

Opéra de Marseille

GOUNOD : La Reine de Saba (1862)
Opéra en cinq actes de Charles Gounod,
Livret de Jules Barbier et Michel Carré

Version de concert
Opéra de Marseille, les 22 25, 27 et 30 octobre 2019.

Balkis: KARINE DESHAYES
Bénoni: MARIE-ANGE TODOROVICH
Sarahil: CECILE GALOIS
Adoniram: JEAN-PIERRE FURLAN
Soliman: NICOLAS COURJAL

Amrou: ERIC HUCHET
Phanor: REGIS MENGUS
Méthousaël: JERÔME BOUTILLIER
Sadoc: ERIC MARTIN-BONNET

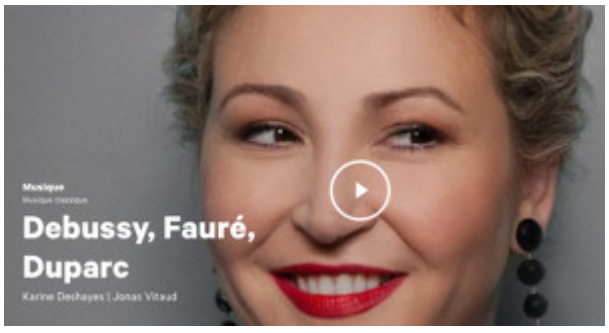
Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille
Direction musicale: Victorien Vanoosten
Chef de Chœur: Emmanuel Trenque

Photos Christian Dresse :

1 Courjal, Deshayes, Furlan ;
2 Deshayes.

[1] Il était crédité, si l'on peut dire, de sept cents femmes et trois cents concubines (1 Rois11,2-3).
.

POITIERS, TAP. Deshayes, Vitaud…jouent Debussy, Fauré, Duparc



POITIERS, TAP, le 11 déc 2018. Deshayes, Vitaud… Le TAP / Théâtre Auditorium de Poitiers fête le centenaire Claude Debussy (1862-1918). D'abord par le chant du piano seul avec la ***Suite bergamasque*** (amorcée dès

1890, publiée en 1905) : Debussy y joue des formes du passé (Prélude, Menuet, Passepied) et produit un son et des harmonies nouveaux. Le 4ème épisode, un Clair de lune, vite célèbre, allie douceur et invention mélodique.
Même ivresse sonore et forme planante, inédite dans ***L'Après-midi d'un faun***e, d'après le poème de Mallarmé où le désir et la pulsion érotique du faune conduisent le développement, la trajectoire, la forme des harmonies. La sensualité déborde dans cette partition crée le 22 décembre 1894, immédiatement saluée par le si difficile et le très exigeant Ravel. La transcription pour clavier seul qu'en déduit le pianiste Jonas Vitaud sait préserver l'énoncé allusif de ce rêve éveillé, tout en creusant sa part de mystère voire son essence énigmatique.

PIANO & MELODIES ROMANTIQUES et POST ROMANTIQUES Le chemins de la modernité

Le programme à Poitiers laisse une part majeure au verbe poétique en particulier aux poèmes mis en musique par Debussy, Duparc (1848-1933), Fauré (1845-1924), tous trois maîtres de la mélodie française… depuis le génie d'un Berlioz au début du siècle. La trilogie ainsi exposée à Poitiers met en lumière ce passage essentiel du romantisme au postromantisme et à la modernité telle qu'elle s'affirme dans le cas de Debussy.

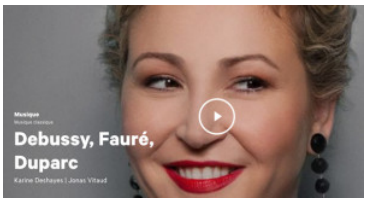
Cycle majeur de Gabriel Fauré : ***La Bonne chanson*** (1894). À l'origine pour ténor et piano, le recueil des 9 poèmes mélodies s'inspire de Verlaine. Le concert en propose quatre parmi les plus emblématiques de la facilité de Fauré dans ce genre qui unit le verbe et le son en une suite de peintures sonores picturales : *Puisque l'Aube grandit, La Lune blanche,*

N’est-ce pas ? L’Hiver a cessé.

Les **3 chansons de Bilitis** d’après Pierre Louÿs sont mises en musique par Debussy en 1897. Il s’agit d’évoquer, mieux d’exprimer le souffle filigrané et sensuel de l’Antiquité grecque, comme c’était l’enjeu et donc la réussite du Faune de 1894.

Henri Duparc comme cet autre intransigeant et perfectionniste Paul Dukas, ne laisse à la postérité que ces partitions les plus parfaites. En témoignent les mélodies jouées ce soir : ***La Vie antérieure***, d’après Baudelaire (1884) d’un pouvoir incantatoire et mystérieux irrésistible ; et ***L’Invitation au voyage*** (1870), d’après Baudelaire aussi, qui envisage des climats musicaux d’une profondeur inédite.

DEBUSSY, FAURE, DUPARC
MARDI 11 décembre 2018, 20h30
TAP Poitiers
Durée : 1h30 avec entracte



Karine Deshayes, mezzo-soprano
Jonas Vitaud, piano

> **Claude Debussy**: Ballade, Suite Bergamasque, Prélude à l’après-midi d’un faune (transcription Jonas Vitaud), Chansons de Bilitis
> **Gabriel Fauré** : 4 mélodies extraites de La Bonne Chanson op. 61

> **Henri Duparc** : Mélodies

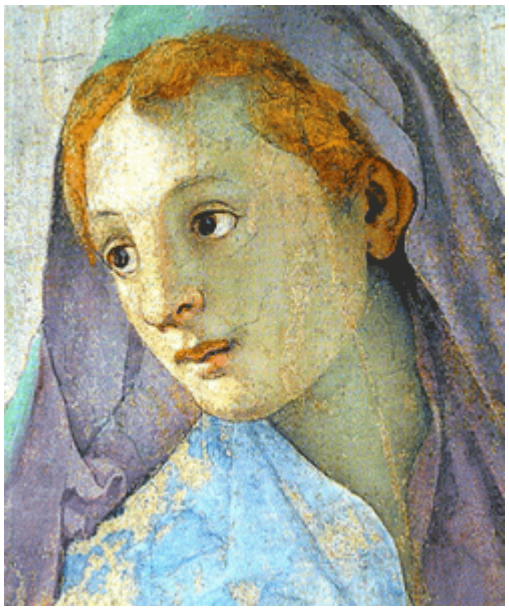
RÉSERVEZ VOTRE PLACE

https://www.tap-poitiers.com/spectacle/debussy-faure-duparc/

Stabat Mater de Pergolesi



PARIS. Lundi 27 juin 2016, 20h. Stabat Mater de Pergolesi. Duo de rêve probablement au TCE pour l'un des sommets de la ferveur du Baroque italien, en particulier napolitain : **Sonya Yoncheva** (qui vient de chanter Traviata à Paris et incarne La Comtesse des Noces de Mozart dans l'enregistrement piloté par Yannick Séguin, à paraître ce 8 juillet 2016), et **Karine Deshayes**, soit la soprano et la mezzo parmi les chanteuses les plus convaincantes de l'heure. La partition est datée de 1736 soit quelques jours avant la mort de son auteur (à 26 ans), ce qui en fait une sorte de testament et de Requiem personnel… L'ensemble Amarillis complète le programme en jouant des œuvres instrumentales de Scarlatti, Mancini, Durante, soit quelques perles de l'essor de l'école napolitaine au dbut du XVIIIème, celle en France des Campra et Couperin mûrs, des Rameau naissant (création d'*Hippolyte et Aricie* en 1733).



DOULEUR DE LA MERE… Divin poème de la douleur, selon Bellini, le Stabat mater de Pergolèsi est son chant du cygne, tout juste achevé en 1736, à Pozzuoli dans le monastère des pauvres Capucins, (et légué à son maître Francesco Feo) avant qu'il ne meurt de tuberculose ou de la maladie pulmonaire qui le rongeait depuis son enfance … à 26 ans. La partition est une commande de la Confraternité de Saint-Louis du Palais. Le duo initial en fa mineur impose la profonde et grave prière à deux voix : c'est ensuite une alternance entre solos (Quae maerebat, Eja mater, Fac ut portem, pour contralto ; Vidit suum pour soprano), et duos plus ou moins développés dont l'ample et long Fac ut ardent cor meum, la séquence la plus brillante. D'une durée de 25 mn, les deux solistes vocalisent, se répondent, fusionnent, témoins de la douleur de la Mère accablée au pied de la croix sur laquelle meurt le Fils crucifié. Déploration, prière d'une ineffable douleur, deuil inconsolable et aussi élan vers la grâce et l'éblouissement grâce à la suavité à deux voix de la musique du divin Pergolèse.

Paris, TCE, Théâtre des Champs Elysées
Lundi 27 juin 2016, 20h
RÉSERVER

Sonya Yoncheva, soprano
Karine Deshayes, mezzo-soprano
Ensemble Amarillis
Scarlatti : Concerto grosso n°3 en fa Majeur (extrait des six concertos à sept parties)

Mancini : Sonata n° 14 en sol mineur
Durante : Concerto grosso en fa mineur
Entracte
Pergolesi : Stabat mater□□Durée du concert
1ère partie : 35 mn environ – Entracte : 20 mn – 2e partie : 40 mn environ

---

Compte-rendu, opéra. Avignon, Opéra. Maria Stuarda de Donizetti, le 27 janvier 2016. Ciofi, Deshayes, Pertusi



CRÉATION DE MARIE STUART A l'OPERA D'AVIGNON. De Marie Stuart, on pourrait dire que sa fin tragique lui a laissé une place dans l'Histoire que son histoire ne lui aurait pas accordée. Et pourtant… reine d'Écosse à quelques jours de sa naissance, de 1542 à 1567, reine de France à dix-sept ans de 1559 à 1560, considérée par les catholiques, reine légitime d'Angleterre et d'Irlande contre sa cousine Élisabeth (1533-1603) reine « bâtarde » car née d'Anne Boleyn après l'irrecevable divorce pour eux d'Henry VIII d'avec Catherine d'Aragon, et écartée de la succession par son père qui fit décapiter sa mère puis par son frère Édouard VI. Tout pour une grande vie de reine multiple. Élevée dès l'âge de six ans dans

la cour de France, parée de toutes grâces et d'une belle culture pour une femme de son temps, à la mort du jeune roi François, catholique fervente, elle rentre à dix-huit ans dans son royaume d'Écosse protestant, régi par son demi-frère en son absence.

À partir de là, de moins de tête que de cœur, malgré de bonnes intentions, elle ne fait que de mauvais choix : sans consulter personne, jetant dans la révolte son demi-frère et les nobles, elle épouse, son cousin germain, catholique. Son mari la trompe et maltraite, fait assassiner son favori musicien Rizzio sous ses yeux. Un mari tueur, à tuer… Il le sera par son amant, l'aventurier Bothwell. Il organise un attentat dont on croit qu'elle a donné l'ordre ou l'accord : il étrangle le roi consort et fait exploser une bombe, et le scandale, pour camoufler –mal– le meurtre. Marie le fait acquitter du crime sacrilège de régicide, confirmant les présomptions contre elle et, un mois après l'attentat, épouse en troisièmes noces l'assassin de son mari, protestant, s'aliénant, cette fois à la fois les catholiques, les nobles et sa cousine Élisabeth de neuf ans son aînée, la Reine Vierge, célibataire, rétive à l'hymen : il est vrai que l'exemple légué par son père Henry VIII, avec ses familles recomposées, ou plutôt décomposées, trois enfants de trois mères différentes, six mariages, deux divorces et deux femmes décapitées, n'incitait guère à donner confiance en l'institution conjugale. Élisabeth, choquée par la désinvolture matrimoniale et ce divorce à l'écossaise, à la dynamite, de sa jeune cousine et rivale tranquillement déclarée pour son trône d'Angleterre, n'osant un procès sur le régicide, fera instruire une enquête sur l'assassinat du roi consort, son cousin aussi.

Création à Avignon, de Maria Stuarda de Donizetti...

À PERDRE LA TÊTE…

Défaite par les lords révoltés menés par son demi-frère, emprisonnée –déjà– Marie s'évade et va chercher refuge auprès d'Élisabeth, la prudente anglicane : elle a les Écossais sur le dos et se jette dans les bras des Anglais. Embarrassant cadeau pour Élisabeth qui enferme de résidence surveillée en prison de plus en plus sévère son encombrante cousine, soutenue par la France et la très catholique Espagne, pour empêcher, vainement, ses conspirations contre son trône et sa vie. Le dernier complot, de Babington, dans lequel on l'implique, à tort ou a raison, signera son arrêt de mort. On portera au crédit d'Élisabeth au moins d'avoir hésité dix-huit ans à se débarrasser de l'empêcheuse de régner en rond car les Tudor ont la hache facile : son père a fait décapiter deux de ses femmes, Anne Boleyn et Catherine Howard, son frère Edouard VI fait décapiter la gouvernante de leur demi-sœur Marie Tudor et celle-ci, Jeanne Grey, mise sur le trône à sa place. Dernière de cette charmante famille, Élisabeth tranche finalement dans le vif du sujet, royal, mais après un procès qui condamne Marie à l'unanimité. À quarante-cinq ans, dont dix-neuf de captivité avec la prison écossaise, la triple reine, née apparemment pour les plaisirs, meurt atrocement : le bourreau, ivre, s'y reprend à trois fois pour la décapiter. Sans laisser une œuvre politique comme reine, elle sort de l'Histoire pour entrer dans la légende.

De la tragédie à l'opéra. Après une pièce française du XVIIe siècle, c'est la légende que cultive la tragédie de Schiller que Donizetti et son librettiste ont vue dans la traduction italienne de 1830. Réduisant à six le nombre de personnages, contraintes déjà économiques de l'opéra baroque et romantique qui emploie tout de même un vaste chœur, condensant en un seul, Leicester, le personnage de Mortimer, l'amoureux et celui qui complote l'évasion de Marie.
Contrairement à la pièce de théâtre qui commence après le procès alors que Marie connaît déjà sa condamnation, l'œuvre

en étire habilement l'angoissante attente jusqu'au dernier acte, en ménage le suspense après une montée dramatique qui culmine jusqu'au paroxysme de l'affrontement entre les deux femmes ; l'opéra élude le procès préalable et fait porter sur la seule reine Élisabeth la responsabilité de la sentence finale de mort, et non pour des raisons de justice et de politique, mais plus humainement passionnelles : la jalousie. Élisabeth dispute à Marie l'amour de Leicester qui a juré de la délivrer, et tente vainement de réconcilier les deux femmes et d'éviter l'issue fatale, qu'il ne fait que précipiter comme Desdémone plaidant pour Cassio et le perdant aux yeux du jaloux Othello, tout ce qu'il dit en faveur de la reine d'Écosse se retourne contre elle.

Maria Stuart de Donizetti à l'Opéra d'Avignon

L'histoire sublimée par une vocalité sublime



En musique et très beau chant, ces aménagements dramatiques ont l'intérêt d'opposer des personnages antithétiques, contraires (Talbot) ou défavorables (Cécil) à Marie, des duos parallèles très intenses entre les deux reines et leur commun amour Leicester, l'un avec des apartés dépités ou rageurs d'Élisabeth qui tente et sonde les sentiments de celui qu'elle aime en secret mais aime Marie, comme Amnéris testant et découvrant l'amour d'Aïda, l'autre, entre espoir et détresse, entre Marie et Leicester, enfin, le climax, le sommet, le duo entre les deux reines où Marie, tout humilité d'abord, précipite sa chute en traitant Élisabeth de « bâtarde ». Les ensembles s'inscrivent en toute logique et avec une grande efficacité dramatique comme témoins

impuissants, intercédant en sentiments opposés entre les deux femmes. Le chœur exprime joie, pitié du sort de Marie et, dans sa dernière intervention, évoque l'échafaud, l'apprêt du supplice, rendant inutile leur présence scénique.
Et, on ne devrait pas le dire trop haut en ces temps où l'opéra, par force, se fait concert, le spectacle disparaissant par la pénurie, c'est l'un des intérêts de cette version « concertante », « concentrante », concentrée sur la musique et les voix. Mais quelles voix, et quels artistes ! On oserait dire que tout parut plus fort, plus intense dans cet alignement des chanteurs ne diluant, pas dans une scène en mouvement et un jeu spatialisé, la puissance de leur expression vocale et dramatique. Et, si le mot n'était aujourd'hui aussi galvaudé, on oserait dire aussi qu'ils nous offrirent une représentation où le tragique de l'Histoire était sublimé, au vrai sens d''idéalisé', 'purifié', par la beauté sublime de leur voix et de leur interprétation.
Concentration dynamique, haletante, du chef, **Luciano Accocella**, qui ne délaye jamais la trame orchestrale toujours un peu lâche de Donizetti, la resserrant par un tempo qui participe de ce drame qui court vertigineusement vers son inéluctable fin, que l'on connaît tout en la rêvant différente, sachant tamiser en clair-obscur le chœur (Aurore Marchand) jubilant du début, passant à l'ombreuse prière à mi-voix de la requête de pitié. Contenant l'orchestre ou le stimulant, mais toujours attentif aux chanteurs, à leur souffle, au texte qu'il module silencieusement.



En majesté, **Karine Deshayes**, dans le personnage ingrat, ici simplifié d'Élisabeth, déploie la générosité de son mezzo, qui semble s'être étoffé et unifié en tissu somptueux du grave à l'aigu facile, prêtant la volupté du velours de la voix à une virginale reine dont elle nous fait sentir, dans ce chant ardent, que toute cette glace sensuelle est prête à fondre, contrainte de confondre un évasif objet d'amour qui glisse entre ses doigts. Ses regards sur Leicester disent le dépit amoureux, la jalousie, la haine de l'autre, l'humiliation de la reine, la douleur de la femme : tout le rugissement d'un fauve à peine contenu par la politesse et politique de cour : la passion dévorante contrôlée apparemment par les tours et détours policés du bel canto. Face à elle, face à face, affrontée et même effrontée malgré le danger, **Patrizia Ciofi**, sur une tessiture moins vertigineuse que nombre de ses rôles habituels, un médium corsé, onctueux, assombri, fait planer des aigus rêveurs dans son évocation mélancolique des jours heureux de France, donnant un sens à chaque ornement, gruppetti égrenés telles des images vocales, des pétales effeuillés du bonheur d'autrefois : comme étrangère déjà à elle-même, elle dénoue avec une élégance nostalgique les rubans des vocalises comme elle délierait des liens qui l'entravent dans son ascension spirituelle vers la liberté : son adieu aux autres et un adieu à soi, elle fait poésie de la rondeur et douceur de son timbre mais, ses grands yeux bleus lançant des flammes, devant les provocations insultantes de la reine d'Angleterre, ose le déchirer du cri de l'injure impardonnable qu'elle sait payer de sa vie, défaite mais non vaincue.

Entre ces deux femmes, une qui l'aime, l'autre qu'il aime, tentant vainement de ménager et de fléchir la reine triomphante, vouant à la reine prisonnière un amour digne à la fois de la courtoisie troubadouresque et du désir héroïque sacrificiel chevaleresque, Ismaël Jordi est un Leicester juvénile, perdu, éperdu, entre ces deux grands fauves politiques, et tout son visage, son corps autant que sa voix expriment son déchirement. Sa voix riche de ténor flexible, déjouant en virtuose tous les pièges vertigineux de la partition, traduit avec une émouvante expressivité le drame vécu par ce témoin impuissant devant le conflit passionnel à en perdre la tête qui prend le pas sur la raison des deux femmes.
Michele Pertusi prête sa grande et belle voix de basse, son élégance, sa noblesse, à un Talbot confident et confesseur ému mais non complaisant d'une Marie qu'il exhorte à mourir chrétiennement en avouant ses fautes qu'elle ne peut cacher à un dieu vengeur. À l'opposé, ennemi politique de la reine d'Écosse, Cecil, est chanté par le baryton **Yann Toussaint** qui en aiguise l'implacable Raison d'état d'une inflexible voix aux éclats d'acier qui en appellent à ceux de la hache. Dans le rôle sacrifié de la suivante désespérée, **Anna Kennedy**, qui bandera les yeux de la reine martyre, Ludivine Gombert, avec peine quelques phrases et des ensembles émouvants, fait entendreun soprano d'une pureté diamantine dans la pourriture politique et passionnelle.
Emprisonnée en mai 1568 par Élisabeth qui, en réalité, se refusera toujours à la rencontrer, Marie Stuart, poétesse également, avait brodé sur sa robe cette devise : « En ma Fin gît mon Commencement ». La légende, sinon l'Histoire lui donnent raison.

Compte-rendu, opéra. Avignon, Opéra. Maria Stuarda de Donizetti, le 27 janvier 2016 (version de concert). Maria Stuarda : Patrizia Ciofi . Elisabetta : Karine Deshayes ; Anna Kennedy : Ludivine Gombert. Leicester : Ismaël Jordi, Anna Kennedy : Ludivine Gombert ; Talbot : Michele Pertusi ; Cecil

: Yann Toussaint. Orchestre Régional Avignon-Provence. Chœur de l'Opéra Grand Avignon. Direction musicale : Luciano Acocella. Direction des choeurs : Aurore Marchand. Etudes musicales : Kira Parfeevets.

Illustrations :
1. Les saluts : Gombert, Pertusi, Ciofi, Accocella, Deshayes, Jordi, Toussaint © Jean-François Canavaggia
2. Ciofi, Deshayes © Muriel Roumier

MARIA STUARDA, 1834
Drame lyrique en trois actes de Gaetano Donizetti
Livret de Giuseppe Bardari
D'après la pièce de Schiller (1801)

CD. French Romantic Cantatas, Cantates romantiques françaises. Karine Deshayes, mezzo soprano.



CD. French Romantic Cantatas, Cantates romantiques françaises. Karine Deshayes, mezzo soprano. La valeur de ce nouvel album tient à son sujet : la Cantate académique. Il s'agit bien de démontrer la très haute qualité d'écriture (d'essence lyrique et dramatique) d'un genre qui inspire ici de réels accomplissements (donc en particulier au milieu des années 1830, pleine période romantique). La Cantate romantique, en témoignent celles

nombreuses de Berlioz, a suscité d'indiscutables génies musiciens, futurs compositeurs d'opéras… qu'il faudra bien un jour ou l'autre dévoiler enfin. Concernant ce programme, les deux partitions majeures demeurent la cantate Circé de Cherubini de 1789 et cette Velléda de Boisselot (1836), aînée de celle de Dukas, lui aussi poète inspiré par le profil de la gauloise magnifique. Circé confirme la finesse d'écriture d'un Cherubini qui a l'ampleur et le raffinement des plus grands. La couleur s'invite aussi dans une texture très virile (bassons graves et austères, d'une sinueuse et voluptueuse activité). Certes, il ne s'agit pas d'une Cantate pour le Prix de Rome, mais l'oeuvre tout en affirmant la place de Cherubini en France, indique très clairement les origines et la source auxquelles s'abreuvent les jeunes académiciens au début du XIXè, tel Boisselot… Qualité déclamatoire, précision et justesse prosodique, puissance parfois sauvagerie qui annonce sa Médée de 1797.

Circé, Velléda … furieusement romantiques

La Velléda de Boisselot de 1836, oeuvre d'un Prix de Rome accomplit la forme de la cantate pour voix seule, comme Berlioz au début des années 1830 (ultime offrande dans ce format a voce sola). Cette Velléda, contemporaine des grands accomplissements romantiques à l'opéra (Les Huguenots de Meyerbeer ou Lucia di Lammermoor) s'articule en trois airs d'après Chateaubriand : la druidesse, éprise du consul Eudore, mène malgré elle son peuple à la mort assurant la victoire des romains… C'est en filigrane la soeur de Norma : même passion

foudroyée sur l'autel de la guerre, même femme amoureuse détruite et trahie, et aussi fille endeuillée, terrifiée par une horreur… qui finit suicidaire (sur la lame de sa serpe d'or) : une figure passionnante, propice à un superbe traitement musical et linguistique.
Le druidisme de Boisselot s'accomplit ici avec éclat et surtout des couleurs et nuances en une langue âpre, mordante à laquelle Karine Deshayes apporte une flamme passionnante (soprano ample et très incarné… sur les traces évoquées de la Falcon). L'orchestre sait étager avec fureur les clameurs de la bataille lointaine avec ce gong pathétique et tragique qui marque le début du combat effrayant et décisif. Dans l'esprit, Boisselot synthétise et Berlioz et Bellini, sachant évidemment (dès la harpe d'ouverture) recueillir les fruits de la mélopée enivrante et langoureuse, la langueur étant du reste la véritable nature de Velléda : une ivresse des sens qui la mène au suicide. Le cd nous restitue l'étoffe passionnelle de l'héroïne avec une voix féminine idoine quand la création de la cantate fut plutôt confiée à … un ténor (pénurie de chanteuses alors).

L'air de Néris (Ah nos peines seront connus) extrait de Médée de Cherubini souligne l'orchestrateur et mélodiste indiscutable avec la couleur du basson très mis en avant, en relation avec la haute virtuosité de l'école française d'alors.

Aux côtés de Circé et de Velléda, **l'Ariane de Hérold (1811)** fait un peu tâche. Plus tardive et plus » grise » et uniforme, elle n'est pas la meilleure oeuvre du compositeur. Elle éclaire plutôt la carrière du jeune musicien académique (20 ans). L'élève de Méhul se remettra à l'ouvrage l'année suivante pour décrocher le Prix de Rome, en digne « moderne », plus habile encore dans la modulation harmonique, nerf dramatique sousjacent de l'action lyrique.

Outre les deux cantates majeures de l'album, chef et musiciens redoublent d'engagement habile pour le cantabile et la fureur

parfois brouillonne de l'ouverture de Cherubini (nouvelle version réorchestrée par l'auteur en 1820), mais aussi ce frénétique émergeant dans Circé (Cherubini préfigure en cela l'arc tendu d'un Spontini). Tandis que la Velléda de Boisselot s'affirme indiscutablement parmi les oeuvres les plus convaincantes du programme. **Pour juger de la valeur des oeuvres ici ressuscitées (et donc recréées), visionnez notre reportage vidéo exclusif : Cantates romantiques (Boisselot, Cherubini…) par Karine Deshayes.** Réserve : la prise de son trop réverbérée dans une église impropre pour la nature fiévreuse et lyrique et théâtrale des Cantates ici abordées. On a compris que les cantates couronnées par le Prix étaient jouées avec orchestre sous la coupole de l'Institut mais cette résonance d'église reste hors sujet.

French Romantic Cantatas, Cantates romantiques françaises. Cherubini (Circé, air de Néris), Boisselot (Velléda), Hérold (Ariane). Karine Deshayes, mezzo soprano. Opera Fuoco. David Stern, direction. 1 cd Zig Zag ZZT337. Enregistrement réalisé à Paris, église Notre-Dame du Liban en mars 2013. Durée : 1h17mn.

VIDEO. Cantates romantiques : Karine Deshayes chante les héroïnes de Cherubini, Boisselot, Hérold…



VIDEO. Héroïnes passionnées du romantisme français. La mezzo soprano **Karine Deshayes** chante la passion romantique des héroïnes outragées, bafouées, trompées : Médée et Circé de Cherubini, la druidesse Velléda de Boisselot, Ariane de Hérold … A l'âge romantique malgré les conventions d'une forme scrupuleusement réglementée, la Cantate française offre aux cantatrices de superbes incarnations féminines, en témoigne ce disque nouvellement édité en janvier 2014 et qu'a remarqué CLASSIQUENEWS.COM. En composant un programme dédié à l'académisme musical, Opera Fuoco dévoile la haute qualité des partitions livrés par les candidats ou lauréats du Parix de Rome. En témoigne le fleuron de cet album : Velléda de Boisselot, de 1836 qui à l'époque des Huguenots de Meyerbeer fait une synthèse remarquable de Berlioz et de Bellini. C'est aussi un modèle oublié qui surgit ici, Cherubini dont la passion expressive, précédant le Concours du Prix de Rome inspire les jeunes compositeurs motivés pour le décrocher : ainsi sa cantate Circé (1789) et surtout les extraits de Médée (1797, ouverture et air de Néris) apportent la preuve de son tempérament fougueux et raffiné… un modèle dans le genre dramatique. **Reportage vidéo exclusif**



CD. Lire aussi la critique du cd French romantic Cantatas, Cantatas romantiques françaises de Cherubini, Boisselot, Hérold par Karine Deshayes : » La valeur de ce nouvel album tient à son sujet : la Cantate académique. Il s'agit bien de démontrer la très haute qualité d'écriture (d'essence lyrique et dramatique) d'un genre qui inspire ici de réels accomplissements (donc en particulier au milieu des années 1830, pleine période romantique). La Cantate romantique, en témoignent celles nombreuses de Berlioz, a suscité d'indiscutables génies musiciens, futurs compositeurs

d’opéras… qu’il faudra bien un jour ou l’autre dévoiler enfin. Concernant ce programme, les deux partitions majeures demeurent la cantate Circé de Cherubini de 1789 et cette Velléda de Boisselot (1836), aînée de celle de Dukas, lui aussi poète inspiré par le profil de la gauloise magnifique. Circé confirme la finesse d’écriture d’un Cherubini qui a l’ampleur et le raffinement… » écrit notre rédactrice Elvire James. Lire ici la critique intégrale