COMPTE-RENDU CRITIQUE, comédie musicale. MARSEILLE, le 23 janv 2019. NEVROTIK HÔTEL. Michel Fau

COMPTE-RENDU CRITIQUE, comédie musicale. MARSEILLE, le 23 janv 2019. NEVROTIK HÔTEL. Michel Fau / Antoine Kahan … Chambre, oui, d'hôtel et rose comme un bonbon ou un smashmallow qui, s'il ne dégouline pas des murs, c'est qu'ils ont la rigidité du carton-pâte rigidement découpé et peint tels les décors de Picasso pour les Ballets russes ou de Cocteau sous l'Occupation. Pompeuse entrée de rideaux de vrai ou faux théâtre, de guingois, mur de traviole pour un lit et appliques murales en simili style Louis XV stylisé, fétiche épate-bourgeois, ou plutôt Louis Caisse Lévitan pour la sous-catégorie populaire d'un peuple qui, pour avoir guillotiné un roi, ne s'en remit jamais, béatement admiratif et nostalgique des fastes de la royauté. Le tout abondamment, hyperboliquement fleurdelysé au pochoir pour que nul n'en ignore. Un angelot baroque doré sur la table de nuit et, de l'autre côté, un téléphone rose hollywoodien. Deux chaises aux pieds de biche de même faux style viennent compléter la chambre.

LA VIE EN ROSE (BONBON)

Névrotik Hôtel



Fait irruption, éruptive, une dindonnante dondon, plantureuse plante plus à craquer qu’à croquer dans sa robe végétarienne, Marylinisée comme on dirait caramélisée, blond plus filasse que mousseux, escarpins dorés, embagouzée et emperlouzée : tous les voyants attributs multipliés de la vieille star trop tard durée, de la diva déchue de sa divinité, aussi branlante malgré son armature apparente que ces lignes déclinantes du décor. Gestes et prolifiques formes impériales et voix impérieuse, restes d’une majesté et autorité perdues, capricieuses et tyranniques exigences exercées désormais sur les sans grade, l’invisible standardiste de la réception ou le groom grimé, mince moustachu, cintré dans son uniforme rose de

petit soldat de plomb, dont elle va faire, à son corps défendant, ou défendu, sinon un souffre-douleur, un mercenaire acteur de jeux de rôle de ses fantasmes apparemment jusque-là inassouvis, peut-être, faute encore d'atouts, comme un va-tout de la dernière chance,vaisseaux brûlés d'un dernier voyage sans retour.

Gestes et générosité théâtralement larges, elle offre pourboires et contrat comme elle jouerait les restes de sa fortune à la roulette, sûrement russe dans on ne sait quel désespoir qui perce sous les discours emphatiques, déclamatoires, d'abord sur la laïcité, contre le communautarisme, avec une revendication zinzin de zen bouddhique à la mode et, plus tard, une belle tirade sur le préavis avant licenciement ou démission. Pleine d'effets, la voix fait défiler des registres, de tête, de poitrine, dans une rhétorique stylisée du mélange des genres sexuels, mais sans caricature, adhérant au personnage et non visant une personne.

Puis Lady Margaret, puisqu'il faut l'appeler par son nom, Lady Margarine pour le groom, son « boy » facétieux, se lance dans une chanson sur la mer visible de la fenêtre de cet hôtel normand à la Proust, loin de celle de Trénet mais qu'on ne peut manquer d'avoir pour horizon mémoriel. Le texte est intéressant par ses trouvailles mais difficile à suivre dans ses jeux verbaux, et à mémoriser par une musique qui, en revendiquant ce répertoire n'en a pas pour autant la simplicité musicale qui accroche et reste.Les deux personnages, tour à tour, seront solistes ou duettistes dans des airs dont les vers, difficiles à retenir, sont pleins de fantaisie, avec des rives, des dérives phoniques parfois oulipiennes et œdipiennes telles les déclinaisons de « mer » en « mère », allusion au rapport maternel, inconsciemment incestueux, entre les deux personnages, où le son vague, divague, extravague, ou bien la logique des rimes fatalement en –ex du Printemps au Sussex(clin d'œil sexuel grivois ?), ou

encore le Syndrome de Stockholm.

C’est intelligent, subtil, peut-être trop pour être bien perçu, comme les clins d’œil ou allusions dont est semé le texte, *Barrage contre le Pacifique* de Duras ou son Amantasiatique, qui révèle soudain, après l’hystérie du tableau du Mont Blanc, la faille du personnage d’amour blessé par un amant indien mythifié dans l’Himalaya de sa perte. Ce qui explique peut-être le nom de Lady Marguerite, autre Marguerite Duras, dont le couple final avec le jeune Yann Andrés modèle implicitement celui sadomasochiste et presque incestueux avec le groom.



Les deux acteurs sont remarquables, **Michel Fau** laissant entrevoir le vrai sous le faux, la fragilité désespérée sous le masque de la matrone autoritaire et, sous l’apparente fragile raideur du groom, **Antoine Kahan** s’avère un athlète tout muscle qui peut, appuyé sur deux avant-bras, jouer l’angelot cambré des rêves de la finalement touchante Lady Margaret, sans doute une grande âme trahie par la vie. Plus que chanter à proprement parler si en termes lyriques sérieux on parle, tous deux jouent à chanter, et bien, variant intentions, intonations et couleurs. **À jardin, les trois musiciens, piano, violoncelle** qui tapisse les airs, **accordéon** aux envolées parfois symphoniques, s’amusent parfois à meubler les scènes d’effets dramatiques dignes d’accompagnements de

films muets expressionnistes. Les musiques des chansons, il faudrait les réécouter pour formuler un jugement plus fondé, toujours belles dira-t-on globalement, mais on n’a rien retenu pour accrocher, du premier coup, l’oreille. Par ailleurs, comme les divers rôles du jeu contraint, hégélien de la maîtresse et de l’esclave, avec son inévitablement renversement dialectique, on n’en perçoit pas la logique dramatique et la continuité, scènes décousues, juxtaposées, de même les chansons, enfilées comme des perles auxquelles, paradoxalement, manquerait le fil.

_____

LA VIE EN ROSE (BONBON)
Névrotik Hôtel
Comédie musicale de chambre
Marseille, la Criée, le 23 janvier 2019
Présenté du 23 au 26 janvier 2019

Avec Michel Fau, Antoine Kahan

Piano : Mathieu El Fassi.
Accordéon : Laurent Derache.
Violoncelle : Lionel Allemand

Mise en scène : Michel Fau

Trame et dialogues : Christian Siméon. Chansons : Michel Rivgauche, Julie Daroy, Pascal Bonafoux, Jean-François Deniau, Christian Siméon, Hélène Vacaresco, Claude Delecluse et Michelle Senlis Musiques Jean-Pierre Stora DécorEmmanuel Charles Costumes David Belugou Lumières Joël Fabing.Maquillages Pascale Fau. Perruque : Laure Talazac. Assistant à la mise en scène : Damien Lefèvre. Collaboration artistique :Sophie Tellier

Production ScenOgraph, Scène conventionnée théâtre et théâtre musical – Figeac, Saint-Céré – Festival de Figeac / Production

déléguée C.I.C.T. – Théâtre des Bouffes du Nord

Photos : © Marcel Hartmann

CONCERT LYRIQUE CARITATIF



MARSEILLE, Concert lyrique caritatif, le 22 janvier 2019. 40 artistes lyriques pour les victimes de novembre 2018. Le lundi 5 novembre 2018, deux immeubles, de la rue d'Aubagne, s'effondrent provoquant la mort de huit personnes. D'autres, miraculeusement rescapés, absents de chez eux à cette heure-là, sont restés d'abord à la rue, puis relogés dans l'urgence, dans la précarité, ayant tout perdu. Dans les semaines qui suivent, la municipalité a évacué plus de mille huit cent Marseillais habitant dans au moins cent-quarante-quatre logements dangereux. Déplacés de leur foyer, de leur environnement immédiat, désemparés, les enfants, dans les cours d'école ressassent à l'obsession, au cauchemar, le drame, évité physiquement mais vécu moralement, perpétué par la mémoire et l'imagination : si jeunes et sans doute blessés à jamais, exilés de l'intérieur.
La détresse, les besoins des sinistrés sont immenses. La générosité s'était spontanément organisée. Des concerts de soutien aux victimes ont été organisés au café-concert Le

Molotov et à l’Espace Julien, si voisins du lieu du drame. Malheureusement, l’actualité politique et sociale en jaune massif répétitif a pris le pas sur cette tragédie si proche de nous, devenue si lointaine, malgré sa toujours urgente actualité.

CALM

Mais les artistes, même les minoritaires mieux lotis, ne vivent pas dans une tour d’ivoire, et leur majeure intermittence est, littéralement, celle des battements sensibles du cœur. Ainsi, à l’initiative de Mikhaël Piccone,baryton, ils ont fondé une association au joli nom, CALM, acronyme de Collectif des Artistes Lyriques Marseillais, rejoint, dans le triumvérat de tête par la soprano Lucile Pesseyet Luca Lombardo, ténor, qui a chanté sur d’innombrables scènes internationales. Ils n’ont pas eu de peine à gagner à la cause le cœur, le chœur nombreux de tant de chanteurs qui honorent Marseille, ville profondément lyrique.

Richard Martin,directeur du théâtre Toursky, dont la sensibilité sociale est bien connue, leur a offert son théâtre et, entre deux spectacles programmés depuis longtemps, il a pu caser, le mardi 22 janvier, à 21 heures, un grand concert lyrique dont le bénéfice ira aux sinistrés via la Croix Rouge. L’afflux a été si grand qu’il a fallu privilégier les ensembles sur les solos pour pouvoir caser tous ces artistes dans ce concert de deux heures, qui risquait de durer toute la nuit!

Quelque soixante et dix chanteurs, sept pianistes, trop nombreux pour qu’on puisse les citer dans un concert où l’ego n’est pas au service des égoïsmes individualistes mais d’une cause commune à défendre. Mais Emmanuel Trenque, chef de chœur et chef d’orchestre de l’Opéra de Marseille, réglera musicalement toutes ces généreuses bonnes volontés.

D’ailleurs, le CALMs’est voué, dans ses statuts, à défendre au moins annuellement, une cause humanitaire.

_____

MARSEILLE, Théâtre Toursky
GRAND CONCERT DE SOLIDARITÉ PAR LE CALM
(COLLECTIF DES ARTISTES LYRIQUES MARSEILLAIS)

Informations
Réservations

Mardi 22 janvier 2019
Théâtre Toursky, 16, Passage Léo Ferré, 13003, Marseille.
Tél. : 04 91 02 58 35 ;
Métro ligne 2 (rouge), Station National, bus 89, arrêt Auphan/Vaillant.
Prix des places : 15 €

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI : Car, Janot… La Traviata. Abbassi, Auphan



COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI : Car, Janot… La Traviata. Abbassi, Auphan. « Ô Dieu, mourir si jeune… », s'écrie la malheureuse phtisique dans l'un de ses derniers spasmes. La chance des morts, c'est qu'ils ne vieillissent pas. Palme de martyre et privilège des Mozart, Schubert, fixés dans la jeunesse d'une œuvre éternelle, tels James Dean, Marylin Monroe qu'une fin prématurée fixe dans l'éternité de leur jeune beauté, ou même une Greta Garbo, admirable Marguerite Gautier, qui sut rompre à temps le miroir

par sa mort publique pour se conserver éternellement belle dans la mémoire par la perfection de son image de cinéma.
Une héroïne sans futur pour une œuvre qui ne vieillit pas dans une réalisation déjà ancienne de Renée Auphan, réalisée par Emma Martin, mais qui n'a pas pris une ride. L'Opéra de Marseille finissait et commençait une année par le pathos de la pathologie romantique.

L'œuvre : sources
Faut-il encore raconter l'aventure de cette « Dévoyée », sortie de la bonne voie, de cette Violetta Valéry verdienne tirée du roman autobiographique La Dame aux camélias (1848) d'Alexandre Dumas fils ? Il en fera un mélodrame en 1851, qui touchera Verdi. Alexandre Dumas fils était l'amant de cœur de la courtisane Marie Duplessis qui inspire le personnage de Marguerite Gautier, maîtresse un temps de Liszt, morte à vingt-cinq ans de tuberculose.

HEURTS ET MALHEURS DES COURTISANES



Le jeune et alors pauvre Alexandre, offrira plus tard à Sarah Bernhardt, pour la remercier d'avoir assuré le triomphe mondial de sa pièce qui fait sa richesse, sa lettre de rupture avec celle qu'on appelait la Dame aux camélias, dont il résume l'un des aspects cachés du drame vécu :

« Ma chère Marie, je ne suis pas assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous voudriez… »

Noble mais fausse rupture comme il y a de fausses sorties au théâtre, puisque Armand Duval, dans le roman, s'accommodera assez aisément du vieux duc, qui loue même la maison de campagne qui abriteront ses amours non tarifées avec la courtisane amoureuse qui l'embrasse triomphalement :

« Ah, mon cher, vous n'êtes pas malheureux, c'est un millionnaire qui fait votre lit. »

Car le roman est d'une cruelle crudité financière sans fard. C'est l'entremetteuse et profiteuse Prudence, cocotte sur le retour, de ces amies « dont l'amitié va jusqu'à la servitude mais jamais jusqu'au désintéressement », qui énonce longuement au jeune amoureux idéaliste les exigences du train de vie fastueux d'une courtisane : trois ou quatre amants sont au moins nécessaires pour en entretenir une seule. Marguerite, fort cotée, en a deux officiels, le Comte G… et le vieux Duc richissime pour subvenir à ses immenses besoins : l'amant de cœur en est d'abord réduit à guetter qu'ils sortent de chez elle pour y entrer la retrouver. Ce seront d'ailleurs les seuls à son enterrement.

Histoire d'argent

La vénalité amoureuse, juste présente dans l'opéra par la scène de jeu du second tableau de l'acte III, est thème essentiel du roman, L'argent est le cœur de l'histoire

d’amour. Le père de son amant exige le sacrifice de la courtisane car il redoute que les amours scandaleuses de son fils avec une poule de luxe ne compromettent le mariage de sa fille dans une famille où on ne sait si la morale ou l’argent fait loi. On y craint surtout que le fils prodigue ne dilapide l’héritage familial en cette époque où le ministre Guizot venait de dicter aux bourgeois leur grande morale : « Enrichissez-vous ! » Bourgeoisie triomphante, pudibonde côté cour mais dépravée côté jardin, jardin même pas très intérieur, cultivé au grand jour des nuits de débauche officielles avec des lionnes, des « horizontales », des hétaïres, des courtisanes affectées (et infectées) au plaisir masculin que les messieurs bien dénient à leur femme légitime. Sans compter le menu fretin inférieur des grisettes, des lorettes,racoleuses de Notre-Dame-des-Lorettes.
En tous les cas, ni l’amie Prudence, ni même Marguerite, ne cachent au jeune amant de cœur la nécessité des amis de portefeuille : Marguerite dépense 100 000 fr (de l’époque) par an, en a 30 000 de dettes ; le duc lui en octroie annuellement 70 000 (somme qu’elle refuse honnêtement d’augmenter), et l’on peut supposer que le comte G. pourvoie au reste, mais le compte n’y est pas dans la fuite en avant des dépenses. Alors, le malheureux Armand avec ses 7 000 ou 8 000 fr de rente par an peut se rhabiller, pauvre et nu…Fière de son plan campagnard, sa cure d’amour et d’air frais avec le jeune amant, Marguerite fait financer la location de la maison de campagne par le duc, refusant tout de même, par élégance morale, de lui faire assumer les frais du séjour à l’auberge voisine d’Armand, qu’elle paie elle-même, pour préserver les apparences et la dignité du vieil amant. Elle ne l’invite à demeure un certain temps que parmi d’autres de ses amis, causant la rupture avec le duc qui s’en scandalise en arrivant de manière inopinée au milieu d’un repas où il fait figure de barbon grincheux trouble-fête.

Demi-monde fastueux
Alexandre Dumas, digne fils de son géniteur, qui disait tout

fier de son rejeton marchant sur ses pas qu'il « usait les vieilles chaussures et les vieilles maîtresses de son père », tous deux ayant la même « pointure », s'était fait une spécialité de scandale de la description du monde de la galanterie parisienne. C'est sans doute à sa pièce Le Demi-Monde(1855) que l'on doit le terme de demi-mondaine pour définir ces prostituées de haut vol, pratiquement toutes issues du peuple mais que leur luxe et souvent leur raffinement final feront arbitres des élégances, imposant même leur mode aux femmes du monde les plus huppées, aux aristocrates, courtisanes anoblies souvent par des mariages prestigieux.

Qu'on songe, pour ne s'en tenir qu'aux strictement contemporaines, à Lola Montès, l'Irlandaise fausse danseuse espagnole, sans doute amante, entre autres, des Dumas père et fils, parcourant toute l'Europe, multipliant scandales et mariages, bigame, séduisant Wagner, Liszt (contraint de fuir ses fureurs), des princes, devenue comtesse de Lansfeld, entraînant à Munich émeutes, révolution en 1848 et la chute de Louis 1erde Bavière, son amant protecteur, contraint d'abdiquer, avant de finir, après avoir écumé les États-Unis et même l'Australie d'une pièce à sa gloire, ruinée et confite en dévotion.

Sans allonger la liste des horizontales finissant bien debout plus titrées que maltraitées comme la pauvre Marguerite/Violetta, on croit rêver à lire la vie de la Païva, de sa lointaine et misérable Russie, épousant et divorçant d'aristocrates allemand, anglais, et gardant son nom du titre de marquise portugaise qu'elle conserve après la ruine de cet autre malheureux époux. De ses immenses et innombrables propriétés, on peut juger par le somptueux hôtel particulier du 25 Champs-Élysées, aux grilles noires et dorées, dont Dumas père disait sarcastiquement, lors de sa construction :

« C'est presque fini, il manque le trottoir ».

Demeure vite appelée par les rieurs non payeurs, jouant sur son nom :

« Qui paye y va ».

Même Napoléon III.
La chair est chère, dirait-on. Mais sûrement rentable, chacun y trouvant son compte, en banque pour la courtisane entretenue, en prestige social, précieuse monnaie d'échange pour l'homme dont le train de vie se mesure à celui qu'il offre à sa maîtresse officielle, affichant par-là, pour les affaires autres que d'amour, qu'il est solvable et fiable. D'où la surenchère avec les concurrents, et le triomphe des amours-propres et non de l'amour. Marguerite Gautier, avec une amertume lucide, l'explique à son jeune amant, fauché à cette échelle de valeurs monétaires vertigineuses :
« Nous avons des amants égoïstes qui dépensent leur fortune non pas pour nous comme ils disent, mais pour leur vanité. […] Nous ne nous appartenons plus. Nous ne sommes plus des êtres mais des choses. Nous sommes les premières dans leur amour propre, les dernières dans leur estime. »
Un amant de cœur, une fleur à la main, une larme à l'œil comme dit Marguerite, faisant secrètement antichambre tandis que le « payeur » (comme disait déjà Ninon de Lenclos) est encore dans la chambre, c'est donc comme une revanche de l'amour sur l'amour-propre épidermique.
Il faut dire aussi que la jeune Marie Duplessis, prise en mains par son premier amant aristocrate, en reçut éducation et manières (elle joue au piano l'Invitation à la valsede Weber, même si elle avoue buter sur un passage en dièse), alors que, six ans auparavant, elle ne savait pas écrire son nom comme elle le confesse sans fard à Armand. Elle est spirituelle, lit Manon Lescaut, et ne rate pas une première à l'Opéra ou au théâtre, terrain de chasse certes, où elle ne passe jamais inaperçue malgré son élégante discrétion : un noble amant se doit aussi d'être fier de la femme qu'il affiche à son bras. Elle tiendra un salon littéraire et politique. D'ailleurs, le fidèle Comte de Perregaux l'épouse à Londres, la faisant comtesse même si lassée, elle rentre à Paris, reprend son ancienne vie et meurt l'année suivante, après un an d'amour avec Alexandre Dumas fils qui l'immortalise en Marguerite Gautier.

Elle habitait Boulevard de la Madeleine, mais Dumas fils lui donne un « magnifique appartement » Rue d’Antin.
Le rideau se lève sur un vaste salon digne d’elle.

Réalisation

« Pour être moderne, soyons classique ! » s’exclamait Jean Cocteau au début des années 20 pour protester contre certaines dérives artistiques. Depuis un demi-siècle déjà, on redoute, au lever de rideau d’une œuvre classique, le traitement, souvent affligeant que va lui infliger un metteur en scène en mal d’originalité, qui se sentirait déshonoré de respecter l’œuvre pour ce qu’elle est. Austères en ligne, n’était-ce la sombre beauté du ronce de noyer aux délicates veinures fondues de marron, ces murs lisses tissent une élégante et sobre harmonie sur laquelle affleure l’efflorescence de robes floues des femmes, des dames, en délicates teintes pastels, parme, vaguement rose, bleu pâle, paille, délivrées du carcan des crinolines ou raides cerceaux mortificateurs qui auraient signé, avec des coiffures datées, une époque précise. Les habits des hommes sont aussi des smokings libérés d’un temps figé, celui des courtisanes célèbres ayant eu pour butoir la Grande Guerre.
La scène n’est pas encombrée de meubles : tentures dorées sur le miel ambiant, candélabres, ce canapé noir déjà funèbre qui, à la couleur près, pourrait être Récamier, sauf que les dames, avec la nonchalance des Femmes au jardinde Monet ou autres peintres, préfèrent s’assoir souplement par terre, fleurs écloses épanouies sur les pétales étales de leur robe, qui ont toute l’élégance raffinée de costumes de **Katia Duflot.**
Ce beau monde semble plus le monde que le demi-monde, sans doute assez juste historiquement pour Marie Duplessis qui tenait salon mondain, littéraire et politique, les amants

protecteurs pouvant aussi, recevant chez leur maîtresse, y recevoir des gens d'un autre monde qui n'auraient jamais été reçus dans le leur, pour brasser officieusement des affaires impossibles à étaler au grand jour officiel. Mais cette élégance, c'est sans doute aussi une façon pour la metteur en scène à l'origine, puis sa réalisatrice, sa décoratrice et sa costumière, beau quatuor de dames, de dignifier ces femmes souvent décriées et réprouvées par la morale ambiante de surface de leur société corsetée dans les préjugés. On rappellera que, par la volonté d'Audrey Hepburn de faire porter à son héroïne, une humble call girl, une robe noire de Givenchy et de magnifiques chapeaux, la modeste Holly de Diamants sur canapé, atteint à une sorte de mythe de l'élégance féminine. C'est justement au nom de ces belles manières dont devaient faire montre en public les courtisanes, pour racheter par la forme le jour l'informalité de leurs nuits, qu'on s'étonne de la familiarité de ces bises prodiguées dans la première scène.
On apprécie le même décor varié, contraste vif avec le salon canaille de Flora, olé olé précisément avec ces toréros de mauvais goût, ces bohémiennes. Le regard complice mais égrillard de Flora à son amie au premier acte en était déjà une aguicheuse annonce et sa danse affriolante, robe et jambes fendues, affolant ses invités et le public, est une élégante bacchanale de la sculpturale Laurence Janot, qui nous émerveille toujours en artiste complète, jouant ici, de crédible façon, l'envers, le revers de Violetta : ludique et non pudique, dominatrice même avec son marquis, bien campé par le mince, juvénile et joyeux **Frédéric Cornille**. C'est aussi un contraste bien vu avec le sombre baron bourru, bourré sans doute, de Violetta, incarné solidement par **Jean-Marie Delpasqui**, dès sa première apparition, préfigure la meurtrière jalousie frustrée puisque c'est lui qui sera blessé dans le duel qui l'opposera à Alfredo. **Carl Ghazarossian** est le Gaston qui complète au mieux et ferme la trilogie des fêtards particularisés. Dans ces rôles secondaires, forcément nécessaires, la révélation, c'est **Carine Séchaye** en Annina,

voix claire et figure touchante, plus de suivante confidente que de chambrière et garde-malade de la courtisane. À l'acte II, c'est une juste attitude de reproche qu'elle manifeste envers l'inconscience d'Alfredo qui n'a pas l'air de voir que quelque chose cloche dans le pied sur lequel il vit.
Cette subtile attention à tous les personnages est comme une signature de **Renée Auphan** qui a toujours rendu l'opéra au théâtre, à un théâtre qui n'ignore ni le cinéma ni la télévision, par un travail d'acteurs qui bannit toute outrance du jeu qui y deviendrait insupportable dans les gros plans. Heureuse idée, justement, de faire vivre une de ces silhouettes, c'est le cas du Docteur Grenvil, incarné en de trop brèves phrases par la sombre voix d'**Antoine Garcin**, mais qui existe ici, même muet, dans l'acte II puisque, belle trouvaille, visiteur dans l'heureuse campagne de Violetta et Alfredo, il en signifie certes et qu'elle va mieux mais que la maladie est toujours là, devenant le confident privilégié du jeune amant enthousiaste, donnant une vérité à un air monologue en général adressé au vent.
Dans cet acte, l'intelligente et belle structure unique du décor de **Christine Marest**, permet, avec les éclairages expressifs et différenciés de **Roberto Venturi**, sans hiatus, le changement, le passage du I à l'acte II campagnard : des plantes d'agrément, un canapé et un fauteuil beige clair, plus marqués néo Louis XV Second Empire ou 1900, et des vêtements intemporels d'Alfredo, sur les mêmes parois marrons allégées de lumière, des camaïeux de bis, bistre, crème, miel glacé.
Un univers à la paix retrouvée que vient troubler, avec le crépuscule puis la nuit tombante des rêves de Violetta, l'intrusion douce mais violente de Germont, père d'Alfredo. En costume strict, noir, la raideur d'un col ecclésial lui donne l'air sévère d'un pasteur qui n'est pas un bon berger, oiseau moralisateur de mauvais augure pour la jeune femme rédimée par l'amour, par la clémence de Dieu, mais condamnée par les hommes. Cependant, **Étienne Dupuis**, dans cette mise en scène, n'en fait pas un personnage odieux. La voix est belle, égale, bien conduite, toute en nuances expressives. Certes, il y a la

culpabilisante image de la fille angélique à la fille perdue, l'inévitable chantage aux larmes ('Piangi, piangi, o misera… ») pour les Marie Madeleine repenties ; il ébauche des gestes de tendresse, hésite à embrasser Violetta qui le lui demande, mais cela devient plus pudeur que froideur. À son fils, son air fameux « Di Provenza il mare, il sol… », devient une tendre berceuse murmurée où le legato, le phrasé, sont d'une émotion qu'il nous fait partager.



Et c'est sans doute aussi la marque de cette production musicale menée souplement et fermement par **Nader Abassi** : les

airs les plus connus semblent redéfinis de l'intérieur, leur rythmique, souvent savonnée, retrouvée, met en valeur chaque mot, en polit le sens, nous émerveillant de la subtilité verdienne parfois gommée par des excès vocaux. On trouve ces qualités dès les premières strophes d'**Enea Scala**, un Alfredo que sa virilité vocale n'empêche pas de ciseler avec une impeccable aisance précise les triolets de son « Brindisi » que peu de ténors réussissent dans leur finesse, détaillant avec ivresse son bonheur ou proférant de convaincante façon sa douleur et son remords de l'insulte publique à la femme aimée.
Nicole Car, par sa silhouette élégante, sa grâce, son sourire, la finesse de son jeu expressif, est une digne Violetta, de grande classe. Elle se tire parfaitement de ses répliques désinvoltes aux compliments du jeune amoureux ; son récitatif méditatif, dans la tradition baroque des affects opposés comme ceux d'une Donna Elvira, est touchant mais, vite, la voix s'assèche dans les aigus, raidit. On sent l'effort dans la vocalise la plus haute qui monte au ré bémol avant d'amorcer la cabalette vertigineuse qu'elle couronnera d'un aigu tenté, effleuré, mais prudemment glissé à la note inférieure. Cependant dans sa grande scène de l'acte II avec le père, dans une tessiture moins tendue, elle bouleverse de bout en bout : tout est exprimé dans une douloureuse douceur, piano ou pianissimo, et son partenaire y répondant par un art consommé, c'est bien un sommet émotionnel rare, pathétique sans pathos, que nous donnent ces deux grands artistes.
Nader Abassi, d'entrée, fait naître la nostalgique brume de l'ouverture, comme un rêve évanescent, gommant les « zim-boum-boum » percussifs de l'accompagnement un peu forain, qui contrastera avec l'éclat brillant de la fête. Ilsemble parfois tirer de l'ombre de la fosse des couleurs instrumentales qu'on entend rarement, notamment dans le récitatif de Violetta. Même **la joyeuse cohue des chœurs** (**Emmanuel Trenque**) est exempte de débordements autres que festifs, et réglés par la mise en scène. Un grand raffinement.

_____

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI : Car, Janot… La Traviata. Abbassi, Auphan

LA TRAVIATA (1853)
de Giuseppe Verdi,
livret de Francesco Maria Piave,
d’après La Dame aux camélias(1852),
drame d’Alexandre Dumas fils tiré de son roman éponyme (1848)
– Production Opéra de Marseille

Opéra de Marseille,
23 décembre 2018 14:30
26 décembre 2018 20:00
28 décembre 2018 20:00
31 décembre 2018 20:00
02 janvier 2019 20:00

Direction musicale : Nader ABBASSI
Mise en scène : Renée AUPHAN
Réalisée par Emma MARTIN

Violetta : Nicole CAR
Flora : Laurence JANOT
Annina : Carine SÉCHAYE
Alfredo : Enea SCALA
Germont : Étienne DUPUIS
Baron Douphol : Jean-Marie DELPAS

Gastone : Carl GHAZAROSSIAN
Marquis d’Obigny : Frédéric CORNILLE
Docteur Grenvil : Antoine GARCIN
Le Commissionnaire : Florent LEROUX-ROCHE
Giuseppe : Wladimir-Jean-Irénée BOUCKAERT
Un Domestique : Tomasz HAJOK

Orchestre et Chœur de l’Opéra de Marseille
Photos : Christian Dresse

1. Le Docteur et Alfredo (Garcin, Scala) ;
2. Une Violette parme (Car);
3. La danse affriolante de Flora (Janot).

COMPTE RENDU, DANSE. MARSEILLE, les 24 et 25 nov 2018. Concerto, Misatango : Julien Lestel

COMPTE RENDU, DANSE. MARSEILLE, les 24 et 25 nov 2018. Concerto, Misatango : Julien Lestel. Comme il y a l’art pour l’art, il y a dans cette chorégraphie, le jeu du classicisme pour le classicisme chorégraphique, dans sa pureté, son innocence enfantine, délivré, même avec la musique d’un Tchaïkovski, auteur pourtant des plus célèbres ballets narratifs, de toute narration anecdotique : le geste pour le geste, la chorégraphie classique mise purement en scène pour elle-même, pour sa beauté.

LE TANGO SUBLIMÉ PAR LA MESSE DE JULIEN LESTEL

Trois chorégraphies de Julien Lestel
Opéra de Marseille, le 24 novembre 2018

CONCERTO

_____



Cette chorégraphie, sur le Concerto pour violon en réde Tchaïkovski, présentée au Théâtre Toursky le 24 février 2018, dans le cadre d'une soirée dévolue à toutes les classes de l'École Nationale de Danse de Marseille, était la contribution de Julien Lestel au spectacle, une créationconçue pour les Classes 3C1, 3C2 et DNSP préparatoire. On les retrouve avec bonheur ici. Élèves et ballet mûris de quelques mois mais qui n'ont rien perdu de leur grâce juvénile, de leur fraîcheur. On se borne à en redire les grands traits.
Cette chorégraphie éclatait d'abord comme une symphonie en blanc immobile d'un premier tableau, qui s'animait doucement, adagio, dans des lenteurs, des langueurs d'algues ondoyant, ondulant indolemment sous la houle caressante de la musique ou encore des inclinaisons, des infléchissements de fleurs dans la corolle de leur tutu, bercées voluptueusement par un vent amoureux sans hâte avec ces arabesques, ces rondeurs des bras, ces arrondis d'ensemble, ces figures enchaînées comme naturellement, qui semblent l'harmonieuse signature du

chorégraphe. Puis cela se détaillait de pas de deux, pirouettes des garçons sur une jambe, entrechats et sauts légers de biche synchrones, jetés des filles, tout le vocabulaire classique concourant à une indubitable beauté, ainsi la strette finale du premier mouvement se résolvant, comme une cadence musicale, dans la cadence des mouvements de bras joués, suspendus dans le glissando infini du violon. Trop longue pour être détaillée avec une précise pertinence, abdiquant le regard critique qui contrarie le regard spectateur, le pur plaisir du voir freiné par l'exercice mental, on s'abandonnait à la fraîcheur, à l'esprit d'enfance préservé, retrouvé, au charme de cette chorégraphie qui non seulement est faite sur cette musique, mais exactement dans la musique, l'épousant, la faisant vivre gestuellement dans ses plus délicats plis et replis, comme dans un temps hors du temps, qu'on eût rêvé suspendu. Digne fleuron du florilège de la danse classique.
Concerto par les élèves de l'Ecole Nationale de Danse de Marseille.
Sur le Concerto pour violonen ré majeur, op. 35 Piotr Ilitch TCHAÏKOVSKI
Costumes École Nationale de Danse de Marseille

QUARTET

Autre univers sonore et chorégraphique, mais nonnarratif si ce n'est une note d'intention qui dicte les attentions pour en percevoir le propos.
Sur un fond verticalement barré par des tranches égales aux couleurs estompées d'arc-en-ciel, mauve, violet, vert, bleu, orange dont le spectre horizontal tapisse le plateau, dans une brume ombreuse, étagés sur une minimale estrade métallique, les quatre solistes du Quatuor à cordes de l'orchestre

Philharmonique de Marseille. La musique de Phil Glasssemble naître, sourdre comme un murmure minuscule de cette ombre incertaine, un nuage, un nappage vaporeux, pas de sensation de ligne malgré le tissage linéaire des violons ou des cordes graves, lancinant, mais un pointillé, un fourmillement de notes, des grappes, des cellules répétitives, monochromes, tournoyant, à l'effet obsédant, hypnotique ; des accélérations haletantes strient l'espace. Cette musique dite minimaliste emplit au maximum l'espace de la scène, présence fluide, parfois enflée en expansion semble-t-il infinie, comme une fugue, une fuite que n'arrête que l'accident, la volonté du musicien et non la logique en ligne continue d'un développement tonal qui culminera sur la sensible et se conclura sur la prévisible tonique.
Au centre du plateau, immobile mêlée, un vague amas, une grappe, un agrégat de corps agrippés, mi penchés sur le sol, indiscernable masse plurielle d'où se détacheront les silhouettes singulières des danseurs. Jeans pour les garçons, shorts noirs, justaucorps bleus pour les filles, notes colorées par des T-shirts masculins aux couleurs détachées, autonomes, de l'arc-en-ciel figé du fond et du sol.
Solo des solitudes cherchant le duo qui devient duel, fille et garçon front à front affrontés ; face à face de groupes ou bandes rivales impossibles à souder ; symétriedes fuites de corps et d'âmes parallèles ne se rejoignant peut-être qu'à l'incertain infini, autant dire, jamais si le désir de l'Autre, agresser pour agréer, mains et bras en quête d'étreinte, ne tentait des approches, des rapprochements, même par le viol, la violence désespérée, cherchant à tout prix la communication, pour la communion.
Sur cette bruine musicale, vaporeuse, les notes des couleurs dansantes virevoltent dans la quête éperdue des bras tendus vers l'infini fuyant de l'Autre, inatteignable, insaisissable, parfois saisi mais jamais compris complètement, glissant entre les bras, les doigts avec la fluidité, même corporelle, du sable des rêves impossibles à retenir. Les bras se tendent, se distendent, les nœuds se font, se défont, se fondent puis se

confondent dans le corps à corps qui embrasse et étreint mal. Échec et chute.
Mais obsédante et répétitive comme la musique, comme une inlassable cellule accumulative, impossible renoncement, la reprise du même mouvement, désir inextinguible du Je vers le Nous :le solitaire, cherche le solidaire. Vers l'utopique l'idéal de la fusion du Même dans l'Autre, un harmonieux arc-en-ciel final recomposé dans sa fraternelle unité plurielle comme cette musiquegénéreusement disséminée.
Signature ou marque sans doute de Lestel, qui paie ici de sa personne au milieu de ses danseurs, intégré dans leur dynamique ou témoin isolé des groupes, les corps dans leurs pires torsions ou contorsions, même tordus, ne sont jamais torturés. Ni angles aigus agressifs ni brisés, mais des courbes et contrecourbes, des ondulations harmonieuses d'algues toujours dans une vivante beauté plastique qui est une célébration de la vie.
Gestuelle ondulatoire, avec des mouvements étirés « visant à atteindre l'au-delà du geste », dit le chorégraphe, métaphore, certes, mais pour dire, sans doute, le dépassementpar l'allongement de la main, des doigts au bout du bras, du corps dans l'espace, illusion visuelle, virtuelle, comme celle, auditive, du bras du violoniste sur l'archer qui, au bout d'un pianissimo infime sur la note finale, semble prolonger le son à l'infini du silence, sensible alors à nos oreilles : la pesanteur de la chair sensible sublimée par la grâce.

QUARTET

Pour onze danseurs
Musique : Philip GLASS
Costumes : Patrick MURRU
Lumières et scénographie : Lo-Ammy VAIMATAPAKO

Quatuor à cordes des solistes de l’Orchestre Phiharmonique de Marseille :
Violon : Da-Min KIM
Violon : Alexandre AMEDRO
Alto : Magali DEMESSE
Violoncelle : Xavier CHATILLON

MISATANGO

Messe



Leterme de « messe », est un mot repris de l’expression«ite missa est»,‘allez, la messe est dite’, ou ‘envoyée’ , que prononce le prêtre à la fin du rite : il s’agit de l’Eucharistie, célébration du sacrifice du corps et du sang de Jésus-Christ présent par transsubstantiation sous les espèces du pain et du vin dans l’hostie. On distingue, depuis les origines, la petite messe ou messe basse, qui se dit sans chant, et la messe haute ou grande messe, celle qui est chantée par des choristes. En musique, une messe est un ensemble cohérent de pièces musicales pour servir d’accompagnement aux rites liturgiques catholique, anglican ou luthérien. L’effectif nécessaire était à l’origine purement choral.

On se mit assez tardivement à faire accompagner par un orchestre les pièces qui la composent. Les textes chantés sont généralement en latin, mais pas forcément. Nombre de grands compositeurs ont écrit des musiques pour la messe, qui peuvent être adaptées pour des circonstances particulières, comme lesTe deum, actions de grâce, lesrequiemou messe des morts. On y retrouve en général les mêmes parties, le Kyrie christe eleison, le Gloria,leCredo, Benedictus,Dies irae, Agnus dei,etc. Depuis le grégorien, les musiques en peuvent être variée.

La Misatango

Renouant avec le succès mondial de la fameuse Misa criolla de son compatriote Ángel Ramírez, créée en 1963, composée en espagnol sur des thèmes populaires latino-américains, le compositeur argentin Martín Palmeri, né en 1965 à Buenos Aires, crée saMisatango, ‘Messe tango’ouMisa a Buenos Aires. Palmieria fait de profondes études de composition, de chant, de direction d’orchestre, titulaire de prix prestigieux. À la tête d’un ensemble choral, quelque peu frustré par la difficulté d’interprétation du tango par un chœur, forcément morcelé par des morceaux sans cohérence entre eux, en hommage à ses choristes et au tango, il décide de composer cette œuvre à laquelle la cohérence de la messe donne une structure et une dramaturgie, allant du credo, de l’acte de foi, de la crucifixion à la résurrection, chant d’espérance pluriel. Ilassocie chœur, orchestre, piano, mais aussi le bandonéon, emblématique du tango.
L’originalité, ici, c’est que cette messe se déploie magnifiquement sur le rythme et la musique de tango, une danse née dans les bordels de Montevideo et de Buenos Aires vers la fin du XIXesiècle, longtemps condamnée par l’Église comme danse indécente, immorale. Jolie revanche historique, cette messe a eu l’onction et la bénédiction d’un particulier très particulier, le pape François actuel, Argentin, dont nous savons qu’il fut longtemps évêque de Buenos Aires : suprême honneur et consécration, bénédiction même, en2013,cette musique jadis anathémisée est interprétée au Vatican, en l’honneur du Pape, dont on murmure, messe basse plus que haute, qu’il ne dédaignait pas de danser le tango.
LaMisatango sera créée en 1996 à Buenos Aires par l’Orchestre symphonique de Cuba, avec les chœurs de la faculté de Droit de Buenos Aires et le chœur Polyphonique Municipal, dédicataires

de l’œuvre.LaMisatango commence à tourner dans le monde et finit triomphalement l’année 2016 au Carnegie Hall de New York, donnée depuis dans le monde entier. Mais cette version chorégraphiée par Julien Lestelpour les danseurs de sa compagnie est une création, et une réussite.

Misatango dansée

Dans le silence, dans l’entrebâillement opale ou la déchirure verticale, lumineuse, d’un fond noir comme la Nuit obscurede l’âme de la théologie négative d’un saint Jean de la Croix, une silhouette se détache, se glisse, puis une autre, suivies d’autres encore, apparemment féminines, dans un remous indécis de robe : on discernera, dans les premiers mouvements, dans la lumière ombreuse, inspirées peut-être des pantalons bouffants des gauchos, de larges jupes longues, noires, dont on découvrira par intermittence les fendus et revers de pures couleurs, jaune, violet, vert,et surtout, ce rouge flambant.

Venu de l’au-delà mystérieux des coulisses, de ce fond de scène comme une limite de ce monde, immatériel par une distance qui semble infinie, invisible, sans être introduit par un Introït d’orchestre dans la fosse, le chœur éclate d’une douce force suppliante pour le Kyrie d’imploration de pitié de Dieu où perce la déchirure du bandonéon sur les accords plaqués d’un piano. Arrachés à la pénombre d’un amalgame indiscernable de formes, des corps, torses nus pour les hommes, dans des transparences de chair pour les femmes, se détachent, scandés par le rythme saccadé, dans une ronde de tournoiements ailés de jupes. Un corps singulier soutenu, retenu dans sa chute par le pluriel du groupe : solitude de l’homme, à lui seul l’humanité entière, criant sa douleur dans le chœur, implorant la clémence par son corps.

Une chaleur chorale et cordiale, ‘qui vient du cœur’, selon le sens de cet adjectif semble gagner de ferveur les officiants de la danse dont les bustes nus, détachés sur le fond noir sont à la fois fragilité et force humaine. Un même geste, à l’unisson, bras, ouverts et fermés en éventail, en plis et replis du bandonéon, semble, sur ce fond noir, un même

mouvement tremblé, décomposé comme celui, fameux, du nu de Duchamp descendant l'escalier.
Sur le fond nocturne, les bras et torses nus, éclos des éclats des fendus colorés des jupes, se détachent telle une fresque, une frise mouvante, émouvante. Ensembles symétriques de foule, duos, solos se succèdent sur la houle de la musique déjà poignante des tangos enchaînés. Les groupes se forment dans des mouvements plastiques que, n'était-ce leur permanente mobilité, on dirait issus de sculptures d'un marbre animé, saisi par la fébrilité irrépressible de la vie. La rondeur, le rond, sont comme la matrice formelle de la chorégraphie, une cellule qui se décline en arabesques des bras, forcément répétées, envoûtantes, potentiellement à l'infini.
Un infini céleste que tentent sans doute d'atteindre ces sauts dans un envol de campanules de jupes qui semblent éclater, éclore dans l'air, pétales de coquelicots éthérés, frappés fatalement par le poids et la chute.
Parmi tant de beautés, un moment de grâce : sur le solo en douceur du Gloria par la remarquable chanteuse (Lorrie Garcia), un onirique tissage fluide en ralenti des corps, dans une lumière d'abord livide, bras comme des tentacules ou algues ou plantes ondulant dans le flot ou vent de la musique et, plus tard, ce corps élevé comme une hostie christique, bras écartés en croix, mais sans aucune plate et indécente illustration. Sur le Miserere, de dos, un bras masculin a un frémissement horizontal d'aile blessée dans son impossible envol. Le jaillissement d'un bouquet de bras, les doigts comme des pétales éplorés, émergeant d'un faisceau de corps, tendus vers le ciel, devient un appel muet de profundis, de nos abysses, de nos abîmes humains vers les hauteurs ou une tentative désespérée de rattraper un invisible Dieu enfui à tous jamais.
Le Sanctus, a une longue introduction au piano, avec quelques accents jazzy, relayé par le bandonéon, avant le solo de la chanteuse sur les tournoiements de derviches des danseurs.
Refusant toute référence redondante au tango dansé, Lestel ne tombe pas dans le piège illustratif, il met sa syntaxe et son

vocabulaire chorégraphiques, son style bien personnel, au service d'une musique et d'une œuvre, porteuse de sens, à travers les sensations, la sensualité, le sentiment qu'il exprime, à la fois profane et spirituel. En osmose avec son remarquable scénographe et éclairagiste (Lo-Ammy Vaimatapako),il est servi magiquement par le chœur doucement maîtrisé d'Emmanuel Trenque et par un chef orchestre espagnol, Néstor Bayona, qui résiste aussi à la tentation ostentatoire de surligner l'hispanité exotique de l'œuvre. Équilibre extraordinaire donc entre fosse, plateau et ce chœur lointain et pourtant si présent. La chanteuse, dans ses solos très marqués par le tango, ne sombre pas non plus dans l'expressionnisme « tanguiste » qui afflige malheureusement tant d'interprètes du genre : mezzo chaleureux, elle est belle, noble et digne, émouvante.
Pieds sur le sol, tête dans les étoiles, l'homme, entre terre et ciel, sublimé par Lestel, dans ce rituel profane et religieux, nous tend un miroir de notre immanence face à la transcendance, de notre finitude confrontée à l'infini :

« Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux. »

Mais qui tente y des retours, par la foi, par l'art. C'est la réalité terrestre du corps dans la transe, la danse, qui cherche à en épuiser les limites pour les dépasser. Car à l'extase atteinte par le corps, aucun mystique n'échappe, témoin Thérèse d'Avila.
Célébration physique pour dire la métaphysique, la mystique religieuse, le dépassement profane du corps dans la quête de

l’âme, d’un Dieu caché dans la divinité de la chair en gloire. Si le pape a approuvé a cette musique, le compositeur, lui, a adoubé Lestel pour sa chorégraphie.

Opéra de Marseille, 24 et 25 novembre 2018
MISATANGO
Pour dix danseurs de la Compagnie Julien Lestel
Musique : Martin PALMERI
Chorégraphies :Julien LESTEL
Lumières et scénographie : Lo-Ammy VAIMATAPAKO
Costumes : Patrick MURRU
Direction musicale : Néstor BAYONA
Bandonéon : Yvonne HAHN
Piano : Vladimir POLIONOV ;
Orchestre et Chœur (Emmanuel TRENQUE) de l’Opéra de Marseille

Teaser de Misatango :

Interview de Julien Lestel :

Photos :
1. Concerto; 2. Quartet (Crédit Cécile Manoha) ;
3. Misatango (Crédit :©IkAubert)/

COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, Samedi 10 novembre 2018, récital de clavecin : Christine Lecoin. François Couperin.

COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, Samedi 10 novembre 2018, récital de clavecin : Christine Lecoin. François Couperin. Heureuse idée, en effet, que de célébrer le jour de la naissance du grand musicien par un brillant récital de clavecin par une de ses meilleurs interprètes, **Christine Lecoin**. Pianiste et claveciniste, en 1990, elle est l'unique française sélectionnée pour participer à la Master class de Gustav Leonhardt au Symposium International de Clavecin d'Utrecht (Pays Bas), invitée ensuite pendant quatre ans, à travailler avec lui à Cologne. L'an d'après, lauréate du Premier Prix du Concours International de Clavecin de la fondation Spivey (Atlanta, USA), elle se promène en soliste aux États-Unis et en Europe. Sans abandonner les concerts solistes ou de continuiste dans des ensembles baroques, désormais fixée à Marseille, elle est Professeur d'Enseignement Artistique en clavecin au Conservatoire

National de Région, appréciée d’élèves attentifs à sa douce rigueur pédagogique. C’est dans la belle bastide de la Magalone, où elle prodigue aussi ses cours, qu’elle donnait un sensible et élégant récital à l’image même, sonore, du musicien qu’elle servait.

La Magalone



Il y a des lieux privilégiés où la musique se love en un acte d’amour Symétriquement en face de la toujours moderne « Cité

radieuse » de Le Corbusier, franchie la ligne du majestueux boulevard Michelet, un mur aveugle d'où débordent des arbres curieux. Un portail à l'ancienne ; un parc de buis taillés, géométrique bassin et fontaine, allées dont la raideur rectiligne à la française est déjouée par la fantaisie exotique de palmiers mêlés aux platanes (introduits en Europe au XVIIIe siècle), et magnolias, jardin peuplé de quelques statues : un chemin conduit nonchalamment à la belle Magalone, harmonieuse bastide entre XVIIe et XVIIIe siècles, façade et fronton classiques avec des réminiscences baroques. Sa vaste salle d'entrée, scandée de deux majestueux escaliers symétriques aux rampes en fer forgé, sous deux arcs en anse de panier du XVIIIe, portes soulignées de trumeaux et cartouches en style rocaille ornés de trophées dorés aux murs, est un intime salon de musique ancien pour un public choisi : atmosphère et proportion exacte des concerts d'autrefois.

Concert français

Lieu rêvé pour ce clavecin vert, la musique qui s'y va donner, et cette instrumentiste blonde joliment longiligne, ensemble pantalon corsaire noir et ceinture ceinte d'or, d'élégantes espadrilles aux lacets montant sur le mollet. L'expliquant avec le naturel souriant de la pédagogue, elle prend la pose imposée par Couperin même : la jambe face au public allongée sous l'instrument forcément sans pédale. Le compositeur, nous dit-elle, dans les préfaces de ses quatre livres de clavecin (1713, 1722, 1730) priait les interprètes, de respecter à la lettre ses partitions, sans ajout ni omission ; dans L'Art de toucher le clavecin (1716 et 1717), le professeur exposait une méthode pratique de jeu, cette position du corps, des doigts, et, surtout, la manière de réaliser les d'agréments. En

commentant, spécialiste scrupuleuse, Christine Lecoin, physiquement, entre donc déjà en Couperin avant d'entrer dans sa musique, mais trouvera dans les contraintes, si chères à Valéry, sa paradoxale liberté.



Évidemment, on ne saurait réduire à l'unité du semblable les deux-cent-vingt-six pièces composées par Couperin. L'interprète en a choisi quinze, qui la définissent quelque peu par son choix autant qu'elles dessinent un univers du musicien, alternant, dans la manière baroque, le vif et le lent, le gai et le grave. Wanda Landowska, à qui l'on doit la renaissance de l'instrument au XXe siècle, parlait du « noble ferraillement » du clavecin, sonore image belliqueuse, qui

valait sans doute pour le sien, un Pleyel bien particulier, mais sans doute pas pour Couperin.

Homme bien de son temps à cheval sur deux siècles, entrant dans une période rococo qui, après les lourdeurs et pesanteurs grandiloquentes des fastes compassés d'un Versailles crépusculaires, déserte ses immenses galeries, préfère l'intimité heureuse des salons en ville, les formes légères et brèves en art. C'est toute l'esthétique, je dirais l'éthique du plaisir : Les idées heureuses d'une Régence délivrée de ce poids.

Classés selon des Ordres, appellation particulière, aussi étranges que ses Baricades mistérieuse[sic],aux obsédants amas brumeux d'accords dans le grave, ces pièces courtes, assurément, sont de sortes d'aphorismes musicaux à la touche rapide dirait-on en terminologie picturale, qui sera plus tard en faveur dans la peinture galante des Boucher, Fragonard, Tiepolo (La Voluptueuse, La Favorite, La Ténébreuse), des tableautins peignant explicitement des scènes campagnardes idylliques dans le goût pastoral du temps (Les Moissonneurs, Les Bergeries), un énigmatique animal Amphibie indéterminé, des portraits peut-être pensés à façon de La Bruyère (La Visionnaire, La Ténébreuse, La Lugubre, La Charolaise), ou un catalogue plaisant d'objets dans un style plaisamment représentatif (Le Tic-toc, Le Réveille-matin), sans oublier une adorable cantilène berceuse, Dodo ou l'amour au berceau, où l'amoureux XVIIIe siècle, plus qu'un bébé ou Jésus, ne voyait sûrement que Cupidon.

Des titres donc par lesquels Couperin, sans les négliger (Canaries), dépassait la traditionnelle suite de danses en enfilade, celles-ci servant dans cet échantillon, d'indication de forme, de rythme –ou de signe ou clin d'œil d'identification à ses mystérieux portraits : La Ténébreuse, c'est une « Allemande » ; La Lugubre est une « sarabande », d'origine espagnole, renvoyant, par un ironique renversement cette danse picaresque vive (on en a gardé l'expression «

Faire la sarabande »), à la gravité prêtée alors au peuple espagnol ; La Favorite est marquée par une « chaconne en rondeau », danse aussi espagnole, mais à la formule réitérative variée, allusion peut-être malicieuse à la ronde incessante des favorites répétées. Qui sait, autant d'hypothèses que nous proposons à ces devinettes mignardes au charme piquant mais mystérieux.

En tous les cas, l'expressivité de l'interprète, tenue fidèlement par ces titres souvent énigmatiques de Couperin et ses révélatrices indications de tempo et de caractère (« Gravement, noblement, gaiement, naïvement, vivement, tendrement, légèrement… ») dessine à nos oreilles certes non une musique pléonastiquement figurative, mais peuplées de figures par lesquelles, leur donnant un sens, elle éveille nos sensations, nos visions, nos images : l'œil et l'oreille ravis.

C'est que le charme du clavecin, incapable d'enfler ou de diminuer le son, sans le forteraccoleur d'autres instruments qui nous tiennent à distance, sans le pianoqui invite à aller chercher la musique, convie à se laisser éclabousser par un flot délicat et délicieux mais entier, par sa fraîcheur ruisselante comme la blondeur solaire de la claveciniste semblait auréolée du nimbe argentin des notes.

Cependant, les limites de l'instrument sont habilement fardées ou dépassées par la virtuose : passant avec une prestesse de prestidigitatrice du registre aigu au grave, c'est bien l'illusion du passage de piano au forte que nous donne Lecoin (Les Bergeries). La dextérité, la célérité de ses agréments, pincés simples ou doubles, ports de voix, tremblements, batteries de croches, trilles, notes très vertigineusement rapprochées, semblent les lier, prolonger la durée du son, colorent une palette de nuances qu'on dénie à tort à l'instrument. Si bien que la netteté précise du son n'empêche pas de doux éclats satinés, diaprés, chatoyants, moelleux, vaporeux : art, artifice de la technicienne bien imprégnée

d’un temps se plaisant aux trompe-l’œil, qui nous jouant aussi, voluptueusement, de l’illusion d’oreille.

Vers la fin du concert, la salle comble, la chaleur des spots affecte un peu la justice et justesse des cordes mais, finalement, pour une oreille contemporaine, délicatesse de plus à savourer comme le fin scintillement d’eau d’une fine cascade, poussière lumineuse irisée par le soleil, se vaporise en arc-en-ciel léger sous le soupir joueur d’un aimable zéphyr.

COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, Samedi 10 novembre 2018, récital de clavecin : Christine Lecoin. François Couperin.

Les idées heureuses

Pour les 350 ans de Couperin
(10 novembre 1668 – 22 septembre 1733)

Récital de clavecin
Christine Lecoin

Samedi 10 novembre 2018, Bastide de la Magalone,
Marseille

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 15 juin 2016. Verdi : Macbeth. Steinberg / Bélier-Garcia

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 15 juin 2016. Verdi : Macbeth. Steinberg / Bélier-Garcia. Triomphale fin de saison à l'Opéra de Marseille. L'OEUVRE. Contexte théâtral : théâtre de l'horreur. Tout en s'en démarquant quelque peu, la tragédie de William Shakespeare (1564-1616), Macbeth (entre 1603 et 1607), demeure, par sa brutalité, les scènes de meurtre, dans la veine d'un théâtre européen de l'horreur à cheval sur les XVIe et XVIIe siècles dont, en France, Les Juives de Robert Garnier (1583), par leur violence imprégnée de celle des Guerres de religion, demeurent un exemple. Shakespeare, avec son Titus Andronicus (vers 1590/1594), ne déroge pas à cette inspiration barbare des pièces élisabéthaines de la fin des années 1580, prodigues en scènes atroces (cannibalisme, mutilation, viol, folie). Il y renchérit même sur les œuvres plus que violentes de ses rivaux, tels Christopher Marlowe qui porte à la scène avec crudité la Saint-Barthélemy (Massacre de Paris, 1593) et la cuve d'huile bouillante de son Juif de Malte (1589) ou Thomas Kyd et sa Tragédie espagnole. Macbeth fut le plus grand succès public de Shakespeare, longtemps rejouée, traduite en allemand par des compagnies itinérantes. Mais ce mélange d'horreur et de pathétique, dérogeant aux règles de la bienséance classique s'imposant au milieu du XVIIe siècle, la pièce sera reléguée après avoir régalé le grand public.

MACBETH, un théâtre de l’horreur



Le dramaturge anglais s’inspire librement d’une chronique médiévale relatant des événements historiques, la vie de Macbeth, roi des Pictes, qui régna en Écosse de 1040 à 1057 ; il monte sur le trône en assassinant Duncan, le roi légitime. Mais de cet événement, un régicide, le meurtre d’un roi, somme toute banal dans l’histoire, Shakespeare tire la peinture, le portrait d’un assassin ambitieux certes, mais timoré, freiné puis tourmenté par des scrupules moraux. Cependant, il est incité par sa machiavélique femme, Lady Macbeth, qui le pousse dans la marche au pouvoir qui ne se soutient que par l’enchaînement inexorable de crime en crime. Le couple maudit,

rongé par la crainte d'être découvert et le remords, acculé à la surenchère criminelle pour se maintenir au sommet de la puissance, dans son escalade criminelle, trouve son expiation, son châtiment, lui, saisi d'abord d'hallucinations croyant voir même dans un banquet, au milieu des courtisans, le fantôme de Banquo, l'ami qu'il a fait assassiner, elle, Lady Macbeth, son âme damnée, sombrant dans le somnambulisme qui la trahit, dans la folie, lavant sans cesse des mains tachées du sang du régicide, avant de périr.

Shakespeare ajoute au drame historique une dimension surnaturelle : ce sont des sorcières, qui, après une glorieuse bataille, saluant Macbeth, seigneur de Glamis, du titre supéarieur de seigneur de Cawdor, seront les agents de sa fulgurante ascension politique et de sa chute. En prophétisant ce titre inattendu de seigneur de Cawdor, que lui décerne sur le champ le roi Duncan pour prix de sa victoire sur les Norvégiens envahisseurs, et en lui prédisant qu'il sera également roi d'Écosse, les sorcières enclenchent la mécanique de l'ambition, qui déclenche la tragédie. Elles sont peut-être la manifestation de son inconscient. À son ami, l'autre général, Banquo, elles prédisent également que, sans régner lui-même, il sera l'origine d'une lignée de roi. Quoiqu'il en soit, Macbeth écrit ces prédictions à sa femme et met en route en elle l'ambition fatale qui les perdra tous deux.

Sentences célèbres de Macbeth : « Ce qui est fait, est fait… », « Qui aurait dit que le corps de ce vieillard pouvait contenir autant de sang ? », dit la femme fatale, « Notre vie est une pièce de théâtre pleine de bruit et de fureur racontée par un idiot, et qui n'a pas de sens » , conclut le héros maudit.

Le livret de Francesco Maria Piave est remarquable de concision, supprimant des scènes qui s'éloignent du noyau du drame qu'il resserre, notamment celle, comique, du portier ivre, contraste nécessaire du drame baroque anti-aristotélicien qui mêle les registres. Le massacre de la femme et des enfants de Macduff est réduit à la plainte déchirante de l'époux et père, qui se dressera en vengeur valeureux. De

la première version de Florence en 1847 à celle de de Paris en 1865, Verdi a aussi resserré et intensifié la musique d'un opéra qui, dérogeant aux conventions de l'opéra romantique qui exalte l'amour, en fait un drame lyrique nouveau où règne seul l'amour du pouvoir ou la volupté dans le crime et le vertige du remords dans un couple maudit.

Réalisation et interprétation

Théâtre baroque du monde, mais une scène au fond d'une salle classique livide aux rigidités linéaires de froid édifice d'architecture fasciste, éclairée de deux suspensions Arts Déco. Pilastres engagés, rainurés, accentuant l'angoisse des raides verticales, trumeaux aveugles au-dessus des portes latérales (scénographie, Jacques Gabel). Découpées en carreaux égaux impénétrables, les mystérieuses portes frontales seront celles par où se glisse insidieusement à tour de rôle le couple meurtrier, lui, pour tuer le roi, elle, plus froidement, pour assassiner les serviteurs et leur faire porter le poids du régicide. La lumière glaciale (Roberto Venturi) tombe d'entrée, progressivement, d'une verrière géométrique aux vitres brisées sur l'ombre des murs : quelque chose de pourri, sinon dans le royaume du Danemark d'Hamlet, dans celui d'Écosse de Macbeth. Ombre et lumière comme clair-obscur de la lucidité trouant les ténèbres de l'âme, indécise pénombre de la conscience morale assoupie comme le sommeil goyesque de la raison qui engendre des monstres. Les éclairages seront ensuite plus généraux qu'individuels, comme à l'époque baroque, avec ces fonds opaques et glauques de cloaque où grouille un cauchemar de choses inconnues, les sorcières consultées par Macbeth, incarnation objective d'une conscience subjective gagnée par le mal, mais ici surgies en nombre de l'ombre, scène intérieure extériorisée, démons intimes matérialisés, pour peupler une sorte d'asile d'aliénés à la Michel Foucault, théâtre où figure aussi, avec un poussah misérable, le Pape et le Roi près du gueux, image encore d'une vanité baroque de l'inanité des richesses, de la puissance face à l'égalité de tous devant la mort. Peuple « idiot » qui,

s’il ne raconte pas cette « histoire de bruit et de fureur » qu’il a mise en branle, sera, tout au long, l’implacable spectateur, témoin de la farce tragique du pouvoir qui se joue devant lui. Lueurs de l’abondance du sang du meurtre et sa fatale multiplication.

Une colossale colonne gagnée de mousse ou de pourriture, descendra lourdement des cintres pour s’encastrer, au centre, reliant ciel et terre, objet lascif d’enlacements de Lady Macbeth, phallique symbole de la puissance du mâle dont s’empare cette virile femme face à un époux veule et vil, peut-être impuissant, copulation monstrueuse à l’échelle de son ambition et de la volupté du pouvoir qui la hante et qu’elle chante, ou anticipation de l’écrasement du couple monstrueux sans descendance.

Les sombres costumes (Catherine et Sarah Leterrier), hors de longs manteaux en général d’époque et les intemporelles robes des sorcières, pourpoints, hauts de chausses et bottes pour les hommes, s’ourlent au col d’une frise de fraises à la Greco de l’Enterrement du Comte d’Orgaz, et, élargis en délicate collerette au cou des enfants, progéniture sauve de Banquo mais promise au massacre de Macduff, en dit d’avance la fragilité de papillons épinglés plus tard par les poignards des sbires de Macbeth : têtes comme sur le plateau des larges cols à godrons de futurs décapités. Les robes des dames éclaireront de gaies couleurs les scènes de cour mais jamais éclairer la teinte obscure générale du drame. Les insolites fauteuils Louis XV sont-ils une métaphore de raffinement pervers dans la brutalité du reste du mobilier, d’intemporalité ou une coquetterie à la mode usée de mêler les époques? La table, un piano, renversés sont des signes connus de décadence et chute, de révolution, chez Frédéric Bélier-Garcia qui signe cette mise en scène.

On admire la qualité plastique, l’agencement pictural des groupes, de ce chœur pratiquement omniprésent et admirablement préparé par Emmanuel Trenque, notamment les sorcières qui, sous la baguette nuancée et puissante de Pinchas Steinberg, passent du murmure sardonique au ricanement sarcastique,

d’autant plus inquiétantes d’être traitées scéniquement en femmes banales, presque en voisines : le mal est parmi nous. Le chef, dès le prélude, donne aux cordes un frémissement de vol effaré d’effroi d’oiseaux de mauvais augure, trilles angoissants, pincements aigus de flûtes affutées et claquement effrayant de cuivres, un éclair, un éveil de cauchemar, glisse l’angoissante onirique et désolée de la scène du somnambulisme. Tout au long de l’œuvre, il nous fera goûter les mêmes qualités de relief délicat pour les détails des divers pupitres et de violence déchaînée sans jamais brouiller les lignes, les volumes d’une œuvre polie par Verdi pendant près de vingt ans.

PLATEAU ADMIRABLE

Le plateau est admirable. Tour à tour valet servile de Macbeth, assassin à gages asservi aux noirs desseins du maître, une apparition puis médecin de Lady Macbeth, **Jean-Marie Delpas**, multiplie en peu de phrases une grande présence dramatique et vocale, sombre en timbre mais limpide en diction. Fils du roi Duncan assassiné, menacé lui-même, fuyant le danger et ne revenant que pour hériter de la couronne que lui ont conquise ses partisans, Malcolm est un personnage épisodique et falot, encore réduit par le librettiste, et l’on ne reprochera pas au ténor **Xin Wang**, timbre soyeux, un manque de présence que le rôle ne lui accorde pas. Beaucoup plus présente par le travail scénique que lyrique, **Vanessa Le Charlès**, suivante de Lady Macbeth est traitée, cheveux courts et habits masculins, comme son obsédante ombre portée virile, dont les attouchements furtifs de mains avec sa maîtresse laissent supposer une intimité plus grande que celle d’une

simple femme (homme) de chambre. Lorsque on entend enfin les quelques phrases de son joli soprano le contraste est frappant.



En époux et père douloureux, d'autant qu'on l'avait vu tendrement en scène avec son enfant, émouvante trouvaille, découvrant au milieu de la masse persécutée l'horreur du massacre de sa famille, **Stanislas de Barbeyrac** est bouleversant, déchirant son timbre lumineux de ténor de la déchirure de sa chair, retrouvant en jeune héros des accents vengeurs superbes pour terrasser le monstre. Autre père attentif, veillant sur sa progéniture, son fils, et réussissant à la sauver dans la forêt du piège, Banquo, auquel les sorcières ont prédit que, sans régner, il aurait une lignée de rois, est incarné par la noble allure de **Wojtek Smilek.** Dans son grand air assailli de noirs pressentiments sur la mort qui le guette, il déploie le sombre tissu de sa voix de basse, passant du murmure oppressé à son fils à

l’éclat terrible de la révélation lucide du complot jusqu’à un éclatant mi aigu final.
On sait que Verdi, toujours soucieux de vérité dramatique, voulait, pour sa Lady Macbeth, un timbre laid mais expressif, ce qui fut la chance de Callas selon son propre aveu quand elle fut choisie à la Scala par Toscanini soucieux de respecter le vœu du compositeur. On ne dira pas que la soprano dramatique hongroise **Csilla Boross** remplit le réquisit verdien de laideur vocale en revanche, même si l’expression dramatique dans la scène du somnambulisme semble paradoxalement trop sommeiller, sa voix charnue, immense, remplit pleinement toutes les exigences du rôle : largeur et couleur égale du timbre, passant avec aisance des notes les plus corsées de la tessiture terrible du rôle aux sauts d’aigus pleins et triomphants. Un triomphe assurément. À ses côtés, en Macbeth, scéniquement et vocalement, le baryton **Juan Jesús Rodríguez**, triomphe pareillement : égale aussi sur tout le registre, sa voix d’airain aux teintes bronzées se joue de la difficulté de ce rôle écrasant sans en être écrasé. Homme du doute, à peine entré dans le premier degré du crime, poussé par sa femme, il traduit si sensiblement ses remords qu’il en deviendrait humain et touchant. Un grand artiste que l’on découvre.
Triomphale fin de saison à l’Opéra de Marseille.

Opéra de Marseille,
Macbeth de Verdi
Livret de Francesco Maria Piave d’après la tragédie de Shakespeare
Coproduction Opéra Grand Avignon
7, 10, 12, 15 juin 2016

Orchestre et chœur (Emmanuel Trenque) de l’Opéra de Marseille sous la direction de
Pinchas Steinberg. Mise en scène : Frédéric Bélier-Garcia. Scénographie : Jacques Gabel ; costumes : Catherine et Sarah Leterrier. Lumières : Roberto Venturi.

Distribution

Macbeth : Juan Jesús Rodriguez ; Lady Macbeth : Csilla Boross ; Banquo : Wojtek Smilek : Macduff : Stanislas de Barbeyrac ; suivante de Lady Macbeth : Vanessa Le Charlès ; Malcolm : Xin Wang ; serviteur de Macbeth, un sicaire, une apparition, le médecin : Jean-Marie Delpas ; un hérault : Frédéric Leroy.

Photo : © Christian Dresse / Opéra de Marseille 2016

Compte rendu, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016. Bizet : Carmen. Marie Kalinine. Jacques Chalmeau, Richard Martin

Compte rendu, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016. Bizet : Carmen. Marie Kalinine. Jacques Chalmeau, Richard Martin. Les défis d'une production. Le pari était de taille : celle, démesurée, du Dôme. La réussite est à cette mesure ou démesure. Les défis : une œuvre fétiche, une salle, un plateau immenses, un nombre impressionnant de cent-vingt choristes et soixante enfants s'ajoutant aux chanteurs, acteurs, sur scène et un nombre nourri de spectateurs pour un financement sous-alimenté frôlant le zéro à cette échelle, n'était-ce la généreuse participation de l'Opéra de Marseille qui sent bien dans cette entreprise de l'Opéra Studio Marseille Provence de populariser l'art lyrique un moyen d'y attirer des gens qui

n’y viennent pas ; former les futurs spectateurs par l’intéressement volontaire au projet des lycées et centres de formation professionnelle comme l’an dernier pour la miraculeuse Flûte enchantée qui charma un public nouveau médusé et respectueux, souvent des parents, plongés dans le cœur de la création pendant les mois où leurs enfants avaient participé, sous la direction de maîtres à saluer, à la conception des décors, des costumes, sous l’œil bienveillant du chaleureux Richard Martin qui en signait une magique mise en scène sous la baguette du même Jacques Chalmeau, qui dirigeait déjà la Philharmonie Provence Méditerranée, soixante et dix musiciens en fin de cursus dans les conservatoire de région, auxquels on offre une belle expérience professionnelle.



Ce noble désir de populariser sans démagogie l'opéra, modeste en moyens mais ambitieux dans ses vœux, était riche d'un fastueux plateau de niveau national et international. Les deux compères, à la scène et à la fosse, Martin et Chalmeau, se retrouvaient donc de nouveau pour cette aventure d'autant plus périlleuse que Carmen est une œuvre patrimoniale, sacralisée et popularisée, qu'on ne touche jamais sans risquer de heurter un public qui a fait d'une œuvre publique une propriété personnelle. Autre risque supplémentaire, déconcerter des connaisseurs : par un minutieux travail de recherche d'archives en bibliothèque, **Jacques Chalmeau** nous offrit le luxe d'une édition critique originale de la partition de Carmen, telle qu'elle fut créée, selon lui, le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique, allégée d'ajouts, allongée de passages supprimés. On ne peut que saluer cette belle initiative musicologique, même si nous pouvons aussi la questionner plus bas.

Réalisation et interprétation

Remplir l'immense plateau sans effet grossier de remplissage n'était pas le moindre défi relevé par **Martin**. Il le meuble sans l'encombrer et l'intelligente et sobre scénographie de Floriande Montardy Chérel joue le jeu avec une simplicité qui rejoint le naturel évident de cette production sans maniérisme : à jardin, au fond, des structures évoquant vaguement, autant qu'on puisse juger dans des lumières vagues, des murs –sans doute ceux de l'usine, la manufacture de tabac–

peut-être des remparts, ceux de Séville où se nichera la taverne de Lillas Pastia, sur lesquels apparaîtra enfin Carmen, juchée, perchée, intronisée physiquement mais avec désinvolture, sur cette hauteur : la hautaine gitane ironique, les hommes à ses pieds cherchant vainement à l'atteindre, est d'entrée signalée on dirait par son altitude, une échelle littéralement supérieure par sa beauté au reste des femmes, bien au-dessus du troupeau des hommes qu'elle domine par son intelligence. Quelques cubes, des murets au centre seront aussi banc de repos pour la pause des cigarières, pour des mères de famille, des grand-mères promenant le landau de la progéniture, ou, à cour, socle ou siège, pour les soldats, des gendarmes français des années d'après-guerre où se déroule ici l'action : forum antique d'une Séville au long passé romain, agora marseillaise d'une Phocée grecque, bref, vaste place, piazza ou plaza méditerranéenne « où chacun passe, chacun va », s'offrant en spectacle et commentaire à tous les autres, toujours témoins de la comédie et des drames en plein air, grand marché avec marchande des quatre saisons, étals de ventes diverses, une carriole avec des oranges des vergers andalous. Et, en fond, en graphismes scalènes par les vidéos suggestives de Mathieu Carvin, les toitures anguleuses d'un quartier ouvrier avec la verticale des cheminées en briques, et les grandes fenêtres hagardes de la manufacture de tabac, sans doute celle, marseillaise, de la Belle-de-mai, parfois traversées d'ombres chinoises. D'autres projections, dans des lumières oniriques, dessineront des épures mouvantes, linéaires, presque abstraites, de paysages urbains ou montagnards : la technique d'aujourd'hui pour évoquer et éviter les lourds décors d'autrefois.
Sans faste inaccessible à ce monde ouvrier sauf pour les danses gitanes de la taverne, les costumes de Gabriel Massol et Didier Buro jouent avec justesse la mode des années 50, tabliers de travail des femmes sur les blouses simples, d'où se distinguent quelques robes à volants des Bohémiennes, suggérant subtilement, sinon la lutte des classes, celles des ethnies affrontées. Détail touchant : à la pause de la

Manufacture, les ouvrières s'empressent d'allumer la cigarette mais une mère se presse, se précipite pour en profiter pour donner le sein à son enfant que gardait la mémé.
Un camion joyeusement traîné par les enfants de la garde montante, des gendarmes boutonnés jusqu'au col, l'armée gardienne de l'ordre et des travailleurs traverse ostensiblement, occupe l'espace et, groupe inquiétant de noirs corbeaux immobiles à cour et à jardin, deux chœurs de prêtres : l'Église, l'autre pilier d'un état répressif de fonctionnaires comme une oppressante famille qui fonctionnait comme l'état, celle de Don José avec la Mère et ses principes au centre, Mère Patrie et Mère Église, Travail, Famille, Patrie. Vichy n'était pas loin et la Libération, de passage au fond, peut être incarnée par la gitane libertaire et ses anarchiques hors-la-loi. On sait gré à Richard Martin, dont on connaît la fibre, d'avoir souligné cette présence inquiétante, non de la religion qui peut aussi libérer, mais d'une écrasante Église espagnole toujours au service des puissants : je rappellerai que l'Espagne, loin avoir écrasé « l'infâme » voltairien, après la parenthèse libérale due à la Révolution française, l'avait vue revenir, plus puissante et arrogante que jamais, avec le rétablissement même de l'Inquisition, à l'époque de cette Carmen, dans les bagages de Ferdinand VII, le pire monarque de son histoire, que les « 100 000 fils de Saint Louis », l'armée envoyée par la France et saluée par Chateaubriand, avait restauré sur son trône, assis déjà sur le massacre et l'exil des libéraux, comme fera, exactement un siècle plus tard le général bigot Franco. Et je ne puis m'empêcher de voir, dans ce dérisoire et luxueux trône de procession porté dans sa vacuité triomphale dans le grotesque défilé final des toreros, piètres héros d'un peuple asservi aux jeux de cirque sans pain, une allégorie de la sinistre mascarade franquiste qui se pavanait encore aux jours où Martin situe l'action.
Les masques goyesques de sinistre carnaval tauromachique, le ridicule char de triomphe d'un Escamillo attifé de grotesque façon, dénoncent aussi clairement l'imposture de l'héroïsme de

farce d’une corrida où le sadisme des spectateurs paie pour applaudir le sang versé, pour acclamer en direct la torture et le meurtre d’une vie : « Viva la muerte ! », ‘Vive la mort !’, le cri même du fascisme espagnol. Ce même public qui fera cercle pervers, avide du spectacle sanglant, mais immobile et indifférent au drame qu’il n’empêchera, pas autour de l’estocade finale de Don José à Carmen : dans ou hors de l’arène, la même soif de sang.

La nécessaire sonorisation des solistes, du moins à la première, pose un problème de réglage spatial : les voix du fin fond de la scène, ou des coulisses pour Escamillo et Don José, paraissent plus grosses que lorsqu’elles sont devant où elles retrouvent un volume plus acceptable. Les vifs déplacements des personnages du délicat quintette, perturbant les volumes sont cause sans doute aussi d’une impression de décalage. La joyeuse chorale turbulente des enfants, avec cette distance et ce mouvement, était difficile à tenir à la baguette. Les chœurs, statiques, sonnent bien tout naturellement, emplissant l’espace, tout comme l’orchestre finement tenu par Chalmeau qui, avec une dévotion respectueuse, suit à la lettre les subtiles indications de dynamique et de nuances de volume de Bizet, parfaitement suivi par sa phalange.

L’autre problème est le choix, discutable, au prétexte de fidélité originelle, de la version Opéra-comique de Carmen : les passages parlés imposent aux chanteurs un déplacement fatigant de la voix qui n’est pas toujours heureux, sans compter le jeu théâtral différent du lyrique. Seules les voix graves, en général parlent et chantent sur la même tessiture et le Zúñiga plein d’élégance de la basse Frédéric Albou, à partir d’un sol ou fa, garde la même égale et belle couleur sombre dans sa parole ou chant. Le handicap du texte parlé ne se pose pas pour les truculents et picaresques comparses, fripons fripés, pendards évidemment pendables, Jean-Noël Tessier, joli ténor, le Remendado, et Mickael Piccone, baryton, le Dancaïre, qui assument allègrement la part opératique comique de l’œuvre. Ce versant presque opérette

était annoncé par l'air restitué ici à Morales, excellemment interprété par le baryton Benjamin Mayenobe, une histoire vaudevillesque saugrenue, d'ailleurs soulignée par la projection d'un Guignol.
Autre retour à la version originale, le changements de tessiture de Mercedes, redevenue ici soprano léger, délicieusement et malicieusement incarnée par **Sarah Bloch**, avec sa digne complice en frasques, Frasquita, au timbre doucement voluptueux de la mezzo **Hélène Delalande**. Seule « étrangère » de cette distribution française, la soprano arménienne **Lussine Levoni** est autant une Micaela étrangère au monde grouillant sévillan et gitan qu'elle est intégrée lyriquement dans un rôle français qu'elle sert avec une voix tendre mais ferme, égale sur toute sa tessiture. Le baryton **Cyril Rovery**, se tirant sans difficulté de l'air ardu du toréador qui nécessite autant de grave que d'aigu, les chanteurs sacrifiant en général le premier pour faire sonner le second, d'une voix égale, campe un Escamillo certes ostentatoire mais plein de panache, avantageux et généreux de son athlétique personne, vrai star qui ose un strip, lançant spectaculairement son débardeur aux fans, aux femmes, et l'on est heureux qu'il offre la beauté de sa plastique aux dames et à l'envie des hommes plutôt qu'à une brave bête de taureau qui n'en a rien à faire.
Don José, c'est le Marseillais international Luca Lombardo, qui a chanté le rôle dans le monde entier, incarnant et défendant le beau chant français. Il unit, à un physique d'homme mûr, blessé par l'existence, la fraîcheur juvénile d'une voix comme une nostalgie déchirante de la jeunesse qui rend plus poignant son émoi devant la jeunesse et la beauté de Carmen. C'est une autre dimension humaine du personnage qu'il apporte à l'œuvre, une vérité passionnelle qui n'est pas simplement l'incompatibilité ironisée par la gitane entre le chien soumis gardien de l'ordre et le loup épris de liberté : l'homme accroché à une jeunesse qu'il poignarde, cloue d'un couteau faute de pouvoir la fixer. Ligne de chant, tenue de souffle, sa voix se plie au nuances et nous offre l'aigu de

l’air de la fleur en un pianissimo doucement douloureux, voulu par Bizet, que les ténors n’osent jamais en scène.



Digne objet de ses vœux, allure, figure, jeunesse, **Marie Kalinine**, dans la tradition dépoussiérée par les grandes interprètes espagnoles du rôle comme Los Ángeles ou Berganza, est une Carmen de grande classe, non de classe supérieure aristocratique, mais de la noblesse innée gitane, ouvrière, cigarière, contrebandière, mais en rien roturière ou ordurière, ce n’est pas une cagole marseillaise. Comme dans Mérimée, elle se fera castagnettes des débris d’une assiette qu’elle casse pour accompagner sa danse, et qu’elle rejette ensuite avec dédain. Carmen, en latin et en espagnol signifie ‘charme’, sortilège : elle est l’intelligence de la femme qui toujours fut suspecte, d’Ève aux sorcières auxquelles l’assimile d’emblée le timoré Don José pour se justifier et

s’innocenter de sa folle passion. Velouté coloré de la voix, grave profond sans effet vulgaire de poitrine, elle joint, à l’élégance de la silhouette celle du timbre d’une voix aisée sur toute la tessiture, un jeu tout en finesse, sans effet, qui rend plus terrible, celui comme un coup de poignard qu’elle assène à José d’un murmure cruel : « Non, je ne t’aime plus», allant au devant de son suicide.
Mère et fille, sœurs par la beauté égale de leur silhouette, les chorégraphes et danseuses flamencas María et Ève Pérez, assurent et assument la vérité andalouse d’une Carmen que nombre d’Espagnols, en dehors des emprunts (Iradier) et inspirations (Manuel García) de Bizet, sentent comme vraiment espagnole.

Version originale de Carmen? Tout en saluant le travail musicologique de **Chalmeau** pour revenir à l’original de la création, on se permettra quelques remarques. D’abord, les textes parlés ne sont pas donnés, heureusement, in extenso. Même coupés, ils n’apportent pas grand chose sauf un détail de la vie de José qui a fui la Navarre après un drame d’honneur, un duel sans doute, et sont bien moins bons que les récitatifs concis et bien frappés de Guiraud. Les pages orchestrales rétablies sont naturellement belles mais leur légèreté, à une première et seule écoute, tire encore l’œuvre vers le versant Opéra-Comique et l’air rajouté de Morales, cette comique histoire de cocu, la fait sombrer, avec le pendant du quintette des contrebandiers, franchement vers l’opérette. Bizet fut sans doute avisé de les couper et, sans nier le plaisir de la curiosité, il n’y a sans doute pas lieu de sacraliser la première d’un spectacle vivant toujours appelé à bouger : l’intérêt historique n’est pas forcément esthétique. Figaro s’était « mis en quatre », selon l’expression de Beaumarchais pour plaire car la version en cinq actes de la première fut un échec ; Mozart fit un deuxième air pour son Guglielmo de Cosí, plus court, et on ne chante pratiquement jamais le premier, sans compter les retouches d’autres œuvres ; on sait aussi ce qu’il advint du Barbier de Rossini à la

première ; Bizet aussi, de son vivant, retoucha le sien.Verdi n’a cessé de remanier ses opéras.
Par ailleurs, si c’est là la version originale, on s’étonne de ne pas trouver la habanera initialement écrite par Bizet (enregistrée en « plus » par Michel Plasson dans un enregistrement) puisque il abandonna cette mouture et emprunta ce qui est devenu « L’amour est enfant de Bohème… » au plaisant duo entre un séducteur créole et une jolie mulâtresse, El arreglito de Sebastián Iradier, qu’il cite, musicien espagnol professeur de l’Impératrice Eugénie de Montijo, connu universellement par son autre habanera, La paloma.

Compte rendu critique, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016. Bizet : Carmen. La Philharmonie Provence Méditerranée, le Chœur Philharmonique et le Chœur Amoroso du CNRR de Marseille sous la direction musicale Jacques Chalmeau.

Mise en scène et lumières : Richard Martin.
Scénographie : Floriande Montardy Chérel ; costumes : Gabriel Massol et Didier Buro. Vidéo : Mathieu Carvin / Char et le costume d’Escamillo : Danielle Jacqui.

Distribution
Carmen : Marie Kalinine ; Micaela : Lussine Levoni ; Mercédès: Sarah Bloch ; Frasquita : Hélène Delalande ; Don José : Luca Lombardo ; Escamillo : Cyril Rovery ; Morales : Benjamin Mayenobe ; le Dancaïre : Mickael Piccone ; le Remendado : Jean-Noël Tessier ; Zúñiga Frédéric Albou
Ana Pérez et Marie Pérez : chorégraphie et danse flamenco.

Photos : © Frédéric Stephan

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 16 mars 2016. Puccini : Madame Butterfly. Svetla Vassileva. Nader Abbassi…

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 16 mars 2016. Puccini : Madame Butterfly. Svetla Vassileva. Nader Abbassi…

L'œuvre. Reprise d'œuvres du répertoire, reprise de présentations répertoriées sur les mêmes. Sur la genèse de cet opéra, n'en pouvant renouveler forcément l'origine, je reprends donc ce que j'ai déjà dit, avec des ajouts.

Papillon épinglé



Avant ce chef-d'œuvre, il y eut d'autres œuvres sur le thème :Madame Chrysanthème (1882), roman autobiographique de Pierre Loti. Se mettant en scène crûment, il raconte comment, à Nagasaki, le temps d'une escale de son navire, par contrat légal renouvelable d'un mois, il épouse en juillet une jeune Japonaise qu'il quitte en août, la femme pouvant se marier ensuite sans problème, du moins nous dit-on. Porté par la mode orientaliste et l'exotisme colonial manifeste dans Lakmé de Delibes (1883) qui oppose deux mondes, l'Orient er L'Occident impérialiste, le roman à succès fut mis en musique par Messager (1893). Le galant et ambigu Loti récidivait : il avait déjà écrit Le Mariage de Loti (Rarahu) (1882), évoquant un séjour et un mariage à Tahiti, sans oublier une aventure galante à Istanbul, avec, selon lui, une femme du harem. Beaux succès féminin pour un homme qu'on nous dit amoureux de ses homologues. Sa Madame Chrysanthème, mise en musique par Messager (1893), proche de lafuture Butterfly par le thème du mariage entre une Japonaise et un marin étranger, n'est pas exactement une victime, c'est une femme intéressée, faisant une bonne affaire, et non amoureuse de l'homme blanc abandonneur comme la future Madame Butterfly de la nouvelle américaine de John Luther Long, devenue une pièce anglaise mélodramatique (1900) de David Belasco de même titre. Le thème cruel de la geisha épousée, engrossée, abandonnée et suicidée, est ainsi présent dans une actualité sinon une conscience occidentale sûre de son bon droit colonialiste quand Puccini, en 1904, lui donne la finition et la définition qui en font un opéra définitif, qui a éclipsé ces œuvres, qui ne lui ont pas survécu.

Encore une fois, comme pour Norma, Tosca, tirées de pièces de

théâtre, La traviata, d'abord roman puis pièce, Lucia de Lammermoor, La Bohème, adaptées de romans, c'est la musique qui fixe dans l'imaginaire collectif un sujet errant avant son archétypale mise en forme lyrique. Dans un langage harmonique qui n'ignore ni Wagner et ses leitmotive voyageurs ni Debussy et ses raffinements délicats de timbres mais puissamment personnel, Puccini dote son œuvre d'un orchestre riche et fin à la fois qui en fait un opéra symphonique où les trois « airs » sont pris dans la trame serrée d'une musique continue, d'un pittoresque oriental sensible mais qui ne nuit en rien à l'expressive sensibilité universaliste, science musicale savante au service d'une émotion humaine immédiate.

La réalisation et interprétation. C'est une reprise de la réalisation mémorable de 2007 par **Numa Sadoul**. Dans une concise « Note de mise en scène », il précise la place primordiale de l'enfant, aux premières loges de la mort de sa mère et du rapt de son père assassin . C'est à travers ses yeux, ses rêves heureux ou cauchemardesques, ses fantasmagories, qu'il nous livre sa vision, à partir du moment où « Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille… » ne s'élargit pas ici comme disait Hugo, réduit à deux femmes abandonnées : Douleur, nom de baptême final que lui donne sa mère décidée à mourir, n'est pas né dans la liesse mais la détresse qu'on lui a dissimulée. Heureux ceux qui meurent dans la mort consentie, même si on les y a contraints, malheur à ceux qui restent. L'issue rabâchée, le sort de Butterfly scellé depuis l'origine pour le public, c'est le regard sur celui qui reste que porte Sadoul, la compassion inévitable pour la même ne devant pas dissimuler par son pathos l'héritage dramatique reçu par un enfant de trois ans. D'où les passages oniriques dont le petit garçon est le héros central : le jour joueur dans l'innocence de l'enfance avec ses petits copains, dont il est déjà différent, la nuit assailli de rêves poétiques et angoissants. C'est sensible et bien venu.

La mise en scène de Sadoul, s'inscrit délibérément en contre des « japoniaiseries » trop ornementales, qui tempèrent souvent d'un luxe japonisant et de rêve exotique occidental la cruauté d'épure de la situation : un officier américain, dans l'arrogance insouciante de son pouvoir de séduction et de la puissance de l'argent, s'offre, le temps d'un séjour à Nagasaki pour une mission militaire, une adolescente, issue d'une famille noble ruinée par le suicide imposé au père par l'Empereur, réduite à la prostitution, apparemment élégante, de geisha pour survivre cruellement avec sa mère.

La morale ne trouverait pas grand chose à redire dans l'entretien matériel d'une maîtresse lucide sur sa situation si ce statut de femme entretenue n'était fardé par un mariage à la japonaise, valable « 999 ans », vrai pour elle, pittoresque jeu pour lui, résiliable tous les mois, comme la location de la maison qu'il lui offre en même temps. Maison, non luxueuse comme on voit la plupart du temps avec une nuée de domestiques, mais ici une modeste, presque misérable cabane de bois, un petit ponton allant vers un gouffre sur la mer. Il ne s'est pas ruiné pour ce que la jeune énamourée estime paradis, ce fringant officier de frégate fièrement nommée «Abraham Lincoln », qui paya de sa vie sa lutte pour l'égalité raciale des noirs esclaves. Avec un nom au ton de rose, Pinkerton, porte lui-même les prénoms Benjamin Franklind'une autre généreuse figure des USA, Président de la première ligue abolitionniste de l'esclavage. Ironie onomastique qu'on ne relève guère…

Décor minimaliste de Luc Londiveau, sous les lumières crues ou fantomatiques, livides, de Philippe Mombellet pour la cruauté maximaliste du sujet : un abus tragique de pouvoir, le cynisme d'un officier blindé comme son navire contre lequel s'écrase fatalement le papillon brûlé à la flamme de l'amour, épinglé par son propre couteau face à l'infamie de l'abandon et à l'arrachement de son fils : elle semble le pressentir en découvrant que, dans le pays de son époux, on épingle les

beaux papillons. Le papillon enclos dans son cadre, l'enfant présent dès l'ouverture, la femme sacrifiée, de dos, en croix, comme un tragique épouvantail, signent d'emblée une densité poignante qui pèse sur tout le spectacle.

Les costumes sobres et sombres de Katia Duflot, gris, à peine adoucis de teintes bronze, moutarde, vieux rose, même éclairés par la robe blanche de mariage de Butterfly, les ombrelles dansantes, les quelques fleurs de Suzuki, loin des pittoresques estampes japonaises, ont le deuil du bonheur et les couleurs du drapeau américain, une vivacité dérisoire comme l'Hymne américain, ou l'« America for ever », qui retentissent avec une grandiloquence ironique à l'orchestre. La belle robe de Madame Pinkerton, portée avec une élégance opulente de nantie par Jennifer Michel tout en douceur de voix et sympathie pour ces pauvres femmes, culpabilisée d'un crime qu'elle n'a pas commis et cherchant sans doute le rachat par l'amour qu'elle vouera à l'enfant de son mari, montre toute la distance entre deux mondes, accusée encore par la pauvreté sensible de la petite japonaise passée naïvement à l'Occident et à la religion de son mari (Vierge de Lourdes, statue de la Liberté) corps et âme, avec un brutal retour à l'esprit et chair sacrifiée du Japon : l'hara-kiri.

Seuls éléments spectaculaires, le rêve de l'enfant, les bulles de savon constellant la nuit, et le cauchemar de Butterfly personnifié par le bonze effrayant en voix et corps (Jean-Marie Delpas) à la tête des spectres familiaux vindicatifs ligués contre son apostasie, sont intégrés avec force dans la logique dramatique, puissant contraste avec le magnifique interlude du nostalgique et lointain chœur à bouche fermée de l'attente entre veille et sommeil (Emmanuel Trenque), douce exhalaison d'un rêve lointain de bonheur évaporé à l'aube éclatante du tutti orchestral.

Un orchestre,bien connu etconduit magistralement par Nader Abbassi.Laissantlargement respirer les chanteurs dans la tradition lyrique italienne, exaltant l'envolée érotique du

duo d’amour, il garde un œil minutieusement attentif aux divers pupitres, fait rutiler dans le forte et cisèle en douceur les couleurs riches et complexes de cette musique à l’harmonie raffinée, aux accords concis changeant rapidement d’atmosphère, tranchant parfois comme une lame et caressant comme un drapé soyeux de kimono.

La distribution est nombreuse et bien en place. On reconnaît à peine sous la vraisemblance orientale **Mikhael Piccone** en Commissaire impérial flanqué de son acolyte **Frédéric Leroy** en Officier du registre. Même épisodique, elliptique prétendant à l’amour de l’intraitable désormais Madame B. F. Pinkerton qui le repousse bien durement, le Yamadori de **Camille Tresmontant** réussit à nous attendrir en alternative crédible et sensible, japonaise, à l’officier infidèle américain : on souhaiterait qu’elle accepte cette solution. Habillé à l’occidentale en homme qui a saisi le vent et le cours de l’histoire d’un Japon qui commence à s’ouvrir, **Rodolphe Briand** est un sinueux Goro, entremetteur mielleux et fielleux, mais, lâche face aux femmes qui le battent même, il est presque un attachant et amusant personnage de comédie. En Sharpless, la conscience morale non écoutée, le baryton **Paulo Szot**, retrouvé avec plaisir, déploie la beauté de sa voix et un jeu sensible sans sensiblerie.

Le ténor roumain Teodor Ilincai prête à l’officier Pinkerton un corps de garçon bien nourri et bien pensant du Middlewest, guère raffiné, buvant à même la bouteille sans même penser d’abord à offrir au Consul, sûrement d’une autre extraction sociale, un verre. Ironique face aux éventails, ombrelles et kimonos, aux rituels d’une culture raffinée dont les codes délicats lui échappent, c’est, en quelque sorte, l’éléphant dans le magasin de porcelaine. Guère de malice, apparemment, en lui, ni de cynisme grand seigneur, plutôt une bonne conscience du droit que lui donne l’argent et la jeune puissance américaine, traduite par l’insolence d’une superbe voix éclatante en aigus triomphants de coq érotique et

patriotique sans scrupules (« America for ever !»), sûr de lui, sans grandes nuances, avec une impatience masculine du désir que cherche à satisfaire immédiatement sa bonne santé plus qu'une voluptueuse recherche érotique du plaisir : baiser plus que faire l'amour.



À l'inverse, choc subtil de sexe féminin et de civilisation, la femme, la japonaise Cio-Cio-San, ancienne geisha pliée à l'art d'amour, oppose à la brutalité du désir mâle tous les atermoiements délicats de la coquetterie : préparation, jeux préliminaires, poétisation culturelle d'une sexualité qui, sans cela, serait bêtement animale. Et il faut dire que la silhouette gracieuse et gracile de la soprano bulgare **Svetla Vassileva**, aux gestes et à la démarche comme chorégraphiés, sa grâce enfin, rendent crédible ce personnage de trop jeune fille à l'âge invraisemblable, mais archétype d'une grande âme trahie par la vie qui va vers la grandeur du sacrifice. La voix, souple malgré une indisposition due aux effets pervers du mistral qu'elle nous avouera après, sait allier à la puissance requise pour vaincre la rampe orchestrale de Puccini, l'arc-en-ciel de demi-teintes. Sa dignité sans pathos dans la misère puis la tragédie, rend plus barbare le triomphalisme du mâle occidental, même saisi tardivement par le remords. Son grand air, à genoux d'abord, comme une prière, est une sorte de rêve, une touchante hallucination et son air d'adieu à son fils, l'adorable petit Basile Mélis, une déchirure à vif qui arrache les larmes. La digne Suzuki au dévouement absolu campée par la Roumaine **Cornelia Oncioiu**, voix ronde, chaude comme il sied au personnage de nourrice et servante, a un rayonnement maternel émouvant, déchirée de détresse dans son inutilité à sauver sa maîtresse. Dans des rôles différents en importance, le trio des trois femmes différentes est un contrepoint finalement solidaire et

touchant, sans défenses, au monde du pouvoir écrasant (même le Consul malgré sa morale, le représente) des hommes dominants.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 16 mars 2016. Puccini : Madame Butterfly. Nader Abbassi, direction. Numa Sadoul, mise en scène.

Madama Butterfly de Puccini
à l'Opéra de Marseille, les 16, 18, 20, 22, 24 mars 2016

Distribution :
Cio-Cio San : Svetla Vassileva
Suzuki :Cornelia Oncioiu
Kate Pinkerton :Jennifer Michel
Pinkerton : Teodor Ilincai
Sharpless :Paulo Szot
Goro : Rodolphe Briand
Le Bonze : Jean-Marie Delpas
Yamadori : Camille Tresmontant
Le Commissaire impérial : Mikhael Piccone
L'Officier du registre : Frédéric Leroy
Douleur : Basile Mélis.

Chœur de l'opéra de Marseille
(Chef de chœur : Emmanuel Trenque)
Orchestre de l'Opéra de Marseille
Direction musicale : Nader Abbassi.

Mise en scène : Numa Sadoul.
Décors : Luc Londiveau. Costumes :Katia Duflot. Lumières : Philippe Mombellet.

Photos copyright Christian Dresse 2016

Recréation de L’Oristeo de Cavalli à Marseille



Marseille. Cavalli : L’Oristeo. Recréation. Les 11 et 13 mars 2016. Evènement au Théâtre de la Criée à Marseille : le chef Jean-Marc Aymes dirige l’opéra de la maturité du vénitien Francesco Cavalli, génie du drame lyrique en Europe au XVIIè. Cavalli saisit par sa loangue suave, poétique, grivoise parflois, contrastée mais toujours d’un raffinement superlatif. Le compositeur travaille étroitement avec le poète librettiste Faustini : tous les deux s’engagent pour une série de chefs d’oeuvres, s’éloignant des théâtres San Cassiano et San Moisè (jusque là familièrement investis) ; Cavalli choisit donc le Teatro San Aponal, de mai 1650 à la fin 1651 soit pour quatre nouveaux ouvrages dont L’Oristeo, premier opus d’une tétralogie qui comprend ensuite, La Rosinda, La Calisto et L’Eritrea. Selon un schéma habituel voire conventionnel, L’Oristeo met en scène les épreuves d’un couple soumis à maints défis et obstacles, qui in fine, en un lieto final heureux, se retrouve enfin, plus aimant que jamais.

Mais les épreuves auxquelles doit faire face le roi Oristeo sont d’autant plus délicats que sa future épouse a fait vœu de chasteté… Oristeo saura-t-il infléchir le cœur de son aimée ?Faustini est d’autant plus impliqué dans la création de ces nouveaux opéras qu’il s’agit de son nouveau théâtre et que dans l’écriture des effets spéciaux, la machinerie permet des personnages volants, emblème désormais de la salle concernée. Venise ne cesse alors d’inventer, de surprendre pour séduire voire fidéliser de nouveaux spectateurs à l’opéra public. La

partition de L'Oristeo serait d'autant plus passionnante à suivre qu'il s'agirait du seul manuscrit entièrement de la main de l'auteur, les autres ouvrages nécessitant l'aide d'un atelier de mains secondaires, sans compter son épouse qui a généreusement copié nombre des manuscrits.
Ici donné en recréation mondiale, l'Oristeo est le premier opus de la « tétralogie du Sant'Aponal » que Cavalli et Faustini créèrent dans « leur » théâtre à Venise au début des années 1650, réalisant une sorte de sommet lyrique vénitien, directement héritier des meilleures créations du maître Claudio Monteverdi, une décennie auparavant. Le Sant'Aponal demeure la première salle lyrique de l'histoire fondée et tenue par un librettiste et un compositeur. L'Oristeo inaugure une nouvelle forme de liberté, une conception artistique et esthétique inédite, dans le processus de création lyrique, qui s'appuye surtout sur l'entente entre les deux auteurs, musicien et poète (comme Busenello et Monteverdi et plus tard, Da Ponte et Mozart). Succèdent à L'Oristeo : La Rosinda, La Calisto et enfin L'Eritrea.

L'Oristeo souligne la dimension comique du répertoire vénitien, annonçant l'opera buffa et le dramma giocoso du siècle suivant ; l'intrigue très efficace mêle les registres musicaux (canzonette et lamenti) et dramatiques en une grande liberté de ton. Après la mort fortuite de son père, la princesse Diomeda a fait voeu de chasteté alors qu'elle devait épouser le Roi Oristeo. Ce dernier, pour être à ses côtés et tenter de la reconquérir se déguise en jardinier, donnant lieu à de nombreux quiproquos, avant que les différents couples ne s'unissent… Amour, amour…

L'Oristeo de Francesco Cavalli et Faustini (Venise, 1651)
Marseille, Théâtre de la Criée
Vendredi 11 mars 2016, 20h
Dimanche 13 mars 2016, 15h

.

Direction musicale : Jean-Marc Aymes
Mise en scène : Olivier Lexa
Assistant à la mise en scène : Simon Allatt
Costumes : Opéra de Marseille
Distribution
Oristeo : Romain Dayez
Diomeda, Amore : Aurora Tirotta
Ermino, Nemeo, Una Grazia : Maïlys de Villoutreys
Corinta, Penia : Lucie Roche
Oresde, Una Grazia : Pascal Bertin
Trasimede, L'Interesse : Zachary Wilder
Euralio, Una Grazia : Lise Viricel
Concerto Soave – Jean-Marc Aymes
Alessandro Ciccolini, Marco Piantoni, violons
Cécile Vérolles, violoncelle
Pieter Theuns, archiluth
Tiago Simas Freire, Sarah Dubus, cornets à bouquin/flûtes à bec
Anaïs Ramage, basson
Mathieu Valfré, clavecin
Elena Spotti, harpe
Jean-Marc Aymes, orgue, clavecin et direction

LIRE aussi notre **dossier spécial Francesco Cavalli**

CRITIQUE, opéra. Marseille, Opéra. Le 18 février 2016. Jacques Ibert / Arthur

Honegger : L'Aiglon. D'Oustrac, Pomponi… Jean-Yves Ossonce, direction. Renée Auphan, mise en scène.



CRITIQUE, opéra. Marseille, Opéra. Le 18 février 2016. Jacques Ibert / Arthur Honegger : L'Aiglon. D'Oustrac, Pomponi… Jean-Yves Ossonce, direction. Renée Auphan, mise en scène

— Velléitaire Hamlet. Il faut, symboliquement, que le Père meure pour que le Fils advienne. L'Aiglon n'avait aucune chance face à un Aigle de père mort mais immortel. Mais sa chance historique aura peut-être été de ne pas régner après lui, comme celle de la trois fois reine Marie Stuart dont la fin tragique lui a laissé une place dans l'Histoire que son histoire ne lui aurait pas accordée. Né de l'Autrichienne Marie-Louise et de Napoléon, proclamé Roi de Rome à sa naissance en 1811 à Paris, apogée politique et militaire de l'Empire de son père qui en fera son héritier à son abdication en 1815, l'Histoire ne nous dit pas grand chose de ce pâle jeune homme mort en 1832 sinon qu'en 1830, alors qu'une nouvelle révolution chasse encore les Bourbons de France et restaure, effaçant la Restauration, le drapeau tricolore, on mise sur lui des espoirs de rétablissement de l'Empire, occasion qu'il ne sut ou put saisir : exilé dans ce fantôme de Versailles de Schönbrunn, autre Sainte-Hélène, autre Elseneur pour cet Hamlet viennois, fasciné par l'action, il ne passera jamais aux actes, se rongeant aussi à rêver de venger son père, faute de le ressusciter. Un destin avorté favorable à la

légende, d’abord forgée en collaboration par les poètes marseillais Auguste Barthélemy et Joseph Méry, course immobile à l’abîme entre ce qui fut et ce qui aurait pu être.

Hamlet Viennois

Intronisé duc de Reichstadt en 1818, il ne montera jamais sur le trône impérial que lui avait prévu son père, ni aucun autre par lignée maternelle, bien que le titre de Roi de Rome, dont le para habilement Napoléon, le désignât d’avance comme candidat à celui de Roi des Romains porté par les héritiers élus du Saint-Empire romain germanique, apanage des Habsbourgs, tel son grand-père maternel l’empereur François Ier. Et pourtant, en dehors des bonapartistes français, la Grèce libérée du joug ottoman, la Pologne et la récente Belgique lui offrirent leur trône. Il avait été cependant proclamé officieusement Napoléon II après la seconde abdication de son père, à quatre ans, avant que Louis XVIII ne reprît la couronne royale : quinze jours. Même la série de ses prénoms, Napoléon François Charles Joseph Bonaparte, puisés dans ceux des deux familles, révèle l’enjeu dynastique et politique pesant sur l’enfant, par ailleurs petit-neveu, par sa mère, de Marie-Antoinette et de Louis XVI.
Même s’il fut culturellement germanisé, il ne fut pas persécuté mais chéri dans sa famille autrichienne qui lui permit de réapprendre le français. Mais, son existence et sa filiation impériale étaient un potentiel facteur de troubles dans une Europe en paix qui se remettait lentement des désordres de l’épopée napoléonienne. Né pouvant avoir tout, il n’eut rien et le résuma lui-même avec une lucide amertume en mourant à vingt et un ans :
« Ma naissance et ma mort, voilà toute mon histoire. Entre mon berceau et ma tombe, il y a un grand zéro ».

L’ŒUVRE : AIGLE À DEUX TÊTES. Contexte historique ambigu. Si la fière fièvre cocardière de la géniale pièce de Rostand se comprend en 1900 après l’annexion germanique de l’Alsace/Lorraine, suite de la cuisante défaite de 1870, l’exaltation guerrière de l’opéra, des sanglantes victoires de Napoléon, alors que la Guerre d’Espagne bat son plein depuis 36, champ d’essai fasciste pour la Seconde Guerre mondiale, la création à Monte-Carlo en 1937, précédant d’un mois l’écrasement de Guernica sous les bombes nazies de la Légion Condor, nous laisse un peu songeur par ce contexte politique de danse sur un volcan. La pièce, dans son hagiographie impériale, oublie Vienne, bombardée sans pitié pendant deux jours en mai 1809 par Napoléon, deux mois avant le charnier de Wagram, sommet de l’opéra, Beethoven terré dans une cave. Le compositeur avait déjà déchiré sa dédicace de sa Symphonie héroïque à Bonaparte libérateur quand il se fit l’Empereur oppresseur, rouleau compresseur de l’Europe. La souffrance ne porte guère à aimer sa cause et l’on peut comprendre, même si elle n’est pas attestée historiquement, dans ce texte manichéen, la haine inexpiable que Metternich reporte sur le fils de l’Empereur, ce Fils de l’Homme du poème en duo Barthélémy/Méry qui lançait la légende, mais où il était néanmoins conseillé à l’héritier de Napoléon, de ne pas mettre encore à feu et à sang une Europe qui avait gagné la paix contre son père.
Il reste que, au titre sinon d’Empereur historique vainqueur, de héros romantique vaincu, on adhère par la compassion à l’épopée rêvée de ce chlorotique jeune homme portée par le souffle indubitable du texte et insufflée par la beauté de la musique.

Remarquable livret. Le livret de Caïn est remarquable : d’une pièce en six actes, à cinquante acteurs, il tire un livret concis en cinq actes, à quinze personnages. Sans doute eût-il raison de se plaindre de coupures abusives : avec trois forts

héros essentiels, l'Aiglon, Metternich et Flambeau, le reste n'est qu'une foule de personnages sans personnalité, et l'on regrette au moins que, aussi bifide que l'aigle d'Autriche, Marie-Louise subisse la mouise de cette désincarnation : princesse autrichienne, Impératrice française, femme de L'Aigle et mère de l'Aiglon, elle méritait mieux que cette inexistence, d'autant que Metternich la soupçonne d'avoir remis le bicorne de l'Empereur à son fils. Les multiples autres rôles servent habilement de miroir réflexif au solitaire héros.
Le texte est d'une grande beauté et, porté par la musique et la vivacité souvent de cette conversation musicale, il claque en répliques frappées comme des médailles napoléoniennes. Au jeune Duc de Reichstadt s'excusant ironiquement d'avoir foulé du pied une cocarde blanche, autrichienne, l'Attaché militaire français répond :

Dois-je apprendre au fils de l'Empereur
Que la cocarde en France a repris ses couleurs ?

métaphorisant de la sorte en deux vers la nouvelle situation politique de la France après la Révolution de 1830 qui abandonnait le blanc de la Restauration pour reprendre le drapeau tricolore de la Révolution, offrant un envol possible à l'Aiglon. La description symbolique des trois couleurs par le Duc est du registre poétique sublime :

Moi, si je dois régner, c'est avec ce drapeau,
Plein de sang dans le bas et le ciel dans le haut.

Le texte abonde en bonheurs d'expression que la musique rehausse de son expressivité, comme le Duc debout pour écouter Flambeau ; il est riche en métaphores expressives : dans les chapitres de la grande Histoire des combats, les généraux sont les titres et les soldats (« les petits, les obscurs, les sans grades…) « les mille petites lettres » ; le bicorne de Napoléon, « petite et sombre pyramide », « chauve-souris des champs de bataille », « fait avec deux ailes de corbeaux »,

etc. Il y a une grande volupté à écouter ce texte admirablement mis en relief et profondeur par la musique, sans ralenti, tout dans une sorte de course dynamique qui ne s'installe pas dans les stases commodes de l'extase de l'air ou de la description.
Quant à la musique, on n'entrera pas dans la vanité du « Qui a fait quoi ? ». Les deux compères font la paire mais la musique demeure une et uniformément belle dans son aussi duelle beauté sans duel.
Le rôle principal, créé au théâtre par Sarah Bernhardt, reste dans la tradition lyrique du travesti de la chanteuse en jeune homme, et cela sert le propos dramatique qui fait du héros non advenu à l'adulte viril, un adolescent déjà écrasé œdipiennement par le Père, émasculé avec sadisme par Metternich, figure tyrannique de Parâtre.

RÉALISATION

Ressuscitée à Marseille en 2004 par la volonté de Renée Auphan, alors Directrice de l'Opéra, l'œuvre semble frappée encore de dualisme : elle en confia, la mise en scène à Patrice Caurier et Moshe Leiser. Indisponibles pour cette reprise, Maurice Xiberras, l'actuel Directeur a passé le flambeau à Renée Auphan qui s'est chargée de remonter l'ancienne production qu'elle a fignolée avec amour et science à Lausanne et Tours. On ne cédera pas non plus à l'inanité insondable du « Qui a fait quoi ? », d'autant que la modestie et l'élégance morales et professionnelles de Renée Auphan lui font dire qu'elle a tenté de rendre le plus fidèlement possible la mise en scène admirée de ses prédécesseurs. Cependant, ne gardant pas un souvenir précis de la production initiale, on oserait dire, sans manquer de respect aux deux metteurs en scène initiaux, qu'on retrouve ici les qualités que l'on aime de cette grande dame de l'Opéra dans la justesse contrôlée des mouvements et du geste, le subtil travail d'acteur sensible dans le jeu de tant de personnages. Bref, on

est reconnaissant à ce trio, ces trois mousquetaires dont une Lady, de la réussite qu'on peut dire, sans emphase ni flagornerie, exceptionnelle à tous niveaux du spectacle : cet hommage respectueux à cet opéra lui rend la dignité perdue de sa notoriété.
Les décors de Christian Fenouillat sont d'une grande beauté et efficacité dramatique. Découpées en lames aiguës de guillotine géante par la lumière des cintres, sobres grandes parois du salon de Schönbrunn aux montants à peine torsadés d'un motif rocaille, baroque tardif germanique sur une surface plane néo-classique aux rehauts dorés. On dirait que leur vert (malice ?) est celui souvent appelé vert Empire, c'est dire celui exercé en Europe par la France au sommet de son influence culturelle même au cœur, la cour, de ses ennemis. Les fauteuils, le tabouret sont aussi, certes non de style Empire, mais purement Louis XV, de même que le somptueux bureau-miroir de sépulcrale laque noire glacée (Napoléon III ?) comme son âme de Metternich, aux ornements d'angles en bronze qui pourraient être des sphinx… de retour d'Égypte. Les parois s'ouvriront en vastes portes sur un jardin nébuleux de ruines XVIIIe siècle pour une fête galante explicitement à la Watteau, revu par Verlaine, où dansent de fantasques masques et bergamasques de la Commedia dell'Arte. Et enfin, grandes ouvertes, seront la sombre plaine de Wagram hallucinatoire. Les magnifiques costumes d'Agostino Cavalca sont d'époque, dames en robes ballonnées, bouillonnées, bouffantes, à manches gigots, coiffure à l'anglaise et grand chapeau mousquetaire pour certaine. Seule Thérèse de Lorget, la lectrice française déroge à ces engorgements bouffis de tissus par une tenue simple, robe droite à taille haute et courte veste qui tient plus de la mode Directoire ou Empire. Les hommes sont en uniforme en général, à l'exception de Metternich, immense jabot noir d'oiseau de proie et manteau sombre qui lui prête, sous les lumières dramatiques d'Olivier Modol (d'après Christophe Forey) une sinistre pâleur de vampire dans le caveau de son bureau ténébreux. Les valets aussi sont « à la française. »

INTERPRÉTATION

La distribution est aussi soignée et couronne l'ensemble. Derrière les masques grotesques, on reconnaît le joli timbre de Caroline Géa, et on apprécie ceux des invisibles Anas Seguin, Camille Tresmontant et Frédéric Leroy sous leurs déguisements carnavalesques. La voix somptueuse de Bénédicte Roussenq rend plus cruelle la pauvreté en chant dévolue à Marie-Louise, la mère attachante du début et la touchante Mater dolorosa de la fin On saluera à deux mains, dans le rôle de l'historique danseuse Fanny Elssler, ici agent secret du complot en faveur du Duc étroitement surveillé, la performance de la belle Laurence Janot, qui danse et chante sa partie sur pointes qui n'altèrent pas la rondeur fruitée de sa voix. En double du Duc venue l'aider dans sa tentative d'évasion, Sandrine Eyglier campe, d'une sûre voix de soprano, une virile et héroïque Comtesse Camerata qui fustigera durement la faiblesse velléitaire de cet Aiglon aux ailes rognées dans sa cage. La voix cristalline et pure de Ludivine Gombert, toute douceur et humilité en Thérèse de Lorget, lectrice amoureuse de l'Aiglon, semble justifier joliment le surnom de « petite source » dont la baptise le Duc ému.
Le ténor Yves Coudray, complice de scène d'Auphan pour Manon, campe un menu, malicieux mais remuant et insinuant Frédéric de Gentz, âme damnée conseillère ou Spoletta malfaisant de ce Scarpia machiavélique de Metternich. Le ténor Eric Vignau se glisse avec noblesse dans la peau de l'Attaché militaire, mandé par le Roi de France, mais chatouilleux sur la grandeur française. Yann Toussaint prête sa belle voix de baryton au Chevalier de Prokesch-Osten, donnant une humanité un peu naïve au personnage d'instructeur militaire autrichien ami du jeune Duc. Dans le rôle du Maréchal Marmont qui avait trahi Napoléon dans les dernières batailles perdues d'avance, Antoine Garcin fait passer dans sa sombre voix de basse toute la lassitude humaine de tous ces combats incessants.

S’amenant la réplique, la riposte cinglante de Flambeau : « Et nous, les petits, les obscurs, les sans grades… », morceau d’anthologie du registre populaire mais sublime, qui fait passer le frisson de l’épopée et de la revendication encore révolutionnaire sur nos échines par la ronde faconde de la voix de Marc Barrard, goguenard grenadier et grandiose grognard : c’est l’un des sommets émotifs de l’opéra, opéré par un chanteur et acteur exceptionnel dont le personnage d’homme du peuple donne à son suicide face au peloton d’exécution, l’élégance aristocratique des Romains stoïciens.
Metternich a l’allure vocale et physique du baryton Franco Pomponi, raide, impassible, inflexible, distant, arrogant au début, encore grandi par des ombres géantes, par sa cape noire flottante comme ailes de vampire face à son bureau aux lignes à peine soulignées de lumière blafarde. La scène d’hallucination haineuse face à Napoléon réincarné par son bicorne est encore un sommet, qui rebondit, dans un paroxysme crescendo dans la scène avec le Duc, destruction systématique et sadique des aspirations de grandeur du valétudinaire et aboulique jeune homme par une image de Père effrayant ramenant le garçon immature aux jupes et à la lignée historiquement névrosée de la mère, au drame historique non dit de la dégénérescence consanguine des Habsbourgs.
Troisième sommet de l’opéra, la scène de Wagram. Stéphanie d’Oustrac nous a tellement habitués à l’excellence dans tout ce qu’elle nous donné à voir et à entendre, du baroque à la musique du XXe siècle, de Lully à Poulenc, qu’on a du mal encore à qualifier sa performance vocale et dramatique, que l’on en vient à la trouver toute naturelle venant d’elle : injustice touchant toujours les gens de qualité. On ne s’étonne même pas que cette belle jeune femme, la féminité incarnée, se glisse dans l’uniforme et la peau de ce blond jeune homme avec une justesse si confondante qu’on en vient à l’oublier. Bien dirigée et sans doute contrôlée, sans faire le macho, elle donne à sa démarche, à sa voix, une fermeté virile crédible sans rien appuyer : elle est le personnage, dans son élégance, son assurance mais aussi ses doutes, ses faiblesses

et ce drame d'enfant terrorisé, écrasé par l'ombre d'un père et de Metternich : traduit par la partition et ce rôle écrasant, présente pratiquement de bout en bout. Tout repose sur ses épaules, et, sans repos, au climax de l'œuvre, sur celles des soldats morts-vivants de Wagram, scène d'hallucination qui devient comme le résumé épique du héros plausible qu'il aurait pu être et ne fut pas. Sa voix de mezzo, qui se plie aux nuances, sait faire des limites aiguës du soprano du rôle, des râles de douleur, des cris de détresse bouleversants de vérité. Mais quelle diction, quelle beauté du phrasé comme dans la dernière scène, dans un seul souffle, presque le dernier :

J'assurerai d'abord de ma reconnaissance
Le cœur qui, se brisant, a rompu le silence.

Alors, si les deux vers des Méditations de Lamartine lus par Thérèse s'adressaient à l'Aiglon :

Courage, enfant déchu d'une race divine,
Tu portes sur ton front ta superbe origine,

nous adresserons ces deux autres à cette race d'artistes qui nous font sentir la transcendance :

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

Orchestre et le chœur (même en coulisses) de l'Opéra de Marseille étaient aussi au diapason de l'exception. La langueur voluptueuse des valses contraste avec la cadence martiale des marches, des hymnes patriotiques dont on ne niera pas les vibrations émotionnelles qu'ils éveillent en nous, rythmés avec panache par Jean-Yves Ossonce dont la baguette, osons virile, évite cependant le claquant clinquant cuirassé de cuivres outrecuidants masculins à la caricature. Il y a, dans sa direction, un drapé joyeux de drapeau qui joue sans jurer avec le soyeux voltigeant des voiles festifs dans ce tissu sans coutures trop voyantes entre Honegger et Ibert, ce

cocktail finalement grisant. Oui, les accents de La Marseillaise, même dans un pudique lointain horizon fondu de chœurs (Emmanuel Trenque), comme un souvenir malheureusement délaissé, nous donne envie de nous lever et saluer et la confusion de n'avoir pas osé le faire. Les chansons enfantines de la fin de l'Aiglon mourant, nous serrent la gorge qui se dénoue enfin par l'acceptation de l'émotion par les larmes aux yeux.
Les nations, sans mémoire, meurent. Sans être idolâtre de Napoléon –et beaucoup ne l'étaient pas qui lui rendaient hommage– même dans ses naïvetés, il nous faut reconnaître que cette œuvre remue de nécessaires souvenirs nationaux qu'il ne faut pas abandonner aux abusifs nationalistes, dans de superbes et frappantes images visuelles et musicales. À une France d'aujourd'hui qui souffre et doute, peut-être n'est-il pas mauvais de rappeler ses gloires d'autrefois : un peuple vit aussi d'images d'Épinal.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra. Le 18 février 2016. Jacques Ibert / Arthur Honegger : L'Aiglon. D'Oustrac, Pomponi… Jean-Yves Ossonce, direction. Renée Auphan, mise en scène.

L'AIGLON DE JACQUES IBERT ET ARTHUR HONEGGER
Drame musical en 5 actes
D'après la pièce d'Edmond ROSTAND adaptée par Henri CAÏN
Création au Théâtre de Monte-Carlo (1937)
A l'affiche de l'Opéra de Marseille, les 13, 16, 18, 21 février 2016. Orchestre et chœur de l'Opéra de Marseille. Dernière représentation à Marseille, le 3 octobre 2004. Direction musicale : Jean-Yves OSSONCE. Mise en scène : Renée AUPHAN d'après Patrice CAURIER et Moshe LEISER. Décors : Christian FENOUILLAT. Costumes : Agostino CAVALCA. Lumières : Olivier MODOL d'après Christophe FOREY.

DISTRIBUTION

L’Aiglon : Stéphanie D’OUSTRAC ; Thérèse de Lorget : Ludivine GOMBERT ; Marie-Louise : Bénédicte ROUSSENQ ; La Comtesse Camerata : Sandrine EYGLIER ; Fanny Elssler : Laurence JANOT ; Isabelle, le Manteau vénitien : Caroline GÉA. Flambeau : Marc BARRARD ; Le Prince Metternich : Franco POMPONI ; Le Maréchal Marmont : Antoine GARCIN ; Frédéric de Gentz : Yves COUDRAY ; l’Attaché militaire français : Éric VIGNAU. ; Le Chevalier de Prokesch-Osten : Yann TOUSSAINT ; Arlequin : Anas SEGUIN ; Polichinelle, un matassin : Camille TRESMONTANT ; Un Gilles : Frédéric LEROY. Photos L’AIGLON © Christian Dresse

LIRE aussi notre compte rendu L’AIGLON de Ibert / Honegger, Grand Théâtre Opéra de Tours, mai 2013