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

La 6ème de Tchaikovsky ouvre la saison symphonique de l'Opéra de Tours



Tours,Opéra. Magnard, Tchaikovski : OSRCT, Ossonce, les 15,16 novembre 2014. Depuis plusieurs années déjà, les concerts symphoniques à l'Opéra de Tours sont devenus des événements incontournables tant par l'originalité des programmes présentés souvent très ambitieux, et toujours remarquablement équilibrés, que l'engagement des musiciens en présence, canalisés par la direction vive et affûtée de Jean-Yves Ossonce. Pour son premier concert de la saison symphonique 2014-2015, l'OSRCT, Orchestre symphonique Région Centre Tours propose un programme rugissant, lyrique et pathétique : les

facettes expressives des œuvres ainsi enchaînées offrent un panel impressionnant de climats à réussir : **Leonore III** est plus qu'une ouverture ; outre sa parure et sa construction très élaborées qui sont l'aboutissement de plusieurs réécritures de la part de Beethoven : composée en 1806, il s'agit après moult essais, d'un résumé redoutablement efficace du drame qui en prolonge les déclarations multiples : hymne à l'amour souverain, contestation de la tyrannie, sur le ton et dans une étoffe orchestrale des plus raffinés.

Prolongement des récents concerts donnés par l'Orchestre au cours des trois dernières années (LIRE entre autres notre présentation de la Symphonie n°4 jouée en janvier et février 2012), **la Symphonie ultime de Tchaikovski, Pathétique**, accomplit tout un cycle orchestral d'une rare et exceptionnelle introspection : comme les opus de Mahler, les œuvres de Tchaikovski ont un fort contenu autobiographique. Comme une prémonition de sa mort prochaine, le compositeur russe y peint une série de paysage crépusculaire, marqués par l'anéantissement des forces vitales, Piotr Illyitch, marqué par un terrible secret (celui de son homosexualité) ayant toujours été enclin à la dépression et à la solitude. La richesse et le raffinement de l'orchestration, l'architecture globale de l'opus 74 laissent l'impression d'une traversée sans retour, une plongée âpre et enivrée de l'autre côté du miroir. Entre la première sous la direction de l'auteur (Saint-Pétersbourg le 16 octobre 1893), accueillie froidement (la baguette de Tchaïkovski n'a jamais été très convaincante) et sa reprise sous la direction toute autre de Napravnik, qui apporte le succès, Tchaïkovski s'éteint probablement sous la pression d'un scandale lié à sa vie intime. Suicide ou empoisonnement, nul ne le saura peut-être jamais mais cette 6 ème dite " Pathétique " est davantage, un Requiem symphonique composée dans les affres et les vertiges paniques d'une déroute personnelle. S'y déverse tel un flot éruptif d'une solennité toute martiale et pleine de panache la résistance aussi d'un homme atteint, viscéralement inscrit dans le

désespoir. L'opus 74 est dédié à son neveu Vladimir Davydov, sa bouée de sauvetage dans l'une des périodes les plus tourmentées et difficile de sa vie.

Beethoven : Leonore, ouverture III opus 72c
Magnard : Hymne à la justice opus 14
Tchaikovski : Symphonie n°6 « Pathétique »

Tours, Grand Théâtre Opéra
Samedi 15 novembre – 20h
Dimanche 16 novembre – 17h
Réservez votre place

Découvrir la saison symphonique 2014 – 2015 sur le site de l'Opéra de Tours

Conférence sur le programme du concert des 15 et 16 novembre 2014
Samedi 15 novembre – 19h00
Dimanche 16 novembre – 16h00
Grand Théâtre – Salle Jean Vilar
Entrée gratuite

Tours. Grand Théâtre Opéra, le 11 mai 2012. Verdi:

Macbeth. Avec Enrico Marrucci, … Choeurs de l’Opéra de Tours, Orchestre symphonique Région Centre Tours. Jean-Yves Ossonce, direction. Gilles Bouillon, mise enscène

Superbe Macbeth de Verdi à l’Opéra de Tours…