COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia.

COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia. « *Bravo, bravissimo »,* *applaudissais-je après avoir savouré dans sa plénitude cette production du Barbiere di Siviglia dans le cadre grandiose du théâtre antique d'Orange lors des dernières Chorégies, le 31 juillet. Puisque les productions tournent, se reprennent, il n'y a pas de raison de ne pas reprendre des introductions aux articles critiques d'œuvres qui demeurent immuables, éternelles, malgré les traitements que leur appliquent ou infligent, malgré les temporalités diverses que leur imposent les metteurs en scène au goût du jour.* En voici quelques lignes qui donneront la mesure du passage d'un plein air immense à l'espace clos, plus intime, de l'Opéra de Toulon.

d'un plein air immense à l'espace clos…



« **Carrément drôle. Un Barbier de qualité**. Au carré. Sinon une coupe au carré, un Barbier au carré, au sens mathématique, dont la puissance se multiplie par elle-même, dans cette réalisation, par ce que nous appelons en littérature et en art une mise en abyme, l'incrustation d'une réplique plus petite du même dans son double plus grand : théâtre dans le théâtre

et cinéma dans le cinéma. L’immense plateau d’Orange contient un plateau de cinéma filmant en live un Barbiere di Siviglia qui se projette en même temps, in situ, sur l’écran du mur de scène côté cour. Ajoutons les caméras de la télévision qui filment l’ensemble, et souvent, les chanteurs acteurs du vrai film se regardant jouer les uns les autres. C’est un vertigineux et virtuose jeux de miroirs et d’images tel que l’invente le génie du Don Quichotte de Cervantès, qui aurait fasciné Umberto Eco. Et cela, contrairement à tant de mises en scènes prétendument modernes qui torturent le texte et le contexte, toute cette complexité de construction semble couler de source et dans un respect absolu de la musique et, comme Orange offre le privilège d’entendre et de voir la musique se faire sous nos yeux et oreilles dans l’immense fosse orchestrale ouverte, c’en est une exaltation, une sublimation voluptueuse autant qu’intellectuelle. Une réussite. » Tout se voyait, tout s’entendait.

Toulon

Dans mon émission radio de présentation de cette production à Toulon, j’émettais quelques craintes sur ce passage du gigantesque au confidentiel à cette échelle. Craintes vaines : certes, dans l’espace réduit du plateau de Toulon, plus de Cadillac à cour ni de caravane pour acteurs à jardin, plus d’écran où se projette pratiquement in extenso le film qui se tourne, mais, dans cette douillette coquille, comme un œuf plein à craquer,la petite Fiat 500, la Vespa pimpante et piquante de Figaro semblent ici être chez elles, et il y a une telle inventivité, une intelligence si joyeuse encore à cette adaptation en vase clos de la production d’Orange que, sans la faire certes oublier, elle ne la fait pas regretter, notre

joie étant entière encore dans ce merveilleux enfantillage délectable que nous offrent des artistes qui jouent à réveiller le jeu en nous, notre irrépressible part et besoin d'enfance : enfance éternelle de l'art.

L'œuvre

C'est une histoire espagnole imaginée par un Français, immortalisée en musique par un Italien en 1816. Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile, écrit par Beaumarchais en 1775, s'inspire de Molière et son École des femmes, qui s'inspire du théâtre espagnol. C'est une pièce prérévolutionnaire. Figaro, même s'il n'est pas encore le rival plébéien du Comte comme dans le futur Mariage de Figaro mais seulement son valet complice, a déjà une importance et une joyeuse impertinence qui lui donnent le premier rôle, le rôle-titre, joli renversement de la hiérarchie sociale : le valet passe devant le maître, le roturier devant le noble, s'affiche.
La précaution inutile,'l'inutile precauzione', des sous-titres, c'est celle du tyrannique patriarche, battue en brèche par l'obstination amoureuse du Comte Almaviva, les ruses de Figaro, le triomphe enfin de Rosine sur le barbon jaloux qui la cloître et convoite : c'estle complot des jeunes, la révolte surtout de la femme contre la loi patriarcale des vieillards détenteurs du pouvoir, révolution des femmes ratée en 1789, frustrées du suffrage universel, et même aujourd'hui pas entièrement aboutie pour ce qui est de l'égalité et de la

parité.
Beaumarchais, de retour d'Espagne, en avait fait d'abord une sorte de tonadilla, petite œuvre lyrique espagnole typique, parlée, chantée, dansée, le pendant musical de l'univers joyeux des tapisseries de Goya. L'échec de son espagnolade amena Beaumarchais à en faire la comédie de Figaro qui se mit en quatre (quatre actes et non cinq, échec de la première mouture) pour plaire.
Le célèbre compositeur Giovanni Paisiello en avait déjà tiré un célèbre opéra, Il barbiere di Siviglia en 1782 ; on l'estimait indépassable. Le jeune Rossini s'attaque à gros en défiant ce succès : on le lui fait payer lors de la première en 1816, un échec comme la première version de Beaumarchais. Une cabale s'était liguée contre lui, des incidents fâcheux jalonnèrent la représentation : Manuel García, qui, en bon Espagnol s'accompagnait à la guitare pour la sérénade ou, plutôt, l'aubade du Comte Almaviva pour éveiller Rosine, cassa une corde ; la basse jouant Basile se cassa le nez, du moins saigna d'une chute ; un chat traversa malencontreusement la scène, faisant miauler la salle de rire où il y en avait bienplus d'un.

Clins d'œil hispaniques

Mais vite, la vivacité, l'inventivité, la virtuosité vertigineuse de cet opéra l'imposèrent sans conteste comme le chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe. À une oreille hispanique, par ailleurs spécialisée en tonadillas et zarzuelas, son rythme crépitant, pétille d'identifiables cadences espagnoles sans

doute soufflées ou écrites par le grand chanteur et compositeur Manuel García, père des fameuses Malibran et Pauline Viardot, dont on a lieu de croire qu'il participa à cette œuvre rapide (quinze jours) au-delà d'une première ouverture perdue : la strette de l'air d'entrée de Figaro « bravo, bravissimo fortunatissimo », a le martelé d'un zapateadoendiablé, l'indication de sa boutique « cinque parrucche » devient un dansable boléro, sans parlerde celuiexplicite du chœur du vaudeville final dont on s'étonne que le programme le présente comme…une polonaise. Mais Rossini, faut-il le rappeler, était le mari de la cantatrice espagnole Isabel Colbrán, et a composé au moins deux vertigineuses chansons espagnoles.

Réalisation et interprétation

_____

_____

On entre dans la salle, on prend place, en découvrant, sur la scène du théâtre, le cinéma : un studio de Cinecittá, où se presse et s'empresse un flux innombrable de machinistes, de techniciens, affairés déjà à monter, peindre, placer un décor, régler des lumières, manœuvrer les projos, les caméras, le moniteur de contrôle, la machine à ventilo, à brouillard ; les preneurs de sons tendent la perche et nous, l'oreille à des musiques légères, au brouhaha italinissime de ces artistes et artisans s'interpelant à grands renforts de cris pour s'entendre : la fièvre bruyante d'un tournage. Au milieu, capitaine dans la houle de la foule, le metteur en scène portevoix à la main pour lancer ses ordres et intimer silence, n'usant guère son fauteuil pliable à son nom, le metteur en scène : il parlera ensuite du fond de la salle pour dire la fin des prises, qui sont annoncées, numérotées pour le montage, acte par acte, scène à scène, par le clap.

Porte-manteaux des costumes, scripte attentive au jeu, son tableau et crayon à la main. Tubes italiens des années 50/60, années non seulement de la fameuse comédie italienne cinématographique, mais aussi du célèbre Festival de San Remo de la chanson (1951) qui donna au monde tant de succès : *Verso l'estate, Volare, Nel blu dipinto di bl*u (1958), là, souvenirs d'Orange mêlés, rangaines italiennes pour la couleur locale, un peu de twist (début 60) pour l'internationale. Fétiches de ces années 60, une Fiat 500 rouge (créée en 1957), déboulera, bourrée comme un œuf des musiciens de la sérénade du Comte Almaviva et nous aurons aussi l'inoubliable et inusable Vespa de Figaro qui viendra avec son seau de colle placarder des affiches de pub pour son salon de coiffure et autres choses.
Le cinéma est une industrie qui tourne à plein à cette belle époque, âge d'or du cinéma italien et l'on voit déambuler, moins qu'à Orange, bien sûr, des figurants échappés d'autres tournages, un centurion arraché de quelque péplum voisin pour la pause-café, un curé, un délicieux ragazzo, espiègle enfant de chœur.
Avant même donc que ne commence l'opéra, sur le plateau, c'est tout l'apparent désordre effervescent italien qui se résout toujours, quand on le connaît bien, par une miraculeuse et efficace improvisation de dernière minute sur le fil du rasoir, désordre plutôt présidé, secrètement, par un ordre supérieur sous la brouillonne apparence de bricolage à donner des boutons aux sérieuses gens du nord. Mais à Toulon, on est en proche pays de connaissance. On imagine facilement aussi que le montage d'un opéra de ce type en son temps devait relever aussi de cette joyeuse, nerveuse et incernable agitation créatrice. Sans parler de la vitesse prestissime avec laquelle Rossini écrivait sa musique, celle-ci en particulier. Une belle adéquation à la réalité de la création d'autrefois, loin de la sacralité avec laquelle, souvent, on traite, et maltraite des œuvres confites dans une dévotion mal comprise, dans un respect sans chaude sympathie, momificateur.
Le décor (**Adriano Sinivia et Enzo Ioro**) de l'opéra lui-même, est constitué de quelques modules simples astucieusement

mobiles, déplacés à vue en fonction de leur fonction : façade de la maison de Bartolo et Rosina, place publique, puis, retournés, intérieur de l'appartement : endroit et envers du décor, littéralement, sous nos yeux, émerveillés du jeu.Les costumes sont également d'Enzo Ioro (qui campe par ailleurs un Ambrogio muet mais hilarant) référant aussi aux années 60, et l'on pense aux films joyeux de Vittorio de Sica, avec leuramour, humour et fantaisie.
Les lumières, ici deFabrice Kebour, complètent et prolongent tout ce jeu sur l'image, nuit, aube, jour, scène infernale rouge de folie générale et policière. Les vidéos de **Gabriel Grinda**, à défaut de l'écran géant d'Orange qui faisait défiler le film en train de se faire, se projettent sur les murs des décors, les animant du rêve de Figaro (pluie de billets au rythme étourdissant de son zapateado « *Bravo, bravissimo…* »), celui de mariage de Bartolo, clins d'œil rapides au cinéma italien, figurant en gros plan les visages expressifs de certains acteurs, permettant habilement aux spectateurs du fond de voir l'expression physique des chanteurs, visualisant l'effondrement du mur le tremblement de terre annoncé, pendant le coup de canon vocal de l'air de la calomnie, la tempête du dernier acte, etc. Et tout cela fait sens sur le son, ravissant les oreilles et les yeux, sans les dérouter, les uns des autres comme souvent des mises en scène qui, occupant trop le regard et l'espace, distraient de la musique.
On ne peut que répéter note admiration pour l'intelligence des moyens modernes mis au service d'une œuvre qui n'en est pas écrasée mais exaltée dans toutes les dimensions de sa multiple théâtralité. Avec tout ce matériel, ces appareils, tout cet appareillage, aucune lourdeur mais une légèreté brillante, une élégance dans l'humour : rossinienne en somme. Tirant toutes les ficelles de ce complexe édifice, sans parler du jeu d'acteurs digne du meilleur de la comédie italienne, sans un temps mort, **Adriano Sinivia** signe ainsi encore, dans un espace réduit, une mise en scène ouverte digne d'un prestidigitateur. Il nous place dans l'action qui se déroule sous nos yeux et dans les coulisses de l'action, dans l'œuvre finie et fignolée

et l’œuvre en train de se faire.
Du fond du théâtre ici, il lance : « Azzione ! », on tourne et, sur l’ouverture, le générique du film opéra défile sous nos yeux, avec la présentation en gros plan, à l’ancienne, des héros comme se déploie la musique. On aura aussi les « Coupez ! » de fin de scène, articulant au mieux, littéralement, le découpage en scènes et séquences.
Les trouvailles s’enchaînent gaîmant, trop nombreuses pour les dire toutes. Entre autres, hilarante de subtilité, scène des plus drôles, secret de derrière la caméra qui nous est révélé : Figaro et le Comte, partant en trombe sur la Vespa immobile tandis que défile, derrière eux, à toute allure, le film de la route supposée parcourue, que le ventilo souffle sur leurs cheveux pour donner l’illusion du vent de la vitesse, avec le magique résultat, sur l’écran du mur où se projette le film, d’une course poursuite à laquelle nous habitue l’illusion fabriquée du cinéma : témoins et complices de l’artifice, nous tombons avec bonheur dans le jeu et sa magie, même dévoilée.



On en aura vu des réalisations du Barbier de Séville ! On en aura vu des Rosines remarquables, admirables, inoubliables. Pourtant, il faut oser le dire, je n’ai guère de souvenir de plateau si homogène musicalement, vocalement, scéniquement.
Dès l’entrée, à la direction musicale, le nordique **Jurjen Hempel**, en grand chef de tous les climats musicaux, de sa baguette magique fait pétiller un **Orchestre de l’Opéra de Toulon** au mieux de légères couleurs méditerranéennes, rossiniennes. On s’amuse d’entendre comment cette ouverture, à laquelle on a rétrospectivement identifié le Barbier, alors qu’elle avait déjà servi à Rossini pour deux dramatiques

opéras sérias, avec un début haletant, angoissant, est habilement amenée par le chef, avec ses impertinentes et piquantes flûtes, ses tempi capricants dans sa seconde partie, vers ce bouffe apposé qui nous ravit. Pas un temps mort, une vivacité de tous les instants, imposants, aux chanteurs, un rythme sans défaillance, et ils n'en auront aucune, du dernier au premier.
Participant aux décors, auteur des costumes, comment ne pas saluer encore ici **Enzo Ioro** qui joue en plus un Ambrogio, muet, domestique stylé et endormi, sauf lorsqu'il intègre les moments de folie de groupe, prêt à faire le coup de feu pour son tyrannique maître Bartolo ? Un officier plein de rude et drôle prestance, c'est **Jean-Yves Lange**, issu avec bonheur des chœurs pleins de fougue mais contrôlés de **Christophe Bernollin**. Le baryton **Mathieu Gardonest** un Fiorello, à belle voix, meneur de la clique claquante, caquetante, tonitruante, des musiciens débridés de l'aubade, personnage pas simplement éphémère, intelligemment utilisé par le metteur en scène comme comparse et complice du Comte, amant ou amoureux de Berta l'esseulée plaintive, qui tire apparemment bien son épingle amoureuse du jeu tout en ne paraissant que spectatrice, du haut de son chaste balcon à son corps défendant ou défendu,d'un univers érotisé où tout invite à la jouissance, prostituée, maquerelle dépêchant un billet, marin en goguette, intrigues matrimoniales de la maison. C'est, au-delà de toute la machine technique de cette mise en scène, une des réussites de l'intelligence humaine de la mise en scène qui, malgré des allurescaricaturales de servante aigrie ou résignée, fait de Berta, campée remarquablement par **Dima Bawab**, un vrai personnage existant au-delà de son air unique de laissée pour compte mélancolique : l'humanité nichée dans le bouffe.
Don Basilio, personnage d'intrigant inquiétant sauvé finalement de la noirceur maléfique par son opportunisme intéressé comique, est incarné par la basse **Ivo Stanchev**, à la puissancesuffisante pour justifier ces images cataclysmiques qui illustrent son insidieux, insinuant conseil de Machiavel musicien, crescendo strophique et catastrophique éclat de

victoire terrifiante sur le calomnié écrasé sous la calomnie.
Bartolo, baryton bouffe, dans cette production, est digne d'un personnage de comédie italienne parfaitement en place dans un film : **Pablo Ruiz** en endosse la digne veste bourgeoise avec aisance scénique et vocale :la strette véloce de son grand air à Rosine est admirable de clarté musicale et de diction, ce qui est une prouesse dans le débit rapidissime imposé justement par le chef.
Avec une méconnaissance un peu affligeante de la technique d'époque de, littéralement, fabrication d'un opéra, qui se faisait à un rythme pratiquement de production industrielle, dont Rossini est le parfait exemple, au nom de la mode actuelle d'une fidélité naïvement sacralisée à l'original de l'opéra (très discutable pour ce type d'œuvre), à la fin, quand la voix du ténor est compréhensiblement bien fatiguée, on lui inflige le pensum d'un air (« *Cessa di piu resistere…*»), interminable et horriblement difficile, inutile à l'action déjà conclue. Rossini lui-même, intelligiblement, l'avait supprimé dès la reprise de son opéra en Italie pour en faire le feu d'artifice final de la Cenerentola. En effet, comment peut-on prétendre à une fidélité textuelle à la partition quand on oublie que ce rôle même du Comte fut créé par un baryton ténorisant, il est vrai virtuose, qui chantait aussi Don Giovanni, Manuel García ? Ce n'est que la décadence du bel canto entraîné par le wagnérisme et le vérisme que les voix graves devinrent incapables de vocaliser. Le miracle, ici, c'est que le Comte Almaviva de **Juan José de León**, sans rien sacrifier de sa part tout au long de l'œuvre, se donnant entièrement au jeu et au chant, avec une voix solide qu'il sait alléger, conserve une fraîcheur, une agilité qui lui permet de se tirer, de manière éblouissante, de cette inutile épreuve finale.
Pour les voix féminines, depuis le retour à la partition première et au ton originel de Rossini par la mythique Conchita Supervia dans les années 30, la restauration de la partition critique d'Alberto Zedda, reprise par le travail de Claudio Abbado et Teresa Berganza plus tard, il y a toute une

génération de chanteuses belcantistes aux voix graves mais vocalisantes voulues par Rossini qui sont parfaitement à l'aise aujourd'hui dans ce style et couleur de chant. Or, on a beau garder en mémoire tant de belles Rosines, celle de **Ginger Costa-Jackson** nous apparaît exceptionnelle : sa voix, pleine sans être lourde, a une couleur hispanique, sensuelle, charnelle mais sans aucune vulgarité, vocalisant comme en se riant des difficultés dont se hérisse la partition. C'est une Rosine d'une évidence idéale, picaresque plus que canaille,dont tout le corps, geste, visage, regard, fait sens. Loin d'être une oie blanche, elle se définit comme « une vipère » si besoin pour défendre ses intérêts, et on la croit sans peine à la façon dont elle prend la farine, la disperse orageusement, rageusement pétrit la pâte à pizza avec un rouleau à pâtisserie dont elle fait un possible rouleau compresseur contre son oppresseur de tuteur dans une scène encore hilarante où, avec Berta, on la voit préparer le rituel repas italien, le vérisme humoristique faisant intrusion dans le lyrisme belcantiste efflorescent.
Figaro arrive pétaradant dans sa Vespa, chasse d'un revers de main le petit moucheron, le fripon petit garçon, se met à coller, placarder une affiche, non un placard politique subversif, mais une belle et habile pub pour sa boutique (devenue, à la fin, affiche du film) : l'évidence d'un personnage d'emblée comme son air déjà triomphant, qui tient déjà le haut de l'affiche.Vincenzo Nizzardo, grand, svelte et beau, donne une inhabituelle noble allure à ce Figaro dont on découvrira, dans la suite, avec son Mariage et Noces, qu'il n'est pas un rustique plébéien mais un aristocrate arraché enfant à sa famille. Mais, de toute façon, noble ou pas, il a la seule noblesse qui compte, celle de l'intelligence, l'aristocratie de l'esprit, ne devant rien à sa naissance comme le Comte mais tout à son travail, à son industrie. Et ce chanteur a une telle facilité dans le chant, les vocalises terribles que l'on ne sent nullement l'effort, dans tant d'aisance fruit justement du travail.
Ce grand repas de noces aux spaghettis tandis que les mariés

vainqueurs convolent et s’envolent sur la Fiat 500 du début est une scène finale, fellinienne, digne de ce cinéma ici célébré.
Superbe fin et début d’année !

_____

COMPTE-RENDU, opéra. TOULON, le 1er janvier 2019. ROSSINI : Le barbier de Séville. Hempel / Sinivia.

Pièce française, histoire espagnole, comédie italienne
IL BARBIERE DI SIVIGLIA
(Rome, 1816)
Opéra-bouffe en deux actes
de Gioacchino Rossini
Livret de Cesare Sterbini
d’après
Le Barbier de Séville de Beaumarchais

Opéra de Toulon,
28, 30 décembre 2018, 1erjanvier 2019
ll barbiere di Siviglia de Rossini

Direction musicale : Jurjen Hempel
Mise en scène et décors : Adriano Sinivia. Décors et costumes : Enzo Iorio Lumières : Fabrice Kebour Vidéos : Gabriel Grinda

Rosina : Ginger Costa-Jackson ; Berta : Dima Bawab.
Le comte Almaviva : Juan José de León ;
Figaro : Vincenzo Nizzardo ; Bartolo : Pablo Ruiz ; Basilio : Ivo Stanchev ;
Fiorillo : Mathieu Gardon

Un officier :Jean-Yves Lange.Orchestre et Chœur de l’Opéra de Toulon
Production Opéra de Lausanne
Photos : © Frédéric Stéphan

1. Départ à Vespa du Comte à chapeau et Figaro ;
2. Banquet de noce et départ des mariés.

_____

Compte rendu / critique, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea… Giuliano Carella. Claire Servais.

Compte rendu / critique, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea… Giuliano Carella. Claire Servais. L’œuvre. Les œuvres du répertoire se répètent sur les scènes, on ne peut qu’en répéter la présentation, le renouvellement n’étant que dans la représentation et la l’interprétation nouvelles, sinon toujours neuves. Puccini ouvre le XXe siècle lyrique avec la création de sa Tosca à Rome, en 1900, évoquant les tragiques événements d’un jour de juin 1800 dans la même ville. Les monarchistes réactionnaires, ignorant encore la victoire de Bonaparte à Marengo, alors porteur des idéaux de la révolution française, célèbrent dans la Ville éternelle leur pouvoir retrouvé, comme on a fêté dans

le sang, l’année précédente, la fin de la brévissime République parthénopéenne de Naples par la restauration royaliste sans pitié appuyée par l’Autriche.

L’ancien Consul de l’éphémère République romaine, Angelotti, évadé du château Saint-Ange, trouve un premier refuge dans l’église de Sant’Andrea della Valle auprès de Mario Cavaradossi, peintre voltairien, libéral, amant de Floria Tosca, cantatrice célèbre et jalouse. Cette dernière est vainement désirée par le baron Scarpia, impitoyable chef de la police d’état, sorte de machiavélique Fouchet romain. Jouant sadiquement de la torture physique de l’amant et morale de l’amante, Scarpia réussira à anéantir les deux amis républicains et les amants vivant d’art et d’amour, même après son assassinat par la cantatrice. Le livret de Giacosa et Illica, d’une remarquable concision, est tiré d’un drame (1887) de Victorien Sardou, célèbre dramaturge en son temps, qui aura l’élégance de reconnaître l’opéra supérieur à pièce, pourtant triomphalement défendue par Sarah Bernhardt dans le monde entier. L’histoire lui donne raison : on joue partout l’opéra qui, seul, nous rappelle son drame, irreprésentable aujourd’hui.

Tosca à l’Opéra de Toulon en avril 2016

D’art et d’amour



À bien lire le texte, je l'ai déjà dit, j'y retrouve avec plaisir un culte voluptueux de la beauté : Tosca est belle selon son amant, « trop belle et trop aimante» selon Scarpia. Mario, dans son premier air, médite sur la mystérieuse harmonie entre les beautés diverses fondues par l'art, celle de la femme blonde aux yeux d'azur qui prie, qu'il prend subrepticement pour modèle de sa Madeleine, et celle de la brune Floria aux yeux noirs, sa « ardente maîtresse », portrait déchaînant ensuite les foudres jalouses de sa théâtrale maîtresse, qui n'a pas eu, d'entrée, un seul regard pour le beau tableau que peignait son grand artiste d'amant. À l'heure de sa mort, le peintre n'a pas de pensée pour Dieu ni la Vierge, mais pour sa maîtresse dont il évoque voluptueusement «les belles formes » qu'il dépouillait de ses voiles. Mario est beau selon Tosca et même Scarpia. Il n'est pas jusqu'à la Madeleine peinte qui ne soit « trop belle », selon la jalouse et sommaire diva, qui prodigue conseils avisés de scène à Mario pour ce qu'elle croit un beau simulacre artistique d'exécution. Tosca sait exalter le charme bucolique et sensuel de leur nid amoureux, et les deux amants artistes rêvent de répandre « les couleurs » et l'amour sur le monde : l'art et l'amour en somme dont la pieuse cantatrice a chanté le vécu en s'adressant à un Dieu incompréhensible qui la récompense mal à l'heure des douleurs. Des douceurs harmoniques auréolent, sinon de sainteté, de beauté musicale certaines certains passages musicaux du terrible Scarpia, sensible à la beauté de Tosca, et son sens de la beauté, même dans la cruauté, le rédiment un peu, même si son sens du Beau n'est pas forcément celui, platonicien, du Bon et du Vrai. Scarpia exprime, sinon une éthique, une esthétique sadienne du

Mal : la conquête violente et non la séduction est son art, l'amant passé par les armes et l'amante en larmes dans son lit, est pour lui jouissance double, trouble. Bref d'un côté un art et un amour simples, simpliste même, comme les deux tourtereaux, et un amour de l'art du mal chez Scarpia, le seul complexe des personnages, brutal, certes, mais les autres bruts d'un seul bloc.

Réalisation et interprétation

Pas un strapontin de libre : le succès populaire d'une œuvre se mesure à son accueil malgré l'écueil d'un manque de recul critique d'un public qui vient à l'Opéra moins pour découvrir que pour voir, revoir, entendre, réentendre sempiternellement les mêmes opéras, dont on l'entend même fredonner irrépressiblement ses airs de prédilection avec une émotion sincère. On aurait donc mauvaise grâce à ne pas lui en rendre car c'est la faveur et la ferveur du public qui font vivre les œuvres, les artistes qui les incarnent. Il faut donc dire que, venue de l'Opéra Royal de Wallonie, cette production est encore un riche choix, aux heures de pénurie, de Claude-Henri Bonnet, Directeur général et artistique de l'Opéra de Toulon, qui a soigneusement sélectionné les œuvres invitées, jusqu'ici sans aucune faille sinon réserves critiques mineures mais nécessaires. Cette Tosca est donc à mettre encore à son palmarès, et à celui de l'équipe artistique homogène qui en fait la qualité.

Située en décors et beaux mais sobres costumes (Michel Fresnay) de l'époque de son action, désormais assez rare pour qu'on le souligne tant l'académisme déjà plus que cinquantenaire de la mode lassante et inlassablement répétée d'arracher les œuvres à leur chronologie narrative, tout converge donc harmonieusement. On salue donc la sagesse et l'intelligence générale de la mise en scène de Claire Servais.

Amas de fleurs à cour, devant le rideau, signalant, à son lever, la statue de la Madone invisible près du prie-Dieu : un signe au long des deux premiers actes effeuillé,

malheureusement, avec quelques épines interprétatives. Un grand rideau tombant à jardin, sans doute pour cacher et protéger le tableau que peint Mario sur les marches d'une estrade scénique, souligne sans doute la dimension théâtrale de l'œuvre et de l'héroïne qui semblera vivre et mourir comme au théâtre, réglant ses mises en scènes personnelles.
Beaux décors de Carlo Centolavigna dans l'église « tardo-baroque », de baroque tardif, comme l'on dit en histoire de l'art, de Sant'Andrea della Valle, monumentale, fond ombreux des belles lumières d'Olivier Wery, qui caressent les contours tourmentés des drapés de deux colossales statues dorées de papes sur des socles qu'on dirait tirées de leur première demeure de Saint Jean de Latran et de son enfilade statuaire où le marbre semble en mouvement menaçant au-dessus des têtes des visiteurs : le poids écrasant du pouvoir de l'Église sinon de la religion, la fragile chair contre le marbre. Ces ténèbres entrebâillées laissent percevoir la transparence lumineuse d'une immense horloge rousse, lune maléfique ou astre chronologique d'un temps limité du drame humain mesuré à l'éternité. Lors de l'irruption des enfants, des prêtres et du clergé, pour le grandiose et terrible Te Deum, ce fond s'entrouvre, et l'horloge, auréolée de gloire et de dorure devient un immense ostensoir dont la débauche d'or couvre même les effrayants dignitaires de l'Église statufiés, le modeste miracle de l'Hostie devenant une effroyable machine à écraser : fracas visuel pour la fracassante à frémir musique qui semble magnifier ou maudire l'hymne religieux triomphant sans pitié. C'est le rouleau compresseur de la Contre-Réforme baroque, déjà loin, mais réactivée par la victoire de la réaction contre la Révolution qui pensait, avec Voltaire, « écraser l'infâme ».
Contraste brutal avec l'acte II. On est loin du faste des appartements de Scarpia au Palais Farnèse indiqué par les didascalies précises de l'œuvre. Dans des éclairages livides, une simple table couverte en partie d'une somptueuse nappe en lamé d'argent comme les deux chaises, un carafon et un verre pour le repas ; des murs nus austères ; pour seul ornement, on

reconnaît des reproductions des gravures,en bas, des Désastres de la guerre, horribles images de Goya du soulèvement espagnol contre les troupes de Napoléon, plus haut, autant qu'on puisse distinguer, des scènes de torture de Callot ou de graveurs de la Guerre de Trente ans, le dernier grand conflit religieux d'Europe : c'est cohérent pour un représentant de l'ordre noir réactionnaire de l'Europe contre le rouge du libéralisme révolutionnaire. Cependant, cela semble davantage l'intérieur monacal d'un moine soldat que celui d'un tout-puissant prince et ministre de la police, amateur raffiné de bonne chère et de belle chair, savourant du vin d'Espagne, qui s'avoue vénal sans qu'on perçoive guère chez lui de luxueux effets de sa vénalité.
Tosca, avec sa belle robe de scène à traîne rouge arrive, les bras encore chargés de fleurs de son triomphe après avoir chanté sa cantate devant la reine (que vient faire « la » reine dans cette galère papale ? Celle de Naples en visite ?) et l'on comprend, au souvenir de la piété mariale de la diva précédemment, le paradigme floral filé sur deux actes par la metteur en scène quand Scarpia les effeuille rageusement et jette au sol. Mais là, il y a l'épine : lorsque Tosca a tué Scarpia, on s'attend au fameux mimodrame inventé par Sarah Bernhardt et gardé scrupuleusement par les librettistes et Puccini. La pieuse chanteuse, qui a pardonné chrétiennement au bourreau, pose deux candélabres entre le corps et un crucifix sur la poitrine du cadavre. Pas de cierge ici et, pour crucifix un, gigantesque, qui semblera peser comme une menace. On comprend que Claire Servais a voulu mettre sa touche, mais sans nous toucher, et ne touche pas ici le but mais le contrarie : ces roses, chargées de sens et de sentiment avant même le lever de rideau, offertes à la Madone par la diva, la 'déesse' au sens précis du terme, reçues en hommage après son concert, déposées ensuite sur le cadavre du « monstre » sadique, « impie », sont plutôt un hommage qu'un acte pieux d'une dévote personne.
Giuliano Carella, qui enflamme de sa passion un orchestre de l'Opéra de Toulon transcendé, avait disposé sur deux

baignoires d'avant-scène face à face, donc quatre, certains instruments débordant de la sorte de la fosse : dans la géométrie à l'italienne de la salle en U, on est embrassé, embrasé par l'étreinte irrépressible de la musique, on y baigne à certains moments, dans un effet de stéréophonie qui arrache ces pupitres déplacés à la perception habituelle forcément spatialisée de la direction du son venu d'une plus lointaine place invisible. Ainsi, toute la délicatesse scintillante du xylophone d'étoiles de fin de nuit, préludant l'aubade des cloches de Rome, auréolant de douceur la charmante chanson modale du petit pâtre par l'adorable et naïve voix de **Carla Fratini**, parenthèse de fraîcheur après le paroxysme de l'acte précédent. Il soulève le flot torrentiel souvent de la musique, mais le contient pour n'y pas noyer les interprètes très sollicités mais traités avec sollicitude par un chef à la fois symphoniste et lyriquement italien, attentif aux chanteurs. La masse orchestrale n'estompe pas les joyaux intimistes des couleurs et le chef caresse les courbes voluptueuses de certaines lignes. Du grand art.
Silhouette éphémère, **l'Angelotti de Federico Benetti** réussit à marquer sa présence par son beau timbre de basse. Plus présent, le sacristain bougon de Jean-Marc Salzmann évite intelligemment la caricature par un jeu sans outrance. Le duo de sbires, âmes damnées de Scarpia, le Spoletta de **Joe Shovelton** et le Sciarrone de **Philippe-Nicolas Martin** échappent aussi à la caricature habituelle et le geôlier de **Jean Delobel** est la dernière silhouette de ces comparses nécessaires. On connaît la puissance vocale torrentielle du baryton mexicain **Carlos Almaguer**. La metteur en scène en joue habilement à l'acte II dans lequel cet adepte avoué brutalement de la conquête violente tente de violer Tosca sur la table de son repas où il la voulait au menu, pour la dévorer sans doute plus que pour la déguster. C'est un rouleau compresseur terrifiant comme l'ordre qu'il représente. Cependant, ce paroxysme, on ne le dit pas, semble contradictoire dans ce personnage si anti-séducteur déclaré avec la stratégie d'araignée machiavélienne du premier acte

qui requiert les nuances de la ruse. Mais le chanteur nous emporte dans le torrent de sa voix.
Le ténor italien **Giuliano Stefano La Colla** déploie un timbre d'un beau métal, plein, sonore, mais d'une pièce au premier acte. Dans le second son la éclatant de « Vittoria ! Vittoria ! » est un superbe cri de triomphe insolent et solaire face à la nuit de l'oppression. Dans son lamento sensuel et nostalgique de la fin, il sait faire passer des nuances poétiques des plus touchantes et ne cède pas à la grandiloquence mélodramatique, contenant une émotion par là plus émouvante encore. Dans le rôle-titre, on retrouve avec bonheur la soprano roumaine **Cellia Costea**, dont on avait apprécié ici même l'Amelia délicate de Simone Boccanegra, voix large, égale et colorée. Elle semble un peu scéniquement perdue en cette première au premier acte. Cependant, cela ne diminue en rien la beauté expressive de la voix et son « Vissi d'arte » introspectif, parenthèse poétique et humaine dans l'horreur du moment, sur cette table du sacrifice où Scarpia veut la violenter est déchirant de sensibilité sans effet vériste, avec une dignité qui s'affirme dans sa plénitude morale et physique lorsqu'elle se remet fièrement sur pied. On salue le livret du programme toujours intéressant de l'Opéra de Toulon.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea… Giuliano Carella. Claire Servais.

Tosca de Puccini à l'Opéra de Toulon, les 3, 5 et 8 avril 2016.
Opéra en trois actes, livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica,
d'après la pièce de Victorien Sardou,

Orchestre, chœurs et maîtrise de l'Opéra de Toulon (Chef de chœur : Christophe Bernollin).
Direction musicale : Giuliano Carella
Mise en scène : Claire Servais. Décors : Carlo Centolavigna.
Costumes : Michel Fresnay.

Lumières Olivier Wery.

Distribution :
Floria Tosca : Cellia Costea ; Mario Cavaradossi : Stefano La Colla ; Baron Scarpia : Carlos Almaguer ; Cesare Angelotti : Federico Benetti ; Spoletta : Joe Shovelton ; Sciarrone : Philippe-Nicolas Martin ; Le sacristain : Jean-Marc Salzmann ; Le geôlier : Jean Delobel ; un pâtre : Carla Fratini.

Photo : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu, opéra. Toulon, Opéra. Le 31 janvier 2016. Debussy : Pelléas et Mélisande. Andrieux, Degor, Serge Baudo…



Centenaire toujours jeune. Querelles d'écoles… La musique, langue universelle, a souvent divisé les hommes. Surtout en cette France qui aime les querelles et a le génie de les inventer : opéra français en réaction contre l'italien (mais dont l'inventeur est le Florentin Lully), "Querelle des Bouffons" entre l'opéra-ballet(de Rameau) et l'opéra- bouffe (de Pergolèse), « Querelle » des gluckistes contre les piccinistes, entre les partisans de Gluck, Autrichien,

inventeur de la tragédie lyrique néo-classique à la française dans la tradition de Lully et ceux de Piccini, Italien, au chant fleuri de vocalises, sans oublier la simplification simplette de la mélodie par Rousseau (Suisse annexé par les Français) pour contrecarrer la subtilité harmonique de Rameau. Au XIXe siècle, c'est l'Allemand Offenbach qui donne ses lettres de noblesse à l'opérette française tandis que l'opéra français le plus universel c'est la Carmen de Bizet sur un sujet espagnol et des thèmes quelquefois empruntés à Manuel García, le père de la Malibran et de Pauline Viardot, la fameuse « habanera » étant reprise presque littéralement du compositeur espagnol Sebastián Iradier.
Vanité des querelles de clocher à l'échelle européenne de notre culture. De Debussy, "Claude de France", on a voulu faire le fer de lance nationaliste de la contre-offensive musicale française dans une Europe où, malgré Sedan et la défaite cinglante et sanglante de 1870, triomphe l'Allemagne impériale et l'impérieux Wagner. Même les Italiens, qui s'en démarquent par la vocalité irréelle de leur tradition et les sujets réalistes du Vérisme, en subissent l'empreinte dans la recherche orchestrale et la richesse harmonique, si inventive chez Puccini.

L'ŒUVRE

Au-delà du contentieux franco-germanique sur l'Alsace et la Lorraine qui débouchera sur la Grande Guerre, quoiqu'on dise de son nationalisme (et l'on oubliera l'horrible mélodie vengeresse Noël des enfants qui n'ont plus de maison), Debussy admire Wagner. Au point de ne pas vouloir se mesurer à lui, du moins dans la mesure, dans la démesure, musicales, du maître de Bayreuth. Il suit sa voie, trouve ses voix, entre le murmure et le soupir, la parole effleurant à peine le cri, dans l'indécis des êtres incertains, dans la vaporeuse instabilité d'une musique entre accord parfait et imparfait, qui répond assez au vœu de Verlaine : « …pour cela, préfère l'impair» et des esthétiques symboliste et impressionniste ambiantes, même s'il s'en défend. Le livret, lui, entend

rivaliser avec Tristan und Isolde de Wagner : l'éternel trio des amants adultères et du mari blessé et meurtrier. Il l'emprunte à la pièce éponyme (1892) de l'ingrat dramaturge belge, Maurice Maeterlinck, qui mènera une cabale mesquine contre l'œuvre à sa création en 1902, Debussy ayant écarté de la distribution sa compagne cantatrice au profit de Mary Garden, première Mélisande.

Le texte, adapté par Debussy lui-même, est accablant de répétitions binaires héritées de Maeterlinck (« Oh, oh!, Ah, ah!, non, non!, si, si, tous, tous », etc[1]), une naïve mécanique affectant un faux naturel, qui apparaissent aujourd'hui comme une pure affèterie, mais il est heureusement sauvé par l'humanité ombreuse des personnages, la pénombre intime des sentiments. Dans cette œuvre de l'ombre et de l'onde, l'héroïne, venue d'on ne sait où et allant où elle ne sait, est telle une ondoyante ondine, insaisissable sous les doigts comme cette eau au bord de laquelle elle se penche, fallacieux miroir de la fontaine, ou vers laquelle elle penche, gouffre fascinant, attirant, mortel. Elle est fluide, fuyante comme la vague de la mer et sa sincérité est élastique, avouant—ingénue, perverse ? — à Pelléas :

« Je ne mens jamais ; je ne mens qu'à ton frère… »

L'ambiguïté de Mélisande, fondamentale, se fond dans la rêveuse évanescence, dans les opalescences irisées dont la musique la nimbe, prolonge et auréole les étranges ou délirantes paroles de son agonie :

« Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous… Je ne sais pas ce que je dis… Je ne sais pas ce que je sais… Je ne dis plus ce que je veux… »
Le frustre Golaud, son mari, s'aveugle à la lumière de son énigme ténébreuse : « Je ne sais rien […] je vais mourir ici comme un aveugle » et le lumineux Pelléas s'embrume aussi de son ombre amoureuse. La musique est un flot continu sur lequel ou dans lequel les héros flottent, surnagent ou se noient,

irréelle et impalpable matière pour un Debussy qui entend que sa musique « commence là où la parole dramatique est impuissante à exprimer. La musique est faite pour l'inexprimable ». Les points de suspension du texte, le suspense des consciences brouillées, les silences, sont comblés par elle, pléthore de sens imprononçable.

LA REALISATION

Visuellement, scéniquement, le spectacle offert par René Kœring, qui signe mise en scène et costumes est très beau : esthétiquement, décor, costumes, lumières, tout concourt, concerte. Mais déconcerte : la précision géométrique de cette admirable scénographie de Virgile Kœring, vaste cage cubique à pans et arêtes aigus, même estompée en dégradés subtils ou angoissants contrastes caravagesques par les lumières poétiques de Patrick Méeüs, striées d'ombres et rayons rectilignes par la vaste porte persienne, jure avec la rondeur de nuages impalpables, d'orondes nues, de nuées évanescentes, vaporeuses, brumeuses, de la musique de Debussy ; et ces beaux costumes, interprétation coloriste de la juvénilité des deux héros, jeunes en jaune canari et rouge-gorge, en injurie par leur couleur pure les coloris indécis, les indiscernables teintes et un texte qui répète l'ombre, le froid.

Toute la mise en scène, par ailleurs très agréable à regarder, pâtit de cette contradiction entre l'indétermination de lieu, de temps de l'œuvre confrontée à la détermination concrète des images : bicyclettes, fauteuil roulant, costumes contemporains, voiture téléguidée du petit Yniold qui datent la situation. Le magnifique décor d'une abstraite beauté est démenti par des projections trop représentatives ; le symbolisme délibéré de la tour évacuée, de la brassée de fleurs disparue, de la chevelure de Mélisande rasée mais astucieusement et érotiquement ou brutalement remplacée par le jeu avec son châle, où se drape Pelléas et où l'attrape Golaud, la poupée de la jeune fille du début devenue l'enfant dont elle accouche, tout ce symbolisme donc est maladroitement mis en déroute par le presque vérisme de certains détails

prosaïques, tels le repas d'Arkel, l'évidence soulignée du probable suicide de Golaud, canon de fusil à portée de bouche. On ne comprend pas que l'irréelle et belle image immense de la lune soit en compétition avec une autre lune grandissante dans ce poétique ciel d'ailleurs, quant à cette sorte d'astronef venant de l'horizon, enflant et aspirant comme un trou d'air l'âme d'une Mélisande qui s'en retourne tranquillement après sa mort, c'est la négation même du symbolisme par un expressionnisme à la lourde explicitation.
C'est dommage car il y a des réussites, comme Golaud simple et mystérieuse voix dans l'ombre de la forêt, la scène d'Yniold et la pierre avec ce texte cucul par son enfantillage infantile, sauvée du ridicule habituel par la présence de ces belles femmes ; son duo avec Golaud est d'une grande force cruelle, entre autres.

Interprétation
On ne marchandera pas les éloges à l'homogénéité de la distribution de premier ordre, vocalement et scéniquement. Certes, seule étrangère de la production, en Geneviève, la Roumaine **Cornelia Oncioiu**, mezzo, déroge sans déranger à la tradition des voix plus sombres pour le rôle, mais le phrasé est impeccable et la diction très acceptable. Le reste des chanteurs est de langue française, pliés à la prononciation d'aujourd'hui, sans rouler fâcheusement les r, sauf quand la projection l'exige, notamment en fin de mots où ils risquent de reculer dans la glotte. Ils se glissent avec aisance dans la belle prosodie française du texte musiqué –dont on ne doit pas se dissimuler quelques cadences monotones de phrases– et évitent les sons nasaux excessif de la langue.
Il suffit de quelques phrases, l'obscure réplique du berger et sa sentence de médecin,pour que la basse pleine et sonore de **Thomas Dear** donne l'envie de l'entendre très prochainement. Dans le rôle ingrat d'Ygniold, prétexte à tant de mignardises de sopranos travesties, à un mouvement près, un déplacement mâle maladroitement chaloupé des hanches pour un garçon, **Chloé Briot** est remarquable et il faut reconnaître ici que la mise

en scène de Kœring évite habilement l'écueil. Même affublé d'un feutre douteux et en fauteuil roulant, la voix de Nicolas Cavallier est si jeune, si saine, qu'on a du mal à croire à la vieillesse et à la maladie d'Arkel, mais avec la beauté lumineuse du timbre, la noblesse de l'expression n'a pas d'âge et dégage une grande émotion au service d'un texte au plus beau niveau d'humanité, une puissance virile, et, peut-être, un émoi charnel de cet homme si beau face à la jeune et malheureuse Mélisande.
Elle, c'est **Sophie Marin-Degor,** elle est belle, gracieuse, voix fraîche et pure mais harmonieusement charnue dans le médium qui nuance l'apparente pureté charnelle de cette femme venue de l'ombre. Si son refus du tact, du contact masculin du début (« Ne me touchez pas, ne me touchez pas », I,1) et le refus final de Golaud (« Je ne veux pas que tu me touches », IV, 2) se répondent dramatiquement, la mise en scène la fait, touchante certes, mais attouchante, cherchant le contact avec Pelléas : par l'origine mystérieuse, elle cependant ici joueuse, enjôleuse même et, si ce n'est pas dans les rets de ses cheveux selon la tradition courtoise qu'elle prend le jeune homme, c'est bien dans le filet de son châle qui en fait office : comme si elle déniaisait ce garçon encore pur. Lui, c'est **Guillaume Andrieux**, baryton Martin, qui passe sans problème l'écueil d'un rôle à la tessiture hasardeuse, avec la aigu qu'il donne avec une franchise, une vaillance remarquable, et toujours dans une expressivité toute naturelle au service de l'œuvre, vocalement et scéniquement. Sa silhouette svelte, sa grâce juvénile en font un Pelléas d'une innocence émouvante, faisant paire physique avec la jolie fille moins innocente que lui. On comprend que la jeunesse des deux héros annexe fatalement l'affection d'Yniold, rendant plus cruelle la naturelle connivence des jeunes contre le vieux, le barbon exclu, Golaud, qui s'il voit lucidement leur jeux innocents (« Vous êtes des enfants… »), sait et sent aussi la fatalité naturelle des lents et inéluctables glissements juvéniles du désir.
Laurent Alvaro, prête au mari et frère meurtri et meurtrier

son superbe timbre sombre de baryton basse (mais des « ôn », « ân » trop fermés et nasalisés donnent un ton quelque peu guindé à sa prononciation). Tour à tour avec femme, frère, fils, tendre, protecteur, inquisiteur, tourmenté, tourmenteur, il passe du murmure au tonnerre avec une criante et déchirante vérité et donne au personnage une grandeur et misère humaines bouleversantes.
Et Serge Baudo était là, traînant dans le sillage de ses quatre-vingt-neuf ans de jeunesse toute une mémoire musicale de près d'un siècle et une gloire mondiale qui nous submerge d'une émotion et d'une gratitude d'un passé dont on redoute qu'elles affectent le présent du jugement critique. Oui, on le sait, il dirigea Pelléas et Mélisande en 1962 à la Scala à la demande de Karajan, il en fit un enregistrement couronné par le Grand Prix du Disque lyrique. Et tant et tant d'autres œuvres et disques qu'on a eu le privilège d'entendre. On l'a entendu souvent à Toulon, on a eu l'honneur et le bonheur de le saluer dans le foyer. Et là, dans la fosse dont il contredit le mortuaire nom, magicien, de sa baguette, il fait naître, renaître Pelléas, largement centenaire mais toujours neuf.

Compte-rendu, opéra. Toulon, Opéra. Le 31 janvier 2016. Pelléas et Mélisande de Claude Debussy d'après la pièce de Maeterlinck
A l'affiche de l'Opéra de Toulon, les 26, 29, 31 janvier 2016.
Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon
Direction musicale : Serge Baudo
Mise en scène et costumes : René Kœring . Décors : Virgile Kœring ; Lumières : Patrick Méeüs

Distribution :
Mélisande : Sophie Marin-Degor ; Geneviève : Cornelia Oncioiu ; Yniold : Chloé Briot ; Pelléas : Guillaume Andrieux ; Golaud : Laurent Alvaro ; Arkel : Nicolas Cavallier ; Un médecin : Thomas Dear.

Photos © Frédéric Stéphan :

1. La tour (une table) Pelléas dans les cheveux/châle de Mélisande;

[1] Cela commence dès la toute première et courte scène (I, 1) : « Oh! oh!/ Oh! oh!/ Oh! oh!/ Oh! oui! /oui! oui! /Oui, oui /Si, si/ Non, non/ Non, non/ Non, non. //Tous! tous! Ne me touchez pas! ne me touchez pas! Ne me touchez pas! ne me touchez pas/Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire! Je me suis enfuie! enfuie…enfuie… Je suis perdue! perdue! loin d'ici…loin…loin…je n'en veux plus! je n'en veux plus, Vous ne pouvez pas rester ici toute seule, Vous ne pouvez pas rester ici . » Et l'on concédera que certains doublons peuvent être dramatiquement expressifs mais cette impitoyable mécanique, devenu système tout au long, frôle le ridicule : la scène de la fontaine (II, 1), courte aussi, est fleurie de « ho !oh ! oui, oui, non, non », et autres doublons.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra. Le 22 novembre 2015. Mozart : Cosi fan tutte. Gilles Bouillon, mise en scène.

Ainsi font-ils tous (les metteurs en scène) a-t-on envie de parodier la traduction du titre. Transposé de son XVIIIe siècle finissant à de vagues années 50, qui occupent depuis longtemps déjà tant de scènes sans qu'on sache pourquoi, effet de mode déjà démodé de tant de répétitions, transplanté de Naples et son Vésuve symbolique dans un arbitraire bord du

placide lac de Côme, situé dans une vaste demeure sans charme, le charmant et cruel opéra perd beaucoup du sien.

Inutile « modernisation » et contexte de l’œuvre



Cela apporte-t-il quelque chose à l’œuvre ? Non. Cela enlève-

t-il ? Oui. Le cœur de l'intrigue, le faux départ des deux amants pour une guerre subite, s'il se justifie à l'époque où l'Empereur Habsbourg d'Autriche tente de reconquérir les anciens Pays-Bas espagnols et, l'Espagne, sa Naples perdue, devient invraisemblable dans un XXe siècle surinformé par radio et téléphone. Si le retour des amoureux déguisés en nobles turcs ou valaques (la Turquie fait alors face à Naples) est dans la tradition des turqueries de l'époque et du goût bien attesté des travestissements, déjà assez invraisemblable même si l'anecdote, dont furent victimes deux dames de Ferrare à Vienne ou isolées dans la sensuelle Naples, sur laquelle se fonde l'opéra est paraît-il réelle, elle devient absurde aujourd'hui avec ces faux Albanais richissimes, même pas migrants. Bien sûr, l'opéra n'est réaliste que dans les sentiments. Justement, sans invoquer la filiation du conte de La Fontaine et l'opéra bouffe de Dauvergne *Les Troqueurs* (1753) sur l'échange des fiancées, toute la frivolité et l'inconscience d'une société aristocratique qui danse en 1790 sur un volcan (le Vésuve !) révolutionnaire est ainsi gommée : Marie-Antoinette, la sœur de l'empereur commanditaire, et sœur légère de nos héroïnes, sera guillotinée bientôt. La cruauté froidement expérimentale de l'épreuve et ses déguisements révélateurs, très Marivaux, le cynisme assez Laclos (*Les Liaisons dangereuses*), digne du libertin à l'œil froid de Sade, disparaît aussi sous un traitement simplement bouffe de ce *dramma giocoso* arraché à l'empreinte folle et légère d'un Ancien Régime à son crépuscule sanglant qui vit naître l'œuvre et qui va mourir. Le contexte historique et culturel est autrement plus significatif et riche que cette décontextualisation gratuite.

Non, la littérature du XVIIIe siècle n'invente pas « l'amour-passion » comme semble le croire Bernard Pico, dramaturge, dans sa par ailleurs intéressante « Note d'intention ». Sans invoquer « la sentimentalité chevaleresque » qu'il cite (confusion avec la « troubadouresque » qui va du serf d'amour à la Belle Dame sans merci, l'amour courtois, dans lequel le

héros est le vaincu d'amour, et l'amour chevaleresque, dans lequel la femme est la récompense consentante du héros vainqueur), il n'est que de voir la *Carte du Tendre*, tous les traités des passions, des affects qui fleurissent à l'époque baroque précédente, dont les héroïnes raciniennes, les *Lettres de la religieuse portugaise* de Guilleragues sont pratiquement des illustrations littéraires, pour s'en tenir simplement aux références françaises. On lui concède volontiers l'heureuse formule de « cette jeunesse dorée qui a le temps de prendre le temps » (encore que tout se déroule en un jour…), oisiveté malgré tout plus caractéristique d'une société de cour et de salons que des années 50 de suractivité et de reconstruction au sortir de la guerre. Quant à faire de Despina, soubrette, une « cousine éloignée des deux sœurs », c'est gommer, par sa proximité familiale, sa familiarité impertinente de servante critique, et révoltée de l'inégalité de sa condition, cousine ou sœur, plutôt, non du Figaro édulcoré par force des *Noces*, mais de Beaumarchais : la Révolution est là.

Il reste que les costumes (Marc Anselmi), dans leur transpositions moderne, sont justes par les formes, pimpants par leurs fraîches couleurs joliment harmonisées entre les personnages, le tout bien servi et non contrarié par les lumières douces de Marc Delamézière. À défaut d'être somptueux, le décor néo Art Déco années 50 (Nathalie Holt), est efficace, avec cette baie à rideaux, théâtre dans le théâtre, qui permet les effets justement théâtraux, notamment de Guglielmo.

La mise en scène de Gilles Bouillon est d'une remarquable vivacité, avec beaucoup de trouvailles et même les deux amoureux cachés ou couchés sous la table de billard, sorte de redondance visuelle et auditive de leur foi en la fidélité de leurs belles, est moins incongru qu'égrillard, bien que ce voyeurisme soit un thème libertin récurrent dans la littérature et la peinture érotiques du XVIIIe siècle. Les queues de billard brandies deux fois comme des épées, sont

drôles mais neutralisent, par leur bouffonnerie, le duel d'honneur possible dans ce *Dramma giocoso*, drame joyeux, mais tout de même drame comme est qualifiée l'œuvre par ses auteurs et non *opera buffa* comme dans le programme. Le jeu d'acteurs est également remarquable, homogène : tous les chanteurs sont crédibles même dans l'incroyable travestissement.

À la tête d'un Orchestre de l'Opéra de Toulon, sensiblement heureux, aérien, galvanisé, le chef indonésien Darrell Ang donne d'entrée une vivacité nerveuse, juvénile, à cette musique pétillante, mais en caresse aussi la sensualité, la volupté en promesses, avec toute l'élégance que requiert cet équilibre d'une œuvre d'un temps où le plaisir, le plaisir de vivre, même avec ses cruautés, étaient un art. On admire aussi comment il guide des chanteurs, les protège dans cette partition où le moindre écart est une incartade de mauvais goût. Les récits sont accompagnés avec justesse historique, au pianoforte par Béatrice Skaza, qui surprend agréablement, mais semblent s'estomper un peu ensuite.

Sans être exceptionnel, le plateau est assez homogène. Sans avoir la noirceur de la voix de basse qu'on prête en général à Don Alfonso, le machiavélique auteur de la trame, Riccardo Novaro, baryton, en a la prestance, une certaine froideur cruelle et, surtout, une vélocité admirable qui ne « savonne » jamais les notes rapides redoutables qu'on semble entendre parfois pour la première fois. Le ténor uruguayen Leonardo Ferrando dont le nom est le prénom du héros qu'il incarne, est un Ferrando de belle allure, sensible, touchant t d'une musicalité irréprochable. Contrastant à ses côtes, sa faconde féconde, le baryton Alexandre Duhamel, fanfaronne avec bonheur, vibrionnant, tourbillonnant, étourdissant, doté d'un organe (vocal) que nul n'ignore. Par ailleurs, on l'a doté, à la place de son air plus bref, ambigu dans ses images (son éloge du pied, du nez, de la moustache virile, (« Non siate ritrose, occhietti vezzose… », d'un air beaucoup plus long, une sorte de catalogue comparatif de ses mérites avec nombre

de héros mythologique.

Des récitatifs sont par ailleurs restitués mais, malheureusement, on coupe le dernier air de Dorabella (« È Amore un ladroncello… ») où la jeune femme exprime sa légère philosophie de l'amour pour convaincre sa sœur de céder. Elle est campée par la mezzo Marie Gautrot, sur laquelle on ne hasardera pas de jugement téméraire hâtif : souffrante ce jour-là, elle se tire cependant avec honneur de son premier air grandiloquent et des ensembles si nombreux, sans qu'on puisse rien hasarder sur son timbre dans ces conditions. À ses côtés, grave et médium corsés dignes d'un mezzo, en Fiordiligi, la soprano Marie-Adeline Henry, malgré une voix manquant d'homogénéité, avec un aigu parfois largement arraché, manifeste un grand contrôle technique même de cette faille, réussit des nuances délicates et campe une héroïne émouvante dans ses fragilités même d'écueil dans la tempête. Mais la servante est ici la maîtresse : campée avec autorité scénique et vocale par Anna Kasyan, soprano au riche registre, au médium coloré : cigarette au bec, acerbe, elle observe les deux sœurs geignardes avec plus de distance ironique que de compassion, digne émule ou en intrigue rivale d'un Don Alfonso dont elle ravale la morgue des prétentions séductrice, même roulée par lui.

En fanfare, les chœurs (Christophe Bernollin) si brefs s'amusent longuement en mesure martiale avec nous.

Da Ponte/Mozart : Cosí fan tutte, Dramma giocoso en deux actes (1790) à l'Opéra de Toulon
Les 22, 24, 27 novembre 2015.
Direction musicale : Darrell Ang
Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon
Mise en scène : Gilles Bouillon. Dramaturgie : Bernard Pico. Décors : Nathalie Holt. Costumes : Marc Anselmi. Lumières Marc Delamézière.

Distribution

Fiordiligi : Marie-Adeline Henry ; Dorabella : Marie Gautrot ; Despina : Anna Kasyan ; Ferrando : Leonardo Ferrando ; Guglielmo : Alexandre Duhamel ; Don Alfonso : Riccardo Novaro .

Illustrations : © Frédéric Stéphan

Anna Kassyan chante Despina à Toulon



Toulon, Opéra. Mozart : Cosi fan tutte. Les 22, 24 et 27 novembre 2015. L'excellente production de Cosi fan tutte signée Gilles Bouillon, vue à l'Opéra de Tours (octobre 2014) fait escale à Toulon avec une distribution pétillante où dominent les talents ciselés de l'irrésistible **Anna Kassyan** (1er Prix du Concours Bellini 2013) et le baryton **Alexandre Duhamel**. La première connaît d'autant mieux le rôle qu'elle incarne, l'astucieuse et truculente servante **Despina qu'elle a chanté le personnage dans la version déjantée, dépoussiérée et pour certains provocante du chef Teodor Currentzis, dans son intégrale des opéras de Mozart et de da Ponte chez Sony classical**. Le second poursuit une carrière assurée et marquée par le sens de la finesse : son Guglielmo; ardent, dépité et finalement métamorphosé, devrait convaincre tout autant.



Des trois livrets écrits par Lorenzo da Ponte pour Mozart, celui de Cosi fan Tutte est le seul dont le sujet est une oeuvre originale. Les Noces de Figaro s'inspirent de la pièce de Beaumarchais, quant à Don Giovanni, c'est l'un des nombreux avatars d'un mythe séculaire. Cet ouvrage est habité par l'esprit des Lumières et rappelle les comédies de Molière et de Marivaux avec leurs travestissements (Despina déguisée en notaire, les fiancés travestis en turcs…), faux-semblants, serviteurs insolents et personnages dupés : Alfonso donne aux cœurs juvénile une belle leçon d'inconstance… Dédaigné au XIXe siècle, Cosi dont on reprochait la pauvreté du livret (à torts), s'impose à nous par la modernité noire et cynique de sa poésie sincère que depuis le milieu du XXe. Depuis, l'ouvrage d'une justesse irrésistible sur l'âme humaine et le désir souverain, n'a plus quitté le répertoire.

Cosi fan tutte de Mozart à l'Opéra de Toulon
Les 22, 24 et 27 novembre 2015

Informations Réservations

Opera buffa en deux actes K 588 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)Livret de Lorenzo da Ponte (1749-1838)Création : Vienne, Burgtheater, 26 janvier 1790

Direction musicale : Darrell AngMise en scène : Gilles Bouillon
Fiordiligi : Marie-Adeline HenryDorabella : Marie GautrotDespina : Anna KasyanFerrando : Leonardo FerrandoGuglielmo : Alexandre DuhamelDon Alfonso : Riccardo Novaro

Orchestre et choeur de l'Opéra de Toulon
Production de l'Opéra de Tours

Compte-rendu critique, opéra. Toulon, le 9 octobre 2015 . Verdi : Il Trovatore. Stefano Vizioli, Giulliano Carella



L'œuvre. Si personne ne conteste la veine, la verve mélodique sans cesse jaillissante de l'opéra de Verdi, d'une confondante beauté de bout en bout, même dans les chœurs, on croit toujours bon de sourire à l'évocation du livret tiré de la pièce d'Antonio García Gutiérrez, El trovador (1836), d'autant plus facilement critiquée que méconnue en France. Or, c'est loin d'être une mauvaise pièce si l'on veut bien la situer dans l'esthétique romantique du temps, en tous les cas, pas plus invraisemblable qu'Hernani de Victor Hugo où l'on voit Charles Quint rival en amour d'un hors-la-loi, ou Ruy Blas, le valet devenu ministre tout-puissant et amant de la reine d'Espagne… Mais la vraisemblance des situations n'est pas ce qui règle ce théâtre et, encore moins, les opéras de la même époque. Dans ce Trovatore, mal traduit par « Trouvère » (pendant tardif et en langue d'oïl de nos aristocratiques troubadours en langue d'oc du sud), le problème de compréhension, qui n'existe pas dans l'original, c'est que l'intrigue, le nœud, est exposée en lever de rideau et non dans un récitatif compréhensible comme dans les opéras baroques, mais dans un grand air magnifique, confié à une basse, hérissé de vocalises haletantes qui défient l'écoute du texte si elles convient à en savourer la musique. Pour ajouter

au problème, des événements capitaux se passent en coulisses, relatés trop succinctement pour bien suivre l'action.

Dans le contexte des guerres civiles de l'Aragon du XVe siècle se greffe une sombre histoire passée : une Bohémienne (les gitans arrivent dans le nord de l'Espagne à cette époque après avoir traversé séculairement toute l'Europe depuis leur Inde originaire), surprise auprès du berceau du fils du comte de Luna, chef d'une faction, est condamnée au bûcher. Sa fille, Azucena, névrosée par le drame, n'aura de cesse de la venger : enlevant l'autre fils du comte, croyant le jeter dans le feu, elle y jette le sien mais élève le jeune noble rescapé de son crime comme son fils, sous le nom de Manrico, qui ignore le secret de sa naissance. Freud aurait bien analysé ce nœud psychique : une mère rendue folle par le bûcher de la sienne et meurtrière involontaire de son propre fils, obsédée de vindicte, élevant comme sien le fils du comte honni pour en faire l'instrument de sa vengeance ; et ce fils, ennemi politique de son frère sans le savoir, en devient aussi rival, amoureux de la même femme, Leonora, sans doute image de leur mère, absente du drame, en bon œdipe.

Si, psychologiquement, les héros restent immuables d'un bout à l'autre, s'ils ne sont que leur passion, quand celle-ci est traduite par la musique de Verdi, on ne peut qu'être saisi par la profondeur humaine de cette expression de personnages pourtant superficiels : désir, haine, amour charnel, amour maternel et filial, sentiments simples dans une épure essentielle, qui nous atteignent directement dans la sublimation d'une beauté mélodique à couper le souffle, sauf aux chanteurs.

La réalisation. À quelque chose malheur est bon ? Pas de création maison à Toulon cette année comme les magnifiques productions auxquelles nous sommes habitués sous le règne de Claude-Henri Bonnet. Cependant, l'on doit reconnaître que coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra Royal de Wallonie invitée à Toulon est loin d'être un

malheur : elle est même fort bonne.

On est d'abord heureux que la mise en scène de Stefano Vizioli, que certains diraient sottement traditionnelle, le soit justement et s'ajuste avec sagesse et culture au sujet, sans le tirer abusivement vers des modernités artificielles qui, à vouloir rapprocher l'œuvre de notre temps, ne font que la rendre, pour le coup, vraiment invraisemblable : même si notre époque a hélas tout vu en matière d'horreur, comment y justifier cette histoire de soi-disant mauvais œil pour lequel une pauvre femme est brûlée comme sorcière, puis sa fille, aussi promise au bûcher, qui aura jeté par erreur son propre fils au feu pour la venger ? À trop tirer vers nous, on tire par les cheveux de l'invraisemblance, que nous sommes prêts à accepter par convention dans des époques lointaines et obscures mais pas dans la nôtre, ou trop proche.

Donc, le drame est bien situé dans son contexte historique de l'Espagne, de l'Aragon du XVe siècle par des costumes beaux et intelligents d'Alessandro Ciammarughi qui ne s'est pas contenté d'habiller les personnages dans des atours et armures d'un vague Moyen-Âge, mais qui, à l'évidence, a pris la peine d'en étudier historiquement la mode. Ainsi, l'on apprécie, dans le camp des rebelles, des bohémiens, un mélange de vraisemblables costumes de bohémiens vaguement indiens par les étoffes et l'allure, soieries, rayures, châles, mais, juste historiquement, des habits et turbans mauresques puisque, si à cette époque, il ne reste dans la Péninsule ibérique que le petit royaume de Grenade comme enclave musulmane, les arabes des territoires reconquis n'en avaient pas été pour autant chassés et coexistaient pacifiquement, avec leurs coutumes et costumes, avec les chrétiens vainqueurs, ainsi que les Juifs, dont, certains bonnets, ici, rappellent sans doute la présence dans un reste encore harmonieux de cette Espagne médiévale des trois religions qui en fit la grandeur et aurait pu être un modèle d'avenir, plus tard mis à mal par l'Inquisition et les expulsions successives des Juifs juste après la prise de

Grenade et, pratiquement, celle des musulmans et de leurs descendants, les Morisques, presque un siècle plus tard. Pour l'heure, sur cette scène, ce sont bien des costumes mudéjares (l'habit de Ruiz en est un magnifique exemple), ces musulmans vivant en territoire chrétien, avec, fondus dans les efficaces lumières ombreuses de Franco Marri, leurs brocards somptueux, leurs couleurs sourdes, rouille, vert sombre, bleu foncé, avec des touches dorées et pourpres. Il est dramatiquement pertinent, porteur de sens, que tous ces futurs persécutés, Bohémiens, Juifs et Mudéjares, soient du camp des rebelles au pouvoir unificateur et oppresseur du clan des Luna.

Un clan d'acier bien exprimé par le décor, l'habile scénographie, également signée d'Alessandro Ciammarughi, ces deux angles affrontés à cour et à jardin de froide forteresse qu'on dirait de fer avec ses gros boulons, ses escaliers dont les marches semblent des dents de sombre machine à broyer. Modulables, ils figurent d'abord la rude et raide forteresse de la tour du château de l'Aljafería, puis, désossés ou désarmés de leurs blindages métalliques, ils deviendront, poutrelles apparentes, le camp plus léger, à claire-voie, des gitans et, à la fin, mais avec une bien inutile et ultime transformation trop longue à mettre en place, la prison finale. Des panneaux, ou immenses rideaux qu'on diraient moirés, délimitent, à l'avant-scène, tout aussi intelligemment, des espaces pour duo ou solo des chanteurs tandis que, derrière, on restructure les éléments mobiles du décor.

Dans ces divers lieux, nocturne jardin des sérénades du troubadour et des quiproquos d'une obscurité qui n'existe plus à notre époque, les acteurs du drame se meuvent avec aisance, fluidité des dames en robe aussi aériennes que leurs vocalises, agitation joyeuse des gitans avec leurs danses, leurs acrobaties, mais exhibant aussi des prisonniers, mimant des exécutions trop connues de nos jours, duels bien réglés, lame courbe sarrasine contre droite épée chrétienne, qui

ajoutent à l'action palpitante sans les simulacres parfois ridicules. Autre belle et cruelles trouvailles : Azucena, en attente de son supplice et de celui de son fils, toujours hallucinée par le passé, fait de sa couverture un enfant qu'elle berce tendrement ; comme celui que, dans son égarement, elle jeta au feu…

Il y a un rythme très prenant dans la mise en scène, sans temps morts.

Interprétation. D'autant que **Giuliano Carella,** qui dirige l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Toulon, à leur mieux, dès le roulement de tambour et le fracas des cuivres initiaux, insuffle à l'œuvre une respiration, une pulsation puissante, vive, rageuse, qui fait vivre cette musique avec une vérité dramatique rarement entendue. Sous sa baguette, les chœurs se plient au souffle confidentiel, au murmure parfois : frisson, effroi, dans leurs ombreux apartés, éclats lumineux dans la célébration gitane de l'air libre. C'est tenu implacablement du début à la fin, sans rien nuire aux larges expansions aériennes des parenthèses lyriques ; notamment le second air de Leonora.

Les chanteurs, galvanisés sans doute par la précision de la mise en scène et par cette direction minutieuse mais attentive à leur chant, grands acteurs également, semblent donner le meilleur d'eux-mêmes. Les apparitions du messager (Didier Siccardi), du vieux gitan (Antoine Abello), sont justes ; Jérémy Duffau (Ruiz) porte le costume mudéjare avec une vraie élégance et noblesse gitane, et une claire franchise de voix. Annoncée victime d'un refroidissement, Marie Karall incarne cependant une Inés à la voix généreuse et chaude de mezzo, amicalement tendre.

Mais d'entrée, dans le redoutable récit essentiel de Ferrando, hérissé d'appogiatures et de brefs soupirs de tous les dangers, la basse Polonaise **Adam Palka**, déploie un large timbre âpre de soldat et, soumis au rythme sans répit de

Carella, en donne une interprétation fiévreuse, haletante, hachée d'angoisse, d'une grande vérité dramatique. Pivot du drame, affrontée puis confrontée à ce témoin et gardien de la mémoire, Azucena, fille et mère, c'est l'Albanaise **Enkelejda Shkosa** : voix sombre et ample de mezzo avec des graves puissants de contralto, elle déroule les méandres de la lente séguedille hallucinée de « Stride la vampa… » avec une sobriété intérieure qui s'exalte dans le long trille frissonnant de la phrase finale, à faire trembler d'effroi, tendre et fragile dans le duo final avec le fils en prison, qui évoque celui de la proche Violetta mourante et d'Alfredo de la même année, et anticipe les adieux à la vie d'Aïda et Radamès dans leur tombeau.

Au Comte de Luna, le baryton **Giovanni Meoni** prête sa prestance, son allure, son élégance physique et vocale : son grand air d'amour à Leonora, si déclamatoire et rhétorique, sans grande surprise, devient réellement un aveu intime à lui même, une sorte de berceuse douce, dont même les aigus, insensibles d'aisance, ont une noblesse qui ne rend, par contraste, que plus terribles ses fureurs passionnelles et meurtrières.

Il est vrai que la Leonora de la soprano espagnole de **Yolanda Auyanet** est un objet hautement digne de ses amours autant que de celles de Manrico, d'autant qu'ils sont frères sans le savoir. La voix est d'un tissu soyeux, égale sur toute la tessiture, sans lourdeur, d'une grande musicalité, d'une douceur pleine de grâce. Elle s'envole vers les aigus exaltés de passion avec une rêverie captivante dans son premier air, « Tacea la notte placida… », récit suivi d'une cascadante cabalette aux notes jubilatoire impeccablement piquées d'admiration pur son chevalier inconnu du tournoi. Son second grand air, « D'amor su l'alle rose… », une stase qui arrête l'action, est un moment d'extase, de grâce, de poésie, grands arcs encore belliniens, enrubannés de trilles comme des battements d'ailes. Son grave est solide, jamais appuyé et se

coule admirablement dans le « miserere » suivant. A ses côtés, le ténor argentin **Marcelo Puente** campe un Manrico de belle allure. D'un timbre très vibré il fait le vibrant organe d'un engagement passionnel très convainquant, donnant au héros une grande vérité humaine et lyrique sans faille qui emporte la salle par sa force et aurait sans doute séduit Verdi qui préférait toujours l'expressivité de ses interprètes à la beauté formelle de leur voix.

En somme, une production remarquable dont la fidélité historique à l'œuvre redonne à ce drame vu, revu, trop vu, au point qu'on ne peut plus le voir parfois, une vérité paradoxale de réalisme, si l'on peut dire, romantique. Qui nous empoigne.

Finalement, signe des temps de pénurie, si ce Trovatore, importé d'ailleurs par économie n'est pas une création locale comme celles, superbes, dont nous a gratifiés jusqu'ici Claude-Henri Bonnet, la beauté des voix de cette nouvelle distribution et, surtout la direction enflammée et dramatique de bout en bout de Carella, en font, on peut le dire, sinon une vraie création, une convaincante et mémorable recréation.

Il Trovatore à l'Opéra de Toulon
Musique de Verdi, livret de Salvatore Cammarano
D'après le drame espagnol d'Antonio García Gutiérrez
Coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra Royal de Wallonie
Les 11, 9 et 13 octobre 2015

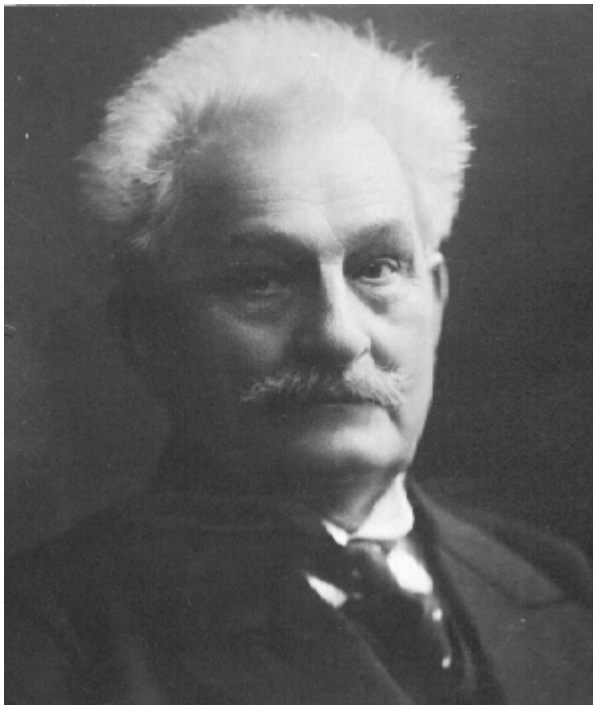
Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.
Direction musicale : Giuliano Carella
Mise en scène : Stefano Vizioli.
Décors et costumes : Alessandro Ciammarughi.
Lumières : Franco Marri.

Distribution : Leonora : Yolanda Auyanet ; Azucena : Enkelejda Shkosa ; Inés : Marie Karall ; Manrico : Marcelo

Puente ; Comte de Luna : Giovanni Meoni ; Ferrando : Adam Palka ; Ruiz Jérémy Duffau ; Vieux gitan : Antoine Abello ; Messager : Didier Siccardi.

Illustrations : © Frédéric Stéphan

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova



Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova. L'art n'a pas de sexe. Si la grammaire lui en donne un, le masculin, il ne parle jamais que de la condition humaine, au-delà du genre. Dépassant le clivage sexuel, par provocation, Flaubert aurait dit : « Madame Bovary, c'est moi ! », traîné en justice pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ». Son roman (1857), inaugure la série de femmes adultères du XIXe siècle littéraire presque au moment où, en 1858, dans la Grotte de Lourdes, Bernadette Soubirous (1844-1866), ouvre, sinon la série, l'engouement bigot pour les virginités mariales et autres Pucelles d'Orléans ou d'ailleurs en une époque, justement, où le Vatican, réduit à ses dimensions temporelles actuelles par l'Unité de l'Italie, tente de regagner du terrain spirituel en proclamant, en 1854,

le dogme de l'Immaculé Conception de Marie, vierge de mère en fille…. Vierge, épouse ou catin, dans les sociétés patriarcales, semble le destin tracé de la femme que la maternité semble revirginiser et placer sur un piédestal intouchable de Mère respectée, qui laisse à l'époux le loisir de toucher la courtisane, la pute irrespectueuse.

Bovarysme et hystérie slave sur la Volga

Cependant, d'est en ouest de l'Europe, les femmes rêveuses et malheureuses épouses, sombrant dans l'adultère et même le suicide, nourrissent le roman, le théâtre : en Russie, en 1859, L'Orage Alexandre Ostrovski, dont s'inspire Janácek, anticipe l'Anna Karénine (1877) de Léon Tolstoï ; au Portugal, O primo Basilio (1878) de Eça de Queirós avec sa voluptueuse héroïne Luísa ; en Espagne, La Regenta, de Leopoldo Alas «Clarín» (1884 et 1885), où le séducteur est un prêtre incroyant auquel la dévote Ana résiste pour céder à un médiocre Don Juan. Dans tous les cas, la femme « traviata », sortie de la bonne voie, dévoyée, égarée, comme aurait dit Verdi, vaincue sans avoir vécu la vie et l'amour rêvés, opprimée, est la métaphore de l'oppression des esprits par une société étriquée et hypocrite.
Charcot ne s'y trompe pas qui s'inspire pour ses recherches sur l'hystérie féminine de Madame Bovary et de La Sorcière (1862) de Jules Michelet et l'on sait ce que lui doit Freud, un temps son élève, pour ses études sur les grandes bourgeoises suffoquées, étouffées par le corset des robes et le carcan de la famille dans la Vienne bourgeoise.
Après les folles de l'opéra romantique, venues du froid c'est la mode de l'hystérie féminine paroxystique, expressionniste,

dans l’opéra, Salomé de Strauss (1905), tiré de la pièce en français de Wilde (1891), inspirée elle-même d’un conte de Flaubert, Elektra (1909) du même et même la frigide Turandot, mise en musique en 1917 par Ferrucio Busoni, puis Puccini (posthume, 1926) relève de cette veine médicale et misogyne : la femme frustrée sanguinaire.

Matriarches hystériques et filles opprimées

Les petites bourgeoisies de province, imitant et intensifiant ce qu’elles jugent distinction de la grande, ne dérogent pas dans l’enfermement étouffant des filles pour en protéger la virginité, et des femmes pour en préserver la respectabilité : l’honneur du mâle, Père et Mari, dépendant de celui de la Femme dans des sociétés traditionalistes où l’État fonctionne comme une famille, la famille comme un état, avec le Père, le Roi, le Patriarche au centre et Dieu le Père, condensation mâle suprême, au-dessus de tout. Même en l’absence de Mari, c’est la matriarche veuve, qui s’érige, phallique, en porteuse de la Loi du Père et de Dieu le Père : la criminelle sacristine Kostelnika de Jenufa, la Kabanicha de Katia Kabanová. Même femmes, elles incarnent, en le raidissant, le Phallus, le Pouvoir, la Loi phallocratique, son Verbe, mis au centre comme le logos : le phallogocentrisme.
Cas extrême : La casa de Bernarda Alba drame de Federico García Lorca, (écrit en 1936 ; posthume, 1945). Bernarda, la veuve despotique plonge ses filles dans un deuil forcé et un enfermement forcené de plusieurs années, toutes issues et fenêtres closes, pour empêcher toute infiltration mâle. Vain huis clos de harem explosif des pulsions sexuelles refoulées. Femme enfermée, femme hystérique, suite logique : si elle

n’est mystique et sainte, rêve d’un amant. C’est la réclusion des femmes qui suscite et invente Don Juan et le libertin fait toujours passer le vent de la liberté.
Même à notre époque prétendument égalitaire et libérée mais où la femme est loin de l’être, amateurs de bonnes fortunes de femmes au foyer, tous les dragueurs le savent, qui font leur marché galant dans les galeries marchandes et rayons propices des super marchés où des ménagères moroses errent, traînent leur ennui avec leur chariot de vagues rêves roses de Bovary de la petite parenthèse de temps libre entre les enfants à l’école et le mari au boulot, avant de courir les chercher et d’aller préparer le morne repas du soir.

L’œuvre

« Vérisme » slave ». Mais de quel bovarysme masculin atteint, ce compositeur, obscur pédagogue inconnu, reste-t-il méconnu jusqu’à l’âge de 62 ans ? Fou d’amour pour la médiocre Kamila, de cette chaste folie, Janáček (1854-1928) fera au moins deux chefs-d’œuvre avec la femme au cœur et des œuvres et de l’automne de sa vie. En 1916, en pleine Guerre mondiale, il triomphe à Prague avec Jenufa, anticipation de Katia Kabanova (1921) par le sujet, les rapports belle-mère et belle-fille là, belle-mère et bru ici. Trames tirées du courant réaliste de la fin du XIXe siècle, le naturalisme de Zola et le vérisme lyrique italien. Encore que le naturalisme est impossible à l’opéra où les gens ne parlent pas mais chantent : le vérisme n’étant qu’une convention artistique de choix de sujets proches du quotidien (encore que l’infanticide et le suicide ne le sont heureusement pas), le seul réalisme étant celui des sentiments, comme d’ailleurs l’exprimait Puccini lui-même, et d’un type de chant qui exclut l’ornement, la vocalise.

Le sujet ? Simple et cruel : dans une petite ville étouffante des bords de la Volga, dans l'étau d'un foyer où règne Kabanicha, une mère tyrannique sur Tikhon, un fils soumis, son époux, Katia, opprimée par sa belle-mère, encouragée par sa jeune et légère belle-sœur Varvara, cédera à l'évasion de l'adultère avec Boris, l'avouera en public, taraudée par le remords religieux, et se suicidera en se jetant dans le fleuve.

Mais comme Madame Bovary ne serait qu'un roman de gare sur une femme coquette et légère sans le style de Flaubert, nous n'aurions là qu'une grosse tranche de vie, sinon bien saignante bien humide, sans la musique de Janáček. Comme toutes les œuvres de génie, surtout tardif, Katia Kabanovà, dans un langage pourtant singulier et très personnel, semble connaître et contenir toute l'histoire lyrique : petits motifs brisés, en ostinato obsédant à l'orchestre, sensibles déjà dans Otello de Verdi, notamment la dernière scène, dans Tchaïkovski, dans Moussorgski, le miroitement harmonique changeant comme du vif argent de Puccini dont des réminiscences de La Bohème sont sensibles et, pratiquement, une citation ou une reprise de l'air des oiseaux de la Nedda de I pagliacci de Leoncavallo, le premier air lumineux de Katia, son rêve d'évasion.

Connaisseur à l'évidence des courants les plus modernes de son temps, le compositeur donne cependant à sa musique un caractère qui n'appartient qu'à lui. Orchestre très nourri, trame orchestrale très serrée, un fourmillement extraordinaire de ces motifs sans cesse changeants dans l'harmonie, le rythme, la mélodie, chacun répété de façon lancinante, dans une sorte de continuum tel un flux de conscience ininterrompu qui dit dans la fosse ce que les héros n'osent peut-être pas dire entièrement sur scène, mais ce n'est pas une simple illustration musicale du chant, c'est un double et trouble révélateur moins de leurs pensées secrètes que de mobiles profonds, de leurs abîmes, qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes, leurs failles intimes. Très finement, Janáček notait les intensités et les variations d'accent de la langue parlée

selon les émotions, les affects aurait-on dit à l'époque baroque. Cela donne de la sorte un naturel émotif à sa déclamation lyrique tchèque, malheureusement cela nous échappe, que le langage autonome de l'orchestre ne fait que porter à une oppressante intensité.
Les partitions de Janáček tenant souvent plus de l'ébauche et du palimpseste musical que du texte définitif, pour ce qui est de l'orchestration, si Jenufa fut jouée pendant soixante-dix ans dans la réorchestration du directeur de l'Opéra de Prague, non fixée par une quelconque édition critique, la musique de Katia Kabanovà repose sur la version imposée par Charles Mackerras en 1961. Cela laisse une large part de liberté, et de responsabilité, au chef selon Irène Kudela, la grande spécialiste du compositeur, précieuse assistante musicale et linguistique de cette production (On se souvient qu'aux Bouffes du nord en 2012, elle proposa et dirigea une mémorable version de chambre de l'opéra mise en scène par André Engel, que nous eûmes la chance de voir à la Criée de Marseille).

Réalisation et interprétation

Un sombre rideau de scène présente un nébuleux Christ d'icône au regard plus vengeur que rédempteur : mysticisme slave ou œil implacablement culpabilisant pour la femme de la religion des hommes incarnée par un Homme-Dieu ?
Avec cette mise en scène, Nadine Duffaut, si attentive à la condition féminine, comme une signature de son travail ou signal de sa vison morale de la société, atteint comme à une ascèse dramatique : sans rien qui pèse et qui pose, sans rien souligner du drame, elle en dégage les lignes fortes sans

forcer un dramatisme qui risquerait, avec un tel sujet, banal et prosaïque, de sombrer dans un pathétisme vériste où le vrai déborderait le vraisemblable.
Au contraire, dans des lumières inquisitrices de Jacques Chatelet, l'épure de la scénographie d'Emmanuelle Favre, par sa rigueur géométrique, un cadre pur, à la fois place publique et théâtre de tous les regards, avec l'omniprésence d'une Volga à peine visible mais sensible par la brume et une paroi réfléchissante qui en trahit des reflets glacés menaçants, semble contenir dans sa forme les débordements passionnels de cette musique expressionniste et excessive, une effusion sans confusion comme tous ces personnages sortant de l'église, sanglés dans le rigorisme apprêté, empesé, d'habits du dimanche bourgeois (Danièle Barraud), singuliers comme pièces d'échiquier, dont les manteaux ou costumes stricts disent bien l'insularité, l'isolement charnel et affectif les uns envers les autres : la communication par les regards mais non la communion par les cœurs. Seule la robe légère de Varvara, écharpe et coiffure également couleur locale, la dégaine plus désinvolte de Koudriach en casquette et sans cravate, le jeune couple libre sinon libéré, ainsi que leur ami Kouliguine –conflit de génération et d'aspirations– font effraction à cette façade austère, renforcée même par les ouvriers en blouse du dernier acte : une société à castes mais unifiée par le raide souci des convenances. Les beaux costumes situent l'action non à l'époque de la pièce, sans doute pas en Russie malgré la Volga, mais probablement à l'époque de la création de l'opéra, dans une Tchécoslovaquie à peine née du Traité de Versailles en 1919, dont ils traduisent le besoin de dignité nationale d'une bourgeoisie rejoignant fièrement les démocraties d'Europe de l'ouest.
Entre les parenthèses des scènes publiques du début et celles de la fin, l'intimité trouble et troublante : rapports mère/fils, époux/épouse, belle-mère/belle-fille et, enfin, confidences amoureuses des deux jeunes belles-sœurs, dans une magnifique scène qu'on pourrait appeler, en termes picturaux ou cinématographiques : « Intérieur, femmes ». Un habile

dispositif fait descendre des cintres trois chaises, une table à nappe brodée, une banquette : salon et chambre où les deux jeunes femmes, Katia en déshabillé vaporeux, laissent parler des rêves du cœur et deviner ceux du corps. Katia, comme une écolière déjà prise en faute entre l'implacable Kabanicha drapée de dignité en costume somptueux et livre comme Tables de la Loi entre ses mains et son mari grisâtre vautré sur une chaise, c'est un fragile oiseau entre l'enclume et le marteau, déjà sur la table du sacrifice, impossible envol, la grâce rattrapée par la pesanteur.
Beaux effets d'ombres chinoises pour des changements à vue des meubles en silence mais sans solution de continuité du rythme : les travailleurs de l'ombre dans une pleine lumière qui les montre sans les montrer. La servante Glacha en était le seul corps visible dans une humble tâche domestique dans un coin. Tout détail fait sens, comme cette silhouette de bicyclette du début, monture moderne pour l'évasion possible d'un Kudriach face au statisme social des autres personnages. Les lumières s'estompent dans de brumeuses indécisions de la conscience et des sentiments.
Alexander Briger, dans la fosse, semble voluptueusement immergé dans ce bain ininterrompu de motifs miroitants, diaprés, cuivrés dans les graves des tubas, émerge ses bras pour en diriger le flot, s'auréole des scintillements, volettements dans l'aigu, tire de poétiques couleurs du célesta, du grelottement de grêles grelots, une scansion de battements de cœur fébrile dont il insuffle la pulsation aux personnages et au chœur sporadique. À quelques nuances près, on en admire le jeu et le chant. Les moindres rôles sont traités avec soin et font exister les servantes Feklоucha (Elisabeth Lange) et Glacha (Caroline Meng) et le Kouliguine de Sébastien Lemoine, aux beaux accents de baryton. En époux dont on sent vite la brutalité mal maîtrisée envers sa femme alors qu'il se soumet lâchement à la matriarche, le ténor Zwetan Michailov est desservi en sympathie par ce rôle ingrat mais le sert dramatiquement bien, Tikhon guère Tycoon, écrasé, émasculé par sa phallique de mère, mari marri, guère marrant,

sans doute plus aimant qu'amant, veule, avachi dans un fade costume gris. Il justifie le désir d'amant de sa femme, bien que le Boris de Ladislas Elgr ne semble le justifier guère, victime d'attaques difficiles sur des aigus perchés, on ne sait si dus à l'intonation tchèque ou à la maladresse lyrique du compositeur, mais, persécuté, lui, par son vieil oncle Dikoï, sa fragilité même est touchante et il est sans doute moins le séducteur que le fantasme de séduction suscité par Katia elle-même. Cette dernière, la soprano Christina Carvin déploie le satin d'une voix flexible, doucement lascive, enchante avec son rêve aérien d'oiseaux impossibles évoquant ceux de l'adultère Nedda de Mascagni, autre victime matrimoniale. Ce désir d'évasion rend palpable son enfermement et la conséquence de miasmes mystiques qui la détruiront : elle a intériorisé la culpabilisante religion de hommes, loi du patriarche et de son relais la matriarche : la chanteuse, bien dirigée, exprime admirablement ses déchirements, déjà pécheresse avant même d'avoir péché, pathétique dans sa confession publique si russe (avant d'être politiquement soviétique) telle une Nastasia Philipovna de Dostoïevski, instruisant elle-même son procès et sa sentence lors d'un orage autant atmosphérique qu'hystérique dans cette suffocante société.

Aux côtés de ce couple tragique d'enfants persécutés par oncle ou belle-mère, logiquement attirés l'un par l'autre pour confondre et consoler leur souffrance sinon révolte, Varvara et de Koudriarch forment le couple jeune débordant de vie, deux voix à peine plus graves, solidement assises, dirait-on, sur la terre mais sans peser : le troisième ténor, Elmar Gilbertsson, médium solide, campe avec vraisemblance ce jeune homme qui, loin de pédaler dans la semoule brumeuse, chante avec vaillance et aisance en virevoltant à bicyclette (très à la mode écolo ces temps-ci sur les scènes : Elisir d'amore, et Caprices de Marianne). Valentine Lemercier, dansante, virevoltante dans sa robe régionale, a une fraîcheur, une présence délicieuses, confidente solidaire et lumineuse de la sombre Katia, parenthèse heureuse dans le drame, assumant,

avec son amoureux, une juvénile émancipation de la tyrannie des gérontes, des vieillards oppressants et oppresseurs, détenteurs de la fortune et du pouvoir. Nadine Duffaut, dans un jeu de symétries et d'antithèses, réunit en une scène éclairante un autre couple le redoutable Dikoï, la noire basse géorgienne de Mikhail Kolelishvili, image sinistre d'un rude Don Pasquale aigri persécutant son neveu, et la terrible Kabanicha, mère castratrice et belle-mère sadique dont on découvre ici les faiblesses, bouteille en main, grise et grivoise. Elle, c'est Marie-Ange Tororovitch, mezzo sombre aux aigus percutants, raide, arrogante, guindée, gainée dans ses robes tout de même fastueuses, assise sur sa chaise comme en un trône, impitoyable et implacable, dominant, terrassant du regard la bru et la fille assises plus bas, présente et distance. À son actif, ni air ni mélodie, pas de phrase musicale liée mais des interventions staccato, hachées, tranchantes, acérées : la parole impérieuse, impériale du pouvoir. Katia noyée, faible fils effondré, régentant et donnant congé à la foule, elle reste maîtresse de la situation et de la scène, effroyable statue de glace dans un halo de lumière, icône matriarcale sans pitié sous l'icône religieuse du rideau. Grandiose composition.

Katia Kabanova. Opéra en trois actes de Leós Janáček. Livret du compositeur d'après la pièce L'Orage d'Alexandre Ostrovski traduite en tchèque par Vincence Cervinka (Brno, 1921). Création Opéra de Toulon, 25 janvier 2015

Nouvelle production. Coproduction Opéra de Toulon et Opéra Grand Avignon.
Création à l'Opéra de Toulon : les 25, 27, 30 janvier 2015.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Alexander Briger.
Mise en scène : Nadine Duffaut. Décors : Emmanuelle Favre. Costumes : Danièle Barraud. Lumières : Jacques Chatelet.
Distribution :
Katia : Christina Carvin ; Boris : Ladislav Elgr ; Kabanicha : Marie-Ange Todorovitch ; Dikoï : Mikhail Kolelishvili ; Tikhon : Zwetan Michailov ; Varvara : Valentine Lemercier ; Kudriach ; Elmar Gilbertsson ; Kouliguine : Sébastien Lemoine ; Glacha : Caroline Meng.