

Compte rendu, concert. Dijon, le 7 décembre 2017. Récital Miklós et Benjamin Perényi (Bach, Schumann,...)

Compte rendu, concert. Dijon, le 7 décembre 2017. Récital Miklós et Benjamin Perényi (Bach, Schumann,...). Miklós Perényi, l'un des derniers élèves de Mainardi et de Casals, s'est toujours entouré des meilleurs (Kocsis, Schiff, Ránki, les Takács et combien d'autres). Ce



soir, **le grand violoncelliste hongrois**, si rare, est revenu, accompagné par son fils, Benjamin, pour un programme alléchant, nous conduisant de Bach à Bartók. En y regardant de plus près, on s'étonne du faible nombre d'œuvres originales. L'immense répertoire pour le violoncelle ne recèlerait-il pas de pages méritant la pleine lumière ? Il est vrai que la génération à laquelle il appartient (comme l'auteur de ces lignes) faisait la part belle aux transcriptions. Celles-ci comportent toujours une certaine d'ambiguïté. D'une part, elles permettent d'élargir l'auditoire d'une œuvre, et les éditeurs en furent les premiers sollicitateurs. Au prix de quelques aménagements et/ou transpositions les compositeurs s'en sont souvent faits les complices, reconnaissons-le. Mais, d'autre part, qui nous fera croire que le cor, le violon, l'alto, le violoncelle peuvent être confondus sans que l'œuvre première soit dénaturée ?

De Bach, la 2ème sonate pour viole de gambe et clavecin – improprement appelée ce soir « sonate pour violoncelle » – est trop rarement jouée, et on se réjouit de l'écouter. La suprême

élégance du jeu, la douceur caressante du timbre du Gagliano de 1730 que joue Miklós Perényi sont toujours bien là. Il se situe davantage dans la lignée de Casals que de celle de Staker, et témoigne d'un art préservé de la révolution baroque. On imagine que Bazelaire ou Maréchal, accompagnés par Cortot dans l'entre-deux guerres, devaient adopter les mêmes phrasés, le legato, les articulations légères, contenant l'expression au juste milieu. Même Navarra, il y a cinquante ans, faisait respirer davantage cette musique, avec une vigueur que l'on attend vainement. C'est indéniablement beau, d'une grâce surannée, mais inappropriée maintenant à ce répertoire.

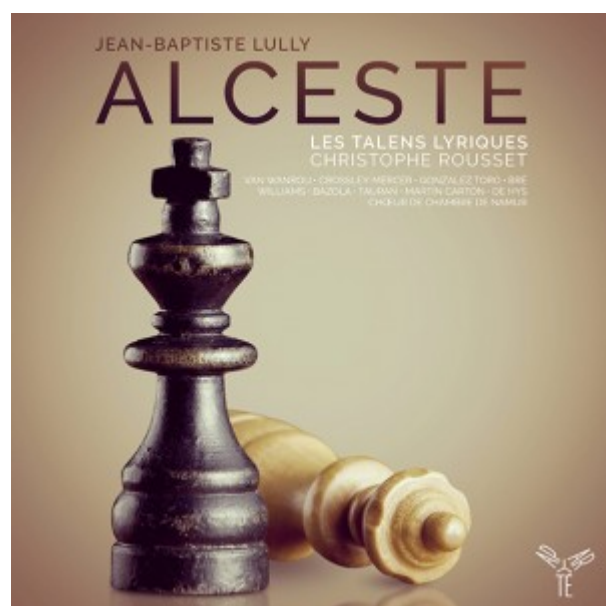
Comme cette sonate, les Märchenlieder de Schumann souffrent un peu d'un piano trop sonore. Mais là, les musiciens sont davantage dans leur élément, particulièrement dans la dernière pièce, berceuse, lyrique. Si le piano use d'une large palette dynamique, le violoncelle reste contenu. Le « Rasch » reste en-deçà du romantisme exacerbé de Schumann. Mais comment oublier la version originale pour alto, beaucoup plus émouvante ? De la même manière, l'Adagio et allegro du même ont été écrits pour cor, l'instrument chéri des romantiques. Sa transcription pour violoncelle – fut-elle approuvée par l'auteur – n'a pas la même force. Le chant est admirable, l'entente filiale est idéale, évidemment.

Enfin, le bonheur surgit avec les trois mouvements de Pohadka, du meilleur Janaček. L'écriture dialoguée induit des échanges forts, chargés d'humour, de poésie, de questionnements, de tendresse que nos deux musiciens rendent à merveille. La « Phantasie » est là, beaucoup plus que dans les Schumann, avec une liberté de ton, de respiration qui nous réjouit. La virtuosité extraordinaire de la première rapsodie de Bartók, ici transcrite de sa version originale pour violon, séduit, mais émeut moins. Pour conclure, la merveilleuse sonate de Debussy, sommet de ce récital, avec la pièce de Janaček, deux œuvres originales, est-il besoin de le souligner ? L'élan, la souplesse fluide, les subtiles variations d'éclairage, la poésie comme l'humour sont bien présents, avec l'émotion

partagée. Le nombreux public ne s'y trompe pas, réservant ses acclamations à ce finale. En retour il sera gratifié de beaux bis.

Compte-rendu, concert. Dijon, Auditorium, le 7 décembre 2017.
Récital Miklós et Benjamin Perényi (Bach, Schumann, Debussy, Janaček, Bartók).

CD, compte rendu critique. LULLY : *Alceste* (Les Talens Lyriques Lyriques (2 cd Aparté))



CD, compte rendu critique. LULLY : *Alceste* (Les Talens Lyriques (2 cd Aparté)). **SUBLIMATION TRAGIQUE.** Après *Cadmus et Hermione* (1673) premier opéra à la française, et coup d'essai, mais prémices plutôt que drame accompli, ***Alceste***, créé l'année suivante à Versailles (dans la Cour de marbre lors des fêtes versaillaises de 1674), marque les esprits et l'histoire du

genre lyrique français : c'est la première tragédie en musique dont la cohérence, la vivacité, la force et la puissance poétique égalent le théâtre classique parlé. D'ailleurs, la résistance des écrivains dramaturges, – Racine en tête, se cristallise ; tous tentent un scandale, organise une cabale pour saper le triomphe du nouvel opéra de Lully et de

Quinault... Soutenu, voulu, commandité par Louis XIV, *Alceste*, devenu opéra du roi, s'impose malgré tout, d'abord comme aujourd'hui par l'unité de sa forme, l'intelligence et la poésie de son livret, la caractérisation subtile des situations par un orchestre somptueux. La lyre tragique s'y déverse sans limites mais avec un goût somptueux, un sens de l'équilibre, une déclamation nouvelle qui de fait, égale l'articulation des acteurs de la Comédie française. C'est dire l'importance du texte ici, la fulgurance primordiale de la langue. Car l'opéra de Lully comme celui à venir de Rameau au XVIII^e, est surtout linguistique (ce que n'a cessé de dire et souligner avec justesse et réussite William Christie chez Rameau : écoutez sa lecture inoubliable dans ce sens d'Hippolyte et Aricie).



La question d'*Alceste* est d'autant plus brûlante à Versailles depuis 1672, que, au moment de la guerre de Hollande, qui voit la France affirmer son pouvoir en Europe, Louis XIV est un roi guerrier qui entend aussi assoir grâce aux arts du spectacle sa phénoménale vision de puissance : à chaque acte d'*Alceste*, dans les résonances martiales de sa couleur orchestrale, c'est le héros idéal qui se révèle : Alcide/Hercule auquel le Roi Soleil s'identifie sans fard. **Jean-Baptiste Lully** lui offre cette autocontemplation. Déjà le Prologue rugit et aussi s'épanche sur la lyre tragique, annonçant la chaconne finale (et triomphale) qui conclut l'opéra; dès l'automne 1673, les répétitions débutent dans les appartements de la première favorite, La divine Athénais, soit Madame de Montespan : le Roi suit et pilote même le travail de ses deux auteurs, attelés à tisser en musique et en tragédie sa gloire : Lully et Quinault.



UN OPERA POETIQUE ET TRAGIQUE. Dans le cas d'Alceste, même si le commanditaire, jeune trentenaire, et **Roi Soleil** peut se mirer dans chaque acte, comme un effet de célébration politique (et narcissique), l'œuvre surprend par sa force poétique, ses tableaux de déploration et de sacrifice (III), d'essor fantastique et infernal voire lugubre (IV), sa majesté

et son sublime moral (V, quand Alcide/Hercule renonce à Alceste et la rend à son époux, Admète). Lully invente tout dans Alceste : le grandiose pour plaire au Roi ; l'humain tragique et exemplaire, d'une violence poétique inédite qui égale voire surclasse, – grâce à la musique, les théâtres, escrivaillons du théâtre parlé. Lully alors supplante les Corneille et les Racine. L'avancée est notoire. Essentielle même dans l'histoire de la musique baroque en France.

Que devient le chant baroque français ?

Que penser alors de cette nouvelle lecture d'un sommet de la tragédie baroque du XVII^e? Osons écrire que sur le plan du chant, notre déception est grande, car l'expressivité ciselée que savait instiller ici **Jean-Claude Malgoire dans les années 1970**, n'est pas égale. Loin de là. Comment peut-on aujourd'hui chanter ainsi ?, de façon aussi paresseuse, au risque de lisser tout le texte pourtant fondamental, comme nous l'avons rappelé.

Ainsi par exemple, dans l'acte IV, celui de la noblesse (sacrifice) d'Alceste, l'épouse loyale prête à mourir pour sauver Admète. On y regrette le maniérisme des pleureurs à la mort d'Alceste, les solistes aux ports de voix étonnants d'une surenchère affectée (Une femme affligée, timbre clair mais style ampoulé et sirupeux, dommage...).

Plus réservée même et critique, notre évaluation de **l'Alceste de Judith Van Wanroij** : voix somptueuse, timbre plastique et charnel certes, taillé pour les princesses aristocratiques dont le caractère correspond à son style, mais la chanteuse néerlandaise, non francophone, demeure totalement inintelligible et son intonation ne bouge pas d'un iota d'un bout à l'autre du drame ; elle semble glacée et figée, étrangère à toute conception intérieure du rôle : tout est abordé de la même manière selon une grille rigide. Tout le texte – l'un des plus beaux du XVII^e (avec Atys), lui échappe, comme l'enjeu de chaque situation dramatique. C'est un masque,

pas un caractère individualisé. Autant chanter de l'italien ... Sans la perception du français, de cette langue à la fois hautaine et poétique, c'est 70% de la musique de Lully qui est ainsi écarté.

En escamotant et réduisant considérablement le profil expressif et psychologique du personnage d'Alceste, la chanteuse chante à vide, et donne même matière aux critiques virulentes de Racine sur le rôle pour lui « dénaturé » par Lully et son poète. Il est surprenant qu'en 2017, malgré toutes les avancées des Baroqueux, le bénéfice de tant de recherche sur l'articulation instrumentale, la restitution de la danse baroque, on se heurte actuellement à une telle faiblesse linguistique.



La majorité des chanteurs sont invités ainsi à suivre un cycle d'articulation et de vrai coaching vocal. Comment chanter 40 ans après les premiers essais baroqueux, de cette manière aussi peu précise, sans maîtriser l'art de la déclamation française propre au XVII^e

? Le résultat est décevant et l'on peut désormais se poser la question : **où en est aujourd'hui le chant baroque français ?** Les Régine Crespin baroque se font toujours aussi rares. Voire inexistantes. Ce n'est pas hélas, **la Céphise d'Ambroisine Bré** – acide, instable et parfois si peu naturelle et si peu sobre qui permet de percevoir le français de Quinault... Il existe pourtant une école de chant baroque française : reste à trouver dans les productions lyriques comme celle ci, les talents heureusement choisis... mais il semble que les critères de sélection nous échappent car bien souvent, pour ne pas dire toujours, à de rares exceptions

près, le français et son articulation pourtant majeurs, demeurent anecdotiques. Comme relégués aux oubliettes d'un passé trop difficile à dépoussiérer... Un naufrage contemporain. Et sur le plan artistique, une régression dommageable pour que rayonnent encore et toujours les fleurons de notre patrimoine musical. Concernant les autres chanteurs, regrettons l'Admète un peu court et serré de Toro, comme l'Alcide (Hercule) engorgé de Crossley-Mercer. Même le jeune de Hys reste une voix instable et serrée quand il faut projeter. On nous trouvera dur, mais face à tel sommet d'excellence poétique et linguistique, l'écoute exige le meilleur des interprètes requis pour l'enregistrement. L'opéra français au XVII^e (comme au XVIII^e), c'est le texte. En écarter l'articulation et l'intelligibilité est un manquement grave sur le plan artistique.

Fort heureusement quand le chœur rompt le lien de « ces ornements superflus »... qu'il chante juste ; d'ailleurs c'est lui le vrai personnage de cet opéra funèbre et grave : palmes d'excellence par son articulation profonde, son style et sa précision ... **Le chœur de chambre de Namur** (en Wallonie) prouve qu'il est bien aujourd'hui l'un des meilleurs ensemble choral capable de chanter, c'est à dire articuler le texte de Lully et Quinault. Dans le chœur d'affliction et de douleur diffusant la mort et le sacrifice d'Alceste (toujours dans le IV), le style et la vérité du chant sont exemplaires. Belle prouesse.

De son côté, seules deux voix mâles, sûres et remarquablement articulées à l'inverse, se distinguent : celles de **Douglas Williams** (Lycomède, le rival jaloux d'Admète) qui fait aussi un superbe Charon. Même prestance noble et assurée pour le Straton / Pluton d'**Etienne Bazzola**.



De son côté, **le chef et ses Talens Lyriques se montrent à la hauteur d'une partition aux tableaux superbement contrastés et caractérisés**, à la fois pleins de cette noblesse et arrogance guerrière, comme tissée dans la soie languissante et amoureuse la plus digne et sublime. La force de l'opéra

Alceste demeure ses prodigieuses nuances émotionnelles entre déploration et deuil tragique, déchirement et sacrifice, tension et détente que les instrumentistes savent ciseler comme il se doit. Pour sa parure orchestrale, ses chœurs et quelques solistes très convaincants, au français idéalement perceptible, **l'enregistrement vaut notre « CLIC » de CLASSIQUENEWS**, réserves émises sur le plan de l'articulation et de la déclamation concernant les autres chanteurs. L'auditeur avisé tirera bénéfice à réécouter la version – inestimable à notre avis, de Jean-Claude Malgoire (anciennement Astrée Auvidis), d'une tenue nerveuse, sensuelle, noble et tragique de premier plan. D'autant que les solistes de l'époque, soit il y a 40 ans, savaient autrement déclamer le français Grand Siècle, sans fard ni affectation. CQFD. Concernant les Talens Lyriques, voici assurément l'un des meilleurs enregistrements de leur quasi intégrale Lully pour Aparté.

CD, compte rendu critique. LULLY : Alceste (Les Talens Lyriques (2 cd Aparté) – enregistrement réalisé à Paris, en juillet 2017.

Alceste, ou le triomphe d'Alcide, 1674

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Judith Van Wanroij, Alceste, La Gloire

Edwin Crossley-Mercer, Alcide

Emiliano Gonzalez Toro, Admète, 2e Triton

Ambroisine Bré, Céphise, Nymphes des Tuileries, Proserpine
Douglas Williams, Lycomède, Charon
Étienne Bazola, Cléante, Straton, Pluton, Éole
Bénédicte Tauran, Nymphes de la Marne, Thétis, Diane,
Lucía Martín Cartón, Nymphes de la Seine, Une Nymphes, Une Ombre
Enguerrand de Hys, Lychas, Phérès, Alec-ton, Apollon, 1er
Triton, Suivant de Pluton
Chœur de Chambre de Namur
Les Talens Lyriques
Christophe Rousset, direction, clavecin

Portraits de Lully, de Louis XIV / La mort d'Alceste par
Perrier (DR)

Compte rendu, opéra. Dijon, Auditorium, le 2 décembre 2017. Cambefort, Boësset : le Ballet royal de la Nuit. Daucé / Lattutada

Compte rendu, opéra. Dijon, Auditorium, le 2 décembre 2017.
Cambefort, Boësset : le Ballet royal de la Nuit. Daucé /
Lattutada. Le concert unanime de louanges qui avait suivi la
création de cette production, tant à Caen qu'à Versailles,
n'était-il pas suspect ? Dans tous les cas, il ne devait pas
être étranger au fait que le vaste auditorium de Dijon

affichait complet pour ses trois séances publiques, malgré la durée exceptionnelle du spectacle (4h avec un unique entracte).

Magie du spectacle !



Le mythe, plus que l'histoire, voudrait que Louis XIV, dansant à 15 ans le rôle d'Apollon dans ce célèbre ballet, en aurait été qualifié de Roi-Soleil. C'est

oublier que le soleil était le symbole le plus employé pour représenter Louis XIII. Peu importe. Force est de constater que Sébastien Daucé (directeur musical de son ensemble « Correspondances ») nous permet de revisiter une forme essentielle, mais injustement méprisée, de notre art lyrique : le ballet de cour. Associant tous les modes d'expression artistique, alors que l'Italie invente de son côté ce qui deviendra l'opéra, la forme en diffère par l'absence de trame dramatique. Cependant, le triomphe de ce soir l'atteste, une direction, une gestion visuelle, des interprètes de haut vol pleinement engagés suffisent à susciter un enthousiasme rare. Quels en sont les ingrédients ?

Quatre actes (ici appelés « veilles ») suivis d'un grand ballet, c'est la coupe traditionnelle du ballet de cour. Tour à tour, nous aurons la Nuit, Vénus et les Grâces, Hercule amoureux, Orphée, puis le ballet où Louis XIV figure Apollon, le soleil. La variété des sujets mythologiques, les emprunts délibérés que Sébastien Daucé fait aux opéras italiens introduits à Paris par Mazarin (l'Orfeo de Rossi, et l'Ercole amante, de Cavalli), les danses, essentielles, suffiraient à renouveler l'intérêt, à eux seuls. Sa volonté partagée avec

Francesca Lattuada, la réalisatrice, de créer cet émerveillement que durent éprouver les premiers spectateurs a conduit cette dernière à faire appel à une équipe de circassiens – manipulateurs, acrobates, équilibristes, jongleurs – pour se mêler aux chanteurs, auxquels il a été demandé des performances outrepassant leurs qualités musicales. Le résultat est absolument extraordinaire de vie et de beauté : la complémentarité des déplacements, des chorégraphies, de la gestique de chacun, des transformations, des éclairages et de la musique fonctionne magistralement.

Dès l'ouverture, dans une scène sombre à souhait, des athlètes-gangsters en costumes croisés, avec chapeau feutre, donnent le rythme, endiablé, d'une course effrénée qui ne sera suspendue qu'aux moments lyriques. **Apparaît la Nuit (Lucile Richardot), superbe, dominant l'espace avec majesté** : son récit est exemplaire, entrecoupé par celui des Heures. Les voix, soutenues par un orchestre ductile, coloré, sont un pur ravissement. Les tableaux se succéderont, sans décor aucun, dans une scène dont les espaces sont travaillés en volume comme en transparence, avec des lumières remarquables. Les danses, abondantes, sont l'occasion de tableaux animés aussi brefs que cocasses, bienvenus divertissements qui nous plongent dans un monde onirique, fascinant d'étrangeté et de beauté, magique au plein sens du terme. On y rencontre de curieux personnages, illustrations visuelles des titres des danses : les gagne-petit, Janus, le lièvre lunaire, la vieille dame, les bandits... impossible d'énumérer chacune des figures, toutes aussi savoureuses.



Qu'en retenir, par-delà la performance physique et musicale ? La dissemblance accusée des arts français, fondé sur la déclamation, la clarté et l'intelligibilité, et italien, où la vocalité, la couleur et

l'ornementation sont les maîtres mots. Le pari d'assembler des pièces des deux sources se justifie par leurs communes

références mythologiques et par leur contemporanéité. Le musicien s'en régale, même si le puriste y voit des libertés discutables et un propos chronophage. Hercule (Renaud Bres), malgré des graves incertains, défié par Déjanire (Deborah Cachet) nous vaut de beaux moments dramatiques et lyriques. Ilektra Platiiopoulou campe une splendide Junon, femme outragée, avec force et vigueur. **L'Eurydice de Carolynne Weynants nous émeut**, tout autant que les magnifiques chœurs qui ponctuent son chant. Il n'est point de faiblesse dans la distribution, avec une mention toute particulière pour le chœur, dont chacune des interventions est un bonheur. L'orchestre, pleinement engagé, sonne de toutes ses couleurs, même s'il reste parfois en deçà de nos attentes : la vigueur attendue fait ainsi défaut, dans la passacaille finale, mais le spectacle est tel qu'on l'oublie sans peine. Auparavant, la folia, avec son délicat solo de cornet, surprenait. Observations somme toute dérisoires par rapport au bonheur de cette soirée exceptionnelle.

Debout, d'un même élan, la salle acclame longuement tous les acteurs de cette inoubliable production, dont on attend un DVD qui ne devrait pas tarder.

Compte-rendu, opéra. Dijon, Auditorium, le 2 décembre 2017.
Cambefort, Boësset ... : le Ballet royal de la Nuit. Sébastien Daucé (Correspondances) / Francesca Lattutada.

Compte rendu, CD. Piazzolla et Ginastera transcrits pour

deux clavecins. Mireille Podeur et Orlando Bass (1 cd Maguelone)

Compte rendu, CD. Piazzolla et Ginastera transcrits pour deux clavecins. Mireille Podeur et Orlando Bass (1 cd, Maguelone 2017). Le duo de clavecinistes formé par Mireille Podeur et Orlando Bass nous a habitués aux heureuses surprises : on se souvient de leurs versions des Pièces de clavecin en concerts de Rameau (2013), puis des Concerti grossi, opus 6 de Haendel

(2015). Les transcriptions s'inscrivaient alors naturellement dans l'art du XVIIIe S et nous révélaient, ou nous permettaient de retrouver, les œuvres sous un éclairage renouvelé. Et voici qu'ils récidivent, avec une audace singulière, puisque ce sont des œuvres de Piazzolla et de Ginastera qu'ils nous offrent, dont le langage est évidemment beaucoup plus proche, sinon contemporain.



Les clavecins flamboient

Dès les premières secondes, on pense à l'âpreté du concerto de Falla, avant qu'on reconnaisse les accents du tango qui irrigue l'œuvre de Piazzolla. Ses Cuatro Estaciones Porteñas , ou Quatre saisons, se prêtent tout particulièrement à l'exercice : on oublie le bandonéon pour ces timbres inaccoutumés. Les rythmes y prennent un élan singulier : les références permanentes à la danse, et les clins d'œil au baroque sont un pur bonheur, loin des nombreuses adaptations – parfois fort vulgaires – de ces pièces. La joie est permanente, lumineuse, avec ses passages lyriques, poétiques. Ces Piazzolla, propres à séduire, voire à réconcilier avec l'œuvre de l'inclassable musicien argentin, sont à déguster,

sans modération.

Moins populaire, une autre musique de ballet, « Estancia », d'Alberto Ginastera, nous permet de poursuivre notre évasion dans la pampa. Rêverie, danse fébrile aux métriques irrégulières, harmonies recherchées, mélodies de saveur populaire, poésie étrange, rythmes captivants, c'est tout un univers que nous révèlent les deux clavecinistes. Les numéros chantés par Didier Henry (Triste pampeano, et Nocturno), avec un superbe accompagnement, apportent une note de diversité bienvenue : le lyrisme en est d'autant plus puissant que la ligne est austère.

Gageons qu'Antoinette Vischer, comme la regrettée et flamboyante Elisabeth Chojnacka, n'auraient pas renié cette lecture inspirée, dont la prise de son très proche souligne le caractère incisif, percussif, âpre et incandescent de ces œuvres séduisantes.

Une belle plaquette réalisée avec soin, trilingue (français-anglais-espagnol), comportant la traduction des mélodies, accompagne l'enregistrement.

CD, compte-rendu, critique. Piazzolla / Ginastera, transcrits pour deux clavecins. Mireille Podeur / Orlando Bass – 1 CD Maguelone, MAG 358.417, 61 mn.

OPERA. Adriana Lecouvreur à Monte Carlo : les répétitions avec Roberto Alagna (par J.

Dauxois)

OPERA. Adriana Lecouvreur à Monte Carlo : les répétitions avec Roberto Alagna (par J. Dauxois). Auteur de Quatre Saisons avec Roberto Alagna, (éditions Le Rocher, février 2017), l'écrivain Jacqueline Dauxois a assisté aux répétitions d'Adrienne Lecouvreur.

Roberto Alagna, naissance d'un opéra,

les répétitions d'Adrienne Lecouvreur à Monaco, novembre 2017



Roberto Alagna dans Adrienne Lecouvreur© texte et photos
[Jacqueline Dauxois](#)

En novembre 2017, l'Opéra de Monte-Carlo donne Adriana Lecouvreur, de Francesco Cilea. Neuf répétitions, du lundi 6

au jeudi 16, et trois représentations. Pour la Première, le dimanche 19, jour de la Fête nationale monégasque, impossible d'entrer sans invitation du Palais et interdiction d'assister au spectacle en coulisses, le Prince sera dans la salle, alerte maximum pour le service d'ordre. Les deux autres représentations sont publiques, le jeudi 23, en soirée, et le dimanche 26, l'après-midi.

De toutes les pièces tirées de la vie d'Adrienne Lecouvreur, on ne donne plus celle d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé longtemps célèbre, qui a inspiré l'opéra. Sans l'ouvrage lyrique, qui connaîtrait aujourd'hui le nom d'une comédienne illustre qui aidait à financer les campagnes du comte de Saxe pour conquérir le trône de Pologne et qui mourut d'une manière étrange ? Cilea l'a maintenue en vie, la mise en scène de Davide Livermore la ressuscite avec éclat, Maurizio Benini à la tête de l'orchestre philharmonique de Monte-Carlo lui apporte son ardeur ; une distribution prestigieuse réunit autour de Roberto Alagna, interprète de Maurizio, comte de Saxe, Barbara Frittoli dans le rôle titre, Marianne Cornetti, la princesse de Bouillon, Michonnet, régisseur de la Comédie-Française, Alberto Mastromarino.

LUNDI 6 NOVEMBRE 2017

Premier jour de répétition. Loges -7 GF. 10.00-11.00. Essayages costumes solistes (R. Alagna). Studio -3 GF. 11.00-13.00. Scénique piano, R. Alagna + solistes. Grimaldi Forum. 14.30-19.30. Scénique piano solistes, ballet, figuration, sans chœur.

Le Grimaldi Forum fait le gros dos sous la même pluie qu'à Bilbao lorsque Roberto Alagna répétait Werther. Il a la même

casquette et le même sourire quand il récupère son badge à l'entrée des artistes pour retrouver dans une nouvelle production ce personnage qu'il a longtemps désiré avant que le Liceu de Barcelone ne le lui propose, il y a cinq ans, pour la première fois.

Du niveau zéro, le seul au-dessus de la mer, jusqu'au septième sous-sol où se font les essayages, il a le temps de raconter que le spectacle est transposé pendant la Première Guerre mondiale et que Barbara Frittoli interprète Sarah Bernhardt jouant le rôle d'Adrienne avec, à la fin, une jambe de bois, ce qui, pour être surprenant n'a rien d'invraisemblable. Lorsqu'elle dirigeait la Comédie-Française, la grande Sarah a écrit et interprété un drame en six actes sur la vie et la mort d'Adrienne Lecouvreur et on peut voir au musée Carnavalet un portrait d'elle dans ce rôle, signé Louise Abbéma. C'est en 1915, à soixante-neuf ans, qu'on lui coupe la jambe. Elle continue de triompher sur son pilon. Elle a tourné un film (muet) sur Adrienne dont la disparition a inspiré au metteur en scène des vidéos. Les vidéos, parfois, on s'en dispenserait, mais Alagna sourit : « Tu verras ! ». Il n'a rien vu encore, mais il ne semble pas inquiet, alors qui le serait ?

Il est dix heures, niveau -7, salle des essayages. Ce n'est pas vraiment permis d'entrer là, mais il sourit à la ronde et désigne une place au fond : « Mets-toi là ». La pièce est vaste, les murs tapissés de miroirs entourés de lumières, des spots au plafond, des portants avec des costumes. Il enfile le sien ; d'un regard dans les miroirs, il a repéré ce qu'il faut rectifier. Les couturiers, un homme et trois femmes, s'affairent autour de lui avec leurs épingles.

Le pantalon à bretelles monte au-dessus de la taille selon la mode d'avant la Première guerre mondiale ; il est trop large. Alagna explique comment le reprendre, si quelqu'un doute : « Je me connais », dit-il, « je sais ce qui me va ! ». Après chaque répétition en costumes, il faudra resserrer ce pantalon toujours trop large, le tissu se détend à chaque fois et

Roberto veut un tomber impeccable pour la Première, d'autant que lors qu'Adrienne meurt, Maurizio est en chemise et pantalon.

Le manteau porte encore les fils blancs du faufilage ; il lui va bien. Il le retire : «Viens voir ! » À mi-chemin : « Ne bouge plus, attrape-le ! » Il le lance. Mais qu'est-ce qui pèse tant ? De la pure laine, madame ! Et magnifique, ne gratte pas, ne pique pas. Roberto va chanter avec ce poids sur les épaules ? Il sourit : « Je le mets, j'entre en scène et je l'enlève tout de suite ! » De toute manière, sur scène, il ne sent plus ni le chaud ni le froid et portera allègrement le manteau de Maurizio, mais il s'étonne que, si souvent, les costumes soient pesants « alors qu'on est au théâtre, dans l'illusion ». Celui de Cyrano, c'était velours sur velours, épais comme un rideau de scène. Ça ne l'empêchait pas de s'en tirer dans le duel, aussi agile qu'en chemise, même si une fois la garde de son épée s'est embarrassée dans l'attache du manteau qu'il enlevait de l'autre main, le public ne s'en est pas aperçu.

En sortant de l'essayage, où tout le monde s'adressait à lui en italien, quelqu'un lui demande s'il parle français. Devant l'ascenseur, pour aller au studio du niveau -3, où il va répéter pendant deux heures, il rencontre une jeune femme qui a travaillé sur son Orphée de Bologne, mis en scène par son frère David. Dans le studio, d'un côté, un rideau rouge cache sans doute une scène, au pied du mur d'en face des tables alignées tout le long, des chaises, la place du chef et de la pianiste. Entre les deux, plusieurs rangées de chaises et de lutrins. Il pose sa partition sur l'un d'eux. Il vient de Paris, comme souvent, il n'a dormi que deux heures cette nuit. Sa voix, dont il dit qu'elle dort parfois le matin, ne manifeste pas d'ensommeillement, pas plus que celle de Barbara Frittoli, pas davantage celle de Marianne Cornetti, qui les rejoint un peu plus tard, direct d'Amérique, sa valise à la main. C'est comme un concert, ce concentré de duos, ces

prémises déjà tellement aboutis, où Alagna, comme d'habitude, n'attend pas d'être sur scène pour vivre avec Maurizio. Si on coupait le son d'accord on serait fou, mais rien qu'à voir son visage on saurait s'il déclare son amour, se défend d'être infidèle, si Adriana meurt entre ses bras, s'il se laisse séduire ou implore la pitié, l'âme harassée.

Au bout de deux heures, interruption d'une heure et demi, et la répétition reprend dans la salle des Princes que nous allons découvrir pour la première fois. Il regrette de ne pas chanter à Garnier, miniature de celui de Paris, où il a fait ses débuts monégasques, mais la salle est petite, cinq cents spectateurs et, pour la Fête nationale, la réception princière a lieu chaque année au Grimaldi Forum, qui en contient beaucoup plus. La première fois qu'il est venu ici, c'était (il compte dans sa tête), c'était il y a vingt-neuf ans, en 88-89. Après avoir remporté le concours Pavarotti à Philadelphie et interprété son premier opéra à Glyndebourne, La Traviata, il était de retour chez lui. Il n'a pas eu le temps de jouer longtemps au baby-foot ; Monte-Carlo cherchait un Alfredo : il a couru retrouver sur le Rocher son personnage qu'il venait de quitter. Depuis, il y a donné des concerts, il y a fait des enregistrements, un Noël pour la télé, le Ben-Hur du père de Robert Hossein et sa version concert, il y a chanté Cyrano, il y a fait des prises de rôle : Le Tournè, La Bohème, L'Ami Fritz, Robert Devereux et des tournées au Japon, en Sicile

Arrivés au niveau -5, où tout va se passer, répétitions et spectacles, l'ascenseur s'ouvre sur une pièce carrefour qui donne sur l'arrière-coulisses et le couloir des loges : les poumons d'un théâtre. Il y a une table, des chaises, l'écran qui transmet en continu les images de la scène et deux machines d'une manipulation pas si facile – et on trouve autour des gobelets remplis de café abandonnés par les chanteurs qui ne sont pas arrivés à le sucrer. Le distributeur de nourritures contenait des pommes qu'Alagna trouvait bonnes

et fraîches, le deuxième jour, plus de pommes. On les a eues en arrivant, c'est-à-dire que lui les a eues, trouvant comment les extirper.

« Va dans la salle maintenant », dit-il, « ça va commencer. » En quittant la loge, on passe par la pièce aux machines, on franchit la porte des coulisses pour entrer dans l'arrière-scène obscure d'où on voit le décor de la scène à l'envers, là commence la traversée des mystères, parcours où tout est poésie et métamorphose. Tout le long du plateau, on remonte un passage étroit et sombre, côté cour, il y a le même côté jardin. À gauche, au pied du mur, des tables couvertes d'accessoires que la lumière basse bleuit : clefs, lettre, éventail, bougeoir, flacon, verres, ne vous y fiez pas, ne tendez pas la main : ce ne sont ni verres ni bougeoirs ordinaires, mais les véhicules du rêve, hors de toucher des mains ordinaires, réservés aux servants et célébrants du rite. Pour les prendre, il faut être dans l'aigle à deux têtes : Alagna/Maurizio. À droite, le rideau qui cache la scène, laisse entrevoir dans les intervalles des fragments de décors qui semblent du vrai stuc et du vrai bois, ce sera beau sur les photos. Parfois, par ces entrebâillements subreptices, un projecteur vous aveugle que les chanteurs vont avoir dans les yeux, pas tout le temps, rassure un machiniste. Si on lève la tête, ce sont quarante mètres de cintres qui vous dominent de leurs entrecroisements de métal. À l'extrémité, près des écrans des techniciens, une porte, la première de trois, permet de quitter les coulisses par une chicane sans marcher sur la scène, et on se retrouve sur une passerelle au-dessus de la fosse occupée pour le moment par un seul piano. Quatre marches permettent de descendre dans la salle aux fauteuils de velours rouge. Un autre itinéraire évite les coulisses, mais qui se priverait de cette traversée ?

Comme le matin, l'après-midi, répétition des duos. Duos d'amour ou de refus d'amour, ils tiennent leur caractéristique singulière, mélange de vocabulaire sentimental et militaire,

de la personnalité de Maurizio, qui veut la couronne et l'amour, et de la situation dans laquelle il s'embrouille, épris d'Adrienne et se laissant séduire par la princesse de Bouillon pour obtenir son appui dans sa guerre de conquête. Aux deux femmes, il tient des propos héroïques, mais avec l'une et l'autre, les mêmes mots ont un sens opposé, exploit du librettiste pour échapper aux critères du genre et du compositeur qui crée une musique tendre et vaillante pour ce Maurizio éperdu d'amour et d'enthousiasme patriotique. Il aime la dolcissima effigie et lui livre son cœur, où il y a sa mère et son désir de conquête, avec tant d'ardeur qu'il ne la voit plus, elle, qui passe derrière lui et tend la main sans oser le toucher tout le temps qu'Alagna, emporté par le rêve de Maurizio, tient les notes altières de m'apri la mente et de promessa al vincitor avec la fougue d'un Bonaparte brandissait son drapeau sur le pont d'Arcole. De plus en plus fougueux, il continue de s'emballer, de s'affirmer brûlant d'un sincere amor tout en rêvant de gloire et avouant en même temps que l'amour le transforme, ce qu'il prouve à la fin, amor mi fa poeta. Il veut tout, dit tout, mélange tout comme un enfant. Qui pourrait résister à sa voix tour à tour suave et guerrière : tu sei la mia vittoria, la mia corona d'oro,... l'incorrotta palma... la ragion suprema, la somma poesia ? Ni Adriana ni le public. Et dire qu'on peut tout décrire au monde, sauf une note lancée par cette voix !

La journée terminée (essayage, studio, salle, sans avoir vu d'autre lumière qu'électrique, de toute manière, dehors il pleut), il rentre seul, sans ralentir devant une vitrine remplie de Ferrari : « Je n'ai jamais eu envie de ces choses-là... si on m'en donnait une, je la mettrais dans le salon et ça ferait une cabane pour Malèna! »

MARDI 7 NOVEMBRE

Deuxième jour de répétition. Grimaldi Forum. 14.30-19.30. Scénique piano, solistes, chœur, ballet, figuration.

On ne s'aperçoit jamais, quand ce ténor est sur les planches, de ce qui peut lui troubler la vie. Au Grimaldi Forum, lorsqu'on descend dans les étages, c'est sous la mer, sans hublot, depuis qu'il est arrivé, il a du mal à respirer. Il manque dans sa loge la soufflerie d'humidité qu'il avait à Madrid pour le concert Roméo et Juliette et au MET où, lorsqu'il coiffait le grand chapeau à plumes il paraissait, comme le vrai Cyrano, descendre de la lune entouré d'un élément bizarre mi-eau mi-air. Jeudi, deuxième représentation publique, il est aphone depuis lundi, trachéite. Il suffisait de voir le visage de ses parents et de sa sœur pour savoir dans quel état il se trouvait. D'une voix qui faisait mal à entendre, il a fait remarquer à la maquilleuse qu'elle forçait sur les couleurs, elle a dit non bien entendu ; mais c'était vrai. S'il chantait, il fallait bien cacher l'étrange grisaille qui sourdait sous son hâle. Il a enfilé son uniforme aux épaulettes d'argent sans savoir s'il parviendrait à chanter. Il a demandé qu'on fasse une annonce au public pour l'informer qu'il n'était pas au meilleur de sa forme et que le baryton Dmitri Hvorostovsky, qu'il connaissait depuis trente ans, venant d'être emporté par la maladie, l'Opéra était en deuil, qu'on chanterait ce soir en son honneur, à sa mémoire. Salle Pleyel, en 2014, ils avaient donné un Otello somptueux. Le prochain Iago d'Alagna devait être Hvorostovsky, à Vienne, dans quelques mois. Ce jeudi soir, trachéite ou pas, Alagna a chanté tout l'opéra. Ce n'est pas la première fois qu'il le fait dans ces conditions qui détruiraient n'importe qui. Il se surpasse ces soirs-là, ses partenaires en font autant, le chef le soutient, le public est liée à lui dans une émotion intense, les acclamations éclatent, il continue après l'entracte, sans une défaillance, très impressionnant, plus intériorisé, presque secret, donnant à l'air de Menchikoff de

tragiques résonances, révélant le personnage sous un éclairage plus dramatique. C'est plus tard qu'on a honte de s'être délecté de ce chant qu'il faisait resplendir à travers sa souffrance qui est aussi son bonheur.

Hier, ils ont réglé les baisers, il y en a plusieurs, sans parler des mains embrassées, il y a les baisers debout, les baisers assis, les baisers devant la cheminée, sur le canapé, sur un fauteuil, un lit, des baisers lancés de loin, du bout des doigts, il ne faut pas qu'ils se ressemblent, mais trouver chaque fois le geste qui les différencie, l'attitude qui les rend beaux, plus beaux, élégants, raffinés, ardents que dans la réalité, et qui sera le mieux accordée et aux mots et aux notes. Parfois, entre deux « prises de vue », Barbara et Roberto se sourient ou étouffent un rire avant de reprendre leur étreinte où ils l'avaient laissée.

Les bouteilles d'eau minérale circulent. Le seul moment où Roberto ne boit pas, c'est quand Maurizio le fait, chez la princesse de Bouillon. Au début, le verre est vide. Taillé hier, rond aujourd'hui, vide toujours, il s'attire un drôle de regard du ténor. Dans deux jours, il aura la couleur du rubis mâtiné de whisky et coca, et là, ce sera l'évidence : il fallait que le verre fût gros et rond entre ses doigts pour que la couleur éclatante dans le contre-jour soit vue de la salle (qui a eu l'idée de changer le verre ?), alors il peut commencer à jouer vraiment avec, le faire tourner, le humer, s'en délecter. Mais, même au téléobjectif, impossible de se rendre compte s'il avale le breuvage ou une goulée d'air.

Engagé par intérêt politique dans une histoire avec la princesse de Bouillon, Maurizio n'arrive pas à s'en tirer sans lui offrir le bouquet qu'Adrienne lui a donné, fatal mazetto dont la Bouillon fera un instrument de mort. En prenant les violettes, la dévoratrice le traite de perfetto seduttore avec tant d'équivoque rouerie qu'elle change un reproche en invite. Le vocabulaire militaire qu'il utilisait avec Adrienne pour partager avec elle son rêve de gloire, il s'en sert avec la

princesse comme d'un refuge pour échapper à un marivaudage. Il évoque les *musiche di gloria*, imagine que se lève l'*astro della vittoria*, proclame que la *gloria* m'invita, m'invite l'honneur pour fuir ses avances, mais il est piégé et avoue la détresse de son âme dans l'*anima ho stanca*, qu'il chante d'abord les mains sur la paroi et le front sur les mains, puis adossé au mur, cloué par le jet du projecteur. C'est un air de cinq lignes à peine. À la fin de la troisième, avec l'interminable « *che* » de *che m'accora* le souffle d'Alagna devient inépuisable, sa voix ne cesse plus de monter, tenant les notes de plus en plus longtemps jusqu'à l'apogée du *in cor mi fiorirà*. La salle frémit et ovationne.

Le décor pivote, d'un côté, l'appartement d'Adriana, de l'autre, le théâtre de la Comédie-Française. Une bande du plateau tourne, avec des personnages, figés ou non. Dans le duo Adriana/princesse de Bouillon, Livermore utilise ce mouvement pour créer des images d'une esthétique splendide soutenues par la sobriété des couleurs et l'élégance d'un clair-obscur aux lumières rasantes qu'on doit à Nicolas Bovey, attaché à souligner la beauté des chanteurs par ses lumières, comme à la fin lorsque le plateau tournant emporte Maurizio pétrifié par la mort d'Adriana, de la lumière déclinante à la ténèbre, et on aimerait voir l'image à la fois du premier rang, côté cour, en contre-plongée et du fond de la salle ou du balcon.

Pour la fête donnée par le prince de Bouillon, la chorégraphie d'Eugénie Andrus se souvient des ballets russes et les costumes évoquent le souvenir de Jean Cocteau et Picasso. À la fin de ce spectacle dans le spectacle, les danseurs achèvent leurs évolutions au milieu des invités et Alagna doit reculer sa chaise pour leur faire de la place. Exception faite de cet imprévu qui l'a fait sourire, et à chaque répétition ce sera pareil, il est entièrement Maurizio, son expression et son regard sont ceux d'un grand seigneur sur des saltimbanques à qui l'époque refuse de reposer en terre chrétienne (Adrienne

sera ensevelie à la sauvette par des amis de Voltaire et du comte de Saxe) : impassibilité, intérêt poli, lueur d'amusement et petite étincelle secrète ; s'il était Roberto, on saurait en le regardant s'il aime ou pas, s'ennuie ou s'intéresse. Lui qui n'a pas l'habitude d'être un spectateur, il a froid et va chercher sa veste gris-bleu aux motifs jacquard avant l'air de Menchikoff pendant lequel apparaît un accessoire spectaculaire : un immense drapeau bleu, blanc, rouge.

Le soir, avant de quitter l'Opéra, il appelle sa femme, la soprano Aleksandra Kurzak, elle est en scène depuis dix minutes à Paris au moment où il termine sa journée à Monte-Carlo.

MERCREDI 8 NOVEMBRE

Troisième jour de répétition. Grimaldi Forum. 14.30-19.30. Scénique piano, solistes, chœur, ballet, figuration.

Barbara Frittoli et Roberto Alagna commencent une heure plus tôt aujourd'hui pour travailler les duos avec le metteur en scène.

Le premier matin, dans le studio, assis ou debout devant leurs lutrins, plongés dans leurs partitions, ils étaient chacun en face de son personnage comme s'ils n'avaient jamais chanté le rôle. Ils l'apprivoisent chaque jour davantage. Avant la répétition, Barbara travaille sa voix, ample et souple, à laquelle se mêlent d'autres voix venant des loges voisines.

On entend rarement celle de Roberto à ce moment. Il attend que le couloir soit vide, les chanteurs sur scène et les intervenants sur le spectacle dans la salle. Alors, il lance

des Si bémol qu'il marquera peut-être un moment plus tard, puisqu'il les tient, qu'ils sont là, dans sa gorge, qu'ils sont à lui.

Depuis, le premier jour, il chante, dit qu'il ne chante pas et accepte d'expliquer cette contradiction : « Je ne chante pas à pleine voix, mais je chante. Aleksandra aussi m'a dit que c'était beau. »

Il explique que l'air de Menchikoff est l'un des plus difficiles, c'est l'un des plus beaux. Maurizio raconte comment il a repoussé l'ennemi à un contre quinze. Deux brèves acclamations du chœur exaltent la montée du chant victorieux qui s'élève en trois paliers jusqu'au sommet. Par la vaillance de sa voix, sa puissance de tragédien, la jeunesse de ses traits, l'allégresse de ses gestes, Alagna donne à voir le combat, l'explosion, le feu dans un crescendo qui le conduit au triomphe vocal et gestuel. Pareil à La Marseillaise de la place de l'Étoile lorsqu'il s'empare de l'immense drapeau, les deux poings fermés pour le tenir contre lui, sa voix monte, les notes s'étendent à travers l'espace comme un rouleau du Pacifique, aiguës, amples, rondes et longues, et ses yeux fulgurent, rétrécis entre les paupières tendues comme des lignes, ou agrandis. Aux derniers mots, e qui la storia posso ridir, il fait tournoyer les trois couleurs qui se déploient autour de lui dans un mouvement dont la beauté répond à la magnificence de son chant. Le public sera fasciné.

Dehors, à la fin de la journée, il prend sa première bouffée d'air frais comme un fumeur de cigarette qu'on aurait fait attendre trop longtemps. Il suit un chemin mouillé qui devrait être en bord de mer, mais on construit une presque île de luxe et la plage est cachée par une longue une palissade peinte qui représente la mer, dressée tout le long. Il fait nuit, c'est mouillé. S'il n'y avait pas ici ce ténor, avec son jean, sa casquette et son sac à dos, le trajet serait sinistre.

JEUDI 9 NOVEMBRE 2017

Quatrième jour. Grimaldi Forum. 15.00-19.00. Piano générale. Costumes, maquillages, vidéo.

Devant les machines à café, en ce premier jour où chanteurs, choristes et danseurs découvrent leurs maquillages et les costumes de Gialuca Falaschi, c'est l'effervescence. Ceux qui sont déjà habillés, maquillés, grimés croisent ceux qui ne le sont pas encore. Ils se dévisagent, s'interrogent, s'étonnent. Une danseuse, les joues d'un rouge éclatant, les yeux comme sertis de charbon, une perruque d'un blond vif à bouclettes serrées, ne se reconnaît pas ; une autre, sous un casque de perles noir de jais qui s'incurvent jusqu'à sa bouche, n'ose pas sortir acheter un paquet de cigarettes jusqu'à ce qu'un camarade, de blanc enfariné, propose de l'accompagner. Des pantalons bouffants côtoient des redingotes, des chapeaux huit-reflets défient des gilets clinquants, des plumes d'autruche aux couleurs chatoyantes ornent de hautes coiffures, des jupes à volants évoquent le dix-huitième siècle et le french-cancan. Pour habiller les comédiens du Théâtre-Français et les danseurs du prince de Bouillon, le cirque et le music-hall ont inspiré des costumes éclatants, pailletés, emplumés, burlesques qui contrastent avec les vêtements austères des militaires et des infirmières de la Première Guerre, les tenues d'une élégance raffinée de la haute société, déclinées en gris, noir et blanc et les somptueuses toilettes d'Adriana et de la princesse de Bouillon. Comme il existe des couleurs éclatantes dans la voix d'Alagna, il y a des musiques complexes dans les couleurs ; la rencontre des unes et des autres peut convaincre ceux qui doutent de leur apparence que le contexte les sert.

L'air crépite d'excitation, mélange de joie et d'inquiétude.

Alberto Mastromarino, qui interprète Michonnet, le régisseur de la Comédie-Française amoureux d'Adriana, que Roberto connaît et estime depuis qu'ils ont chanté ensemble Pagliacci de Bologne, inquiet, se demande comment il va inspirer la compassion avec sa tête de clown : « Vous allez y arriver, le public ne « verra » que votre voix et ce sera encore mieux et vous serez plus émouvant et votre amour sera encore plus touchant, puisque, de toute manière, c'est toujours ridicule d'aimer une étoile ! ». Là, il a presque un sourire.

Pendant que l'effervescence s'accroît devant les machines à café où c'est presque la bousculade, on maquille Alagna dans sa loge. Les gros pinceaux tournent autour de son visage et caressent ses joues. Il demande si ce n'est pas trop, la maquilleuse dit non, il faut qu'on puisse le voir de loin, mais il fait chaud, la couleur fond.

Il enfile son uniforme gris, en tissu épais et chaud, sur une chemise à col dur qui lui entre dans le cou. Il remplace la chemise par un tee-shirt et réenfile l'uniforme. Le col dur ne le suffoque plus, mais le liseré d'argent de la veste est une râpe, ça ne sera pas très confortable non plus.

On savait que le spectacle commençait à la Déclaration de guerre, on avait vu la scène en noir et blanc. Achievée, c'est du cinémascope ! Le mur couvert d'affiches s'ouvre sur un bouquet d'hommes vêtus de couleurs éclatantes qui jaillit vers le spectateur comme un feu d'artifice humain, hurlant, trépignant de joie et d'insouciance, pendant que, dans l'obscurité, des soldats en armes convergent vers eux en tenaille. La fin d'un monde est annoncée, l'hécatombe qui fera six millions de tués, détruisant ce que la France avait de plus précieux, les jeunes hommes les plus nobles, les plus courageux, les plus doués, les plus brillants artistes. On entre dans un spectacle qui ne ressemble pas aux autres sans plus se poser de questions sur l'âge réel de Sarah Bernardt jouant Adrienne.

Minuscule au pied de deux vidéos géantes d'Adriana, lorsqu'Alberto Mastromarino chante le monologue de Michonnet, son amour paraît d'autant plus impossible que l'image de celle qu'il aime est démesurée, entièrement hors de sa portée, comme l'amour devient tout aussi inaccessible, à un Maurizio pétrifié au pied de la vidéo qui craque, déjà usée, déjà rayée, tandis que le corps sans vie de celle qui resplendit sur écran géant git par terre.

Le costume d'Alagna est beau, ceux de Barbara Frittoli et Marianne Cornetti, magnifiques. Les scènes de groupe sont traitées comme des tableaux qui s'animent. Dans la rencontre d'éléments hétéroclites, qui ne semblaient pas faits pour se mêler et qui le font avec bonheur, c'est toute une société que montre Livermore, revisitant l'œuvre dans l'amour de la musique et la glorification des chanteurs dont il exalte la beauté (tous sont beaux, il suffit de trouver comment) et met le talent en valeur. Le travail en profondeur qu'il a réclamé de chaque chanteur est celui qu'Alagna fait seul, depuis toujours, il leur a fait chercher la vérité de leurs personnages et ils sont heureux d'avoir renoncé à la facilité des stéréotypes. Alessandro Spina, qui interprète le prince de Bouillon, dit que « dans son refus du cliché, Daniele a demandé à chacun de faire ce travail, qui est exceptionnel. »

Il reste à répéter les saluts.

Dans la loge d'Alagna, il y a le livret d'Adriana à côté de celui de Lohengrin qu'il travaille pour Bayreuth.

VENDREDI 10 NOVEMBRE

Cinquième jour de répétition. Grimaldi Forum. 14.30-17.30.

Italienne avec surtitrage.

Avant la répétition, Barbara devant les machines à café. Belle, vivante, spontanée, un teint crémeux, de la grâce et ce moelleux des mouvements qui fait qu'elle est bien accordée avec son partenaire sur le plan esthétique et vocal. Le premier jour, au studio, elle aurait pu détester la présence d'une inconnue, même travaillant avec Roberto Alagna, elle m'a permis de la photographier, le lendemain elle m'a dit qu'elle était contente que je sois là. Elle extirpe deux cafés de la machine. Elle sourit, on peut parler, enregistrer même.

« À Barcelone, la mise en scène était classique. Ici, où Daniele Livermore a repensé l'opéra de fond en comble, vous interprétez Sarah Bernhardt jouant Adrienne. C'est un rôle de poupée russe, un personnage en contient un autre, votre travail de tragédienne est donc plus difficile.

-Mais j'aime beaucoup mieux cela ! C'est tellement plus intéressant ! Entrer dans un personnage comme Sarah Bernhardt m'a fait étudier une gestuelle baroque, ces attitudes si recherchées, ces gestes si lents, si dramatiques, et il y a des vidéos, je suis très curieuse voir les projections.

-Je ne vous aurais pas reconnue tellement vous êtes changée sur scène.

- Ah, dit-elle en riant, je le sais, ma mère me l'a dit, elle ne me reconnaît pas. Mais c'est ce que j'aime, travailler en profondeur un personnage. Roberto aussi travaille de cette manière, il va au fond des choses comme je veux y aller, c'est pour ça que nous nous entendons bien. Je fais quelque chose, il me comprend, il fait quelque chose, je le comprends. »

L'italienne commence, l'opéra en entier du début à la fin, les chanteurs tous sur scène avec une chaise et un lutrin, Roberto et Barbara au centre, rejoints par Marianne, se lèvent pour chanter quand c'est leur tour ; lorsqu'il ne chante pas, Roberto suit sur la partition. L'orchestre est là pour la

première fois. C'était beau au piano, mais d'une répétition à l'autre, l'envie montait, d'avoir l'orchestre, il arrive qu'il tonitrué en écrasant les voix, et c'est dommage.

Pendant la pause, Marianne Cornetti, dont la puissance vocale que le chef lui a demandé de ne pas économiser, attirera des applaudissements, vient dans la salle. Spontanément, elle raconte son personnage qu'elle aime visiblement:

« Pourtant vous êtes une méchante, princesse de Bouillon !

– Bien sûr ! Heureusement qu'il y en a ! Sans les méchantes, rien ne bougerait. Regardez Azucena, c'est la même chose, et puis la princesse de Bouillon aime, elle a des mots très beaux, voyez son aria. »

Il s'est produit ce qui se passe chaque fois, à toutes les répétitions, dans tous les pays. À chaque air d'Alagna, l'orchestre applaudit avec les mains ou en frappant les instruments. Les autres solistes aussi sont applaudis, et dans la salle, si peu nombreux, on fait de notre mieux pour leur adresser cette admiration et ces remerciements dont forcément ils ont besoin, s'étant donnés dans ce qu'ils ont de meilleur.

SAMEDI 11 NOVEMBRE

Sixième jour de répétition. Grimaldi Forum. Scène orchestre + lumières + vidéos+ surtitrage.

Quatre-vingt-dix-neuvième anniversaire de l'Armistice de la Première Guerre mondiale.

Personne n'est en costume, mais Alagna fait son entrée, casquette militaire à la main, le manteau sur ses épaules,

oui, le grand et lourd manteau, mais si bien coupé, pour le premier duo avec Adriana. Il aime s'emparer d'un accessoire dès qu'il le peut, si l'accessoire lui plaît car il y a des mises en scènes où il n'est pas pressé de devancer, mais il se plantait le petit chapeau de Nemorino sur la tête dans l'Elisir d'Amore, il emportait la plume avec laquelle il signe son engagement dans sa loge et, dans un studio de répétition, pendant Carmen, il a enfilé la veste d'uniforme de don José qui se balançait sur un portant.

DIMANCHE 12 NOVEMBRE

Repos

LUNDI 13 NOVEMBRE

Septième jour de répétition. Grimaldi Forum. 14.30-17.30 Scène orchestre + lumières + vidéos+ surtitrage.

Commémoration des attentats de Paris et Saint-Denis, le 13 novembre 2015. Pendant trois jours de deuil, tous les spectacles ont été annulés. La cinquième représentation de l'Elisir d'Amore n'a pas été donnée. Avant celle du 18, solistes et chœurs ont chanté La Marseillaise devant le public debout qui pleurait. Alagna était blanc, la main de sa femme polonaise (Adina), qui tenait le texte de notre air national, tremblait d'émotion.

Après un dimanche de repos, dans sa loge, personne, c'est le bon jour pour lui demander quelque chose à quoi il a déjà ne dit une fois "pas maintenant » ; s'il le dit de nouveau, ce sera comme un refus définitif, il a toutes les raisons pour le dire de nouveau, mais il pose sa mandarine près de la partition. Efficace et franc comme toujours, ce qu'il dit de Maurizio séducteur, on ne l'a pas souvent entendu.

Je lui avais promis de ne pas lui prendre beaucoup de temps, l'entretien a duré dix minutes. Je lui ai fait signe d'arrêter lorsqu'il a dit : « la musique embellit tout ». Il a paru un peu surpris que je ne cherche pas à prolonger, alors que je le tenais sur mon écran, mais un accord, c'est un accord, je ne veux pas le tromper : « Ma générosité doit répondre à la tienne », c'est dans Corneille. Il sourit et récupère sa mandarine. Grâce au pied, l'image n'a pas bougé, de temps en temps, je surveillais l'écran, s'il est content, on pourra recommencer.

Il porte un tee-shirt qui le dessine des épaules à la taille, pas comme celui de samedi qui godaillait, et ça, ce n'est pas bon pour la photo, il le dit lui-même. Pas bon..., en principe, parce que le capter quand il lance sa voix dans les sommets de l'héroïsme et de l'amour avec un petit pull tortillé au lieu d'un superbe uniforme, c'est quelque chose aussi. Son chant alors l'habille de splendeur, et ce n'est qu'en triant les photos, après, qu'on s'aperçoit de défauts vestimentaires invisibles tout le temps qu'il chantait.

Barbara était moulée de noir, avec une longue veste très souple, ouverte, qui devenait transparente dans les contre-jours, lui dessinant une silhouette voluptueuse et douce. Son visage, qui peut l'être aussi, voluptueux et doux, devient tragique quand Adriana doute de l'amour de Maurizio.

Ce soir, où ils ne sont pas costumés, on mesure l'impact de la jambe de bois, qu'on a vue le 9 pendant la première répétition en costumes. Cette jambe ne permet pas qu'on oublie la

transposition pendant la guerre de Quatorze, époque des Gueules cassées présente dans l'art encore aujourd'hui dans Au revoir là-haut, chef-d'œuvre de Pierre Lemaitre dont Albert Dupontel vient de tirer un autre chef-d'œuvre au cinéma. Jusque dans les scènes d'intimité, elle rappelle les blessures atroces reçues sur le front. Le spectateur, qui s'intéresse difficilement à des histoires de Courlande au dix-huitième siècle, voit ici, au-delà des blessés de la Première Guerre, ceux de tous les massacres contemporains, et il est pris au cœur. La jambe de bois, bien qu'elle ne soit pas la conséquence d'un assaut dans les tranchées, rappelle des mutilations que les attentats terroristes rendent si universelles que chacun se sent concerné par la tragédie passée et par ce qui peut lui arriver. Les personnages deviennent si proches, si remarquablement présents. Adriana y gagne en pathétique et l'amour que lui porte Maurizio devient sublime quand il renonce à tout pour une estropiée, fût-elle la grande Sarah Bernhardt.

Comme il avait su mélanger conquête amoureuse et militaire au début pour donner de l'exceptionnel à ses duos, le librettiste ne se contente pas de faire mourir Adrienne, il fait entrer Maurizio chez elle alors qu'elle se croit trahie par lui. À partir de perdona jusqu'au final, pendant trois scènes donc, une déchirante explication, à l'ombre de l'empoisonnement d'Adriana, ajoute à la tension dramatique et relègue (presque) la mort à l'arrière-plan, d'autant que la comédienne a déjà voulu mourir par désespoir d'amour, et n'a continué de vivre que pour remonter sur les planches. C'est à une femme mutilée qu'un Maurizio poignant déclare qu'elle est son salut, l'angelo mio. C'est à elle qu'il offre le mariage. C'est pour elle, plus noble qu'une reine, qu'il méprise le trône qu'il désirait si ardemment et renonce à une couronne d'erbe intessuta. Alors, leurs deux voix se mélangent, leur amour croit défier le sort, vince la morte nel sogno d'or, et c'est à ce moment de félicité suprême qu'Adriana tremble entre ses bras, elle va mourir, les deux hommes qui l'ont aimée près

d'elle, car Michonnet assiste à la fin.

Ce duo du renoncement à la gloire est la réponse à celui du début. La musique, comme un écho inversé, au lieu de resplendir dans les évocations guerrières, épouse étroitement les mouvements des âmes, les suit dans leurs contractions, leurs élans impétueux, leurs doutes, leur union. Pour enlacer la voix de Barbara Frittoli qui, du désespoir au bonheur, s'élance sur toute la gamme des passions qu'elle fait resplendir, Alagna déploie des draperies vocales de somptueux velours.

Il n'est plus seul dans sa loge, des amies monégasques lui rendent visite et deux proches parents sont venus de Paris. Demain, il y aura une surprise, demain, on verra dans la salle, avant le début de la répétition, Maurizio en grand uniforme tenant sa fille dans ses bras tandis qu'Aleksandra pose sa joue sur son épaule.

MARDI 14 NOVEMBRE

Huitième répétition. Grimaldi Forum. 15.000-19.00. Pré-générale, avec hymne. Costumes, maquillages/perruques, vidéos.

Ils possèdent leur personnage ou ils sont possédés par lui. Les voix s'élancent. La sienne, radieuse. Dans la salle, sa femme et sa fille assistent à la première partie du spectacle. La petite Malèna, si petite, si exquise, avec son visage aux yeux immenses de sa mère qui va retourner chanter à Paris le lendemain, et ses boucles de princesse de conte de fées, parce qu'elle a deux parents chanteurs, qu'elle connaît les salles, les loges et les coulisses et qu'elle a un caractère adorable, est capable de rester deux actes d'affilée à sa place, sans

bouger. Il y a six mois déjà, pour Cyrano, elle était dans la salle, on s'en apercevait quand la lumière revenait... si petite, si sage dans une salle d'Opéra, alors qu'elle n'a rien de ces enfants paisibles qu'on pose quelque part et qui ne bougent plus. Sur les vidéos, elle est toujours en mouvement, en train de danser, le corps fragile et élastique comme devait l'être celui de son père au même âge puisqu'on voulait l'engager dans un cirque.

C'est un hasard de se retrouver ce soir, en partant, dans le même ascenseur que Daniele Livermore. Contrairement au chef qui vient souvent devant les machines à café, lui non. Les chanteurs lui reconnaissent du génie, mais si on lui demande comment lui est venue l'idée de Sarah Bernardt, il répond simplement qu'il a des amis.

« Vous avez été chanteur, c'est vrai ?

– C'est vrai !

– C'est pour cette raison que vous les aimez et que vous les mettez en valeur, en magnifiant leurs gestes et en soulignant leur beauté?

– C'est parce que j'aime la musique ! On ne peut pas être metteur en scène d'opéra sans aimer la musique. À la Scala, il y a un chef qui voulait enlever une cabaletta dans Rossini sous prétexte que c'est de la pornographie musicale, mais qu'il s'en aille ! Il y a d'autres métiers ! »

On s'est quitté devant le passage piéton.

MERCREDI 15 NOVEMBRE 2017

Relâche

« Dans ma maison, il y a le lit de l'acte IV, exactement le même que celui où vous chantez votre dernier duo, c'est l'oncle de mon grand-père qui l'a fait, c'est lui qui, avec ses amis, à Marseille, dételaient la voiture de Caruso.

– Ce n'était pas Caruso, il n'a jamais chanté à Marseille, il a chanté une fois à Paris.

– C'était Georges Thill, peut-être Luccioni ? J'ai une photo de mon grand-père, en Quatorze. Il est en uniforme, comme Maurizio, pas le même uniforme, celui de mon grand-père, dans un tissu foncé. Il avait un casque en cuivre et une épée. Il a été gazé, toute sa vie il a porté un corset, comme une coquille. Il avait un Rigoletto en plâtre peint, qui me faisait peur quand j'étais petite et d'autres personnages d'opéra en bronze. On a tout volé, y compris les masques à gaz.

– Pourquoi ne racontes-tu pas cette histoire dans l'article ?

– Parce que c'est personnel !

– Je trouve que tu devrais la raconter ! Et mettre la photo de ton grand-père ! »

Voilà, c'est fait, Maestro ! L'histoire est racontée et, sur mon site, j'ajoute la photo

JEUDI 16 NOVEMBRE 2017

Neuvième et dernière répétition. Grimaldi Forum. 20.00.
Générale avec hymne.

Deux jours plus tôt, devant la salle vide de la pré-générale, Roberto Alagna a chanté de tout son être. Les solistes en ont fait autant, les chœurs, sous la direction de Stefano Visconti, et les ballets se sont donnés à fond. Les quelques spectateurs qui ont travaillé pendant les répétitions étaient comblés. Deux jours plus tard, pour la générale ouverte, devant une salle bondée et tout de suite dans l'enthousiasme, c'est l'éblouissement de nouveau.

Il y a dans ce spectacle un élan qui était perceptible dès la première répétition, c'était physique, presque palpable, ce sentiment qu'une œuvre est en train de se créer sous vos yeux. Pour les chanteurs, les choristes, les danseurs, les figurants et tout le personnel de l'Opéra, ce devait être ressenti au centuple ; c'est peut-être pourquoi tous ont accueilli la créature étrangère qu'est un écrivain sans la traiter en corps étranger ; des machinistes au chef de scène, des maquilleuses au metteur en scène, des danseurs au chef, des couturières aux solistes, des solistes aux étoiles, des étoiles à l'Étoile, ils ont été chaleureux. C'est un signe, une façon de travailler, une manière d'être, un choix.

Ce choix est celui d'Alagna.

Il n'est pas celui qui a le plus de pouvoir dans la machine opératique, mais il a ce pouvoir que lui donne, dans une équipe, son charme et son charisme, son élégance, celle de Cyrano, sa gentillesse, sa générosité. Ce n'est pas dire qu'il est un saint et ne se fâche jamais, s'il le fait, c'est sans crier (ce qui d'ailleurs est pire), par égard pour sa voix, il ne se met pas en colère, ne hausse pas le ton à cause d'elle, ne prend aucun risque pour ne pas abîmer la coulée d'or qui lui ruisselle de la gorge. Il se présente toujours de bonne humeur au premier jour d'une série de répétitions, sourire aux lèvres, saluant tout le monde, se souvenant de personnes qu'il n'a pas vues depuis des années. Il facilite le travail de ses partenaires et intervient pour eux. Qu'un chef interrompe un de ses camarades avec trop d'insistance ou de brusquerie, il

va trouver le chef. Le soir d'une générale, lorsqu'il en a fini avec les entretiens aux journalistes, sa loge est ouverte à tous, on frappe, on ouvre, une tête se montre, un technicien demande si sa petite cousine escortée de sa maman peut entrer, qu'elle entre, elle veut chanter et aimerait une photo (il en accorde plusieurs, c'est le rite, si elle n'a pas d'appareil, il fait lui-même des selfies pour elle, tête contre tête), elle demande des conseils au Maître :

« Pas de conseils », dit-il, « on chante, on suit sa voix, c'est elle qui dirige, c'est elle qui décide, elle qui sait si on est chanteur ou pas. »

D'autres, qui n'ont pas le prétexte du chant, viennent aussi, il n'a pas eu le temps de se doucher, de se changer, il les reçoit, le défilé continue et s'épuise. Il parvient à recevoir ses proches, des fidèles qui le suivent dans le monde entier, dont plusieurs travaillent avec lui depuis des années. Il manque ici un mot à notre langue, fan est péjoratif, groupie est pire, alors ? alors il n'y a pas à hésiter, j'invente « fid », le laudatif, tiré de fidèle et pas de fanatique, définition : « admire, aime et respecte l'objet de son admiration », reste à lancer le mot...

Au moment de lui dire au revoir et de le laisser avec ses amis, le pied de l'appareil de photos manque à l'appel du matériel. Galopade dans les coulisses. Le spectacle est fini, les machinistes s'étonnent : « Vous avez vu mon pied ? » Ils brandissent en riant la jambe bois : « Le voilà ! » L'autre était sur le fauteuil. Il a bien servi, il a aidé à en prendre des photos. Certaines uniques. Les éclairages ont changé. Je les ai tous. Le metteur en scène a modifié la fin. J'ai les deux versions. Dans la première, après la mort d'Adriana, Maurizio se tourne pour regarder son image géante sur les vidéos, elle est morte, mais il vit et regarde le film où elle joue. Dans la version finale, figé devant la projection, face à la salle, éclairé en contre-jour pour transformer son visage en bloc de marbre travaillé au ciseau sans lissage, tout en

lui signifie qu'il est mort lui aussi ; et c'est ainsi pétrifié que le plateau tournant l'emporte lentement dans les ténèbres, lui qui est vivant mais semble mort, partir la rejoindre dans l'éternité des amants.

La salle retient son souffle devant cet achèvement dans la poésie pure.

La salle est vide. Sa voix s'est tue pour ce soir, à moins qu'il n'aille chanter quelque part avec ses amis. En fermant les yeux, on le réentend dans l'écrin d'une mise en scène qui exalte tout ce qu'il est. Les bruits du plateau attaquent ces airs qui se chantent encore dans une tête, il faut grimper se cacher dans les cintres et ne plus redescendre jusqu'à la représentation interdite du 19 ou s'enfuir dans la nuit retrouver les accents de ce timbre qui est un prodige, les gens le disaient dans la salle et acclamaient.

Photo prise pendant les répétitions.

© texte et photo [Jacqueline Dauxois](#)

Pour en savoir plus sur Roberto Alagna par Jacqueline Dauxois depuis la publication des Quatre Saisons avec Roberto Alagna, ci dessous depuis [son blog : « Jacqueline Dauxois, écrivain »](#), les liens pour son site sont classés par ordre chronologique inversé, des derniers articles sur Adrienne Lecouvreur jusqu'au premier, sur Cyrano de Bergerac, au Metropolitain Opera de New York.

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/11/24/roberto-alagna-d...lo-novembre-2017/>

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/11/18/entretien-avec-r...monte-carlo-2017/> □

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/09/02/le-don-jose-de-r...l-opera-de-paris/>

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/09/29/roberto-alagna-d...deuxieme-partie/>

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/07/16/roberto-alagna-e...-16-juillet-2017/> □

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/07/13/londres-avec-les...tt-es-de-turandot/>

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/07/09/roberto-alagna-d...res-juillet-2017/> □

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/06/24/le-nemorino-de-roberto-alagna/>

<http://www.jacquelinedauxois.fr/2017/05/10/roberto-alagna-d...-bergerac-au-met/>

CD, compte rendu, critique. BERLIOZ : Les Troyens. John Nelson (4 cd + 1 dvd / ERATO – enregistré en avril 2017 à Strasbourg)



CD, compte rendu, critique.
BERLIOZ : Les Troyens. John
Nelson (4 cd + 1 dvd / ERATO –
enregistré en avril 2017 à
Strasbourg). Saluons d'emblée le
courage de cette intégrale
lyrique, en plein marasme de
l'industrie discographique,
laquelle ne cesse de perdre des
acheteurs... Ce type de réalisation
pourrait bien relancer
l'attractivité de l'offre, car le

résultat de ces Troyens répond aux attentes, l'ambition du projet, les effectifs requis pour la production n'affaiblissant en rien la pertinence du geste collectif, de surcroît piloté par la clarté et le souci dramatique du chef architecte, John Nelson. Le plateau réunit au moment de l'enregistrement live à Strasbourg convoque les meilleurs chanteurs de l'heure Spyres DiDonato, Crebassa, Degout, Dubois... Petite réserve cependant pour Marie-Nicole Lemieux qui s'implique certes, mais ne contrôle plus la précision de son émission (en Cassandra), diluant un français qui demeure, hélas, incompréhensible. Même DiDonato d'une justesse émotionnelle exemplaire, peine elle aussi : ainsi en est-il de notre perfection linguistique. Le Français de Berlioz vaut bien celui de Lully et de Rameau : il exige une articulation

lumineuse.

La Chute de Troie convoque des personnages qui se font individualités fortes : désespérée, mais sublimes (selon l'idéal de Berlioz qui recherche chez Gluck, la grandeur humaine, la noblesse morale quelque soit la situation et le destin) : ainsi le Chorèbe de **Stéphane Degout**, hier servi avec peut-être plus de distinction encore, par l'inusable et altier Ludovic Tézier ; idem dans la seconde et dernière partie, Les Troyens à Carthage dont l'orchestre sait aussi sculpter avec une volupté lascive, les couleurs africaines.

A défaut d'un français parfait, le sens commun resserre la cohésion de l'équipe dans l'exactitude du sentiment et du caractère de chaque scène. Saluons après un Jon Vickers légendaire sous la direction de **Colin Davis (référence absolue)**, l'américain **Michael Spyres** (qui aux côtés d'Enée, chante aussi chez Berlioz, un remarquable et très humain, Faust). La ligne, la pureté du style le distinguent de ses partenaires. Torche vivante, embrasée, amoureuse passionnée qui se consume totalement, **la Didon de Joyce DD marque les esprits par la vérité de son incarnation**, moins l'éloquence linguistique de son personnage. Elle est donc plus organique et féline, sauvage mais princière qu'aristocratique par un verbe ciselé. Mais les nuances et les couleurs fauves d'une grande tragédienne sont bien là : proches du sublime.

Le soin apporté aux « seconds rôles » fait les grandes réalisations. Saluons aussi le Narbal épatant de **Nicolas Courjal**, comme l'Hyias de **Stanislas de Barbeyrac**, le Iopas de **Cyrille Dubois**, deux figures montantes du chant français (baroque autant que romantique), de même la sentinelle très juste de Richard Rittelman au tout début de l'épopée...



Architecte, soucieux de la direction globale comme de la grande lisibilité des scènes, entre l'individuel (qui prime dans le destin tragique du couple Didon / Enée dans la seconde partie), et la flamme collective où souffle le vent de la fresque virgilienne, **John Nelson réalise une approche plutôt sérieuse et construite.** Pourtant sans atteindre la vérité et la

profondeur de Colin Davis, Nelson accomplit une lecture structurée, construite où s'assume aussi la belle présence des chœurs requis pour l'expérience strasbourgeoise. Du beau métier, solide et expressif. Mais... reconnaissons que le français et sa lisibilité continuelle manquent cruellement ici. En 1969, Colin Davis savait autrement maîtriser l'éloquence déclamatoire mais si naturelle du texte berliozien, d'une grandeur humaine, juste et poétique. Nonobstant nos infimes réserves, la lecture de Nelson 2017 s'impose par son nerf, sa franchise expressive, son relief dramatique global; l'engagement des chanteurs, prêts à caractériser leur partie, malgré un français vraiment incompréhensible pour certains. Même perfectible, cette version est une production lyrique ambitieuse, qui dans sa version enregistrée, alliant l'audio et la vidéo, – 4cd et 1 dvd-, doit être soulignée en gras, – nouveau fleuron Erato, élément moteur qui régénère l'industrie du disque en pleine crise.

CD, compte rendu, critique. **BERLIOZ : Les Troyens. John Nelson** (4 cd + 1 dvd de 1h25mn / ERATO – enregistré en avril 2017 à Strasbourg).



BERLIOZ : LES TROYENS. Opéra en 5 actes et 2 parties : La Prise de Troie et Les Troyens à Carthage. Livret du compositeur, d'après L'Énéide de Virgile. Création en allemand à Karlsruhe au Hoftheater le 6 et 7 décembre 1890 – Première partie créée en français, le 4 novembre 1863 à Paris, au Théâtre Lyrique / Seconde partie créée en français, le 28 janvier 1891 à Nice, au Théâtre municipal

Par ordre d'apparition :

Un soldat (acte I), un capitaine grec (acte II) : Richard Rittelmann

Cassandre : Marie-Nicole Lemieux

Chorèbe : Stéphane Degout

Enée : Michael Spyres

Ascagne : Marianne Crebassa

Panthée : Philippe Sly

Hélène, Hylas : Stanislas de Barbeyrac

Priam : Bertrand Grunenwald

Hécube : Agnieszka Sławińska

Ombre d'Hector, Mercure : Jean Teitgen

Didon : Joyce Di Donato

Anna : Hanna Hipp
Iopas : Cyrille Dubois
Narbal : Nicolas Courjal
Sentinelle I : Jérôme Varnier
Sentinelle II : Frédéric Caton

Chœur de l'Opéra national du Rhin
Direction : Sandrine Abello

Badischer Staatsoperchor
Chef du chœur : Ulrich Wagner

Chœur philharmonique de Strasbourg
Chef du chœur : Catherine Bolzinger

Orchestre Philharmonique de Strasbourg
Direction musicale : John Nelson

**Compte rendu, opéra. Genève,
Opéra des Nations, le 24
novembre 2017. Saint-Saëns :
Ascanio. Guillaume Tourniaire**



Compte rendu, opéra. Genève, Opéra des Nations, le 24 novembre 2017. Saint-Saëns : Ascanio (version de concert). Guillaume Tourniaire. Au départ, en 1843, d'après les Mémoires de Benvenuto Cellini, figure un roman à succès d'Alexandre

Dumas, que le collaborateur, Paul Meurice, porte à la scène en 1852. L'aventurier y est peint sous un jour favorable, dévoué à ceux qu'il aime. Louis Gallet en tire un livret qui s'appuie sur le cadre historique, l'intrigue et la vérité des personnages mis en scène : Cellini, l'artiste, impétueux, bienveillant, loyal et sincère, Ascanio qu'il aime comme son fils, lui-même épris de Colombe d'Estourville, fille du prévôt de Paris, hostile à Cellini, la duchesse d'Etampes, favorite de François Ier sur lequel elle règne, mais qui a jeté son dévolu sur Ascanio, Scozzzone, modèle de l'atelier de Cellini, dont elle est la fouguese amante, Charles-Quint, un mendiant et quelques gentilshommes, voilà les principaux acteurs. L'intrigue diffère de celle de l'opéra-comique que Berlioz signa en 1838, inspiré par les mêmes « Mémoires ». Aussi Saint-Saëns, après avoir hésité, intitula-t-il son opéra « Ascanio » pour éviter toute confusion. Créé en 1890, repris en 1921, l'ouvrage était tombé dans un total oubli, n'étaient un air que Régine Crespin avait enregistré, et des variations pour flûte, tirées du ballet.

Un chef lyrique particulièrement curieux, **Guillaume Tourniaire**, déjà familier de l'œuvre de Saint-Saëns, s'est attaché à rendre vie à ce grand opéra. Il en a patiemment reconstitué la partition de la création, à partir du manuscrit de Saint-Saëns, et a convaincu le Grand-Théâtre et la Haute Ecole de Musique de Genève de s'associer pour en permettre la réalisation. Pas moins de 12 solistes dont 6 pour les principaux rôles, 65 choristes, plus de 85 musiciens, un orgue, les moyens requis – considérables – ont été réunis pour une version de concert qui va captiver les auditeurs durant 3

h 30, sans compter l'entracte. Sept tableaux, chacun des deux premiers actes en comptant deux, avec un ballet, dans la descendance naturelle de Berlioz et de Meyerbeer, nous avons là la réponse française au wagnérisme qui gagnait l'Europe. La réalisation, admirable, nous permet de découvrir un ouvrage majeur, que les qualités musicales et dramatiques hissent au niveau de chefs-d'œuvre. Peut-elle pour autant se prévaloir d'une traduction fidèle des intentions du compositeur, quand on sait quelles volontés il exprimait à Jacques Rouché pour la reprise de 1921 ? Ainsi, l'Opéra de Paris imposa-t-il à la création une mezzo pour le rôle de Scozzzone, contre la volonté de Saint-Saëns. L'édition de la partition de 1890 le signalait déjà, pudiquement (« Le rôle de Scozzzone, écrit par l'Auteur pour la voix de contralto, a été pointé pour mezzo-soprano spécialement en vue des représentations à l'Opéra »). On s'interroge donc sur les raisons qui ont présidé au choix du respect de la distribution de la création, même fautive. Cette question de détail ne saurait occulter l'intérêt et le bonheur de cette soirée qui fera date.

L'orchestre, au même titre que chez Wagner, mais avec d'autres moyens, joue un rôle essentiel. Même en sachant quelles furent la science, la culture et l'art de Saint-Saëns, on ne manque pas d'être surpris et ébloui par l'écriture, toujours claire, y compris dans les passages les plus denses et par l'orchestration, magistrale. Ainsi, le ballet (« *Divertissement* »), riche de productions contemporaines de Delibes comme celles de Massenet, ses 12 numéros, justifierait à lui-seul que l'ouvrage soit remonté dans sa version scénique. Sans conteste, cette extraordinaire page orchestrale équivaut, voire surpasse les autres.

Quant au traitement vocal, la maîtrise de Saint-Saëns en est exceptionnelle, exploitant non seulement les techniques alors en cours, mais allant jusqu'à esquisser le *sprechgesang* (« Tous ces récits presque parlés » écrit-il au début du quatrième acte. Au cœur de l'ouvrage, Benvenuto Cellini, rôle écrasant, est idéalement chanté par Jean-François Lapointe. La voix est pleine, sonore, d'un velours somptueux, d'une diction

exemplaire, traduisant à merveille l'autorité du créateur et la bienveillance, la grandeur d'âme de l'homme. Singulièrement, le compositeur ne lui confie aucun air, mais des duos et des ensembles nombreux, ainsi que des récitatifs où le grand baryton donne toute sa mesure, naturel et émouvant. Ascanio est confié à **Bernard Richter**, splendide ténor, puissant, projeté, heldentenor plus que Tamino, Ottavio ou Pelléas, qu'il a si bien chanté. On admire la performance, mais l'émotion n'est pas au rendez-vous : le jeune et pur Ascanio, frais, naïf, n'est qu'une image qui s'accorde mal au personnage vaillant campé par le chanteur. **Jean Teitgen** et **Clémence Tilquin** avaient déjà participé à la renaissance de Proserpine. Ils se retrouvent pour l'occasion. Le premier nous vaut un François Ier plus que royal, voix sonore, imposante, timbrée pour un chant exemplaire. Le magnifique acte III, central, repose largement sur sa présence. Les rôles masculins secondaires ne connaissent aucune défaillance. Qui plus est, l'humble mendiant, chanté par Mohammed Haïdar au deuxième tableau, nous vaut un grand moment d'émotion : la couleur, le soutien, le caractère, tout est là. D'Estourville et d'Orbec, les deux ténors, sont également remarquables, à suivre. Côté femmes, on serait en peine de trancher : qui de Scozzzone (**Eve-Maud Hubeaux**) ou de la duchesse d'Etampes (**Karina Gauvin**) est le premier rôle ? Commençons donc par la mezzo, dont on a signalé la volonté de Saint-Saëns de confier le chant à un contralto. Même si le premier acte ne convainc qu'à moitié (medium et projection paraissent faibles), la voix s'épanouit ensuite, avec de solides graves et des aigus agiles et puissants. Sa chanson « **La, la, la, la, Fiorentinelle** », tout le quatrième acte sont d'une grande beauté. Les qualités sont évidentes, mais ne suffisent pas à emporter totalement la conviction. Scozzzone n'est pas Hébé, mais Junon, Vénus, Diane, comme le lui chante Cellini. Le soprano dramatique de **Karina Gauvin** correspond fort bien au tempérament de la Duchesse d'Etampes. Sa passion dévorante, sa jalousie, sa haine sont traduits avec une maestria exceptionnelle : de la séduction d'Ascanio au duo avec François Ier et jusqu'à la folie

hallucinée du dénouement, tout est juste. La Colombe de Clémence Tilquin, soprano léger, frais, quasi juvénile, emporte l'adhésion. Sa chanson « Mon cœur est sous la pierre » est en tous points parfaite : l'émotion de la pureté, avec le soutien ponctuel des cordes, la ligne modale et souple sont non seulement une prouesse d'écriture, mais la réalisation qu'en donne notre soliste est bouleversante.

Les nombreux chœurs, importants, variés dans leur composition comme dans leurs interventions – ouvriers, apprentis, élèves, gentilshommes, la foule, la cour – participent pleinement à la vie de l'ouvrage. **Au chœur du Grand-Théâtre** s'est joint celui de la **H.E.M.**. L'ensemble est impressionnant de cohésion, de force, de précision. L'orchestre est celui de la **Haute Ecole de Musique** et fait preuve d'un authentique professionnalisme : l'attention, la concentration sont au rendez-vous. Les pupitres sont d'une égale qualité. Quant aux solistes instrumentaux (flûtes, cor, hautbois...) ils sont superbes et recueillent autant d'acclamations que les chanteurs. La direction totalement investie de **Guillaume Tourniaire** s'avère d'une redoutable efficacité : le geste ample, précis, un engagement physique total participent à la dynamique de cette re-crédation, dont il faut encore saluer le courage et la réussite.

Compte rendu, opéra. Genève, Opéra des Nations, le 24 novembre 2017. Saint-Saëns : Ascanio (version de concert). Guillaume Tourniaire, Jean-François Lapointe, Bernard Richter, Jean Teitgen, Mohammed Haïdar, Eve-Maud Hubeaux, Karina Gauvin, Clémence Tilquin.

72eme CONCOURS DE GENÈVE. Prix de la composition, le Coréen Jaehyuck Choi, 1er Prix 2017



72ème CONCOURS DE GENÈVE. Prix de la composition, palmarès. Le Coréen Jaehyuck Choi remporte le 1er Prix de Composition 2017. Au terme de la finale publique, qui s'est déroulée ce soir au Studio Ansermet

(RTS), à Genève, le 1er Prix de Composition du 72 ème Concours a été décerné au Coréen **Jaehyuck Choi (23 ans)** pour son concerto pour clarinette et Orchestre intitulé « Nocturne III ». Le 2e Prix a été décerné à l'Israélien Yair Klartag pour son œuvre « Bocca Chiusa ».

Le Prix du Public et le Prix Jeune Public ont été décernés au Coréen Hankyeol Yoon et le Prix des Etudiants a été attribué à l'Israélien Yair Klartag. Les trois finalistes ont par ailleurs reçu un prix spécial leur offrant l'opportunité d'écrire une œuvre pour violon solo qui sera imposée lors du Concours Menuhin 2018.



72ème CONCOURS DE GENÈVE. Prix de la composition, palmarès. Le Coréen Jaehyuck Choi remporte le 1er Prix de Composition 2017 : [EN LIRE +, visiter le site du Concours de Genève 2017](#)

LIRE aussi [notre présentation générale du CONCOURS de GENEVE 2017](#)

LIRE notre [grand entretien avec Didier Schnorhk, secrétaire général du Concours international de Genève : identité,](#)

singularité, accompagnement des jeunes lauréats, développement futur... En 2017, le Concours de Genève l'un des plus anciens au monde, riche d'une histoire exceptionnelle, entend se diversifier et défendre plus que jamais les jeunes talents, ce dans toutes les disciplines. Bilan et synthèse d'un événement annuel qui occupe une place spécifique, voire exemplaire parmi les institutions musicales et artistiques où l'esprit de compétition ne sert qu'un objectif, accomplir et accompagner les personnalités artistiques. Un entretien passionnant qui explique comment la globalisation ne signifie pas forcément baisse et appauvrissement du niveau des candidats... 3 questions pour faire le point et dresser un bilan sur un Concours singulier.



Compte rendu, concert. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann, Dijon, Opéra, Auditorium, le 23 novembre 2017. Stéphane Degout et Simon Lepper.

Compte rendu, concert. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann, Dijon, Opéra, Auditorium, le 23 novembre 2017. Stéphane Degout et Simon Lepper. « Il faut être vrai : être » constituait le credo de Ruben Lifschitz, le maître de Stéphane Degout, disparu l'an passé. Nul doute que l'élève, devenu lui-même un maître, n'ait suivi les conseils du premier. Stéphane Degout, sans démonstration physique aucune, vit pleinement ce qu'il chante, avec naturel, fruit d'un travail abouti, que l'on imagine intense. Avec une insolence dépourvue d'ostentation, il use de son merveilleux instrument, jamais démonstratif, toujours vrai. Son engagement est absolu et force l'admiration.



Le programme réunit des œuvres vocales de Fauré, de Brahms et de Schumann, sorte de retour aux sources schumanniennes du chant brahmsien comme de l'art fauréen. Commençons donc, à rebours de l'ordre voulu, par son point culminant : les Zwölf Gedichte , op.35, sur des poèmes de Justinus Kerner, de 1840. Pour n'avoir pas l'aura des cycles antérieurs, cet ensemble majeur résume tout l'art de Schumann. On y retrouve évidemment les thèmes chers au romantisme allemand, la nature, les amours déçues, la forêt, la solitude, la nostalgie, la mort, illustrés avec la sûreté exemplaire du compositeur. Certes, cette suite – Reihe plutôt que Kreis – comporte ce qu'on entend comme l'écho de lieder connus : enchaînement harmoniques, tournures mélodiques, formules d'accompagnement, mais pourquoi en refuser le droit à Schumann ? Chacun des tableaux appellerait un commentaire, mais ce n'est

pas le lieu (1). Ainsi, le deuxième, « Stirb, Lieb' und Freud' ! », dont le poème – frais, attendrissant – décrit la démarche d'une jeune fille renonçant au monde pour entrer dans les ordres, en dit peu, malgré ses sous-entendus, par rapport à Schumann. Oubliés Dietrich Fischer-Dieskau et Peter Schreier, pour ce bijou, imprégné de Bach, admirable de retenue et de ferveur. Le « Wanderlied » suivant, renoue avec la veine populaire germanique, résolu, enjoué, avec juste ce qui convient de tendresse. Comment ne pas faire le rapprochement avec le « Wanderung », lyrique, empreint de nostalgie ? Les trois derniers lieder du groupe, avec des souffrances intimes jusqu'à la dissolution finale, sont particulièrement poignants, augurant quelque part les seize années de calvaire que le compositeur avait encore à vivre. Stéphane Degout réussit magistralement à passer de l'expression la plus grave à la phantasie ou à la joie simple avec un naturel confondant. Son complice excelle dans ce langage fait tout autant pour le piano que pour la voix. Regrettons seulement une présence trop discrète du piano. Question de réglage ou de jeu, ou encore de placement dans le public ?

Les sept lieder de Brahms sont autant de moments de bonheur, un huitième (« Lerchengesang ») étant donné en bis. N'était la même observation qui prévaut pour l'équilibre entre la voix et le piano, Stéphane Degout nous offre, d'emblée, un « O kühler Wald » d'anthologie, proche du recto-tono, pour nous entraîner dans l'univers brahmsien. La célèbre « Mainacht », très contenue dans son premier volet, s'animant ensuite, pour passer ensuite, au fil des lieder, à la mélancolie, à la nostalgie. Comment ne pas rapprocher le « Nicht mehr zu dir zu gehen » des « Vier ernste Gesänge », tant la gravité de l'inspiration est forte ?

Les mélodies de Fauré, qui ouvraient le programme, constituent une absolue réussite. De taille réduite, mais remarquablement inspiré, le cycle « Poèmes d'un jour », est encadré par « Aurore » et le non moins célèbre « Automne ». Le legato, le souffle, la retenue, tout est là, avec des tons quasi inouïs : des aigus clairs, chatoyants ou estompés, et une égalité de

registre rare. Le texte est ciselé, toujours intelligible, raffiné sans affectation. La prosodie faurénne est servie à merveille par cette voix longue, au soutien constant, à l'articulation exemplaire. L'élégance aristocratique, la pudeur, toute la gamme des sentiments est illustrée avec maestria. Du très grand art.

Le même programme sera offert aux Lyonnais, aux Bruxellois et aux Parisiens, sauf oubli de ma part. Des rendez-vous à ne pas manquer !

(1) Les curieux et les passionnés liront avec profit l'étude suivante: Kreuels, Hans-Udo : Schumanns Kernerlieder ; Interpretation und Analyse, Frankfurt, Peter Lang, 2003, 181 p.

Compte rendu, concert. DIJON, Auditorium, le 23 novembre 2017. Poèmes, récital Fauré, Brahms et Schumann. Stéphane Degout, baryton et Simon Lepper, piano.

CD événement, critique: DOLCE DUELLO (Decca). Cecilia Bartoli et Sol Gabetta



CD critique : DOLCE DUELLO (Decca). Cecilia Bartoli et Sol Gabetta. Deux tempéraments féminins s'accordent ici pour partager un goût d'une ineffable finesse, associant virtuosité et expressivité dans une série d'arches de plus en plus languissantes et sensuelles. Classiquenews avait relevé l'esprit napolitain, le piquant ensoleillé du visuel de

couverture où les deux stars associées se tenant sous l'ombrelle, tout en enfourchant leurs Vespas emblématiques... tout signifie ici car tout est cohérent. Il souffle une ivresse très latine, piquante, agile, plus rauque qu'auparavant, moins élastique peut-être, mais toujours remarquablement véloce et d'une belle intensité chez la mezzo romaine **Cecilia Bartoli**. Lui donne la réplique avec souplesse et finesse, le jeu tout en intelligence mordorée de la violoncelliste argentine **Sol Gabetta**. La sélection a retenu des airs lyriques extraits d'opéras dont plusieurs premières, avec violoncelle obligé : ce sont deux voix pour un chant d'une volupté ardente, vive, palpitante, combinant vocalité du violoncelle, chaleur ambrée et chaleureuse de la voix. Le programme avait été lancé / créé **au dernier festival estival de Gstaad en Suisse, fin août 2017**, où rayonnait la complicité des deux personnalités. Sol Gabetta n'en est pas à sa première expérience : on se souvient d'un disque d'une même eau complice réalisé avec [le piano d'Hélène Grimaud](#).

A 2 voix égales, Cecilia Bartoli, Sol Gabetta

Sous l'ombrelle, 2 Lolitas s'alanguissent et palpitent...

Ici règne ce mélange ensorcelant d'agilité, et d'abandon, de nerf et de tendresse, diversement mesurés, déployés avec l'instinct musical et l'intelligence de deux authentiques divas de l'intention et de la finesse, sachant l'une comme l'autre nuancer, colorer, moduler pour exprimer non plus la séduction de la musique, mais son sens sur le plan émotionnel.



Sur la trace des castrats créateurs de la plupart des airs ici restitués (en première mondiale pour certains), Cecilia Bartoli a sélectionné en complicité avec Sol Gabetta plusieurs airs d'une langueur

virtuose rare : celle du vénitien du XVII^e, **Antonio Caldara** dont deux airs sont retenus ; mais aussi paraissent Domenico Gabrielli – ici la révélation de l'album dans « Aure voi de' miei sospiri », Air d'Inomenia extrait de San Sigismondo, re di Borgogna (1687), mais aussi Haendel ou Vivaldi dont Cecilia Bartoli incarne les tiraillements de Vitellia du Tito Manlio (acte I)..., – certains autres airs, réalisant l'équation délicate de l'agilité et la sincérité expressive. La tristesse et la profondeur funèbre d'Alceste de l'Arianna in Creta de Haendel, se déploie dans les mélismes et du violoncelle et de la maezzo suave, alangie (1734). Mais c'est certainement dans la gestion de la ligne vocal, sur le souffle, que Bartoli s'affirme dans Nitocri de Caldara (un inédit de 1722), qui ouvre ce formidable programme, équilibré et progressif tout en soignant la contraste des séquences dramatiques. Du Vénitien,

Gianguir de 1724 permet non pas un duel, mais la confrontation de deux intensités éperdues, frénétiques, violoncelle et voix, très subtilement imbriqués. Du bel ouvrage pour des partitions méconnues qui trouvent deux ambassadrices au charme convaincant.

Sol Gabetta, en conclusion du programme, joue **le Concerto opus 34 de Luigi Boccherini**, d'une virtuosité là encore intérieure ; la soliste toujours très subtile, éclaire le parcours sentimental et émotionnel avec les instrumentistes de Cappella Gabetta (Andres Gabetta, direction). De sorte que ce bouillonnement tendre et sculpté avec finesse, double sur le plan purement instrumental, l'éclat, la brillance et la sincérité des tourments et extases précédemment incarnés sur le plan vocal. Belle et tendre association.

Programme du cd Dolce Duello :

01. Antonio Caldara : « Fortuna e speranza » , Air de Emirena extrait de Nitocri (1722)
02. Tomaso Albinoni : « Aure andate e bacciate » , Air de Zefiro extrait de Il nascimento dell'Aurora (1710)
03. Domenico Gabrielli : « Aure voi de' miei sospiri » , Air de Inomenia extrait de San Sigismondo, re di Borgogna (1687)
04. Antonio Vivaldi : « Di verde olivo » , Air de Vitellia extrait de Tito Manlio (1719)
05. Georg Friedrich Haendel : « What passion cannot Music raise and quell! » , Air extrait de Ode for St. Cecilia's Day (1739)
06. Antonio Caldara : « Tanto e con sì gran pena » , Air extrait de Asaf extrait Gianguir (1724)
07. Georg Friedrich Haendel : « Son qual stanco pellegrino » , Air d'Alceste extrait de Arianna in Creta (1734)
08. Nicola Porpora : « Giusto Amor, tu che m'accendi » , Air d'Adone extrait de Gli Orti esperidi (1721)
- 09-11. Luigi Boccherini : Concerto pour violoncelle, op. 34



CD événement, critique : DOLCE DUELLO (Decca).
Cecilia Bartoli et Sol Gabetta – Parution le 10 novembre 2017. Prochaine grande critique du cd Dolce Duello le jour de la parution du cd – Grand entretien exclusif avec Sol Gabetta à venir sur

CLASSIQUENEWS.COM

LIRE aussi [notre dépêche annonce du cd DOLCE DUELLO par Cecilia Bartoli et Sol Gabetta](#)