

COMPTE RENDU critique, concert. Marseille, le 7 nov 2019 : Les Amants de Varsovie. Ewa Adamusinska- Vouland, Yves Dupuis.

COMPTE RENDU critique, concert. Marseille, Théâtre des Arts, le 7 novembre 2019 : Les Amants de Varsovie. Ewunia – Ewa Adamusinska-Vouland – chant et textes ; Yves Dupuis : piano et arrangements. Heureuse désinence, Varsovie, en français, appelle la rime « vie ». Mais la vie implique, fatalement la mort, et ce chant à l'amour, amoureuxment chanté, n'y échappe pas, même dans la discrétion de deux chansons, une superbe cantilène, sûrement une ballade ancienne, dialoguée, a cappella, sur un mode plus aigu que la tessiture générale des chants, où la jeune femme, revenant chez elle, frappant à la porte, désespérée, implore sa mère de venir à son mariage : terrible réponse, la mère n'est plus là, mais dans la tombe ; ou cette dernière chanson d'amour d'un jeune compositeur à sa bien-aimée qui ne le reverra plus puisque, phares en face dans la nuit, ivresse amoureuse ou autre, sa voiture sera son cercueil.



Mais hors ces deux airs, c'est la vie qui est exaltée ici par Ewunia, à travers les traverses, les rues, les ruelles, l'errance, les déambulations, les promenades amoureuses d'un couple dans le soleil ou la brume de Varsovie, dans les rousseurs de l'automne polonais aux feuilles mortes à la pelle de Kosma, avec leurs étapes rituelles, un anachronique et humoristique cinéma muet exaltant Valentino, un café de coin de rue où Orphée cherche son Eurydice perdue sous l'œil (de Pluton ?) du chat noir : escales affectives inverses varsoviennes de celles, effectives sans affection, des marins des bateaux de la Vistule en bordée, bordel à bord, des bobards à la pute embobinée rêvant d'un mot d'amour qui l'étreint sous l'étreinte tarifée et déchire sa voix.

C'est l'amour banal, universel, avec ses joies, ses tristesses, ses langueurs, ses rancœurs, ses cœurs rancis de déceptions ou brisés, comme celui de Rebecca revenant dans son village, pour la rencontre amoureuse qui n'aura pas lieu, déçue, déchue de son rêve trop beau, à la solitude condamnée. Même si « L'amour te pardonnera tout », il laisse des blessures mais, pour les romantiques, les plus désespérés des chants sont les chants les plus beaux.

Du chuchotement (Szeptem) de la douceur de l'aveu, du murmure de la confidence au cri de désespoir du la prostituée amère ou du tango lancinant de la séparation, Ewunia, quelques gestes sobres dessinés par la lumière, comédienne au visage expressif, chanteuse chaleureuse, voix large maîtrisée du lyrisme au parlando, envoûte de vocalité rayonnante dans sa robe polonaise fleurie, ou sa robe noire serrée de parodique vamp hollywoodienne des films noirs, sa blonde chevelure, flamboyant d'un éclair de projecteur dans l'ambiance sexy (« Le sexe est en moi »), propice et sombre de cabaret de ce nocturne varsovien.

Bien sûr, Chopin est évoqué avec Sand, et autres couples franco-polonais aux amours célèbres, comme, on l'oublie trop, Louis XV, le Bien-Aimé éperdument amant de Marie Leszczyńska

sa femme, dont je rappelle que, lassée, excédée de sa frénétique passion érotique et de ses conséquences (« Toujours couchée, toujours accouchée »), elle lui ferma sa porte et son lit, les ouvrant en grand au troupeau des éphémères favorites. Rappelons aussi Balzac et Ewelina Hńska.

Mais point n'était besoin de ces amoureuses cautions pour aimer ce pont amoureux que tissait la chanteuse et diseuse entre sa Varsovie et la France : musiques belles sur la belle musique inconnue de la langue, dont elle traduisait les textes en partie, passant avec humour à l'anglais, relayée par un remarquable pianiste, solitaire et solidaire, brochant librement au-dessus commentant en dessous, partant en virtuoses dérives de rêve musical pour toujours revenir aborder, sans la saborder, pour la border amoureusement, à cette voix tendre ou tragique.

COMPTE RENDU critique, concert. Marseille, Théâtre des Arts, le 7 novembre 2019 : Les Amants de Varsovie. Ewunia – Ewa Adamusinska-Vouland – chant et textes ; Yves Dupuis : piano et arrangements.

Partenariat de l'Institut Polonais de Paris en juin 2019 (Festival « Varsovie s'invite à Paris »). En juillet 2019, Festival d'Avignon.

Prochaines représentations :

Aix-en-Provence, samedi 23 novembre à 15h00, Musée des
Tapisseries.

Paris, Théâtre du Gymnase, du 17 février au 28 avril 2020 tous

Photo : © Matthieu Wassik

COMPTE-RENDU, critique, concert. MONTPELLIER, le 15 nov 2019. Les 40 ans de l'Orch National de Montpellier. Goerner, Schonwandt.

Compte-rendu, concert. Montpellier, Opéra Berlioz, le 15 novembre 2019. Concert de gala des 40 ans de l'Orchestre national Montpellier Occitanie. Nelson Goerner (piano), Michael Schonwandt (direction)

40 ans... Ca se fête ! C'est l'âge de l'Orchestre national Montpellier Occitanie, né de la volonté politique de George Frêche en 1979, et dont le premier chef fut Louis Bertholon. D'autres après lui, au fil des années, l'ont fait progresser, et l'on se souvient de ses successeurs : Gianfranco Masini, Cyril Diederich, Friedmann Layer, Lawrence Foster et aujourd'hui le grand Michael Schonwandt, dont chacun des concerts avec la phalange occitane soulève l'enthousiasme tant du public que de la critique. Le premier concert de la jeune formation (composé à l'époque de 34 musiciens... contre 88 aujourd'hui !) fut donné le 15 novembre de la même année, et c'est donc cette date qu'a retenu Valérie Chevalier pour célébrer l'événement par un concert de Gala, suivi par trois

semaines de festivités musicales qui s'achèveront le 8 décembre par un autre concert, dirigé cette fois par le jeune et talentueux **Magnus Fryklund**, l'actuel assistant musical de Schonwandt.

Gala des 40 ans de l'OONM !



Après les inévitables discours du Maire, de l'Adjoint à la culture et la Directrice de l'institution languedocienne, place à la musique, et c'est par une pièce de musique contemporaine écrite par **Kajia Saariaho**, « Ciel D'hiver », que débute la soirée. Cette pièce est en fait extraite d'une œuvre plus ancienne, « Orion », à laquelle la compositrice avait donné un nouvel écrin. Une peinture sonore très richement

élaborée est ici animée par des timbres solistes (piccolo, hautbois, violoncelle) qui dessinent en alternance leurs images sonores avant de s'amalgamer dans un espace mouvant et immersif. Un pupitre de percussions très colorées, comme ce glass-chimes étincelant, rehausse la texture sonore délicate autant que poétique. C'est ensuite le célèbre pianiste brésilien **Nelson Goerner** qui fait son entrée sur le plateau, pour interpréter le non moins célèbre **3ème Concerto pour piano de Sergueï Rachmaninov**. De fait, le grand pianiste ne déçoit pas les attentes et dialogue avec brio, dès les premiers accord, avec un **Orchestre national Montpellier Occitanie** qui donne ici le meilleur de lui-même, soutenu de manière sans faille par **Schonwandt**. Le ton est donc donné dès l'attaque du thème initial, et ce sera magistral, avec un tempo maîtrisé et un piano omniprésent. L'ampleur du souffle semble infinie, le discours est d'une brillance et d'une fluidité étonnantes, même dans le legato, et toutes les notes sont très distinctement détachées, ce qui est un régal pour l'oreille. Devant les ovations du public, le brésilien cède un bis issu du répertoire pianistique de sa patrie voisine qu'est l'Argentine, avec a pièce Bailecito de Carlos Guastavino.

Après l'entracte, la musique russe est à nouveau à l'honneur avec les trois Suites pour orchestre tirées du ballet **Roméo et Juliette de Sergueï Prokofiev**. Mais à vrai dire, Schonwandt n'en retient aucune d'entre elles, à proprement parler, pour terminer son programme, et il fait ici son marché à sa guise, en sélectionnant quelques extraits de chacune d'elles. Il est impossible d'aborder la musique de ce ballet sans posséder un sens inné du théâtre, et le chef danois fait la brillante démonstration de cette prédisposition à travers ces pages de Prokofiev. L'orchestre s'y montre tout aussi remarquable, vif et mordant, que dans Rachmaninov, et Schonwandt obtient de son ensemble un son net, dense et implacable tout au long de son plus célèbre extrait « La danse des chevaliers » ou encore dans la « Mort de Tybalt ». Une savoureuse sensualité se dégage également des flûtes et cordes évoquant la danse de

Juliette à travers d'angéliques arabesques. La discrète et si talentueuse **Dorota Anderszewska**, violon solo supersoliste depuis 15 ans au sein de la phalange montpelliéraine, s'acquitte avec brio des solos qui lui sont confiés dans la « Danse de jeunes filles antillaises ». Le public réserve une longue ovation à l'orchestre à l'issue de ce concert inspiré, et c'est avec une joie et un entrain communicatifs que chef et orchestre s'attèlent à l'étincelante « **Marche Joyeuse** » d'**Emmanuel Chabrier**.

De nombreux autres concerts sont prévus d'ici la clôture des festivités le 8 décembre... alors à vos agendas !



Compte-rendu, concert. Montpellier, Opéra Berlioz, le 15 novembre 2019. Concert de gala des 40 ans de l'Orchestre national Montpellier Occitanie. Nelson Goerner (piano), Michael Schonwandt (direction)

COMPTE-RENDU, critique, opéra. AVIGNON, le 10 nov 2019. OFFENBACH : La Périchole. E Chevalier / S Jean.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. AVIGNON, le 10 nov 2019. OFFENBACH : La Périchole. E Chevalier / S Jean. LA PÉRICHOLE, COULEUR PASTEL... Genre délicat que l'opérette, diminutif d'opéra, mais en rien diminué si on le traite avec la délicatesse que requiert son ensemble hétérogène d'éléments, parlé, chanté, théâtre comique, musique. Un rien qui pèse ou pose et l'ensemble implose plus qu'il n'impose sa réelle dignité de genre spécifique, en rien mineur. C'est pourquoi on saluera cette nouvelle production de l'Opéra Grand Avignon à laquelle Éric Chevalier, qui signe mise en scène, décors, costumes et lumières, avec la complicité du chef Samuel Jean, donne une fine cohérence esthétique, sans préjudice de la drôlerie verbale et musicale que l'on attend d'Offenbach et de

ses compères librettistes. On me permettra de rappeler des éléments historiques évoqués dans d'autres productions de l'œuvre, qui en éclairent les contours.



DE LA « PERRI CHOLI » PÉRUVIENNE À LA PÉRICHOLE

Une turbulente et troublante artiste

Il était une fois, dans le fastueux Pérou espagnol de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une jolie et piquante comédienne, danseuse et chanteuse, comme l'exigeait le genre sûrement de la tonadilla hispanique, souvent centré sur une femme. Elle sait lire, écrire privilège pour une femme de son temps. À Lima, Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza (1748-1819) est déjà célèbre lorsque débarque le nouveau Vice-roi d'origine catalane, Don Manuel Amat y Junient. Antérieurement gouverneur du Chili, grand administrateur, réformateur et bâtisseur, il lance des missions d'explorations vers les îles du Pacifique. Il a cinquante-sept ans, elle, dix-huit. Il en tombe amoureux, en fait sa maîtresse, sa favorite, l'installe au palais, au grand dam de la noblesse espagnole et créole qui n'a pas, sur ce chapitre, la largeur de vues de l'aristocratie française habituée aux incartades officielles, pratiquement institutionnelles, de ses monarques.

Mieux, ou pire que cela, il fait de sa belle métisse le centre mondain de Lima, la laisse inspirer des constructions nouvelles dont une magnifique fontaine, reflétant la lune qu'elle lui a demandé de mettre à ses pieds et, scandale, va jusqu'à lui offrir un carrosse somptueux, prestigieux privilège exclusif de la noblesse, dans lequel elle se pavane

dans la capitale, pour le grand bonheur du peuple de voir l'une des siennes ainsi intronisée, et le dépit et mépris des nobles qui honnissent l'intruse tout en étant forcés de la saluer bien bas, et de l'applaudir très haut au théâtre qu'elle n'a pas abandonné. La gifle qu'administre, en pleine scène à l'un de ses partenaires l'impulsive vedette, lui vaudra une disgrâce de deux ans. Mais les amants socialement inégaux mais égalisés par l'amour et le désir qui renversent toujours les classes sociales, renouent une liaison finalement heureuse de près de quatorze ans, malgré des hauts et des bas de ménage passionné. Le fruit en sera un fils auquel le Vice-roi donne même son propre nom.

« Perricholi », 'cho' comme chocolat et non « cocolat »

Donc, Péri chole à prononcer comme « chochette », comme devait bien dire Mérimée, savant hispanophile et ami intime de l'Impératrice espagnole Eugénie de Montijo, et non Péri cole, par une tradition linguistique erronée.

Micaela avait un nom : elle va gagner un surnom : « la Perricholi ». Dans l'intimité, le Vice-roi l'appelait tendrement « petit xol » (prononcé « petichol »), 'petit bijou' en catalan, ou, familièrement « pirri xol », 'ma petite métisse' ; il n'est pas exclu aussi que le Vice-roi, âgé comme un père, les jours de colère contre les frasques de la tumultueuse enfant, dans les alternances après tout conjugales du cœur, l'ai appelée « perra chola » en castillan, 'chienne de métisse', sonnante « perri choli » avec son accent catalan et le sifflement probable de sa bouchée édentée. Toujours est-il que l'opinion publique s'empara plaisamment du terme affectueux ou injurieux selon que l'on fût admirateur ou

détracteur de la belle devenue pour tous, en des sens opposés, « la Perricholi » de la légende.

Histoire et légende

Actrice et favorite, ce n'est pas la légende mais l'histoire qui conte aussi sa générosité. Un jour, narguant la noblesse dans son célèbre carrosse, elle aperçut un modeste curé portant à pied le Saint-Sacrement pour l'administrer à un mourant. Ému et honteuse, telle déjà une Tosca pieuse, elle descendit du luxueux véhicule, s'agenouilla, et en fit cadeau au prêtre pour qu'il pût exercer confortablement son pieux ministère.

C'est de ce geste célèbre que Prosper Mérimée, à Grenade en 1830 chez les Montijo, tira sa comédie en un acte *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* en 1829, ajoutée en 1830 à la seconde édition du supposé *Théâtre de Clara Gazul* dont il est l'auteur caché, jouée sans succès en 1850. Mais, hors du Pérou et de l'Espagne, la Perricholi, avait déjà inspiré *La Périchole*, vaudeville de Théulon et Deforges (1835) avant l'opéra-bouffe d'Offenbach et ses compères (1868). Puis, en 1893, vint la pièce en vers de Maurice Vaucaire, adaptateur de Puccini en français (au théâtre de l'Odéon de Paris), ensuite *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, opéra en un acte, livret et musique d'Henri Büsser (1948) et, enfin, le célèbre film de Jean Renoir, *Le Carrosse d'or* (1953) avec Anna Magnani. Belle postérité pour notre belle, que l'on retrouve, naturellement chez le grand écrivain péruvien Ricardo Palma (1833-1919) qui recueille traditions, anecdotes et histoires du Pérou dans ses inépuisables *Tradiciones peruanas*.

RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

Un grand et clair rideau rectangulaire en quatre panneaux surmontés eux-mêmes de festonnants rideaux rouges, court le long du vaste plateau de la salle de l'Opéra Confluence, provisoire et grande salle dans l'attente des travaux de rénovation de l'Opéra historique du centre-ville. La douceur de sa teinte entre jaune et rose très pâle, doucement verdâtre, éclaire, auréole, pastellise les beaux costumes anciens du peuple, beige, marron clair, rose des femmes, même quelques ponchos à motifs géométriques péruviens, plus foncés, sous des chapeaux, tricornes noirs en cuir ou en paille claire. Une irisation délicate imprégnera de diaprures la moire de la robe de la Périchole grise, élevée ou rabaissée au rang de favorite, la soie des costumes de cour, plus sombres, roux, marrons, dorés mais éclairés des perruques à frimas, jouera harmonieusement avec le fond lie de vin.

Grand mur de l'acte I, sur cet écran se projettent insensiblement d'imposantes fenêtres grillées de style colonial espagnol, de quelque palais, voisinant avec une simple fenêtre à persiennes avec du pauvre linge étendu au soleil, signe plus de coexistence parallèle que de mélange de

classes sociales. Des arcades hispaniques s'étireront aussi figurant une place. Avec des affiches délavées de spectacles, les murs parlent, en espagnol naturellement : vivats au Vice-roi prudemment et précipitamment peints par ses thuriféraires ministres en prévision d'une visite incognito de son Altesse courant le guilledou – contemporains des flatteurs et menteurs « villages Potemkine » idylliques montés à l'intention de voyages de Catherine II de Russie visitant son peuple – fardant à la va vite des graffitis le vitupérant et des protestations du peuple excédé du pouvoir pourri : « Este país es una pocilga », 'Ce pays est une porcherie', ce qui préfigure plaisamment, après la galerie du tableaux du palais, collection reproduisant comme à l'infini possible d'Andy Warhol les portraits auto-satisfaits du Vice-roi vicelard, mutant en une série lardée de porcs (#balancetonporc ?) libidineux.

Pendant l'ouverture, une invisible trappe sur le mur ouverte, laissera passer un personnage couleur muraille, le Prisonnier, retrouvé à la fin. Au tableau final, techniciens et choristes, en tenue de travail d'aujourd'hui, jeans et tee-shirts, se mêleront aux costumes anciens sur fond surplombé de ville moderne qu'on imagine Lima, avec, un fond estompé de brouillard jaune qu'on dirait de toxique pollution. On n'en sait trop le sens, allusion à l'actualité sociale qui agite les pays andins ? Sans exclure cette hypothèse, on se risquera aussi à dire, que sous le rire de l'opérette se cache la réalité moins riante du monde exploité du travail et des artistes, pour ne pas mourir de faim réduits à la quête, à faire la roue devant la rouerie des conquérants, des puissants, des possédants : hier et aujourd'hui.

Et c'est bien ce qu'exprime l'héroïne dans sa lettre tendre et cruelle, contrainte d'abandonner celui qu'elle aime pour la perspective, d'abord, d'un simple repas : peut-on être bien tendre quand on n'a même pas un morceau de pain dur à manger ? Cette amertume est sensible dans la voix grave, caressante, de **Marie Karall**, dure et digne dans cette lettre, inspirée de celle de Manon à Des Grieux. Grande, distinguée, elle campe

une Périchole de belle allure, racée mais plus aristocratique que plébéienne chanteuse des rues, même avec son tricorne et sa robe d'Arlequine rappelant celle de la Magnani dans le film de Jean Renoir, Le Carrosse d'Or. Sa voix lyrique est belle, large, souple, aisée, d'un sombre velours très raffiné mais, sans doute pour ne pas fatiguer son timbre chanté, elle parle trop dans le masque, ce qui donne un ton un tantinet sophistiqué à cette femme du peuple. Certes singulière, que son intelligence élève au-dessus de la bêtise des hommes, du Vice-roi vaincu par sa subtilité et de son amant Piquillo qu'elle adore sans se leurrer sur son manque de qualités qu'elle lui énonce avec une cruelle indulgence amoureuse :

*« Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche,
Tu manques tout à fait d'esprit ;
Tes gestes sont ceux d'un godiche,
D'un saltimbanque dont on rit.
Et pourtant... »*



Ce dernier, voix facile, ample, chaleureuse, est le sympathique **Pierre Derhet**, ténor belge jouant gentiment un jeune ingénu, un grand dadais dédaignant les grandeurs que pouvaient lui procurer le statut très, envié par les courtisans, de mari complaisant, consentant à son infortune conjugale pour assurer sa fortune matérielle et sociale. Son ingénuité contraste avec la duplicité perverse du chœur des courtisans entonnant a cappella le quatrain parodiant le second acte de *La Favorite* de Donizetti :

Quel marché de bassesse !
C'est trop fort, sur ma foi,
D'épouser la maîtresse,
La maîtresse du roi !

Mais en réalité, on voit le Marquis de Tarapote défaillir car il comptait placer sa nièce Manuelita comme favorite, népotisme institutionnel, alors que le Vice-roi a choisi une saltimbanque. Et Piquillo, marié de force et forcé de laisser sa femme au maître, contrairement aux « maris qui courbaient la tête », se lamente sur les infortunes de l'honnêteté, exprimant sa dignité à laquelle Derhet confère la noblesse de la simplicité :

*On me proposait d'être infâme,
Je fus honnête... et me voilà !*

Et le jeune ténor, par la grâce de ses nuances sensibles, de ses demi-teintes délicates, arrache le refrain, aux allusions vaudevillesques égrillardes pour lui donner une vraie détresse humaine :

*Ma femme, avec tout ça, ma femme,
Qu'est-ce qu'elle peut fair' pendant c'temps-là ?
On est dans les clichés de la triviale tradition culturelle du
cul(te) de la femme, vantée et vilipendée,
Les femmes, il n'y a que ça !*

*Tant que la terre tournera,
tournant la tête des hommes, et en bourrique.* Mais à la différence de la Belle Hélène fixée dès la mythologie en adultère, de l'Eurydice délurée et détournée d'Orphée aux Enfers, la Périchole n'est ni facile ni infidèle, mettant toute sa finesse à sauver son amour Piquillo, moins rusé mais d'une droiture égale, un couple pauvre mais digne. Ce sont des personnages de demi-caractère dans un opéra-bouffe où le côté loufoque est dévolu au Vice-roi et, dans ce rôle, le charisme comique de **Philippe Ermelier** fait merveille. Déguisé, voyant incognito, en docteur à grande fraise blanche sur robe noire, à la fin en joli geôlier tintinnabulant ses clés, se pavanant et paradant en coq dans sa haute cour de volatiles emplumés, il est irrésistible de rage vengeresse en envoyant Piquillo

*Dans le cachot qu'on réserve
Aux maris ré-
Aux maris cal-*

Aux maris ci-

Aux maris trants,

Aux maris récalcitrants !

On retrouve sa grande voix de baryton entre autres parodies d'opéras italiens et leurs répétitives paroles (« Felicità, felicità » des deux amants) dans son air puissant :

La jalousie et la souffrance

Déchirent mon cœur tour à tour ;

J'ai la fortune et la puissance,

Tout cela ne vaut pas l'amour.

Il est irrésistible. Ses assidus et asservis acolytes, le gouverneur de Lima et le Premier gentilhomme de la chambre, forment un couple hilarant par la taille et voix, le grand escogriffe prolongé de perruque **Ugo Rabec**, poil et voix sombres et le blondinet et petit Don Miguel de Panatellas **Enguerrand de Hys**, ténor passant presque à castrat par la poigne émasculatrice du violent et vicieux Vice-roi. Grand Chambellan chamboulé par la favorite, **Alain Iltis** est un drôlatique Marquis de Tarapote et un drôle d'oncle donneur de leçons d'étiquette et de morale, mais félicitant sa nièce Manuelita de sa générosité à être candidate à évincer la Périchole quand le Vice-roi s'en lassera. Et on croit dans les chances de cette dernière quand elle a le port élégant et la voix plus pure que ses intentions de **Ludivine Gombert**. Avec une paire de rôles, elle est aussi du trio des cousines en Guadalupe, joliment étagées en taille et jolies voix, **Roxane Chalard** (Berginela / Banililla), **Christine Craipeau** (Mastrilla/ dame d'honneur, Frasinella), **Marie Simoneau** jouant Ninetta, une honorable dame d'honneur.

Vieux Prisonnier digne de l'Abbé Faria de Monte-Cristo, **Jean-Claude Calon**, est inénarrable son basson et couteau à la main, l'espoir de liberté chevillé au corps délabré. Autre couple : **Olivier Montmory** et **Pierre-Antoine Chaumien** sont deux

notables notaires tandis qu'il suffit de deux couplets à **Xavier Seince** et son refrain à clés, pour mettre la salle dans sa poche sinon dans sa geôle. Tous les autres comparses (**Saeid Alkhouri, Pascal Canitrot, Julien Desplantes, Thibault Jullien**) sont bien en place dans cette minutieuse production.

On admire d'autant plus les chanteurs que l'atmosphère sèche de cette salle en bois chauffée dessèche dangereusement nos gorges et sûrement leurs précieuses cordes vocales.

Les brefs passages dansés (**Éric Bélaud**) sont bien venus. On admire les chœurs, traités aussi avec délicatesse, du chuchotis à la chantante liesse par **Aurore Marchand**.

L'Orchestre Régional Avignon-Provence est conduit avec une alacrité électrique par **Samuel Jean** et un sens des nuances que l'on salue, en harmonie parfaite avec la finesse et de la partition et de cette production à l'élégance joyeuse.

Invité à partager les derniers couplets avec la troupe, le public s'en donne à c(h)œur joie, entonnant :

« ***Il grandira, il grandira car il est espagnol...*** »



OFFENBACH : La Périhole

Livret d'Henri Mailhac et Ludovic Halévy,
d'après Le Carrosse du Saint-Sacrement de Prosper Mérimée,
musique de Jacques Offenbach

Avignon, le 10 novembre 2019.

**Nouvelle production de l'Opéra Grand Avignon
Opéra Confluence**

Direction musicale : Samuel Jean / Études musicales : Hélène
Blanic / Mise en scène, décors, costumes et lumières : Éric
Chevalier / Chorégraphie: Éric Belaud / Costumes : Opéra

Grand Avignon

La Périchole : Marie Karall

□Guadaléna / Manuelita : Ludivine Gombert ;

Berginela / Banililla : Roxane Chalard ;

Mastrilla / Frasinella : Christine Craipeau ;

Ninetta : Marie Simoneau

Piquillo : Pierre Derhet □ Le vice-roi

Don Andrès de Ribeira : Philippe Ermelier

Don Miguel de Panatellas : Enguerrand de Hys □

Don Pedro de Hinoyosa : Ugo Rabec

□ Le Marquis de Tarapote : Alain Iltis

□ Le vieux Prisonnier : Jean-Claude Calon

□ Le premier notaire : Olivier Montmory

□ Le deuxième notaire : Pierre-Antoine Chaumien

□ Le geôlier : Xavier Seince

□ Un gros buveur : Saeid Alkhouri □

Un maigre buveur : Pascal Canitrot

□ Un courtisan : Julien Desplantes

□ L'huissier : Thibault Jullien

Chœur de l'Opéra Grand Avignon

(Direction : Aurore Marchand)

Ballet de l'Opéra Grand Avignon / Direction Éric : Belaud

Orchestre Régional Avignon-Provence

Photos : Cédric Delestrade/ACM-Studio

En costume d'Arlequine, Périchole grisée (Karall) ;

« Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche... »

Tableau général

COMPTE-RENDU, opéra. NICE, le 2 nov 2019. OFFENBACH : La Vie parisienne. Serge Menguet / Bruno Membrey.

COMPTE-RENDU, Opéra. NICE, Théâtre de l'Opéra, le 2 novembre 2019. Jacques Offenbach : La Vie parisienne. Serge Menguet / Bruno Membrey. Pour sa 18ème édition, le Festival d'opérette de la Ville de Nice – toujours piloté par l'inénarrable et infatigable **Melcha Coder** – a opté pour une comédie musicale (La Cage aux folles) en hors d'œuvre et, en dessert, **La Vie parisienne de Jacques Offenbach** (en cette année de bicentenaire de sa naissance). L'on y retrouve les deux mêmes maîtres d'œuvres pour servir les deux ouvrages : **Serge Menguet** pour la mise en scène et **Bruno Membrey** pour la direction musicale. Le premier a fait avec les moyens du bord et, en récupérant des costumes de la compagnie d'opérette **Elena d'Angelo** et des éléments de décors dans la caverne d'Ali-Baba de l'Opéra de Nice (qui accueille le spectacle), il a réussi avec trois bouts de ficelles à monter un spectacle efficace qui tient toujours la route, l'humour étant ici le mot d'ordre. Certains dialogues ont été réécrits, comme le veut la tradition, pour faire référence à notre actualité (Macron et les Gilets jaunes etc.), et le Baron Gondremarck –

s'il garde bien sa nationalité suédoise – s'exprime ici avec un accent suisse à couper au couteau !



Bref, la soirée reste à chaque instant divertissante et rondement menée, avec des interprètes qui savent donner vie à leurs personnages. Malgré l'âge, le vétéran **Michel Vaissière** reste un Bobinet alerte, servi par la limpidité d'une émission et une diction parfaite. Voix bien projetée, et accents délicats, Frédéric Diquero séduit en Gardefeu attendrissant parfois, roué ce qu'il faut. Comédien-né, **Jean-François Vinciguerra** campe un impayable Baron de Gondremarck, tandis que **Cécile Lo Bianco** est une belle découverte tant l'ampleur des moyens fait forte impression. Aussi hautaine au I qu'enjôleuse eu II, **Laetitia Goepfert** donne à Métella une épaisseur rare. De son côté, la talentueuse **Amélie Robins** campe une Gabrielle de haute tenue, tant pour son chant – où

les aigus ravissent – que pour son allant scénique. Assumant à la fois le Brésilien et Frick, **Gilles San Juan** fait un sort à chacun de ses airs, dont un hilarant « Je suis le major ! ». Enfin, **Julie Moragne** offre une Pauline tout en grâce et légèreté, et **Richard Rittelmann** un sémillant Prosper. Mais il faut nommer aussi l'excellente équipe de danseurs et danseuses du **Ballet Arte Danza University**, qui se dépense sans compter pour assurer le show dans les nombreuses parties chorégraphiées (assurées également par **Serge Manguette**).

A la tête de l'**Orchestre Philharmonique de Nice** et du **Chœur de l'Opéra de Nice**, **Bruno Membrey** se montre particulièrement attentif au plateau, avec une battue qui laisse à la phalange méditerranéenne, sa liberté. La réussite de cette Vie parisienne est aussi là, dans cette lecture débridée et joyeuse !

Compte-rendu, Opéra. Nice, Théâtre de l'Opéra, le 2 novembre 2019. Jacques Offenbach : La Vie parisienne. Serge Manguette / Bruno Membrey. Illustration : DR Opéra de Nice.

COMPTE-RENDU, opérette.

MARSEILLE, le 19 octobre 2019. FRANCIS LOPEZ : Le Prince de Madrid



COMPTE-RENDU, opérette.
MARSEILLE, le 19 octobre 2019.
FRANCIS LOPEZ : Le Prince de Madrid. Conti / Clin. « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! » disait Musset. Ajoutons : vive l'opérette où le peuple a chanté... Car le public de

l'Odéon, souvent, chantonne, chante à voix plus ou moins basse des airs de l'opérette qui s'y donne et je m'étonnais moi-même, la première fois que j'y mis les pieds, de découvrir avec stupéfaction que je connaissais, sans le savoir, les airs, et même les paroles des chansons du Chanteur de Mexico, que je n'avais jamais vu, en dehors du trop fameux « Mexico, Mexicooooo... » qu'il n'y a aucun mérite à connaître tant il est devenu légendaire et seriné par tant de pubs : miracle de mémoire collective inconsciente qui, quelle que soit notre culture singulière, notre prétention ou snobisme particuliers, nous replace à notre modeste niveau pluriel de communauté culturelle globale dont on se croyait sottement affranchi.

A l'Odéon de Marseille

Un PRINCE DE MADRID... ROYAL !

Trop requis par la volonté de démêler l'Histoire ficelée à la fiction de l'intrigue, je ne dirai pas que j'étais capable de chanter les airs du Prince de Madrid, mais, à coup sûr, tout comme mon voisin, homme de culture, en sortant, nous étions incapables de nous défaire de la musique, simple mais obsédante, du dernier numéro répété infatigablement, il est vrai, avec ardeur, par les chanteurs à la requête du public ravi. Alors, n'est-ce pas assurément la marque d'une qualité musicale que de marquer immédiatement, peut-être indélébilement l'esprit, la mémoire, d'un savoir-faire qui sait se faire valoir ? Personne ne dénierait ce métier profond à Francis Lopez qui incarne ainsi une sorte de noblesse musicale populaire avec ses airs ici qui vont de la simple chanson à l'air lyrique plus exigeant plus soutenu d'orchestre même si une lente percussion ternaire valsante de lever de rideau, zin-boum-boum/zin-boum-boum, est une tradition naïve mais touchante du cirque, mais, on le dira sans injure, qu'on trouve invariablement comme accompagnement des airs chez le doux Bellini et même dans l'ouverture déchirante de La traviata de Verdi.

Quoi qu'il en soit, on était heureux de retrouver l'Odéon, ce temple de l'opérette, le seul en France totalement voué au genre en dehors des pièces de théâtre de boulevard invitées et des ballets, dont l'avenir semble incertain. Voulu par le Maire de Marseille Jean-Claude Gaudin qu'on dit féru d'opérette – sans qu'on l'y voie jamais, ni ici ni ailleurs – soutenue à bout de bras et de souffle financier par l'Opéra et son directeur **Maurice Xiberras**, on ne sait ce que réservent les prochaines élections à cette institution dont nous

témoignons, par son public de seniors avancés, qu'il remplit aussi une fonction sociale, notamment avec ses concerts à prix abordable (Une heure avec...) du mercredi à 7 € dans le foyer avec son rituel entracte avec thé ou café et biscuits gratuits, ses concerts Amuse-gueule à 12h15 à 12 € avec dégustation en rapport avec le thème (marseillais, espagnol, napolitain cette année): et à des horaires (14h30 pour les opérettes les samedi et dimanche) qui ne découragent pas la sortie de personnes jeunes ou âgées. Et que dire de cette pléiade d'artistes qui trouvent un lieu où s'exprimer, travailler?

Du Roy d'Espagne à l'Avenue du Prado



Situé dans l'Espagne de la fin du XVIII^e siècle, l'action tourne autour de Goya, anobli, intronisé, pour un soir, tel une Cendrillon, par le caprice rebelle de la fameuse duchesse d'Albe qui, au grand scandale de la cour, adoube publiquement le peintre plébéien, le décrète Prince de Madride temps de danser pour un soir avec lui. Elle mêle la grande Histoire à la petite, vrais personnages historiques et de fiction. Dont certains ont eu un rapport particulier à Marseille, laissant une empreinte dans ses quartiers qu'il est plaisant de signaler.

À part la duchesse, on voit paraître, magnifiquement habillée, la princesse des Asturies (équivalent de la Dauphine en France), María Luisa de Parme, future reine, incarnée noblement par la plus belle que l'original Émilie Sestier, rôle

simplement parlé. Elle et son époux, futur roi avaient confié le décor du dôme de la salle à manger de leur palais à Francisco Bayeu, beau-père de Goya qui a ainsi déjà un pied à la cour, sans être courtisan dans ses tableaux de la famille royale comme on peut en juger par ses représentations : la princesse puis reine n'est jamais flattée, on la voit en matrone ambitieuse, autoritaire peu gracieuse. Son époux Charles IV (absent de la pièce), couronné en 1788, est tout faiblesse face à elle et ses velléités de réformes stoppées par la peur de la Révolution française.

Manuel Godoy, simple hidalgo garde du corps, au corps remarqué à vingt et un ans par l'encore Princesse des Asturies María Luisa, éblouie par sa prestance à cheval. Il aura une promotion au galop à peine seize jours après l'accession au trône de sa maîtresse : Ministre universel avec pouvoir absolu. Elle a seize ans de plus que lui. Il lui aurait donné deux enfants « royaux ». Jalouse, pour l'éloigner de sa maîtresse, le dotant fabuleusement, la reine le marie à une altesse royale mais il gardera femme et amante sous le même toit et la reine s'accommode de sa liaison comme le roi de la sienne.

Il avait tenté de sauver Louis XVI, cousin du couple royal, puis devient Prince de la Paix après avoir signé la paix avec la République française en 1795. Destitué un moment, il est remplacé au pouvoir sur pression de Napoléon : alliance désastreuse avec la France puisque les flottes franco-espagnoles sont anéanties en 1805 à Trafalgar par les Anglais. Pire encore, Charles IV et la famille royale, convoqués par Napoléon à Bayonne, le roi cède sa couronne à l'Empereur qui place sur le trône d'Espagne son frère Joseph.

La détention de la famille royale et l'imposition d'un roi français causent le soulèvement de 1808 du peuple espagnol, le premier qui ait résisté à Napoléon (début de sa fin) comme le dit Stendhal, atroce guerre dont Goya tira avec, ses célèbres 2 et 3 de mayo sur les massacres des patriotes madrilènes par les Français, puis ses terribles gravures des Désastres de la guerre. Et pour ajouter au drame, Napoléon, revenu de son île

d'Elbe, en 1814, mit sur le trône espagnol l'infâme Infant Ferdinand qui, après avoir comploté contre père et mère qu'il laissa mourir en exil à Rome, réactionnaire absolu, rétablissant l'Inquisition, massacrant, chassant les libéraux, dont Goya, devait s'avérer le plus horrible monarque de l'histoire espagnole.

Marseille

Quant au roi et la reine, ne pouvant supporter le climat du palais de Compiègne, ils avaient été logés de 1809 à 1812 à Marseille, château aujourd'hui disparu dans le quartier qui garde son nom, le Roy d'Espagne et la belle avenue qui y conduit, même si elle fut tracée plus tard, s'appellera le Prado comme la célèbre avenue madrilène qui mène au musée où l'on peut admirer les tableaux de Goya. Godoy, abandonné par sa femme, les suit avec sa maîtresse Pepita Tudó et les accompagne dans leur exil à Rome, le ménage à trois, non, quatre, continue. Il accompagnera la reine jusqu'à sa mort en 1819. Exilé de Rome par le pape, il meurt dans la misère à Paris en 1851.

Goya et « la Duchesse démocratique »



C'est le nœud, plutôt le cœur, du Prince de Madrid. À cause, ou grâce à un quiproquo, Goya tombe amoureux de la jolie Florecita, mais il est accaparé par l'illustrissime mais peu conventionnelle duchesse d'Albe, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo (1762-1802), l'une des femmes les plus riches de son temps et à coup sûr la plus titrée du monde avec cinquante-six titres de noblesse.

Au grand scandale de la cour, elle accepte de se rendre, contre toute étiquette, dans l'atelier de Goya pour qu'il la maquille, vérité historique. Vérité aussi, la duchesse, dès sa jeunesse s'est forgée une légende de non conformisme et de liberté, sortant seule, fréquentant, incognito, dit-on tout bas, les bals populaires, invitant à ses fastueuses fêtes aristocratiques de gens du peuple. Lasse de sa guerre de sape, sapées toutes deux de bijoux concurrentiels [1], contre la

reine María Luisa qui la hait, elle se retire dans son palais andalou de Sanlúcar près de Cadix, où elle invite Goya. C'est là qu'il peint son mari, le beau et cultivé duc José Álvarez de Toledo y Gonzaga en 1795 puis sa mère, et la duchesse en blanc, un doigt vers le sol. Après la mort du mari, il la peint en noir, dans un tableau où son doigt impérieux indique, sur le sable, ces mots : « Solo Goya » ('Goya seul'). et ses bagues portent la mention « Goya » et « Alba ». Avec l'album de dessins intimes de la duchesse, ce sont là les éléments de la légende des amours entre la fantasque duchesse et le peintre, alors plus âgé et déjà sourd.

Mais il est peu probable qu'il l'ait peinte en Maja vêtue et nue, le modèle étant probablement Pepita Tudó la maîtresse de Godoy chez lequel, après sa chute et l'inventaire de ses biens, on trouva les tableaux avec d'autres nus. Mais, à la mort prématurée de la duchesse à quarante ans (comme son mari), peut-être empoisonnée par la reine María Luísa et Godoy qui la haïssaient, le ministre s'était emparé de ses collections de tableaux et, la reine, de ses bijoux.

Sans enfants, la duchesse, généreuse envers les humbles, dont les dessins de Goya témoignent de sa tendresse de mère envers la fillette qu'elle serre dans ses bras, avait affranchi et adopté María de la Luz, sa petite esclave noire, dont elle fit son héritière. Elle coucha aussi sur son testament Javier, fils de Goya mais également son médecin, son bibliothécaire et ses serviteurs. Pour ses goûts et ses amours plébéiennes, on l'a souvent surnommée « La duchesse démocratique » ; elle le méritait aussi par sa générosité, devenant un mythe qu'on chante encore aujourd'hui dans des chansons.

En 1948, en pleine hypocrisie pudibonde franquiste, on exhuma le corps de la duchesse pour l'étudier, la mesurer, et tenter de la laver du soupçon d'avoir osé poser pour La Maja nuealors que la légende, fondée ou non, de sa liaison avec Goya est justement sa gloire, la sauve de l'oubli et nous la rend chère et proche.

On ne sait s'ils furent vraiment amants, mais qu'importe, ils s'aimèrent sûrement à voir ce rapport exceptionnel entre le

peintre et son modèle et cet héritage d'amour de l'œuvre d'art qu'ils nous ont léguée.

Interprétation et réalisation



Et, quand au cinéma, elle est incarnée par Ava Gardner et ici, par **Laurence Janot**, on veut y croire, on y croit de tout cœur même si le vrai, parfois, peut n'être pas vraisemblable. On ne sait si Janot a des titres hérités, mais à coup sûr mérités : si elle n'est pas duchesse, reine, par naissance, ce dont on se moque, elle l'est par nature, ce qui est mieux, duchesse par sa noblesse innée, mieux, reine par son port, souveraine par son talent. Chacune de ses apparitions est réellement une « apparition » : dans sa mousseuse robe mauve de bal, drapée dans une cape jaune ou sa robe rouge passion. Mais ce ne serait qu'une vaine et charmeuse silhouette si ne s'ajoutait, à l'élégance du geste, la justesse du jeu et l'expressivité du chant. Elle n'est pas défigurée par une énorme voix mais, fine et raffinée, bien projetée et conduite, sa voix ambrée, ronde, est émouvante dans un air de supplique, un air des larmes à María Luisa pour sauver Goya de l'Inquisition, passant du déchirement charnel passionnel aux demi-teintes infimes de la confidence à mi-voix.

On se dirait que le combat est perdu à l'avance face à une telle rivale si, dans les tableaux précédents nous n'avions admiré la présence scénique immédiate de la Florecita d'**Amélie Robins**, saine et fraîche, adorable, dont on admire l'aisance à dominer, par son jeu et son chant maîtrisé et contrôlé, les scènes immenses comme Orange ou plus intimes comme ici. Svelte, gracieuse, elle est rayonnante dans sa robe de dentelle blanche, solaire dans sa robe jaune à pois, teintée de bleue turquoise dans sa cape ou jeune fleur jaune aux pieds majestueux de la rouge duchesse. Si Goya est le Prince de Madrid, elle en est la Princesse. Sa voix, égale sur toute sa tessiture, large, est brillante, joliment perlée dans des mélismes espagnols, jamais faciles, qu'elle déroule avec un naturel confondant.

Ces deux belles dames sont prêtes à s'arracher les yeux pour

les beaux yeux du Goya, plus flatté que nature, œil noir caressant de souriant latin lover, campé par **Juan-Carlos Echeverry**, à l'agréable accent hispanique qui ne messied pas au personnage. Il est jeune, mince, élégant dans toutes ses tenues diverses, les cheveux dans la résille espagnole lui donnant un air traditionnel d'espiègle Figaro, aux grands yeux noirs rieurs, séduisant sans jouer les séducteurs. Sans être démesurée, il a une belle voix qui va bien à son physique, égale et agile, à la virile couleur, ronde, et c'est sur un souffle long qu'il paraphe certaines phrases de roulades flamencas, arrachant des « Olé ! » à certains connaisseurs du public. À son élève, l'innocent Horazio est dévolu un air flamenquissant en espagnol dont **Fabrice Todaro**, à l'accent près qu'il aurait dû apprendre du maître, se tire bien, assez pour le rendre moins timoré pour répondre avec audace aux agaceries de la piquante Priscilla Beyrand.

On pardonne au Costillares ('côtes' sinon 'côtelettes') de **Frédéric Cornille**, pour la puissance de son chant de baryton et sa prestance physique, de nous avoir fait applaudir un torero, un matador, 'un tueur' donc, que nous abhorrons. Mais, comme me le dira le Goya / **Juan-Carlos Echeverry**, lui aussi affublé d'un costume de lumière, il n'y a que les toreros sur scène que l'on peut aimer. Godoy, **Philippe Béranger**, n'est pas ici le jeune et fringant hidalgo faisant se pâmer María Luisa, mais il en a la trogne, la grogne et la rogne du puissant, en gueule aussi, ministre de la maturité.

On attend toujours avec gourmandise, vivacité d'écureuils complices, le couple de chanteurs, acteurs, danseurs autant qu'acrobates, Juppín / Morgane, Grégory et Julie pour le public qui les a adoptés depuis longtemps. Le premier, picaresque Paquito, piquant piqueur de bourses en pince pour sa Paquita de Julie, soubrette délurée et allurée qui ne s'en laisse pas compter, aussi souple de voix et jeu que de marche et démarche dansante et dansée, qui saura faire marcher le marcheur paresseux pour le mettre au boulot.

L'affiche ne serait pas complète, et la ficherait mal, sans tous les obscurs et sans grade sans lesquels les lumières de

la rampe ne brilleraient pas complètement : **Davina Kint** (Dolores), **Marilyne Fauquier** □ (Première Jeune fille), jolies filles sous la bonne escorte du double **Jean-Luc Épitalon** (Alfonso / Fernando), la bonne garde de l'ineffable et fidèle **Michel Delfaud** (L'Officier) et le contrôle de **Damien Rauch** (Le Contrôleur).

Ah, le couple Marquis/Marquise de **Simone Burles** et **Antoine Bonelli** si chouchoutés de leur public marseillais ! Ils ne chantent pas mais leur allure est une autre chanson : décadents, décatis, près de la décomposition, ils composent un tableau cruel de la monarchie, dignes de cette famille royale en déliquescence peinte par un Goya, lucide libéral, qui dut s'exiler à Bordeaux où il mourut pour fuir les foudres réactionnaires de ce futur Ferdinand VII figurant flatteusement dans le cadre.

Autre couple sans voix chantée, mais qui ne reste pas coi, et quelle voix multiple de racaille, le canaille Esteban de **Claude Deschamps** qui, du dur duo de larrons en foire avec Paquito passe au duel d'abord puis à la paix matrimoniale avec la duègne tante Inés de Florecita qui a plus d'un tour et de duros d'or dans son sac pour le décider à cesser de voler pour convoler en mariage avec elle.

Elle, c'est **Caroline Clin**, qui signe une mise en scène alerte et fine avec une intelligence sensible dans un décor épuré : sur deux niveaux séparés par quelques marches, deux simples arcades nues parées de deux grandes mantilles pour des variations de lieu, d'atmosphère et de lumières (bleues, rouges). Rideaux et toiles peintes, certaines inspirées des taureaux de Goya. L'atelier de Goya est subtilement rendu avec des ébauches ou des étapes plus ou moins achevées des célèbres cartons pour tapisserie du Goya première manière, manière heureuse de temps heureux : on reconnaît Les vendanges, l'Ombrelle, etc. Lors de la visite de la duchesse, une toile voilée, par son format, laisse pressentir un dévoilement et, au divan et coussins préparés, on devine l'approche de La maja vestidont, avec une élégante langueur, la duchesse Laurence Janot prend la pose en s'y allongeant, les bras sous la tête,

tandis qu'à jardin, le voile tombe révélant La maja nue... Dans une grande beauté plastique, comme un spectacle mimétique offert à la duchesse d'Albe, un autre célèbre tableau, La gallina ciega, 'Le colin-maillard' sera concrétisé sur scène par une danse.

Et c'est sans doute un point fort de la musique et du spectacle : laissons la valse, bien que non incongrue car c'est l'époque où elle naît, mais Francis Lopez semble avoir donné un traitement musical privilégié à ces danses espagnoles qu'il connaissait bien : fandangos, boléros, séguedilles, de l'époque, sévillanes moins anciennes. Elles sont particulièrement soignées et historiquement précises par les chorégraphies de Felipe Calvarro, lui-même danseur, bien connaisseur de l'école bolera du XVIII^e siècle, berceau de la danse classique espagnole, les castagnettes de ses remarquables danseurs sonnant aussi très exactes. La jota aragonaise, danse virile assez acrobatique, en défi souvent avec les femmes, est superbe en costume baturotraditionnel.

Et c'est une autre des réussites du spectacle : des costumes de la toujours excellente **Maison Grout**, somptueux, avec des changements nombreux pour tous les principaux protagonistes d'une irréprochable vérité historique pour les héros, d'une jolie fantaisie pour les choristes. Ces derniers forcément repoussés souvent dans l'immobilité du deuxième plan pour laisser place aux nombreuses danses, joyeux sous la baguette enflammée mais précise de **Bruno Conti**, qui conduit un orchestre invisible mais bien présent, à la fête.

C'est pourquoi on peut chanter avec eux « C'est la fiesta ! », surtout pas la « feria » au sens féroce taurin que ce joli mot, a pris hélas. À Duchesse démocratique, royal, régal, ce Prince !

COMPTE-RENDU, opérette. MARSEILLE, Odéon, le 19 octobre 2019.
FRANCIS LOPEZ : Le Prince de Madrid

Le Prince de Madrid
de Francis Lopez

(1967)

Opérette en deux actes

Livret de Raymond Vincy

NOUVELLE PRODUCTION

Théâtre de l'Odéon, Marseille, les 19 et 20 octobre

Direction musicale : Bruno CONTI

Chef de chant : Caroline OLIVÉROS

Mise en scène : Carole CLIN

Assistant mise en scène : Sébastien OLIVÉROS

Chorégraphie : Felipe CALVARRO

Décors : Théâtre de l'Odéon

Costumes : Maison GROUT

DISTRIBUTION

La Duchesse d'Albe : Laurence JANOT

Florecita : Amélie ROBINS

Paquita : Julie MORGANE

Doña Inez : Carole CLIN

La Marquise : Simone BURLES

Maria Luisa : Émilie SESTIER

Léocadia : Priscilla BEYRAND

Dolores : Davina KINT

Première Jeune fille : Marilyne FAUQUIER

Goya : Juan-Carlos ECHEVERRY
Paquito : Grégory JUPPIN
Horazio : Fabrice TODARO
Esteban : Claude DESCHAMPS
Costillares : Frédéric CORNILLE
Le Marquis : Antoine BONELLI
Godoy : Philippe BÉRANGER
Alfonso / Fernando : Jean-Luc ÉPITALON.
L'Officier: Michel DELFAUD
Le Contrôleur : Damien RAUCH

Chœur Phocéén (Chef de Chœur Rémy LITTOLFF)
Orchestre de l'Odéon
Danseurs : Sophia ALILAT, Laureen DEBRAY, Sabrina LLANOS,
Valérie ORTIZ, Felipe CALVARRO.

[1] María Luisa exhibait avec orgueil un collier précieux que lui avait envoyé Marie-Antoinette de France : la duchesse en fit faire des copies en grand nombre qu'elle distribua aux servantes pour humilier la reine.

Photos Christian Dresse :

1. Robins ;
2. Etcheverry, Janot ;

3. Le coquin conquis : Morgane, Juppin ;
 4. Cornille, Robins, Etcheverry ;
 5. Colin-Maillard ;
 6. Robins, Janot ;
 7. Etcheverry.
-

COMPTE RENDU, opéra ballet. MARSEILLE, La Criée, le 24 oct 2019. MOLIERE : Le Malade Imaginaire. La Comédie Française.

COMPTE RENDU, opéra ballet. MARSEILLE, La Criée, le 24 oct 2019. MOLIERE : Le Malade Imaginaire. La Comédie Française. À EN MOURIR... À mourir de rire. Mais rire jaune, gêné quelque peu car cet homme-là est vraiment malade : dans son imagination, d'autres diraient son âme, d'autres encore, son esprit, relevant du prêtre ou de sa version moderne laïcisée, le psychanalyste, auxquels se confesser, se raconter, se libérer par la parole, la verbalisation : mettre des mots sur ses maux. La parole, sans échange, il ne la recevra que de ses médecins, un asphyxiant amphigouri scientifique torrentiel à sens unique, impossible à remonter, qui le suffoque, laisse sans voix, sans réponse, captif de ce discours culpabilisant.

Merveilleux Malade!



Car, dans un air confiné et une lumière malade, c'est un prisonnier solitaire que nous montre la scène dans un espace aux grands portes murées de briques : enfermé entre quatre murs, emmuré, claquemuré, reclus, recrut et perclus, calfeutré, bouclé, en blouse de malade ouverte dans le dos sur des couches, dans l'image infantile cultivée par sa femme. Sans accès à l'air libre ni à la liberté, il est aliéné, on dirait séquestré ou interné dans un environnement malsain aux chaises métalliques écaillées d'hôpital ou d'asile lépreux. Le maternant, fausse mère poule, couvant le faible de cet homme fort, c'est un abus de faiblesse que couvre Béline, sa seconde épouse, qui l'agrée pour l'heure pour l'agresser à la sienne venue.

Pourtant, à défaut d'être né coiffé, même avec la tête près du bonnet contre sa bonne, Argan a toute sa tête : il compte sans s'en laisser compter, vrais comptes d'apothicaires de minutieuse comptabilité bourgeoise. Sa maladie lui coûte cher, mais elle lui est chère et la pire insulte qu'on lui puisse faire est de le dire en bonne santé : à ces mots, il en tombe vraiment malade.

REALISATION

Ruine intérieure et famille recomposée

Dans un reste dégradé de splendeur, colonnes corinthiennes chapiteaux et fronton fastueux effacés, délavés, gagnés, rongés d'en bas comme d'une rogne, ruinés par la ruineuse manie médicinale du maître déchu des lieux, il offre une image brumeuse de l'éblouissant Roi Soleil, dans une lumière crépusculaire, de matin livide à couchant blafard, il trône sur sa chaise, percée, sous un baldaquin, un dais à la fois couronne et gloire où linceul prêt à l'ensevelir. La jour, passant d'une pâle fenêtre à l'autre, de jardin à cour, indique le passage et l'unité de temps dans cette pièce qui se rit, malgré tout des fausses unités prêtées par erreur, à son époque, à Aristote.

Dignes des intérieurs de la peinture hollandaise, sous les lumières naturelles asthéniques, neurasthéniques de **Jean-Philippe Roy**, lueur souffrante de quelque bougie, la scénographie minée de dépression d'**Ezio Toffolutti** participe de la maladie ou mal-être du héros, crée le malaise. Ses costumes d'époque, blanc douteux du malade, grison et marron de Toinette, pâle jaune paille d'Angélique, noir des médecins et tenue moderne de l'obscur notaire véreux, n'ont que le rouge

flamme de la vie de l'épouse jeune et saine, cherchant au fond sa survie dans la mort de ce père tyran domestique, qu'elle tyrannise en faits, domestique et infantilise pour déshériter son enfant. Image cruelle mais à assez juste de la famille d'alors, dans l'épure ici de la simplicité à quatre, mari, deux filles et femmes de secondes noces : les femmes mourant souvent en couches ou des suites, le mari convolait à plusieurs reprises, avec des femmes plus jeunes bien sûr, capables de procréer, en sorte que, sous le même toit cohabitaient des enfants de divers lits, pas forcément en bons termes entre eux, et moins avec des belles-mères, rivalisant pour un seul héritage pour tous. Alors, on renvoie l'image de la soi-disant famille idéale, fantasmée par certains aujourd'hui, à la vraie réalité historique d'autrefois.

MISE EN SCENE ET INTERPRETATION

La mise en scène de 2001 par **Claude Stratz**, disparu en 2007, tourne depuis longtemps, réalisée par **Marie-Pierre Héritier**. Elle a acquis la politesse, d'une œuvre cent fois mise sur le métier, d'une cohérence évidente portée par une troupe solidement soudée.

Elle oppose deux tempos, deux températures : tiède langueur du malade et comme un pouls emballé soudain par Toinette, qui monte fièvreusement le ton qui mène tambour battant la danse, et accélération encore avec course poursuite de la petite Louison. On ne saura des deux jeunes gamines l'incarnant en alternance (**Marthe Darmena et Marie de Thieulloy**) laquelle aura joué ce soir la petite rusée courant pour échapper au méchant martinet paternel, mais elle est d'une fraîcheur ravissante et l'on se réjouit qu'elle retourne la situation en sa faveur. Sachant infantiliser doucereusement le mari puéril

(« pauvre petit mari », « mon petit ami », « mon fils », « pauvre petit fils »), en robe rouge de la vie, **Coralie Zahoneroa** le rôle ingrat de Béline, la très belle belle-mère, plutôt marâtre et, face à ce mari détestable, peu ragoûtant pour une jeune femme, s'il est son amant, l'on approuve la connivence qu'elle laisse paraître avec ce notaire complaisant, mais on réproche la volonté qu'elle a d'éliminer sa belle-fille Angélique. Cette dernière, touchante dans un rapport tendre avec la servante qu'elle n'a pas avec sa belle-mère, bien que le personnage sombre dans la convention de la fille modèle, rebelle de son vivant mais soumise au père mort est campée avec une vivacité désespérée par **Elissa Alloula** quand elle découvre ce que lui prépare son père, tenant tête à sa belle-mère avec une dignité offensée. Elle a une compréhensible maladresse dangereuse, dramatique, dans l'impromptu lyrique improvisé avec le faux maître de chant, un Cléante élégant et beau, **Yoann Gasiorowski**, qui touche le clavecin comme il a touché la belle, délicatement. Béralde est l'honnête hommeraisonneur qui mène un combat perdu contre son déraisonnable frère pour le sauver de ses fantasmes et sauver sa nièce, mais après un intermède de Commedia dell'Arte en ombres chinoises et musique, **Alain Lenglet**, avec ce masque de Carnaval et ses rubans, en fait une force de vie : issu du faste de la fête externe du monde battant son plein, intrus du plein air dans l'intime, néfaste et fétide atmosphère confinée.

La logique des masques de farce permettra à des acteurs singuliers d'assumer un pluriel de personnages. Ainsi **Clément Bresson**. Comme engendré par une maléfique expérimentation médicale, il est d'abord Thomas Diafoirius, fantomatique Frankenstein mécanique mis en marche, au pas, par papa à qui il demande, tout de même, en saluant Angélique : « Baiseraï-je ? », tel un vampire avide de se vivifier et réchauffer son sang dans celui de la belle vierge, qu'il invite galamment à la dissection d'un cadavre, affirmant brutalement ses droits sexuels de futur époux. Par la grâce des masques, l'acteur

sera aussi efficacement Monsieur Bonnefoy et Monsieur Fleurant.

Christian Hecq, son punisseur de père, fouettard, presque gore, grognant, grondant, grommelant, grasseyant, en Monsieur Purgon, comme un grand prêtre de la religion de la médecine, contre son malade passé à l'hérésie hésitante de la foi, fulmine, fatale, une sentence qu'il lance, fulmine, éructe comme une excommunication : ce n'est pas l'acharnement, c'est l'accablement thérapeutique.

Si elle n'a pas le rôle-titre, Toinette mériterait de le partager avec le Malade tant le rôle est important. Aussi active qu'il est passif, elle mène le jeu et quel jeu avec celui de **Julie Sicard**, tout feu tout flamme, vibrante, vibronnante, tourbillonnante ! On a beau les connaître, ses répliques classiques claquent, crépitent comme neuves, sinon inventées par le génie de l'actrice, réinvesties avec une telle vie qu'elles sont naturellement siennes, et sur un tempo si alerte, si leste, pratiquement musical ou de ping-pong précis qui joint le geste juste, chorégraphié à la justesse de la parole. Ce n'est pas le deus ex machina venu du ciel régler les affaires humaines, c'est déjà, bien terrestre et charnelle, la servante maîtresse, maîtresse femme lucide, entreprenante : c'est l'image, à son niveau, d'un honnête homme populaire au féminin. Une scène de mime douteuse, la consultation des selles du malade comme celles du roi journallement examinées, flairées, sinon goûtées comme ici, elle les fait passer, si l'on peut dire, avec un confondant naturel.

Guillaume Gallienne, Argan, se glisse dans ce rôle ultime de Molière avec la modestie des grands. Père aimant et odieux, époux insupportable à une femme jeune et belle, il est un malade geignard à tuer de rage, enragé de manière, contemporaine, de surmédication. Il est poignant de vrai désespoir quand sa petite Louison, qu'il vient de fouetter, feint la morte, comme il le fera pour confondre sa femme, et

son exclamation doucement résignée, souriante, « Il n'y a plus d'enfants ! » (Molière l'emprunte à Baltasar Gracián), traduit son indulgence foncière. Mais, cherchant infantilement protection entre les bras de sa femme, qui l'étoufferait bien sous les coussins qu'elle lui apprête, sur les genoux de son frère, puéril mais naïf, pur, dolent, verbe indolent, faiblard, souffle court, gestes gourds, Gallienne, exprime, dans cette farce, avec une telle force l'image d'une humanité plus que souffreteuse, souffrante, qu'il en est touchant d'innocence bernée. Abusé par les médecins sous masque de science, il est désabusé par la mascarade de Toinette : le faux fait advenir le vrai dans une scène de théâtre dans le théâtre baroque, mais le talent de l'acteur a tant de subtilité que, dans le ridicule, s'il semble assumer le personnage, il en préserve la personne.

Il convient de rappeler que Molière lui-même passait pour un hypocondriaque ; une pièce avec son nom en anagramme, Élomire hypocondre, le satirise en malade imaginaire., ce que les faits, hélas, démentiront par sa mort après la quatrième représentation de son ultime pièce.

Mais je répète ici ce que je disais pour Monsieur de Pourcignac : la force de frappe de la farce c'est que, les situations topiques, les masques, le déguisement, révèlent, laissent finalement percer à nu l'épure dramatique, cœur de l'œuvre de Molière exact reflet d'un temps : la violence parentale qui force les enfants à des mariages tyranniques par intérêt familial. Avec la conséquence dramatique des enfants révoltés, reprise de la Commedia dell'Arte, la gérontophobie [1] générale, la haine des vieillards détenteurs du pouvoir, le triomphe cruel des jeunes sur le barbon, bafoué, ridiculisé, où l'impitoyable futur opéra-bouffe trouvera sa plus cynique inspiration qui choquait Rousseau.

Molière mêle ici la comédie de caractère bourgeoise à la farce et à la comédie-ballet

Comédie-ballet



Pendant longtemps, on a oublié que le théâtre du dit Grand Siècle était presque toujours assorti de musique, soit dans les entractes, les intermèdes appelés des « entrées », soit, comme ici, dans le corps même de la pièce, théâtre dans le théâtre, procédé baroque courant, la parodie d'opéra qui permet à Cléante et Angélique de se dire leur amour en public, recours de l'amant exclu infiltré dans la demeure déguisé en faux professeur de chant, repris dans *Le Barbier de Séville*, musique et danse également intégrée à l'action, la couronnant, telle la fin fantasque de la festive intronisation d'Argan en médecin, comme le Bourgeois gentilhomme investi en Mamamouchi.

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, eut pour collaborateurs de grands musiciens, le tumultueux Dassoucy qu'il délaissa, au

grand chagrin de ce dernier, pour Charpentier après avoir été lui-même lâché par un autre **Jean-Baptiste, Lully**, après sept ans de collaboration et de créations à succès. De concert, ils avaient créé la comédie-ballet, une action théâtrale assortie de chants et de danses intégrées, dont le premier succès fut les Fâcheux en 1661, suivi de sept autres pièces, dont Le Bourgeois gentilhomme, en 1670, fut l'aboutissement, et la fin. Mais, en mars 1672, l'intrigant et envahissant Lully obtient du roi non seulement l'exorbitante propriété personnelle, musique et texte de toutes les comédies-ballets composées avec Molière, mais le droit d'interdire aux troupes théâtrales de faire chanter une pièce entière sans sa permission et dans des proportions limitées à son goût. Molière protesta hautement, son répertoire étant constitué en grande partie de comédies-ballets, sept autres postérieures étant à son actif. Sensible à son indignation mais sans générosité pour un Molière guère en odeur de sainteté depuis son Dom Juan à cause de la Cabale des dévots, le roi lui concéda l'emploi d'un effectif réduit de six chanteurs et douze instrumentistes au plus pour son théâtre. Le chorégraphe et musicien Pierre Beauchamp continua à en régler les danses et **le jeune Charpentier**, qui restera interdit d'opéra du vivant de Lully, composa la musique du Malade imaginaire, plusieurs fois remaniée, réduite de plus en plus aussi pour se plier aux Ordonnances restrictives successives imposées par l'intraitable traître florentin tout puissant, n'autorisant, après la mort de Molière, que deux voix et six instruments puis, finalement, un seul soliste vocal. Le manuscrit de la partition complète, perdu et seulement retrouvé en 1980 dans les archives de la Comédie Française (dont Charpentier deviendra le premier compositeur attitré) devrait enfin être édité l'an prochain. Une heure pleine de musique, qui ne fut exécutée qu'une fois avec la pièce en 1990 au Châtelet par William Christie et les Arts Florissants, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier, chorégraphie de Francine Lancelot, la triade du baroque alors renaissant.

Dans le désordre manuscrit de la partition, il y avait un pompeux éloge du roi, passage pratiquement obligé de toute œuvre musicale, une chanson contre les médecins. Hors cette dernière, les passages musicaux chantés et dansés n'ont pas de rapport de sens à l'œuvre : deux Prologues, une longue églogue, suivie de la plainte d'une bergère ; un Premier intermède de Polichinelle avec une longue chanson en italien, un Second intermède orientalisant avec « Mores » et « Égyptiennes », c'est-à-dire gitanes, le Troisième intermède étant le fameux ballet choral en latin de cuisine auquel participe Argan en héros phagocyté mais transfiguré, sublimé dans ce « roman de la médecine ».

Dans une tradition instaurée face aux problèmes d'incertitude et d'ordre du manuscrit, c'est une musique originale qui a été demandée à **Marc-Olivier Dupin**, enseignant et compositeur rompu aux arrangements et orchestrations de pièces classiques, très demandé pour des musiques de scène. Ce n'est pas l'intégralité des textes des intermèdes qu'il a mis en musique mais un excellent choix aisément intégrable dans la dynamique globale de la pièce sans en freiner le tempo. Ainsi le délicieusement bafouillant petit opéra improvisé entre Cléante et Angélique, en ombres chinoises, la ronde de Commedia dell'Arte avec un Polichinelle reconnaissable derrière le drap blanc. Bel effet de théâtre, quand les briques obturant les ouvertures s'écroulent comme on ouvre grandes les fenêtres de l'oppressant appartement du malade, libérant l'espace avec l'entrée de l'air libre et l'irruption de tous ces personnages, polichinelles et médecins, fantaisistes fantômes blancs et noirs, entraînant dans leur folle farandole un Argan transfiguré. Sans sombrer dans le pastiche, c'est fait avec humour, avec goût, et dans le goût de la musique de Charpentier, sans la parodier. Un trio d'excellents solistes, un simple clavecin et une efficace chorégraphie, nous donnent, sinon la partie musicale complète, une intelligente et crédible stylisation de cette comédie-ballet.

Comme dans Monsieur de Pourceaugnac, moins de trois ans auparavant, à quelques jours de sa mort, avec une âpreté cruellement comique, Molière dramatise avec un dernier souffle ravageur, les ravages qu'il subit sûrement dans son corps et son esprit, la violence d'une science médicale sans conscience, ivre de son inutile savoir verbal. Malgré son apparente joie, sur ce couronnement, sur cette étourdissante danse finale sombre qui emporte et soulève Argan médecin, plane aussi l'ombre de Molière. Et celle du metteur en scène disparu.

Mise en scène de **Claude Stratz**

Avec la troupe de la Comédie-Française :

Alain Lenglet (Béralde), Coraly Zahonero (Béline), Guillaume Gallienne (Argan), Julie Sicard (Toinette), Elissa Alloula (Angélique), Christian Hecq (Monsieur Diafoirius et Monsieur Purgon), Yoann Gasiorowski (Cléante), Clément Bresson (Thomas Diafoirius, Monsieur Bonnefoy et Monsieur Fleurant) Marthe Darmena et Marie de Thieulloyen en alternance (Louison).

Soprano : Élodie Fonnard ;

Ténor : Étienne Duhil de Bénazé ;

Baryton-basse: Jean-Jacques L'Anthoën ;

Clavecin : Jorris Sauquet.

Scénographie et costumes : Ezio Toffolutti. Lumières : Jean-Philippe Roy. Musique originale : Marc-Olivier Dupin. Travail chorégraphique : Sophie Mayer. Maquillages, perruques et prothèses : Kuno Schlegelmilch. Assistanat à la mise en scène : Marie-Pierre Héritier. Assistanat à la scénographie : Angélique Pfeiffer. Assistanat aux maquillages et prothèses :

Elisabeth Doucet et Laurence Aué

Production de la Comédie-Française
Le Malade imaginaire de Molière
Marseille, Théâtre de la Criée,

Les 23 octobre, 24, 25, 26 octobre 2019.

Photos fournies par le théâtre :

Un malade emmuré ;
Un malade à tuer (Toinette, Argan) ;
Argan, Béline ;

4.Thomas, Cléante, Angélique ;

Diafoirus fils et père prenant le pouls d'Argan ;
Un Béralde viveur ;
Les Polichinelles ;
La ronde finale des médecins.

[1] Je renvoie à mon livre **D'Un Temps d'incertitude**, Deuxième Partie, « **Incertitude du temps** », éd. Sulliver, 2008.

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

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

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

les règles de retenir, répéter le succès.

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

L'ARCHITECTE ET LE ROI : CONFLIT AU SOMMET



D'abord, quel que fût le sujet de l'œuvre à présenter, tous les corps de métiers de l'Opéra devaient mis en valeur : l'orchestre, bien sûr et ses divers pupitres solistes se jalouant les uns les autres ; le chœur, les chanteurs fameux, le corps de ballet et ses étoiles ombrageuses, les décorateurs, les costumiers. Après tout, c'est une estimable contrainte d'entreprise paternalistes. Mais, estimant flatter le goût du public, pour un opéra long nécessairement en cinq actes, on demandait aux auteurs obligatoirement une grande scène de foule, de nombreux changements de décors, de costumes. Et, toujours quel que soit le sujet, un ballet en général au troisième acte pour que ces distingués messieurs du Jockey Club aient eu le temps de dîner somptueusement avant de venir voir et applaudir leur danseuse, leur maîtresse entretenue en ville, lever la jambe.

Si l'on n'oublie pas que les interprètes, forcément des célébrités, avaient leurs demandes pressantes, exigeant des airs convenant à leur voix, à leur registre d'expression, des airs d'entrée avec chœur, de sortie sur le rideau pour les applaudissement (on sait que Mozart fit des chefs-d'œuvre d'air des exigences jalouses des deux prima donnas de son Don Giovanni) ; si l'on ajoute la danseuse étoile qui veut absolument un solo avec une simple flûte, convenons que c'était parfois la quadrature du cercle pour le compositeur, soumis à tant de conditions : bref, en liberté conditionnelle autant que les auteurs dont le drame, les personnages se dissolvaient sous tant d'impératifs divers.

Opéra contraint, sujet restreint

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

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

Bric à brac de bric et de broc

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

Revendication salariale et promotion

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

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

Puissance temporelle ou gloire immortelle : duo, duel

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

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

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

Interprétation

Gounod paie de nous avoir trop habitués à sa veine mélodique, à sa grâce pour ne pas nous dérouter ici : puissante masse orchestrale de l'ouverture qui emporte, transporte torrentiellement, mais avec le paraphe, la signature délicate d'un solo de violon comme un clin d'œil complice. La sollicitation des cuivres, des roulements de percussions sonnent de façon wagnérienne dans des moments de fracas, de tumulte, de tempête grandiose. À la tête d'un **Orchestre de l'Opéra de Marseille** enflammé sous sa direction, le jeune chef **Victorien Vanoosten** attise le feu, déchaîne et dirige la tempête et l'apaise pour des plages de calme comme ces chœurs de femmes, horizon lointain de Mireille. Les chœurs masculins, homophones, non morcelés de polyphonie, ont une puissance digne du Temple et l'on sent le bonheur à l'exprimer.

Cécile Galois (Sarahil) existe en deux phrases, voix sombre capable d'aigu et un sourire rayonnant ; quelques apparitions mais nécessaires à l'action d'**Éric Martin-Bonnet**. Traîtres en trio et triade montante **Jérôme Boutillier** (Méthousaël), baryton, **Régis Mengus** (Phanor), baryton, **Eric Huchet** (Amrou) ténor, se partagent sans méchanceté les phrases méchantes et criminelles, concertant avec un Salomon digne de sa haute réputation, refusant de croire au mal.

En smoking de travesti, **Marie-Ange Todorovitch**, de Bénoni, un personnage inconsistant, fait une personne par la beauté de sa voix sombre, allégée juvénilement, regards émerveillés du disciple au Maître, faisant sentir l'admiration, la dévotion,

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



Personnage de légende, **la Reine de Saba**, c'est **Karine Deshayes** qui règne littéralement sur cette partition étrange, qui nous fait attendre longtemps un grand air, mais quel air ! Il est monumental et elle en maîtrise les pièges en souveraine du chant avec force et délicatesse. La voix est souple, sonore sur tout le registre, médium riche de mezzo et aigus colorés et pleins. Une douceur déchirante dans son air d'adieu à Adoniram à mi-voix, comme pour elle, mais envol d'émotion qui nous étreint tous.

On aime la franchise, la vaillance de **Jean-Pierre Furlan** : voix d'airain comme la matière noble qu'il travaille, métal et feu, il est immédiatement dans le personnage orgueilleux,

arrogant, patron de choc, inflexible, n'éludant pas l'affrontement ni avec ses ouvriers disons en grève, ni avec Salomon, et surtout pas avec un orchestre déchaîné a tutti : tous contre un ! Il le brave, le surmonte dans une tessiture inhumaine, des aigus délirants. S'il est assailli de doutes, c'est face à la divinité, à l'orgueil humain qui se dresse palais et temples qu'il n'habitera que brièvement le temps d'une existence humaine : un instant contre l'éternité.

Tenaillé du même doute, Vanitas vanitatum, 'Vanité des vanités', Salomon même baptisé ici Soliman, est le sage de la légende mais assez sage pour n'être pas asservi à sa sagesse : amoureux lucide, il abdique sa puissance « Sous les pieds d'une femme », reconnaissant sa folie. Mais qui n'a pas un grain de folie n'est pas aussi sage qu'il croit et le roi Salomon Sage des sages, l'exprime admirablement dans un air d'introspection qui est un sommet psychologique de l'œuvre. Même vaincu par une jalousie bien humaine en apprenant la trahison de Balkis, il est clément comme un Auguste face aux conspirateurs : qui « a tout appris et veut tout oublier ». Ayant tous les pouvoirs, il n'en invoque aucun pour se venger : pas de loi du talion, pas d'œil pour œil ni dent pour dent. Au contraire il offre à Adoniramn pour le retenir, le partage du pouvoir. Pourquoi pas de la femme ?

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

On ne dira jamais assez la parfaite diction de tous ces

interprètes.

Cocu devant l'Éternel

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

Opéra de Marseille

GOUNOD : La Reine de Saba (1862)

Opéra en cinq actes de Charles Gounod,

Livret de Jules Barbier et Michel Carré

Version de concert

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

Balkis: KARINE DESHAYES

Bénoni: MARIE-ANGE TODOROVICH

Sarahil: CECILE GALOIS

Adoniram: JEAN-PIERRE FURLAN

Soliman: NICOLAS COURJAL

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

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

Photos Christian Dresse :

1 Courjal, Deshayes, Furlan ;
2 Deshayes.

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

.

**COMPTE-RENDU, critique,
concert. Lille, le 18 oct
2019. MAHLER : Symphonie n°7.
Orchestre National de Lille,
Alexandre Bloch.**



Compte-Rendu, critique, concert.
Lille, Nouveau Siècle, le 18
octobre 2019. MAHLER : Symphonie
N°7 (« Le Chant de la Nuit »).
Orchestre National de Lille,
Alexandre Bloch. C'est avec la
7ème Symphonie, dite « Chant de
la Nuit », que se poursuit
l'Intégrale des Symphonies de
Gustav Mahler, initiée par
Alexandre Bloch et l'Orchestre
National de Lille depuis janvier

dernier, toujours dans l'Auditorium du Nouveau Siècle, à la fabuleuse acoustique. **La 7ème Symphonie** est certainement la plus rarement jouée en concert, mais aussi la plus difficilement accessible (ceci expliquant peut-être cela...), un étrange « Chant de la Nuit » où errent des silhouettes comminatoires et où la forme semble se noyer, l'harmonie classique tendant ici à disparaître, tandis que les timbres forment parfois d'étranges et inhabituelles associations.

Explosion limpide, maîtrisée

Alexandre Bloch, en l'occurrence, accentue et exalte ce soir les ruptures, à travers une lecture à la virtuosité très nerveuse, du premier mouvement, débuté par un Tenorhorn somptueux – comme tous les solistes d'un orchestre enflammé.

Là où certains rechercheraient l'unité, Alexandre Bloch ose l'explosion, très maîtrisée cela dit, tout en gardant une remarquable limpidité des lignes et des plans. Peut-être d'aucuns pourraient arguer le trop plein de clarté dans les couleurs, comme si la direction ne tenait pas à aller jusqu'au fond de la noirceur de l'ouvrage (comme pour jeter un peu de lumière au milieu de ces ténèbres ?...). Malgré tout, une

angoisse profonde traverse bel et bien la première Nachtmusik, et plus encore le Schattenhaft central, cette valse de fantômes hallucinés, qui préfigure celle – fameuse – de Ravel. La Sérénade de la seconde Nachtmusik – aux sonorités subtilement épanchées par la harpe, la guitare et la mandoline – fait entendre magistralement tout le caractère viennois de ce morceau... ce à quoi on ne peut qu'applaudir ! Directement enchaîné, le final sonne de manière cinglante, flagellé comme une course à l'abîme, concluant avec fougue et panache cette superbe exécution de la trop rare 7ème mahlérienne.

Compte-Rendu, critique, concert. Lille, Nouveau Siècle, le 18 octobre 2019. MAHLER : Symphonie N°7 (« Le Chant de la Nuit »). Orchestre National de Lille, Alexandre Bloch.



Alexandre BLOCH et l'Orchestre National de Lille © Ugo Ponte

APPROFONDIR

Visionner la 7ème de Mahler par l'Orchestre National de Lille,

Alexandre Bloch sur la chaîne Youtube de l'Orchestre national de Lille:

<https://www.youtube.com/watch?v=M1YmfTA7QyI>

Explications, présentation de la 7è de Mahler par **Alexandre Bloch** et les instrumentistes de l'Orchestre National de Lille

<https://www.youtube.com/watch?v=Sm0iy596VnY>

**COMPTE-RENDU, critique,
opéra. AVIGNON, Opéra, le 6
octobre 2019. LULLY – MOLIERE**

: Monsieur de Pourceaugnac. La Rêveuse.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. AVIGNON, Opéra, le 6 octobre 2019. LULLY – MOLIERE : Monsieur de Pourceaugnac. La Rêveuse.

Force de frappe de la farce à l'évidence, qui, sous les situations topiques, sous les masques, le déguisement, révèle, laisse finalement percer à nu l'épure dramatique : la violence parentale qui force les enfants à des mariages tyranniques ; mais aussi, réplique des enfants révoltés, reprise de la Commedia dell'Arte, la gérontophobie [1] générale, la haine des vieillards détenteurs du pouvoir, le triomphe cruel des jeunes sur le barbon, bafoué, ridiculisé, où l'impitoyable futur opéra-bouffe trouvera sa plus cynique inspiration qui choquait Rousseau. Et quand ce barbon est par ailleurs un Limousin, perdu dans la capitale, dont le crime capital est d'être un provincial, il faut ajouter la méprisante cruauté du suprématisme parisien puisqu'il est décrété depuis Villon qu'« Il n'est bon bec que de Paris », future anticipation du jacobinisme centralisateur, étouffoir de la diversité de provinces. Sans oublier que le malheureux a l'ambition outrecuidante de faire un mariage bourgeois, sinon gentilhomme, c'est-à-dire, sortir de son rang pour gravir un échelon social. Et additionnons encore, entre rires et larmes, amer sarcasme, la plaidoirie burlesque des deux médecins, ou plutôt le funèbre réquisitoire personnel du dramaturge malade, la violence d'une science médicale sans conscience, ivre de son inutile savoir verbal, dont à deux années et trois mois de son Malade imaginaire et de sa mort (février 1673), Molière dramatise avec un humour ravageur, les ravages qu'il subit sûrement dans son corps et son esprit.



Donc, sous le masque de la farce, la frappante force, noire de la réalité. Alors, quand Boileau, après avoir assisté aux Fourberies de Scapin de 1671, pince ces deux alexandrins méprisants :

« Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais pas l'auteur du Misanthrope »,
on les additionnera non au crédit mais au débit de son peu poétique Art poétique pincé, étroitement pensé. Car Molière, génie intemporel qui nous parle encore aujourd'hui, était un généreux auteur tous publics, tous traitements théâtraux, du théâtre de mœurs bourgeois au populaire théâtre de tréteaux, à l'attrayante scène agrémentée de musique.

Comédie-Ballet

Pendant longtemps, on a oublié que le théâtre du dit Grand Siècle était presque toujours assorti de musique, soit dans les entractes, soit, comme ici dans le corps même de la pièce par des intermèdes, appelés des « entrées ». Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, eut pour collaborateurs de grands musiciens, le tumultueux Dassoucy qu'il délaissa, au grand chagrin de ce dernier, pour Charpentier. Mais on connaît surtout son association musicale première avec un autre Jean-Baptiste, le Florentin Lully : ensemble, ils créèrent la comédie-ballet, une action théâtrale assortie de chants et de danses intégrées, dont le premier succès fut les Fâcheux en 1661, suivi de sept autres pièces, dont Le Bourgeois gentilhomme, en 1670, fut l'aboutissement, et la fin. En effet, en mars 1672, l'intrigant et envahissant Lully obtient du roi le droit d'exclusivité des spectacles chantés et celui, exorbitant aussi, d'interdire aux troupes théâtrales de faire chanter une pièce entière sans sa permission. Molière protesta hautement, son répertoire étant constitué en grande partie de comédies-ballets, sept autres étant à son actif. Sensible à son indignation, le roi lui concéda l'emploi d'un effectif de six chanteurs et douze instrumentistes pour son théâtre. Le chorégraphe et musicien Pierre Beauchamp continua à en régler les danses.

Comme la musique bien réglée, l'harmonie règne donc alors entre Lully et Molière qui écrivit sur place, au château de Chambord, ce Monsieur de Pourceaugnac qui fut donné devant Louis XIV et sa cour en 1669. Les deux artistes se partageant même les planches pour certaines scènes, Molière jouant le héros limousin et Lully, artiste tous terrains, l'un des médecins.



La pièce

L'intrigue est mince, même si le sujet a toujours un fond cruel : le despotisme du père qui impose à ses enfants, contre toute justice, pour des raisons d'intérêt, des choix matrimoniaux contre leur cœur.

Éraste

Éraste (dont je m'étonne du nom qui, en Grèce, désignait l'adulte protecteur très intime d'un éromène, adolescent, dans une relation pédérastique, d'où péd/éraste) et Julie sont amoureux, mais le père de la jeune fille, Oronte, a décidé

d'un mariage plus avantageux avec le héros titulaire, limousin, barbon, provincial ridicule déjà par son nom, Monsieur de Pourceaugnac, qui a l'ambition de frayer avec la bourgeoisie parisienne, pas encore gentilhomme. Les deux amants, vont tout mettre en œuvre pour faire capoter ce mariage, grâce à l'entregent entremetteur de Nérine et les machinations du Napolitain Sbrigani, étrange personnage comique de valet débrouillard à la Figaro qui, tel un héritage de Machiavel passé à la Commedia dell'Arte semble traverser le théâtre comique pour fixer l'Italien comme un intrigant professionnel jusqu'au couple du Chevalier à la Rose de Strauss. Ils rendront presque fou le barbon limousin poursuivi par des médecins acharnés à sauver cet homme éclatant de bonne santé, lui démontrant qu'il est à l'article de la mort, voulant l'opérer, l'amputer, le saigner, lui donner un clystère, cette énorme pompe à lavement pour purger, ce qu'on croyait remède à tous les maux. On anticipe Monsieur Purgon, nom significatif que donne Molière à l'un des terribles médecins de son Malade Imaginaire.

Dans Monsieur de Pourceaugnac devant le roi, Lully jouait le médecin armé du redoutable engin à purger, le clystère, et Molière, interprétait le malheureux Pourceaugnac poursuivi, qui fuyait, protégeant son derrière en péril avec son chapeau. Il en verra de toutes les couleurs, le Limousin ou Limougeaud limogé, accusé de dettes, accusé de polygamie par deux femmes avec une nombreuse marmaille.

La musique

Monsieur de Pourceaugnac opère une véritable fusion des genres entre musique et action : on passe très naturellement dans certaines scènes du texte à la musique et de la musique au texte, du langage parlé au chant. Molière et Lully parviennent à tirer des effets hilarants en utilisant notamment la musique et la danse des scènes burlesques et ils atteignent, dans cette pièce, un niveau efficace de comique musical, de comédie musicale. Il y a de véritables morceaux de bravoure verbale comique, les deux tirades intarissables des deux médecins et

le dialogue hilarant entre deux professionnels de la parole, l'avocat bègue et l'avocat babillard. Il y a de l'italien, du gascon, du picard, du flamand, bref, un pittoresque linguistique d'une France qui n'avait pas encore été formatée par le francien, le françois, imposé par le jacobinisme normalisateur.

On peut imaginer que, choyé par le roi, Lully bénéficia d'un effectif plus étoffé de musiciens, mais quelle belle étoffe raffinée que cet ensemble chambriste de *La Rêveuse* ! Suave soie des deux cordes frottées aiguës sur le léger velours doré de la viole de gambe, filigranés de l'argent perlé des cordes pincées du théorbe et du clavecin assurant le continuo, avec les broderies des ornements, le léger brocart des trilles : c'est une gracieuse épure, à l'échelle de la pièce, des fastes pompeux des Trente violons du roi. Cela répondant au fond à la modeste phalange habituelle de théâtre de Molière accordée par le roi à sa troupe.

Trois chanteurs stylés en chant à la française imposé définitivement par l'Italien Lully, le phrasé élégant, les virtuoses tours de gosier, humanisent par leurs brunettes amoureuses au lyrisme galant la cruauté sans amour de l'action : une belle soprano au beau timbre fruité et un heureux couple sombre et clair, baryton et ténor, costume noir et chapeau melon, associé au jeu comme spectateurs, double des amants vainqueurs, mais triomphant modestement apparemment du mariage pour tous d'aujourd'hui. Un cornet de cirque trompetera le nom comique du héros, plaisamment, *La Vie en rose* sera chantonnée comme d'un balcon à l'adresse des musiciens, musique un moment ponctuée de la guitare pour un amusant passage flamenco amené par la cape torera, chapeau cordouan du musicien, dans une jolie allusion à ce genre de spectacle jouant souvent sur les écoles nationales de chant, dans ce qui deviendra tradition d'Europe galante et chantante, quand on sait l'internationalisme des familles régnantes : Louis XIV, fils et époux d'une espagnole, éduqué par l'Italien Mazarin, petit-fils d'un Henri IV descendant d'un ancien roi maure de Tolède...Frontières aussi artificielles entre les

monarques qu'entre les nations et les genres artistiques : tout ici dit, à son échelle, accents nationaux et régionaux divers, la nécessaire fusion et dénonce, paradoxalement, a contrario, l'exclusion qui frappe le provincial.



Réalisation

À jardin, les instruments de musique accrochent, accroupis sagement dans la pénombre, de furtifs éclats miélés de lumière avant d'éclater la fanfare lumineuse d'une brève-longue ouverture à la française, iambique, dont la brièveté ironique dément la majesté apprêtée pour ces tréteaux. Centrale, une

estrade prolongée de la pente de deux chemins de corde parallèles, fermée d'un rideau orange soutenu par deux mâts et des haubans qui lui donnent l'allure d'un bateau à voile, vogue la galère (« mais qu'allait-il y faire, dans cette galère ? »), vague véлум de guingois de guignol d'où surgiront, rêve et cauchemar, une ronde effrénée, personnes vraies, personnages masqués à la Commedia dell'Arte, travestis, puis des marionnettes gainées déchaînées et celle géante, finale, derrière et par-dessus, dans une profusion, une prestesse des changements des acteurs en coulisses qui tient de la prestidigitatation, sans rupture de rythme, souvent au galop de mascarade bacchanale, de cavalcade carnavalesque. C'est étourdissant de virtuosité dans cette simplicité faussement affectée avec élégance.

Pourceaugnac

Monsieur de Pourceaugnac, au nom décliné et quantifié de porc, pourceau, avec une désinence « gnac », du gascon gnaca, 'mordre' (et pourquoi pas, accordons-lui, la « gnaque » moderne, 'l'envie de gagner', « avoir la gnaque », la pêche) est en fait la pauvre poire vouée à perdre, le loser, prédestiné, au ridicule par son nom. Pourtant, au sens même de l'époque, il a bonne mine, une mise tout à fait « propre » à l'air du temps sinon celui de la mode parisienne, manteau à rayures orange et vert « jusques en bas » sur pourpoint rayé et chausses outrées, chaussures au galant ruban, tête posée sur une fraise orangée, généreusement emperruquée « à la chien », crêtée non d'un plumet mais d'une fringante plumette à son non chapeau panache mais petit couvre-chef n'en couvrant qu'une portion. Sans être maniéré, il a des manières et les affiche ostensiblement en signe d'élégance courtoise : « Un deux, trois, quatre, cinq », les temps bien comptés à haute voix d'une révérence de cour bien apprise.

Les autres intervenants mêlent un semblant de réalisme d'époque, un Capitan bravache jouant de l'épée, un hallebardier, deux exempts de la maréchaussée, des costumes

stylisés, fraises et rabats hyperboliques, mêlés de chapeau melon de cirque, haut de forme, demi-masque laissant la bouche à découvert, masque entier, masque sur masque, comme des pelures d'oignons d'un déguisement à l'infini des fausses apparences, trappe et attrapes ne pouvant manquer dans cette farce délirante. C'est d'une fantaisie pleine de charme et d'harmonie dans ces tons orangés qui baignent l'ensemble.

Les médecins, coiffés à la fou de l'entonnoir à l'envers, ont la part belle avec leur ample vêtement de deuil anticipé des patients, le masque à la fois de la Commedia avec le nez crochu stylisé du mythe prophylactique des herbes salutifères garnissant l'appendice nasal artificiel pour s'épargner les miasmes de la contagion, et ces lunettes savantes sur le trou, déjà cadavérique des yeux leur donnant un effroyable aspect.

On admire le travail sur les voix, les accents cocasses, sur les corps courant, boitant, boitillant de vieillard chenu ou sautillant et dansant de santé mauvaise dans la ronde des médecins fous autour du pauvre Pourceaugnac. On admire les deux acteurs masqués, grand moment de pur et grandiose théâtre, débitant sans anicroche leurs deux interminables tirades, terriblement documentées de toute la science de leur temps appuyée sur les autorités, Esculape et Galien, le premier exposant son diagnostic :

« notre malade ici présent, est malheureusement attaqué, affecté, possédé, travaillé de cette sorte de folie que nous nommons fort bien, mélancolie hypocondriaque, espèce de folie très fâcheuse »

Le second approuve le diagnostic, ou plutôt verdict :

« le raisonnement que vous en avez fait est si docte et si beau, qu'il est impossible qu'il ne soit pas fou, et mélancolique hypocondriaque ; et quand il ne le serait pas, il faudrait qu'il le devînt, pour la beauté des choses que vous avez dites, et la justesse du raisonnement que vous avez fait. »

Le raisonnement bannissant la raison, les deux médecins veulent convaincre le patient héros, sinon réel patient, d'une maladie inexistante à laquelle il est sommé d'adhérer pour ne

faire pas mentir la beauté du diagnostic savant. C'est la préfiguration inverse d'Argan, le Malade imaginaire, le futur hypocondriaque. C'est un sommet de dérision d'un Molière malade, qui avait sans doute entendu de telles choses. Et sans doute l'a-t-on entendu et attendu à son propre jeu puisque, l'année suivante, une pièce anonyme avec son nom en anagramme le satirise en malade imaginaire, hypocondriaque : Élomire hypocondre.

Malheureusement, sa maladie n'était pas imaginaire et on l' imagine jouant son Malade et disant sa fameuse réplique :

« N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ? »

On ne peut s'empêcher de replacer dans ce contexte humain vécu cette pièce dont il joua aussi le héros : la déshumanisation farcesque des persécuteurs de Pourceaugnac n'en rendent que plus humaine sa figure, même caricaturale, de victime désignée.

La troupe de L'Éventail, l'ensemble la Rêveuse, s'en donnent à cœur joie : pour la nôtre. Un cruel régal royal.



COMPTE-RENDU, critique, opéra. AVIGNON, Opéra, le 6 octobre 2019. LULLY – MOLIERE : Monsieur de Pourceaugnac. La Rêveuse.

Monsieur de Pourceaugnac

Comédie-Ballet de Molière et Lully

Opéra Grand Avignon

6 octobre 2019

Mise en scène et scénographie : Raphaël de Angelis

Direction musicale : Benjamin Perrot et Florence Bolton

Assistant à la mise en scène : Christian Dupont

Chorégraphe : Namkyung Kim

Scénographie : Brice Cousin.

Mise en lumière et régie : Jean Broda, Etienne Morel

Costumes : Lucile Charvet, Jessica Geraci, L'Atelier 360

Décor : Luc Rousseau

Masques : Alaric Chagnard, Den, Candice Moïse.

Marionnettes à gaine : Irene Vecchia et Selvaggia Filippini.

Marionnette géante : Yves Coumans et la compagnie Les Passeurs de Rêves.

Théâtre de L'Éventail

Comédiens

Kim Biscaïno, Brice Cousin, Paula Dartigues,

Raphaël de Angelis, Cécile Messineo et Nicolas Orlando

Ensemble La Rêveuse

Sophie Landy : soprano

Raphaël Brémard : ténor

Lucas Bacro : basse

Stéphan Dudermel et Ajay Ranganathan : violons ; Florence

Bolton : viole de gambe ;

Benjamin Perrot : théorbe

Jean-Miguel Aristizabal : clavecin.

Photos fournies par l'Opéra Grand Avignon

1 Ensemble la Rêveuse ;

2 Sbrigani ;

3 Le Capitain et un masque ;

4 Pourceaugnac et médecins ;

5 Infirmiers ;

6 Les mères abandonnées sur Pourceaugnac.

[1] Je renvoie à mon livre D'Un Temps d'incertitude, Deuxième Partie, « Incertitude du temps », éd. Sulliver, 2008.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 6 octobre 2019. MOZART : La Flûte enchantée / Die Zaubertflöte

**COMPTE-RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 6 octobre
2019. MOZART : La Flûte enchantée / Die Zaubertflöte.**

Rattrapée de justesse entre deux voyages, une enchanteresse Flûte à marquer d'une pierre blanche, ou bleu nuit dans l'harmonieuse et simple gamme symbolique des couleurs du spectacle, avec de sobres rehauts d'or ou d'argent, principe solaire zaraostrien masculin pour le premier, féminin lunaire et froid pour le second, sans hiérarchie abusive de genre abusé, l'un se fondant avec bonheur dans l'autre à la suite des épreuves réussies des deux héros, dépassant ainsi la misogynie et les sexes front à front, mais non affrontés, pour une fusion généreuse des genres. Une réussite.

ENFANTINE FLÛTE ENCHANTERESSE



L'œuvre

1791 : Mozart végète, malade et sans travail. Ses grands opéras, chefs-d'œuvre absolus, *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, n'ont guère marché dans l'ingrate Vienne. Son frère franc-maçon, Emanuel Schikaneder, directeur d'un théâtre de quartier, pour des acteurs chanteurs plus que de grands chanteurs, comme lui-même, lui présente au printemps le livret d'un opéra qu'il vient d'écrire. Il est dans l'air du temps pré-romantique, sorte de féerie inspirée de contes orientaux à la mode de Christoph Marin Wieland, très célèbre auteur des Lumières allemandes, l'*Aufklärung*, surnommé « Le Voltaire allemand » pour son esprit, et de Johann August Liebeskind : *Lulu ou la Flûte enchantée*, *Les Garçons judicieux*. Rappelons la vogue égyptienne du temps : la campagne d'Égypte de Bonaparte de 1798 à 1801 n'est pas loin. Par ailleurs, Mozart avait déjà écrit la musique de scène de *Thamos, roi d'Égypte*, mélodrame ou mélodrame, drame mêlé de musique, de Tobias Philipp von Gebler à la symbolique maçonnique puisqu'on situait l'origine de la maçonnerie en Égypte. Beaucoup d'éléments de cette œuvre se retrouveront dans la *Flûte*. Par ailleurs, il y a un intérêt d'un temps, se désintéressant de la religion chrétienne pour rêver de croyances et philosophies d'autrefois, orientales aussi, comme le culte de la lumière du zoroastrisme, dont témoigne déjà *le Zoroastre* (1749) de Rameau, qui met en scène l'« Instituteur des Mages », dont la variante du nom est Zarathoustra, dont la fabuleuse mythologie et philosophie



passionnera un siècle plus tard Schopenhauer et Nietzsche qui lui consacre Ainsi parlait Zarathoustra « Un livre pour tous et pour personne », long poème philosophique lyrique publié entre 1883 et 1885.

Mozart rechigne : il n'adore pas d'emblée cette féerie. Il remanie avec Schikaneder et la troupe cette œuvre parfois collective, sa musique insiste sur la thématique maçonnique, c'est connu : le thème trinitaire, ses trois accords de l'ouverture, les trois Dames, les Trois garçons, les trois temples, les trois épreuves des deux héros sont empruntées au rituel d'initiation de la franc-maçonnerie. Le parcours initiatique de Tamino et Pamina dans le Temple de Sarastro est inspiré des cérémonies d'initiation maçonnique au sein d'une loge.

Cependant, à cette sorte de mystique maçonnique du parcours de l'ombre vers la lumière de l'esprit et de l'amour, Mozart mêle aussi de la musique religieuse : avant la fin de l'initiation du Prince, dans la troisième scène (acte II) au moment où Tamino est conduit au pied de deux très hautes montagnes par les deux hommes d'arme, il fait entendre le choral luthérien Ach Gott, vom Himmel sieh darein ('Ô Dieu, du ciel regarde vers nous'). Il est chanté par les deux d'hommes en valeurs longues de cantus firmus d'origine grégorienne sur les mots *Der welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden*, ('Celui qui chemine sur cette route pleine de souffrances sera purifié par le feu, l'eau, l'air et la terre ...').

L'idéologie maçonnique rejoint ici l'univers religieux traditionnel. Ainsi, si les quatre éléments sont utilisés dans le rituel maçonnique, ils le sont aussi depuis des temps immémoriaux dans nombre de religions, le quatre de éléments, des horizons avec le trois trinitaire, font même le sept (déjà les sept plaies de l'Égypte, les sept fléaux) et, dans la religion chrétienne, des sept plaies du Christ, de ses Sept Paroles en croix, des Sept Béatitudes de Marie, des sept

péchés capitaux, etc. Quant à cette quête du Bien, de la Lumière, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle est partagée de longue date par philosophies et religions. Ici, il est question de la lutte du Mal (les forces obscures de la Reine de la Nuit, la lune) contre celle du Bien et de la Lumière, qui triomphera dans un temple après des épreuves. Comme toujours, le génie musical de Mozart transcende les compartiments apparemment étanches des croyances diverses.

Le versant féérique, assorti de maximes morales de tous les jours est délicieusement naïf. Bref, au seuil de la mort, c'est l'enfant Mozart qui remonte, s'exprime, dans l'enchantement d'une musique sublime et populaire : elle s'adresse au plus haut et au plus simple de l'homme. Rentré de Prague après l'échec de sa Clémence de Titus, Mozart achève *Die Zauberflöte* et en peut diriger la première malgré sa maladie le 30 septembre 1791. C'est un triomphe. Entre temps, on lui a commandé un Requiem. Il n'a pas le temps, l'achever : il meurt le 5 décembre. Cette messe des morts est sa dernière œuvre. Un an plus tard, fait extraordinaire pour l'époque, « la Flûte enchantée » connaît sa centième représentation.



Réalisation et interprétation

Cette œuvre ultime de Mozart est si riche et complexe en sa simplicité enfantine qu'on peut la prendre par des biais différents, toujours justifiés si la cohérence n'est pas biaisée par l'arbitraire à la déjà si vieille mode chez les metteurs en scène. Certains, paralysés par la sacralité du chef-d'œuvre maçonnique, le solemnisent au point d'en pétrifier l'appareil comique léger, à la Papageno oiseleur ailé, d'autres, zélés, au contraire, par une fantaisie

exaltant le fantastique du fantasque livret de Schikaneder, gomme la portée initiatique des épreuves imposées aux jeunes héros, en vérité aussi peu parlantes aujourd'hui que sont insupportables les tirades misogynes, les discours bavards, le prêchi-prêcha du Sprecher, lourdement moralisateur des gardiens du temple, hormis, sublimés par la musique, les deux airs de Sarastro, grandioses de noble dignité humaine, sans pédante phraséologie, au message d'amour universel transcendant toute idéologie et toute religion.

Enfantine sans infantilisme donc cette mise en scène de **Numa Sadoul**, enchantant par le chant intérieur et des enchantements intimes sans grandioses effets extérieurs thaumaturgiques, de simples tours de magie de Papageno aux enfants et non d'un grandiloquent Mage Sarastro qui, pour les grands, ferait de la maçonnerie ésotérique une caricature de religion occulte. Pas d'apparition onirique spectaculaire de la Reine de la Nuit, pas d'épreuves tout feu tout flammes et eau pour les héros, mais une humble simplicité de moyens qui dut être celle de la Flûteoriginelle dans un théâtre populaire de banlieue, avec les moyens du bord : esprit d'enfance du théâtre de tréteaux dont la modestie des effets, des déguisements enfantins de la boîte à malices d'un coffre, des rubans ou fleurs du magicien de cirque Papageno, sans en mettre plein la vue, invitent les yeux de l'imagination à en combler les vides et enrichir le sens.

Un nuageux gazouillis d'oiseaux nous accueille entrant dans la salle : déjà l'aura de Papageno l'oiseleur. Dans la pénombre, à jardin, un informe rocher ; à cour, la pierre humanisée par la travail de l'homme, par sa culture, un pyramidon ou pointe d'obélisque symbolise, par synecdoque, partie pour le tout, l'Égypte mythique de la maçonnerie, image de la civilisation qui, transformant le chaos tellurique du décor du premier acte, fera, dans le deuxième acte, de l'amoncellement brut de rocs, de la brute pierre à l'épure de la pyramide, le Temple géométrique du deux, non sans potentialités brutales de la

puissance tyrannique, rapporté à l'aune des terribles Prisons de Piranèse, avec ses perspectives angoissantes de passages, d'escaliers, d'échelles en perspectives de vertige, de potences : le Siècle des Lumières et ses ombres gothiques sadiennes. Décors parlants, sans éloquence appuyée, de **Pascal Lecocq** qui signe aussi les costumes symboliques et humoristiques pour les Trois Garçons.

Au centre de l'avant-scène, trônait un coffre. Les trois vrais garçons, viennent fouiller, farfouiller le foutoir, s'affublant de costumes qu'ils en extraient, d'abord à vue, Tintin, Dupont et Dupond. Plus tard, arrivés des coulisses, ils seront le Capitaine Haddock, Spirou, Peter Pan, Lucky Luke, Corto Maltese, Spiderman, Batman, le Marsupilami, un schtroumpf, un hirsute Son Goku de manga, ou encore, Pinocchio, Harry Potter. Héros de bandes dessinées qui, si elles ne sont pas forcément enfantines, à voir les enfants les incarner, c'est nous qui retrouvons un nostalgique esprit d'enfance. Des épées lumineuses des initiés du Temple rappelant Star Wars sont aussi significatives dans cette guerre, sinon entre les étoiles dont sont constellés les costumes, entre la lumière et le côté obscur de la force, entre la lune et le soleil, qui est le jeu même de l'œuvre, l'enjeu de toute une époque des Lumières travaillée par l'ombre. On se dit que Mozart, le grand enfant qu'il fut toujours, aurait aimé cela.

Tamino, élégant Prince indien, costume argent, écharpe de rayon d'or préfigure déjà Pamina, belle princesse indienne au sari doré traversé de l'écharpe d'une Voie lactée d'argent, leurs vêtements disant leur complémentarité comme Papageno, veston de smoking sur bermuda blanc constellé, de l'oiseau bleu de twitter et Papagena la veste oiselée sur ses paniers de robe non achevée comme leur humanité frustrée non encore advenue à l'élaboration spirituelle. Son chapeau nid d'oiseau s'orne plaisamment d'œufs de futurs petits Papageno/a.

La Reine de la Nuit orne sa tête d'une vaste capeline de lune et d'étoiles scintillantes, ses Dames, également en tailleur

pantalons blanc orné d'un sautoir bleu étoilé, d'un tablier noir avec croissant de lune à étoiles, portent des tricornes blancs aussi.

Les initiés femmes ont, sur le tailleur pantalon blanc, un tablier maçonnique noir et les hommes, ont la couleur inverse, le noir du costume et le tablier blanc, avec parfois sautoir, ou écharpe à étoile, tous tricornes XVIIIe de couleur opposée mais Sarastro, porte un élégant habit de Grand Maître, attributs dorés, avec le couvre-chef rituel.

L'effet de ce chromatisme antithétique ombre/lumière, manichéen, mis en valeur par les lumières dramatiquement expressives de Philippe Mombellet, est d'un simple mais efficace esthétisme d'un néo-classicisme d'époque. Mais il repose sur une symbolique explicitée dans une Note de réalisation par ses concepteurs : principe féminin et masculin, noir et blanc, qui composeront, se recomposeront à la fin des épreuves.

Les chœurs s'étirent comme un sobre clavier aux touches blanches et noires mais, plus que le mâle ton sur ton, tonique dominant, tonnant et tonitruant, sensible, on l'est à la note blanche ou noire, féminine, qui couvre l'homme et vice versa, sans vice aucun, blanche sur noir, féminin sur masculin et inverse, dans une passation non de pouvoirs mais un bel et bon échange du vêtement complémentaire qui fait du singulier monochrome un blanc et noir bicolore dans l'harmonieux passage de l'Un(e) à l'Autre. C'est la théorie, à qui la connaît, de Platon, homme et femme nés d'un même œuf, hermaphrodite au départ ; l'un moitié d'orange de l'autre disent les Espagnols.

L'Orchestre de l'Opéra de Marseille, sous la direction de **Lawrence Foster**, est à la fête de cette indéfinissable partition où la musique populaire, les airs de Papageno et Papagena, le duettino entre Pamina et l'Oiseleur, voisinent avec des passages sublimes de simple complexité mais d'une inusable beauté, se prêtant à bien des approches, qu'il faut

recevoir sans a priori ni attente personnelle d'interprétation. Les trois accords maçonniques premiers, frappent comme les trois coups d'entrée en scène, graves, solennels, peut-être une évidence fatale de la vie à une fin, mais que le lutin qui rit toujours chez Foster démentira vite par une prestesse juvénile et légère de bon aloi.

Les chœurs (**Emmanuel Trenque**) son d'une cohésion sans faille, émanation de grandeur humaine. Les Trois Garçons, trop masqués pour qu'on les identifie, bien préparés par **Samuel Coquard**, apportent une note de fraîcheur naturelle, enfantine, à l'œuvre et quelque raideur ou incertitude adolescente de la voix ne rend que plus authentique et touchant leur rôle pratiquement toujours confiés artificiellement à des filles. Seule liberté de mise en scène, qui n'émane pas directement de l'œuvre, sans être de ces placages abusifs imposés par tant de réalisations, la petite troupe d'enfants en loques, adorables petits gueux en guenilles, dignes d'un tableau de Ribera. Témoins actifs de la scène, sans avoir le pouvoir de guide des Trois Garçons, ils entourent de leur ronde affective les héros malheureux, incluant même en eux la petite fille marginale exclue. C'est toujours dans la musique, ébauche de danse légère, et c'est une note d'enfance malheureuse qui peut être sauvée par l'art, la musique : la compassion de ces petits êtres consolateurs envers des grands qui souffrent est un renversement des plus émouvants de la hiérarchie de la vie.

Personnage souvent sacrifié, le Monostatos de **Loïc Félix** est aussi drôle que bien chantant. La voix un peu autoritaire de **Frédéric Caton** colle bien à celle l'Orateur, tandis que **Guilhem Worms** et **Christophe Berry** se partagent, en bons compères, la paire de Premier et Second Prêtre et Premier et Second d'Homme d'armes dans un grandiose flot musical.

Le svelte baryton **Philippe Estèphe** campe un léger Papageno humain, belle voix directe sans lourdeur, remarquable de naturel dans un rôle qui ne l'est pas. Il a une digne Papagena dans l'accorte **Caroline Mengau** timbre fruité, dont il arrache,

sans faire d'omelette en les cassant, les œufs qui se nichent dans le nid de son joli bibi à bébés, promesse de futures prolifiques couvées.

Les Trois Dames, allurées, allumées et coquines à vouloir trousser Tamino, sont bien troussées par **Anaïs Constans**, **Majdouline Zerari** et **Lucie Roche**.



En Sarastro, **Wenwei Zhang** déploie la richesse d'un timbre

grave mais lumineux, large, puissant, aisé, se tirant bien des notes les plus graves sans forcer sa voix de baryton basse, exprimant toute la noblesse humaine du personnage. Très dynamique dans son jeu hystérisé de Reine de la Nuit, **Serena Uyar** donne une grandeur tragique à son premier air au registre médium mais justement, ce médium enrichi, élargi dans le terrible second, « Der Hölle Rache... », bien qu'elle réussisse expressivement ses imprécations acérées et piqués, la gêne dans des contre fa qui sont plus frôlés que franchement donnés. Mais la partition originale était plus basse que notre diapason tendu à l'aigu. Cependant, bonne comédienne, c'est admirablement qu'elle tresse avec tendresse ses guirlandes de notes caressantes en demi-teintes à sa fille affligée. Cette dernière, **Anne-Catherine Gillet**, offre une Pamina originale l'air moins victime que vivante, vigoureuse, chaleureuse avec Papageno dans leur petit duo naïf « Mann und Weib ». Sa voix est large, ronde, charnue, vibrante d'émotion, son tempérament semble combattif, on dirait que c'est le dépit amoureux qui la révolte plus que la rupture avec Tamino qu'elle n'a pas l'air d'accepter et son air de désespoir, « Ach, ich fühl's », au tempo assez rapide, est une manifestation moins de mort que de vie.

Grand, belle allure, front bombé et air encore naïf de tendre enfance, **Cyrille Dubois**, qui chante son premier Tamino, semble y être depuis toujours avec un confondant naturel, voix égale, claire, ligne élégante de chant, phrasé, fluidité, aisance de l'émission dans la force ou la douceur. Un enchantement.

DIE ZAUBERFLÖTE **(LA FLûTE ENCHANTÉE)**

Singspiel en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Livret d'Emanuel Schikaneder

Création : Vienne (1791)

Coproduction **Opéra de Marseille** et de Nice

Opéra de Marseille, 6 octobre 2019,

Numa Sadoul, Mise en scène

Pascal Lecocq, Décors, Costumes

Philippe Mombellet, lumières.

Distribution

Cyrille Dubois, Tamino

Anne-Catherine Gillet, Pamina

Serenad Burcu Uyar, Reine de la Nuit

Philippe Estèphe, Papageno

Wenwei Zhang, Sarastro

Anaïs Constans, Première Dame

Majdouline Zerari, Seconde Dame

Lucie Roche, Troisième Dame

Caroline Meng, Papagena

Loïc Felix, Monostatos

Guilhem Worms, Premier Gardien, Second Homme d'Armes

Christophe Berry, Second Gardien, Premier Homme d'Armes

Maîtrise des Bouches-du-Rhône(Samuel Coquard) :

Enfants : Axel Berlemont, Ugo Cugggia, Ian Jullo-Grinblatt,
Youenn Le Mignant, Luca Volfin.

Chœur de l'Opéra de Marseille (Emmanuel trenque)

Orchestre de l'Opéra de Marseille, Direction Lawrence Foster.

Photos © Christian Dresse / opéra de Marseille 2019

Pamina et les Trois Garçons ;

Papageno et Pamina ;

Reine de la Nuit et alliés ;