

COMPTE-RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 24 fév 2019. BENATZKY : L'Auberge du cheval blanc. Conti / Olivéros



COMPTE-RENDU, critique,
opéra. MARSEILLE, Odéon, le
24 fév 2019. BENATZKY :
L'Auberge du cheval blanc.
Conti / Olivéros. Guerre des
boutons... disons plutôt des
boutonnages de tuniques, le
révolutionnaire, par devant,
ou le réactionnaire,
inversion et perversion, par

derrière (même les souples chimpanzés auraient du mal à s'auto-boutonner, non ?). Sur les verdoyants alpages tyroliens, vert de rage-couleur pâturage- risque de s'alpaguer -il en a des boutons- Napoléon Bistagne, cherchant la castagne au sommet contre un contrefacteur, avisé qu'il est par une walkyrienne contre(ut)factrice lui apportant par courrier recommandé la sommation à comparaître en procès contre César Cubisol. Bref, Bistagne tonne, on se déboutonne, c'est la guerre des boutonnages inverses rivaux, ouverte, déclarée, entre le génial créateur de la combinaison « Napoléon » (devant) et celui de la « César » (derrière) auquel César Napoléon Bistagne ne rendra pas ce qui ne lui appartient pas. Mais que va faire sur cette galère alpestre le Marseillais de la rue Saint-Ferréol, rêvant de Bandol et sa plage pour attaquer le plagiaire Cubisol qui jouera l'Arlésienne du Tyrol puisqu'il ne paraîtra jamais ?

LA GUERRE DES BOUTONS N'AURA PAS LIEU



À cette guerre sans dentelles (mais... mais, peut-être les combinaisons en ont-elles ?) s'ajoute la guerre d'amour : Léopold aime Josépha qui aime Guy qui aimera Sylvabelle... Quatuor, quadrille ; ajoutez un autre couple, le leste rejeton de Cubisol et un beau zeste de fille zozotante et cela fait, en trois couples, un sextuor. Et en avant la musique ! Les solos alternent avec les duos et les chœurs, toujours mêlés

habilement de danses par **Estelle LELIÈVRE-DANVERS**, valse, fox-trots, et même un ranz des Vaches qui Rient autant que nous, dans un rythme oxygéné des hauteurs, mais pas de tyrolienne de Piccolo...

Un rideau de scène peinturluré de sapins, encadré à cour et à jardin des hures hilares de deux chevaux (des bêtes) en carton découpé comme les deux chalets, agrémentés de quelques tables incrustées de motifs floraux tyroliens et sièges. Et avec tout le déploiement fidèle des costumes de la Maison Grout, plus tyroliens que nature, tabliers, jupes pour les dames, chapeaux feutre à plume, shorts, bretelles chaussettes à mi mollet pour les hommes. Voilà pour le lieu, encore célèbre de villégiature où se bousculent les estivants, accueillis par une armée chantante et dansante de serveurs stylés, dont **Piccolo Lothaire LELIÈVRE**, jeune et digne comme un groom.

Ah, oui ! Nous sommes dans l'auberge autrichienne de Saint-Wolfgang (oui, comme Mozart, que l'on canoniserait volontiers si l'on croyait aux saints, mais qui n'en a nul besoin puisqu'il est divin) où les gens qui en ont les moyens viennent chercher celui de se refaire une santé à l'air pur.

La rêche et revêche patronne rabroue son élégant maître d'hôtel Léopold qui a le tort d'être amoureux d'elle : comment peut-elle maltraiter le bien chantant, le beau **Grégory BENCHÉNAFI**, qui couve son amour, couvre l'ingrate de fleurs et lui roucoule : « Pour être un jour aimé de toi », voix tendre, souple, nuancée de brumes romantiques. Mais, ni rêche ni revêche, la pimbêche anti Léopold pour son Guy Florès d'avocat parisien, beau ténébreux au sourire étincelant et à l'œil de velours, **Marc LARCHER**, dont la voix solaire, chaude, dès qu'il arrive, fait monter la température : le désir de la dame et la rage de l'amoureux dépit. Et la voilà, l'accorte **Jennifer MICHEL** puisqu'il faut l'appeler par son nom, qui déploie l'éventail d'une voix ample, fruitée, offerte, épanouie, voluptueuse et enveloppante comme une promesse d'amour. Qui sera frustrée, tant pis pour elle : le Florès en question fait florès et la roue de sa ronde voix prenante, prenant sous son charme la jolie Sylvabelle Bistagne (**Charlotte BONNET**) au

sourire radieux, au timbre limpide comme une source montagnarde dont son aigu a les pics lumineux : sourire pour sourire, voix pour voix, les deux tourtereaux s'assemblent. Comme se ressemblent les timbres plus doucement corsés et accordés de Léopold et Josépha, autre vérité que la dame comprendra à la fin.

Narcisse auto-proclamé, on n'est jamais si bien servi que par soi-même, souple comme un écureuil rieur et railleur, le béguin bondissant Célestin Cubisol, **Vincent ALARY**, une nature qui, du zozotement de sa belle n'a cure, ni dent dure car il est vrai que sa Clara, **Priscilla BEYRAND**, est à croquer, mais tendrement. Vive les couples heureux. Qui ont des histoires. Petites histoires du temps suspendu entre la Grande Histoire : 1930, opérette allemande adaptée et adoptée par la France entre deux Guerres mondiales...

Et l'on regrette même, en compensation joyeusement et pacifiquement belliqueuse, que l'affrontement au sommet entre Cubisol, absent, n'ait pas lieu avec Napoléon Bistagne quand on sait que celui-ci est personnifié par **Antoine BONELLI**, tout en rondeur mais hérissé de pointes (pas de casque teuton) mais sans accent pointu, Marseillais à couper au couteau, occupant le plateau comme un Empire personnel, qui déclenche la salve (inoffensive) des rires avant même d'ouvrir la bouche, un spectacle à lui tout seul, puis en shorts ! Et l'on regrette que son prénom ne soit pas exploité par le texte ni la scène quand on sait que ce Napoléon rencontre, incarné par **Claude DESCHAMPS**, le mélancolique Empereur d'Autriche François-Joseph (1830-1916, veuf de Sissi assassinée en 1898) dont l'empereur français, vainqueur du père, devint son beau-frère en épousant Marie-Louise... On lui pardonnera pour sa tristesse et sagesse, comme aux cuivres sonnant la chasse bestiale, qu'il vienne ici pour un concours de tir jamais de bon augure pour les bêtes et les hommes. Notre indulgence, qui n'est pas grande pour les massacreurs d'animaux, nous la réservons au plus inoffensif « Garde général des forêts », **Michel DELFAUD**, ineffable même fusil, pour rire, à l'épaule, inénarrable avec son compère **Jean GOLTIER**, en shorts obligés, autre couple hilarant. À

ajouter au tableau de chasse de l'opérette.

Juif dansant

On n'aurait garde d'oublier, en Professeur Hinzelmann, **Dominique DESMONS** et l'on avoue frémir un peu à le voir, en noir, chapeau Loubavitch en tête, deux grandes mèches en spirales, les « payos », encadrant sa face barbue : l'image caricaturale du Juif qui, en rajoute d'ailleurs avec son histoire de petites économies débitées d'une petite voix à l'accent yiddish, qui nous rappelle quelqu'un. Dans le contexte des années 30 allemandes, par notre temps de retour d'antisémitisme à vomir, on craint le pire mais on s'abandonne au rire et l'on se dit, non : n'en déplaie au politiquement correct, ces blagues, comme les blagues corses, belges, auvergnates, marseillaises, etc, tout ce folklore nous appartient, il est à notre communauté sans discrimination d'origine. D'ailleurs, le voilà qui se lance, avec un autre quadrille dans une danse devenue patrimoine comique national, celle de Louis de Funès dans *Rabi Jacob* de Gérard Oury. Non, il ne faut pas renoncer au rire sain qui libère des haines : sa proximité, sa familiarité, c'est finalement notre fraternité.

Derrière moi, une vieille dame émerveillée, chantonnant les airs et commentant presque à haute voix les costumes avec sa voisine, avisant la factrice Walkyrie (détonante **Perrine CABASSUD**) en casque à cornes, chope de bière en main, dévorant une saucisse, s'écrit naïvement, indifférente aux frontières et anciens conflits, à voix basse : « Vé, la Gauloise, elle mange la choucroute ! »

Blagues tyroliennes, blagues juives, Walkyrie et Gauloise : tout le merveilleux œcuménisme culturel de notre Europe à tous. L'auberge tyrolienne est une vraie auberge espagnole : on y apporte ce qu'on a, culture et cœur.



COMPTE-RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 24 fév 2019. BENATZKY : L'Auberge du cheval blanc. Conti / Olivéros

L'Auberge du Cheval Blanc

(Im Weissen Rössl, 1930)

Opérette en 2 actes et 8 tableaux

Livret d'Erik Charell, Hans Müller et Robert Gilbert

Musique de Ralph Benatzky

(1887-1957) □ Adaptation française de Lucien BESNARD et René

DORIN

Marseille, théâtre de l'Odéon

23 et 24 février

L'Auberge du Cheval Blanc

de Ralph Benatzky

Direction musicale : Bruno CONTI □ Chef de chant : Caroline OLIVÉROS □ Mise en scène : Jack GERVAIS □ Assistant mise en scène : Sébastien OLIVÉROS

Chorégraphie : Estelle LELIÈVRE-DANVERS

Décors Théâtre de l'Odéon ; Costumes Maison Grout

DISTRIBUTION

Josepha : Jennifer MICHEL ; Sylvabelle : Charlotte BONNET ,
Clara : Priscilla BEYRAND ; Kathy : Perrine CABASSUD

Léopold : Grégory BENCHENAFI / □ Bistagne : Antoine BONELLI □ /
Guy Florès : Marc LARCHER / □ Piccolo : Lothaire LELIÈVRE □ /
Célestin : Vincent ALARY / □ L'Empereur : Claude DESCHAMPS □ /
Le Professeur Hinzelmann : Dominique DESMONS ; Le Garde
général des forêts : Michel DELFAUD ; Le Cook / Le Guide : Jean
GOLTIER

Orchestre du Théâtre de l'Odéon

Chœur Phocéén (Chef de Chœur Rémy LITTOLFF).

Danseurs

Laura DELORME, Malory DE LENCLOS, Mylène MEY, Laia RAMON,
Evgeny KUPRIYANOV, Serge MALET, Gérald NEEB, Sullivan PANIAGUA
.

Photos © Christian Dresse :

Le Marseillais Napoléon Bistagne et la factrice Walkyrie

/ Claire et Célestin, au milieu le Professeur juif / Florès et
Sylvabelle dans le bleu.

**CRITIQUE, danse. AIX-EN-
PROVENCE, Grand-Théâtre de
Provence, le 27 février 2019.
« The Great Tamer » par
Dimitris PAPAIOIANNOU**

Après avoir fait le tour du monde et suscité
l'enthousiasme des publics new-yorkais, londoniens
ou parisiens, *The Great Tamer* de Dimitris
Papaioannou a posé ses valises au Grand-Théâtre de
Provence d'Aix, pour une représentation qui
restera comme l'un des grands moments de la saison
2018/2019.

Au lever du rideau, un homme en costume, seul sur une scène
recouverte de larges panneaux gris, se dévêt avec une lenteur

cérémonielle avant de s'allonger, offert et vulnérable. Ce qui s'ensuit relève déjà du pur théâtre visuel : un second interprète le recouvre d'un drap blanc, un troisième soulève une plaque du sol et la laisse retomber, le courant d'air ainsi créé soulevant le voile qui protège le corps nu. Et ce geste de dévoilement, repris en une litanie obstinée, installe d'emblée le motif central de l'œuvre : la vie humaine comme un perpétuel jeu de dissimulation et de révélation, où l'histoire, en recouvrant les traces du passé, ne les efface jamais tout à fait.

Ce qui frappe d'emblée, c'est la puissance évocatrice d'un spectacle qui semble suspendre les lois du temps et de la logique. Sur la mélodie lancinante et déconstruite du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, revisitée par **Stéphanos Droussiotis**, les tableaux s'enchaînent dans une cohérence onirique. La scénographie signée **Tina Tzoka**, véritable héroïne de la soirée, se révèle être un terrain de fouilles archéologiques intérieures : les panneaux s'ouvrent, dévoilant tour à tour une jambe, un bras, un torse qui s'animent pour recomposer des corps hybrides, des créatures qui titubent entre deux mondes.

La culture européenne est convoquée avec une intelligence jubilatoire. Une évocation saisissante de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt vire soudain au festin cannibale, tandis que des allusions à la Grèce antique – un Narcisse jouant avec son reflet, le mythe d'Orphée et d'Eurydice – traversent la pièce comme des échos lointains. Papaioannou, formé aux arts visuels, manie la référence savante avec une légèreté qui désamorce toute prétention, préférant la poésie à l'érudition gratuite.



Les dix interprètes, danseurs et circassiens de l'absurde, déploient une virtuosité physique stupéfiante au service d'une esthétique de la métamorphose. On les voit former un être unique fait de membres disparates – ici un torse féminin prolongé par des jambes d'hommes, là un corps qui explose en plusieurs parties rampant chacune de son côté. L'acrobatie se fait langage, le cirque se fait philosophie. Parmi les moments d'anthologie, le public aixois a retenu son souffle devant la scène de l'astronaute dont la respiration amplifiée déchire le silence, avant qu'elle ne fouille le sol pour en extraire un corps nu, telle une naissance inversée. Ou encore, ce saisissant tableau final où une pluie de flèches dorées transperce le plateau, se transformant en un champ de blé ondoyant sous les yeux médusés des spectateurs, avant de révéler un squelette que les danseurs exhument comme ultime témoignage de notre condition mortelle.

The Great Tamer dure cent minutes sans entracte. Cent minutes d'une lenteur assumée, qui finit par devenir une expérience méditative autant que spectaculaire. Car si l'œuvre est hantée

par la mort – ces corps enfouis, ce squelette final – elle est aussi, paradoxalement, une vibrante célébration de la vie. Le spectacle s'achève sur un homme soufflant sur une feuille d'aluminium pour la maintenir en l'air, fragile métaphore d'un souffle vital que l'art s'emploie à perpétuer.

Avec *The Great Tamer*, Dimitris Papaioannou propose au public un voyage dans les limbes de notre humanité, où l'humour côtoie la mélancolie, où le grotesque frôle le sublime.

CRITIQUE, danse. AIX-EN-PROVENCE, Grand-Théâtre de Provence, le 27 février 2019. « The Great Tamer » par Dimitris PAPAIOANNOU. Crédit photographique (c) Julian Mommert

COMPTE-RENDU, opéra. AVIGNON, Opéra. Le 3 fev 2019. GALUPPI : Il Mondo alla Roversa. F Lasserre.

COMPTE-RENDU, opéra. AVIGNON, Opéra. Le 3 fev 2019. GALUPPI : Il Mondo alla Roversa. F Lasserre. Dans les programmations sagement ou mornement répétitives des théâtres lyriques, ce n'est pas tous les jours que l'on a la chance de découvrir un

opéra, par ailleurs signé, texte et musique, de deux célèbres plumes ! Les deux G : non le fameux café XVIIIesiècle d'Aix, cher à son Festival en ses débuts, mais Goldoni, de Venise, et Galuppi de l'île voisine. Non la bruyante et grouillante Murano des verriers mais, au-delà, la minuscule Burano, adorable îlot de calme aux maisons, cubes multicolores, dont même le linge étendu au soleil semble autant de drapeaux éclatants claquant pour une fête silencieuse. Comme un caillou bariolé tombé sur l'eau de la lagune dont les ondes, ondulations, vagues, vaguelettes, rides, en s'éloignant à l'infini de la brume, auraient atteint l'autre rivage d'une île, la rive du rêve : celle des Antipodes, lieu diamétralement opposé à un autre, ici, au diamètre social de la ligne de démarcation décrétée par les hommes, puisque les femmes y règnent : une île donc aux « antipodes du bon sens », expression retenue par un dictionnaire ancien de ce temps. Puisqu'il est aussi supposé que seuls les hommes sont détenteurs du sens, du bon : de la Raison. Qui est forcément celle du plus fort : force musculaire masculine contre le sexe dit faible.

**L'opéra selon Galuppi : Il
Mundo alla Roversa, 1750.
Intelligence, culture
historique, goût le plus**

exquis production événement



L'œuvre : Femmes

C'est donc par d'autres moyens, sans doute la ruse, arme du faible, du renard contre le lion, que les femmes de cette île antipodique, qui ne sont pas forcément des Amazones guerrières, ont renversé le pouvoir des hommes, et les ont asservis à leur pouvoir et caprices. L'astuce féminine et son triomphe sur l'ordre patriarcal est d'ailleurs l'un des ressorts presque obligé de l'opéra buffa. On n'oublie pas

l'exemplaire pièce de Goldoni la 'Veuve rusée' (La vedova scaltra, 1748) qui précède d'un an ses insoumises insulaires. Sans appeler à témoignage les quelque autres quarante livrets bouffes écrits par Goldoni, il suffit de parcourir les titres de ses innombrables comédies pour en voir la galerie d'héroïnes féminines de toutes classes servantes ou aristocrates, curieuses, jalouses, vindicatives, rivales sociales, spirituelles, extravagantes, solitaires, épouses, mères, de bonne ou mauvaise humeur, etc. Bref, un catalogue de femmes digne du Don Juan de sa pièce antérieure, Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto ('Don Juan Tenorio ou le Dissolu', 1735), un maillon entre le mythique héros espagnol qui courait l'Europe sur les scénarios de la Commedia dell'Arte, et celui qu'offrira à Mozart en 1787 son concitoyen Da Ponte en utilisant largement celui de Bertati mis en musique par Gazzaniga, quelques mois plus tôt, pour le Carnaval de Venise, dont il avait d'ailleurs fait une adaptation dramatique et même musicale à Londres.

Goldoni a donc toujours manifesté un intérêt scénique pour les femmes, leur situation sociale, naturellement dans les limites de la comédie, et ici, les conventions étroites de l'opera buffa. Il n'y a pas, dans son île utopique, le militantisme féministe de celle du Marivaux de La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes, comédie pour les Comédiens italiens de 1729, un échec, qu'il reprend justement, résumée en un acte, dans le Mercure de 1750, la même année que l'opéra-bouffe de Galuppi. Mais le livret de Goldoni est loin d'être médiocre et, sous couvert de farce obligée, n'en expose pas moins, très clairement, par la bouche expresse de ses trois héroïnes, Aurora, Tullia et Cintia, leurs doléances sociales qui ont justifié leur révolte passée réussie contre le patriarcat tyrannique des hommes. Tullia résumera la situation à son amant Rinaldino :

« Exclues des conseils, /non compagnes mais servantes et esclaves des hommes, / condamnées aux travaux serviles/ par votre sexe ingrat, / nous devrions contre vous faire de même. »

Donc, dans cette île antipodique, utopie, uchronie, sans lieu ni temps, règnent-non puisque le régime politique n'y pas encore défini- commandent collectivement des femmes, ayant réduit « le féroce orgueil des hommes », réduits en esclavage, enchaînés aux tâches serviles. L'aimante Aurora, la sage Tullia et l'altière et cruelle Cintia, expriment leur conception respective de la bonne gestion, dirons-nous, de l'homme soumis : par la bienveillance pour la première, par une intraitable rigueur vengeresse pour Cintia, et par un prudent juste milieu pour Tullia.

Tout en méprisant les hommes, chacune règne du moins sur un chacun, un favori, un esclave personnel : le tendre Graziosino, tout plein de charmes féminins, fait les délices d'Aurora, heureux dans la servitude imposée mais acceptée, il lui promet de tout faire pour elle : camériste, cuisinière, lavant la vaisselle et même l'urinoir. Elle ne lui en demande pas tant. Tullia aime Rinaldino qui vit heureux aussi dans sa servitude qu'elle lui rend douce par son aimable magistère. Même la combattive Cintia a succombé aux charmes de Giacinto, un Narcisse amoureux de lui-même, et le couple aux voix graves appariées, contralto et basse, entretient de turbulents rapports sado-maso.

Deux coqs vivaient en paix, une poule survint : voilà la guerre allumée. Ici, ce sont deux poules plutôt et le coq, le bellâtre Giacinto au cœur d'artichaut, est disputé, homme objet, par Aurora et Cintia. Jalousie amoureuse et rivalités politiques, tentation de complot et tentative de meurtre, entraîneront la fin de cette domination des femmes : ce « Monde à l'envers » des habitudes politiques, le pouvoir des hommes, sera remis à « l'endroit », sera renversé. Mais c'est moins par les hommes eux-mêmes qui débarquent que par ce matriarcat, divisé sur le choix de république ou monarchie, qui déchire, lors d'élections tout de même, les trois candidates au pouvoir suprême : aucune femme ne consent à être gouvernée par une autre, ni à partager le pouvoir. Ce qui n'est pas qu'un trait féminin : c'est le désir de pouvoir qui corrompt et entraîne la catastrophe de la servitude, alors

même que le chœur féminin chante :

« Libertà, libertà, cara, cara libertà! », 'Liberté, liberté, chère, chère liberté!'

Musique

Un jour de tempête exceptionnelle de mistral faisant craquer d'horribles décibels les jointures de la salle en bois de l'Opéra provisoire Confluence, menaçant, eût-on dit, de le faire s'envoler, n'offrait pas les conditions les meilleures pour recevoir et découvrir dignement cette œuvre d'un raffinement tout aussi exceptionnel. Mais cela nous donne au moins, déjà, une raison de dire l'excellence, la vaillance des chanteurs devant affronter cet impétueux



orchestre wagnérien du vent en lui opposant la délicatesse d'un chant acrobatique sur les ailes légères, de soie, de cette musique moirée, scintillante ou tamisée, comme la lagune vénitienne sous le soleil ou la lune. On souffrait pour eux du tapage ambiant, la rage et le ravage du vent, de l'air desséché, redoutable aux organes vocaux délicats, et l'on admire sans réserve leur maîtrise technique pour faire, contre mauvaise fortune météo bonne voix, et toutes belles, notant à peine, en passant, une note suraiguë asséchée dans l'aridité ingrate de l'air. Jamais les airs de « tempête », passage obligé de l'opéra baroque, n'auront été mieux environnés d'un

vérisme qui ne doit rien à la musique. Et l'on s'émerveillait, en vieux connaisseur de ce style, que cette vocalité virtuose, qui n'était naguère encore que l'apanage de grands festivals spécialisés, fût aujourd'hui parfaitement intégrée et maîtrisée par de jeunes chanteurs, par ailleurs excellents comédiens : conditions absolues pour refaire vivre ce théâtre chanté. Tous à féliciter en bloc, comme ils salueront, sans quêter les applaudissements compétitifs singuliers.

Même avec la clémence titanesque du vent, cette immense salle n'est pas non plus la mieux adaptée au bijou de cette musique, qui nécessite un écrin plus intime. Cependant, passée la première surprise entre cet espace démesuré et les premières mesures de la musique, la gestuelle souple mais ferme, maîtresse, de Françoise Lasserre, parut même, sinon imposer silence, du moins s'imposer contre le vent, magie visuelle du geste qui est déjà musique, qui colle, fait corps avec elle, la matérialisant aux yeux et à l'oreille.

Non pompeuse comme l'ouverture à la française, mais pimpante, brillante, alternant à l'italienne trois parties, deux au tempo vif entourant une lente, elle n'introduit pas aux thèmes de l'œuvre, c'est unesinfonia, qui n'est pas encore ce qu'on appellera bientôt « ouverture », qui doit peut-être son nom au fait que cette musique d'avant le lever du rideau servait de signal du début du spectacle, salle encore ouverte, à couvrir le bruit du public prenant place. Un chœur homophonique, chantant l'esclavage volontaire, rare dans l'opéra baroque pour des raisons d'économie, lui succède et scandera les élections, saluant le finale, divisé entre hommes et femmes, puis enfin unis. À partir de cette entrée chorale qui pose la situation, c'est la succession obligée des arie da capo, introduites par un récit.

Ces airs, sans avoir toujours la longueur ni l'efflorescence ornementale de ceux de l'opera seria, sommet du buon ou bel canto, au sens propre et premier du terme, c'est-à-dire l'art du chant sublimé par celui des castrats (qui, généralement, n'avaient pas cours à Venise), répondent à la technique lyrique la plus raffinée, alternant selon le caractère des

personnages et de leurs sentiments les arias di portamento, de tenue de souffle et d'agilité, qualités requises alors de tous les interprètes dans une typologie d'airs codés, en général d'une grande difficulté : grands sauts, appoggiatures, cadences ornées, fleuries de trilles, de notes piquées, saufs quelques ariettes de caractère humoristiques pour les hommes féminisés par leur servitude.

À porter aussi au crédit des interprètes, bons comédiens et bons chanteurs comme on a dit, l'excellence de leur diction italienne. Elle colle à la clarté, l'intelligibilité remarquable du texte et non seulement dans les récits, mais aussi lors des airs les plus virtuoses : après la limpidité dramatique des récitatifs « secs », ponctués des cordes pincées du clavecin traditionnel, à peine accompagnés par la corde frottée du violoncelle, la brièveté et la simplicité des strophes de l'aria, les répétitions de termes permettant à la fois de ne rien perdre des mots et servant de repère à leur ornementation, laissant attendre le feu d'artifice des vocalises du da capovarié.

Le nombre d'airs dépendait de l'importance des personnages ou des chanteurs plus ou moins célèbres qui les incarnaient. Dans la mesure des conditions d'écoute qu'on a dites et déplorées, dans cette version de l'œuvre dont nous ignorons l'original, toujours soumis d'ailleurs à variations, il nous a semblé que Tullia avait quatre airs à son actif pour trois à Aurora (qui a un air qui est une déjà une valse) et deux pour Cintia. Son premier air, deparagone (de comparaison), basé sur le lion féroce ou dompté dans l'arène, métaphore de l'homme asservi, réunit toute la complexité vocale requise en ce temps : bravoure par le rythme, portamentopar la tenue de certains mots, et d'agilité par les vocalises et les sauts. Sans doute le personnage le plus important par sa sage position moyenne sur la conduite à tenir envers les hommes vaincus et par son nom, explicitement référé à Cicéron.

Parmi ces derniers, Graziosino en a trois, ainsi que Giacinto et Rinaldino, Ferramonte, deux. Leur nom est à l'évidence humoristique : le premier, le 'Petit gracieux' (il se vante

lui-même de ses grâces féminines) ; Rinaldino, c'est le 'Petit Rinaldino', le pauvre petit Renaud qui n'est guère le célèbre chevalier, affublé ici d'une voix de soprano. Giacinto, viril Narcisse disputé par les dames, est sans doute l'avatar comique d'Hyacinthe, le bel éphèbe que se disputaient les dieux, tué accidentellement par le palet de son amant Apollon. Quant à Ferramonte, décalque de Fiérabras, voix de ténor, qui n'était pas alors une voix noble, n'a que deux airs, un, rageur, sur l'incrédulité qu'il porte aux femmes. À part deux airs de Rinaldino chantant le bonheur les fers de l'amour puis ses doutes, les hommes sont dotés d'airs humoristiques, chacun, dans un trio comique, chantant sa belle et une fleur, le viril Giacinto, le jasmin. Personnage vraiment bouffe, celui-ci, homme objet, entraîne dans sa dérive et son délire amoureux, les deux femmes opposées, la tendre Aurore et la cruelle Cintia dans un trio puis un quatuor où chacune veut faire tuer l'autre et enfin un duo avec Cintia sur le renversement des rôles et l'accord amoureux.

L'opéra avait pratiquement une production industrielle comparable, toute mesure gardée, avec celle du cinéma, avec des procédés d'écriture rapide, comme le récitatif. Selon la codification des opéras baroques, c'est le seul récitatif qui porte l'action, le dynamisme dramatique, tandis que les airs, interchangeable d'une œuvre à l'autre, ne sont que l'expression statique, extatique pour ceux d'amour, de l'affect général exprimé par la situation, amour, rage, désespoir, rapporté à une comparaison (aria di paragone) comme l'air de Tullia sur le lion, de Rinaldino sur la mer agitée comme un cœur amoureux, ou de Giacinto sur l'irrésistible puissance de la beauté des femmes qui attendrit même les bêtes sauvages. Cependant, on note ici deux airs introduits déjà par le récit, collant à lui, celui de Cintia aimant à faire souffrir les hommes, indifférente à leur douleur, et celui Rinaldino sur les chaînes de l'amour.

Ne pouvait manquer, autre trait presque obligé de l'opéra buffa, un air de liste, d'énumération, tels ceux de Graziosino sur les animaux et l'amour, avec son accélération vélocité, puis

celui de ses serments à Cintia, celui des femmes du catalogue de Leporello de Don Giovannin'en étant qu'un exemple entre autres. Ceci pour dire que, sans être un chef-d'œuvre, cet opéra est un superbe exemple de la qualité de l'opéra, à Venise, où naquit au XVIIIesiècle le premier théâtre lyrique public, ouvert tous, à l'inverse des fastueux spectacles de cour réservés aux princes.

Cela donne aussi la mesure, au-dessus de toute comparaison, de Da Ponte / Mozart qui, des types, des archétypes humains de l'opera buffa font des personnages, des personnes qui continuent de nous habiter et pourtant avec des airs qui, tout en restant absolument dans le moule et modalités du bouffe, le débordent, le transcendent par une humanité, une identité, une personnalité qui n'est plus interchangeable : la rage du Comte est un air traditionnel de fureur, mais la fureur est bien celle du noble Almaviva humilié par ses serviteurs, comme la nostalgie du passé est celle de la Comtesse trahie et l'air de liste de Leporello est presque une preuve, un réquisitoire de l'appétit sexuel indiscriminé de Don Juan : élément dramatique qui sublime la convention bouffe.

Réalisation



Il faut dire que l'intelligence, la culture historique le disputent au goût le plus exquis, sans aucune mièvrerie, pour faire de ce spectacle un plaisir autant des yeux que des oreilles, et de l'esprit. La scénographie de **Claire Niquet**, jouxtée d'abord d'un lit où voguera le rêve ou cauchemar de l'un ses époux, une simple estrade aux pieds en poutrelles

couleur de Venise la Rouge, deviendra tour à tour tribune électorale, tréteaux de théâtre, fortin final du dernier carré des femmes résistant au vaisseau lit des envahisseurs. Il suffit d'un rideau et c'est celui d'un théâtre de marionnettes, une voile et les mâts berlingots à la vénitiennes sont autant de hampes de drapeaux enflammés du combat électoral que lances pour repousser le mâle ennemi.

Les costumes de **Erick Plaza-Cochet** sont en enchantement, un agencement plein d'humour d'éléments d'époque par les couleurs et les coupes comme d'allusion antique avec le panache flambant, la cuirasse et gantelets de Cintia qui en font une arrogante Minerve guerrière. Il suffit qu'Aurore, sur son bustier, ajuste sur sa cotte ou cotillon, comme deux ailes, l'ébauche bouffante des anses d'une robe à panier et c'est l'aurore « aux doigts de rose » de la mythologie, n'était-ce son mignon et minuscule tricorne vénitien emplumé. Tricorne vénitien aussi pour Tullia mais fraise et robe aux réminiscences arlequinesques. Les trois amants esclaves de ces dames, ainsi que le Ferramonte, Capitan, ou Matamore, semblent issus de la Commedia dell'Arte : Rinaldino, en vêtements de Scaramouche, mais mélancolique ; Giacinto, fraise démesurée sous énorme tricorne, tient du Docteur avec les fantaisies d'un Scapin, et Graziosino est un naïf Pedrolino, un Pierrot ou Gilles digne de Watteau comme tant d'autres personnages qui paraissent animer de leur soie et joie ses Comédiens italiens, nés de la peinture vénitienne d'époque, les dames avec ces délicieux et coquins chapeaux en paille de la campagne vénète se souvenant de ceux des petits Tanagras. C'est un ravissement mis en valeur par les lumières délicates, expressives, ou fond sombre, de **Carlos Pérez**.

La mise en scène de **Vincent Tavernier** joue en virtuose sur tous ces registres harmonieux habilement convoqués, constitue des groupes picturaux ou plastiques sculpturaux, séduisants de vibrantes taches de couleur rythmées de bleus soyeux de peinture vénitienne, sans jamais de pose qui pèse, tout en singularisant les six héros, sans contredire la musique. La gestique reprend souvent avec humour les gestes codifiés de la

Commedia dell'Arte, et, en certain moments de franc burlesque, les mouvements saccadés du théâtre de marionnettes. Malgré la tempête intempestive de mistral, bon vent à ce spectacle réussi à tous niveaux.

COMPTE-RENDU, opéra. AVIGNON, Opéra. Le 3 fev 2019. GALUPPI : Il Mondo alla Roversa. F Lasserre.

**GALUPPI / GOLDONI : IL MONDO ALLA ROVERSA
O SIA LE DONNE CHE COMANDONO**

Opera buffa

Création le 14 novembre 1750 au Teatro San Cassiano de Venise

Édition de la partition de Michele Geremia

Opéra Confluence Avignon

En co-production avec Akadêmia et l'Opéra de Reims

A l'affiche de l'Opéra Confluence, Avignon

Samedi 2 février , dimanche 3 février 2019.

Direction musicale : Françoise Lasserre

Mise en scène : Vincent Tavernier

Scénographie : Claire Niquet

Costumes : Erick Plaza-Cochet

Lumières : Carlos Perez

Tullia : Marie Perbost

Rinaldinho : Armelle Marq

Aurora : Dagmar Saskova

Cintia : Alice Habellion

Graziosino : Olivier Bergeron

Giacinto : David Witczak

Ferramonte : Joao Pedro Coelho Cabral

Complément vidéo :

<https://www.youtube.com/watch?v=-Kmn4qfPGck>

Photos : Cédric & Michaël/ Studio Delestrade

COMPTE-RENDU, danse. MARSEILLE, le 5 janvier 2019. BIAC. Reflet dans un œil d'homme, Cie Le Diable au corps

COMPTE-RENDU, danse. MARSEILLE, le 5 janvier 2019. BIAC. Reflet dans un œil d'homme, Cie Le Diable au corps. Le titre de ce spectacle qui est autant danse qu'acrobatie, est repris de celui de l'essai de Nancy Huston, lui-même reflet aussi, me semble-t-il, du *Reflet dans un œil d'or* (1941) de Carson McCuller, dont John Huston tira un film avec Marlon Brando et Elisabeth Taylor : reflet et réflexion du désir, du regard, du miroir : un homme ne semble plus voir sa femme, regardée nue, la nuit, par un homme invisible regardé lui-même, nu, par le mari, transfert et transgression du regard dévié ou dévoyé de la femme, de la femelle, au mâle par le mari impuissant. Qui, dans un rigide et rigoriste monde militaire, tue son

inavouable désir, pour le voyeur de sa femme, en le tuant. Un trio fantasmatique, fondamental donc, lié par le regard : de désir, devenu amour/haine.

Reflets, réflexions



S'écartant du postulat imposé par Beauvoir, devenu credo féministe, fondé sur l'idée que l'identité sexuelle est construite moins par la nature que l'éducation, Nancy Huston estime que le sexe naturel conditionne certains comportements qu'il est vain de nier. Ainsi, elle s'attarde avec finesse à la rudesse même de certaines expressions masculines parlantes qu'une femme « nous a tapé dans l'œil. » Taper, attraper : mais qui attrape qui, dirai-je ? Le jeu du regard, de la séduction (qui l'a commencée ?) implique forcément l'autre.

Et je soulignerai encore l'évidente (qui se voit) dimension « scopique » de la pulsion érotique de l'homme, voir, regarder la femme, strip-tease, peintures de nus, photos, vidéos, cinémas le prouvent : la femme « objet », objet de désir, est aussi sujet qui le suscite, qu'on le veuille ou nie hypocritement. Notre culture, qu'on s'en réjouisse ou le condamne, je le souligne encore, a placé la femme au centre comme parangon de la beauté, que certaines cultures, la redoutant, voilent, occultent, effacent. Longtemps, comme chez les Grecs, dans son idéale nudité, l'homme fut érigé en modèle de la beauté, celle de la femme y étant tardive. Aujourd'hui, les hommes, sans doute aussi « cœur de cible » du marché, juste ou ironique retour, vivent la tyrannie comparative, dépressive, de la beauté parfaite d'athlètes dénudés argument de ventes de sous-vêtements ou autre.

La femme, du sol au ciel

Dans le noir, la vague luminescence murale de trois grands miroirs ovales : miroir que les trois protagonistes iront souvent consulter, pour se mirer, s'admirer. Au sol, en jeans, blouson de plumes et bottines rouges, bonnet cagoule couvrant la tête, une flaque forme inerte, oiseau ou femme abattus. Mannequin, puisqu'on voit entrer gracieuse silhouette, short

et T-shirt rouge, cheveux courts, allurée, délurée, sourire aguicheur, la Femme, suivie des deux hommes, pantalons, veste, barbouillés de barbe.

L'un saisit le simulacre, le reflet de femme éteint ; l'autre étreint, élève l'être de chair sur ses épaules. Il semble que ce double mouvement, femme au sol, femme au ciel, décliné dans un vertige apparemment infini de formes, informe implicitement tout ce spectacle. L'un par le pied, l'autre par le bras, on ne peut traîner que la traînée : mais pied, pieds, bras, poings, mains sont aussi comme des articulations, des socles répétés, inépuisables de l'élévation de la femme toujours en pointe, toujours au sommet, défiant la pesanteur, entre ciel et terre. Au sens littéral, la femme est toujours exaltée, toujours posée ou projetée en haut : exhaussée. Mais exaucée ?

Entre chorégraphie et acrobatie, dans une continuité musicale, soutenue par la musique ou retenue par le silence et la suspension de notre souffle ému, c'est un enchaînement presque ininterrompu, un maillage vertigineux qui semble pouvoir aller à l'infini de figures acrobatiques dont la femme est pratiquement toujours la pointe extrême d'un obélisque masculin ; on lit toute une syntaxe gymnique dont nous déplorons de ne pas posséder le lexique pour en dire la richesse et la complexité, la beauté, sa vélocité et variété défiant la description, et même la captation en notes forcément succinctes sur un calepin dans le noir de la salle : femme jetée, projetée en sauts périlleux, juchée sur des épaules, une tête, sur un pied, sur une main, articulée aux hommes par la poigne, le poignet, géométrie de corps verticaux, de membres parallèles, tendus vers le ciel ou étendus au sol.

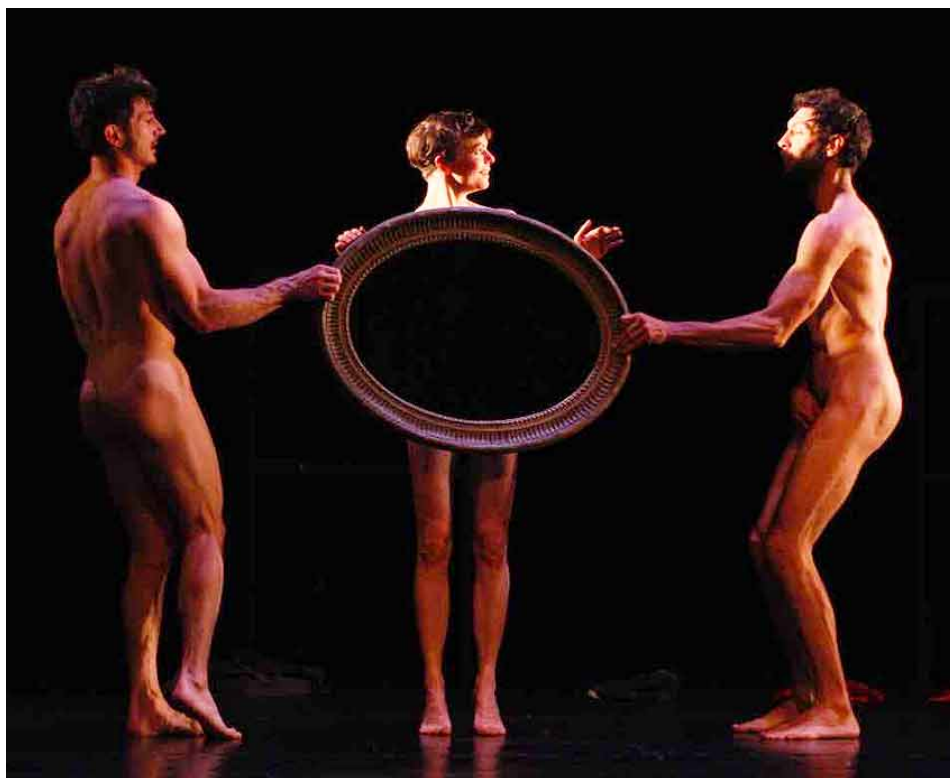
Femme, du ciel au sol

Si la tentation du ciel est évidente aspiration, pulsion de vie mais en instable équilibre conquis par la savante

virtuosité des corps, l'étalement au sol, pulsion de mort, semble parfois létal : sur les accords de cordes déchirants et funèbres de La jeune fille et la mort de Schubert, en vive symétrie avec le mannequin mort, s'engage toute une agitation morbide autour de la femme et son leurre. Peut-être en souvenir de la Poupée de Bellmer et ses avatars, s'instaurent des jeux sadomasochistes où le sujet devient objet et vice (si vice il y a) versa : à la femme manipulée, au sens physique littéral d'en jouer avec les mains, répond la main de la femme sur l'homme, la gifle, doublée, triplée, multipliée à la volée sur la joue de l'un des hommes qui la reçoit, symétriquement subie par l'autre qui la ressent. Il y aura aussi la révolte de la bastonnade infligée par la femme à l'un, comme la gifle, reçue en coupable symétrie par l'autre.

Dans une troublante confusion entre femme et mannequin, le duo d'hommes traînera ces corps flaccides sur le sol, les emportera sur l'épaule comme trophées glorieux ou dépouilles macabres d'une guerre des sexes. Certes, il y aura eu, narration plus simple, la paix vitale de l'amour, de l'érotisme de l'un face au miroir à deux et trois. Toutes les combinaisons du jeu sexuel en trio, et même au carré du mannequin, sont furtivement figurées : face à face ou l'on agrée, mais pour agresser sexuellement, femme en sandwich, étreinte, baiser entre les deux hommes, l'un couché sur le dos de l'autre ; elle, jouant avec le simulacre de femme. Amoncellement de corps enlacés sans lascivité.

Miroirs



Une vivifiante chanson de Barbara moquant avec tendresse les hommes et d'autres rythmes dansants toniques sont, dans la tonalité sombre des éclairages, des halos lumineux, des respirations moins oppressantes. Comme des regards, ces trois miroirs du fond de scène sont égalitaires : à chacun son image, ils s'y dénueront et rhabilleront plusieurs fois, avec une célérité qui laisse pantois, tenant ostensiblement culotte ou slips du bout du bras. Le miroir est le regard de l'autre réduit à soi.

Nudité partielle, entière, totale à d'indiscreètes mains près cachant justement avec prestesse les bijoux indiscrets des sexes. C'est fascinant sans être jamais dérangeant. Le trouble, c'est cet équilibre acrobatique chaque fois défié et vaincu mais jamais troublant sexuellement. D'ailleurs, comme un cache-sexe, il y a l'humour : se faire récurer le nez, sans doute pour laver du soupçon d'esthétisme ou de pornographie chasse, par des éternuements, toute nébulosité libidinale : le physiologique vient détourner du strictement physique. On le

sait :il suffit d'à peine un rire pour casser l'ambiance collective la plus érotique.

Un vaste miroir rond tendu vers nous sert de bouclier, tel celui de Persée envoyant son reflet à la Méduse qui en est terrassée, vaste feuille de vigne, à ces deux Adam et cette Ève dans le Paradis innocent de leur nudité. Dans une lumière caravagesque, clair-obscur, superbe fresque, frise plastique mouvante mais jamais émouvante sensuellement ; sa beauté même en neutralise l'impact charnel : l'esthétique sublime, sublime, épure l'érotique.

Les gymnastes, s'en cachant le corps nu, nous tendent ainsi, malicieusement, le grand miroir de nos fantasmes, qui ferait mieux de réfléchir avant de renvoyer les images confuses de vagues désirs frustrés. Si désir il y a. Comme pour conjurer sans doute la charge érotique qu'ils prêtent à leurs corps à la plastique parfaite en regard des canons généraux du tout-venant, eux-mêmes en font la critique ouvertement, à haute voix, devant ce même miroir. Mais pieuse précaution inutile selon nous : en effet, la stupéfiante virtuosité vertigineuse de leurs acrobaties capte toute notre attention, cristallise notre angoisse ; on craint tellement, sinon un accident, du moins un incident, qu'il n'y a plus d'incidence d'indécence volupté, et toute cette sexualité affichée dans sa somptueuse beauté plastique est tout, sauf sensuelle.

**COMPTE-RENDU, danse. MARSEILLE, le 5 janvier 2019. BIAC.
Reflet dans un œil d'homme, Cie Le Diable au corps**

LA CRIÉE, MARSEILLE
DU 2 AU 6 JANVIER 2019
DANS LE CADRE DE LA BIAC
Reflet dans un œil d'homme
Compagnie Le diable au corps

DISTRIBUTION

Michaël Pallandre : Direction artistique/Mise en scène et Interprète
Caroline Le Roy : Interprète
Adria Cordoncillo : Interprète
Samuel Matton : Régie son et lumière
Vincent Millet : Création Lumière
Judith Dubois : Accessoiriste / Création des mannequins
Anne Jonathan : Création costumes
Mélinda Salasar : Graphisme
Jean-Philippe Nicole : Outils Vidéo

Coproduction Circa, Pôle National Cirque – Auch Gers Occitanie
/ Le Verrerie d'Ales, Pôle National Cirque – Occitanie

Photos : 1, 7 , 8 ©Christophe Payot; les autres : ©lan Grandjean.

COMPTE RENDU, critique,

opéra. MARSEILLE, Odéon, le 20 janvier 2019. LEHAR : La veuve joyeuse. Membrey / Lepelletier.

COMPTE RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 20 janvier 2019. LEHAR : La veuve joyeuse. Membrey / Lepelletier. Oui, vive la Veuve ! On ne crierait pas pour autant « Mort aux maris ! » par prudence, presque chacun l'étant, l'ayant été ou le sera. Encore que la disons Pension de réversion que le vieux Palmieri de Marsovie laisse en mourant élégamment très vite à sa jeunesse d'épouse Missia, plus que le budget restauré de la petite principauté d'Europe centrale ruinée, une constellation de millions, ferait le bonheur d'une myriade internationale de prétendants, soupirants aspirant à sa main pour restaurer leur fortune, ou la faire, pour la dilapider en restaurants chics parisiens avec champagne à gogo et gogo girls en campagne, dans cette capitale du monde et de la fête qu'est ce Paris de la fin du XIX^e siècle où tout le monde se retrouve, mondains comme fripouilles, entre le Maxim's cher déjà à tel Président d'hier, cher à faire rire jaune même un gilet d'aujourd'hui, et lieux de plaisirs racaille et canaille des hauteurs de la Butte à putes de Pigalle et Montmartre.

VIVE LA VEUVE !



Mais, pour éviter l'évasion fiscale de la Veuve, fatale aux finances de la Marsovie, l'Ambassadeur à Paris complotte pour lui donner pour époux un Marsovien non venu de Mars, le Prince Danilo, attaché d'Ambassade, peu gourmé gourmet, gourmand d'affriolantes gourgandines parisiennes, apparemment peu tenté par la tentante Veuve, dont on apprendra que son cœur battit autrefois pour elle, avant que celui du mari n'en claqua d'amour.

Bref, léger, très léger argument du vaudeville initial d'Henry

Meilhac (1830-1897), prolifique auteur, viveur et noceur, fréquentant réellement le monde de la fête du Gai (pas encore officiellement gay) Paris qu'il décrit. Avec son complice Ludovic Halévy, rencontré un an avant cette pièce, en 1860, il commencera une intense collaboration de près de vingt ans, semée de chefs-d'œuvre, les livrets érudits et comiques des plus célèbres opérettes de Jacques Offenbach, *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867) et *La Périochole* (1868) et, naturellement, *Carmen* de Georges Bizet (1875), etc. Une œuvre prolifique, rentable, qui permettait à ce célibataire endurci de vivre sa vie sans veuve à laisser ni à désirer pour son argent.

Ici, l'argument est bien mince, encore aminci par la nécessité d'une adaptation pour la musique, qui allonge toujours le temps des textes. Mais cette pauvreté dramatique est habillée, enrichie d'une musique qu'on a beau connaître semble-t-il depuis toujours tant elle a une sorte d'évidence intemporelle de la mémoire collective et individuelle, qu'on est toujours étonné de la redécouvrir dans la fraîche beauté de sa paradoxale et déjà ancienne éternité.

On retrouve donc l'Odéon, seule maison en France entièrement vouée et dévouée à l'opérette et, dans le foyer, à des récitals d'airs d'opérettes (Une heure avec... un ou deux grands chanteurs) hors des pièces de théâtre en tournée. C'est avec un plaisir à la fois enfantin et érudit que l'on découvre de simples décors en carton peint d'un temps où le théâtre s'acceptait humblement comme théâtre, avec ses voyants artifices, et l'on se dit que Mozart, notamment avec sa miraculeuse *Flûte enchantée* populaire, devait en connaître de semblables. Ici, de symétriques colonnades à boulons d'architecture industrielle du temps, et, en fond de lumières changeantes, une Tour Eiffel contemporaine, chef-d'œuvre métallique d'industrie, illuminée par le miracle aussi contemporain de la « Fée électricité ». Les costumes, de l'Opéra de Marseille, comme toujours, seront élégants, d'époque aussi mais avec, dans les scènes de liesse nationale, d'un folklore imaginaire d'Europe centrale de fantaisie pour

cette fantasque Marsovie, une minuscule parcelle imaginaire du vaste Empire austro-hongrois qui va bientôt voler en miettes : comme les fastes du Titanic, ceux de cette Belle Époque feront aussi naufrage avec cette folie suicidaire d'une Europe en Guerre de 14-18. Mais la musique, elle, surnagera et vivra pour notre bonheur.



À la direction musicale, **Bruno Membrey** la traite amoureusement, la caresse, suivi avec une effusion affective par un **Orchestre de l'Odéon** au mieux de son engagement et l'on

apprécie la finesse des timbres mis en relief de certains pupitres. **Le Chœur phocéén** de **Rémy Littolf** fait plus que jouer le jeu : il joue avec un contagieux plaisir dans le rythme très musical, sans temps mort qu'Olivier Lepelletier, autre spécialiste de ce répertoire respectueusement servi, donne à sa mise en scène, avec une distribution où, du dernier comparse aux rôles principaux, chacun, sans s'économiser, contribue avec bonheur au nôtre par son engagement et son talent. D'ailleurs, les « Bis ! » qui fusent de la salle et les généreuses reprises par toute la joyeuse troupe des couplets de la fin, à n'en plus finir, sont une gratitude, une reconnaissance par le public, de tout ce travail élaboré à la fois individuellement et collectivement.

Même des figures, de simples silhouettes sont campées avec une précision loufoque, ainsi les comparses Pritschitch (**Jean-Luc Épitalon**) et Bogdanovitch (**Michel Delfaud**), paire devenue trio avec le Kromski d'**Antoine Bonelli** qui n'a même pas besoin de chanter : il lui suffit de ralentir une syllabe, de dénouer lentement le ruban de la missive, pour déchaîner les rires, tous en peine d'épouses encanaillées. Dans ce domaine, sans non plus chanter, **Simone Burles** est une, lubrique Praskovia lancée à l'assaut sexuel du Prince Danilo. Dans un finale festif endiablé, **Carole Clin** est une Manon menant Maxim's de main de maître, pardon, de maîtresse, et à la cravache !

Avant de reprendre dans ce lieu même sa Gaby Deslys marseillaise qu'il a ressuscitée, **Christophe Bornest** un Guatémaltèque haut en couleurs et timbre de voix de ténor, duo avec la voix de baryton du D'Estillac de **Frédéric Cornille**, remarqué à l'Opéra dans Traviata, joyeuse paire de compères prétendants intéressés de Missia.

Dans la catégorie mari aveugle, stentor à grande gueule tonitruante sur ventre trônant et moustaches avantageuses, **Olivier Grandest** un Baron Popoff inénarrable de suffisance et de naïveté face à sa femme. Et quand celle-ci est la piquante **Caroline Géa**, qui fut aussi ici une digne et remarquable Fille de Madame Angot, l'Ambassadeur marsovien a intérêt à veiller à

ses quartiers de noblesse : la belle Nadia, jouant les mutines, câlines et coquines Zerlina, allusion musicale de la pièce à Don Giovanni, veut et ne veut pas, ne veut pas et veut, très lyriquement en forme, finit tout de même, comme dans les Noces de Figaro, autre clin d'œil, par entrer dans le propice « joli pavillon » que lui chante et ouvre, d'une superbe voix d'amant postulant, Camille de Contançon, un élégant, romantique et ardent ténor **Christophe Berry**. Il est vrai que ledit pavillon a la forme d'un éventail qui, comme dans Tosca, a sa part dans l'intrigue.

Fort heureusement, la générosité de Missia, la Veuve, la sauvera du déshonneur conjugal dans lequel elle veut et ne veut pas sombrer mais on sent bien qu'elle succombera un jour. À moins qu'elle ne soit vite veuve de son pouffant Popoff d'époux.

Voulant et ne voulant pas non plus succomber, lui aux charmes de la Veuve, du moins l'affirme-t-il, Danilo, le Prince décadent, est incarné par **Régis Mengus**, qui fut ici un superbe Ange Pitou dans la Fille de Madame Angot. Il lui prête sa prestance et un beau timbre de baryton large et chaud, et un talent d'acteur qui sait donner comme une distance même en chantant son crédo libertin, nimbant sa voix d'un grain de mélancolie : vanité, vacuité de cette vie ou chagrin secret de l'amour désintéressé raté dans sa jeunesse avec Missia : « Manon, Lison, Ninon... » ne sont sans doute que la ronde des figures interchangeable, même dans leur sonorité qui riment, mais ne riment à rien, de l'amour sûrement avec un grand tas mais non de l'Amour avec un grand A de la Missia perdue, pauvre, retrouvée riche mais perdue pour le sentiment, qui ne s'achète pas.

Cette Veuve que l'on dit joyeuse, toute riche qu'elle soit de feu son mari, ne l'est pas plus qu'il ne faut et garde le sourire et la tête froide au milieu des assauts galants de galants par l'odeur du fric attirés. Ils ont beaux jouer les boys empressés de comédie américaine lui offrant, espérant plus, des bijoux dans une scène où elle est érigée en Marylin Monroe, elle ne chante pas pour autant *Diamants are girl's*

best friends, Danilo, l'amour de jeunesse étant pour elle un trésor d'une autre trempe. Elle n'est même pas coquette, c'est plutôt lui le coquet caquetant comme un coq dans le poulailler de ces dames vénales qu'il n'a même pas eu à conquérir mais à prendre ou même à ramasser. Pourtant, que d'atouts déploie, sans outrancière ostentation, **la Missia de Charlotte Despaux** ! Bonne actrice, blonde, belle sans agressivité, physique de poupée, elle a une voix facile, ample, au médium fruité, aux aigus chaleureux, menée avec un art consommé du chant : sa ballade de la légende de Vilya, « la dryade aux yeux mystérieux », est un moment de poésie, un appel, un rappel au passé d'un amour vivant à Danilo.



La musique déroule, dans un enchaînement voluptueux, airs solistes, duos, ensembles, danses, d'une grande beauté. Le septuor « Ah, les femmes, femmes, femmes ! » y est le plaisant couplet d'une misogynie neutralisée par son excès

même, scandé avec un grand dynamisme. La danse ne pouvait manquer, marquée du sceau d'Offenbach dont le souvenir passe aussi dans l'œuvre avec ses satiriques politiques cancaniers et les érotiques cancans et french-cancan. Mine de rien, avec sa mine naïve et sa candide chevelure, le Figgde Jacques Lemaire entre dans la danse avec des trances de trans ou travesti levant la jambe, déchaîné au milieu du déchaînement chorégraphique réglé par Esmeralda Albert où **Adonis Kosmadakis** est un Valentin le Désossé plus souple et démantibulé que nature. À s'en démantibuler les mâchoires de rire.

COMPTE RENDU, critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 20 janvier 2019. LEHAR : La veuve joyeuse. Membrey / Lepelletier.

Die lustige Witwe(1905)

LA VEUVE JOYEUSE

Opérette en 3 actes DE

FRANZ LEHÁR

Livret de Victor LÉON et Léo STEIN

d'après L'Attaché d'ambassade (1861) d'Henri Meilhac

La Veuve joyeuse de Franz Lehár

Marseille, Théâtre de l'Odéon,

Les 19 et 20 janvier 2019

Direction musicale : Bruno MEMBREY

Mise en scène : Olivier LEPELLETIER

Chorégraphie : Esmeralda ALBERT

Missia Palmieri: Charlotte DESPAUX

Nadia : Caroline GÉA

Manon : Carole CLIN

Praskovia:Simone BURLES

Prince Danilo : Régis MENGUS

Baron Popoff: Olivier GRAND

Camille de Contançon : Christophe BERRY

Figg:Jacques LEMAIRE

D'Estillac:Frédéric CORNILLE

Lérida:Jean-Christophe BORN

Kromski: Antoine BONELLI

Pritschitch : Jean-Luc ÉPITALON

Bogdanovitch : Michel DELFAUD

Danseurs :Esmeralda Albert, Doriane Dufresne, Léha Henry,
Adonis Kosmadakis, Mathilde Tutialis.

Illustrations : Christian Dresse

1 – Le coq et ses poulettes (Mengus et girls);

2 – « Diamants are girl's best friends » (Veuve et prétendants);

3 – « Heure exquise... » (Missia, Danilo);

COMPTE-RENDU, critique,

concert. LILLE, Nouveau Siècle, le 2 févv 2019. Mahler : Symphonie N°1 « Titan ». Orch National de Lille / A. Bloch.

COMPTE-RENDU, critique, concert. LILLE, Nouveau Siècle, le 2 février 2019. Mahler : Symphonie N°1 dite Titan. Orchestre National de Lille / Alexandre Bloch. C'est dans un projet passionnant – qui est toujours aussi un défi un peu fou... – qu'**Alexandre Bloch** vient de jeter ses forces (et bien évidemment celles de **l'Orchestre National de Lille** que le chef français dirige depuis septembre 2016) : offrir au public lillois une intégrale des Symphonies de Mahler – d'ici à janvier 2020 – dans leur ordre chronologique. C'est ainsi l'occasion « de suivre le parcours créatif d'un génie musical unique, qui révolutionna l'écriture symphonique par sa démesure visionnaire », comme l'indique si bien le programme de salle.

Autre particularité de ce coup d'envoi, avec **la Première Symphonie (dite « Titan »)**, on assiste ce soir à un concert « connecté ». En effet, après une première expérience réussie (en janvier 2018) autour du Sacre du printemps de Stravinski, Alexandre Bloch renouvelle sa proposition de concert connecté.

GUSTAV en smartphony...

Dém mesure visionnaire de Mahler

et concert connecté



L'ONL a en effet fait développer une application smartphone unique au monde (intitulé **Smartphony**) qui permet au public (mais aussi aux internautes, derrière leurs ordinateurs, grâce au [site Youtube, en particulier la chaîne de l'ONL Orchestre National de Lille](#)) d'interagir avec l'orchestre. La première partie du concert est animée par le vrai chauffeur de salle qu'est Alexandre Bloch, par ailleurs excellent pédagogue, qui livre une mine d'informations sur Mahler et son œuvre, mais tout en testant les connaissances du public via l'application...



La seconde partie de soirée se montre plus « sérieuse », et si – dans la première – l’audience a pu décider elle-même du tempo que le chef devait prendre dans tel ou tel mouvement, **Alexandre Bloch** reprend ici totalement les commandes pour livrer une interprétation vibrante du chef d’œuvre mahlérien. De fait, après cette première partie récréative et ludique, à laquelle l’orchestre s’est d’ailleurs prêté avec un plaisir communicatif, l’auditeur peut enfin goûter à la qualité exceptionnelle, à l’homogénéité sans faille, ainsi qu’à la perfection technique dont la phalange des Hauts de France est capable. Sous la battue du maestro Bloch, rien ne dépasse, tout est joué au cordeau, sans le moindre accroc. Irréprochable, donc, et superbement investi, l’ONL impose d’entrée de jeu une vraie concentration de l’écoute, en faisant rayonner les « bruits de nature ».

Amoureux du son, Alexandre Bloch dirige sans partition, avec

une précision très détaillée, mais jamais sévère, qui laisse le public goûter toutes les subtilités de timbre et les audaces de l'orchestration mahlérienne ; l'orchestre est tout simplement somptueux, opulent dans la texture des cordes, tendre dans ses soli respectifs – la contrebasse de **Mathieu Petit**, la harpe de **Anne Leroy-Petit**... -, magistral par la cohésion de ses pupitres. Et lorsque le chef lâche la bride – dans le dernier mouvement («*Dall'inferno*», comme précisé par Mahler) -, les pupitres se mettent à vrombir dans un épanouissement sonore qui ne se fait jamais au détriment des composantes de l'écriture orchestrale. Saluons la résistance et l'infailibilité des cuivres, et notamment les huit cors qui – selon les recommandations d'un Mahler toujours soucieux de projection dans l'espace – achèvent debout cette « titanesque » symphonie, dans une robustesse et une ivresse du son que l'on est pas prêt d'oublier... Alors bravo !



COMPTE-RENDU, critique, concert. LILLE, Nouveau Siècle, le 2 février 2019. Mahler : Symphonie N°1 dite Titan. Orchestre National de Lille / Alexandre Bloch.

**LIRE aussi notre entretien avec Alexandre BLOCH à propos de
l'intégrale des symphonies de Mahler à Lille**
<http://www.classiquenews.com/entretien-avec-alexandre-bloch-l'integrale-mahler-en-2019/>

LIRE aussi notre présentation du cycle des symphonies de

Gustav Mahler par l'Orchestre National de Lille et Alexandre

Bloch – 5 premières symphonies jusqu'à juin 2019

<http://www.classiquenews.com/lille-onl-lintegrale-mahler-2019/>

**Prochain rv du cycle Mahler au Nouveau Siècle à Lille : jeudi
28 février 2019, 20h / MAHLER : Symphonie n°2
« Résurrection », nouveau volet incontournable**

http://www.onlille.com/saison_18-19/concert/resurrection/

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

DIRECTION : ALEXANDRE BLOCH / SOPRANO : LISA LARSSON / MEZZO-

SOPRANO : CHRISTIANNE STOTIJN / CHŒUR PHILHARMONIA CHORUS /

CHEF DE CHŒUR : GAVIN CARR / CHEF ASSISTANT : JONAS EHRLER

COMPTE RENDU, spectacle.

MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante...

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante... LE GENRE DE L'ART... L'Art n'a pas de sexe. En a-t-on subi des colloques exclusivistes à la mode d'une époque pourtant généreuse luttant pour l'égalité des sexes, mais en tentant paradoxalement de nous en refuser l'accès pour motif invalidant d'identité virile, où l'on se plaisait à traquer, à tracer les signes de ce qui serait une écriture « féminine », avec des flux, des reflux deleuziens, érigeant même Violette Leduc, l'assignant, la consignant, la confinant en modèle du genre pour cause de lesbianisme, comme si le goût, le penchant, la préférence sexuelle étaient définitifs et définitoires de la complexité d'un être, d'une personne sociale, d'une personnalité artistique. Où classer les Rimbaud, Verlaine, Montherlant, Aragon, et autres pour leur bisexualité ou d'autres encore, comme Proust pour leur homosexualité, pour en rester à l'écriture, sans parler des Michel-Ange et autres ?

Femmes sur scène

Les arts de la scène ont toujours cultivé le masque et le travesti mais les femmes y ont subi les interdits d'une Église politique, moins libérale que ses propres canons conciliaires si on les examine sérieusement, interdites de scène dans le théâtre européen. Pour éviter l'immoralité des femmes, les rôles féminins y furent joués très longtemps par de jeunes garçons, et l'on sait le massacre moral de jeunes mâles pour en faire des castrats chanteurs durant des siècles. Fait figure d'exception l'Espagne où un décret de 1587 autorise les femmes sur les planches, annulant une interdiction de 1586 qui montre donc qu'elles n'en étaient pas forcément absentes au préalable.

Miss Knife



C'est pourquoi, au-delà de l'humour, le retour d'hommes comme dernièrement Fau et Py à des rôles de femmes sur scène est à la fois un retour à une pratique ancienne et une revendication contemporaine et éternelle de l'Art au-dessus des sexes et des préjugés. D'ailleurs la Miss Knife de Py, dans une sorte de mise en abyme, qui chante les chansons de Py qui la chante, est pure création théâtrale, pure représentation, personnage féminin au-delà du masculin du créateur et acteur, au-delà de l'homosexualité avouée de la personne : en conséquence, elle ne se peut juger qu'ici et maintenant, incarnation d'une personnalité dont la seule transcendance est la scène. La fusion du créateur à sa créature, de l'interprète à son rôle empêche toute confusion entre la personne et le personnage même si, parfois, se glisse un petit décalage, un décalque qui fait douter de l'identité, réelle ou jouée, du locuteur : « Je m'adresse à une espèce en voie de disparition : les hétérosexuels de base, les passifs et les menteurs », ou un jeu sur « Intermittentes » et « tantes ». Mais rien de gras,

rien de grave, rien de graveleux, dans la bonne humeur et la belle vitalité de Miss Knife, aucune caricature de la femme ou de l'homosexuel : elle est Elle, là, pleinement, tout en condensant, en Une, singulière, les expériences plurielles de nombreuses femmes. Elle nous fera rire sans jamais être ridicule ni ridiculiser personne, telle qu'en elle-même : Miss Knife. Qui doit peut-être son nom tranchant à Mackie the Knife, de Brecht et Weill, version anglaise ou américaine à la mode, tel Johny Hallyday.

Diadème sur perruque platine sur robe lamée or bien ouverte sur des bas-résilles sur talons hauts : sur, sur, sur, sur, surcharge, surdétermination des attributs de la star au féminin ; longs pendants d'oreilles encadrant des cils charbonnés de rimmel et bouche sanglante de rouge, pectoral de strass à défaut de diamants coulant du cou à la taille, rutilante, Miss Knife, à elle seule, saluée en musique par ses musiciens, envahit la scène.

Tout sourire, toute chaleur, tout le corps, bras, gestes, en mouvements dansants, en rythme sur le tempo et accents de la musique, des airs souvent « latinos », elle étincelle, éblouit, mais, tout en semblant l'exaltation, l'extatique jamais statique incarnation de la star triomphante, son texte, d'entrée, sous l'auréole de la gloire, sous les fleurs de l'apparente réussite, en énonce, dénonce les épines, le mythe mité, le Martyre sous les roses, la rançon du succès, si succès il y eut.

Et, en clôture, en fin, ce sera, malgré la lune de Pampelune et son poétique jardin, comme tombe le rideau sépulcral de la scène de la vie baroque, l'inéluctable constat : « la nuit s'achève, tout s'efface », « la vie passe, tout s'efface », bref : « la vie brève ».

Mais quelle vie ? À coup sûr, sur le fil de cette lame de son nom, le fil du rasoir : la mort, qui hante tous ses propos depuis cette proposition annoncée d'entrée, son credo, son « carpe diem » :

« S'il faut mourir un jour, / Il faut apprendre à vivre ».

Mais encore, comment apprendre à vivre ? Dure leçon de la

vie : sous les feux de la rampe qui font exister ce brillant insecte, cette éblouissante femme qui s'exhibe dans ses trois divers costumes fastueux en tapageuse et aveuglante image de la réussite, offerte à la consommation du public, il y a la consommation de l'artiste, l'ombre des coulisses, le mépris insultant des critiques, les tournées minables dans des hôtels une étoile, la solitude, la vraie vie, sans sécurité, la difficultés « des fins de mois qui durent trente jours », des Intermittentes, scandée par une marche funèbre.

Tout semble vu au passé, un bilan affectif désespérant, « les amours sans promesses », catalogue à la Villon des Neiges d'antan, « Que sont mes amants devenus ? ». Aussi affligeant du point de vue artistique : rétrospective d'une carrière, dérisoire sous le clinquant de ses faux ors, perception du temps qui fuit, des rides qui arrivent et la peur du verdict final d'un public absent, le couperet : « Ringard ». Les trépassés, les suicidaires, la corde pour se pendre, la nuit noire, les oubliés de l'Histoire, c'est tout un champ sémantique de la désespérance qu'avec sarcasme, un rire amer, mordant les mots, chante et distille Miss Knife. Même son bis « Padam, padam, padam », aura un cri de désespoir testamentaire : « Comme si tout mon passé défilait. »

Voix naturelle d'homme pour cette femme, timbre chaud d'un grave corsé à un aigu non corseté, à part quelques faussets plaisants, puissante, sonore, débordant la scène et abordant la salle, sans besoin de micro, Miss Knife si elle sait se faire remarquer, sait aussi se faire entendre, avec le luxe de la « Romance à l'étoile » du Wolfram du Tannhäuser de Wagner en français. Préludé pour la deuxième partie en standard de jazz délicatement inventif par les musiciens, remarquablement interprété en chanson entre confidence et grande vocalité, on ne peut s'empêcher d'y sentir un aveu sentimental d'une douloureuse douceur : le germanique « sterne », 'star' en anglais, devient 'étoile' donc, comme une parenthèse de rêve mélancolique de cette deuxième partie, dans le texte de Wagner, un salut et envoi à quelqu'un, qui n'est plus de ce monde, devenu un ange dont on espère la protection. Subtil

renvoi mémoriel à ce nostalgique « Paradis perdu », dont semble ne pouvoir guérir Miss Knife, ou à l'être cher disparu qui la hante, et qu'elle chante de déchirante façon : « J'entends ta voix ! »

Apparemment sans se prendre au sérieux, Miss Knife qui, à l'en croire « aime désespérer la jeunesse », mais les autres aussi, chante des choses graves. D'un air triomphant, femme parlant des femmes, par-dessus les sexes, elle s'adresse en fait à tous ; elle chante, au-delà de drames féminins du quotidien, « les défaites », les échecs de la vie à aimer malgré tout, où le « rôle est toujours trop court. » Sous la dérision, les rires, les paillettes, les aigrettes, les robes multiples, ce n'est pas un homme en femme, c'est le tragique de la vie qui est travesti.

Adieux ? Ce n'est qu'un au revoir, on l'espère.

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante...

Les Premiers adieux de Miss Knife

En partenariat avec Marseille-Concerts,

Avec Olivier Py chant ; Julien Jolly, batterie, Olivier Bernard, saxophone et flûte ; Stéphane Leach, piano ; Sébastien Maire, contrebasse.

Textes Olivier Py. Musiques Stéphane Leach sauf Martyre sous

les roses, J'ai bien roulé ma bosse et Les jardins de pampelune, musique Jean-Yves Rivaud. Romance de l'Étoile textes et musique : Richard Wagner.

ON POURRA RETROUVER OLIVIER PY ET MISS KNIFE DANS Mam'zelle Nitouche, comédie vaudeville d'Hervé

COMPTE RENDU, spectacle. MARSEILLE, La Criée, 2 janv 2019. Sur le fil du couteau, Olivier Py chante...

Cette production du Palazzetto Bru Zane avait été présentée à Toulon et j'en avais fait un compte-rendu enthousiaste sur classiquenews. [LIRE ici notre critique de Mam'zelle Nitouche, comédie vaudeville d'Hervé](#)

Photos : © Éric Deniset

**COMPTE-RENDU, concert.
MARSEILLE, le 12 janv 2019.
Concert du nouvel an,
Lyricopéra. De la Peña,
Mendoze...**

COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, le 12 janv 2019. Concert du nouvel an, Lyricopéra. De la Peña, Mendoza... LyricOpéra fêtait ses dix ans, ses quarante concerts, sans subventions, sans autre soutien que les dons et le dévouement sans faille de sa fondatrice Marthe Sebag. Avec son propre piano qui reste à demeure, elle a fait du Temple Grignan un véritable temple intime du lyrique et s'est gagnée le concours d'artistes dont beaucoup, jeunes, trouvent ou ont trouvé en ce lieu, un premier public attentif et exigeant, avant de se lancer à l'assaut de plus vastes scènes et auditoires. Beaucoup de ces chanteurs honorent désormais des lieux prestigieux nationaux et internationaux, mais fidèles et reconnaissants à l'accueil de cet écrin marseillais chaleureux, ils y reviennent pour notre bonheur.



Ainsi, ce premier concert 2019 recevait, avec un vétéran, **Christian Mendoza**, ancien danseur étoile, flûtiste virtuose, fondateur, il y a plus de trente ans, du premier ensemble baroque de la région **Musiqua Antiqua Provence** qu'il a promené avec succès dans toute l'Europe, jalonnant son itinéraire de festival en festival, de disques couronnés de prix prestigieux, Grand Prix de l'Académie du Disque, Prix Radio Suisse International, ou distingués par la critique, Recommandation Classica, Meilleur disque de l'année, etc. Le prochain, attendu pour le printemps, consacré à la musique baroque espagnole, gravera la voix hispano-française d'Eleonora de la Peña, sa jeune mais déjà ancienne partenaire de ses concerts et de son festival varois de Signes. Mais, ici, tous deux intervenaient comme solistes, avec la complicité de la pianiste et claveciniste, Corinne Bétirac, continuiste attitrée de l'ensemble Musiqua Antiqua, à la belle carrière et au riche palmarès discographique.

La soprano **Eleonora de la Peña**, depuis ses dix-huit ans se produit sur scène, abondant, d'une voix à la projection

naturelle, des rôles légers comme l'Ernestina de L'Occasione fa il ladro de Rossini, l'Eurydice d'Orphée aux Enfers, d'Offenbach ou plus dramatiques, telles l'Amélite du Zoroastre de Rameau, ou la tragique Didon de Dido and Aeneas de Purcell. Travaillée avec finesse dans des ateliers lyriques et des masters classes de grands professeurs, sa voix a gagné en agilité vocale lui permettant de se confronter au chant baroque, au bel canto romantique sans perdre de ses qualités naturelles. À vingt-quatre ans, on la trouve, chantant, entre autres, Rossini (Berta du Barbieri di Siviglia) aux fameux thermes de Caracalla. En 2016, elle participe à la première édition de Fabbrica, ambitieux spectacle monté par l'Opera Studio de l'Opéra de Rome, œuvre qui fait autant appel aux qualités vocales que scéniques de jeunes chanteurs soigneusement sélectionnés, intégralement mis en ligne. Engagée à Montréal au Festival d'Opéra de Saint-Eustache, elle est aussi Yniold de Pelléas et Melisande en Espagne.

Et nous la retrouvons avec bonheur à Marseille, dans sa première partie, d'abord dans l'air rêveur et piquant de la Norina du Don Pasquale (1843) de Donizetti. Comme Adina près de dix ans plus tôt dans l'Elisir d'amor, qui se définissait au milieu de ses paysans en femme cultivée leur lisant la légende de Tristan et Yseult, se gaussant du philtre d'amour, Norina paraît lisant un chapitre d'un roman de chevalerie inspiré de l'Arioste ou du Tasse (« Quel guardo il cavaliere... ») sur le pouvoir du regard de la Dame qui réduit à ses genoux le preux énamouré. Mais ici, le code courtois, chevaleresque, de la rêveuse en apparence première partie est tourné en dérision par la malicieuse jeune fille dans la seconde dans un insolent feu d'artifice vocal sur les artifices de la séduction dont elle sait user, sans besoin de leçon livresque, ivresse virtuose de vocalises papillonnantes, piquées, pour piquer, épingler, tels des papillons, les hommes de sa collection. Et nous sommes captivés à notre tour par cette adorable petite personne dans sa robe verte et son châle cachemire qui passe de la faussette ingénue première partie câline pour cascader ses rires, se riant des difficultés.

Du même Donizetti, *Linda di Chamounix* (1841) est un étrange opéra mi-sérieux mi-bouffe, une sorte de pastorale montagnarde et parisienne où l'héroïne perd et retrouve la raison. Il en surnage l'air « *O luce di quest'anima* », récit obligé mélancolique, obligatoire prélude à un air lumineux, primesautier, jubilatoire, gammes montantes, descendantes comme les alpestres pentes du décor de l'histoire, mots brodés de vocalises, dans lequel Eleonora se lance avec franchise, notes nettes, piquées comme les pics alpins, jamais savonnées, dentelles de la ligne assumées, caressées, dessinées et trilles de cadences d'oiseaux. Incursion dans le Puccini bouffe de Gianni Schicchi, elle entre dans la brève mais intense ligne de l'air de Lauretta, « *O mio babbino caro...* » comme dans un gant ondulant, insinuant du chantage ému au suicide au tendre papa.

Sa seconde partie sera espagnole. Je ne vais pas répéter ici tout ce que j'ai dit et écrit sur la zarzuela, dont le vaste éventail embrasse de ce qu'en France on appelle opérette et opéra-comique (avec passages parlés) au grand opéra. À preuve cet air pimpant d'une coquette cocottante vocalement, « *Me llaman la primorosa* », tiré de *El barbero de Sevilla* (1901), 'le Barbier de Séville' de Gerónimo Giménez et Manuel Nieto Matán, une polonaise au rythme effréné, semée de sauts périlleux, hérissée de vocalises et de cadences de haute voltige qui n'ont rien à envier à la vocalité virtuose italienne, dont Eleonora se tire encore avec une sorte de bagout souriant et hardi collant parfaitement au personnage.

De Las hijas del Zebedeo (1889) du grand Ruperto Chapí, il n'est soprano qui, de Berganza à Los Ángeles, en passant par toutes les cantatrices qui aujourd'hui découvrent la zarzuela, comme Elina Garanca, n'ait voulu chanter les « *Carceleras* », avec la condition hispanique d'une voix aisée, corsée dans le grave et assez agile pour s'attaquer aux redoutables mélismes espagnols. Rythme et style flamenco, texte andalou badin et populaire d'une amoureuse joyeusement jalouse, exaltant de manière humoristique les charmes canailles de son amoureux. J'avoue mon appréhension préalable mais, vite disparue avec la

maîtrise absolue d'Eleonora qui semble chez elle dans ce répertoire, médium solide et grave jamais forcé ni poitriné, sachant donner toutes les couleurs espagnoles à cette musique complexe, virtuose, mélismatique, avec ses cadences en roulades héritées du flamenco, joliment perlées, port altier et œil aimablement aguicheur. Pour clore la partie espagnole, la Canzonetta spagnuolade Rossini, si averti en hispanité lyrique avec sa femme Isabel Colbrán et son interprète le céléberrissime ténor et compositeur Manuel García, père de la Malibran et de Pauline Viardot, collaborateur du Barbier de Séville, dont nombre de passages fleurent bon l'Andalousie. Un peintre, mis au défi par sa Muse de peindre un sujet surhumain, ne peut que le décliner pour s'abandonner à rêver de sa belle. Texte simple prétexte à la complexité vocale, commencé très lentement, accéléré à une virtuosité véloce de strophe en strophe avec, chaque fois des diminutions de plus en plus rapides et vertigineuses : un morceau de bravoure gagné haut la main et la voix.

A la maîtrise technique du chant et des styles, Eleonora de la Peña joint le charme ardent de son physique, de son tempérament scénique : sans aucune gesticulation, quelques gestes et l'expressivité naturelle du visage lui suffisent, sobrement, à évoquer un sentiment, un personnage : à l'être dans la musique.

Johann Joachim **Quantz** (1697-1773), musicien élève de Zelenka, parcourut l'Europe comme flûtiste virtuose, rencontrant tous les grands compositeurs baroques italiens. Professeur de flûte de Frédéric le Grand, il restera auprès de lui, facteur de flûte, auteur d'un traité pour l'instrument, et compositeur prolifique de centaines de sonates et concertos. Christian Mendoze avait choisi d'interpréter un Caprice, menuet avec dix variations pour flûte solo traversière qu'il avait lui-même adapté à sa flûte à bec : une véritable recreation.

Le thème est joli, se pose doucement puis, sur la simple architecture, **Mendoze** impose, dessine et tisse une fine texture qui évolue et se rénove progressivement en rythme et ornements dès la seconde variation, éveillant des nids d'oiseaux, et jamais flûte à bec—bien nommée— aérienne, ailée, ne fut plus justement affûtée à dire, chanter, ces envols d'oisillons gazouillants qui volètent volubiles mais sans jamais perdre le repère de cet instrument comme un perchoir ami d'où ils fusent sans fin dans une fausse fuite gracieuse vers un ciel azuré infini ; l'infini, horizon de la variation, variation de la variation qui se peut enchaîner sans fin. Et les notes-oiseaux se poursuivent, se rattrapent, se fuient, il y a comme des brouilleries, des disputes piano et forte, des dissonances, toujours harmonieuses, dans une transparence légère de ramure printanière fleurie flottant sur le zéphyr impalpable du souffle sans fin, vrilles et trilles frissonnants, floraisons dans l'espace. Miracle et volupté de la virtuosité, l'oreille et l'œil unissent leurs sensations aux images mentales : à regarder et entendre l'instrumentiste dialoguant abouché à son instrument, la fascinante prestidigitatation de ses doigts, on croit le voir auréolé d'une impalpable nuée de croches, un brouillard de doubles croches tourbillonnant comme un essaim doré d'amicales d'abeilles babillardes. Oui, on comprend, à l'enchantement de ce jeu, qu'on prête à la flûte, instrument premier sinon primitif, un pouvoir hypnotique, magique, fascinant sur les sens, les gens.

Dans la seconde partie, le piano entraine en jeu avec la flûte, se partageant, toujours de Quantz, la Sonate en trio, réduite encore par Mendoze, à deux. Sonate baroque mais dans le canon classique de sa construction en trois mouvements, un somptueux adagio central entre deux allegros. Corinne Bétirac, avec sa souplesse stylistique d'accompagnatrice avertie, manifestait



ici son talent de partenaire pratiquement à plein, dialoguant à égalité avec la flûte virtuose, mais lui disputant, parfois, dans la logique concertante, de son martellement terrien, la prééminence aérienne même d'une flûte sûrement destinée à un monarque.

En bis, Mendoze et de la Peña interpréteront un air charmant de Juan Hidalgo, ¡Ay que sí, ay que no ! qui figurera dans leur disque sur le baroque espagnol sous presse. Puis la soprano et la pianiste donneront fin à ce concert passionnant par le boléro passionné Bésame mucho, autre genre mais toujours musique, de la belle, et magnifiquement jouée et chantée.

LyricOpera

Marseille, Temple Grignan

Concert du Nouvel An

Temple Grignan

12 janvier 2019

Eleonora de la Peña, soprano

Christian Mendoze, flûte

Corinne Bétirac, piano

Donizetti, Puccini, Quantz, airs de zarzuelas

Photos :

1. Eleonora de la Peña ;
2. Corinne Bétirac et Christian Mendoze.

.

COMPTE-RENDU, opéra. LIMOGES, Opéra, le 27 janv 2019. KORNGOLD : Die tote Stadt (La Ville morte). Baleff / Anglade.

**COMPTE-RENDU, opéra. LIMOGES, Opéra, le 27 janv 2019.
KORNGOLD : Die tote Stadt (La Ville morte). Baleff / Anglade.**
Enfant prodige, né à Bratislava en 1897, **Erich Wolfgang Korngold** devait disparaître en 1957 à Hollywood, à peine âgé de soixante ans. Fuyant les persécutions nazies, il s'était installé dans la capitale du cinéma en 1934, y gagnant une solide réputation de compositeur de musiques de films – Captain Blood avec Errol Flynn reste l'une de ses compositions les plus célèbres -, décrochant même un oscar. Cette deuxième partie de carrière ne saurait pourtant faire oublier la première, de musicien « sérieux », couronnée par la création, le 4 décembre 1920, le même soir à Hambourg et à Cologne, de Die tote Stadt (La Ville morte), son plus grand succès dans l'univers lyrique.

La nouvelle production enthousiasmante de Sandrine

Anglade



Signé Paul Schott, mais en réalité de la main de Korngold lui-même, aidé de son père, le livret s'inspire du bref roman de l'écrivain belge Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, où l'on retrouve le climat morbide d'Edgar Poe et de Maurice Maeterlinck. Comme Venise ou Leipzig, Bruges devient le symbole du style gothico-médiéval décadent, qui fera la fortune de l'Art Nouveau : le long de ses lugubres canaux, de ses ruelles encombrées de masques et de processions religieuses, Paul, le héros de l'histoire, vit un véritable cauchemar qui le conduit à imaginer, sous les traits de la ballerine Marietta, ceux de Marie, son épouse récemment décédée. Dans son rêve, il finira d'ailleurs par étrangler la danseuse avec la tresse de cheveux de la défunte !

Tandis que le Théâtre du Capitole de Toulouse a remonté une production de l'Opéra national de Lorraine, en début de saison, l'Opéra de Limoges vient de faire le pari presque fou d'en proposer une nouvelle production, confiée aux soins de la talentueuse femme de théâtre française **Sandrine Anglade**.

Disons-le d'emblée, la réussite est totale, et ce dans toutes les composantes du spectacle ! Pour la partie scénique, Sandrine Anglade a eu l'idée de mêler théâtre et musique en immergeant les chanteurs au milieu de l'orchestre, placé ici sur scène, dans les ramifications d'une structure en bois laqué noir qui vient figurer les fameux canaux de Bruges. Tout à la fois structurée et onirique, la scénographie parvient ainsi à rendre palpables les divagations psychiques du héros, à l'instar d'une figurante (**Cécile Fargues**) qui donne chair à ses hallucinations en incarnant de manière omniprésente la défunte.

Sous la direction exemplaire du chef bulgare **Pavel Baleff**, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Baden-Baden (depuis 2007), **l'Orchestre de l'Opéra de Limoges** – en constants progrès depuis l'arrivée du non moins excellent **Robert Tuohy** à sa tête – offre une lecture vibrante et musicale d'une partition au romantisme influencé par Gustav Mahler et Richard Strauss.

Côté voix, le ténor canadien **David Pomeroy** (Paul) et la soprano sud-africaine **Johanni Van Oostrum** (Marietta) s'avèrent sensationnels, d'engagement dramatique autant que de facilité vocale, jusque dans les extrémismes vocaux requis par la redoutable partition de Korngold. Elle, le Lied au luth, elle l'allège, le caresse (Si bémol compris), avec, dans le timbre, une troublante nostalgie évocatrice ; Même l'Ut impossible de son arioso du III ne lui pose aucune difficulté. Lui a quelque chose de plus sombre et de plus fatal encore dans le timbre, ses élans sont inépuisables, et une très touchante mélancolie colore de vulnérabilité tout ce qui est intérieur. Il parvient par ailleurs à chanter piano toute la fin de l'ouvrage, et l'on ne peut que rendre les armes devant son exemplaire performance ! De son côté, le baryton autrichien **Daniel Schmutzhard** est saisissant d'élégance, en silhouette comme en phrase. Mention à la Brigitta de la jeune mezzo française **Aline Martin**, mais aussi à la Juliette de la pétulante **Jennifer Michel**, sans oublier ses impeccables partenaires :

Romie Estèves (Lucienne), **Loïx Félix** (Victorin) et **Pierre-Antoine Chaumine** (Le Comte Albert).

Bref, un défi d'envergure, relevé avec brio, et à mettre au crédit de l'audacieux Opéra de Limoges !

Compte-Rendu, Opéra. LIMOGES, Opéra, le 27 janvier 2019. Erich Wolfgang Korngold : Die tote Stadt (La Ville morte). Pavel Baleff / Sandrine Anglade.

Compte-rendu, opéra. LILLE,
Opéra, le 16 janv 2019.
RAMEAU : Pygmalion /
MONDONVILLE : Amour et
Psyché. Haïm / Orlin.

Compte-rendu, Opéra. Opéra de Lille, le 16 janvier 2019.
Pygmalion de Rameau couplé avec Amour et Psyché de

Mondonville. Emmanuelle Haïm / Robyn Orlin. Spectacle coproduit entre l'Opéra de Lille, le Théâtre de Caen, l'Opéra de Dijon et les Théâtres de la ville de Luxembourg, c'est une bonne idée qu'ont eu les quatre institutions lyriques de coupler *Pygmalion* de Rameau (1748) et *L'Amour et Psyché* (1758) de Mondonville, qui traite tous deux de l'éternel thème de l'amour.



La première pièce est un des huit ballets en un acte qu'écrivit le compositeur dijonnais entre 1748 et 1754. Tiré du dixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, le livret reprend la légende de *Pygmalion*, amoureux de la statue d'ivoire qu'il a lui-même sculptée. *L'Amour* anime la statue et le chœur chante les louanges du dieu qui règne sur les cœurs. La deuxième pièce est la troisième entrée du ballet héroïque intitulé *Les Fêtes de Paphos* qui est formé en fait de trois ballets autonomes (*Vénus et Adonis*, *Bacchus et Erigon*, et *L'Amour et Psyché*), composés entre 1747 et 1758, et reliés a

posteriori sous le titre de Fêtes de Paphos. Si les deux ouvrages ont une même thématique amoureuse, ils diffèrent en ceci que le second est un pur divertissement, qui ne vise qu'à donner du plaisir, tandis que le second cherche à émouvoir (au sens baroque du terme).

Heureusement, les deux compositeurs français sont merveilleusement servi par la direction d'orchestre : attaques précises, clarté des pupitres, osmose avec un plateau quasi idéal... **Emmanuelle Haïm**, à la tête de son **Concert d'Astrée**, fait des merveilles !

Las, la mise en scène/chorégraphie de **Robyn Orlin** ne restera pas dans les annales. On a trop de fois vu ce procédé qui est de réaliser des vidéos en live pour les projeter au même moment sur des écrans. Les incessants allers et venues de sa troupe et la surabondances d'images diverses et variées parasitent l'écoute, n'éclaire en rien les histoires qui sont contées dans les livrets, et surtout ne font jamais jaillir l'émotion. La série de clichés sur le monde de l'art qui illustre le ballet de Mondonville est tout simplement hors propos et parfaitement gratuite. Bref, nous nous sommes ennuyés pour ce qui est de la partie visuelle...

La partie vocale sauve heureusement la mise (et la soirée !), avec d'abord un hommage appuyé pour le ténor flamand **Reinoud van Mechelen** (Pygmalion) : belle voix claire, pure et sans vibrato, tour à tour fine et puissante, élégance du style et diction parfaite du français. Statue puis Psyché, la jeune soprano colorature française **Magali Léger** vit les émois du sentiment amoureux sans afféterie, et nous gratifie de son beau timbre délicat. Avec une voix beaucoup plus corsée, parfois rauque, la chanteuse franco-canadienne **Samantha Louis-Jean** a du tempérament à revendre en Céphise puis Vénus. Dans le rôle d'Amour, commun aux deux ouvrages, **Armelle Khouardoïan** fait preuve autant de séduction que d'autorité, avec des aigus aisés et un médium charnu. Enfin, dans l'hilarant rôle de Tisiphone, le baryton rochelais **Victor Sicard** explose en déesse (transgenre) infernale, avec une voix aussi solide que parfaitement articulée.

Grâce aux voix et à la musique, on passe au final un bonne soirée !

Compte-rendu, Opéra. Opéra de Lille, le 16 janvier 2019.
Pygmalion de Rameau couplé avec Amour et Psyché de
Mondonville. Emmanuelle Haïm / Robyn Orlin.