

CONCERT LYRIQUE CARITATIF

MARSEILLE, Concert lyrique caritatif, le 22 janvier 2019. 40 artistes lyriques pour les victimes de novembre 2018. Le lundi 5 novembre 2018, deux immeubles, de la rue d'Aubagne, s'effondrent provoquant la mort de huit personnes. D'autres, miraculeusement rescapés, absents de chez eux à cette heure-là, sont restés d'abord à la rue, puis relogés dans l'urgence, dans la précarité, ayant tout perdu. Dans les semaines qui suivent, la municipalité a



évacué plus de mille huit cent Marseillais habitant dans au moins cent-quarante-quatre logements dangereux. Déplacés de leur foyer, de leur environnement immédiat, désespérés, les enfants, dans les cours d'école ressassent à l'obsession, au cauchemar, le drame, évité physiquement mais vécu moralement, perpétué par la mémoire et l'imagination : si jeunes et sans doute blessés à jamais, exilés de l'intérieur.

La détresse, les besoins des sinistrés sont immenses. La générosité s'était spontanément organisée. Des concerts de soutien aux victimes ont été organisés au café-concert Le Molotov et à l'Espace Julien, si voisins du lieu du drame. Malheureusement, l'actualité politique et sociale en jaune massif répétitif a pris le pas sur cette tragédie si proche de nous, devenue si lointaine, malgré sa toujours urgente actualité.

CALM

Mais les artistes, même les minoritaires mieux lotis, ne vivent pas dans une tour d'ivoire, et leur majeure intermittence est, littéralement, celle des battements sensibles du cœur. Ainsi, à l'initiative de Mikhaël Piccone, baryton, ils ont fondé une association au joli nom,

CALM, acronyme de Collectif des Artistes Lyriques Marseillais, rejoint, dans le triumvérat de tête par la soprano Lucile Pesseyet Luca Lombardo, ténor, qui a chanté sur d'innombrables scènes internationales. Ils n'ont pas eu de peine à gagner à la cause le cœur, le chœur nombreux de tant de chanteurs qui honorent Marseille, ville profondément lyrique.

Richard Martin, directeur du théâtre Toursky, dont la sensibilité sociale est bien connue, leur a offert son théâtre et, entre deux spectacles programmés depuis longtemps, il a pu caser, le mardi 22 janvier, à 21 heures, un grand concert lyrique dont le bénéfice ira aux sinistrés via la Croix Rouge. L'afflux a été si grand qu'il a fallu privilégier les ensembles sur les solos pour pouvoir caser tous ces artistes dans ce concert de deux heures, qui risquait de durer toute la nuit!

Quelque soixante et dix chanteurs, sept pianistes, trop nombreux pour qu'on puisse les citer dans un concert où l'ego n'est pas au service des égoïsmes individualistes mais d'une cause commune à défendre. Mais Emmanuel Trenque, chef de chœur et chef d'orchestre de l'Opéra de Marseille, réglera musicalement toutes ces généreuses bonnes volontés.

D'ailleurs, le CALMs'est voué, dans ses statuts, à défendre au moins annuellement, une cause humanitaire.

MARSEILLE, Théâtre Toursky
GRAND CONCERT DE SOLIDARITÉ PAR LE CALM
(COLLECTIF DES ARTISTES LYRIQUES MARSEILLAIS)

Informations
Réservations

Mardi 22 janvier 2019

Théâtre Toursky, 16, Passage Léo Ferré, 13003, Marseille.

Tél. : 04 91 02 58 35 ;

Métro ligne 2 (rouge), Station National, bus 89, arrêt Auphan/Vaillant.

Prix des places : 15 €

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

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

**d'un plein air immense à
l'espace clos...**



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

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

Toulon

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

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

L'œuvre

C'est une histoire espagnole imaginée par un Français, immortalisée en musique par un Italien en 1816. Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile, écrit par Beaumarchais en 1775, s'inspire de Molière et son École des femmes, qui s'inspire du théâtre espagnol. C'est une pièce prérévolutionnaire. Figaro, même s'il n'est pas encore le rival plébéien du Comte comme dans le futur Mariage de Figaro mais seulement son valet complice, a déjà une importance et une joyeuse impertinence qui lui donnent le premier rôle, le rôle-titre, joli renversement de la hiérarchie sociale : le valet passe devant le maître, le roturier devant le noble, s'affiche.

La précaution inutile, 'l'inutile precauzione', des sous-titres, c'est celle du tyrannique patriarce, battue en brèche par l'obstination amoureuse du Comte Almaviva, les ruses de Figaro, le triomphe enfin de Rosine sur le barbon jaloux qui la cloître et convoite : c'est le complot des jeunes, la révolte surtout de la femme contre la loi patriarcale des vieillards détenteurs du pouvoir, révolution des femmes ratée en 1789, frustrées du suffrage universel, et même aujourd'hui pas entièrement aboutie pour ce qui est de l'égalité et de la

parité.

Beaumarchais, de retour d'Espagne, en avait fait d'abord une sorte de tonadilla, petite œuvre lyrique espagnole typique, parlée, chantée, dansée, le pendant musical de l'univers joyeux des tapisseries de Goya. L'échec de son espagnolade amena Beaumarchais à en faire la comédie de Figaro qui se mit en quatre (quatre actes et non cinq, échec de la première mouture) pour plaire.

Le célèbre compositeur Giovanni Paisiello en avait déjà tiré un célèbre opéra, *Il barbiere di Siviglia* en 1782 ; on l'estimait indépassable. Le jeune Rossini s'attaque à gros en défiant ce succès : on le lui fait payer lors de la première en 1816, un échec comme la première version de Beaumarchais. Une cabale s'était liguée contre lui, des incidents fâcheux jalonnèrent la représentation : Manuel García, qui, en bon Espagnol s'accompagnait à la guitare pour la sérénade ou, plutôt, l'aubade du Comte Almaviva pour éveiller Rosine, cassa une corde ; la basse jouant Basile se cassa le nez, du moins saigna d'une chute ; un chat traversa malencontreusement la scène, faisant miauler la salle de rire où il y en avait bien plus d'un.

Clins d'œil hispaniques

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

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

Réalisation et interprétation

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

Porte-manteaux des costumes, scripte attentive au jeu, son tableau et crayon à la main. Tubes italiens des années 50/60, années non seulement de la fameuse comédie italienne cinématographique, mais aussi du célèbre Festival de San Remo de la chanson (1951) qui donna au monde tant de succès : *Verso l'estate*, *Volare*, *Nel blu dipinto di blu* (1958), là, souvenirs d'Orange mêlés, rangaines italiennes pour la couleur locale, un peu de twist (début 60) pour l'internationale. Fétiches de ces années 60, une Fiat 500 rouge (créée en 1957), déboulera, bourrée comme un œuf des musiciens de la sérénade du Comte Almaviva et nous aurons aussi l'inoubliable et inusable Vespa de Figaro qui viendra avec son seau de colle placarder des affiches de pub pour son salon de coiffure et autres choses.

Le cinéma est une industrie qui tourne à plein à cette belle époque, âge d'or du cinéma italien et l'on voit déambuler, moins qu'à Orange, bien sûr, des figurants échappés d'autres tournages, un centurion arraché de quelque péplum voisin pour la pause-café, un curé, un délicieux ragazzo, espiègle enfant de chœur.

Avant même donc que ne commence l'opéra, sur le plateau, c'est tout l'apparent désordre effervescent italien qui se résout toujours, quand on le connaît bien, par une miraculeuse et efficace improvisation de dernière minute sur le fil du rasoir, désordre plutôt présidé, secrètement, par un ordre supérieur sous la brouillonne apparence de bricolage à donner des boutons aux sérieuses gens du nord. Mais à Toulon, on est en proche pays de connaissance. On imagine facilement aussi que le montage d'un opéra de ce type en son temps devait relever aussi de cette joyeuse, nerveuse et incernable agitation créatrice. Sans parler de la vitesse prestissime avec laquelle Rossini écrivait sa musique, celle-ci en particulier. Une belle adéquation à la réalité de la création d'autrefois, loin de la sacralité avec laquelle, souvent, on traite, et maltraite des œuvres confites dans une dévotion mal comprise, dans un respect sans chaude sympathie, momificateur. Le décor (**Adriano Sinivia et Enzo Ioro**) de l'opéra lui-même, est constitué de quelques modules simples astucieusement

mobiles, déplacés à vue en fonction de leur fonction : façade de la maison de Bartolo et Rosina, place publique, puis, retournés, intérieur de l'appartement : endroit et envers du décor, littéralement, sous nos yeux, émerveillés du jeu. Les costumes sont également d'Enzo Ioro (qui campe par ailleurs un Ambrogio muet mais hilarant) référant aussi aux années 60, et l'on pense aux films joyeux de Vittorio de Sica, avec leur amour, humour et fantaisie.

Les lumières, ici de Fabrice Kebour, complètent et prolongent tout ce jeu sur l'image, nuit, aube, jour, scène infernale rouge de folie générale et policière. Les vidéos de **Gabriel Grinda**, à défaut de l'écran géant d'Orange qui faisait défiler le film en train de se faire, se projettent sur les murs des décors, les animant du rêve de Figaro (pluie de billets au rythme étourdissant de son zapateado « *Bravo, bravissimo...* »), celui de mariage de Bartolo, clins d'œil rapides au cinéma italien, figurant en gros plan les visages expressifs de certains acteurs, permettant habilement aux spectateurs du fond de voir l'expression physique des chanteurs, visualisant l'effondrement du mur le tremblement de terre annoncé, pendant le coup de canon vocal de l'air de la calomnie, la tempête du dernier acte, etc. Et tout cela fait sens sur le son, ravissant les oreilles et les yeux, sans les dérouter, les uns des autres comme souvent des mises en scène qui, occupant trop le regard et l'espace, distraient de la musique.

On ne peut que répéter notre admiration pour l'intelligence des moyens modernes mis au service d'une œuvre qui n'en est pas écrasée mais exaltée dans toutes les dimensions de sa multiple théâtralité. Avec tout ce matériel, ces appareils, tout cet appareillage, aucune lourdeur mais une légèreté brillante, une élégance dans l'humour : rossinienne en somme. Tirant toutes les ficelles de ce complexe édifice, sans parler du jeu d'acteurs digne du meilleur de la comédie italienne, sans un temps mort, **Adriano Sinivia** signe ainsi encore, dans un espace réduit, une mise en scène ouverte digne d'un prestidigitateur. Il nous place dans l'action qui se déroule sous nos yeux et dans les coulisses de l'action, dans l'œuvre finie et figlée

et l'œuvre en train de se faire.

Du fond du théâtre ici, il lance : « Azzione ! », on tourne et, sur l'ouverture, le générique du film opéra défile sous nos yeux, avec la présentation en gros plan, à l'ancienne, des héros comme se déploie la musique. On aura aussi les « Coupez ! » de fin de scène, articulant au mieux, littéralement, le découpage en scènes et séquences.

Les trouvailles s'enchaînent gaîment, trop nombreuses pour les dire toutes. Entre autres, hilarante de subtilité, scène des plus drôles, secret de derrière la caméra qui nous est révélé : Figaro et le Comte, partant en trombe sur la Vespa immobile tandis que défile, derrière eux, à toute allure, le film de la route supposée parcourue, que le ventilateur souffle sur leurs cheveux pour donner l'illusion du vent de la vitesse, avec le magique résultat, sur l'écran du mur où se projette le film, d'une course poursuite à laquelle nous habitue l'illusion fabriquée du cinéma : témoins et complices de l'artifice, nous tombons avec bonheur dans le jeu et sa magie, même dévoilée.



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

opéras sérias, avec un début haletant, angoissant, est habilement amenée par le chef, avec ses impertinentes et piquantes flûtes, ses tempi capricants dans sa seconde partie, vers ce bouffe apposé qui nous ravit. Pas un temps mort, une vivacité de tous les instants, imposants, aux chanteurs, un rythme sans défaillance, et ils n'en auront aucune, du dernier au premier.

Participant aux décors, auteur des costumes, comment ne pas saluer encore ici **Enzo Ioro** qui joue en plus un Ambrogio, muet, domestique stylé et endormi, sauf lorsqu'il intègre les moments de folie de groupe, prêt à faire le coup de feu pour son tyrannique maître Bartolo ? Un officier plein de rude et drôle prestance, c'est **Jean-Yves Lange**, issu avec bonheur des chœurs pleins de fougue mais contrôlés de **Christophe Bernollin**. Le baryton **Mathieu Gardonest** un Fiorello, à belle voix, meneur de la clique claquante, caquetante, tonitruante, des musiciens débridés de l'aubade, personnage pas simplement éphémère, intelligemment utilisé par le metteur en scène comme comparse et complice du Comte, amant ou amoureux de Berta l'esseulée plaintive, qui tire apparemment bien son épingle amoureuse du jeu tout en ne paraissant que spectatrice, du haut de son chaste balcon à son corps défendant ou défendu, d'un univers érotisé où tout invite à la jouissance, prostituée, maquereelle dépêchant un billet, marin en goguette, intrigues matrimoniales de la maison. C'est, au-delà de toute la machine technique de cette mise en scène, une des réussites de l'intelligence humaine de la mise en scène qui, malgré des allures caricaturales de servante aigrie ou résignée, fait de Berta, campée remarquablement par **Dima Bawab**, un vrai personnage existant au-delà de son air unique de laissée pour compte mélancolique : l'humanité nichée dans le bouffe.

Don Basilio, personnage d'intrigant inquiétant sauvé finalement de la noirceur maléfique par son opportunisme intéressé comique, est incarné par la basse **Ivo Stanchev**, à la puissance suffisante pour justifier ces images cataclysmiques qui illustrent son insidieux, insinuant conseil de Machiavel musicien, crescendo strophique et catastrophique éclat de

victoire terrifiante sur le calomnié écrasé sous la calomnie. Bartolo, baryton bouffe, dans cette production, est digne d'un personnage de comédie italienne parfaitement en place dans un film : **Pablo Ruiz** en endosse la digne veste bourgeoise avec aisance scénique et vocale : la strette véloce de son grand air à Rosine est admirable de clarté musicale et de diction, ce qui est une prouesse dans le débit rapidissime imposé justement par le chef.

Avec une méconnaissance un peu affligeante de la technique d'époque de, littéralement, fabrication d'un opéra, qui se faisait à un rythme pratiquement de production industrielle, dont Rossini est le parfait exemple, au nom de la mode actuelle d'une fidélité naïvement sacralisée à l'original de l'opéra (très discutable pour ce type d'œuvre), à la fin, quand la voix du ténor est compréhensiblement bien fatiguée, on lui inflige le pensum d'un air (« *Cessa di piu resistere...* »), interminable et horriblement difficile, inutile à l'action déjà conclue. Rossini lui-même, intelligiblement, l'avait supprimé dès la reprise de son opéra en Italie pour en faire le feu d'artifice final de la Cenerentola. En effet, comment peut-on prétendre à une fidélité textuelle à la partition quand on oublie que ce rôle même du Comte fut créé par un baryton ténorisant, il est vrai virtuose, qui chantait aussi Don Giovanni, Manuel García ? Ce n'est que la décadence du bel canto entraîné par le wagnérisme et le vérisme que les voix graves devinrent incapables de vocaliser. Le miracle, ici, c'est que le Comte Almaviva de **Juan José de León**, sans rien sacrifier de sa part tout au long de l'œuvre, se donnant entièrement au jeu et au chant, avec une voix solide qu'il sait alléger, conserve une fraîcheur, une agilité qui lui permet de se tirer, de manière éblouissante, de cette inutile épreuve finale.

Pour les voix féminines, depuis le retour à la partition première et au ton originel de Rossini par la mythique Conchita Supervia dans les années 30, la restauration de la partition critique d'Alberto Zedda, reprise par le travail de Claudio Abbado et Teresa Berganza plus tard, il y a toute une

génération de chanteuses belcantistes aux voix graves mais vocalisantes voulues par Rossini qui sont parfaitement à l'aise aujourd'hui dans ce style et couleur de chant. Or, on a beau garder en mémoire tant de belles Rosines, celle de **Ginger Costa-Jackson** nous apparaît exceptionnelle : sa voix, pleine sans être lourde, a une couleur hispanique, sensuelle, charnelle mais sans aucune vulgarité, vocalisant comme en se riant des difficultés dont se hérissent la partition. C'est une Rosine d'une évidence idéale, picaresque plus que canaille, dont tout le corps, geste, visage, regard, fait sens. Loin d'être une oie blanche, elle se définit comme « une vipère » si besoin pour défendre ses intérêts, et on la croit sans peine à la façon dont elle prend la farine, la disperse orageusement, rageusement pétrir la pâte à pizza avec un rouleau à pâtisserie dont elle fait un possible rouleau compresseur contre son oppresseur de tuteur dans une scène encore hilarante où, avec Berta, on la voit préparer le rituel repas italien, le vérisme humoristique faisant intrusion dans le lyrisme belcantiste efflorescent.

Figaro arrive pétaradant dans sa Vespa, chasse d'un revers de main le petit moucheron, le fripon petit garçon, se met à coller, placarder une affiche, non un placard politique subversif, mais une belle et habile pub pour sa boutique (devenue, à la fin, affiche du film) : l'évidence d'un personnage d'emblée comme son air déjà triomphant, qui tient déjà le haut de l'affiche. Vincenzo Nizzardo, grand, svelte et beau, donne une inhabituelle noble allure à ce Figaro dont on découvrira, dans la suite, avec son Mariage et Noces, qu'il n'est pas un rustique plébéien mais un aristocrate arraché enfant à sa famille. Mais, de toute façon, noble ou pas, il a la seule noblesse qui compte, celle de l'intelligence, l'aristocratie de l'esprit, ne devant rien à sa naissance comme le Comte mais tout à son travail, à son industrie. Et ce chanteur a une telle facilité dans le chant, les vocalises terribles que l'on ne sent nullement l'effort, dans tant d'aisance fruit justement du travail.

Ce grand repas de noces aux spaghettis tandis que les mariés

vainqueurs convolent et s'envolent sur la Fiat 500 du début est une scène finale, fellinienne, digne de ce cinéma ici célébré.

Superbe fin et début d'année !

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

Pièce française, histoire espagnole, comédie italienne

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(Rome, 1816)

Opéra-bouffe en deux actes

de Gioacchino Rossini

Livret de Cesare Sterbini

d'après

Le Barbier de Séville de Beaumarchais

Opéra de Toulon,

28, 30 décembre 2018, 1er janvier 2019

Il barbiere di Siviglia de Rossini

Direction musicale : Jurjen Hempel

Mise en scène et décors : Adriano Sinivia. Décors et costumes : Enzo Iorio □ Lumières : Fabrice Kebour □ Vidéos : Gabriel Grinda

Rosina : Ginger Costa-Jackson ; Berta : Dima Bawab.

Le comte Almaviva : Juan José de León ;

Figaro : Vincenzo Nizzardo ; □ Bartolo : Pablo Ruiz ; □ Basilio : Ivo Stanchev ;

Fiorillo : Mathieu Gardon

Un officier : Jean-Yves Lange. □ Orchestre et Chœur de l'Opéra de Toulon

Production Opéra de Lausanne

Photos : © Frédéric Stéphan

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

Compte-rendu, Opéra. Genève, le 13 janv 2019. Le Voyage fantastique de Sun Wukong / Opéra de Pékin

Compte-rendu, Opéra. Genève, le 13 janv 2019. Le Voyage fantastique de Sun Wukong / Opéra de Pékin. Après deux ans de bons et loyaux services (durant la durée des travaux du **Grand-Théâtre** qui réouvrira le mois prochain avec le Ring de Wagner), la structure en bois de l'Opéra des Nations de Genève est sur le point de partir pour la chine, afin de continuer sa vie, après avoir également servi à la Comédie-Française pendant le temps de rénovation qu'elle avait également subie. Bon enfant et spirituel, **Tobias Richter** a eu l'idée d'inviter la célèbre compagnie de l'Opéra de Pékin pour des adieux en forme de clin d'œil, et la troupe est venue avec un des titres parmi les plus connus dans l'Empire du Milieu : ***Le Voyage fantastique de Sun Wukong***.



Sun Wukong, alias le Roi des Singes, est l'un des personnages fictifs du monument de la littérature chinoise qu'est « Le Voyage vers l'Occident » de **Wu Cheng'en**, sorte de roman initiatique reflétant « le souhait de la chine ancienne d'être démocratisée, ainsi que son esprit optimiste, entreprenant et vaillant dans la lutte contre le féodalisme ». Sun Wukong, doté de nombreux pouvoirs prodigieux et d'un désir d'insoumission totale, est également un grand maître des arts martiaux. Dans la montagne aux fleurs et aux fruits, il décide de réunir ses congénères simiesques afin de se soulever contre l'Empire Céleste qui cherche à le soumettre. Mais toutes les tentatives de l'Empereur de Jade dans ce sens, échoueront les unes après les autres, et finira même par être vaincu par lui. Genre traditionnel né en 1790 (et inscrit au patrimoine

immatériel de l'humanité en 2010), **l'Opéra de Pékin** connaît son apogée au 19^e siècle dans la cour de la dynastie des Qing (1644-1912). Mêlant musique, chant, déclamation, théâtre, acrobatie et arts martiaux, il éblouit les yeux avec des costumes et maquillages aux couleurs vives jusqu'à l'excès. Leurs couleurs et formes obéissent à un code précis pour mettre en avant diverses significations (idées, caractères, rangs...). Tout est ici codifié : le blanc utilisé comme fond de teint implique un manque de loyauté, la médisance ou l'hypocrisie. Le noir s'applique aux hommes francs et audacieux, tandis que le bleu foncé préfigure un être orgueilleux et brutal. Le gris est l'apanage des vieillards quand la couleur argentée l'est aux Dieux. De même, la couleur ou l'étoffe d'un costume fait sens : le rouge indique le bonheur, un habit en soie blanche indique la pureté et la simplicité, etc.

Au cours de la soirée, nous relevons de nombreuses rapprochements avec l'opéra baroque occidental. La voix très aiguë des personnages jeunes ou/et nobles se rapproche de l'esthétique du castrat, même si la technique est totalement différente, d'autant que les personnages âgés ou religieux chantent et déclament avec des voix plus graves. Le mélange de personnages de la sphère divine et du monde humain est un sujet fréquemment utilisé dans des pièces de théâtres et des opéras occidentaux empruntés à la mythologie. Les mélodies sont toujours à l'unisson entre voix et cordes, où l'accompagnement d'un ensemble instrumental – placé ce soir à cour – donne différents degrés d'épaisseur à la musique. Mais les percussions, constitué essentiellement de cymbales de diverses tailles ainsi que des morceaux de bois entrechoqués, jouées selon des formules rythmiques codés, ont des sons extrêmement stridents et « bruyants », notamment dans les scènes de combat, très nombreuses ici. La soirée est en tout point une réussite, et le succès public est au rendez-vous, mais il aurait peut-être mieux valu ne pas sonoriser le spectacle, tant pour l'orchestre que pour ces voix aiguës à projection particulière, qui sont déjà bien assez sonores sans

besoin d'amplification supplémentaire...

Compte-rendu, Opéra. Genève, Opéra des Nations, le 13 janvier 2019. Le Voyage fantastique de Sun Wukong par la compagnie de l'Opéra de Pékin.

Illustration : DR

Compte-rendu, opéra. Fribourg, le 6 janv 2018. Mozart : Die Zauberflöte. Mompert / Gendre.

Compte-rendu, Opéra. Fribourg, Théâtre de l'Equilibre, le 6 janvier 2018. W. A. Mozart : Die Zauberflöte. Joan Mompert / Laurent Gendre. Né de la récente fusion de l'Opéra de Fribourg et de la compagnie lyrique Opéra Louise, le **Nouvel Opéra Fribourg** (NOF) s'est donné comme mission d' « enjamber les barrières isolant le lyrique de la création scénique contemporaine ». C'est ainsi que **Julien Chavaz** – directeur de l'institution romande – a eu l'idée de proposer au metteur en scène (de théâtre) suisse **Joan Mompert**, de mettre en images **La Flûte enchantée de Mozart**. Le résultat est prodigieux de beauté visuelle et d'intelligence formelle. Le plateau vidé de

tout décor restera vide de tout décor tout au long de la représentation, laissant aux images vidéos – signées par Brian Torney et projetées sur de grands rideaux de tulle – le soin de porter l'imagination des spectateurs vers de lointaines contrées tant physiques que psychiques.



L'essentiel des vidéos montre des forêts mystérieuses, une nature grandiose et protectrice, en contre-bas desquelles les

personnages font vibrer les sentiments qui les animent.

La soprano suisse **Bénédicte Tauran** est une exquise Pamina, au timbre soyeux et au phrasé raffiné et musical. La voix révèle déjà une certaine ampleur, et il y a fort à parier qu'elle évoluera rapidement vers des emplois plus lyriques. A ses côtés, la française **Marlène Assayag** fait preuve d'un bel aplomb dans la Reine de la Nuit, en alliant l'agilité à une réelle puissance dramatique. De son côté, le ténor hollandais **Peter Gijbertsen** offre une voix plus corsée que de coutume pour le personnage de Tamino, ce qui n'ôte pas l'élégance d'un phrasé presque rêveur. Le baryton suisse **Benoît Capt** campe un Papageno débordant d'abattage, qui séduit immédiatement le public. La basse néerlandaise **Bart Driessen** impose un Sarastro impressionnant de grandeur, tant par la beauté du timbre que par la noblesse de la ligne. Du Monostatos de **Roman Mamontov** (annoncé souffrant), on retient surtout la veine caricaturale tandis que **Salomé Zangerl** présente sans peine une attachante Papagena. Enfin, les Trois Dames ne manquent pas d'allant, ni les Trois Génies de justesse.

A la tête de l'Orchestre de Chambre Fribourgeois (qu'il dirige et qu'il a lui-même fondé), **Laurent Gendre** défend une lecture vivante et transparente du chef d'œuvre mozartien. Ce spectacle, triomphalement accueilli par un public ne boudant pas son plaisir (les 6 dates au Théâtre de l'Equilibre de Fribourg, qui abrite le spectacle, affichent complets), laisse bien augurer de l'avenir du Nouvel Opéra Fribourg ! A suivre.

Compte-rendu, Opéra. Fribourg, Théâtre de l'Equilibre, le 6 janvier 2018. W. A. Mozart : Die Zauberflöte. Joan Mompert / Laurent Gendre.

COMPTE-RENDUS, concerts. GSTAAD, New Year Music Festival, les 4 & 5 janv 2019. JS BACH: N Stutzmann, A Kapelis.

Compte-rendu, concerts. New Year Gstaad Festival, Eglises de Rougemont et Lauenen, les 4 & 5 janvier 2019. Nathalie Stutzmann, Leon Kosavic et l'Ensemble Orfeo 55 (Rougemont), puis Aleksandros Kapelis et les Barock Solisten du Berliner Philharmoniker (Lauenen) dans des œuvres de J. S. Bach. La musique classique à Gstaad, ce n'est pas seulement le célèbre Menuhin Festival en période estivale et les Sommets Musicaux fin janvier, c'est aussi le **Gstaad New Year Music Festival**, manifestation fondée et inlassablement défendue par **la Princesse Caroline Murat**, une des arrière-petites-nièces de Napoléon 1er, installée dans la célèbre station alpine, pianiste renommée, mais également co-fondatrice des non moins fameux Festival de Verbier et Sommets Musicaux susnommés. Chaque année, depuis treize ans maintenant, la Princesse mélomane invite les grands noms de la musique classique et du chant lyrique, cette nouvelle édition n'échappant pas à la règle avec des artistes de grande renommée tels que Paul Gulda, Nino Machaidze, Michel Dalberto, Edwin Crossley-Mercer, ou encore la célèbre alto française Nathalie Stutzmann que

nous avons pu entendre, ce 4 janvier 2019, – aux côtés du magnifique baryton-basse croate Leon Kosavic et dans un programme d'arias extraites de Cantates du Cantor de Leipzig – dans la ravissante église de Rougemont (à l'instar du Festival Menuhin et des Sommets Musicaux, les concerts ont lieu essentiellement dans les diverses petites églises du Saanenland).



Nommée » Chevalier de l'Ordre de la Légion d'Honneur » quelques jours plus tôt, **Nathalie Stutzmann** est venue avec l'ensemble (baroque) qu'elle a fondé il y a maintenant 10 ans, l'excellent **Orfeo 55**, et l'on devra d'abord saluer la cohérence et la

pertinence d'un programme tout en nuances, qui permet de faire goûter à l'audience les différentes facettes du génie de Bach. Pour mettre en valeur sa phalange, et faire apprécier au public très chic et international de Gstaad sa grande qualité artistique, c'est par la Sinfonia de la Cantate BWV 42 que débute la soirée. Et si l'intériorité et la spiritualité de Bach sont bien entendu au rendez-vous, la sensualité de sa musique est également mise ici en avant. Ainsi, après le touchant et mélancolique « Vergnüete ruh » (BWV 170), c'est l'air « Getrost ! » – extrait de la Cantate BWV 133 – qu'elle délivre, avec des vocalises aussi ardues à exécuter que jubilatoires à écouter.

Son collègue masculin, –**Leon Kosavic**, prend ensuite le relais avec les arie « Ich will den Kreuzstab gerne tragen » (BWV 56) et « Jesus ist ein Schild » (BWV 56). Le jeune chanteur, que nous avons découvert dans Les Noces de Figaro à Liège, la saison dernière, possède toutes les qualités requises pour rendre justice à cette page. Son baryton souple et flexible le destine tout naturellement aux airs de bravoure dont les redoutables vocalises ne lui posent aucune difficulté, ni en précision ni en justesse. Le velours du timbre en fait également l'interprète idéal des pages plus contemplatives, soutenues par un legato de miel. S'il n'existe pas de duo écrit par Bach pour leur typologie de voix respective, les compères ont contourné le problème grâce à l'air extrait du fameux Actus Tragicus « In deine Hände » (BWV 106) dans lequel un alto et un baryton interviennent bel et bien, mais chacun à leur tour.



La soirée se termine par le céléberrissime « Ich habe genug » (BWV 82), que se réserve **Nathalie Stutzmann**, et dont elle fait un moment hautement spirituel. L'alto incarne au plus profond le personnage de Siméon qui peut mourir en paix après avoir rencontré un Messie qu'il avait attendu sa vie durant. Avec la délicatesse et la douceur du hautbois solo de l'ensemble, telle une présence séraphique au côté du prophète, la cantilène de l'un vient poursuivre les contemplations de l'autre. A ce moment précis, nous sommes alors bien loin d'une appréciation de performance vocale, mais bien dans l'entendement du Mystère de la Purification tel que le génial compositeur allemand l'avait décrit...

Le lendemain soir, – 5 janvier 2019, c'est à nouveau avec Bach que nous avons rendez-vous, mais cette fois dans la non moins

charmante (et voisine) église de Lauenen, pour un programme entièrement instrumental cette fois, avec rien moins que **les Barock Solisten du Berliner Philharmoniker** (et le pianiste grec **Alexandros Kapelis**) pour une intégrale des concerti pour clavier et cordes. Bach a composé les Cinq Concerti BWV 1052 à 1056 pendant son séjour à Leipzig, une période pendant laquelle il s'était vu confier la direction des concerts du Collegium Musicum.



Il se devait de fournir un répertoire sans cesse renouvelé et, s'agissant de la musique pour clavier, de répondre aux besoins de ses propres fils – pianistes émérites – lorsque ces derniers se produisaient dans ces mêmes concerts. Il fallait

donc fournir, et, à cette fin, le musicien eut recours à une méthode qui lui était familière, consistant à reprendre et adapter quelques-unes de ses compositions antérieures, dans ce cas précis principalement des concertos pour violon. Face à un accompagnement aussi dynamique que luxueux, Kapelis souffle le chaud et le froid, selon qu'il s'attaque aux mouvements lents ou rapides. Avec un touché rond, un phrasé lumineux, étiré, soutenu (Larghetto du la majeur BWV 1055) et un lyrisme sans affectation (Adagio du fa mineur BWV 1056), il parvient à donner le ton et donner la vie à ces moments de douceur, qui sont autant de moments suspendus. Mais dès que la virtuosité est de mise, dans les parties rapides, le pianiste « accroche » (frôle les touches d'à côté), voire esquive certaines notes pour suivre le diabolique tempo imposé par un orchestre dont la virtuosité (de son côté) est sans faille. Le public ne semble cependant pas lui en tenir rigueur et lui fait une fête à l'issue du marathon pianistique dont relevait la soirée !

Compte-rendu, concerts. New Year Gstaad Festival, Eglises de Rougemont et Lauenen, les 4 & 5 janvier 2019. Nathalie Stutzmann, Leon Kosavic et l'Ensemble Orfeo 55 (Rougemont), puis Aleksandros Kapelis et les Barock Solisten du Berliner Philharmoniker (Lauenen) dans des œuvres de J. S. Bach.

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI : Car, Janot... La Traviata. Abbassi, Auphan

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI : Car, Janot... La Traviata. Abbassi, Auphan. « Ô Dieu, mourir si jeune... », s'écrit la malheureuse phtisique dans l'un de ses derniers spasmes. La



chance des morts, c'est qu'ils ne vieillissent pas. Palme de martyr et privilège des Mozart, Schubert, fixés dans la jeunesse d'une œuvre éternelle, tels James Dean, Marilyn Monroe qu'une fin prématurée fixe dans l'éternité de leur jeune beauté, ou même une Greta Garbo, admirable Marguerite Gautier, qui sut rompre à temps le miroir par sa mort publique pour se conserver éternellement belle dans la mémoire par la perfection de son image de cinéma.

Une héroïne sans futur pour une œuvre qui ne vieillit pas dans une réalisation déjà ancienne de Renée Auphan, réalisée par Emma Martin, mais qui n'a pas pris une ride. L'Opéra de Marseille finissait et commençait une année par le pathos de la pathologie romantique.

L'œuvre : sources

Faut-il encore raconter l'aventure de cette « Dévoyée », sortie de la bonne voie, de cette Violetta Valéry verdienne tirée du roman autobiographique La Dame aux camélias (1848) d'Alexandre Dumas fils ? Il en fera un mélodrame en 1851, qui touchera Verdi. Alexandre Dumas fils était l'amant de cœur de la courtisane Marie Duplessis qui inspire le personnage de Marguerite Gautier, maîtresse un temps de Liszt, morte à vingt-cinq ans de tuberculose.

HEURTS ET MALHEURS DES COURTISANES



Le jeune et alors pauvre Alexandre, offrira plus tard à Sarah Bernhardt, pour la remercier d'avoir assuré le triomphe mondial de sa pièce qui fait sa richesse, sa lettre de rupture avec celle qu'on appelait la Dame aux camélias, dont il résume l'un des aspects cachés du drame vécu :

« Ma chère Marie, je ne suis pas assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous voudriez... »

Noble mais fausse rupture comme il y a de fausses sorties au théâtre, puisque Armand Duval, dans le roman, s'accommodera assez aisément du vieux duc, qui loue même la maison de campagne qui abriteront ses amours non tarifées avec la courtisane amoureuse qui l'embrasse triomphalement :

« Ah, mon cher, vous n'êtes pas malheureux, c'est un millionnaire qui fait votre lit. »

Car le roman est d'une cruelle crudité financière sans fard. C'est l'entremetteuse et profiteuse Prudence, cocotte sur le retour, de ces amies « dont l'amitié va jusqu'à la servitude mais jamais jusqu'au désintéressement », qui énonce longuement au jeune amoureux idéaliste les exigences du train de vie fastueux d'une courtisane : trois ou quatre amants sont au moins nécessaires pour en entretenir une seule. Marguerite, fort cotée, en a deux officiels, le Comte G... et le vieux Duc richissime pour subvenir à ses immenses besoins : l'amant de cœur en est d'abord réduit à guetter qu'ils sortent de chez elle pour y entrer la retrouver. Ce seront d'ailleurs les seuls à son enterrement.

Histoire d'argent

La vénalité amoureuse, juste présente dans l'opéra par la scène de jeu du second tableau de l'acte III, est thème essentiel du roman, L'argent est le cœur de l'histoire

d'amour. Le père de son amant exige le sacrifice de la courtisane car il redoute que les amours scandaleuses de son fils avec une poule de luxe ne compromettent le mariage de sa fille dans une famille où on ne sait si la morale ou l'argent fait loi. On y craint surtout que le fils prodigue ne dilapide l'héritage familial en cette époque où le ministre Guizot venait de dicter aux bourgeois leur grande morale : « Enrichissez-vous ! » Bourgeoisie triomphante, pudibonde côté cour mais dépravée côté jardin, jardin même pas très intérieur, cultivé au grand jour des nuits de débauche officielles avec des lionnes, des « horizontales », des hétaires, des courtisanes affectées (et infectées) au plaisir masculin que les messieurs bien déniaient à leur femme légitime. Sans compter le menu fretin inférieur des grisettes, des lorettes, racoleuses de Notre-Dame-des-Lorettes.

En tous les cas, ni l'amie Prudence, ni même Marguerite, ne cachent au jeune amant de cœur la nécessité des amis de portefeuille : Marguerite dépense 100 000 fr (de l'époque) par an, en a 30 000 de dettes ; le duc lui en octroie annuellement 70 000 (somme qu'elle refuse honnêtement d'augmenter), et l'on peut supposer que le comte G. pourvoie au reste, mais le compte n'y est pas dans la fuite en avant des dépenses. Alors, le malheureux Armand avec ses 7 000 ou 8 000 fr de rente par an peut se rhabiller, pauvre et nu... Fièvre de son plan campagnard, sa cure d'amour et d'air frais avec le jeune amant, Marguerite fait financer la location de la maison de campagne par le duc, refusant tout de même, par élégance morale, de lui faire assumer les frais du séjour à l'auberge voisine d'Armand, qu'elle paie elle-même, pour préserver les apparences et la dignité du vieil amant. Elle ne l'invite à demeurer un certain temps que parmi d'autres de ses amis, causant la rupture avec le duc qui s'en scandalise en arrivant de manière inopinée au milieu d'un repas où il fait figure de barbon grincheux trouble-fête.

Demi-monde fastueux

Alexandre Dumas, digne fils de son géniteur, qui disait tout

fier de son rejeton marchant sur ses pas qu'il « usait les vieilles chaussures et les vieilles maîtresses de son père », tous deux ayant la même « pointure », s'était fait une spécialité de scandale de la description du monde de la galanterie parisienne. C'est sans doute à sa pièce Le Demi-Monde(1855) que l'on doit le terme de demi-mondaine pour définir ces prostituées de haut vol, pratiquement toutes issues du peuple mais que leur luxe et souvent leur raffinement final feront arbitres des élégances, imposant même leur mode aux femmes du monde les plus huppées, aux aristocrates, courtisanes anoblies souvent par des mariages prestigieux.

Qu'on songe, pour ne s'en tenir qu'aux strictement contemporaines, à Lola Montès, l'Irlandaise fausse danseuse espagnole, sans doute amante, entre autres, des Dumas père et fils, parcourant toute l'Europe, multipliant scandales et mariages, bigame, séduisant Wagner, Liszt (contraint de fuir ses fureurs), des princes, devenue comtesse de Lansfeld, entraînant à Munich émeutes, révolution en 1848 et la chute de Louis Ier de Bavière, son amant protecteur, contraint d'abdiquer, avant de finir, après avoir écumé les États-Unis et même l'Australie d'une pièce à sa gloire, ruinée et confite en dévotion.

Sans allonger la liste des horizontales finissant bien debout plus titrées que maltraitées comme la pauvre Marguerite/Violetta, on croit rêver à lire la vie de la Païva, de sa lointaine et misérable Russie, épousant et divorçant d'aristocrates allemand, anglais, et gardant son nom du titre de marquise portugaise qu'elle conserve après la ruine de cet autre malheureux époux. De ses immenses et innombrables propriétés, on peut juger par le somptueux hôtel particulier du 25 Champs-Élysées, aux grilles noires et dorées, dont Dumas père disait sarcastiquement, lors de sa construction :

« C'est presque fini, il manque le trottoir ».

Demeure vite appelée par les rieurs non payeurs, jouant sur son nom :

« Qui paye y va ».

Même Napoléon III.

La chair est chère, dirait-on. Mais sûrement rentable, chacun y trouvant son compte, en banque pour la courtisane entretenue, en prestige social, précieuse monnaie d'échange pour l'homme dont le train de vie se mesure à celui qu'il offre à sa maîtresse officielle, affichant par-là, pour les affaires autres que d'amour, qu'il est solvable et fiable. D'où la surenchère avec les concurrents, et le triomphe des amours-propres et non de l'amour. Marguerite Gautier, avec une amertume lucide, l'explique à son jeune amant, fauché à cette échelle de valeurs monétaires vertigineuses :

« Nous avons des amants égoïstes qui dépensent leur fortune non pas pour nous comme ils disent, mais pour leur vanité. [...] Nous ne nous appartenons plus. Nous ne sommes plus des êtres mais des choses. Nous sommes les premières dans leur amour propre, les dernières dans leur estime. »

Un amant de cœur, une fleur à la main, une larme à l'œil comme dit Marguerite, faisant secrètement antichambre tandis que le « payeur » (comme disait déjà Ninon de Lenclos) est encore dans la chambre, c'est donc comme une revanche de l'amour sur l'amour-propre épidermique.

Il faut dire aussi que la jeune Marie Duplessis, prise en mains par son premier amant aristocrate, en reçut éducation et manières (elle joue au piano l'Invitation à la valse de Weber, même si elle avoue buter sur un passage en dièse), alors que, six ans auparavant, elle ne savait pas écrire son nom comme elle le confesse sans fard à Armand. Elle est spirituelle, lit Manon Lescaut, et ne rate pas une première à l'Opéra ou au théâtre, terrain de chasse certes, où elle ne passe jamais inaperçue malgré son élégante discrétion : un noble amant se doit aussi d'être fier de la femme qu'il affiche à son bras. Elle tiendra un salon littéraire et politique. D'ailleurs, le fidèle Comte de Perregaux l'épouse à Londres, la faisant comtesse même si lassée, elle rentre à Paris, reprend son ancienne vie et meurt l'année suivante, après un an d'amour avec Alexandre Dumas fils qui l'immortalise en Marguerite Gautier.

Elle habitait Boulevard de la Madeleine, mais Dumas fils lui donne un « magnifique appartement » Rue d'Antin.
Le rideau se lève sur un vaste salon digne d'elle.

Réalisation

« Pour être moderne, soyons classique ! » s'exclamait Jean Cocteau au début des années 20 pour protester contre certaines dérives artistiques. Depuis un demi-siècle déjà, on redoute, au lever de rideau d'une œuvre classique, le traitement, souvent affligeant que va lui infliger un metteur en scène en mal d'originalité, qui se sentirait déshonoré de respecter l'œuvre pour ce qu'elle est. Austères en ligne, n'était-ce la sombre beauté du ronce de noyer aux délicates veinures fondues de marron, ces murs lisses tissent une élégante et sobre harmonie sur laquelle affleure l'efflorescence de robes floues des femmes, des dames, en délicates teintes pastels, parme, vaguement rose, bleu pâle, paille, délivrées du carcan des crinolines ou raides cerceaux mortificateurs qui auraient signé, avec des coiffures datées, une époque précise. Les habits des hommes sont aussi des smokings libérés d'un temps figé, celui des courtisanes célèbres ayant eu pour butoir la Grande Guerre.

La scène n'est pas encombrée de meubles : tentures dorées sur le miel ambiant, candélabres, ce canapé noir déjà funèbre qui, à la couleur près, pourrait être Récamier, sauf que les dames, avec la nonchalance des Femmes au jardin de Monet ou autres peintres, préfèrent s'asseoir souplement par terre, fleurs écloses épanouies sur les pétales étales de leur robe, qui ont toute l'élégance raffinée de costumes de **Katia Dufлот**.

Ce beau monde semble plus le monde que le demi-monde, sans doute assez juste historiquement pour Marie Duplessis qui tenait salon mondain, littéraire et politique, les amants

protecteurs pouvant aussi, recevant chez leur maîtresse, y recevoir des gens d'un autre monde qui n'auraient jamais été reçus dans le leur, pour brasser officieusement des affaires impossibles à étaler au grand jour officiel. Mais cette élégance, c'est sans doute aussi une façon pour la metteur en scène à l'origine, puis sa réalisatrice, sa décoratrice et sa costumière, beau quatuor de dames, de dignifier ces femmes souvent décriées et réprouvées par la morale ambiante de surface de leur société corsetée dans les préjugés. On rappellera que, par la volonté d'Audrey Hepburn de faire porter à son héroïne, une humble call girl, une robe noire de Givenchy et de magnifiques chapeaux, la modeste Holly de Diamants sur canapé, atteint à une sorte de mythe de l'élégance féminine. C'est justement au nom de ces belles manières dont devaient faire montre en public les courtisanes, pour racheter par la forme le jour l'informalité de leurs nuits, qu'on s'étonne de la familiarité de ces bises prodiguées dans la première scène.

On apprécie le même décor varié, contraste vif avec le salon canaille de Flora, olé olé précisément avec ces toréros de mauvais goût, ces bohémiennes. Le regard complice mais égrillard de Flora à son amie au premier acte en était déjà une aguicheuse annonce et sa danse affriolante, robe et jambes fendues, affolant ses invités et le public, est une élégante bacchanale de la sculpturale Laurence Janot, qui nous émerveille toujours en artiste complète, jouant ici, de crédible façon, l'envers, le revers de Violetta : ludique et non pudique, dominatrice même avec son marquis, bien campé par le mince, juvénile et joyeux **Frédéric Cornille**. C'est aussi un contraste bien vu avec le sombre baron bourru, bourré sans doute, de Violetta, incarné solidement par **Jean-Marie Delpasqui**, dès sa première apparition, préfigure la meurtrière jalousie frustrée puisque c'est lui qui sera blessé dans le duel qui l'opposera à Alfredo. **Carl Ghazarossian** est le Gaston qui complète au mieux et ferme la trilogie des fêtards particularisés. Dans ces rôles secondaires, forcément nécessaires, la révélation, c'est **Carine Séchaye** en Annina,

voix claire et figure touchante, plus de suivante confidente que de chambrière et garde-malade de la courtisane. À l'acte II, c'est une juste attitude de reproche qu'elle manifeste envers l'inconscience d'Alfredo qui n'a pas l'air de voir que quelque chose cloche dans le pied sur lequel il vit.

Cette subtile attention à tous les personnages est comme une signature de **Renée Auphan** qui a toujours rendu l'opéra au théâtre, à un théâtre qui n'ignore ni le cinéma ni la télévision, par un travail d'acteurs qui bannit toute outrance du jeu qui y deviendrait insupportable dans les gros plans. Heureuse idée, justement, de faire vivre une de ces silhouettes, c'est le cas du Docteur Grenvil, incarné en de trop brèves phrases par la sombre voix d'**Antoine Garcin**, mais qui existe ici, même muet, dans l'acte II puisque, belle trouvaille, visiteur dans l'heureuse campagne de Violetta et Alfredo, il en signifie certes et qu'elle va mieux mais que la maladie est toujours là, devenant le confident privilégié du jeune amant enthousiaste, donnant une vérité à un air monologue en général adressé au vent.

Dans cet acte, l'intelligente et belle structure unique du décor de **Christine Marest**, permet, avec les éclairages expressifs et différenciés de **Roberto Venturi**, sans hiatus, le changement, le passage du I à l'acte II campagnard : des plantes d'agrément, un canapé et un fauteuil beige clair, plus marqués néo Louis XV Second Empire ou 1900, et des vêtements intemporels d'Alfredo, sur les mêmes parois marrons allégées de lumière, des camaïeux de bis, bistre, crème, miel glacé.

Un univers à la paix retrouvée que vient troubler, avec le crépuscule puis la nuit tombante des rêves de Violetta, l'intrusion douce mais violente de Germont, père d'Alfredo. En costume strict, noir, la raideur d'un col ecclésial lui donne l'air sévère d'un pasteur qui n'est pas un bon berger, oiseau moralisateur de mauvais augure pour la jeune femme rédimée par l'amour, par la clémence de Dieu, mais condamnée par les hommes. Cependant, **Étienne Dupuis**, dans cette mise en scène, n'en fait pas un personnage odieux. La voix est belle, égale, bien conduite, toute en nuances expressives. Certes, il y a la

culpabilisante image de la fille angélique à la fille perdue, l'inévitable chantage aux larmes ('Piangi, piangi, o misera... ») pour les Marie Madeleine repenties ; il ébauche des gestes de tendresse, hésite à embrasser Violetta qui le lui demande, mais cela devient plus pudeur que froideur. À son fils, son air fameux « Di Provenza il mare, il sol... », devient une tendre berceuse murmurée où le legato, le phrasé, sont d'une émotion qu'il nous fait partager.



Et c'est sans doute aussi la marque de cette production musicale menée sagement et fermement par **Nader Abassi** : les

airs les plus connus semblent redéfinis de l'intérieur, leur rythmique, souvent savonnée, retrouvée, met en valeur chaque mot, en polit le sens, nous émerveillant de la subtilité verdienne parfois gommée par des excès vocaux. On trouve ces qualités dès les premières strophes d'**Enea Scala**, un Alfredo que sa virilité vocale n'empêche pas de ciseler avec une impeccable aisance précise les triolets de son « Brindisi » que peu de ténors réussissent dans leur finesse, détaillant avec ivresse son bonheur ou proférant de convaincante façon sa douleur et son remords de l'insulte publique à la femme aimée.

Nicole Car, par sa silhouette élégante, sa grâce, son sourire, la finesse de son jeu expressif, est une digne Violetta, de grande classe. Elle se tire parfaitement de ses répliques désinvoltes aux compliments du jeune amoureux ; son récitatif méditatif, dans la tradition baroque des affects opposés comme ceux d'une Donna Elvira, est touchant mais, vite, la voix s'assèche dans les aigus, raidit. On sent l'effort dans la vocalise la plus haute qui monte au ré bémol avant d'amorcer la cabalette vertigineuse qu'elle couronnera d'un aigu tenté, effleuré, mais prudemment glissé à la note inférieure. Cependant dans sa grande scène de l'acte II avec le père, dans une tessiture moins tendue, elle bouleverse de bout en bout : tout est exprimé dans une douloureuse douceur, piano ou pianissimo, et son partenaire y répondant par un art consommé, c'est bien un sommet émotionnel rare, pathétique sans pathos, que nous donnent ces deux grands artistes.

Nader Abassi, d'entrée, fait naître la nostalgique brume de l'ouverture, comme un rêve évanescent, gommant les « zim-boum-boum » percussifs de l'accompagnement un peu forain, qui contrastera avec l'éclat brillant de la fête. Il semble parfois tirer de l'ombre de la fosse des couleurs instrumentales qu'on entend rarement, notamment dans le récitatif de Violetta. Même **la joyeuse cohue des chœurs (Emmanuel Trenque)** est exempte de débordements autres que festifs, et réglés par la mise en scène. Un grand raffinement.

**COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 26 décembre 2018. VERDI :
Car, Janot... La Traviata. Abbassi, Auphan**

LA TRAVIATA (1853)
de Giuseppe Verdi,
livret de Francesco Maria Piave,
d'après La Dame aux camélias(1852),
drame d'Alexandre Dumas fils tiré de son roman éponyme (1848)
– Production Opéra de Marseille

Opéra de Marseille,
23 décembre 2018 14:30
26 décembre 2018 20:00
28 décembre 2018 20:00
31 décembre 2018 20:00
02 janvier 2019 20:00

Direction musicale : Nader ABBASSI
Mise en scène : Renée AUPHAN
Réalisée par Emma MARTIN

Violetta : Nicole CAR
Flora : Laurence JANOT
Annina : Carine SÉCHAYE
Alfredo : Enea SCALA
Germont : Étienne DUPUIS
Baron Douphol : Jean-Marie DELPAS

Gastone : Carl GHAZAROSSIAN
Marquis d'Obigny : Frédéric CORNILLE
Docteur Grenvil : Antoine GARCIN
Le Commissionnaire : Florent LEROUX-ROCHE
Giuseppe : Wladimir-Jean-Irénée BOUCKAERT
Un Domestique : Tomasz HAJOK

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille
Photos : Christian Dresse

1. Le Docteur et Alfredo (Garcin, Scala) ;
2. Une Violette parme (Car);
3. La danse affriolante de Flora (Janot).

CRITIQUE CD. MEYERBEER : Robert le diable. M Minkowski – 3 cd Palazzetto Bru Zane

CRITIQUE CD. MEYERBEER : Robert le diable. M Minkowski – 3 cd Palazzetto Bru Zane – En réussissant l'équation grandiose et intimisme, spectaculaire et tendresse pathétique, collectif et individualités, Robert le Diable créé en 1831 (opéra Le Peletier) est un modèle opératique du « grand opéra » à la française ; la présente lecture unifie cette

totalité en apparence éclectique ; elle reprécise le relief des personnalités, comme l'enjeu des ensembles. Dans un contexte de manipulation diabolique, riche en apparitions



suraturelles s'impose évidemment la fameuse pantomime au tombeau de Sainte-Rosalie, peinte par Degas, tableau des nonnes, fermant l'acte III, qui pilotées par Bertram, envoûtent et séduisent littéralement, à coup de bassons sardoniques et grimaçants,... le trop naïf Robert, objet d'une emprise infernale.

Malgré l'immersion dans l'abject, le terrifique, l'illusion, perce l'éclat du couple tendre et amoureux, Robert (en quête de sa mère, d'où sa fragilité consubstantielle) et Isabelle, vrai emploi de soprano colorature, digne des standards Belliniens... leurs duos sont ciselés et de fait, véritablement entraînants.

A l'écoute de cette version, on distingue et ressent bien les ressorts de cet opéra « grand format » qui inaugure la tradition française des grands décors et des beaux airs : diversité des tableaux, entre héroïque et pathétique... la construction et la tension vont crescendo jusqu'au cœur sentimental de l'acte central (II), le duo Robert / Isabelle (« avec bonté, voyez ma peine ») et bien sûr l'ultime scène (chute de Bertram et mariage in extremis des fiancés), en passant par la délirante bacchanale des nonnes (dénudées) du III donc.

Dans l'ombre de la basse Bertram (**Nicolas Courjal**, caverneux, parfois trop vibré, mais à l'articulation maîtrisée), Robert est une personnalité écartelée, tiraillée, en quête de sa mère comme le précise son air / prière puis marche, du II « O ma mère, ombre si tendre »...

Arguments de poids : les bons solistes pour le duo amoureux Robert / Isabelle : alliant agilité et bonne intelligibilité, **John Osborn** et **Amina Edris** incarnent deux âmes éprouvées, constamment justes, finalement réunies. Au terme de l'action, le fils saura se libérer du père, respectant sans le savoir, les volontés de sa défunte mère.

Toujours vive, hyper expressive, la baguette de Minkowski défend un tempo d'enfer (chœur dansé de la Bacchanale) ; il n'écarte pas hélas la grandiloquence qui devient même ampoulée dans le finale (apothéose inespérée de Robert) à force d'effets parfois ronflants ; voilà qui nous ferait croire que l'art cinématographique de Meyerbeer s'appuie presque exclusivement sur le grand déballage. A tort évidemment. On lira avec intérêt les textes accompagnant les 3 cd pour mesurer combien le profil des personnages, comme la diversité des situations envisagent d'autres options comme d'autres séduisantes finesses.

CRITIQUE CD. MEYERBEER : Robert le diable. John Osborne, Amina Edris, N Courjal, ... – Orch Nat Bordeaux Aquitaine / M Minkowski – 3 cd Palazzetto Bru Zane – enregistré en sept 2021 à Bordeaux, LIVRE-DISQUE.

[Giacomo Meyerbeer](#) : Robert le Diable – Collection "Opéra français » vol. 33

Solistes : John Osborn, Nicolas Courjal, Amina Edris, Erin Morley, Nico Darmanin, Joel Allison, Paco Garcia / Marc Minkowski, *direction* : ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE / CHŒUR DE L'OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX – 3 CD / 168 pages – Bru Zane Label

**Compte-rendu, concert.
AVIGNON, le 14 déc 2018.**

Bruch, Penard, Brahms. Orch Avignon-Provence / S Wieder- Atherton

Compte-rendu, concert. Avignon, Opéra Confluence, le 14 décembre 2018. M. Bruch, O. Penard, J. Brahms. Orchestre Régional Avignon-Provence / Sonia Wieder-Atherton / Alexandre Piquion. Inaugurée il y a tout juste un an, la salle de l'Opéra Confluence d'Avignon a



maintenant atteint son rythme de croisière, et accueille la riche saison symphonique de l'Orchestre Régional Avignon-Provence. Pour le concert du 14 décembre, **Philippe Grison** (son directeur artistique) a invité la talentueuse violoncelliste française Sonia Wieder-Atherton pour défendre une création contemporaine (dont on la sait férue) : le Concerto pour violoncelle et orchestre d'Olivier Penard (1974), une co-commande avec l'Orchestre de Tours et celui de Cannes, où l'ouvrage a été créé au printemps dernier. Mais avant cela, **Sonia Wieder-Atherton** s'attaque au fameux « Kol Nidrei » (1881) de Max Bruch.

Imploration à Dieu, la prière Kol Nidrei est une douce et majestueuse mélodie qui résonne souvent lors de l'Office de Yom Kippour (Grand Pardon). Séduit par ce thème, le compositeur allemand, pourtant de confession protestante, s'inspira de cette oraison pour écrire une superbe pièce concertante plus proche cependant du style de Brahms que de l'esprit religieux original. D'une belle musicalité, l'interprétation qu'en donne l'artiste est aussi emplie d'une certaine grandeur, et d'une intensité qu'on n'entend pas à chaque exécution de ce superbe morceau.

L'œuvre (précitée) qui suit permet encore plus d'apprécier la virtuosité et l'éclectisme de son jeu, car la pièce se veut avant tout une joute verbale, pleine d'une fantaisie aux accents « jazzy », entre l'instrument et l'orchestre. Le mouvement médian vient cependant conférer plus de calme à l'œuvre, et se mue en une douce rêverie nimbée de mélancolie. Elle séduit pleinement le public qui fait une fête au jeune compositeur au moment de rejoindre le chef **Alexandre Piquion** et **Sonia Wieder-Atherton** sur la scène pour les saluts.

En seconde partie, **Alexandre Piquion** (professeur au CNSMDP depuis 2013) et la phalange provençale jouent la Deuxième Symphonie de Johannes Brahms. Chef rompu à tous les répertoires – il est également directeur musical de la Musique de la Police Nationale (depuis 2016) après avoir longtemps été chef de chœurs aux Théâtres des Champs-Élysées et du Châtelet – Piquion dirige un Brahms classieux et très maîtrisé. Refusant les effets de mode interprétatifs, son Brahms avance avec beaucoup de naturel et un authentique sens de la construction. Les développements thématiques de l'« Allegro non troppo » initial sont ici conduits avec haute compétence et intelligence artistique. On retrouve cette élégance du geste dans l'« Allegretto grazioso », portée par une maîtrise évidente du discours musical. Cette hauteur de vue se prolonge dans le finale « Allegro con spirito », délivré avec une maîtrise totale de tous les ingrédients (puissance, timbres, équilibre entre les pupitres), la volonté de ne rien laisser au hasard et surtout l'organisation d'un discours nettement structuré. Bref, Brahms joué comme cela, on en redemande, et le chef ne se fait d'ailleurs pas prier en reprenant illico un des thèmes du dernier mouvement !

Compte-rendu, concert. Avignon, Opéra Confluence, le 14 décembre 2018. M. Bruch, O. Penard, J. Brahms. Orchestre

CRITIQUE CD événement. CAMPRA : L'EUROPE GALANTE, 1697 (Les Nouveaux Caractères / Sébastien d'Hérin – 2 CD Château Versailles Spectacles)

CRITIQUE CD événement. CAMPRA : L'EUROPE GALANTE, 1697 (Les Nouveaux Caractères, D'Hérin, novembre 2017 – 2 CD Château Versailles Spectacles). Campra dut-il décamper ? Le 24 oc 1697, le compositeur employé de l'Archevêque de Paris, n'avait pas souhaité voir mentionné son nom sur les affiches et le livret car son patron n'aurait pas vu d'un bon œil la conception d'un ouvrage à la sensualité et aux références érotiques scandaleuses... Dans les faits, Campra revendiquera officiellement la paternité de l'Europe Galante, puis du Carnaval de Venise de 1699, après s'être libéré de ses engagements d'avec l'Archevêché de Paris en octobre 1700. Le Ballet selon la terminologie du XVII^e (et non pas « opéra-ballet » comme il est dit aujourd'hui par les musicologues), séduit immédiatement par la sensualité séduisante de son écriture, la fine caractérisation des actes selon le lieu concerné et le style « ethnographique » évoqué.

Campra amoureux et sensuel à l'époque où le Turquie faisait l'Europe Galante...

Campra marque l'histoire de la musique dramatique à l'époque de la France Baroque car il renouvelle sensiblement le genre chorégraphique, offrant une nouvelle définition d'un spectacle chanté, dansé, joué, à partir du genre hybride du divertissement, séquence constituante de l'opéra légué par Lully, et qui sollicite tous les acteurs sur la scène : chanteurs, chœur, danseurs et évidemment orchestre. L'imagination très attractive et poétique de Campra se distingue nettement de celle de ses contemporains... en dépit de son intrigue morcelée, L'Europe Galante traverse diverses contrées européennes et présente les divers visages de l'amour, en France, en Espagne, en Italie, et en ... Turquie (!).

A notre époque où l'intégration dans la communauté européenne de nos amis turcs pose toujours problème, voilà qui ne suscitait aucune réserve de la part de Campra et de son librettiste et par extension de leurs contemporains en ce début du XVIII^e.

La réussite de Campra et de son librettiste La Motte est d'offrir et de ciseler ainsi 4 tableaux dont la finesse d'inspiration et la couleur égalent le génie d'un Watteau ; la force réaliste de l'opéra nouveau revenant au sujet proprement dit : plusieurs intrigues amoureuses dans le style contemporain (soit du Marivaux ou du Beaumarchais avant l'heure, mais sans aucun sentiment ironique ni parodique et cynique : le temps est à l'abandon et à la sensualité). Ainsi la sensibilité amoureuse et le tempérament séducteur de chaque nation est épinglée, dans sa singularité contrastante : le Français, dans un intermède pastoral et berger, est « volage,

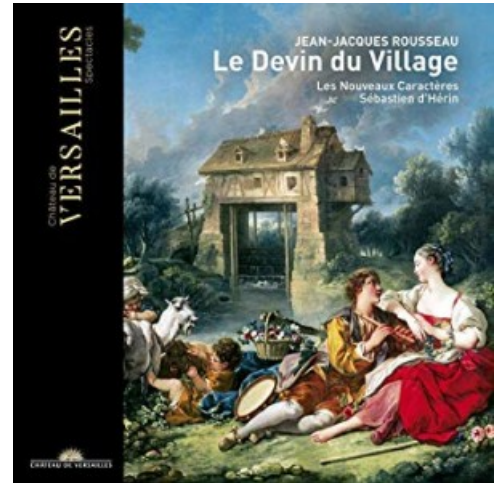
indiscret et coquet » ; l'Espagnol, en une sérénade divertissante, « fidèle et romanesque », l'italien, inventeur du masque et du bal vénitien, est « jaloux, fin et violent » (un vrai méditerranéen en somme) ; enfin le Turc, en ses écrins colorés et sensuels, à la fois « souverain » et « emporté ».

La réalisation présentée par le Château de Versailles, est diversement convaincante. Distinguons quelques séquences emblématiques. **Dans l'Italie** : l'Olimpia de **Caroline Mutel** est trop courte et instable (vibrato envahissant et mécanique, voire systématique, aigus pincés) : quel contraste avec le français parfait et naturel de l'Octavio si délectable de **Anders Dahlin** (au verbe ciselé, languissant, tendre, d'une ivresse nostalgique).

La Turquie, s'ouvre en chaconne sombre et presque mélancolique sur le lamento qui montre l'impuissance de Zaïde (somptueux mezzo intelligible d'**Isabelle Druet**). C'est l'un des épisodes les mieux incarnés : verbe clair et naturel, orchestre souple et onctueux même. Du grand art. Soulignons la cohérence expressive de l'air pour les Bostangis (plage 21, cd2) : truculence et délire orientalisant, plein de panache et de verve parodique : somptueuse réalisation. Saluons l'édition de cette nouvelle collection discographique sous le pilotage du Château de Versailles : Notice de présentation documentée, publication du livret intégral... Voilà qui change des publications hasardeuses, éditorialement faibles. A suivre (car l'institution versaillaise annonce de nombreuses enregistrements à venir, toute en liaison avec la riche histoire du Château de Versailles).

Autre cd Château de Versailles Spectacles, critiqué sur CLASSIQUENEWS :

CD, critique. ROUSSEAU : Le devin du village (Château de Versailles Spectacles, Les Nouveaux Caractères, juil 2017, cd / dvd). "Charmant", "ravissant"... Les qualificatifs pleuvent pour évaluer l'opéra de JJ Rousseau lors de sa création devant le Roi (Louis XV et sa favorite La Pompadour qui en était la directrice des plaisirs) à Fontainebleau, le 18



oct 1752. Le souverain se met à fredonner lui-même la première chanson de Colette, ... démunie, trahie, solitaire, pleurant d'être abandonnée par son fiancé... Colin (« J'ai perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur »). Genevois né en 1712, Rousseau, aidé du chanteur vedette Jelyotte (grand interprète de Rameau dont il a créé entre autres Platée), et de Francœur, signe au début de sa quarantaine, ainsi une partition légère, évidemment d'esprit italien, dont le sujet emprunté à la réalité amoureuse des bergers contemporains, contraste nettement avec les effets grandiloquents ou plus spectaculaire du genre noble par excellence, la tragédie en musique. [EN LIRE PLUS](#)

COMPTE-RENDU, concert. Metz, le 6 décembre 2018. Récital

Brahms, Geoffroy Couteau, piano (1/4).

COMPTE-RENDU, concert. Metz, Salle de l'esplanade de l'Arsenal, le 6 décembre 2018. **Récital Brahms par Geoffroy Couteau (1/4)**. Artiste associé à la Cité musicale de Metz, le jeune pianiste français **Geoffroy Couteau** se lance un joli défi en



s'attaquant – à la faveur de quatre concert répartis sur deux saisons – à l'intégrale pour piano seul de Johannes Brahms – qu'il a cependant déjà enregistrée pour le label Dolce Vita il y a deux ans de cela. Il l'a fait de manière chronologique, parcourant ainsi une période courant de 1851 à 1893, années pendant lesquelles Brahms confie à son instrument préféré ses aspirations et ses confidences. Mais rappelons que l'histoire d'amour entre le compositeur allemand et Geoffroy Couteau ne date pas de ce disque, puisqu'à l'issue de ses études au CNSM de Paris, il avait remporté, en 2005, le premier prix du prestigieux Concours international Brahms de Pörtlach.

Sonorités transparentes, lignes mélodiques harmonieuses, énergie rythmique prégnante, densité sonore : voici quelques-unes des lignes de force de l'œuvre pour piano de **Brahms**. C'est ce qui fait de chacune de ses œuvres un bijou de puissance et de finesse mêlées, mais c'est aussi ce qui rend leur interprétation si risquée : au-delà de la difficulté technique, le véritable enjeu est de rester fidèle à cette écriture si riche et subtile. C'est avec les **Quatre Ballades op.10** (1854) que l'artiste débute son récital. L'énergie rythmique, les contrastes dynamiques, les plans sonores, tout cela est parfaitement maîtrisé ici. Il résulte de son toucher un sentiment de légèreté et de plénitude qui, même dans les

parties plus énergiques, plus harmoniques, et plus brutales, semble mis au service d'une atmosphère extatique.

Couteau poursuit avec **la Sonate N°2 op.2** (mais en fait, chronologiquement, la première qu'il ait composée...). Dans cette œuvre en quatre mouvements, Brahms passe constamment d'un univers sonore à l'autre. Grandiose, majestueux, puis léger, fragile, martelant d'imposants accords puis effleurant quelques délicates notes, laissant s'épanouir quelques mélodies lumineuses, puis faisant surgir des rythmes lancinants, il exige du pianiste une sensibilité et une virtuosité éclatantes. Sous les doigts de Couteau, les thèmes surgissent, se modifient, périssent et ressuscitent naturellement : l'épanouissement sonore subjugué avant de céder la place à une finesse transparente...

En deuxième partie de soirée, **les Trois Intermezzi op.117** (1892) sont en revanche un opus que Brahms composa vers la fin de sa vie, ouvrage d'un grand lyrisme, teinté de nostalgie, ce qui le différencie de la fraîcheur intériorisée des Ballades entendues en première partie. Le premier Intermezzo, tout spécialement, nous laissera un souvenir profond : Couteau le pare de couleurs nocturnes et crépusculaires, car c'est bien le serein adieu d'un compositeur au soir de sa vie que cette pièce évoque. Il clôture son programme avec les **Variations sur un thème de Paganini op.35**, qui exploite le thème du 24e Caprice du célèbre violoniste italien (que Liszt et Schumann avaient déjà réutilisé pour des contrepoints pianistiques). Là encore, l'agilité formidable de Couteau se double d'une extrême délicatesse, donnant à chacune de ces variations une empreinte particulière, tantôt espiègle, tantôt hargneuse, tantôt timide. Le pianiste fait défiler avec maestria une abondante imagerie de sentiments et d'affects, qui lui vaut de chaleureux vivats de la part d'un public messin venu nombreux entendre le jeune prodige.

Bref, à vos calendriers pour la seconde journée de son cycle Brahms... elle aura lieu le 30 avril au même endroit !

COMPTE-RENDU, concert. Metz, Salle de l'esplanade de l'Arsenal, le 6 décembre 2018. Récital Brahms par Geoffroy Couteau (1/4).