

COMPTE RENDU, DANSE. MARSEILLE, les 24 et 25 nov 2018. Concerto, Misatango : Julien Lestel

COMPTE RENDU, DANSE. MARSEILLE, les 24 et 25 nov 2018.
Concerto, Misatango : Julien Lestel. Comme il y a l'art pour
l'art, il y a dans cette chorégraphie, le jeu du classicisme
pour le classicisme chorégraphique, dans sa pureté, son
innocence enfantine, délivré, même avec la musique d'un
Tchaïkovski, auteur pourtant des plus célèbres ballets
narratifs, de toute narration anecdotique : le geste pour le
geste, la chorégraphie classique mise purement en scène pour
elle-même, pour sa beauté.

LE TANGO SUBLIMÉ PAR LA MESSE DE
JULIEN LESTEL

Trois chorégraphies de Julien Lestel
Opéra de Marseille, le 24 novembre 2018

CONCERTO

Cette chorégraphie, sur le Concerto pour violon en ré de Tchaïkovski, présentée au Théâtre Toursky le 24 février 2018, dans le cadre d'une soirée dévolue à toutes les classes de l'École Nationale de Danse de Marseille, était la contribution de Julien Lestel au spectacle, une création conçue pour les Classes 3C1, 3C2 et DNSP préparatoire. On les retrouve avec bonheur

ici. Élèves et ballet mûris de quelques mois mais qui n'ont rien perdu de leur grâce juvénile, de leur fraîcheur. On se borne à en redire les grands traits.

Cette chorégraphie éclatait d'abord comme une symphonie en blanc immobile d'un premier tableau, qui s'animait doucement, adagio, dans des lenteurs, des langueurs d'algues ondoyant, ondulant indolemment sous la houle caressante de la musique ou encore des inclinaisons, des infléchissements de fleurs dans la corolle de leur tutu, bercées voluptueusement par un vent amoureux sans hâte avec ces arabesques, ces rondeurs des bras, ces arrondis d'ensemble, ces figures enchaînées comme naturellement, qui semblent l'harmonieuse signature du chorégraphe. Puis cela se détaillait de pas de deux, pirouettes des garçons sur une jambe, entrechats et sauts légers de biche synchrones, jetés des filles, tout le vocabulaire classique concourant à une indubitable beauté, ainsi la strette finale du premier mouvement se résolvant, comme une cadence musicale, dans la cadence des mouvements de bras joués, suspendus dans le glissando infini du violon. Trop longue pour être détaillée avec une précise pertinence, abdiquant le regard critique qui contrarie le regard spectateur, le pur plaisir du voir freiné par l'exercice mental, on s'abandonnait à la fraîcheur, à l'esprit d'enfance préservé, retrouvé, au charme de cette chorégraphie qui non



seulement est faite sur cette musique, mais exactement dans la musique, l'épousant, la faisant vivre gestuellement dans ses plus délicats plis et replis, comme dans un temps hors du temps, qu'on eût rêvé suspendu. Digne fleuron du florilège de la danse classique.

Concerto par les élèves de l'Ecole Nationale de Danse de Marseille.

Sur le Concerto pour violon en ré majeur, op. 35 Piotr Ilitch TCHAIKOVSKI

Costumes École Nationale de Danse de Marseille

QUARTET

Autre univers sonore et chorégraphique, mais non narratif si ce n'est une note d'intention qui dicte les attentions pour en percevoir le propos.

Sur un fond verticalement barré par des tranches égales aux couleurs estompées d'arc-en-ciel, mauve, violet, vert, bleu, orange dont le spectre horizontal tapisse le plateau, dans une brume ombreuse, étagés sur une minimale estrade métallique, les quatre solistes du Quatuor à cordes de l'orchestre Philharmonique de Marseille. La musique de Phil Glass semble naître, sourdre comme un murmure minuscule de cette ombre incertaine, un nuage, un nappage vapoureux, pas de sensation de ligne malgré le tissage linéaire des violons ou des cordes graves, lancinant, mais un pointillé, un fourmillement de notes, des grappes, des cellules répétitives, monochromes, tournoyant, à l'effet obsédant, hypnotique ; des accélérations haletantes strient l'espace. Cette musique dite minimaliste emplit au maximum l'espace de la scène, présence fluide, parfois enflée en expansion semble-t-il infinie, comme une fugue, une fuite que n'arrête que l'accident, la volonté du musicien et non la logique en ligne continue d'un

développement tonal qui culminera sur la sensible et se conclura sur la prévisible tonique.

Au centre du plateau, immobile mêlée, un vague amas, une grappe, un agrégat de corps agrippés, mi penchés sur le sol, indiscernable masse plurielle d'où se détacheront les silhouettes singulières des danseurs. Jeans pour les garçons, shorts noirs, justaucorps bleus pour les filles, notes colorées par des T-shirts masculins aux couleurs détachées, autonomes, de l'arc-en-ciel figé du fond et du sol.

Solo des solitudes cherchant le duo qui devient duel, fille et garçon front à front affrontés ; face à face de groupes ou bandes rivales impossibles à souder ; symétries des fuites de corps et d'âmes parallèles ne se rejoignant peut-être qu'à l'incertain infini, autant dire, jamais si le désir de l'Autre, agresser pour agréer, mains et bras en quête d'étreinte, ne tentait des approches, des rapprochements, même par le viol, la violence désespérée, cherchant à tout prix la communication, pour la communion.

Sur cette bruine musicale, vaporeuse, les notes des couleurs dansantes virevoltent dans la quête éperdue des bras tendus vers l'infini fuyant de l'Autre, inatteignable, insaisissable, parfois saisi mais jamais compris complètement, glissant entre les bras, les doigts avec la fluidité, même corporelle, du sable des rêves impossibles à retenir. Les bras se tendent, se distendent, les nœuds se font, se défont, se fondent puis se confondent dans le corps à corps qui embrasse et étreint mal. Échec et chute.

Mais obsédante et répétitive comme la musique, comme une inlassable cellule accumulative, impossible renoncement, la reprise du même mouvement, désir inextinguible du Je vers le Nous : le solitaire, cherche le solidaire. Vers l'utopique l'idéal de la fusion du Même dans l'Autre, un harmonieux arc-en-ciel final recomposé dans sa fraternelle unité plurielle comme cette musique généreusement disséminée.

Signature ou marque sans doute de Lestel, qui paie ici de sa personne au milieu de ses danseurs, intégré dans leur dynamique ou témoin isolé des groupes, les corps dans leurs

pires torsions ou contorsions, même tordus, ne sont jamais torturés. Ni angles aigus agressifs ni brisés, mais des courbes et contrecourbes, des ondulations harmonieuses d'algues toujours dans une vivante beauté plastique qui est une célébration de la vie.

Gestuelle ondulatoire, avec des mouvements étirés « visant à atteindre l'au-delà du geste », dit le chorégraphe, métaphore, certes, mais pour dire, sans doute, le dépassement par l'allongement de la main, des doigts au bout du bras, du corps dans l'espace, illusion visuelle, virtuelle, comme celle, auditive, du bras du violoniste sur l'archer qui, au bout d'un pianissimo infime sur la note finale, semble prolonger le son à l'infini du silence, sensible alors à nos oreilles : la pesanteur de la chair sensible sublimée par la grâce.

QUARTET

Pour onze danseurs

Musique : Philip GLASS

Costumes : Patrick MURRU

Lumières et scénographie : Lo-Ammy VAIMATAPAKO

Quatuor à cordes des solistes de l'Orchestre Philharmonique de Marseille :

Violon : Da-Min KIM

Violon : Alexandre AMEDRO

Alto : Magali DEMESSE

Violoncelle : Xavier CHATILLON

MISATANGO

Messe

Le terme de « messe », est un mot repris de l'expression « ite missa est », 'allez, la messe est dite', ou 'envoyée', que prononce le prêtre à la fin du rite : il s'agit de l'Eucharistie, célébration du sacrifice du corps et du sang de Jésus-Christ présent par transsubstantiation sous les espèces du pain et du vin dans l'hostie. On distingue, depuis les origines, la petite messe ou messe basse, qui se dit sans chant, et la messe haute ou grande messe, celle qui est chantée par des choristes. En musique, une messe est un ensemble cohérent de pièces



musicales pour servir d'accompagnement aux rites liturgiques catholique, anglican ou luthérien. L'effectif nécessaire était à l'origine purement choral.

On se mit assez tardivement à faire accompagner par un orchestre les pièces qui la composent. Les textes chantés sont généralement en latin, mais pas forcément. Nombre de grands compositeurs ont écrit des musiques pour la messe, qui peuvent être adaptées pour des circonstances particulières, comme les Te deum, actions de grâce, les requiem ou messe des morts. On y retrouve en général les mêmes parties, le Kyrie, le Christe eleison, le Gloria, le Credo, Benedictus, Dies irae, Agnus dei, etc. Depuis le grégorien, les musiques en peuvent être variées.

La Misatango

Renouant avec le succès mondial de la fameuse Misa criolla de son compatriote Ángel Ramírez, créée en 1963, composée en espagnol sur des thèmes populaires latino-américains, le compositeur argentin Martín Palmeri, né en 1965 à Buenos Aires, crée sa Misatango, 'Messe tango' ou Misa a Buenos Aires. Palmeri fait de profondes études de composition, de chant, de direction d'orchestre, titulaire de prix prestigieux. À la tête d'un ensemble choral, quelque peu frustré par la difficulté d'interprétation du tango par un chœur, forcément morcelé par des morceaux sans cohérence entre eux, en hommage à ses choristes et au tango, il décide de composer cette œuvre à laquelle la cohérence de la messe donne une structure et une dramaturgie, allant du credo, de l'acte de foi, de la crucifixion à la résurrection, chant d'espérance pluriel. Il associe chœur, orchestre, piano, mais aussi le bandonéon, emblématique du tango.

L'originalité, ici, c'est que cette messe se déploie

magnifiquement sur le rythme et la musique de tango, une danse née dans les bordels de Montevideo et de Buenos Aires vers la fin du XIXesiècle, longtemps condamnée par l'Église comme danse indécente, immorale. Jolie revanche historique, cette messe a eu l'onction et la bénédiction d'un particulier très particulier, le pape François actuel, Argentin, dont nous savons qu'il fut longtemps évêque de Buenos Aires : suprême honneur et consécration, bénédiction même, en2013,cette musique jadis anathémisée est interprétée au Vatican, en l'honneur du Pape, dont on murmure, messe basse plus que haute, qu'il ne dédaignait pas de danser le tango.

LaMisatango sera créée en 1996 à Buenos Aires par l'Orchestre symphonique de Cuba, avec les chœurs de la faculté de Droit de Buenos Aires et le chœur Polyphonique Municipal, dédicataires de l'œuvre.LaMisatango commence à tourner dans le monde et finit triomphalement l'année 2016 au Carnegie Hall de New York, donnée depuis dans le monde entier. Mais cette version chorégraphiée par Julien Lestelpour les danseurs de sa compagnie est une création, et une réussite.

Misatango dansée

Dans le silence, dans l'entrebâillement opale ou la déchirure verticale, lumineuse, d'un fond noir comme la Nuit obscurede l'âme de la théologie négative d'un saint Jean de la Croix, une silhouette se détache, se glisse, puis une autre, suivies d'autres encore, apparemment féminines, dans un remous indécis de robe : on discernera, dans les premiers mouvements, dans la lumière ombreuse, inspirées peut-être des pantalons bouffants des gauchos, de larges jupes longues, noires, dont on découvrira par intermittence les fendus et revers de pures couleurs, jaune, violet, vert,et surtout, ce rouge flambant.

Venu de l'au-delà mystérieux des coulisses, de ce fond de scène comme une limite de ce monde, immatériel par une distance qui semble infinie, invisible, sans être introduit par un Introït d'orchestre dans la fosse, le chœur éclate d'une douce force suppliante pour le Kyrie d'imploration de pitié de Dieu où perce la déchirure du bandonéon sur les

accords plaqués d'un piano. Arrachés à la pénombre d'un amalgame indiscernable de formes, des corps, torses nus pour les hommes, dans des transparences de chair pour les femmes, se détachent, scandés par le rythme saccadé, dans une ronde de tournolements ailés de jupes. Un corps singulier soutenu, retenu dans sa chute par le pluriel du groupe : solitude de l'homme, à lui seul l'humanité entière, criant sa douleur dans le chœur, implorant la clémence par son corps.

Une chaleur chorale et cordiale, 'qui vient du cœur', selon le sens de cet adjectif semble gagner de ferveur les officiants de la danse dont les bustes nus, détachés sur le fond noir sont à la fois fragilité et force humaine. Un même geste, à l'unisson, bras, ouverts et fermés en éventail, en plis et replis du bandonéon, semble, sur ce fond noir, un même mouvement tremblé, décomposé comme celui, fameux, du nu de Duchamp descendant l'escalier.

Sur le fond nocturne, les bras et torses nus, éclos des éclats des fendus colorés des jupes, se détachent telle une fresque, une frise mouvante, émouvante. Ensembles symétriques de foule, duos, solos se succèdent sur la houle de la musique déjà poignante des tangos enchaînés. Les groupes se forment dans des mouvements plastiques que, n'était-ce leur permanente mobilité, on dirait issus de sculptures d'un marbre animé, saisi par la fébrilité irrépressible de la vie. La rondeur, le rond, sont comme la matrice formelle de la chorégraphie, une cellule qui se décline en arabesques des bras, forcément répétées, envoûtantes, potentiellement à l'infini.

Un infini céleste que tentent sans doute d'atteindre ces sauts dans un envol de campanules de jupes qui semblent éclater, éclore dans l'air, pétales de coquelicots éthérés, frappés fatalement par le poids et la chute.

Parmi tant de beautés, un moment de grâce : sur le solo en douceur du Gloria par la remarquable chanteuse (Lorrie Garcia), un onirique tissage fluide en ralenti des corps, dans une lumière d'abord livide, bras comme des tentacules ou algues ou plantes ondulant dans le flot ou vent de la musique et, plus tard, ce corps élevé comme une hostie christique,

bras écartés en croix, mais sans aucune plate et indécente illustration. Sur le Miserere, de dos, un bras masculin a un frémissement horizontal d'aile blessée dans son impossible envol. Le jaillissement d'un bouquet de bras, les doigts comme des pétales éplorés, émergeant d'un faisceau de corps, tendus vers le ciel, devient un appel muet de profundis, de nos abysses, de nos abîmes humains vers les hauteurs ou une tentative désespérée de rattraper un invisible Dieu enfui à tous jamais.

Le Sanctus, a une longue introduction au piano, avec quelques accents jazzy, relayé par le bandonéon, avant le solo de la chanteuse sur les tournolements de derviches des danseurs.

Refusant toute référence redondante au tango dansé, Lestel ne tombe pas dans le piège illustratif, il met sa syntaxe et son vocabulaire chorégraphiques, son style bien personnel, au service d'une musique et d'une œuvre, porteuse de sens, à travers les sensations, la sensualité, le sentiment qu'il exprime, à la fois profane et spirituel. En osmose avec son remarquable scénographe et éclairagiste (Lo-Ammy Vaimatapako), il est servi magiquement par le chœur doucement maîtrisé d'Emmanuel Trenque et par un chef orchestre espagnol, Néstor Bayona, qui résiste aussi à la tentation ostentatoire de surligner l'hispanité exotique de l'œuvre. Équilibre extraordinaire donc entre fosse, plateau et ce chœur lointain et pourtant si présent. La chanteuse, dans ses solos très marqués par le tango, ne sombre pas non plus dans l'expressionnisme « tanguiste » qui afflige malheureusement tant d'interprètes du genre : mezzo chaleureux, elle est belle, noble et digne, émouvante.

Pieds sur le sol, tête dans les étoiles, l'homme, entre terre et ciel, sublimé par Lestel, dans ce rituel profane et religieux, nous tend un miroir de notre immanence face à la transcendance, de notre finitude confrontée à l'infini :

*« Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux. »*

Mais qui tente y des retours, par la foi, par l'art. C'est la réalité terrestre du corps dans la transe, la danse, qui cherche à en épuiser les limites pour les dépasser. Car à l'extase atteinte par le corps, aucun mystique n'échappe, témoin Thérèse d'Avila.

Célébration physique pour dire la métaphysique, la mystique religieuse, le dépassement profane du corps dans la quête de l'âme, d'un Dieu caché dans la divinité de la chair en gloire. Si le pape a approuvé a cette musique, le compositeur, lui, a adoubé Lestel pour sa chorégraphie.

Opéra de Marseille, 24 et 25 novembre 2018

MISATANGO

Pour dix danseurs de la Compagnie Julien Lestel

Musique : Martin PALMERI

Chorégraphies :Julien LESTEL

Lumières et scénographie : Lo-Ammy VAIMATAPAKO

Costumes : Patrick MURRU

Direction musicale : Néstor BAYONA

Bandonéon : Yvonne HAHN

Piano : Vladimir POLIONOV ;

Orchestre et Chœur (Emmanuel TRENQUE) de l'Opéra de Marseille

Teaser de Misatango :

Interview de Julien Lestel :

Photos :

1. Concerto; 2. Quartet (Crédit Cécile Manoha) ;
3. Misatango (Crédit :©IkAubert)/

**COMPTE-RENDU, concert.
MARSEILLE, Samedi 10 novembre
2018, récital de clavecin :
Christine Lecoin. François
Couperin.**

**COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, Samedi 10 novembre 2018,
récital de clavecin : Christine Lecoin. François Couperin.**

Heureuse idée, en effet, que de célébrer le jour de la naissance du grand musicien par un brillant récital de clavecin par une de ses meilleurs interprètes, **Christine Lecoïn**. Pianiste et claveciniste, en 1990, elle est l'unique française sélectionnée pour participer à la Master class de Gustav Leonhardt au Symposium International de Clavecin d'Utrecht (Pays Bas), invitée ensuite pendant quatre ans, à travailler avec lui à Cologne. L'an d'après, lauréate du Premier Prix du Concours International de Clavecin de la fondation Spivey (Atlanta, USA), elle se promène en soliste aux États-Unis et en Europe. Sans abandonner les concerts solistes ou de continuiste dans des ensembles baroques, désormais fixée à Marseille, elle est Professeur d'Enseignement Artistique en clavecin au Conservatoire National de Région, appréciée d'élèves attentifs à sa douce rigueur pédagogique. C'est dans la belle bastide de la Magalone, où elle prodigue aussi ses cours, qu'elle donnait un sensible et élégant récital à l'image même, sonore, du musicien qu'elle servait.

La Magalone



Il y a des lieux privilégiés où la musique se love en un acte d'amour Symétriquement en face de la toujours moderne « Cité radieuse » de Le Corbusier, franchie la ligne du majestueux boulevard Michelet, un mur aveugle d'où débordent des arbres curieux. Un portail à l'ancienne ; un parc de buis taillés, géométrique bassin et fontaine, allées dont la raideur rectiligne à la française est déjouée par la fantaisie exotique de palmiers mêlés aux platanes (introduits en Europe au XVIIIe siècle), et magnolias, jardin peuplé de quelques statues : un chemin conduit nonchalamment à la belle Magalone, harmonieuse bastide entre XVIIe et XVIIIe siècles, façade et fronton classiques avec des réminiscences baroques. Sa vaste salle d'entrée, scandée de deux majestueux escaliers symétriques aux rampes en fer forgé, sous deux arcs en anse de panier du XVIIIe, portes soulignées de trumeaux et cartouches en style rocaille ornés de trophées dorés aux murs, est un intime salon de musique ancien pour un public choisi : atmosphère et proportion exacte des concerts d'autrefois.

Concert français

Lieu rêvé pour ce clavecin vert, la musique qui s'y va donner, et cette instrumentiste blonde joliment longiligne, ensemble pantalon corsaire noir et ceinture ceinte d'or, d'élégantes espadrilles aux lacets montant sur le mollet. L'expliquant avec le naturel souriant de la pédagogue, elle prend la pose imposée par Couperin même : la jambe face au public allongée sous l'instrument forcément sans pédale. Le compositeur, nous dit-elle, dans les préfaces de ses quatre livres de clavecin (1713, 1722, 1730) priait les interprètes, de respecter à la lettre ses partitions, sans ajout ni omission ; dans L'Art de toucher le clavecin (1716 et 1717), le professeur exposait une méthode pratique de jeu, cette position du corps, des doigts, et, surtout, la manière de réaliser les d'agréments. En commentant, spécialiste scrupuleuse, Christine Lecoin, physiquement, entre donc déjà en Couperin avant d'entrer dans sa musique, mais trouvera dans les contraintes, si chères à Valéry, sa paradoxale liberté.



Évidemment, on ne saurait réduire à l'unité du semblable les deux-cent-vingt-six pièces composées par Couperin. L'interprète en a choisi quinze, qui la définissent quelque peu par son choix autant qu'elles dessinent un univers du musicien, alternant, dans la manière baroque, le vif et le lent, le gai et le grave. Wanda Landowska, à qui l'on doit la renaissance de l'instrument au XXe siècle, parlait du « noble ferraillement » du clavecin, sonore image belliqueuse, qui valait sans doute pour le sien, un Pleyel bien particulier, mais sans doute pas pour Couperin.

Homme bien de son temps à cheval sur deux siècles, entrant dans une période rococo qui, après les lourdeurs et pesanteurs grandiloquentes des fastes compassés d'un Versailles crépusculaires, déserte ses immenses galeries, préfère l'intimité heureuse des salons en ville, les formes légères et brèves en art. C'est toute l'esthétique, je dirais l'éthique

du plaisir : Les idées heureuses d'une Régence délivrée de ce poids.

Classés selon des Ordres, appellation particulière, aussi étranges que ses Baricades mystérieuse[sic], aux obsédants amas brumeux d'accords dans le grave, ces pièces courtes, assurément, sont de sortes d'aphorismes musicaux à la touche rapide dirait-on en terminologie picturale, qui sera plus tard en faveur dans la peinture galante des Boucher, Fragonard, Tiepolo (La Voluptueuse, La Favorite, La Ténébreuse), des tableautins peignant explicitement des scènes campagnardes idylliques dans le goût pastoral du temps (Les Moissonneurs, Les Bergeries), un énigmatique animal Amphibie indéterminé, des portraits peut-être pensés à façon de La Bruyère (La Visionnaire, La Ténébreuse, La Lugubre, La Charolaise), ou un catalogue plaisant d'objets dans un style plaisamment représentatif (Le Tic-toc, Le Réveille-matin), sans oublier une adorable cantilène berceuse, Dodo ou l'amour au berceau, où l'amoureux XVIIIe siècle, plus qu'un bébé ou Jésus, ne voyait sûrement que Cupidon.

Des titres donc par lesquels Couperin, sans les négliger (Canaries), dépassait la traditionnelle suite de danses en enfilade, celles-ci servant dans cet échantillon, d'indication de forme, de rythme –ou de signe ou clin d'œil d'identification à ses mystérieux portraits : La Ténébreuse, c'est une « Allemande » ; La Lugubre est une « sarabande », d'origine espagnole, renvoyant, par un ironique renversement cette danse picaresque vive (on en a gardé l'expression « Faire la sarabande »), à la gravité prêtée alors au peuple espagnol ; La Favorite est marquée par une « chaconne en rondeau », danse aussi espagnole, mais à la formule réitérative variée, allusion peut-être malicieuse à la ronde incessante des favorites répétées. Qui sait, autant d'hypothèses que nous proposons à ces devinettes mignardes au charme piquant mais mystérieux.

En tous les cas, l'expressivité de l'interprète, tenue

fidèlement par ces titres souvent énigmatiques de Couperin et ses révélatrices indications de tempo et de caractère (« Gravement, noblement, gaïement, naïvement, vivement, tendrement, légèrement... ») dessine à nos oreilles certes non une musique pléonastiquement figurative, mais peuplées de figures par lesquelles, leur donnant un sens, elle éveille nos sensations, nos visions, nos images : l'œil et l'oreille ravis.

C'est que le charme du clavecin, incapable d'enfler ou de diminuer le son, sans le forteraccolleur d'autres instruments qui nous tiennent à distance, sans le pianoqui invite à aller chercher la musique, convie à se laisser éclabousser par un flot délicat et délicieux mais entier, par sa fraîcheur ruisselante comme la blondeur solaire de la claveciniste semblait auréolée du nimbe argentin des notes.

Cependant, les limites de l'instrument sont habilement fardées ou dépassées par la virtuose : passant avec une prestesse de prestidigitatrice du registre aigu au grave, c'est bien l'illusion du passage de piano au forte que nous donne Lecoin (Les Bergeries). La dextérité, la célérité de ses agréments, pincés simples ou doubles, ports de voix, tremblements, batteries de croches, trilles, notes très vertigineusement rapprochées, semblent les lier, prolonger la durée du son, colorent une palette de nuances qu'on dénie à tort à l'instrument. Si bien que la netteté précise du son n'empêche pas de doux éclats satinés, diaprés, chatoyants, moelleux, vaporeux : art, artifice de la technicienne bien imprégnée d'un temps se plaisant aux trompe-l'œil, qui nous jouant aussi, voluptueusement, de l'illusion d'oreille.

Vers la fin du concert, la salle comble, la chaleur des spots affecte un peu la justice et justesse des cordes mais, finalement, pour une oreille contemporaine, délicatesse de plus à savourer comme le fin scintillement d'eau d'une fine cascade, poussière lumineuse irisée par le soleil, se vaporise en arc-en-ciel léger sous le soupir joueur d'un aimable

zéphyr.

COMPTE-RENDU, concert. MARSEILLE, Samedi 10 novembre 2018,
récital de clavecin : Christine Lecoin. François Couperin.

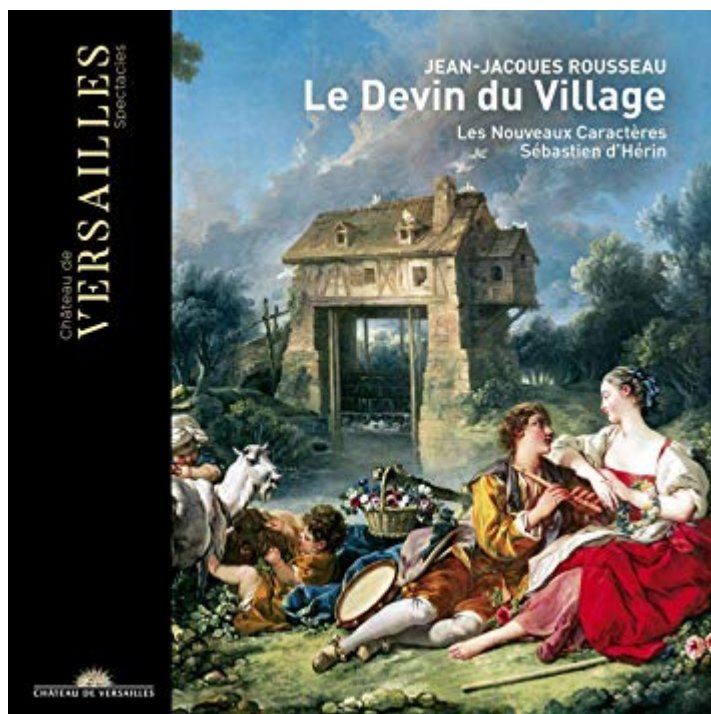
Les idées heureuses

Pour les 350 ans de Couperin
(10 novembre 1668 – 22 septembre 1733)

Récital de clavecin
Christine Lecoin

Samedi 10 novembre 2018, Bastide de la Magalone,
Marseille

CRITIQUE CD événement. ROUSSEAU : Le devin du village (Château de Versailles Spectacles, Les Nouveaux Caractères, Sébastien D'hérin cd / dvd).



CRITIQUE CD événement.
ROUSSEAU : Le devin du
village (Château de
Versailles Spectacles, Les
Nouveaux Caractères,
Sébastien D'Hérin, 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.

C'est cependant une vue de l'esprit assez déformante et donc idéalisante qui présente un jeune couple à la campagne, un rien naïf et tendre... qui bouleverse alors le public et est la proie d'un faux « devin », ou mage autoproclamé... Détente heureuse, au charme sans ambition, Le devin du village touche immédiatement l'audience : l'œuvre a trouvé son public. En 1753, à Paris, augmentée d'une ouverture et d'un divertissement final, l'opéra de Rousseau prend même des allures de nouveau manifeste esthétique, opposé désormais au genre tragique ; car à Paris, sévit la Querelle des Bouffons : les Italiens (troupe de Bambini) présentent alors à l'Académie royale, comme un festival, tout un cycle d'œuvres inédites, toutes comédies en musique, dont La serva Padrona, joyau raffiné et badin du génial Pergolesi. C'est surtout l'écriture aux mélodies simples et aux usages directs (forme rondeau) et aussi le choix du français comme langue chantée... qui surprennent le public. Alors même que Rousseau avait déclaré de façon définitive (mais avant de découvrir Gluck au début des années 1770, soit 20 ans après), que l'Italien se prêtait mieux à l'opéra que la langue de Corneille. Mais Rousseau n'en est pas à une contradiction près : 'le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue' (Lettre sur la musique française, 1753).

Réalisme touchant, langue enfin réconciliée avec les défis de sa déclamation, ... les arguments de ce « Devin » sont évidents, indiscutables. Le triomphe que suscite rapidement la partition, la rend incontournable : claire emblème opposé au grand genre tragique d'un Rameau, qui fut autant admiré que détesté par Rousseau.

Qu'en pensez en 2018, au moment où est publiée cette lecture réalisée en juillet 2017 ? On remercie enfin la direction artistique du Château de Versailles de nous offrir dans son jus, sur instruments d'époque, et sur la scène où elle fut reprise et jouée par Marie-Antoinette en son écrin de Trianon

(le petit théâtre de la reine toujours d'origine), la pièce de Rousseau : de fait, simple, franche, d'une modestie qui touche immédiatement.

La partition est d'autant plus importante dans l'histoire de la musique en France et en Europe que c'est son adaptation parodique dès 1753 (par Madame Favart), intitulée « Les amours de Bastien et Bastienne » qui inspirera le premier opéra de ... Mozart. La conception de Rousseau est donc loin de n'être qu'anecdotique. Aujourd'hui on goûte son humilité à l'aulne de son destin spectaculaire. Voir cette partition, bluette sans ambition, mais joyau d'une esthétique qui a révolutionné l'opéra français, entre Rameau et Gluck, comble un vide important, d'autant que le dvd complémentaire, ajoute à l'écoute du cd, la révélation de ce que furent les reprises par Marie-Antoinette, jouant elle-même à la bergère et chantant les airs de Colette... A croire que effectivement, Rousseau était moderne, 30 années auparavant, adoré par le Reine qui vint se recueillir sur son mausolée d'Ermenonville dès 1780.

Le cd et le dvd de ce coffret très recommandable ajoute donc à notre connaissance précise d'un monument de la musique française propre aux années 1750, encore adulé par les souverains juste avant la Révolution. Belle réalisation qui comble enfin une criante lacune.

CD, critique. ROUSSEAU : Le devin du village (Château de Versailles Spectacles, Les Nouveaux Caractères, juil 2017, cd / dvd).

Compte-rendu, concert. Lyon, Auditorium, le 8 novembre 2018. Récital de Grigory Sokolov.



Compte-rendu, concert. Lyon, Auditorium, le 8 novembre 2018. Récital de Grigory Sokolov. Un récital de Grigory Sokolov est toujours un événement exceptionnel vers lequel le

public se presse, et celui de l'Auditorium de Lyon – plein à craquer ce soir – ne pas fait exception. Avec le pianiste russe, le rituel est immuable : à pas courts et rapides, la masse imposante de ce géant du piano apparaît abruptement derrière une porte entrebâillée, et glisse droit vers son piano. Une courte révérence vers le public, la mine invariablement impassible, il s'assied alors promptement à son piano, et sans attendre, frappe le clavier.

Immédiatement, le miracle opère. En quelques secondes, il envoûte, il captive, il subjugué son auditoire ; d'autant qu'avec **Ludwig van Beethoven**, et **la Sonate N°3 en ut majeur** qu'il interprète en premier, il est en terrain conquis. Pas à pas, le public ne peut que suivre, happé et fasciné, le pianiste dans son parcours. Sokolov donne à entendre son incroyable force en la contrastant avec des caresses impalpables du clavier. La symphonie, l'éclat rythmiques des œuvres orchestrales de Beethoven ne sont pourtant jamais bien loin. Dans l'Adagio, Sokolov nous plonge dans un mystère, que même son toucher céleste du clavier ne parvient pas à dévoiler. Puis éclate l'Allegro final, où, dans des fulgurances inouïes, Sokolov multiplie les sonorités brillantes. Et ces notes, qui soudain se mettent à galoper

vertigineusement, semblent ne jamais vouloir suspendre le discours. Il enchaîne aussitôt avec **les Onze Bagatelles op 119**, dont le russe nous donne une interprétation qui se caractérise avant tout par l'évidence du style et le naturel des phrasés. A aucun moment nous pouvons nous dire qu'on pourrait faire ça mieux ou autrement, non, cela s'impose toujours comme étant « évident » : fausse évidence, bien sûr, puisque d'autres choix sont forcément possibles, mais c'est bien là la qualité intrinsèque d'une interprétation que de s'imposer à l'instant T comme étant la bonne, celle qui coule de source. Rien ne manque donc à l'appel, ni la douceur du toucher, ni la « force de frappe » ; les tempi retenus, toujours excellents, permettent à chaque Bagatelle de s'épanouir tout en variant l'expression entre chacune d'elles, avec une couleur de piano toujours fascinante. Et à la surprise du dernier accord, suit le silence encore plein de sa formidable interprétation. Alors fusent les applaudissements que l'artiste, se pressant vers les coulisses, semble vouloir ne pas remarquer, comme indifférent à ce jugement...

En seconde partie, le talent et la profondeur de Sokolov sont tout aussi parfaitement en situation dans les fameux **Quatre Impromptus op 142 de Franz Schubert**. Le texte se déroule avec intelligence, et surtout il n'y ici aucune fausse sentimentalité : le pianiste adopte un tempo régulier sans alanguir les variations de tonalités. Le piano est superbement coloré et Sokolov varie les parties comme s'il s'agissait d'un quatuor à cordes. Mais bien évidemment, c'est l'incontournable et populaire **3ème Impromptu** qui emporte tous les suffrages, d'autant plus que l'artiste l'aborde avec la légèreté d'un touché perlé qui démontre, une fois encore, l'art qui s'épanouit au bout de ses doigts. Des doigts magiques conduits par le reste de son corps, capable d'imprimer aussi une puissance phénoménale à son jeu.

Le contrat rempli, l'artiste laisse enfin retomber les bras, sans que toutefois son visage marque le moindre relâchement ;

sous les applaudissements et bravos enthousiastes, toujours pas l'ombre d'un sourire... Il reviendra cependant... six fois (!), pour six bis servis comme un dessert à ce public conquis (on le serait à moins) et gourmand, notamment pour délivrer une « **Entrée des Sauvages** » de Rameau pris avec vélocité toute démoniaque !

Compte-rendu, concert. Lyon, Auditorium, le 8 novembre 2018.
Récital de Grigory Sokolov. Illustration (DR)

**COMPTE-RENDU, concert.
MARSEILLE, La Criée, le 5 nov
2018. Récital Marie-Nicole
Lemieux / Roger Vignoles,
piano.**

COMPTE-RENDU, concert.
MARSEILLE, La Criée, le 5 nov
2018. Récital Marie-Nicole
Lemieux / Roger Vignoles, piano.

Volupté d'une voix pleine,
ronde, longue, égale, aisée,
graves de velours mais aigus
satinés ; intelligence sensible
de l'interprétation,
intelligence raffinée du choix
des textes et de l'équilibre du
récital, pendant plus d'une



heure trente d'un temps suspendu par la magie de son art,
Marie-Nicole Lemieux, avec le concours de **Roger Vignoles au**
piano, a tenu sous son charme d'une simplicité souveraine le
public de la grande salle de la Criée. Magie d'une interprète
d'exception, souriante, dialoguant, blaguant avec les
spectateurs dont elle canalise même les applaudissements vers
les séries de compositeurs et les articulations thématiques
des poèmes, pour ne pas perdre la concentration et les
atmosphères qu'elle a voulu nous offrir.

VOLUPTÉ D'INTELLIGENCE

Allemande, la première partie sert des poèmes de Gæthe sertis
en lieder par de grands compositeurs, respectivement Schuman,
deux lieder, Schubert, trois, Beethoven, deux, Fanny Hensel-
Mendelssohn, deux et Hugo Wolf, trois. La seconde nous convie
en Baudelaire, poèmes mis en musique par Chausson,
Fauré(deux), Déodat de Séverac, Charpentier, Debussy(deux)
Duparc(deux).

Magnifique promenade entre le lied germanique et la mélodie
française du XIXesiècle. Et bonheur de voir défiler les textes
sur un écran en langue originale, plus la traduction pour les
allemands. En effet, que seraient ces musiques et textes,
servis par cette voix, si l'on ne pouvait en suivre les mille
inflexions et couleurs vocales sertissant ces mots ? Par

ailleurs, à écouter ce chant, à lire ces poèmes, on découvre, avec certes un peu d'attention, des intentions subtiles de l'interprète orfèvre en la matière.

Échos subtils entre poèmes

Ainsi, elle commence son récital sur Gæthe par la fameuse chanson de Mignon, extraite des *Années d'apprentissage* de Wilhelm Meister: « Kennst du das Land? », abréviation de « Connais-tu le pays// des citronniers en fleur, / Et des oranges d'or dans le feuillage sombre... ? », qui séduisit un grand nombre de compositeurs, dont Beethoven et Schubert. C'est la version de Schuman qui prélude cette partie allemande qui se clôt par celle de Wolf. Le récital se fermera sur un bis qui offrira l'adaptation française d'Ambroise Thomas, « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? », de son opéra *Mignon*, douce et charmante cantilène, mais dont le piano souriant (réduction de la partition d'orchestre) pâlit, pâtit, même à distance, de celui frémissant d'angoisse des deux devanciers germaniques.

« Dahin », « là-bas »

Mais, au-delà de la musique, je ne peux m'empêcher de trouver, aux vaines envolées du rêve de Mignon qui ouvrent et ferment la première partie, l'écho de l'impossible envol de l'Albatros de Baudelaire (Chausson) qui prélude la seconde. Schuman, déjà dramatisait les montées déchirantes de la jeune femme sur « dahin », 'Là-bas', qui sombre encore davantage dans le drame avec la noirceur de Wolf pour dire cette vaine Invitation au voyage déjà baudelairienne où l'on retrouve aussi cristallisé dans un point focal de l'évasion, d'un ailleurs meilleur, « Là », ce désir de partir, de voyager avec l'être aimé : « d'aller là-bas vivre ensemble », dans les deux cas, de fuir et trouver dans cet utopique « là-bas », un lieu printanier de soleil et



de paix où :

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté. »

Même les évocations, entre songe et souvenirs d'un passé en lambeaux de la visionnaire Mignon, cette salle, ces marbres, sont d'une vie antérieure de la rêveuse et amnésique héroïne. Intelligence entre les lignes : La Vie antérieure de Baudelaire, mise en musique par Duparc, avec ses « vastes portiques » est un subtil écho final du récital à son début et à ces statues oniriques entrevues, revues en rêve par Mignon. Margot, Gretchen, Marguerite à son rouet, abandonnée, déchirée de souvenirs amoureux est comme une Mignon abandonnée sans doute autrefois, qui n'a pas encore intériorisé ou refoulé dans la brume du rêve de l'inconscient, la consciente douleur présente : Gretchen am Spinnrade de Schubert est l'amorce de la folie tournoyante qui trouve un logique exutoire dans les larmes incessantes du successif Wonne der Wehmut de Beethoven, troué de soupirs, une mélancolie à la douceur enfin cultivée. De la douleur domptée, on saute, sursaute, à la révolte de la femme qui aspire, sinon à la statue guerrière héroïque, au statut viril, sur un pas, martial, au son du tambour de Die Trommel gerühret du même Beethoven. Mais l'homme part toujours, surtout le soldat, la femme reste, avec sa guerre intérieure. Mais la seule et heureuse présence féminine, Fanny, épouse Hensel, sans laquelle son frère Félix n'aurait pas été Mendelssohn, prouve bien, même bercée par la harpe (Harfners Lied) que la femme n'est pas que le repos du guerrier, trouvé par le voyageur nocturne dans toutes les cimes (Über allen Gipfein ist Ruh).

Avec la délicatesse cristalline de deux simples accords sur lesquels plane la voix souvent sur la même note, Blumengruss de Wolf, 'Salut de fleurs ', précède le rêve d'un printemps fleuri toute l'année, Frühling übers Jahr, qui ramène logiquement au rêve de Mignon, Kennst du das Land?, qui clôt la première partie.

J'ai dit les affinités subtiles de la première partie allemande avec la seconde, française, mais qui, après le printemps italien de Mignon, plonge dans les sombres couleurs du Chant d'automne de Fauré et son Hymne tempétueux, les nocturnes, duveteux et mélancoliques Hiboux de Déodat de Séverac. Même voluptueuse, La Mort des amants de Charpentier, n'en efface pas la noirceur. Seul Le Jet d'eau, par Debussy éclaire, dans sa nuit, un peu l'ensemble, plombé sitôt après par l'amer Recueillement où la nuit qui marche est comme une image de la vieillesse qui arrive, de la mort qui vient. Des deux mélodies de Duparc, Invitation au voyage est la porte dorée ouverte sur l'évasion, mais c'est aussi un crépuscule, quant à La Vie antérieure, ce n'est plus, à l'évidence, une vie présente, mais la fuite. Qui nous ramène aux velléités de Mignon. Avec un postlude au piano de Duparc qui nous fait regretter mais espérer un récital solo de ce grand pianiste qu'est Roger Vignoles.

Harmonies thématiques et textuelles, autant que musicales, bien sûr, qui m'apparaissent dans ce programme réfléchi, des accords à tous les sens du mot, délicat tissage où l'intelligence le dispute à la sensibilité : « Correspondances » si chère à Baudelaire, dans la voix de Lemieux, « les couleurs et les sons se répondent », harmonieusement.

Le son et le sens

Mais ce ne serait qu'un savant, déjà remarquable, choix de poèmes qui séduit l'intellect de l'auditeur attentif, s'il n'y avait la volupté d'une interprétation sensible qui, tout en liant l'ensemble, fait de chaque morceau une atmosphère unique, un paysage de l'âme qui nous est livré, délivré, de la confidence intime à la clameur, à chacun en particulier et à tous ensemble. Les moyens immenses de Lemieux, ampleur de la voix, puissance, sont pliés au murmure, au service du texte : elle caresse, effleure les mots, les file, termine sur un sfumato expressif, ou les mord, les écorche au cri en

tragédienne accomplie, jamais gesticulatrice. La tenue de souffle lui permet un phrasé magistral, d'une souveraine simplicité.

L'élocution de l'allemand nous épargne ce staccato martial que tant d'interprètes non germanophones, sans doute marqués par des films de guerre, se croient obligés d'infliger à l'harmonieuse langue de Goethe et rappelle, par sa fluidité, le grand Hans Hotter. Quant à la diction française, digne de son illustre compatriote Jean-François Lapointe, c'est un modèle d'élégance, de beauté, de clarté, qui nous vient encore du Québec : un « Là-bas » qui nous parle merveilleusement d'ici.

COMPTE-RENDU, concert récital lyrique. Marseille-Concerts, La
Criée, 5 novembre 2018

Récital MARIE-NICOLE LEMIEUX, CONTRALTO,
ROGER VIGNOLES, PIANO

Poèmes de Goethe et Baudelaire.

1 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Kennst du das Land?

Wie mit innigstem Behagen

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Der Musensohn

Ganymed

Gretchen am Spinnrade

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Wonne der Wehmut

Die Trommel gerühret

FANNY MENDELSSOHN-HENSEL (1805-1847)

Harfners Lied

Über allen Gipfeln ist Ruh

HUGO WOLF (1860-1903)

Blumengruss

Frühling übers Jahr

Kennst du das Land?

—entracte—

2 CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

L'Albatros

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Chant d'automne

DÉODAT DE SÉVERAC (1872-1921)

Les Hiboux

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Hymne

GUSTAVE CHARPENTIER (1860-1956)

La Mort des amants

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Le Jet d'eau

Recueillement

HENRI DUPARC (1848-1933)

L'Invitation au voyage

La Vie antérieure

**COMPTE RENDU, opéra. AVIGNON,
le 23 oct 2018. MOZART : Le
Nozze di Figaro. Grögler /**

Aragón



COMPTE RENDU, opéra. AVIGNON, le 23 oct 2018. **MOZART** : Le Nozze di Figaro. Grögler / Aragón. **D'ABORD L'ŒUVRE** : Le Roman de la famille Almaviva. Le nozze di Figaro, 'Les noces de Figaro' de Mozart, opéra bouffe créé à Vienne en 1786, est avec Don

Giovanni (1787) et Così fan tutte (1790), l'un des trois chefs-d'œuvre que le compositeur signe avec la collaboration du génial Lorenzo da Ponte pour le livret, poète officiel de la cour de Vienne. Il s'inspire de La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro (1785), volet central de la trilogie théâtrale de Beaumarchais, Le Roman de la famille Almaviva, qui comprend Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile, 1775, ce Mariage de Figaro donc et L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable, 1792, en pleine Révolution française, située à Paris.

Un comte pas très à la noce



Dans ce Mariage de Figaro, on retrouve les mêmes personnages que dans le Barbier de Séville : pour les secondaires, don Basile, le professeur de musique intrigant et vénal, pour les principaux, le Comte Almaviva, grand seigneur andalou qui, grâce à l'ingéniosité du barbier Figaro, a enlevé puis épousé la pupille de Bartolo, Rosine devenue la Comtesse délaissée du Mariage de Figaro. Ce dernier, encore héros en titre, devenu valet de chambre du Comte, va épouser le jour même Suzanne, nouveau personnage, camériste et confidente de la triste Comtesse, et l'on trouve la vieille Marceline, obstacle à ces noces car elle prétend épouser Figaro sur la promesse de mariage qu'il lui a faite contre un prêt d'argent qu'il ne peut rembourser. Enfin, un autre personnage essentiel à l'intrigue paraît, Chérubin, un jeune page turbulent et amoureux qui sème involontairement le trouble sur son passage.

Pièce prérévolutionnaire

Écrite dès 1781, la pièce de Beaumarchais n'est créée que trois ans plus tard, mais censurée pendant des années. Car c'est bien une pièce prérévolutionnaire, dont les répliques

contondantes font mouches, comme le féminisme de Marceline, insurgée contre la dépendance des femmes qui ne pouvaient même pas administrer leur fortune, et s'indigne : « Traitées en mineures pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes ! »

Si, dans le Barbier, Figaro avait deux sentences d'une spirituelle impertinence contre les nobles : « un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal » et déclare impunément au Comte : « Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? », dans le Mariage, on trouve la fameuse phrase de Figaro devenue la devise du journal éponyme, de même nom : « Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. »

Il y a, surtout, dans le second volet du triptyque, la révolte argumentée du valet Figaro, parfait et loyal serviteur du Comte, qu'il aida à séduire et enlever Rosine. Mais Suzanne lui découvre que son maître ingrat le trahit, veut rétablir le « droit de cuissage » qu'il avait aboli, droit du seigneur de posséder avant lui la fiancée de son serviteur, prétend coucher avec celle qu'il doit épouser le jour même. Car, tout comme Le Barbier de Séville précédent, c'est aussi une comédie à l'espagnole avec des parallélismes entre les maîtres et les valets, mais ces derniers deviennent aussi premiers, les valets disputent la première place aux maîtres et donnent même le titre de la pièce. Ils entrent en conflit avec eux, pour le moment en secret, avec la ruse, force des faibles. Et c'est la fameuse tirade, le monologue de Figaro, qui annonce la Révolution en dénonçant la noblesse :

« Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie !... Noblesse, fortune, un rang, des places [...] Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus... »

Terrible réquisitoire d'un plébéien, d'un Tiers état, qui rue dans les brancards et demandera bientôt l'abolition des privilèges indus de la noblesse

L'empereur Joseph II, frère de Marie-Antoinette, despote éclairé, favorable à Mozart, écartelé entre libéralisme et conservatisme royal, avait interdit à Vienne la pièce de Beaumarchais, mais pas sa lecture. Il approuva le livret de da Ponte, purgé de ses audaces, du moins la tirade finale impitoyable de Figaro contre la noblesse, qui devient simplement un air convenu contre les ruses des femmes quand il croit que Suzanne a cédé aux avances du Comte. Cependant, sous la trame d'une ingénieuse comédie aux rebondissements incessants fous et loufoques de cette « folle journée », le conflit entre peuple et noblesse demeure latent et même avoué et ouvert : Figaro, découverts le désir et projet du Comte, décide de le déjouer et le noble, joué, désire se venger sans pitié de ses domestiques. C'est une lutte des classes, dont la franchise est cependant feutrée par le rapport des forces entre le maître tout-puissant et ses serviteurs contraints à jouer les renards contre le lion, la ruse contre la force. S'ajoute l'alliance de la femme humiliée par l'homme (pourtant perdante, en France, de la proche Révolution qui lui refusera le droit de vote mais pas celui de mourir sur l'échafaud...)

RÉALISATION

C'est sans doute l'une des lignes subtiles de la mise en scène de **Stephan Grögler** : un éclairage, ténébreux (Gaëtan Seurre), paradoxal pour cette pièce des Lumières mais d'un temps obscurément tenté et teinté par les noirceurs gothiques, une trouble lumière sur le statut de la femme, statue idolâtrée en paroles, mais abandonnée sur son piédestal de courtoisie : la femme, on en joue, on en jouit, on la jette.

D'entrée, durant l'ouverture animée, une nuée de corbeaux masculins en frac à la poursuite de caillettes défroquées à consommer sur canapé, en guépière, fuyant la virée survoltée de la meute virile, image répétée de harcèlement des oies pas forcément blanches, de chasse au sexe, répétée, mais sans

doute inutilement tirée, par les costumes, vers notre actualité féministe alors que l'histoire prouve que cela n'a pas d'époque, sujet même de la pièce. Pareillement, en lever de rideau du dernier acte, dans une pénombre favorable aux forfaits, déplorant son épingle perdue, c'est sans doute sa virginité que pleure Barbarina probablement violée de dos par le Comte, honteusement, qui fuit furtivement, fatalité de l'oppression masculine. Même notre héros, Figaro, héraut de la révolte des femmes et faibles contre le Comte, ne s'embarrasse guère de manières pour jeter sans façons, sa chère Suzanne au sol. Quant au Comte, il ne compte en rien la politesse courtoise de son rang pour gifler la Comtesse. Chérubin, malgré son charme juvénile, est bien rejeton de la même engeance qui ne déroge pas à la règle, s'arrogeant tout pouvoir sur toutes les femmes, Comte et Don Juan en puissance : les libertés qu'il prend même sur la Comtesse sont déjà celles du libertin, le consentement sensuel de la dernière semble anticiper la troisième pièce du volet, La Mère coupable, où, effectivement, elle lui aura cédé, enceinte même de ses œuvres (Figaro, figurant un soldat blessé lors de l'air sur Chérubin à la guerre annonce sans doute aussi cette pièce où Chérubin est mort au champ d'honneur).

Plus évidente, signés aussi de Grögle, la ligne de force des décors sans décorum de ces aristocrates qui vont prochainement être déménagés par l'Histoire : un bric-à-brac de bric et de broc sur une scène, encombrée de tous les dérangements d'un vrai déménagement, paquets, meubles et une échelle, servant parfois de tribune aux harangues triomphante des personnages. C'est bien justifié puisque l'on sait que le Comte, nommé ambassadeur par le roi, s'apprête à partir pour Londres, avec armes et bagages. Sensation de labyrinthe dont se tireront sans doute les malins dans un jeu de chat et souris, Figaro emménageant avec volupté, aménageant son avenir avec Suzanne, mais sentiment de monde en ruines, de chaos, qu'il faudra bien réordonner un jour, et l'on voit ici les prémices de la révolte des gueux contre le maître, guère à la noce, près de rendre des comptes, le Comte. Dans les meubles, un incongru

fauteuil blanc moderne, avec d'autres signes, au milieu de justes et jolis costumes XVIIIesiècle (Véronique Seymat), ceux décalés au XXe, clin d'œil avoué au bal masqué deLa Règle du jeu de Jean Renoir, mais sacrifice au mélange des époques lassant d'être tant ressassé depuis les années 70 de Chéreau et autres, comme si un spectateur contemporain était incapable de lire l'aujourd'hui dans une œuvre d'hier, semant la confusion historique, déjà bien grande par les temps qui courent, chez les « primo arrivants » à l'opéra, notamment les jeunes. Un étendage impromptu de draps rideaux, permet un jeu de cache-cache théâtral plaisant au piquant duo entre Suzanne et Marcelline.



INTERPRÉTATION

Dès les premières mesures, nerveuses, fiévreuses de l'ouverture, qui annonce cette Folle journée, la direction musicale de **Carlos Aragón** s'impose par une battue ferme mais souple, maintenant un tonus implacable et impeccable, admirable dans les longues scènes de conversation chantée de l'acte II, un continuum musical à couper le souffle, mais non celui des chanteurs solidairement soutenu. Les finales concertants sont éblouissants de précision sans rien oblitérer du jeu scénique de cette musique faite théâtre en chacune de ses notes. Il cisèle le fandango (que Mozart emprunte à Gluck) et donne à cette danse toute sa fière noblesse populaire, d'une sensualité sobre, sans bavure. On s'étonne de l'absence du nom, dans la distribution, du continuiste si plaisamment inventif, faisant rebondir les récitatifs de ses ponctuations humoristiques, avec des échos des airs de Figaro, de Chérubin. Tous les chanteurs sont de la nouvelle génération d'interprètes, capables d'être d'excellents acteurs, et l'on sent le plaisir, communicatif, qu'ils ont eu à se plier aux subtilités de leur metteur en scène et aux impératifs du chef. La cohésion est sensible et leur plaisir, communicatif.

Eric Vignau est un insinuant Basilio, pervers à souhait, ironique, campant aussi Don Curzio lors du jugement. **Yuri Kissin** incarne un solide et sombre Bartolo vengeur au début puis l'ivrogne et obstiné Antonio. On regrette que sa digne compagne Marcellina, personnage très intéressant, vraie féministe de la pièce, se voit amputée de son air à l'ancienne car la voix cocasse de **Jeanne-Marie Lévy** lui donne une belle caractérisation. Il semble que la Barbarinade **Sara Gouzy**, elle, se voit gratifiée d'une petite scène supplémentaire qu'on ne regrette pas tant sa voix et jolie et touchant son air de lever de rideau, « L'ho perduta... ». Le Cherubino d'**Albane**

Carrère remporte tous les cœurs, de la scène et du public. Si, perché sur l'échelle, le tout juste début de son premier air fiévreux, éperdu, est perdu pour les paroles, la suite et sa célèbre chansonnette à la Comtesse sont d'un galbe élégant et, en même temps, expressif. Déshabillé, habillé, c'est un poupon, un homme encore objet et jouet pour les dames, mais la mise en scène, plus que souligner le trouble sensuel qu'il sème chez elles, le montre déjà enhardi, adolescent passant déjà à l'acte avec la Comtesse dont on sent qu'elle ne pourra rien lui refuser.

D'autant, que, dans l'incarnation de **María Miró**, le désir de vengeance contre l'infidèle et déjà lointain époux se joint sûrement à la frustration sexuelle. Voix large, pleine, d'une grande beauté, on ne sait si dans l'optique féministe du metteur en scène, elle est plus dans le combat que dans la résignation mélancolique. En tous les cas, dans ses deux airs sublimes de noblesse et de dignité trahie, elle semble plus une vengeresse Donna Ana que la Rosine triste et nostalgique, sans jamais de piani ni de demi-teinte des clairs-obscurs sentimentaux de l'héroïne. Son Comte d'époux, le baryton **David Lagares** est un géant prêt à tout écraser de son impitoyable botte sous de lénifiantes paroles de grand seigneur pas méchant homme, éclairé sous ses nobles atours, mais retors et sombre dans ses détours et les tours qu'il entend jouer à ses valets avant d'en être joué. Il arrive à être effrayant et son air est bien de fureur mordante dans sa vocalise jubilatoire à l'idée de vengeance, avec un fa éclatant de victoire et de morgue, note d'ultime hauteur pour de basses pensées : sa noblesse révélée.

Objet du désir et enjeu du conflit entre le maître et son valet, la Susanna de **Norma Nahoun** est d'une ravissante fraîcheur, pépiante et scintillante : une incarnation de la triomphante féminité, non par les charmes du physique mais par les armes de l'intelligence. Son air final du jardin est un moment de grâce. À Son digne compagnon Figaro, **Yoann Dubruque** prête une silhouette et un jeu tout en finesse : ce n'est pas le robuste roturier, fort en gueule, auquel on est

habitué : il est plus pétillant que pétulant, et son allure et sa figure, finalement, justifient le coup de théâtre de sa noble naissance selon le cliché, bien sûr, que l'on applique à l'aristocrate et au plébéien, notamment au théâtre. Il n'a pas une voix tonitruante de tribun (mais toutes ici sont bien harmonisées en volume entre elles), et il sait donner à son premier air toute l'intériorité, son caractère de soliloque après la révélation de la trahison du Comte qui convoite la femme avec laquelle il s'apprête à convoler. Ses nuances éclairent le personnage dans son premier air et, dans le dernier, se croyant trahi, il est émouvant, beau symbole chantant de cette folle comédie si proche souvent des larmes. Comme cette musique si joyeuse, d'une beauté à pleurer d'émotion.

COMPTE RENDU, opéra. AVIGNON, le 23 oct 2018. MOZART : Le Nozze di Figaro. Grögler / Aragón

LE NOZZE DI FIGARO

Opéra-bouffe en quatre actes

Livret de Lorenzo da Ponte

d'après Le Mariage de Figaro de Beaumarchais

musique de Wolfgang Amadeus Mozart

Opéra Grand Avignon
Opéra Confluence
21 et 23 octobre

En co-réalisation avec l'Opéra de Roue -Normandie
En collaboration avec le Festival d'Avignon, le Théâtre du Capitole de Toulouse et l'Opéra de Nice Côte d'Azur.

Direction musicale : Carlos Aragón

Direction du Chœur : Aurore Marchand. Études musicales Hélène Blanic

Mise en scène et décors : Stephan Grögler ; Assistante Bénédicte Debilly.

Costumes : Véronique Seymat □ Création lumières : Gaëtan Seurre.

Peintre-décoratrice : Phanuelle Mognetti

Distribution

Contessa Almaviva : Maria Miró □ Susanna : Norma Nahoun □ Cherubino : Albane Carrère □ Marcellina : Jeanne-Marie Lévy □ Barbarina : Sara Gouzy

Conte Almaviva : David Lagares □ Figaro : Yoann Dubruque □ Dottore Bartolo / Antonio : Yuri Kissin □ Don Basilio / Don Curzio : Eric Vignau □ Contadine (paysanne) : Runpu Wang, Ségolène Bolard (artistes du Chœur) –

Orchestre Régional Avignon-Provence.

Chœur de l'Opéra Grand Avignon, direction : Aurore Marchand.

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 28 oct 2018. LOPEZ : La Belle de Cadix. GERVAIS / CONTI.

COMPTE RENDU, opéra. MARSEILLE, le 28 oct 2018. LOPEZ : La Belle de Cadix. GERVAIS / CONTI. La grisaille est là, le froid arrive. On a couru à l'Odéon et avons trouvé le soleil et la chaleur avec cette opérette aux rythmes toujours neufs, espagnols ou jazzy. Nous nous sommes réchauffés à l'immédiate chaleur de cette troupe si vivante, vibrante, choristes et musiciens compris, sous la férule légère de Bruno Conti, et la mise en scène pleine de légèreté joyeuse de Jack Gervais. À retrouver les mêmes noms d'artistes, salués par des applaudissements du public reconnaissant qui les reconnaît dès leur entrée en scène, on retrouve pratiquement le sens d'autrefois de « troupe », qui assure une cohésion et une complicité à un spectacle qui se joue joliment de lui-même, dans la bonne humeur et la connivence de tous.

Certes, sans invoquer les auspices de l'Arte povera des années 60 qui défiait la surabondance tapageuse de l'industrie culturelle, je ne plaiderai pas pour la pauvreté des moyens à quoi réduit les spectacles vivants une « culture » plus économique qu'artistique qui risque de les faire mourir en exigeant toujours plus en leur donnant toujours moins.



Et ce n'est pas parce qu'on rachète par l'humour et une nostalgie enfantine d'autrefois des toiles peintes, des décors en carton-pâte qu'on dira que cela suffit : l'Art et les artistes ont besoin de moyens pour vivre. Mais disons tout de même que l'Odéon de Marseille, seule maison de France qui voue entièrement une saison à l'opérette créée sur place (en plus de l'accueil de théâtre de boulevard), à défaut de décors complexes, dignifie ses productions par une impressionnante et luxueuse collection de

costumes (Maison Grout) toujours justes et de bon goût, et offre à une grande quantité d'artistes, un orchestre et un chœur spécifique, et des solistes choisis remarquables de s'y produire dignement.

Certes, on ne va pas dissenter sur un sujet et des dialogues guère relevés ; bien sûr, on ne va pas invoquer, même en connaissance de cause, le vrai hispanisme musical à propos de la musique de Lopez (tout de même espagnol) et dissenter sur Espagne et espagnolade : il suffit que cette musique jaillisse et emplisse joliment sa mission, même au-delà de l'impossible pour d'autres, de rester gravée, qu'on le veuille ou non, dans l'oreille, dans la mémoire collective. Il n'y a pas injure à en éprouver le plaisir immédiat, et médiateur : puisqu'on le garde, sans honte, dans un recoin du cerveau, signe de son efficacité. Et je le redis, on a le droit, quand elle est portée par ces artistes, de se sentir transporté de plaisir. Ils pardonneront l'évocation rapide mais sincère de leur beau

travail, que j'ai par ailleurs tant de fois salué déjà.

Un régal que la piquante et pimpante **Caroline Gea** en "Belle" (de Cadix ou d'ailleurs), voix ronde et fruitée, qui n'a qu'à se mouvoir à peine, élevant ses bras, pour que cette Madrilène esquisse la danse flamenca qu'elle a pratiquée. Le héros, est un ténor élégant et sensible, **Jérémy Duffau**, maîtrisant admirablement les demi-teintes, auquel on reprochera seulement sa prononciation indûment française du nom de l'héroïne, Maria-Luiza, au lieu de María LuiSSa, un comble face à l'Espagnolissime Caroline. Pour une fois, la tiers-exclue n'est pas l'empêcheuse d'aimer en rond, mais, au contraire le deus es machinadu happy end, une star glamour digne de Broadway et d'Hollywood, Estelle (Es/toile) Danière, somptueusement habillée (Stars and stripesUSA pour le corsage !) et déshabillée habilement sur des jambes de **Cyd Charisse**.



Julie Morgane égale à elle-même : tons de voix, mimiques, regards, gestes et mouvements, danse, acrobatie, tout est théâtre en elle, déchaînée et enchaînée à défaut de son habituel Grégory Jupin, à un hilarant Claude Deschamps à la hauteur et du jeu et, nous le découvrons, des acrobaties qu'il lui fait subir. On retrouve, remarqué il y a longtemps, un superbe baryton **Gilen Goicoéchéa**, qui n'a qu'un air archaïsant qu'il chante avec émotion. Et l'on n'oublie pas la digne troupe de comédiens chanteurs qui les escorte, un méconnaissable mais reconnaissable à son intelligence à jouer les nigauds, **Dominique Desmons** qui nous fait la surprise d'être chevelu et brun, et pour couronner ces figures essentielles, en deux apparitions, l'inénarrable **Antoine Bonellien** roi des gitan et reine des travestis, impérieux marieur et impériale mariée muette.



Par ailleurs, toujours justement intégré et remplissant les changements de tableaux, mais spectacle dans le spectacle, le quadrille de danseurs de Felipe Calvarro, Sophie Alilat, Valérie Ortizet Clément Duvert, qui passent du flamenco à la danse espagnole, avec notamment, une magnifique utilisation des tambours basques, et, a palo seco, sans musique littéralement, une danse avec des palos, des bâtons, qui nous épargne l'allusion à la pique barbare des corridas : élégance racée des zapateados masculins, grâce volante des sévillanes des femmes et l'on apprécie, à l'hybridité sans doute nationale des danseurs combien le flamenco est devenu universel et sans frontière comme le jazz. Ils sont accompagnés magnifiquement par la guitare et le chant sobre et profond de Jesús Carceller (farruca, bulerías, sevillanas rocieras, etc), aux coplas poétiques bien choisies, incluant Anda, jaleo, de très vieille tradition lyrique, qu'on attribue à tort à Federico García Lorca, qui n'a pas écrit de chansons mais les a simplement harmonisées au piano, sa notoriété » les sauvant sans doute de l'oubli.

Une débauche de costumes magnifiques même nouveaux pour les saluts, sur fond de naïfs décors en cartons et toiles peintes, on l'a dit, et un grinçant rideau tiré (on en est à l'attendre en riant !) digne d'une affiche ciné ou d'un roman photo d'autrefois : style sans effet de style souriant d'hier par une troupe pétaradante d'aujourd'hui. Un bonheur au présent.

La Belle de Cadix
De Francis Lopez,
OPÉRETTE EN 2 ACTES ET 10 TABLEAUX

Théâtre Odéon, Marseille,
27 et 28 octobre 2018

Direction musicale : Bruno CONTI □ Chef de chant : Caroline OLIVEROS □ Mise en scène : Jack GERVAIS □ Chorégraphie : Felipe CALVARRO □ Assistant mise en scène : Sébastien OLIVEROS
Décors : Théâtre de l'Odéon . Costumes : Maison GROUT

DISTRIBUTION

María Luisa : Caroline GÉA □ Miss Hampton : Estelle DANIÈRE □ Pépa : Julie MORGANE □ Laurence / La gitane : Caroline BLEYNAT ; Christine : Sabrina KILOULI ; □ Une journaliste Agatha MIMMERSHEIM ; Jenny : Sneji CHOPIAN □ Carmen : Sylvia OLMETA □ Carolina : Maryline FAUQUIER

Carlos : Jérémy DUFFAU □ Manillon : Claude DESCHAMPS □ Dany Clair : Dominique DESMONS ;

Ramirès : Gilen GOICOÉCHEA □ Roi des gitans : Antoine BONELLI □ Boy, Le garçon de café : Angelo CITRINITI ; Antonio : Anthony AGOSTINI □ Juanito : Patrice BOURGEOIS □ Clapman / Antonio : Damien RAUCH

Orchestre de l'Odéon

Cécile JEANNENEY, Chantal RODIER, Isabelle RIEU, Alexia RICHE-GUILHAUMON, Cathy BENOIST, Stéphanie BENVENUTI, Tiana RAVONIMIHANTA, Jean-Florent GABRIEL, Sylvain PECOT, Claire MARZULLO, Flavien SAUVAIRE, Patrick SEGARD, Marc BOYER, Luc VALCKENAERE, Thierry AMIOT, Yvelise GIRARD, Caroline OLIVEROS, Alexandre RÉGIS.

Chœur Phocéén

Caroline BLEYNAT, Sneji CHOPIAN, Emmanuel GEA, Sabrina KILOULI, Maryline FAUQUIER, Agatha MIMMERSHEIM, Sylvia OLMETA, Jean-François BERTRAND, Patrice BOURGEOIS, Jacques FRESCHÉL,

Damien RAUCH.

Chef de Chœur : Rémy LITTOLFF

Danseurs

Sophia ALILAT, Valérie ORTIZ

Felipe CALVARRO, Clément DUVER .

Guitariste / Chanteur

Jésus : CARCELLER

Photos Christian Dresse :

1 Duffau, Gea ;

2 Miss Hamton (Danière) et ses boys ;

3 Pépa à l'endroit, à l'envers : renversante Morgane et
inversant Deschamps.

Compte-rendu, Opéra. Barcelone, Liceu, le 19 oct 2018. BELLINI : I Puritani. Camarena, Yende, Miksimmon / Franklin.

Compte-rendu, Opéra. Liceu de Barcelone, le 19 octobre 2018.
Vincenzo Bellini : I Puritani. Camarena, Yende, Kvicein,
Mimica... Miksimmon / Franklin. En réunissant Pretty Yende et
Javier Camarena en têtes d'affiche, **I Puritani** au Gran Teatre
del Liceu de Barcelone était sans aucun doute l'un des
spectacles les plus attendus de la saison européenne. Pour ce
qui est de la partie vocale, les attentes n'ont pas été

déçues...

Grande soirée belcantiste au Liceu !



Pour le reste, on sait que I Puritani est un opéra extrêmement difficile à mettre en scène, son livret accusant d'évidents

déséquilibres, et ce n'est pas la mise en scène confiée à l'irlandaise **Annilese Miskimmon** qui viendra résoudre la difficile équation, puisqu'elle complexifie un peu plus une histoire déjà passablement alambiquée. Car elle voit un parallèle entre l'époque de Cromwell à laquelle se passe l'histoire et la guerre de religion qui ensanglanta Belfast au milieu des années 70. Mais à la simple transposition, Miskimmon préfère juxtaposer les deux époques, et dans le (misérable et affreux) décor d'une salle des fêtes de la banlieue de Belfast, ce sont des personnages habillés en costumes du XVIIe qui y évoluent... L'intrigue apparaît encore plus opaque qu'elle ne l'est déjà, et l'on pardonnera encore moins cette nouvelle habitude de modifier les « happy ends » en drame : ici Arturo ne convole pas vers un juste bonheur mais est assassiné par les protestants, Elvira n'ayant d'autre choix que de sombrer à nouveau dans la folie...

De son côté, la direction musicale de **Christopher Franklin** alterne hauts et bas, commençant sous le signe de l'épure avant de basculer dans un ouragan sonore de proportions presque wagnériennes. On portera néanmoins à son crédit sa manière d'accompagner les chanteurs et de préserver la continuité musicale de la partition, ce qui n'est pas une tâche facile dans *I Puritani*...

Par bonheur, la distribution vocale rachète tout. **L'Arturo de Javier Camarena** était, bien entendu, la principale attraction de la soirée, et le ténor mexicain s'est joué de cette tessiture suraigüe avec son aisance coutumière, y ajoutant une pureté dans le legato, une lumière dans le timbre, une suavité dans les accents, et une intensité dans le phrasé sans rivaux aujourd'hui dans ce répertoire. Tour à tour tendre et ardent, le personnage convainc de bout en bout, même s'il « se contente » d'un contre-Ré en lieu et place du contre-Fa attendu dans le fameux « Credeasi misera ». Propulsée vers les sommets depuis qu'elle a remporté le prestigieux Concours Operalia, la soprano sud-africaine **Pretty Yende** ne démerite

pas en Elvira, délivrant un chant techniquement irréprochable, et faisant preuve d'une capacité à contrôler superbement l'émission de ses notes aiguës, claires et timbrées sans jamais être criées, mais l'actrice peine en revanche à convaincre dans les moments les plus dramatiques de la partition. Devant l'enthousiasme généré par leur duo du III, Camarena et Yende bissent le célèbre « Vieni fra queste braccia », qui récolte bien 5mn d'applaudissements... Le baryton polonais **Mariusz Kwiecin** offre un magnifique portrait de Riccardo, en ajoutant à la noblesse du phrasé bellinien une incroyable souplesse dans les ornements. Quant à la basse croate **Marko Mimica**, il possède tous les atouts pour être un Giorgio d'exception : splendeur du timbre, puissance vocale, legato racé et prestance scénique. Les comprimari n'appellent aucun reproche, avec une mention pour l'Enrichetta de **Lidia Vinces-Curtis**, tandis que le Chœur du Gran Teatre del Liceu s'avèrent également d'une très belle tenue.

Compte-rendu, Opéra. Liceu de Barcelone, le 19 octobre 2018.
Vincenzo Bellini : I Puritani. Camarena, Yende, Kwiecin, Mimica... Miksimon / Franklin. Illustration © A. Bofill

Compte-rendu, concert. Monte-Carlo, le 12 oct 2018. Pärt, Prokofiev, Repin / Orch Philh de Monte-Carlo, Yamada.



Compte-rendu, concert. Monte-Carlo, Auditorium Rainier III, le 12 octobre 2018. Pärt, Prokofiev, Tchaïkovsky. Vadim Repin, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Kazuki Yamada.

Un an après avoir subjugué le public monégasque dans le Premier Concerto pour violon de Sergueï Prokofiev, le grand violoniste russe **Vadim Repin** (né en 1971) était de retour en Principauté pour interpréter, cette fois, le Deuxième Concerto du célèbre compositeur russe. Mais comme à peu près dans toutes les salles de concert aujourd'hui, c'est par une pièce plus contemporaine que s'est ouverte la soirée, avec une exécution du superbe *Fratres* pour violon solo, orchestre à cordes et percussion d'Arvo Pärt, ici dans sa version remaniée de 1992. ***Fratres*** est un ouvrage de très belle facture polyphonique dont l'inspiration des œuvres de Benjamin Britten n'est pas dissimulée et le propos très religieux. Typique du caractère très répétitif de la musique balte, cette partition d'une dizaine de minutes fait ici appel à un orchestre à cordes dont la progression inébranlable est régulièrement parcourue par de calmes interventions de la grosse caisse et des claves.

Dans le concerto de Prokofiev qui vient juste après, Vadim Repin – tout autant que l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo dirigé par son chef titulaire **Kazuki Yamada** – séduisent. Malgré une première partie un peu moins bien conduite, mais que sa longueur rend de fait plus ardue d'exécution, la

romance centrale est particulièrement réussie : en face d'un violon à l'expressivité parfaite, l'accompagnement en pizzicati des cordes apparaît comme légèrement railleur. Quant au Finale, une sorte d'« espagnolade » rythmée par les castagnettes, il est livré avec une densité et une impétuosité incroyables, qui démontrent que Repin possède un art de la virtuosité à l'image de sa sensibilité musicale. Malgré l'insistance du public, il ne sacrifiera pas à la tradition du bis...

Après l'entracte, **la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski** enthousiasme également : si le thème du fatum paraît au premier abord peu terrifiant – l'inquiétude ne s'immisce pas moins de manière graduelle et subtile dans



l'œuvre, plus souvent à travers le tempo (implacable dans la valse, ou qui se déchaîne subitement au détour d'une phrase) que par celui des timbres, en tous points magnifiques. Le deuxième mouvement esquisse une immense arche mélodique, qui respire avec naturel grâce à la gradation des dynamiques et des articulations des voix intermédiaires. C'est avec le scherzo que s'établit véritablement un début de frénésie rythmique qui ne s'interrompra plus : les pizzicati sont incroyablement dansants et volubiles, mettant en avant les touches folkloriques de la partition.

Que ce soit dans le concerto de Prokofiev ou la symphonie de Tchaïkovsky – l'incisivité des attaques, les timbres magnifiquement opulents, la perfection formelle renforcée par une certaine décontraction -, tout laisse à penser que le courant passe formidablement bien entre les musiciens et le chef japonais ! Illustrations : Vadim Repin / Kazuki Yamada (DR)

Compte-rendu, concert. Monte-Carlo, Auditorium Rainier III, le 12 octobre 2018. Pärt, Prokofiev, Tchaïkovsky. Vadim Repin, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Kazuki Yamada.

Compte-rendu, récital. Bordeaux, le 18 sept 2018. Récital Jonas Kaufmann, ténor / Liszt, Wolf, Mahler.

Compte-rendu, récital. Bordeaux Grand-Théâtre, le 18 septembre 2018. Jonas Kaufmann et Helmut Deutsch dans un programme Liszt, Wolf et Mahler. Après l'avoir accueilli une première fois en 2007 (dans une salle bien claiarsemée, il n'était pas encore la star qu'il est



devenu...), le Grand-Théâtre de Bordeaux a ouvert sa saison avec un récital de **Jonas Kaufmann**, le chanteur lyrique le plus couru de la planète. Tellement couru que les places se sont tout bonnement arrachées, et que tout était » sold out » quelques minutes après l'ouverture de la location sur internet... Ce n'était pourtant pas un programme facile qu'il proposait là, aux côtés de son partenaire et ami de toujours le pianiste **Helmut Deutsch** : des Lieder de Liszt, Wolf et Mahler, bien moins faciles d'accès que les tubes du répertoire lyrique qu'il avait par exemple proposé, quatre jours

auparavant, à son public moscovite...

Premier des quatre cycles au programme ce soir, **6 Lieder de Franz Liszt**, dans lesquels il apparaît tout de suite évident qu'à la différence du piano, l'écriture pour la voix prend chez le célèbre compositeur allemand une tournure autrement plus concentrée, loin des concessions virtuoses et éphémères qu'avec « l'instrument roi ». Cette assertion, Jonas Kaufmann la fait sienne : le ton est impérieux autant que la phrase est impérative. Dès le « Vergiftet sind meine Lieder » (« Empoisonnés sont mes chants »), la voix se joue des difficultés et séduit irrésistiblement. Suit le très beau « Im Rhein, im schönen Strome » (« Dans le Rhin, dans ce beau fleuve »), où son impressionnant registre grave est mis à contribution, en même temps que des fêlures dans le déploiement de la ligne apparaissent, qui se transforment en une somptueuse plus-value expressive dans le Lied « Ihr Glocken von Marling », sommet absolu de ce premier bouquet de Lieder, traversé d'un bout à l'autre par la sensation d'un aboutissement phénoménal. Le second cycle offre à entendre les fameux **5 Rückert Lieder de Gustav Mahler**, à l'origine écrits pour voix de baryton et orchestre. Ici, seulement accompagné au piano, et donc dépouillée de la splendeur des couleurs orchestrales, la voix du ténor allemand semble délestée du poids du monde extérieur, des distractions pesantes et inutiles, comme le dit si bien le Lied « Ich bin der Welt abhanden gekommen ». Et dans le poignant « Um Mitternacht » conclusif, il semble chanter comme pour lui-même, en établissant un calme intérieur pour amener l'auditeur vers l'ineffable...



Après une pause bienvenue pour se remettre de ce dernier Lied, c'est le recueil des **Liederstrauss de Hugo Wolf** d'après des poèmes de Heinrich Heine auquel le duo s'attaque. Tout le talent de Wolf pour les clairs-obscurs et toute la complexité de son écriture sont remarquablement interprétés par les deux acolytes, mais nous nous attarderons cette fois sur **le piano de Helmut Deutsch**, un instrument qui n'accompagne, ici, pas le chant, mais qui, sous les doigts de ce grand artiste, se fait le double de la voix, épousant la courbe et le poids de chaque note, avec des sonorités incroyablement lumineuses et délicates qui sculptent littéralement l'espace. Et c'est par les sublimes 4 derniers Lieder de Richard Strauss que se clôt la soirée, un cycle expressément écrit pour une voix féminine, et dont les intentions techniques et expressives de l'écriture ne « tombent » donc pas vraiment dans le format naturel de la voix de Jonas Kaufmann... mais c'est sans compter sur le pouvoir d'expression d'un romantisme intérieur qu'il sait parfaitement véhiculer. Grâce à la force de sa sensibilité toute en finesse et en profondeur, on ne peut ainsi que rendre les armes à l'issue du sublime « Im Abendrot », dans lequel le timbre et

la concentration extrême du chanteur, ainsi que son incomparable capacité à créer l'intimité, subjuguent les spectateurs bordelais. A ce moment de la soirée, la douceur de sa voix – devenue simple murmure – touche jusqu'à l'extase, rejoignant d'un coup, dans la confidence, la part la plus secrète du moi de l'auditeur... et il ne faudra pas moins de cinq bis (quatre de Strauss et un de Liszt) pour étancher et calmer le trop plein d'émotion d'un public en vénération devant son idole !

Compte-rendu, récital. Bordeaux Grand-Théâtre, le 18 septembre 2018. Jonas Kaufmann et Helmut Deutsch dans un programme Liszt, Wolf et Mahler.