

Compte-rendu, concert. 30ème Jeudi Musicaux de Royan. L'Eguille/Seudre, le jeudi 6 sept 2018. Quatuor Danel : œuvres de Beethoven, Weinberg, Chostakovitch.

Compte-rendu, concert. 30^{ème} Jeudi Musicaux de Royan (et de son agglo). Eglise de l'Eguille sur Seudre, le jeudi 6 septembre 2018. **Quatuor Danel** : œuvres de Beethoven, Weinberg et Chostakovitch.



Inaugurés en 1989, les **Jeudis Musicaux de Royan** (et de son agglomération) fêtent cette année leurs 30 ans, et ce ne sont pas moins de 33 concerts dans les 33 communes de l'agglomération royannaise qui sont proposés à un public mêlant gens d'ici et touristes. L'affiche est particulièrement alléchante cet été

(concerts entre le 7 juin et le 20 septembre) et, de fait, le festival n'a rien à envier à certaines manifestations plus prestigieuses et médiatisées. **Yann Le Calvé**, le directeur artistique de la manifestation charentaise, a ainsi pu réunir – entre autres – des artistes ou formations tels que **Philippe Jaroussky**, le **Quatuor Modigliani**, **Thomas Dunford**, **Adam Laloum**, le **Quatuor Ebène**, **Béatrice Uria-Monzon**, **Vanessa Wagner**, **Jordi Savall**, ou encore le **Quatuor Danel** que nous sommes venus entendre dans un programme réunissant des œuvres de Beethoven, Weinberg et Chostakovitch.

Le 30^{ème} concert se déroule à l'église (Saint-Martin) de l'Eguille sur Seudre qui, si elle n'a pas le charme de certaines églises romanes dont est parsemée la région, offre en revanche une acoustique idéale avec son plafond en bois et sa nef unique. De quoi mettre en tout cas en valeur l'excellent **Quatuor Danel**, un ensemble fondé en 1991, connu pour avoir reçu l'enseignement du prestigieux Quatuor Borodine. Avant leurs deux chevaux de bataille que sont justement les œuvres de Weinberg et de Chostakovitch, c'est le Quatuor N°2 opus 18 que les quatre instrumentistes (Marc Danel, Gilles Millet, Vlad Bogdanas, Yovan Markovitch) abordent, une œuvre dans laquelle ils frappent par la perfection de la mise en place, l'intelligence des tempi et la justesse stylistique : soulignant les accents et les contrastes, ils privilégient une approche incisive, voire drue et rugueuse, toujours vivante et engagée de l'opus beethovénien.

Proche de Chostakovitch, le compositeur russe d'origine polonaise **Mieczyslaw Weinberg** a composé pas moins de 17 quatuors, dont les Danel ont gravé une Intégrale (chez CPO), et qu'ils ont également interprété lors d'un concert marathon à Manchester en 2007. Ce sont donc des spécialistes de ce répertoire, et le Cinquième quatuor (1945) qu'ils jouent ce soir en fait la preuve. Cette œuvre angoissante, accablante même – écrite peu après l'extermination de la sœur et de la mère de l'artiste dans les camps d'extermination nazis – implique un engagement important des interprètes, les premier et second violons ayant ainsi la curieuse habitude de jouer les pieds levés, surtout dans les moments de grande intensité. **Le Quatuor N°3 de Chostakovitch** qui suit a été composé un an après le précédent, en 1946, mais se montre beaucoup plus sage, presque « classique », au grand dam de la censure soviétique : les cinq mouvements qui le constituent jouent ainsi au jeu du chat et de la souris avec elle. Là aussi le quatuor

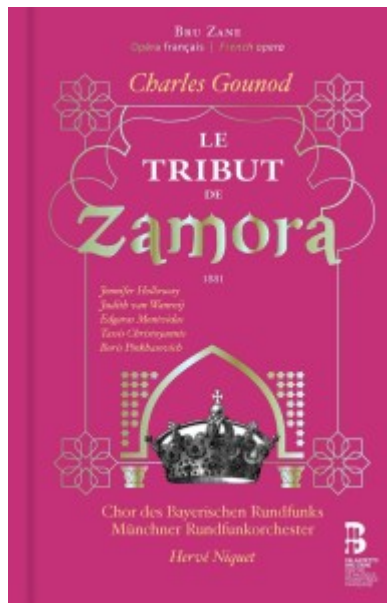
Danel offre une lecture tout en probité, sans la moindre faute de goût, et le public ne boude pas son plaisir à l'issue des dernières notes du concert.

Il reste trois concerts pour ceux qui ont la chance d'habiter le pays royannais ou d'y prendre des vacances en septembre : un concert à l'Eglise de Saint Palais sur Mer réunissant Jean-François Heisser, Didier Sandre et Béatrice Uria-Monzon le jeudi 13/9, un autre le même soir à l'Abbaye de Sablonceaux avec l'Ensemble Perspectives et un dernier, le 20/9, à l'Eglise de Meschers sur Gironde, présenté par l'inénarrable Frédéric Lodéonn, et réunissant Victor Julien-Laferrière au violoncelle, Théo Fouchenneret au piano et Florian Pujula à la clarinette. Et comme après chaque concert, un moment de convivialité autour d'un verre de cidre et d'une part de galette charentaise sera organisé pour échanger avec les artistes... ce qui est une initiative très appréciée par le public !

Compte-rendu, concert. 30^{ème} Jeudi Musicaux de Royan (et de son aggro). Eglise de l'Eguille sur Seudre, le jeudi 6 septembre 2018. Quatuor Danel : œuvres de Beethoven, Weingberg et Chostakovich.

CD, critique. GOUNOD : Le

Tribut de Zamora 1881. Livre, 2 cd, BRU ZANE / Niquet.



CD, critique. GOUNOD : Le Tribut de Zamora 1881. Livre, 2 cd, BRU ZANE, collection « Opéra français » / French opera / H. Niquet. 2018, année musicale riche. De Debussy à Gounod, le génie français romantique et moderne sort du bois et est plus ou moins honorablement servi par les institutions et initiatives privées. Ainsi cet enregistrement de l'opéra de Gounod, oublié, écarté depuis sa création, Le tribut de Zamora qui renaît par le disque après avoir occupé l'affiche munichoise

(janvier 2018). Idem pour un Cinq Mars lui aussi méconnu, oublié, ressuscité à Munich...en 2015.

A Paris, on se souvient des récents Faust (Bastille), Nonne Sanglante (Opéra-Comique)... alors que Roméo et Juliette tarde à revenir à Paris, – quand l'Opéra de Tours en avait offert une sublime production, voici donc ce Zamora, espagnolade et peinture d'histoire, à l'efficacité dramatique indéniable, et aux joyaux mélodiques et orchestraux, irrésistibles. Dans cette Espagne du Xè, marqué par la présence arabe, le compositeur joue avec finesse de l'orientalisme coloré, sensuel dont use et abuse avec un génie de l'harmonie, son contemporain et peintre (d'Histoire), Gérôme.

L'air de Xaïma (I), la vente des esclaves et les danses ibériques qui s'en suivent au II, ... accréditent une partition douée de séduction, qui à sa création en 1881, suscita un réel succès.

L'ultime opéra de Gounod saisit comme Roméo et Faust par sa coupe expressive que le chef ici prend à la lettre, infligeant parfois des coups et des accents un peu secs et souvent raides. La direction ne manque jamais d'engagement mais elle

force le trait et virilisant trop Gounod, finit par le durcir. Parmi les chanteurs, saluons l'aplomb de Hadjar de Boris Pinkhasovich (cependant guère intelligible), la « folle » Hermosa, prenante, incarnée, très présente théâtralement de l'américaine Jennifer Holloway : la chanteuse rétablit l'importance de ce personnage grâce auquel le couple central Xaïma / Manoël peut enfin s'aimer; Edgaras Montvidas fait un Manoël ardent, parfois appuyé et lui aussi manquant comme souvent de véritable finesse. Presque diabolique à ses débuts, – en cousin de Méphisto, l'excellent baryton grec Tassis Christoyannis exprime l'humanité grandissante du musulman Ben-Saïd, une sincérité inédite quand il confesse sa passion à la belle Xaïma (Judith van Wanroij, elle aussi totalement inintelligible).

Pour conclure, l'enregistrement sans être indiscutable et réellement pertinent, a le mérite de nous révéler un opéra à réestimer. Avec une mise en scène intelligente et une distribution francophone digne de Gounod, la partition pourrait enfin vivre une résurrection méritée. A suivre.

CD, critique. GOUNOD (1818-1893) : Le Tribut de Zamora 1881.

Livre, 2 cd, BRU ZANE, collection « Opéra français » / French opera / H. Niquet.

Opéra en quatre actes, livret de Jules Brésil et Adolphe d'Ennery

Créé à l'Opéra de Paris, le 1er avril 1881

Xaïma : Judith van Wanroij

Hermosa : Jennifer Holloway
Manoël : Edgaras Montvidas
Ben-Saïd : Tassis Christoyannis
Hadjar : Boris Pinkhasovich
Iglesia / Une esclave : Juliette Mars
L'Alcade Mayor / Le Cadi : Artavazd Sargsyan
Le Roi / Un soldat arabe : Jérôme Boutillier

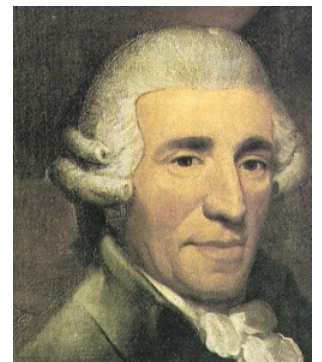
Chœur de la Radio bavaroise
Orchestre de la Radio de Munich
Hervé Niquet, direction

Enregistré au Prinzregententheater, Munich, en janvier 2018 /

1 livre + 2 CD – 73:44 + 67:29

Compte-rendu, concert. La CHAISE-DIEU, les 23 et 24 août 2018. La Création, Via Crucis

Compte-rendu, concert. La Chaise-Dieu & Ambert, les 23 & 24 août 2018. La Création de Haydn / Chœur Accentus / Insula Orchestra / Laurence Equilbey. Via Crucis de Liszt / Jean-Michel Pennetier / Vox Clamantis./ Jaan-Eik Tulve. Fondé en 1966 par Georges Cziffra, le Festival de La Chaise-Dieu présente cette



année sa 52ème édition : trente-deux concerts traduisent l'ampleur prise depuis le milieu des années 1970, sous l'impulsion de Guy Ramona puis de Jean-Michel Mathé, par cette manifestation auvergnate qui laisse comme toujours une grande place à la musique sacrée (comme c'est le cas ce soir avec « La Création » de Josef Haydn donnée dans l'Abbatiale Saint-Robert), mais aussi le souci de mettre en avant des partitions oubliées, à l'instar du rarissime « Via Crucis » de Franz Liszt que nous avons pu entendre le lendemain, cette fois dans la magnifique église (gothique) d'Ambert, à une trentaine de kilomètres au nord de La Chaise-Dieu.

HAYDN : La Création. Sur un livret anglais tiré du Paradis perdu de John Milton, adapté en allemand par le baron van Swieten, l'**oratorio « Die Schopfung »**, créé en avril 1798, raconte la création successive, sous l'impulsion de la main divine, des éléments, des animaux puis de l'homme. D'emblée, la représentation du Chaos dans un tutti éclatant étonne et donne véritablement le ton. A la tête de son chœur Accentus et de son orchestre Insula, **Laurence Equilbey** imprime à sa phalange une respiration ample et profonde, avant de lui imposer un tempo très lent, empli de mystère. L'entrée de Raphaël, quasi murmurée, poursuit de manière très émouvante ce climat intimiste. Par la suite, l'orchestre soulève de bout en bout l'enthousiasme, au travers notamment d'effets finement ménagés et de climats parfaitement contrastés. Le chœur possède la même teneur : on ne se lasse pas de savourer sa justesse, l'attention portée aux nuances, son art du phrasé, ses éclats autant que ses superbes pianissimi. Equilbey s'est par ailleurs entouré d'un trio de solistes parfaitement en situation. Gorgée de lumière et de douceur, la voix de la jeune soprano française **Chiara Skerath** enchante, notamment grâce au soin particulier qu'elle apporte à sa ligne de chant (splendide « Auf starkem Fittiche schwingen sich » !). Superbes musiciens, le baryton autrichien **Rafael Fingerlos**

impressionne par son aplomb et sa puissance expressive (ardent « Rollend in schäumenden » !), tandis que son compatriote **Martin Mitterrutzner**, au ténor clair mais bien projeté, complète magistralement l'affiche (remarquable « Mit leisem Gang und sanftem Schimmert » !). Un triomphe mérité leur est adressé au moment des saluts.

✘ **VIA CRUCIS de LISZT.** Le lendemain, c'est à un concert bien plus ascétique, voire aride (sans connotation péjorative), que l'on est convié, avec **le Via Crucis de Liszt**. Ce chef d'œuvre singulier et méconnu de la musique religieuse retrace les quatorze stations du chemin de croix du Christ en mêlant hymnes latins, Chorals en allemand et soli pour orgue, mais ici exécutés au piano, dans lesquels le toucher incisif et nuancé du pianiste français **Jean-Claude Pennetier** offre une subtilité et une présence auxquelles pourraient difficilement prétendre le son plus uniforme d'un orgue. Mais surtout, l'instrument profane, à force de brio magnifié, devient ici le personnage principal de cette méditation sur la Passion, ce qui n'enlève rien à l'excellence du chœur **Vox Clamantis** : ce dernier parvient sans peine à rendre la force de cette musique, notamment l'extase retenue et poignante de la rencontre avec Marie, ou encore la mise au tombeau, où le temps semble aboli, jusqu'à une vision finale particulièrement sereine. Dans d'autres passages, comme le terrible portement de croix ou l'extraordinaire dernière parole du Christ, il n'en fait pas moins preuve de toute l'intensité que ces passages requièrent. Malgré l'ascétisme de l'œuvre, le public ne répond pas moins présent que celui de la veille, et réserve aux artistes les plus chaleureux applaudissements...



Compte-rendu, concert. La Chaise-Dieu & Ambert, les 23 & 24 août 2018. La Création de Haydn / Chœur Accentus / Insula Orchestra / Laurence Equilbey. Via Crucis de Liszt / Jean-Michel Pennetier / Vox Clamantis./ Jaan-Eik Tulve.

Compte-rendu, concert. Prades, les 6 et 7 août 2018. Verdi, Olivero,...

Compte-rendu, concert. Festival Pablo Casals de Prades, les 6 & 7 août 2018. Verdi, Olivero, Granados, Albeniz, Theodorakis, Saint-Saëns, Brahms, Debussy, Mahler... Chacune des nouvelles éditions du Festival Pablo Casals est placée sous une thématique ou un fil conducteur : celle de la 66e année est

ainsi intitulée « Un archet pour la paix », en référence à un magnifique archet qui a mis à contribution pas moins de cinq luthiers (qui en ont fait cadeau au festival), et qui sera gracieusement prêté ensuite (pour une durée encore à déterminer) à un des brillants membres de l'Académie de la célèbre manifestation catalane. Nous avons justement assisté à cette soirée de « passation » qui encadrerait, en l'**Abbaye de St Michel de Cuxa**, un concert intitulé « *Mare Nostrum* », en référence aux compositeurs à l'honneur en cette soirée du 6 août, tous issus de pays bordant la Méditerranée...



C'est avec le rare quatuor en Mi mineur de Giuseppe Verdi que débute la soirée, avec rien moins que le fameux **Talich Quartet** sur scène. On doit son existence au fait que la création italienne d'Aida au San Carlo de Naples ayant été retardée du fait de l'indisposition du rôle-titre, Verdi consacra son

temps à l'écriture de sa première œuvre de musique de chambre, qui sera créé deux jours après la première de l'opéra, au cours d'une audition privée organisée à son hôtel. Dès l'amorce l'Allegro initial, on comprend que style et humanité feront bon ménage dans cette pièce servie ici par un souffle généreux et des coloris raffinés : on ne saurait résister à tant de simplicité souriante. On ne sourit plus du tout avec la pièce qui suit, l'« *Aria pour clarinette, violon, violoncelle et piano* » de la compositrice israélienne **Betty Olivero**, notamment à cause de la brutalité que la partition exige du piano (confié à Itamar Golan) dont on se demandait s'il allait sortir indemne du martyr qui lui été imposé. Aux côtés de pièces courtes écrites par Albéniz et Granados (interprétées par **Mihalea Martin** au violon et **Oliver Triendel** au piano), le concert s'achève par le non moins rare Sextuor pour flûtes et quatuor à cordes avec piano (1947) de Mikis Theodorakis (interprété par l'**Artis Quartet** et le flûtiste **Patrick Gallois**), œuvre dans laquelle la flûte se taille la part belle et parvient tout au long des trois sections de l'œuvre à s'imposer magistralement, tout en tendresse, en rondeur ou en engagement.

Le concert du lendemain, toujours dans la nef de la magnifique abbaye romane de St Michel de Cuxa, est lui intitulé « Entre deux guerres » (les deux paix de Versailles en 1871 et 1918), et met en miroir des compositeurs français et germaniques. La seconde partie de la soirée offre ainsi à entendre, après le court **Allegro Appassionato op 43 de Saint-Saëns**, le **Quatuor à cordes n° 1 en Ut mineur op. 51/1 de Johannes Brahms**, dont le compositeur allemand a eu du mal à accoucher tant l'ombre du grand Ludwig van Beethoven restait intimidante dans ce domaine, comme dans celui de la symphonie. Il ne lui fallut ainsi pas moins d'une vingtaine d'années pour finir cette composition marquée par le doute, mais si Brahms reste un peu sur son quant-à-soi dans les deux premiers mouvements, de facture très classique, le troisième, Allegro molto moderato e comodo, est porté par un lyrisme et une ardeur mélodique

irrésistibles que le brillant **Quatuor Artis** parvient ce soir à transmettre avec chaleur et retenue à la fois. Telle est bien la qualité de ces superbes instrumentistes toujours à la recherche de la couleur adéquate et de l'expression juste, dénué de tout débordement excessif. Après l'entracte, le violoniste **Boris Galitsky** et le pianiste **Itamar Golan** s'attaque à **la Sonate en Sol mineur de Claude Debussy**, composée un an avant sa mort, dans laquelle on admire surtout les glissandi délicieux du violoniste, et, si le deuxième mouvement manque un peu de fantaisie, le final est lui parfaitement mené. Enfin, le baryton **Jérôme Boutillier** (cf photo ci dessous) termine le concert avec le cycle des **Chants d'un Compagnon errant (Lieder eines fahrenden Gesellen) de Mahler** dans sa version orchestrale réduite par Arnold Schoenberg. Hormis le premier poème extrait du recueil *Le Cor merveilleux de l'enfant (Des Knaben wunderhorn)* sorti de la plume d'Arnim et Brentano, tous les autres textes sont de Mahler lui-même, qui offrira un destin particulier au deuxième lied en l'utilisant comme tissu mélodique du premier mouvement de sa Symphonie n°1. En plus d'un timbre de toute beauté, d'un phrasé impeccable et d'une diction parfaite de la langue de Goethe, avouons que le jeune chanteur sait particulièrement bien ménager cet instant d'émotion poignante qui saisit les derniers vers du quatrième Lied (*Die zwei blauen Augen*), qui préfigure le sublime « *Adieu à la vie* » (*Abschied*) qui terminera – quelque 20 ans plus tard – le cycle mahlérien du *Chant de la terre*...

Compte-rendu, concert. Festival Pablo Casals de Prades, les 6 & 7 août 2018. Verdi, Olivero, Granados, Albeniz, Theodorakis, Saint-Saëns, Brahms, Debussy, Mahler...



**COMPTE RENDU, opéra. ORANGE,
Chorégies, le 31 juillet
2018. ROSSINI : Le Barbier de
Séville**

COMPTE RENDU, opéra. ORANGE, Chorégies, le 31 juillet 2018. ROSSINI : Le Barbier de Séville. 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, ici 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 Barbier 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 Cervantes, 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 (à quelques retouches près) et, comme à Orange, on a 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.

**Le Barbier de Séville fait
une entrée réussie à Orange
pour les Chorégies 2018,
premier acte de l'ère JP
Grinda...
BRAVO, BRAVISSIMO**



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 patriarcat, 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, pétillante 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 zapateado endiablé, 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

On entre dans le grand théâtre antique et l'on découvre, sur la scène, le théâtre moderne, disons le cinéma, studios de Cinecittà, où se presse et s'empresse un flux innombrable de machinistes, de techniciens, affaires 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, tout ce monde 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, sauf pendant les prises, qui seront annoncées, numérotées pour le montage, acte par acte, scène à scène, par le clap.

À jardin, une caravane tenant lieu de loge pour les acteurs qu'on verra de temps en temps s'y faire maquiller, habiller, des porte-manteaux des costumes, scripte attentive au jeu son tableau et crayon à la main. À cour, une immense Cadillac arrive, phares allumés : les chanteurs vedettes en sortent, jouant le stars, **Sempey** assailli d'une nonne chasseuse d'autographe, de paparazzi, glamour d'**Olga Peretyatko**, saluant de la main à la diva en ondulant des hanches ; une buvette à lampions, un juke-box lumineux, un baby-foot, bonne humeur italienne au son de tubes des années 50/60 : Volare, Nel blu dipinto di blu, (1958) 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 et nous aurons aussi l'italianissime Vespa de Figaro.

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 ventilo 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 la magie fabriquée du cinéma.

Le cinéma est une industrie qui tourne à plein à cette belle époque, âge d'or du cinéma italien et l'on voit déambuler des figurants d'autres tournages, gladiateurs, religieuse, curé, un délicieux ragazzoserveur de café et enfant de chœur espiègle. Pendant l'entracte, le spectacle continuera, comme à l'époque, sur scène, par une pub que l'on filme, un péplum, théâtre antique oblige, une bimboCléopâtre vantant un produit, tous charmes et voiles dehors.

Avant même 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, désordre plutôt présidé, secrètement, par un ordre supérieur sous la brouillonne apparence de bricolage à donner des boutons aux sérieuses gens du nord. 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.

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. Les costumes sont également d'Enzo Ioro (qui campe par ailleurs un Ambrogio hilarant) référant aussi aux années 60, et l'on pense aux films joyeux de Vittorio de Sica, avec leur amour, humour et fantaisie même si la trogne de Berta rappelle un peu les remarquables gueules des films tardifs de Fellini, chez qui le drame n'est jamais loin.

On admire comment Patrick Méeüs, dans la complexité de ce

théâtre/cinéma/opéra, réussit à placer des lumières qui servent admirablement ce labyrinthique dispositif scénique à tiroirs. Complétant tout ce jeu sur l'image et sa projection, les vidéos de Gabriel Grinda font écran du mur antique et des décors, les animant du rêve de Figaro (pluie de billets au rythme étourdissant de son zapateado« Bravo, bravissimo... »), clins d'œil rapides au cinéma italien, figurant en gros plan les visages expressifs de certains acteurs, permettant habilement aux lointains spectateurs de voir l'expression physique des chanteurs, visualisant l'effondrement du mur 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.

On admire 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 une mise en scène 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.

Accourant au proscenium, il lance au chef **Giampolo Bisanti** qui arrive, une alléchante invitation à venir, après le spectacle, partager des lasagnes presque aussi bonnes que celle de sa mamma. Puis il lance : « Azzione ! » et, sur l'ouverture, le générique du film opéra défile sous nos yeux comme se déploie la musique.

INTERPRÉTATION

Canicule. Dans le risque d'un spectacle en plein air, dans les conditions particulières d'Orange, souvent climatiquement difficiles, la justice est de ne pas oublier cette concrète circonstance externe pour juger les acteurs de chair qui jouent un long spectacle soumis à ces rigueurs : climax du climat, de la canicule, en pleine nuit, il faisait encore 35°. C'est pourquoi, on frémit, dans cette chaleur, de voir **Giampolo Bisanti** arriver tout fringant à son pupitre, sanglé d'un seyant costume noir à gilet et, non sans angoisse pour lui qui s'agite, ne s'économise pas, alors que la soif serre nos gorges de spectateurs assis, l'on ne le verra pas une seule fois boire une gorgée d'eau durant tout le spectacle comme tant d'autres, car il n'a même pas la précaution, utile en la circonstance, d'en avoir apporté une petite bouteille. À peine, quelquefois, un mouchoir pour s'éponger le front. Et quelle direction ! Vive, précise, d'une acuité toute rossinienne, énergique, électrisant de sa baguette un Orchestre National de Lyon étincelant, aux pimpants piccolos, aux cordes transparentes miraculeusement pas affectées par la chaleur. Protecteur, il chante tous les rôles et lance d'un doigt, vif comme l'éclair, les départs à chaque interprète dans les ensembles diaboliques de précision de Rossini, galvanise les deux chœurs. L'image même, sonore, de la dextérité éblouissante, visuelle, du metteur en scène. Une rencontre exceptionnelle de la fosse et du plateau.

Participant aux décors, auteur des costumes, comment ne pas saluer **Enzo Ioro** qui joue en plus un Ambrogio domestique stylé et endormi, sauf lorsqu'il intègre les moments de folie de groupe ? Le baryton **Gabriele Ribis** joue un Fiorello solide, meneur de la clique ici tonitruante des musiciens de l'aubade, avantagé par un autre couplet généralement coupé, personnage pas simplement éphémère, intelligemment utilisé par le metteur en scène comme 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, d'un univers érotisé où tout invite à la jouissance, prostituée, maquerele 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 la solide Berta d'**Annunziata Vestri**, mezzo plus aiguë que Rosina, un vrai personnage existant au-delà de son air unique de laissée pour compte mélancolique.

Don Basilio, personnage d'intrigant inquiétant sauvé finalement de la noirceur maléfique par son opportunisme intéressé comique, est incarné par la basse **Alexeï Tikhomirov**, voix puissante mais son grave extrême manque de timbre : l'effet de la chaleur excessive n'est pas à exclure sur ces malheureux et valeureux chanteurs qui ne sont pas des machines, misère mais grandeur incomparable du spectacle vivant. Par son jeu, sa gestique si italienne (quand il corrige rageusement l'énonciation de son nom par le faux soldat), le Bartolo du baryton bouffe **Bruno de Simone** est digne d'un personnage de comédie italienne parfaitement en place dans un film, à peine regrette-t-on une émission légèrement détimbrée dans la strette véloce de son grand air, mais celui d'Orange, le grand air atmosphérique, permet-il autre chose ? On peut même estimer à miracle que cet opéra, à la délicatesse si fragile, si risquée, qui expose tellement les chanteurs, ait réussi son passage d'entrée dans l'exigeant théâtre antique.

Faut-il attribuer justement aux impressionnantes exigences du lieu qu'il affrontait pour la première fois, à la rudesse des conditions météorologiques, **les flottements d'Ioan Hotea**, remplaçant presque de dernière minute Michaël Spyres, initialement prévu pour le rôle du Comte ? Rien n'est à exclure non plus pour ne pas accabler injustement ce bien jeune ténor roumain qui sauve une ambitieuse production en danger par cette défection. Il est couronné des lauriers de concours internationaux, il a déjà chanté le rôle avec succès

rien moins qu'au Staatsoper de Vienne. Cependant, dans son premier air, fleuri de vocalises charmeuses, son aigu est raide, pincé (le trac ?). La voix s'assouplit dans le deuxième, qu'il entame par le second couplet qu'il répète (« L'amoroso e sincero Lindoro... ») et, dans le jeu théâtral, où il excelle, par la suite, tout passe assez bien dans le feu de l'action. Malheureusement, au nom de la mode actuelle d'une fidélité à l'original de l'opéra (très discutable), à la fin, quand la voix est déjà bien fatiguée, on lui inflige le pensum d'un air (« Cessa di piu resistere...»), interminable et horriblement difficile, inutile à l'action déjà conclue, que Rossini lui-même avait supprimé dès la reprise de son opéra en Italie pour en faire le feu d'artifice final de la Cenerentola. Le malheureux chanteur ne peut plus piquer des vocalises qui sont alors « savonnées » et nous souffrons avec lui.

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. Mais, 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 Berganzapuis 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, **Olga Peretyatko**, d'une beauté digne d'une star de cinéma, au jeu très fin également, quelles que soient ses indéniables et remarquables qualités est (on ne lui en fera sûrement pas un crime !) soprano et non, comme le requiert la partition (par ailleurs au diapason plus bas à l'époque), mezzo (plutôt mezzo contralto selon la terminologie vocale du temps. Son grave est certes beau mais sa cavatine (« Una voce

poco fa ») est transposée plus haut du mi au fa majeur même si elle semble chanter le reste du rôle dans le ton originel, difficile à identifier dans la rapidité de l'action. Cependant, si cela passe dans les duos avec la voix légère du Comte, avec le solide Figaro de Sempey, le décalage de couleur est sensible, les vocalises, belles mais trop légères manquent de la plénitude charnelle, sensuelle, picaresque, de la Rosine de Rossini qui est loin d'être une oie blanche, mais « une vipère » si besoin comme elle-même se définit.

Figaro arrive pétaradant dans sa Vespa, chasse d'un revers de main le petit moucheron, le fripon petit garçon (trouvaille aussi de la mise en scène, comme le Comte vérifiant sa mine dans le rétroviseur), 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. **Que dire du Figaro de Florian Sempey** que je n'aie déjà dit dans sa précédente incarnation du rôle dans la version de Pelly ? Il y a des reprises de mises en scène, pourquoi n'oserions-nous pas des reprises de critiques, quand on n'en a aucune à formuler sur un interprète d'exception tant sur le plan scénique que vocal dont il semble faire jeu, se riant des difficultés ?

Sempey fait tellement sien ce rôle qu'on le dirait écrit pour lui. Timbre, couleur, agilité, contrôle de la voix, art de la colorature : il a tout, superlativement, une vitesse d'émission vertigineuse dans le redoutable zapateado de la strette de son air d'entrée, le boléro de son air sur sa boutique, toujours exact. Ajoutons une féconde faconde d'acteur qui ne le cède en rien à celle du chanteur

Figaro est non seulement le moteur central de la pièce mais, à la façon du gracioso, le valet comique de la comedia baroque espagnole, il fait le lien entre la scène et la salle qu'il prend à témoin, soulignant, neutralisant donc, par une palette de mimiques diverses, les incongruités de l'action, comme celle des amants s'attardant à se dire des mamours quand l'action est à l'urgence de la fuite. Il semble également

droit issu, par ses gestes et grimaces d'entente ou désapprobation, d'un film de ce cinéma italien qui avait l'art, sublime en somme, de l'autodérision. Osons le terme : il est époustouflant.

**COMPTE RENDU, opéra. ORANGE, Chorégies, le 4 août 2018.
ROSSINI : Le Barbier de Séville.**

Il barbiere di Siviglia de Rossini aux Chorégies d'Orange
Théâtre Antique

Mardi 31 juillet à 21h30

Samedi 4 août à 21h30

Coproduction Opéra de Lausanne

Mise en scène : Adriano Sinivia

Décors : Adriano Sinivia et Enzo Ioro

Costumes : Enzo Ioro

Le comte Almaviva : Ioan Hotea

Don Bartolo : Bruno de Simone

Rosina: Olga Peretyatko

Figaro : Florian Sempey

Don Basilio : Alexeï Tikhomirov

Berta : Annunziata Vestri

Fiorello: Gabriele Ribis

Ambrogio : Anzo Iorio

Chœur de l'Opéra Grand Avignon

Chef des chœurs Aurore Marchand

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo

Chef des chœurs Stefano Visconti

Orchestre National de Lyon

Direction musicale : Giampaolo Bisanti

Photos : © Philippe Gromelle / Chorégies d'Orange 2018

1. Vespa : Figaro et Comte ;
 2. Voyage de noce triomphal en Fiat 500.
-
-

COMPTE-RENDU, DANSE. MARSEILLE, le 26 juin 2018. Phoenix / Eric Minh Cuong Castaing.

COMPTE-RENDU, DANSE. MARSEILLE, le 26 juin 2018. Phoenix / Eric Minh Cuong Castaing. Retrouvailles manquées avec le Festival de Marseille : il commence quand je voyage, en sorte que je n'ai pu assister qu'à un spectacle, ratant le dernier pour cause du retard du train qui, d'un lointain et beau festival, m'empêche d'arriver à temps pour un Requiem de Mozart hanté non par la mort mais la vie. Cependant, on applaudit à ce festival de Marseille sous le signe du monde, ravi du monde pour ce festival.

Mais, sous les auspices, ou plutôt l'augure du Phénix

légendaire qui renaît de ses cendres, on saluera ce spectacle en trois parties, réussi aux deux tiers.

Machine humaine contre homme mécanisé

Sur un fond d'écran blanc, deux garçons, shorts et T-shirts, puis une fille, paire de lunettes à la main. Silence, immobilité. Presque circulaire, diamètre de quelque cinquante centimètres, ajouré comme une couronne, un drone décolle, plane, tournoie sur la scène, côtoie la ligne des spectateurs. Mouvement lent de rotation des têtes des trois danseurs comme suivant l'engin ou le bruissement, le froissement presque inaudible de l'air qu'il produit. Musique ? Sans doute, mais mystérieuse aux bords du silence, venue comme d'un autre monde ou du fond inconnu de notre intérieur, entre dedans et dehors.

DRONES DRÔLES ET SINISTRES
Réussite aux deux tiers de

PHOENIX d'Éric Minh Cuong Castaing



Un bras, presque imperceptible, se détache d'un corps, un torse se contorsionne, une jambe se dégage, tout d'une lenteur extrême, comme si le drone, de ses fils invisibles, suscitait ces légers mouvements aux marionnettes de chair, deus ex machina volant, dictant de sa hauteur ses volontés externes de machine aux fragiles humains, métaphore d'une étrange transcendance technique ou fatalité prête à s'abattre sur des êtres sans défense. Un corps se tord sur place, acrobatique tension. Le drone obsédant, sifflotant, sur la tête, couronne les cheveux de la fille, les souffle doucement, semble lui offrir une auréole ou une mandorle de sainte, de martyre sans doute torturée. On songe : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »

Un garçon, aspiré par l'engin, tourne à son rythme, semble terrassé par cette lutte contre l'insidieuse machine puis, soudain, se révolte, se libère, force de la volonté humaine, et le drone, terrassé à son tour atterrit ou s'abat sur le rebord de la scène, se contentant de clignoter comme une épave impuissante durant la suite du spectacle.

Mais la machine n'a pas dit son dernier mot : erreur de l'humain ou supériorité ? Un claquement de doigts déclenche l'envol d'un petit drone, apparemment domestiqué, bruissant comme un moustique et, comme un moustique, vite proliférant en escadrilles bourdonnantes, vrombissantes, nuées d'oiseaux mécaniques dans un nuage sonore aux imperceptibles contours de vaporeux clusters. Comme des poussières dans la lumière, ils dansent joliment entre eux, plaisant ballet aérien d'abord, au charme enfantin de nos jouets rêvés d'enfance. Avant de se livrer la guerre, une Guerre des étoiles à l'échelle des hirondelles. Et voilà la fille, qui voudrait les éventer, épouvanter d'un revers de main comme d'importunes mouches, semble agie par eux, agressée comme l'héroïne des Oiseaux d'Hitchcock. Elle réussira à en capter, capturer un et l'abattra d'un coup sec comme une vilaine mouche tandis que les autres, accourent à la rescousse, nombreux, démultipliés par leurs ombres désormais maléfiques. Oiseaux blessés, heurtés au canon du micro comme moineaux à un fil électrique non isolé ou avions touchés par la DCA.

Des projections de vues aériennes ont allégé et alourdi de sens cette spectaculaire et riche métaphore ludique et inquiétante du rapport de l'homme à la machine, au drone festif et fatidique.

Pesante illustration

Une jeune femme place alors un ordinateur sur un pupitre au milieu de la scène et par l'autre miracle technologique de Skype, entre en contact avec un danseur palestinien. S'ensuit

une longue, trop longue interview de plus de vingt minutes de cet homme qui, la mimant en sons bourdonnants, dit la berceuse ambiguë, angoissante des drones sur la bande de Gaza, oiseaux de surveillance et de mort. L'interview est directe, dirigée, et l'on est gêné de cette insistance à nous prouver, comme si l'on ne connaissait pas le drame palestinien, comme si l'on ne savait pas, comme si l'on ne comprenait pas le propos métaphorisé dans la première partie, l'usage chaque jour documenté des drones dans les guerres modernes. Sollicité à l'excès, cet homme dansera quelques pas d'un dabkeh palestinien pour tout rapport à la chorégraphie.

Autant la première partie était subtile, se prêtant à maintes réflexions dans ses non-dits, autant celle-ci, surabondante en parole, est une illustration directe, maladroite dans sa bonne volonté politique et didactique, ses bons sentiments étalés si frontalement à un public qui serait ignorant du monde, passage sans conceptualisation, sans élaboration, écueil bien ancien d'un art engagé, d'un réalisme brut.

Car même le réalisme doit être traité avec art pour devenir réalité artistique. Goya, ou Picasso, pour le Dos et Tres de mayo ou Guernica, font une œuvre, ils ne se contentent pas d'un discours politique comme une pièce rapportée : leur création parle, crie hurle, dénonce, en dit davantage sans dire mot qu'une interminable interview plaquée artificiellement.

Phénix dans les ruines

Fort heureusement, la dernière partie renoue magnifiquement avec la première : dans des ruines de Gaza (et cela suffit bien pour dire les horreurs de la guerre et les ravages des drones), dans des vues aériennes éblouissantes de perspectives virtuoses vertigineuses, dansantes, traqués par les drones invisibles comme la mort qui plane, un groupe de jeunes gens fuit, joue, danse, break dance qui mérite bien son nom, brisée mais toujours recomposée, pourchassée : vivante. Comme le Phénix renaissant au milieu de ses cendres. Et ce sont les trois danseurs au micro, qui émettent alors les sons des drones dans ce transfert et va et vient de l'homme à ma machine.

COMPTE-RENDU, DANSE. MARSEILLE, le 26 juin 2018. Phoenix / Eric Minh Cuong Castaing.

PHOENIX : Éric Minh Cuong Castaing, création 2018 « avec les danseurs.ses »[sic] : Nans Pierson, Jeanne Colin, Kevin Fay, Mumen Khalifa.

Robotique drone : Thomas Peyruse, Scott Stevenson .

Musique : Grégoire Simon, Alexandre Bouvier.

Vidéo : Pierre Gufflet Julien , Léo David.

Lumières : Sébastien Lefèvre.

Ballet National de Marseille

A l'affiche de l'Opéra de Marseille les 26, 27, 28 juin 2018

PHOTOS : © Sébastien Lefèvre

Écriture inclusive ?

En bas de page du dossier de presse, discrètement mais souligné en gras, un modeste et naïf exemple de bonne volonté de ce qu'on appelle « écriture inclusive », incluant égalitairement (?) masculin et féminin :

« avec les danseurs.ses »

La lecture muette, sinon la voix, suffit pour en montrer la vanité : jamais cet artifice des bons sentiments et du

politiquement correct ne s'imposera. La loi linguistique universelle est celle du moindre effort, du raccourci et il n'est nulle langue au monde qui ne rejette tout ce qui en freine, en retarde l'émission. Ainsi, le français, le francien originel, s'est imposé et s'impose par la normalisation des médias (radio, télé) sur la prononciation méridionale parce qu'il condense, raccourcit autour de l'accent de l'ancien latin les mots en éludant les e muets que les méridionaux conservent, trace de la quantité des syllabes latines : Catherine, au sud, quatre syllabes, devient pratiquement « Cath'rin » au nord, deux syllabes. Toute langue fonctionne donc par apocope, raccourci : on dit kilo et plus kilogramme, auto et plus automobile, sténo pour sténographe, actu pour actualités, ado, hebdo, info, etc. Alors, ajouter une syllabe, ce codicille, 'petite queue' ironique pour inclure paradoxalement le féminin relève d'une grande naïveté linguistique.

Une langue, organisme vivant de chaque jour, dont la grammaire ne fait que constater l'usage courant, ne s'impose pas par des décrets. Le calendrier révolutionnaire, avec ses pourtant si jolis noms de mois, floréal, messidor, brumaire, etc, ne s'est jamais imposé. Les tentatives de créer une langue artificielle européenne, le volapük ou l'espéranto sont restées lettre morte de leur propre artifice. Et le français, la moins concise des langues romanes à cause du grand nombre de ses mots homophones, au même son pour des sens différents (oh, ô, eau, mots, maux, etc), chante(qui : je , tu, il eux, elles, impératif ?) qui exigent de préciser sens et la fonction, le nombre (les s et x pluriel étant muets) par des articles, pronoms, etc, alors que d'autres langues, italien, espagnol, roumain, grâce aux désinences verbales et en nombre, etc n'ont pas besoin de ces ajouts canto (moi), cantas (tú,), canta (él, ella, etc)... Ce qui explique que l'anglais, encore plus concis dans sa rapide version américaine s'impose partout.

Compte-rendu, concert. Saintes, le 21 juillet 2018. Wagner/Bruckner. OCE / Kelly God / Philippe Herreweghe.

Compte-rendu, concert. Saintes, Abbaye aux Dames, le 21 juillet 2018. Wagner/Bruckner. Kelly God/ Philippe Herreweghe. C'est un franc succès qu'a rencontré la 47e édition du Festival de Saintes, avec un taux de remplissage de 75 %, qui cette année a traversé la Manche « pour donner voix aux ensembles ou compositeurs britanniques » : on y a ainsi pu entendre des Songs du XVIIe siècle anglais, interprétées par Lucile Richardot et l'Ensemble Correspondances, mais aussi des cantates de jeunesse de Haendel magnifiées par la jeune Deborah Cachet, ou encore un bouquet de mélodies anglaises offert par la soprano Carolyn Sampson et l'Ensemble VOCES8. Mais c'est cependant par un programme germanique que s'est clôturé le festival, avec un concert mélangeant Wagner et

Bruckner, Philippe Herreweghe dirigeant son Orchestre des Champs-Élysées.

Par égards aux lieux, c'est une lecture toute chambriste des sublimes **Wesendonck Lieder de Richard Wagner** que livre le vénérable chef français, une option à laquelle répond idéalement l'expressivité contenue de la magnifique soprano américaine **Kelly God**, dont la voix s'avère idéale pour les œuvres de l'Echanson de Bayreuth. Dans le premier lied *Der Engel*, l'intelligence du texte comme l'élégance de ses aigus, emportent complètement l'adhésion. Herreweghe engage ensuite un *Stehe still* sur lequel la soprano laisse s'exprimer toute la richesse de son timbre de miel, la radiance irisée de sa voix et une impressionnante longueur de souffle. Comment ne pas admirer, enfin, la précision de la diction, qui – dans le dernier des cinq Lieder, le sublime *Träume* – lui permet une évocation poétique admirable, renforcée par une subtilité des phrasés et des nuances tout simplement ensorcelantes.



Après une pause salutaire pour se remettre de l'émotion

suscitée par le chant de la divine God (la bien nommée...), c'est à la monumentale **Symphonie N°4 d'Anton Bruckner** que s'attaque la formation parisienne, avec une interprétation fort intéressante de la part de Herreweghe. Le premier mouvement paraît assez sec et froid, en carence de la démesure et du souffle des grands espaces, mais néanmoins bien mené, d'une façon naturelle et fluide, et si les appels du cor peuvent sembler un rien prosaïques, ils sont d'une maîtrise sans faille. L'Adagio est encore plus intéressant : le thème est exposé assez crûment, sans fard, mais Herreweghe approfondit progressivement le discours, faisant surgir enfin chaleur et expressivité chez les cordes. L'atmosphère est celle d'une triste parade, un convoi funèbre peut-être, mais dans un ton léger, presque en apesanteur, et dans un tempo relativement presto. Le scherzo est lui aussi pris rapidement, majestueux, d'une puissance communicative, il s'interrompt brusquement pour un trio très élégant, tout en finesse et en transparence. Grande réussite également, un dernier mouvement imposant mais pas pesant, dont la structure complexe est superbement mise en valeur, sans que la tension ne se relâche, et dans lequel le thème du premier mouvement est réexposé dans toute sa puissance... avant une magistrale Coda ! Un tonnerre d'applaudissements vient couronner la soirée, qui se termine par le retour de la soprano, venue chanter à nouveau le dernier des Wesendonck Lieder, pour le plus grand plaisir des mélomanes réunis sous les voutes de la magnifique Abbaye aux Dames de Saintes... Vivement la prochaine édition qui se tiendra du 12 au 20 juillet 2019 !



Compte-rendu, concert. Saintes, Abbaye aux Dames, le 21 juillet 2018. Wagner/Bruckner. Kelly God/ Philippe Herreweghe. Illustrations : © Séb. Laval / Fest. de Saintes 2018

**COMPTE RENDU, concert.
AVIGNON, le 22 juillet 2018.
Essaïon : Amour, swing et**

beauté / Swing Cockt'Elles

COMPTE RENDU, concert. AVIGNON, le 22 juillet 2018. Essaïon : Amour, swing et beauté / Swing Cockt'Elles. Sans spiritueux, spirituel cocktail musical qui comble la vue, l'oreille et l'esprit, nous grisant d'une douce ivresse des sens et du sens. Genre, transgenre est la rubrique générique, généreuse dans son désir d'égalité sexuelle, du Festival d'Avignon 2018. Voici un spectacle de théâtre musical qui, sans transgresser le genre, au contraire, le joue et déjoue, sublimant le féminin pluriel, la femme, multipliée en trois. Mais sans exclure l'homme inclus ici dans la figure singulière mais générale du masculin d'un pianiste déjanté, même en slip plutôt jojo, Jonathan Soucasse, cocasse Jocrisse, joujou de ces drôles de dames toujours drôles mais non cassantes, qui ne cassent jamais de sucre sur le dos du mâle, « *Mon homme* » ou « *Mec à moi* » revendiqués ou rejetés: « *Fous le camp, Jack...* ».

Les Swing Cockt'Elles transgressent et séduisent...

Cocktail musical, ivresse garantie



Et puisqu'il est question de féminin et de la revendication féministe actuelle d'une langue inclusive qui engloberait masculin et féminin, utopie qui contredirait la loi universelle linguistique du raccourci, il est plaisant d'analyser en passant le nom qu'elles donnent, sans rien revendiquer, à leur trio où il y a des mots sous les mots et non des maux. Elles s'appellent les Swing Cockt'Elles. Cocktail signifie en anglais 'queue', (« tail ») de « cock » ('coq'), 'queue de coq'. Mais ce dernier terme, « cock », signifie aussi en langage familier et malicieux, la 'queue', bref, pour ne pas le faire long, le sexe du mâle, et par apocope, c'est-à-dire, le retranchement d'une lettre ou d'une syllabe à la fin d'un mot, la coupure, l'ablation, de ce « tail », de cette queue de coq, et n'y voyons pas malice, ni gauloiserie de coq gaulois, le « tail » de cocktailest coupé, tombé –on espère glorieusement– et il a été remplacé ici par Elles, le triomphant pronom féminin pluriel et majuscule

après une apostrophe piquante : donc, d'un coup d'aile, les Elles et non lesIls, ont pris leur envol et le pouvoir : et voilà nos Swing Cockt'Elles. Sous ce titre, sous ce nom, non un banal cocktail, mais Cockt'Elles, qui garde de son origine buvable, même non alcoolisée, quelque chose de grisant, de capiteux, qui monte à la tête, se cache, ou plutôt, s'arbore un trio vocal féminin : la directrice artistique chargée des arrangements et dérangements musicaux, Annabelle Sodi-Thibault, soprano, Ewa Adamusinska-Vouland[1], alto et Marion Rybaka, soprano, familière de nos scènes.

Les séries télévisées ont mis à la mode des séries de dames folles de mode, folâtres, fofolles, follement amoureuses, et l'on n'oublie pas les adorables aventurières de l'amour entre deux cocktails, à tous les sens du mot ci-dessus décrypté, de Sex in the city, les touchantes ou agaçantes femmes au foyer au bord de la déprime ou de la crise de nerfs de Desperate housewives et toutes les héroïnes sérieelles formatées sur ce modèle par les études de marché de la marchandisation culturelle télévisuelle rentable. Sur Netflix, regardée une seule série, on m'en propose...dix-huit autres, autant de bouquets à enfiler de belles dames en mal de vivre, par écran préservatif interposé.

Cela commence donc par la télé, ses pubs, ses feuilletons, telenovelas et soap opéras avec, pour cœur de cible mercantile les ménagères au cœur sensible bien sûr. Ici, comme le téléviseur, années 50, robes tabliers fleuries comme leurs rêves, avec des sacs de shopping de fashion victims oblige, mais, rentrées à la maison, arborant tous les attributs de l'épouse au foyer modèle, gants de ménage assortis, balai, plumeau et tapette pour traquer l'importune mouche et moustiques qui, tombant au champ d'honneur de la propreté méticuleuse, mériteront quelques accords de la marche funèbre de Chopin. Un rêve lointain de l'american way of life transposé dans la société de consommation de notre continent, avec un va et vient étourdissant entre leurs musiques

respectives, savantes et populaires, d'hier et d'aujourd'hui, en passant par les tirades polonaises et allemandes d'Ewa et les interventions méridionales de Marion, le ton pointu sophistiqué d'Anabelle, jeux d'accents non moins musicaux des passages parlés de ces trois cantatrices lyriques.

Et, ponctuant les travaux domestiques, l'addiction, l'opium de la télé populaire, pour les accrocs, de la série, susurré dans la lucarne par une voix planante d'aéroport :

« Cinq-millième saison d'Alerte à Avignon. »

À la fin du spectacle, on aura atteint, annoncé, la neuf-millième saison et le fatal et final épisode palpitant :

« Barbara va-t-elle enfin récupérer Jack ?... »

Mais les recettes de cuisine pour femme au foyer (comme dirait Landru) ne peuvent manquer : elles nous en concoctent, et une bonne. Et là, Chopin égrené oblige, c'est la délicieuse Recette de l'amour fou (1958) de Serge Gainsbourg :

Dans un boudoir introduisez un cœur bien tendre ; □ Sur canapé laissez s'asseoir et se détendre / □ Versez une larme de porto / □ Et puis mettez-vous au piano □ Jouez Chopin □ Avec dédain ...

Et l'on voit et entend ainsi comment procède subtilement le spectacle et le concert : narrativement, par le fil d'une histoire où s'enchaînent des situations typiques et topiques, parodiques, de femmes au foyer qui, cependant, marquent une évolution et même une révolution par le dépouillage progressif de leur habillage, de la ménagère à la vamp, de la femme soumise à l'homme toujours espéré, désespérée de le retenir ou largué(e) après une brutale rupture par SMS, amenant, du doux roucoulement slave d'amour d'Ewa à ses imprécations homériques en polonais dont on comprend le sens à entendre les sons, bref, à la libération de la dépendance masculine : « Fous le camp, Jack... » obsédant, le gant de ménage ménageant l'époux au foyer devenant menaçant gant de boxe. Musicalement, on glisse insensiblement du Chopin funèbre à celui de Gainsbourg et du Serge du prénom à Sergueï Rachmaninov.

Il en ira ainsi, insensiblement, sans rupture de ton, dans une

logique harmonique absolue, d'une fugue de Bach au tendre Summertimed de Gerschwin, de la Bachiana N° 5 de Villalobos à Manhã de Carnaval d'Orfeo negro, avec une fantaisie respectueuse et pleine d'humour de citations classiques, amoureusement traitées, à des chansons d'amour. On trouve de la sorte des airs de Brassens, Glen Miller, de grands compositeurs de comédies américaines tel Richard Sherman, etc, mêlés dans un pétillant cocktail, à des thèmes classiques.

Véritable composition musicale

Mais attention, il ne s'agit pas ici d'un simple ou plus ou moins habile collage de morceaux disparates reliés avec plus ou moins de bonheur. Le travail musical d'Annabelle Sodi-Thibault est véritablement original, d'une grande subtilité musicale, qui s'adresse à de véritables musiciennes et à un pianiste tout aussi virtuose. Loin de bricoler un patchwork arlequinesque, elle tisse, elle coud délicatement les morceaux sans que jamais l'on sente les coutures, sans accrocs ni raccrocs, offrant un tissu uni où tout fait son et sens, notes et lettres : littéralement, un « tuilage » harmonique et textuel d'une grande finesse. Car les textes des airs sont, avec la même intelligence intégrés, joués et chantés non monodiquement, non enfilés l'un à l'autre, mais polyphoniquement, simultanément avec une virtuosité vertigineuse, sans le moindre repos. Si la habanera de Carmen, « L'amour, l'amour... » ponctue ironiquement et presque naturellement des lamentations sur ses peines, faire chanter en même temps Mistinguet, Piaf et Patricia Kaas, sans aucune cacophonie de texte ni de note, entendre Mon mec à moi... , La Vie en rose..., Mon homme (mais prudemment sans « Il prend mes sous,/ Il m'fout des coups... ») en une seule et longue, plus que mélopée, je dirais cantate, plus que de talent, c'est un coup de génie.

Il faudrait aussi parler des jeux de scène, des regards, des gestes, de la chorégraphie, des interventions du pianiste, non seulement à deux mains, mais aux pieds percutants le clavier,

et tout cela sans un temps mort dans une précision millimétrée stupéfiante. Le bis devient une vraie création humoristique appelant le public jubilant « au bouche à bouche », à oreille, du spectacle, régal à partager.

Une réussite. De la bonne, de la vraie, de la belle musique.

Festival d'Avignon

Théâtre de l'Essaïon

33, Rue Carrèterie

Amour, swing et beauté

par les Swing Cockt'Elles.

Bach, Bizet, Chopin, Gerschwin, Rachmaninov, Villalobos, etc
Standards de jazz et chansons populaires.

11h30 – Jusqu'au 28 juillet 2018.

Annabelle SODI-THIBAUT : chant, arrangements et direction artistique ; Ewa ADAMUSINSKA-VOULAND : chant ; Marion RYBAKA chant □ Jonathan SOUCASSE, piano. □ Nicolas THIBAUT : régie son et lumière – □ Raphaël CALLANDREAU : collaboration artistique à la mise en scène – □ Léna ALBERT : assistante de production.

On peut retrouver les Swing Cockt'Elles sur leur site :

www.swing-cocktelles.com et sur Facebook. / CD Amour, swing et beauté. Photo : Lucile Estoupan-Pastre

[1] Ici même, la critique de l'heureux mariage Orgue et chanson (Aznavour/Gainsbourg) du 28 avril 2018 qu'elle célébra avec Frédéric Isoletta à l'orgue.

Compte-rendu, concert. Evian, les 6 & 7 juillet 2018. R. Strauss, L. van Beethoven, P. I. Tchaïkovski. J-J Kantarow, Orch de Chambre de Lausanne. Salonen, Lozakovich.



Compte-rendu, concert. Evian, La Grange au Lac, les 6 & 7 juillet 2018. R. Strauss, L. van Beethoven, P. I. Tchaïkovski. Jean-Jacques Kantarow, Orchestre de Chambre de Lausanne. Esa-Pekka Salonen, Sinfonia La Grange au Lac, Daniel Lozakovich. C'est un

franc succès qu'a rencontré l'édition 2018 des Rencontres musicales d'Evian, 25 ans après la première, avec pas moins de 16 concerts réunissant des stars du monde classique tels que James Ehnes, Nicolas Lugansky, **Daniel Lozakovich** ou encore Frank Peter Zimmermann. Placée depuis 2014 sous la houlette du fameux Quatuor Modigliani, la manifestation lémanique – sise dans la magnifique salle en bois de La Grange au lac, construite à l'intention de Mstislav Rostropovitch – a pris un nouvel essor cette année avec la création de son propre orchestre, le Sinfonia Grange au Lac, composé

d'instrumentistes issus des plus grandes phalanges européennes (Amsterdam, Berlin, Francfort, Leipzig, Londres, Munich, Paris, ou encore Vienne), et placé sous la baguette d'un des meilleurs chefs au monde, le finlandais Esa-Pekka Salonen. Comme une cerise sur la gâteau, la nouvelle formation a eu l'honneur de clôturer le festival, avec deux œuvres qui ont enthousiasmé une salle pleine à craquer : les sublimes Métamorphoses de Richard Strauss et la Symphonie « Héroïque » de Beethoven.

Écrites pour vingt-trois cordes solistes, les Métamorphoses sont dirigées sans partition par Salonen, sans qu'aucune erreur de mise en place n'apparaisse en près de trente minutes d'un malheur contenu, ramené ici à une songeuse réflexion. Le chef développe dans cette œuvre une longue ligne sans jamais jouer complètement la carte de la déploration, ni sans s'appesantir trop sur la répétitivité de l'accord tiré de la Cinquième Symphonie de Beethoven, ni sur le pathétisme issu de la Marche Funèbre de la Troisième qui sera donné en seconde partie de soirée. Les musiciens de la Sinfonia Grange au Lac, avec tous les premiers chefs de pupitres de cette fantastique formation, offrent des variations de nuances et de couleurs absolument magnifiques, à commencer par celles portées par le premier violon de Gregory Ahss (Premier violon de l'Orchestre du Festival de Lucerne), mais aussi de l'alto de Grégoire Vecchioni, (membre de l'Orchestre National de l'Opéra de Paris) ou encore du violoncelle de Christophe Morin (violoncelle solo du Mahler Chamber Orchestra), excusez du peu !

Après l'entracte, la jeune phalange déploie toutes ses potentialités dans une Symphonie « héroïque » résolument magistrale. Salonen semble ici parfaitement dans son élément, et sa direction précise et énergique s'avère en parfaite symbiose avec la puissance du chef d'œuvre beethovénien. Dès le premier accord, son objectif apparaît de façon limpide : dépoussiérer le compositeur allemand et offrir une relecture

moderne de l'ouvrage en mettant en lumière les aspects tellement visionnaires de cette musique. Une mission qu'il réussit avec maestria, et qui nous permet à nouveau d'admirer l'extraordinaire homogénéité des différents pupitres. Vivement la prochaine édition qui sera dirigée par un autre des meilleurs chefs au monde, mais c'est un secret que le festival devrait révéler rapidement...



Un mot sur le concert de la veille qui réunissait l'Orchestre de Chambre de Lausanne, le chef français Jean-Jacques Kantorow mais surtout **le prodige du violon qu'est le jeune suédois Daniel Lozakovich (17 ans !)**. Après un début de carrière fulgurant en 2015, sous la férule de Valery Gergiev, il a signé un contrat d'exclusivité avec Deutsche

Grammophon, et son premier opus discographique consacré à J. S. Bach vient de paraître en juin dernier. C'est de façon très extravertie et engagée qu'il aborde le célèbre Concerto pour violon de Tchaïkovski, avec beaucoup de relief, et un romantisme que l'on qualifiera d'incandescent. Il déroule une lecture profonde, nerveuse et virtuose, centrée sur la précision du phrasé. L'Allegro initial endiablé, l'ample cadence, la Canzonetta centrale, d'un poignant lyrisme et le chaloupé Allegro vivacissimo final, aux accents tziganes, témoignent du panache sans faille de Lozakovich... comme de la qualité exceptionnelle de la phalange vaudoise, et notamment de la petite harmonie...

A noter que la Grange au Lac abrite désormais quatre festivals annuels, un consacré au piano au printemps, le festival d'été des Rencontres Musicales, Les Voix d'automne dédié à l'art lyrique et un dernier dédié au jazz durant l'hiver. A Evian, il y en a pour tous les goûts, et nous serons de retour in loco en octobre (le 30) pour entendre le sublime mezzo

américaine Joyce DiDonato dans un récital consacré à Ravel, Granados et Rossini ... Vivement !

Compte-rendu, concert. Evian, La Grange au Lac, les 6 & 7 juillet 2018. R. Strauss, L. van Beethoven, P. I. Tchaïkovski. Jean-Jacques Kantarow, Orchestre de Chambre de Lausanne. Esa-Pekka Salonen, Sinfonia La Grange au Lac, Daniel Lozakovich

Compte rendu, opera. ORANGE, le 5 juillet 2018. BOITO : MEFISTOFELE. SCHROTT, GRINDA

Compte rendu, opera. Chorégies d'Orange, le 5 juillet 2018.
BOITO : Mefistofele. SCHROTT, GRINDA, STUTZMANN. Balance entre ciel et terre, littéralement : Faust et Méphisto, en l'occurrence **Jean-François Borraset Erwin Schrott**, enlevés de la terre, élevés au ciel sur une nacelle, l'enfer s'en mêlant, restent suspendus entre terre et ciel, à mi-hauteur du plateau et des cintres vertigineux du théâtre antique. L'incident, comique, vire soudain à l'accident dramatique : deux des quatre filins, tirant plus haut d'un côté la mince plateforme aérienne, en déséquilibrent le niveau horizontal et les deux hommes glissent vers le bas incliné du plancher, s'accrochant comme ils peuvent à la balustrade pour ne pas tomber. Les deux hommes tentent désespérément, en se déplaçant d'un côté ou l'autre, de rétablir l'équilibre devenu instable. Mais l'inférieure nacelle, s'incline, tangue, oscille de façon imprévisible, devient balançoire, balancelle folle près de tourner aux cris d'effroi du public devant le spectacle

inédit, pris au début comme un gag de mise en scène. Le plateau penche de plus en plus, frôle la verticale, le ténor, entraîné par son poids, est précipité vers le vide et sans doute serait-il tombé sans le sang-froid du baryton incarnant l'infernal Méfistofele, qui le retient en s'agrippant lui-même à la rampe : Faust sauvé de la chute par le Diable. Miracle supplémentaire : le mistral endiablé d'ordinaire s'abstient par compassion de ne pas souffler. On souffle. On a frôlé le pire.

ENTRE CIEL ET TERRE, LE DIABLE BALANCE

MEFISTOFELE

Opéra

d'Arrigo Boito

Livret du compositeur d'après les deux *Faust* de Gœthe

en quatre actes, un Prologue et un Épilogue

Création à Milan, la Scala, le 5 mars 1868

Version révisée : Bologne, Teatro Comunale, 4 octobre 1875

Version définitive : Milan, la Scala, 25 mai 1881



Au deuxième acte, prudemment la nacelle, s'en tint au niveau modeste d'une plateforme, et s'abstint pour la seconde représentation.

I. L'œuvre

Diables d'hommes

Sur l'homme vendant son âme au diable contre l'amour d'une jeune femme, l'Espagne connaissait déjà quelques pièces de théâtre, ***El esclavo del demonio***(1612), 'L'esclave du démon', de **Mira de Amescua** et, entre autres plus tardives, ***El mágico prodigioso***, 'La magicien prodigieux' (1637)[1]de **Pedro Calderón de la Barca**, inspirée de la légende des saints

Cyprien et Justine, martyrs d'Antioche, III^e siècle : pour l'amour de la jeune chrétienne, le jeune savant païen, qui s'interrogeait sur le pouvoir absolu d'un Dieu unique contre la pluralité dissolue du panthéon des dieux antiques, signe un pacte avec le Diable.

C'est aux écrivains allemands du *Sturm und Drang*, dont **Herder**, **Schiller** et **Gœthe**, férus de culture espagnole antidote au classicisme français, que l'on doit le renouveau de l'intérêt pour la poésie du Siècle d'Or espagnol (Gœthe en adaptera des poèmes) et son théâtre, dont s'abreuvera aussi Hugo. Il est probable que Gœthe y ait puisé, pour sa fameuse tragédie, l'enjeu de la femme dans le pacte avec le diable, absente dans le livre source, ***Historia von Dr. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler...***, couramment appelé ***Faustbuch***, 'le Livre de Faust', paru à Francfort en 1587. Ce recueil populaire s'inspirait des légendes ténébreuses entourant le réel Docteur Johann Georg Faust ([1480-1540](#)), alchimiste allemand, astrologue, nécromancien, c'est-à-dire magicien. [2] Un musée lui est consacré à Knittlingen, sa ville natale.

La science rationnelle moderne, n'était pas encore sortie de la gangue des sciences occultes dans lesquelles, astrologue et astronome confondus, dans les secrets encore incompréhensibles, on voit souvent, par crainte et superstition, la main, la griffe du diable. Ainsi, la mort du savant Docteur Faust en 1540, dans une explosion due sans doute à ses recherches chimiques ou alchimiques, passera pour le résultat de ses expériences diaboliques, du pacte qu'il aurait passé avec le Diable, signé de son sang, pour retrouver la jeunesse sinon l'amour.

Ce livre, qui sera aussi traduit avec succès en français en 1598, sera adapté, d'après la traduction anglaise, par **Christopher Marlowe** dans sa pièce ***La Tragique Histoire du docteur Faust*** (1604) et, donc, deux siècles après, par **Johann**

Wolfgang von Gœthe dans son premier Faust (1808), qui fixera dans l'imagerie romantique, la touchante figure de Marguerite au rouet : séduite, enceinte, abandonnée, matricide, infanticide enfin : condamnée à mort, et refusant d'être sauvée avec la complicité de Méphistophélès, pour le salut de son  me. Son contemporain **Gotthold Ephraim Lessing** , avait aussi commencé, sans l'achever, une pièce sur Faust en 1759.

Faust lyriques

Berlioz avait représenté à Paris, sans guère de succès, en 1846, ***La damnation de Faust*** d'après la célèbre pièce de Gœthe traduite en 1828 par Gérard de Nerval : « Pour la 'Chanson du rat', il n'y avait pas un chat dans la salle », constatera cruellement Rossini. Ruin , Berlioz s'exile. Gounod sera plus heureux. Hant  par le thème, gratifié du bon livret que lui écrivit Jules Barbier, la contribution de Michel Carré auteur d'un drame intitulé *Faust et Marguerite*, se limitant à l'air du Roi de Thulé et à la ronde du veau d'or. Après des remaniements, l'opéra triompha en 1859, et rivalise en popularité dans le monde avec la *Carmen* de Bizet.

Finalement, des trois versions lyriques du XIX si cle (nous ne connaissons malheureusement pas le contemporain ***Faustus, last night*** de 2004 de Pascal Dusapin), c'est l'opéra de Gounod, resserré et dramatisé sur l'aventure amoureuse avec Marguerite, d'une délicate poésie, qui demeure le plus connu, malgré un héros éponyme guère brillant, vieillard savant, oublieux de son sublime désir de déchiffrer les grands mystères du monde, chantant, tout guilleret, un couplet digne d'un épicurien bourgeois d'Offenbach, Brésilien ou Baron, qui borne, ou au contraire brame, une insatiable ambition très Second Empire, « s'en fourrer jusque-là », avide de plaisirs terrestres et non plus spirituels ou intellectuels :

À moi, les plaisirs,

Les jeunes maîtresses,

À moi leurs caresses [...]

Et la folle orgie

Du cœur et des sens.

La scène de l'église entre Marguerite et Méphisto est d'une effrayante grandeur où le diable sort enfin d'un rôle presque toujours facétieux. Dans cette version très humaine, c'est l'amour physique qui transcende le vide métaphysique du vieux savant.

Celui de Berlioz, plus ambitieux philosophiquement, avec une belle envolée lyrique, tellurique, presque cosmique, malgré un Méphisto ambigu envers lui (« Voici des roses [...], Sur ce lit embaumé, / Ô mon Faust bien-aimé, / repose... »), ironique plus que maléfique, se dilue dans une action dispersée. S'il ouvre la voie à Wagner comme auteur et compositeur, Berlioz n'est pas un dramaturge et encore moins un poète : à de rares exceptions près (la mort de Didon, l'invocation à la nature de Faust, son texte est émaillé de gaucheries.

Faust sans faste Boito, sauvé par le Diable

Du plus ambitieux, celui de Boito, nous n'avons que l'ultime version très remaniée. Assurément, sans être grand dramaturge capable de condenser la trame, se contentant d'en faire une succession de tableaux lâchement reliés, trop perdu dans le spectaculaire, le décoratif des sabbats satanique et classique qui diluent l'action, il est cependant un très grand poète, avec de remarquables bonheurs d'expression, des jeux de sons et de sens et de rythme (1-2, 1-2...) tels les vers trochaïques sur des mots bisyllabiques accentués sur la première (longue/brève, longue/brève...) qui semblent mordre la tirade à Faust de Mefistofele, esprit qui nie :

Rido e avvento questa sillaba:

« No! »

Struggo, tento, ruggo, sibilo:

« No! »

Mordo, invischio,

Struggo, tento, ruggo, sibilo:

Fischio! Fischio! Fischio!

Eh!

Mêmes belles trouvailles encore comme l'obsédant « Camina, camina... » de Mefistofele à son héros, repris sur deux actes, ou les répétitions parallèles des chœurs, qui feront lien avec le nostalgique « lontano, lontano... » du duo de Faust avec Marguerite. L'emploi souvent de la *silva*, combinaison de vers endécasyllabes (onze pieds) brisés par l'heptasyllabe (sept pieds), l'heptasyllabe et son « pied brisé » de cinq (exemple ci-dessus), dans presque toute l'œuvre donne une souplesse qui, à l'exception de l'obsédante cantilène de Marguerite en prison et prisonnière aussi de ses crimes, seul air *clos*, à couplets, offre une déclamation lyrique qui tranche sur l'opéra à numéros, à *formules*, comme le critiquait justement Boito, avec une musique d'une densité wagnérienne, mais finement et richement orchestrée. Marguerite, sauvée en succès par cet air magnifique, mieux entré dans le répertoire que l'opéra, y est scéniquement sacrifiée.

Car la partie la plus humaine du mythe, le drame réel de Marguerite, éthique, y est traitée de façon elliptique, contrastant à peine avec l'idéale, l'abstraite Hélène du songe esthétique : Réel contre Idéal. Du moins dans ses paroles et actes sinon dans une simple allusion de Mefistofele, Faust y est moins un savant demiurge, audacieux rival de Dieu, qu'un sage s'avouant soucieux de l'homme et de Dieu, plongé dans l'Évangile au début, y replongeant dans la fin, remué de rêves moins scientifiquement humanistes transcendants qu'humanitairement sociaux, sinon socialistes. Il reste un bon bourgeois bondé de bonnes intentions, n'ayant pour ambition,

contre laquelle il mise son âme, que de jouir en cette vie d'un instant de bonheur qu'il voudrait retenir, miraculeux arrêt sur image, qu'il réclame et proclame au début et à la fin : « Arrestati, sei bello! », même fardé d'esthétisme. On s'étonne que ce médiocre personnage soit l'enjeu d'un pari « humain » comme dira Mefistofele, avec un Dieu qui parle dans la nuée archangélique.

Même fidèles à Gœthe, le Prologue et l'Épilogue, barbouillés de bondieuseries bourgeoises bourgeonnantes, tourbillonnant de mols amas d'anges en leurs nuées, sont d'un **kitsch angélique** du temps, retrempé dans l'eau bénite d'une Église qui tente de récupérer par la dévotion mariale le terrain politique perdu dans une Italie sécularisée. Avec les guerres d'indépendance italiennes, à partir de 1859, le pape a vu avec chagrin la peau de son pouvoir temporel rétrécie inexorablement à son simple état de Saint-Pierre de Rome. Pie IX lance une offensive pastorale pour reconquérir par le spirituel le pouvoir temporel perdu. Avant même de se faire voter le dogme de l'infailibilité du pape, il promulgue en 1854, le **dogme de Immaculée Conception de Marie**, caressant un renouveau de dévotion mariale populaire due à quelques apparitions de la Vierge, les encourageant ou suscitant ensuite, qu'il homologue en série (Rome, [1842, La Salette, 1846, Lourdes 1858](#)[3], U.S.A., [1859, Pontmain, 1871, Pologne, Irlande, etc](#)).

Faust, semble donc un humaniste chrétien sans grande envergure comme l'annonce Méphisto lui-même et son prêchi-prêcha moralisateur est traversé du vague rêve utopiste du socialisme chrétien qui fourbit alors de modestes armes, bien loin ici de toute revendication révolutionnaire. Cependant, reste le relief de

ce dernier Méphisto, omniprésent, méprisant envers l'humanité, dont on sent avec regret ce qu'il pouvait être dans la version naufragée. En tous les cas, plus qu'envoyé de son grand maître Satan, Mefistofele, juvénile et prodiguant la jeunesse à

Faust, s'oppose frontalement et personnellement à Dieu (mais à travers les Chœurs célestes tout de même, la bienséance oblige), lui pose un défi et se définit : « Esprit qui nie ». En somme, vecteur, acteur et facteur du néant.

Un Méphisto nihiliste, manichéen

Et, en effet, il est étonnant que l'on n'ait pas relevé, dans cet esprit qui nie, la dimension qu'on dirait « négationniste » si ce terme n'avait pris aujourd'hui un tour spécial et spécieux qui ferait, au contraire, affirmer avec sarcasme à Méphisto la vérité délicieuse de l'horreur. Terroriste par définition, c'est la terreur qu'il entend propager par la destruction de la trilogie platonicienne du Vrai, du Beau, du Bon, récupérée par le christianisme qui en fait les attributs de Dieu. Formulé en 1799 par un contemporain de Gœthe, **Friedrich Heinrich Jacobi**, le nihilisme imprègne politique et littérature dès le milieu du XIX^e siècle de la Russie à l'Europe occidentale, scepticisme allant jusqu'à la négation de toute valeur. Le Dieu garant de la morale et de la Vérité est mort comme dira Nietzsche.

Invisible sinon moribond en tous les cas chez Boito, qui n'existe qu'à travers son Méphisto guère méphitique, de bonne compagnie même à ce Dieu absent avec lequel il discute « humainement », tout en annonçant son désir d'anéantir l'homme, prétendant faire le Bien en voulant le Mal, se présentant à Faust comme « Une part vivante/ De cette force/ Qui sans cesse/ Pense le Mal mais fait le Bien ».[4]

Cette opposition entre Bien et Mal, Ciel et Enfer, transposée en termes esthétiques, est le sujet même du poème *Dualismo*, 'Dualisme', tiré du recueil *Il libro dei versi*, 'Le Livre des poèmes', de « vers » « blasphématoire », puisqu'il y est

question de « forme », de « mètre », que Boito publie en 1863, intelligemment mis en tête du programme. N'était-ce que cette contradiction humaine se résout plutôt en hésitation, équilibre instable sur la corde raide du funambule qu'est l'homme, tiraillé entre « péché et vertu » (dernière strophe), on pourrait parler de manichéisme

II. Réalisation et interprétation

C'est en tous cas la ligne de force, transposée en images et lumières, par la mise en scène de **Jean-Louis Grinda**.

Des répliques de colonnes antiques à l'avant-scène semblent dédoubler les vraies, théâtre futur de la remontée onirique à la Grèce ancienne. Des coursives et tribunes en tubes métalliques (décors, **Rudy Sabounghi**) permettront d'étager en hauteur et ranger en longueur les célestes cohortes angéliques, mais ces praticables s'avèrent peu pratiques, longs et lents à placer et déplacer, rompant l'action et la musique avec un temps trop long pour Orange et les dangers climatiques imprévisibles de vent ou grain soudains. Cependant, on comprend que cette durée d'une angoissante ou distrayante longueur pour l'attention du public, est à l'évidence nécessaire pour assurer la métamorphose des phalanges d'anges en populace dans la fange terrestre des liesses populaires endiablées : quelque deux cents solistes. Mais on a encore en mémoire un lointain *Trovatore* où le placement et déplacement répétés des tours de siège, d'une longueur comique ou affligeante, furent le clou ou le trou du spectacle, les spectateurs patients applaudissant les machinistes que les autres huaient.

Les vidéos de **Julien Souliers** situeront discrètement les divers lieux de l'action, avec une évocation de Troie en flammes, et un torrent lumineux tombant du ciel à certains moments, on ne sait plus si rayonnement du Saint Esprit, hyperbole de l'hypostase divine arrosant le monde ou apocalyptique déluge de feu devant l'anéantir.

L'ouverture est solennelle, éclatante de cuivres et percussions. Appel de trompettes en coulisses, frémissements, vrombissements : entrée d'un interminable cortège d'anges grimant, s'étageant sans doute selon leur hiérarchie, anges, archanges, chérubins, sur les galeries métalliques, d'autres s'alignant horizontalement au pied, le long de l'immense scène. Un souffle de vent, souvent malin esprit ou fidèle ami, agite d'un évanescent mouvement leurs amples tuniques, les plumes de leur cou. Ce sont sans doute des anges « purs » invoqués par Marguerite chez Gounod, à coup sûr « radieux » dans leur éblouissante blancheur exaltée par la lumière ici séraphique de **Laurent Castaingt**, doucement bleuie de nuit tombante : éclairés d'en haut et entre les rangs du bas avec des effets irréels de vaporeuse transparence, cette molle masse, ce pullulement floconneux a la nébuleuse consistance des rêves. Ou des cauchemars quand cette impressionnante masse surplombante, poussée par une force invisible à l'avant-scène, les masques blancs des visages se précisant ou s'indéfinissant, semble s'imposer et peser sur nous, monstrueuse phalange de fantômes sur un tutti orchestral et visuel de gros plan dont la grandeur, le grandiose gomme la grandiloquence.

Effectif renversement sur un rayon rouge généralisé en rougeur quand ces anges sans sexe, ambivalents, sur des grincements pointillés de flûtes et des pincements de cordes, virent au démoniaque pour frayer passage à ce Mefistofele nonchalant, virevoltant souplement dans son seyant manteau de cuir noir, toupet argenté ou blond de soufre tel un espiègle Tintin des abysses infernaux, escorté de servants/servantes en costumes

manichéens, blanc et noir en symétrie antithétique qui, verre à la main, entame son long débat finalement mondain avec Dieu, le Vieux, par anges interposés.

On comprend alors la nécessité des masques et la durée (dont se moquent les anges éternels) entre ce (trop) long épilogue plus oratorio que théâtral, pour donner aux choristes le temps de se muer diaboliquement en une masse humaine carnavalesque (en un dimanche de Pâques !) déferlant à l'acte I pour une folle et carillonnante bacchanale, une orgie de sons et de couleurs, une débauche de costumes festifs d'une inventivité époustouflante de **Buki Shiff** : un homme sur échasses, un autre sur patins à roulettes, un chevalier à la marionnette sicilienne, des porteurs de pancartes des péchés capitaux à la Kurt Weill ; feu d'artifice et pluie de confettis mais de la fosse –bien nommée– d'orchestre sourd une sourde musique, spectrale, grondant des profondeurs.

Bain de foule érotique pour Mefistofele. Puis, sur la tribune juché, juvénile, il jubile, joue, jongle avec le globe du monde tel un Dieu ou Diable d'allégorique autodafé baroque espagnol, contemplant de la hauteur de sa morgue, le peuple rampant et bavant à ses pieds à ses pieds. Ainsi présent à la foule idolâtre, il se présente à l'âtre grisâtre probable (l'opposition froid et brume du nord face au soleil du midi est sensible dans l'œuvre, soulignée même dans le dernier acte), disons au pauvre et morne bureau de Faust fuyant la foule avec son disciple Wagner, sous l'espèce d'un moine gris.

C'est sans doute la scène clé du tentateur qui, omniprésent face à un Dieu absent, singulier dans la foule compacte, se présente ici ès qualité, l'Esprit qui nie, exprimant ses desseins : troubler par ses « querelles » et son « ricanement » le loisir du Créateur, objectif qui semble en faire un fils rebelle et taquin faisant enrager son Dieu de Père. Mais son but se précise : il ne respire que par le désir du « Néant et la ruine universelle », son « atmosphère vitale ».

Plan de carrière d'un beau diable qui ne lui a pas réussi pour l'instant depuis la nuit des temps de son conflit avec Dieu. De plus, l'air est d'une telle expression, poétique et musicale que sans doute sa beauté même en neutralise-t-elle le contenu. Par ailleurs, **Erwin Schrott**, siffleur et persifflueur, fumiste fumeur, cigarette au bec en permanence (comment diable fait-il pour la rallumer ?), jeune, athlétique, souple, dégaîne de gamin gouailleur, charmant et charmeur, est un beau Diable qui mène le bal et qui donne envie à bien du monde d'y entrer avec lui, Pacte, Pacs ou pas. Même sans graves abyssaux, sa voix, souvent dans le registre bas du médium, est d'une superbe égalité sur toute son étendue, solide, sonore, d'une fermeté rare pour une basse même barytonnante, d'une belle couleur. Tous ces moyens sont mis au service d'un texte dit avec une exemplaire diction, qui semble exactement coulé pour lui, pour ses qualités de comédien d'une aisance bien diabolique. Ses plaisanteries lors de l'incident de la nacelle, son sang-froid, et sa course de vainqueur tiré d'affaire autour de l'orchestre lui valent une ovation justifiée d'un public conquis par la personne autant que le personnage. Bref, un bien bon diable qu'on n'enverrait pas en enfer.

Face à ce héros bien campé en texte, le Faust sans grande ambition de l'ouvrage a bien à faire. Mais la voix de ténor de **Jean-François Borras**, ample, au médium très corsé, s'allégeant dans des aigus souverains, souple et nuancée, est d'une grande beauté et il réussit un parcours convainquant en homme terne au terme de sa vie aspirant, pour toute ambition métaphysique, à un seul beau moment physique de beauté et de bonheur qu'il ne semble même pas trouver dans son onirique idylle avec Hélène, comme il ne l'avait pas compris dans l'amour de la sacrifiée Marguerite. C'est un poète plus qu'un savant. Héros sans héroïsme en perpétuelle fuite, il aura pour proche cousin un aussi inconsistant Hoffmann errant de tableau en tableau décousus à la recherche idéale d'une Muse qu'il n'est pas capable de reconnaître dans la série usée de femmes,

telle, finalement trait d'union avec le Ciel et le Salut, Marguerite.

Cette dernière, c'est **Béatrice Uria-Monzon** dans l'exploration vocale actuelle de l'évolution de sa voix. Ce n'est pas, à son rouet absent, une Gretchen, une jeunette Margot ou Margotton de village : c'est une femme, ce qui rend plus lourd le piège dans lequel Faust lâchement masqué en Heinrich, la fait tomber. Si elle dit coucher encore avec sa mère, ce n'est pas, comme un croit, un signe d'enfance ou de jeunesse : on partageait alors le lit unique à plusieurs, même dans les auberges. On sent qu'elle a l'étoffe des grandes âmes trahies par la vie. Son air à succès (vengeance de l'héroïne sur l'auteur qui la traite avec une hauteur elliptique) est le seul passage humain de cette allégorie sans humanité, où le Docteur Faust est même une abstraction. Meurtrière meurtrie, entre délire, déni et aveu du matricide et de l'infanticide, elle dénoue ses vocalises comme autant de chaînes de la fatale délivrance finale de son âme envolée, mêlées de cris encore terrestres de sa chair déchirée, bouleversante. Après toutes ces scènes d'un grandiose spectaculaire très extérieur, celle, confidentielle, de la prison, appelée par un nappage sombre de cordes graves menaçantes, éclairée à peine de la lame d'une clarinette, dans la pénombre zébrée des grilles carcélaïres des cursives, est d'une tragique grandeur intime, en écho sonore et visuel avec la beauté hiératique mais si humaine de l'interprète.

Interprétant aussi l'Hélène du rêve hellénique de beauté grecque idéale imposé par Winkelmann, qui eut tant d'influence sur Gœthe, la voix même d'**Uria-Monzon**, dans la radieuse lumière et l'auréole dorée de sa tunique, nous semble devenir autre, plus claire. Mais, nouvelle Cassandre prophétisant la ruine de Troie, avec cette dramatique évocation, on retrouve avec émotion les couleurs et les accents sombres de la tragédienne de *La Mort de Cléopâtre* de Berlioz.

Accorte Dame Marthe le diable au corps, revenant du marché

avec son filet à provisions débordant de nourritures terrestres de bonne chère et chair, avec juste une scène, hilarante, tentant et testant Mefistofele, **Marie-Ange Todorovitch** met les spectateurs dans sa poche, –qu'elle n'a plus, puisqu'elle a fait un strip-tease, inopérant sur ce pauvre démon. Tant pis pour lui.

Un peu trop loin, **Reinaldo Macias**, campait un débonnaire Wagner puis Nereo au joli timbre comme, avec trop peu de chant, **Véronique Lemerrier**, en Pantalès grecque, nous faisant regretter la minceur de ces deux rôles pour les qualités qu'on leur devine.

Coordonnés par **Stefano Visconti**, les divers chœurs (des Opéra Grand-Avignon, Opéra de Monte-Carlo, Opéra de Nice, plus le chœur d'enfants de l'Académie de musique Rainier III-Monaco) bordent, du Prologue à l'Épilogue céleste, les quatre actes de cet étrange opéra, lui donnant donc, avec ce début et cette fin aussi prolixe, le caractère statique d'un oratorio, ou du moins, de symphonie chorale et voix solo, Mefistofele, pour le premier, à deux voix, le même et Faust pour le second. Encombrants par leur nombre, deux cents choristes nous dit-on, ils freinent la dynamique de l'œuvre, déjà pas bien grande, entraînent d'inévitables retards du temps nécessaire aux changements importants de leurs costumes. Mais, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils remplissent, de leur mesure, la démesure du lieu, surtout traités de cette spectaculaire façon.

Mais la musique que leur prête Boito est impressionnante pour le Prologue, plus dramatique car courant vers une fin dans l'Épilogue. Et il faut dire que **Nathalie Stutzmann**, à la tête de **l'Orchestre philharmonique de Radio France**, les dirige de main de maître, on n'ose dire maîtresse tant les féminins sont piégés aujourd'hui. La magnifique contralto, de sa carrière de « baroqueuse », tire une finesse d'approche de la partition qui nous en délivre des couleurs timbriques raffinées sans pointillisme qui dissoudrait les ensembles, ce qui n'empêche

pas une violence, même contrôlée, un sens indéniable de la grandeur et la maîtrise des proportions. De sa carrière de chanteuse, elle tire ce sens vécu du souffle, le respect des chanteurs, jamais couverts, jamais pressés. Les ovations enthousiastes qui la saluent, amplement méritées, nous donnent la distance d'une heureuse évolution des mœurs quand on se souvient des difficultés naguère encore rapportées par une **Claire Gibeault**, pourtant sous les auspices de **Claudio Abbado**, pour se faire respecter puis admettre comme chef, cheffe, maître, maîtresse, maestro ou maestra, peu importe, à la tête d'un orchestre.

Aux amours rêvées d'Hélène, la Beauté, et de Faust, la Science, Grinda donne un digne fils : Icare. Mais, envolé du dédale paternel du monde vers un inaccessible Idéal, après la mort de celui de Marguerite, sa chute signe celle du Fils trop ambitieux tentant de rivaliser avec le Père, Dieu. Ce n'est qu'en s'y soumettant après sa diabolique escapade et incartade que Faust, guère triomphant, penaud, revient au bercail des humains très soumis, assoupis dans l'opium des peuples. Pessimiste victoire.

Chorégies d'Orange, Théâtre Antique

Mefistofele de Boito

5 et 9 juillet

Direction musicale : **Nathalie Stutzmann**

Mise en scène : **Jean-Louis Grinda** ;

Décors : **Rudy Sabounghi** ;

Costume : Buki Shiff ;

Éclairages : Laurent Castaingt ;

Vidéos : Julien Soulier

Distribution :

Mefistofele : Erwin Schrott ;

Faust : Jean-François Borras ;

Margherita : Béatrice Uria-Monzon ;

Marta : Marie-Ange Todorovitch ;

Wagner / Nereo : Reinaldo Macias ;

Elena : Béatrice Uria-Monzon ;

Pantalis : Valentine Lemercier .

Orchestre philharmonique de Radio France. Chœurs des Opéras d'Avignon, Monte-Carlo et Nice

Choeur d'enfants de l'Académie Rainier III de Monaco.

La télévision, service public, manifestant assez de mépris pour le sien en estimant qu'il ne pouvait s'intéresser à découvrir un Faust trop peu connu, ne l'a pas filmé.

<https://www.youtube.com/watch?v=ydhLIC46GZY>

Photos : Ph. Gromelle sauf 5, C. Abadie

1. Débauche angélique ;
2. Mefistole et la plume d'oie de Faust ;
3. Dame Marthe en folie ;
4. Faust et Marguerite ;

5. Marguerite en prison ;

[1]J'en ai fait une adaptation en français sous le titre : *Faust vainqueur ou le procès de Dieu*, à la demande du metteur en scène Adán Sandoval.

[2]Sur les divers Faust, je renvoie à mon livre *Figurations de l'infini*. L'âge baroque européen, Prix de la prose et de l'essai 2000, le Seuil, 1999, « 1. Du monde en chiffre au monde chiffré » et « De Dieu le Père au Père-Dieu », « La fin des thaumaturges », p.389-399.

[3]Ce n'est pas un hasard sans doute si la Vierge se serait présentée à la jeune et inculte Bernadette Soubirous en s'identifiant « *Que sòl era Immaculada Concepcion* ».

[4] "Una parte vivente / Di quella forza/ Che perpetuamente/
Pensa il Male e fa il Bene" (Acte I)