

Compte-Rendu, concert. Aix-en-Provence, GTP, le 30 mars 2018. J. S. Bach : La Passion selon St Jean. Pygmalion, Raphaël Pichon.



Compte-Rendu, concert. Aix-en-Provence, Grand-Théâtre de Provence, le 30 mars 2018. J. S. Bach : La Passion selon St Jean. Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon (direction). Avec plus de 20.000 spectateurs pour le cru 2018, le Festival de Pâques

d'Aix en Provence affiche ses ambitions et draine de plus en plus un public international, à l'image de son grand frère estival. Parmi les temps forts de la sixième édition, le public festivalier aura pu entendre des artistes de la trempe d'Andras Schiff, Yefim Bronfman, Khatia Buniatishvili, Emmanuel Pahud, Vladimir Spivakov, et des formations de prestige telles que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France, l'Orchestre National de Russie, et même l'Orchestre de la Wiener Staatsoper, pour une version de concert des Noces de Figaro dirigé par Alain Altinoglu !

Magistrale Saint-Jean de JS

BACH, par Pygmalion

En ce qui nous concerne, nous avons pu assister à une magistrale exécution de la sublime Passion selon St Jean de J. S. Bach, dirigé par le jeune et talentueux **Raphaël Pichon** à la tête de son **Ensemble Pygmalion** (qu'il a formé il y a douze ans déjà !). Six solistes se répartissent ici les récitatifs (personnages de l'Evangéliste, de Jésus, de Pilate...), certaines arias étant également déclamées en même temps que certains Chorals. Les chanteurs sont ici surélevés sur des petits podiums et placés devant l'orchestre, en formation réduite (une vingtaine d'instrumentistes). Cette approche induit beaucoup de théâtralité – notamment avec le fameux chœur « *Herr, unser Herrscher* » -, qui plonge l'auditoire de facto dans le drame, avec une tension tangible.

Personnage à part entière de l'ouvrage, le chœur fait preuve d'une magnifique homogénéité et l'on applaudira à deux mains au superbe travail sur la précision du texte et de la diction. La soirée recèle beaucoup d'instantanés riches en émotion. En premier lieu, à travers le récit de l'Evangéliste interprété par le formidable ténor allemand **Julian Prégardien**. Doté d'un timbre clair, il se montre particulièrement expressif pour évoquer les derniers jours de Jésus, ... de la trahison de Judas jusqu'à la mise au tombeau. Avec sa belle voix grave, le baryton tchèque **Tomas Kral** campe un impressionnant Jésus. L'autre voix grave, le baryton-basse allemand Christian Immler s'avère un Pilate non moins crédible, qui livre un très beau « *Betrachte, mein Seel* », quasi murmuré. Autre bonheur, la soprano ukrainienne **Kateryna Kasper** qui émerveille par la luminosité de son timbre et par son ineffable musicalité, notamment dans l'un des plus beaux airs de la partition : « *Zerfliesse, mein Herze, in Flüten der Zähnen* ».

Le plus grand bonheur vocal de la soirée reste cependant, à notre avis, le « *Es ist Vollbracht* », dévolu à l'alto

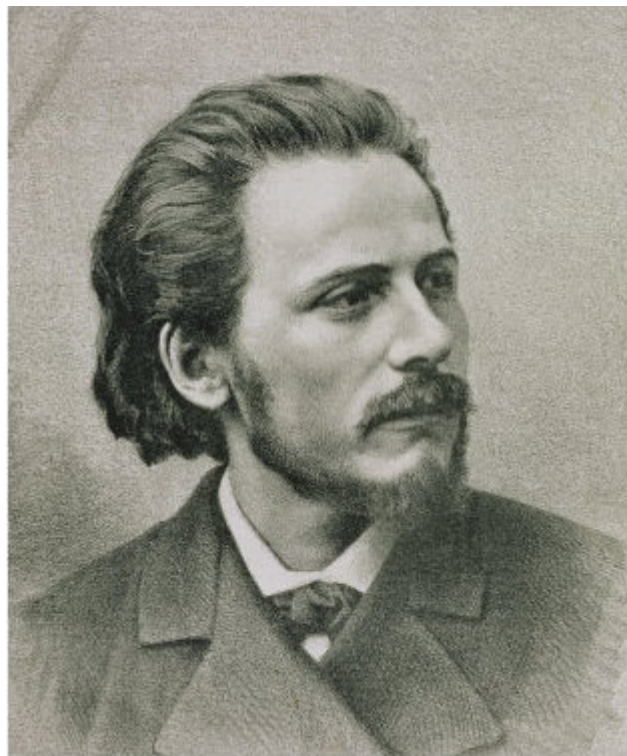
française **Lucile Richardot**. En plus de chanter avec une grande délicatesse, la voix est par ailleurs pourvue de puissance et de projection, et parvient surtout à faire passer l'émotion escomptée.

L'orchestre n'est pas en reste et se montre d'une constante efficacité sous la baguette attentive et sensible de Raphaël Pichon. Les subtilités harmoniques générées, la remarquable cohésion des pupitres, les tempi rapides et contrastés enchantent les oreilles du public et il nous faut absolument citer quatre des solistes : le somptueux violoncelle d'**Emilia Gliozzi**, la délicate viole de gambe de **Julien Leonard** ou encore les flûtes éthérées de **Giorgia Browne** et **Anne Thivierge**. Les vivats qui ont couronnés la soirée ne semblaient plus vouloir finir !

Compte-Rendu, concert. Aix-en-Provence, Grand-Théâtre de Provence, le 30 mars 2018. J. S. Bach : La Passion selon St Jean. Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon (direction). Julian Prégardien (ténor), Tomáš Král (baryton), Kateryna Kasper (soprano), Lucile Richardot (alto), Christian Immler (baryton-basse).

Compte-rendu, opéra.
MARSEILLE, Opéra, le 23 mars

2018. MASSENET : Hérodiade, 1881. V VANOOSTEN / J-L PICHON



Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 23 mars 2018. MASSENET : Hérodiade, 1881. V VANOOSTEN / J-L PICHON. □ De la Bible à Hérodiade, Hérodiade. Jean le Baptiste. Tête capitale du conte et de l'opéra, Jean le Baptiste apparaît dans les Évangiles comme cousin et parallèle exact de Jésus. À ses parents âgés et stériles, il est aussi annoncé par l'ange Gabriel. Sa mère Élisabeth, en a soudain le sentiment en ses entrailles par l'opération du

Saint Esprit lors de la Visitation de sa cousine Marie après l'Annonciation, les deux enfants tressaillant simultanément dans le ventre respectif des deux femmes enceintes (Luc, 1 : 20, 24-56). Contemporain presque exact de Jésus qu'il baptise, il est une anticipation du Christ, qu'il annonce et énonce lui-même comme « l'Agneau de Dieu », refusant le titre d'Élie conféré par le peuple, confédéré par ses prédications enflammées, voyant en Jean le Messie prophétisé par la Bible, le possible nouveau roi d'Israël colonisé par les Romains. Il refuse aussi le titre de « Prophète », se définit comme « une voix qui clame dans le désert » (Jean, 1 : 23, 26-27, 29-31, 36). Vêtu de « poils de chameau », « une ceinture de cuir autour des reins », se nourrissant « de sauterelles et de miel sauvage », il baptise dans le Jourdain et proclame la fin des temps, l'urgence de la repentance (Matthieu, 3 : 1-12).

AIMER À PERDRE LA TÊTE

Mais ses imprécations contre le mariage incestueux d'Hérode et de sa nièce et belle-sœur Hérodiad ou Hérodiade entraînent sa perte. Hérode, « chef de district » selon Matthieu, le fait enfermer, tente vainement de le faire taire. Finalement, lors d'un banquet pour son anniversaire, aux instances d'Hérodiade lasse de ses insultes incessantes, séduit par la danse de sa belle-fille et nièce, Salomé (innommée par les évangélistes), prisonnier de sa promesse inconsidérée de lui donner tout ce qu'elle demanderait si elle accédait à son désir de la voir danser encore, malgré ses réticences, Hérode se résoudra à le faire décapiter pour complaire à la jeune fille qui a consulté sa mère et recevra la tête du Baptiste sur un plateau (Marc, 6 : 21-29 ; Mathieu, 14 : 9-10).

De passage à Jérusalem, Hérode, hanté par cette mort, se fait présenter Jésus en qui il voit « Jean le Baptiste [relevé] d'entre les morts », ce qui expliquerait ses miracles (14 : 1-2). C'est peut-être pour cela que, lorsque Jésus est arrêté tant les prêtres et les Romains craignent un soulèvement lors de la fièvre de la Pâque juive dans une Jérusalem exaltée, en ébullition, il refuse de le juger bien que relevant de sa juridiction de Galilée, le remettant à Ponce Pilate.

Hérode Antipas (20 av. J-C-39 ap. J-C.)

Il est l'un des quatre fils d'Hérode le Grand, celui du Massacre des Saints Innocents, Roi de Judée avec l'aval d'Auguste. À sa mort, le monarque divise son royaume en quatre « tétrarchies » accordées en héritage à ses fils, celle de

Galilée-Parée revenant à notre Hérode Antipas, devenu ainsi Tétrarque, gouverneur de la Galilée, « chef de district » pour Matthieu. Il ambitionne de ceindre la couronne comme son père tout en cultivant l'amitié des Romains ; il s'est fait bâtir une capitale, nommée Tibériade en l'honneur de l'empereur Tibère qui a dû l'adoubé à Rome.

Hérodiade

C'est sans doute pour cela que, répudiant sa femme, fille du roi nabatéen de Pétra, il épouse l'ambitieuse Hérodiade, femme et nièce de son demi-frère Hérode sans Terre, avant la mort de celui-ci, petite fille d'Hérode le Grand, qui est donc aussi sa nièce et belle-sœur. Double divorce et mariage scandaleux dénoncé par le Baptiste, réprouvé par les Juifs, contesté par les Nabatéens qui battent les armées d'Antipas, dont la défaite est vue par le peuple comme une vengeance divine en punition de l'exécution de Jean.

Hérodiade a eu, de son premier mariage, une fille, Salomé, qui est donc aussi la nièce d'Hérode. Mais les évangélistes, on l'a dit, ne la nomment pas lors de sa danse fatale, la désignant simplement comme la fille d'Hérodiade, « la jeune fille ».

Victime, d'une machination d'Agrippa, semble-t-il frère d'Hérodiade, auprès de l'Empereur, Hérode est déchu par Caligula, banni et exilé en Gaule. Hérodiade le suivra fidèlement dans son exil.

Hérodias de Flaubert

Flaubert publie en 1877 ses trois nouvelles, Trois Contes, qu'il a élaborés trente ans durant, parmi lesquels Hérodias, autre nom d'Hérodiade. Il suit exactement les Évangiles, brossant simplement un tableau coloré de la situation exacte. Hérode est dans sa citadelle de Machaerous, pas à Jérusalem, contemplant avec angoisse

« les troupes du roi des Arabes, dont il avait répudié la fille pour prendre Hérodias, mariée à l'un de ses frères, qui vivait en Italie [...].

Antipas attendait les secours des Romains ; et Vitellius, gouverneur de la Syrie, tardant à paraître, il se rongeaît d'inquiétudes. »

Sa situation politique est par ailleurs très délicate, son pouvoir disputé en secret par son frère Philippe, Tétrarque de Batanée, contesté par les Juifs, miné à Rome par Agrippa, frère d'Hérodiad. Il compte resserrer ses rangs et alliances en invitant à un grand festin, à l'occasion de son anniversaire, les chefs et dignitaires de Galilée, Vitellius et son fils devant attester publiquement le soutien sans faille des Romains.

Hérodiad, présentée comme une ambitieuse « patricienne » qui méprise son époux « plébéien », rêvant d'un empire, vient lui faire une scène violente en dénonçant les affronts de « Iakannan, le même que les Latins appellent saint Jean-Baptiste. ». Il est au pouvoir d'Hérode en ce lieu et sa voix, de son cachot, perturbe le palais par ses imprécations contre le couple qu'il maudit. Hérodiad en demande la tête, ce que le Tétrarque refuse, déchaînant chez sa femme des reproches violents sur son ingratitude, rappelant tout ce qu'elle a fait pour l'aider à accéder au pouvoir :

« Rien ne me coûtait ! Pour toi, n'ai-je pas fait plus ?... J'ai abandonné ma fille !' »

Après son divorce, elle avait laissé dans Rome cette enfant, espérant bien en avoir d'autres du Tétrarque. »

Elle insinue même pouvoir réussir, par ses manœuvres, à éliminer son frère, l'hostile Agrippa, rival pour le titre de roi espéré des Romains par Hérode, révolté au fond de lui du projet fratricide de sa femme.

Cependant, il se distrait de ses soucis et de la scène de ménage en observant les mouvements gracieux une belle jeune femme vêtue à la romaine sur la terrasse d'une maison. Il ne la connaît pas, Hérodiad non plus, prétend-elle, qui voit le risque d'une répudiation au profit d'un nouvel objet de désir par son volage époux : elle en connaît la faiblesse. Dont elle

fera une force : lors du festin, une jeune danseuse inconnue subjugué les invités, enflammant le Tétrarque. Elle ôte son voile :

« C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse. » En fait, à coup sûr comme une arme, elle « avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait ; et l'idée était bonne. »

Très bonne en effet : allumé par la danse suggestive de jeune fille, fou de désir, Hérode lui jure de lui donner absolument tout ce qu'elle voudrait si elle répondait à ses feux. Il réitère ses offres au comble du désir. Alors, montant sur la tribune, elle dit,

« en zézayant un peu [...] d'un air enfantin.

– Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête...

Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : « La tête de Iaokanann ! »

Nous n'avons pas, dans ce texte originel, la terrible obstination de la jeune Salomé dans l'opéra éponyme de Strauss (1905) d'après la pièce d'Oscar Wilde (1891), tirée aussi de Flaubert : face au Tétrarque consterné tentant de la détourner de son horrible requête par de compensatoires offres mirifiques, la gamine, ingénue et perverse, têtue, répète : « Den Kopf des Jochaanan », 'La tête de Jean », dont elle veut baiser la bouche qu'il lui avait refusée.

Le seul suspense sera ici les atermoiements du supplice dû aux scrupules, à la terreur du redoutable bourreau, chargé pourtant des pires basses œuvres d'Hérode : il n'ose exécuter cet ordre impie contre le Prophète, qui passe pour Élie. Mais après une attente insupportable pour d'impitoyables invités montés contre Jean, insistants, impatients de voir punir le trouble-fête imprécateur, l'ellipse tranche sur le vif :

« La tête entra. »

C'est Phanuël, ici non un Chaldéen comme dans l'opéra mais un Essénien, un Juif, également compatissant, qui emportera le

corps du supplicié avec deux hommes.

L'œuvre

Les librettistes Paul Milliet et Henri Grémont transposent l'action dans la Jérusalem décadente, déchirée entre Samaritains et Pharisiens, où les Romains, les vrais maîtres, laissent habilement l'apparence du pouvoir au Tétrarque Hérode Antipas. Cependant, la révolte gronde contre l'occupant, et le prophète Jean le Baptiste semble incarner les espérances messianiques mais aussi politiques du peuple pour qui il est, malgré ses dénégations, le Messie ou le roi légitime des Juifs. Double réputation et imputation proches de celle contre Jésus qui arrivera bientôt pour son malheur dans l'effervescence des célébrations populaires de la Pâque juive dans une Jérusalem explosive, condamné doublement par les religieux juifs qu'il conteste, et le pouvoir romain qu'il inquiète : prétendu Messie et prétentieux « INRI », 'Jésus de Nazareth, Roi des Juifs'.

Son image invisible traverse adroitement le livret, ne serait-ce que dans la demande d'Hérodiade de crucifier Jean, et sa dénonciation au Proconsul Vitellius comme roi des Juifs. Ce n'est, au fond que ce qu'en prétend le peuple, mais la seule charge qui peut à la fois armer contre le Prophète le Tétrarque aspirant à être roi et le représentant de l'Empereur romain redoutant la révolte.

Amour de Salomé



C'est peut-être encore l'image du Christ, révolutionnaire aussi dans son attention délicate aux femmes, qui se révélera d'abord à Madeleine après sa mort, qui inspire le couple Jean/Salomé. L'amour préalable de Salomé pour l'apaisant Prophète, et le réciproque

amour de celui-ci est certes aussi une concession à l'opéra romantique qui veut des histoires d'amour même improbables, mais aussi un habile moyen de faire exister depuis le début le personnage, qui sera ici l'involontaire cause de la perte de Jean par sa lointaine danse innocente troublant un Hérode voyeur, et par un amour avoué pour le Prophète qui le condamne à mort par un rival jaloux. Dans Wilde et Strauss, c'est l'insultant refus du baiser qu'elle demande à Jean dans un accès et excès érotique, qui pousse Salomé à demander sa tête par dépit d'avoir été repoussée et pour baiser triomphalement ses lèvres mortes, déclenchant le dégoût d'Hérode qui la fait écraser par les boucliers de ses soldats. Mais cet amour de convention est sans doute l'une des plus belles pages de l'opéra, Salomé chantant à l'acte I l'effet bienfaisant de la parole de Jean : « Il est doux, il est bon [...] Prophète bien-aimé. »

Massenet traite ce sujet, sa seizième œuvre lyrique entre les conservées et perdues, dans le style du grand opéra à la française, spectacle grandiose en quatre actes, sept tableaux pour la version finale, des décors monumentaux, un grand ballet, des fanfares, des soldats romains, des prêtres

hébreux, des chœurs. Créé en 1881 à Bruxelles, l'opéra passe l'année suivante à la Scala de Milan en italien, dans la mise en scène de Massenet lui-même. Cette version, remaniée, est ensuite traduite en français et remplacera la primitive. Marseille ne l'avait pas vu depuis 1966. Illustration : Salomé (Tiziano, DR).

Réalisation et interprétation

Un rideau de scène aux lignes verticales de pointes agressives. Il se lève sur une brume sable et or, ombreuse lumière percée de persiennes géantes aux lattes, aux tranchantes lames horizontales superposées, jalousies filtrant un avaro soleil des âmes confinées, confites en leurs obscures passions finissant par éclater, par exploser : haines, désirs jaloux, dévorantes ambitions. Tout se joue dans l'incernable pénombre dorée des civilisations méditerranéennes fuyant le soleil. Le fond s'ouvre, se couvre parfois de ciels somptueux mais, brouillés par l'orage menaçant des cœurs et des mœurs, ils n'arrivent pas à aérer ni éclaircir le flouonirique de cet univers clos sur ses rancœurs inexpiables ; la voûte céleste constellée examinée par Phanuël demeure aussi une angoissante interrogation entre la terre et le ciel, l'homme et le divin, une énigme comme ce Jean, « Est-ce un homme ? Est-ce un Dieu ? ». Et le mur du Temple, ou déjà des Lamentations, barre impitoyablement toute issue : mais s'il y a Prophète, prophétie et astrologie, tout n'est-il pas déjà écrit ?

Les lumières de **Michel Theuil**, ocre et or, parfois allégées, auréolées d'une tendresse rose pour suivre la douce Salomé, magnifient ce décor symbolique signifiant de **Jérôme Bourdin**, qui signe aussi les costumes. Il n'a pas cédé non plus à un

naturalisme hors de saison et on lui sait gré de nous avoir épargné une vision misérabiliste, grisâtre, qui afflige en général, au théâtre ou au cinéma, la représentation des juifs ou des chrétiens tristounets. Ils sont d'un faste oriental luxueusement interprété : à part Salomé, traitée dans une claire légèreté heureuse et souple, rigides, ils se fondent, sans se confondre cependant dans l'obscur dorure ambiante par leurs scintillantes pierreries et dorures dont sont chamarrés ces tissus somptueux mais raides comme des carapaces, leur prêtant un aspect de scarabées moirés et mordorés.

Justement, le problème du début, l'unité de tons générale, cette esthétique fusion crée une confusion dans l'indiscernable affrontement entre Samaritains et Pharisiens où Dieu seul peut reconnaître les siens. Par ailleurs, ce Vitellius en capote militaire, son escorte romaine pressée à la prussienne avec des casques à pointes démesurées, prêtent à sourire. Quant à Jean, que toute l'iconographie issue des Évangiles nous peint vêtu, sinon de peaux de bêtes indéterminées, de « poils de chameau » précis, qu'Hérodiade a décrit presque nu, sans doute pour ne pas jurer dans le camaïeu de l'ensemble, est harnaché d'un plaisant accoutrement camel, bottes, jambières, chausses, cape sur sangles croisées : bref, au pire, un ascète Baptiste sauterelle (dont il se nourrit), au mieux un élégant Prophète en loden pour une pieuse revue de mode.

Avec ce qui pourrait paraître la lourdeur du « grand opéra » français, ce décorum heureusement stylisé, **Jean-Louis Pichon** réussit finalement une mise en scène fluide, l'énorme chœur renforcé, même grouillant et bouillant de disputes, bien maîtrisé en ses mouvements, fait comme une nécessaire frise de fond, un bas-relief qui met en valeur, à l'avant-scène, les hauts reliefs, les déplacements des héros singuliers qui, fatalement, s'inscrivent, écrivent, leur destin propre dans une geste collective immémoriale fixée par la Bible. Il y a de superbes images : le lit d'Hérode voilé de nébuleux désir, bercé par une musique onirique et des danses érotiques dans leur simplicité (Chorégraphie de Laurence Fanon) ; le cabinet

astrologique de Phaneël, les candélabres du Temple, du palais, les vidéos de Georges Flores...

L'Hérodiade de Massenet est du grand spectacle et une grande musique imposante en proportions, d'une richesse orchestrale assez wagnérienne, et un traitement des voix proche du prochain vérisme italien, sollicitant les voix verticalement, du grave à l'aigu, exigeant de tous les interprètes un médium étoffé pour y asseoir la puissance des aigus. D'où la difficulté à monter un ouvrage qui requiert un minimum de cinq rôles principaux, très exigeants. La distribution aura été sans faille.

Dans ce contexte très orchestral, comme un apaisant appel venu de l'ombre lointaine des coulisses, a capella, on apprécie la ferme et claire Voix du Temple de **Christophe Berry** ; dans le Temple même, le Grand Prêtre d'**Antoine Garcin**, voix noire oraculaire, a une vibration qui ne messied finalement pas à la ferveur religieuse émue du personnage. **Jean-Marie Delpas**, en impose, Vitellius puissant dont la voix impérieuse sonne comme un ordre impérial même pour un Hérode arrogant soudain soumis face au colonisateur romain.

Avec une seule phrase pour s'imposer, presque une berceuse pour le sommeil fuyant le Tétrarque, **Bénédicte Roussenq**, en Babylonienne experte en infusion propitiatoire aux songes, déploie la générosité contenue d'une voix ample, d'un timbre riche, dont la couleur semble même infuse dans l'environnement rêveusement doré de l'ensemble. On portera au crédit des librettistes qui, en inventant ce personnage, comme en passant, réussissent à élargir le cadre, l'environnement géographique et culturel d'Israël par l'évocation des vieilles civilisations voisines, médecine ou magie, science de Babylone, Phaneël, devenu Chaldéen, étant l'astrologue par antonomase puisque c'est en Chaldée que fut inventée l'astrologie, héritage arrivé jusqu'à nous aussi fabuleux que la Bible. Vêtu, revêtu, enveloppé d'une immense et somptueuse chasuble ou simarre qui lui donne, isolé, une silhouette de solitaire pyramide posée par le destin, figure presque géométrisée d'icône byzantine, **Nicolas Courjal**, voix

nocturne éclairée de bonté, est l'homme versé à déchiffrer les étoiles plus faciles à décrypter que les insondables noirceurs des cœurs humains. Par les astres, il sent venir mais ne peut prévenir les désastres, et sa voix a les tendres vibrations compatissantes d'un confesseur plus que d'un confident des puissants qui courent, concourent à leur perte inéluctable.



En Salomé, **Inva Mula** garde le privilège d'une silhouette juvénile et, par son art, sait faire passer le printemps dans

sa voix blonde, ronde, perlée, sans aspérité, toute en miel dans des piani évanescents, expressifs, passant des graves à des aigus lumineux d'une écriture vocale ingrate. Peu familiers de cette œuvre, on se représente Salomé à travers la riche iconographie, des tableaux dépeignant cette belle jeune femme avec la tête sanglante de Jean sur un plateau d'argent et, on la voit et entend, musicalement, dans l'hystérie et le délire érotique morbide dont la dote Strauss : perverse fleur du mal. Ici, son rôle, c'est la parenthèse de la tendresse, de la douceur dans un monde brutal, sensible à la parole qui sait convaincre quand les armes ne font que vaincre sans persuader : pour elle, Jean, c'est d'abord la parole, la consolation, la douceur, et Inva nous le distille avec la sienne. Car, de la douceur de Jean pourtant nourri de miel, nous n'aurons que ce témoignage de la femme qui l'aime, à part l'aveu final de l'amour réciproque. Il est surtout l'imprécateur, « la voix qui clame dans le désert » déclame, proclame chez les hommes pervertis du palais des accusations, des insultes, des menaces apocalyptiques. Il est essentiellement cette puissante voix dont parle la Bible, qui terrifie les coupables, audible dans la salle du festin du fin fond de la basse fosse où on l'a enfermé sans pouvoir le faire taire : dopé par les protéines des sauterelles dont il faisait son ordinaire ? En tous les cas, extraordinaire, **Florian Laconi** est de la sorte un Prophète vaillant, véhément, combattif, d'une étourdissante énergie et une santé vocale à rendre malade un Tétrarque.

Et celui-ci l'est déjà : rongé d'inquiétudes sur sa situation politique, affecté soudain d'une affection inattendue pour une lointaine image de jeune fille : le printemps dans l'automne d'une vie. Et le désir, d'autant plus poignant qu'insaisissable, est le grain de sable délétère qui vient corroder, ronger la belle mécanique. Et **Jean-François Lapointe** en est une, puissante, presque massive dans son costume ajusté comme une cuirasse, dont le défaut a permis la blessure imprévue, et non de l'ennemi mais de l'amie rêvée. Il est déjà ailleurs, insensible aux récriminations vengeresses et

politiques de sa femme criant vengeance contre l'imprécateur, dissipant par sa violente requête les douces rêveries amoureuses dont elle sent vite le danger pour son couple. Il chante, entre rêve, désir de possession violente et douceur, sa « Vision fugitive... » qui s'empare de lui, de son corps avec une splendeur vocale du grave à l'aigu d'un chanteur à son sommet. Mais, personnage le plus complexe et le mieux traité de l'œuvre, il est aussi un habile chef de guerre et politique et Lapointe, en grand acteur et chanteur, offre à chaque fois une facette différente du personnage mais avec une égale et crédible intensité. Hérode est à coup sûr le vrai héros de l'opéra, et c'est sans doute pour cette raison qu'on lui laisse le salut final bien que le titre soit Hérodiade, accroche féminine toujours plus séduisante.



Mais quand celle-ci est campée avec l'autorité, la vérité et la beauté qu'on lui connaît par **Béatrice Uria Monzon**, voix d'ombre et d'ambre, noble et furieuse figure de proue du navire agressif de sa robe lamée à la traîne comme un sillage, on est pris de regrets. Bien sûr, il n'appartient pas au critique de « refaire » une œuvre, un spectacle, une mise en scène qu'il doit juger tels quels, ici et maintenant, mais on permettra au dramaturge de regretter que les librettistes, sacrifiant à la sirupeuse et rassurante tradition, à la langueur et longueur du couple d'amoureux soprano/ténor du drame romantique, n'aient pas exploité davantage les potentialités vénéneuses d'un personnage qu'ils pouvaient hisser au niveau d'une Lady Macbeth ou Ortrud. Car elle est le personnage le plus noir de l'œuvre : dans son tempétueux air d'entrée sans préparation, elle réclame du sang, la tête d'un homme attendant à son honneur de façade, publiant ses secrets d'alcôve pourtant officiels désormais et acceptés dans la conquête du pouvoir. Elle use de chantage envers son époux, lui rappelle sans ambages ses services politiques, et tente de le retenir par la séduction, la volupté : Béatrice, assassine d'abord puis câline, féline, est alors une sombre Manon veloutée, tentant la reconquête de l'amant perdu, mais aussi une Thaïs blessée douloureusement par les atteintes de l'âge, redoutant d'être éclipsée, dans l'amour et le pouvoir, pouvoir de l'amour, par une jeunesse. Elle révèle enfin, face à Phanuël, la faille intime : la fille abandonnée. Mais ces scènes sont elliptiques et, quand elle annonce la venue des Romains et dénonce Jean, sa dimension politique, plus grande que celle d'Hérode, est éludée : elle n'est plus que spectatrice et non actrice de son destin.

Les chœurs, renforcés, masse imposante, aux savantes superpositions complexes, admirablement préparés par **Emmanuel Trenque**, sont impressionnants de cohésion, du murmure à la clameur. Ancien assistant de Lawrence Foster, qui nous quitte, Directeur musical de l'Opéra, appelé aussi à d'autres destins

par Daniel Barenboïm à Berlin, le jeune chef **Victorien Vanoosten**, à la tête d'un Orchestre de l'Opéra de Marseille transcendé, soucieux des chanteurs risqués dans ce déluge orchestral souvent, semble chez lui dans cette immense partition de Massenet et nous fait la grâce de nous y promener ou baigner en guide intelligent qui en sait faire briller les couleurs les plus délicates ou tonner les tumultes les plus palpitants.

Les ridicules gardiens du temple aussi décrépît qu'eux de l'opéra français à l'ancienne, s'autorisent quelques huées, vite couvertes par l'enthousiasme des applaudissements, même abrégés par l'heure tardive et la longueur de l'œuvre qui presse le départ du public.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, le 23 mars 2018.

Hérodiade de Jules Massenet

Opéra de Marseille, à l'affiche les 23, 25, 28 et 30 mars 2018

Opéra en quatre actes et sept tableaux (1881)

Version de 1895

Livret de Paul Miliet et Henri Grémont

D'après Hérodiade Gustave Flaubert

NOUVELLE PRODUCTION

COPRODUCTION

Opéra de Marseille / Opéra de Saint- Étienne

Direction musicale : Victorien VAN00STEN

Mise en scène : Jean-Louis PICHON. □ Décors et costumes : Jérôme BOURDIN. Lumières : Michel THEUIL. Chorégraphie : Laurence FANON. Vidéo : Georges FLORES.

Distribution :

Salomé : Inva MULA ; Hérodiade : Béatrice URIA-MONZON ; □ la Babylonienne : Bénédicte ROUSSENQ.

Jean : Florian LACONI □ ; Hérode : Jean-François LAPOINTE ; Phanuël : Nicolas COURJAL ; Vitellius : Jean-Marie DELPAS ; □ Le Grand Prêtre : Antoine GARCIN ; □ La Voix du Temple : Christophe BERRY.

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille. Chef de Chœur : Emmanuel TRENQUE.

Photos © Christian Dresse / Opéra de Marseille

1. Jean (François Laconi) ;
2. Salomé, Hérode (Mula, Lapointe) ;

**Opéra, compte-rendu.
Francfort, le 23 mars 2018.
Meyerbeer : L'Africaine.
Tobias Kratzer / Antonello
Manacorda**

Opéra, compte-rendu.
Francfort, le 23 mars 2018.
Meyerbeer : L'Africaine.
Tobias Kratzer / Antonello Manacorda. C'est toujours un événement que la résurrection de **L'Africaine de Giacomo Meyerbeer**, et après Chemnitz en 2013 puis Berlin en 2015, voilà que l'Opéra de Francfort



propose à son tour cette grande machine à faire rêver qu'est l'ultime opus lyrique du compositeur allemand. Confiée au metteur en scène allemand **Tobias Kratzer**, qui s'est fait connaître avec d'autres ouvrages de Meyerbeer (*Le Prophète* à Karlsruhe et *Les Huguenots* à Nuremberg), la proposition scénique surfe sur la (nouvelle) mode du « space-opera », après la très controversée *Bohème* de la Bastille. Les nouvelles terres à découvrir ne sont plus les Indes mais le reste de l'univers (de nos jours s'entend...), et la transposition choque donc moins qu'avec l'opus puccinien, d'autant que la réalisation visuelle s'avère particulièrement réussie, à l'image de l'avant dernière scène où Vasco et Sélika se retrouvent en apesanteur dans l'espace pour une dernière étreinte, avant que celle-ci ne revienne sur sa planète y mourir sous le fameux arbre toxique. Les costumes sont en revanche franchement hideux pour les extra-terrestres qui font de Nélusko, un bibendum – façon Michelin – mais en bleu, tandis que Sélika est engoncé dans une sorte de grand collant de la même couleur... Pour autant, la production est une réussite, moyennant cependant des coupures conséquentes, comme le second air d'Inès ou la Prière des matelots...

Vocalement aussi, la démonstration est brillante. Le Vasco de Gama du ténor américain **Michael Spyres** est un pur enchantement, et l'on ne sait où donner de l'oreille et qu'admirer le plus, de son français impeccable à sa ligne de chant raffinée, de ses aigus émis avec une incroyable

insolence à son art de nuancer et parer son chant de couleurs infinies. Malade, la mezzo allemande **Claudia Mahnke** a dû céder la place au dernier moment à la soprano ouzbèque **Claudia Sorokina**, sans qu'on s'en plaigne, car le rôle a été écrit pour une soprano, et une mauvaise tradition fait qu'on attribue le rôle à une mezzo ! Là aussi, on saluera une diction (quasi) parfaite de la langue de Molière, et une maîtrise totale de la tessiture, pourtant réputée pour son improbable largeur. Placée sur le côté tandis qu'une actrice mime le rôle, elle n'émeut pas moins, grâce à la beauté et la ductilité du timbre, dans une scène finale inoubliable. Même privée de son second air, la soprano canadienne **Kirsten McKinnon** lui volerait presque la vedette, dans le rôle d'Inès, par la conjonction d'un matériel vocal particulièrement étoffé et d'un jeu scénique très convaincant. Bel assortiment de voix graves également, à commencer par le Nélusko très engagé du baryton irlando-américain **Brian Mulligan**, mais aussi l'élégant Don Pedro d'**Andreas Bauer**, le Don Diego stylé de **Thomas Faulkner**, ou encore l'impressionnant Grand Brahmine de **Magnus Baldvinsson**.

Seule la gestique parfois imprécise – et manquant d'ardeur – du chef italien **Antonello Manacorda** ne semble pas complètement efficace en fosse, et ne permet pas à l'**Orchestre de l'Opéra de Francfort** de donner sa pleine mesure. Sans les flamboyances de l'orchestration, la musique de Meyerbeer – d'une habileté confondante et truffée d'idées nouvelles que tant de compositeurs pilleront – perd toute son originalité, et le spectacle y perd beaucoup...

Opéra, compte-rendu. Francfort, le 23 mars 2018. Giacomo Meyerbeer : L'Africaine. Claudia Sorokina (Sélika), Kirsten MacKinnon (Inès), Bianca Andrew (Anna), Thomas Faulkner (Don Diego), Andreas Bauer (Don Pedro), Michael Spyres (Vasco de Gama), Michael McCown (Don Alvaro), Magnús Baldvinsson (Le Grand Inquisiteur, Le Grand Brahmine), Brian Mulligan

(Nélusko). Tobias Kratzer (mise en scène), Antonello Manacorda (direction musicale). Illustration : © Monika Ritterhaus

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, Opéra. Le 13 février 2018. ROSSINI : Le Barbier de Séville. Sempey, Talbot, D'Oustrac. Pelly.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, Opéra. Le 13 février 2018. ROSSINI : Le Barbier de Séville. Sempey, Talbot, D'Oustrac. Pelly. L'œuvre. L'Opéra de Marseille présentait ce désormais célèbre 'Barbier de Séville' de Rossini les 6, 9, 11, 13 et 15 février, une **nouvelle production** dans la mise en scène de **Laurent Pelly**. C'est une histoire espagnole imaginée par un Français, immortalisée 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 plébéen 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.

UN BARBIER RÉGLÉ COMME DU PAPIER À MUSIQUE



La précaution inutile, 'l'inutile precauzione', des sous-titres, c'est celle du tyrannique patriarce, battue en brèche par l'obstination amoureuse du Comte Almaviva, les ruses de Figaro, le triomphe enfin de Rosine sur le barbon jaloux qui la cloître et la 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.

Mais vite, la vivacité, l'inventivité, la virtuosité vertigineuse de cet opéra, son rythme crépitant, pétillant de cadences espagnoles 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), l'imposèrent sans conteste comme le chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe.

Réalisation et interprétation

La brillante réalisation de **Laurent Pelly** déréalise le lieu et temps de l'action et il n'est pas sûr qu'un enfant ou un « primo arrivant » à l'opéra, qui découvre l'œuvre, en

découvre vraiment le sujet, assujetti à un tel décor imposant, dans son minimalisme presque abstrait, sa maximaliste et écrasante présence : immense feuillet d'une partition, feuille mollement recourbée sur un bord avec des nonchalances d'aile ou de voile prête à l'envol, pour le vol, l'évasion, la fugue, la fuite de l'oiselle en cage, annoncée déjà par le volatile billet doux lancé de la fenêtre. Les lignes de portée seront les grilles, grillages de la prison de Rosine, musique visuelle qui enserre, enferme, fixe en noir sur blanc, à l'inverse d'une musique qui libère, comme le message, déguisé en air prophétique de l'inutile precauzione, feuille au vent lancée comme un SOS par Rosine, et qu'elle chantera dans sa contrainte et libératoire leçon de chant, champ libre du désir, mise en abîme subtile de la feuille dans le feuillet, du texte dans le texte, de la musique pour les yeux dans la musique pour l'oreille.

Saisissante beauté qui capte l'œil de ce décor de partitions, enroulées, déroulées, en courbes mélodiques, de Pelly. Mais ce ne serait qu'un dire la musique sans la faire (musiciens de l'aubade en blanc et noir telles des notes, amusante trouvaille des pupitres au lieu de fusils brandis par les gardes civiles) n'était-ce que tout, de son travail, au-delà de ce décoratif visuel, est subordonné au rythme musical, mouvements synchrones des personnages, chorégraphies des ensembles : on voit et entend la musique, matérialisée graphiquement quand Figaro transcrit ou dicte la mélodie de l'aubade du Comte.

Dans ce décor et cette mise en scène totale de Pelly, réglée, ou corsetée, au millimètre près, ses costumes noirs sur fond blanc, ou rayés, sont d'un bel effet chromatique. Ils servent au mieux l'esthétique mais pas forcément l'éthique de l'anecdote, de l'intrigue, qu'on ne peut tout de même pas évacuer : que Rosine enlève rageusement sa robe bouffante pour rester en bluffante nuisette après avoir passé le reste du temps en collant et débardeur sportif, n'est guère vraisemblable comme minimum de rempart de la pudeur chez une jeune fille dont un comte demande la main, même si la

puritaine Espagne et la stricte Séville en matière d'éducation des femmes sont complètement gommées ici. Sa tenue moderne et sportive, ses agressifs mouvements de karaté, rendent bien invraisemblable qu'une telle pugnace jeune femme d'aujourd'hui se soit laissée enfermer de telle sorte par un faible vieillard. Figaro, dont j'ai montré ailleurs, autrefois, que c'est le pícáro (l'italien garde logiquement l'accent espagnol) le serviteur jeune d'abord de divers maîtres et qui réussit, par son intelligence, un parcours de vie et parvient socialement (son air d'entrée le déclare), n'arbore pas les signes ostensibles de sa respectabilité et notoriété avec sa tenue de rocker tatoué. Ses descentes des cintres tel un dieu dans une machinerie baroque, affaiblissent, par leur magie surnaturelle, le pouvoir de son esprit, de sa ruse, de ses stratagèmes de simple mortel, victoire de l'homme de l'époque des Lumières lui-même sur toute transcendance.

Mais on reste ébloui par la beauté et la précision de l'ensemble et un jeu d'acteurs admirable eu égard à la difficulté de cette musique de haute virtuosité à chanter ne serait-ce que sur les plans ondulés du cornet de la partition-décor. Rien n'est laissé au hasard, donc, des musiciens débandés de l'aubade, ressaisis par le vrai chef élégant **Mikhaël Piccone** en Fiorello, de l'officier plein d'autorité de **Michel Vaissière** à cet Ambrogio plaisamment ahuri de **Jean-Luc Epitalon**. Le timbre



riche, la voix ample d'Annunziata Vestri, son art de conduire sa belle voix, font de Berta une grande âme trahie par l'injustice de la vie. Mal fagoté, hirsute, **Mirco Palazzi** est un Basile grand teint par la voix, de l'insinuation à la canonnade de la rumeur devenue publique clameur. Remplacé dans d'autres représentations par Pablo Ruiz, l'espagnol **Carlos Chausson**, victime encore d'un refroidissement dont il surmonte magistralement les effets, est un vertigineux Bartolo de volubilité, expressif autant dans son jeu que dans son chant. Avec souvent de jolies nuances et des variations pleines de goût, de l'agilité dans le médium, en Almaviva, **Philippe Talbot** accuse des limites dans l'aigu et sa voix mixte appuyée perd un peu de timbre pour la projection. L'air , généralement coupé (repris pour la Cenerentola) qu'on lui inflige à la fin, est inutile à

l'action, impitoyablement long, rhétorique, et éprouvant. Que dire encore de **Stéphanie d'Oustrac** que je n'aie déjà dit ? Du baroque à Poulenc, chaque rôle qu'elle interprète semble définitif, tant vocalement que scéniquement. Fort heureusement, par rapport me semble-t-il à sa consœur du Théâtre des Champs-Élysées, elle baisse un peu le ton de sa combattivité qui rendrait bien improbable sa captivité par un barbon, pour demeurer dans le registre plus vraisemblable et touchant d'une gamine soumise malgré elle à la chape de plomb patriarcale, parfois apeurée, plaintive, victime (et en jouant) mais jamais soumise ni résignée. Tout semble naturel, aisé, même dans les véloces vocalises rossiniennes dont elle semble se jouer. La leçon de chant est une vraie leçon : elle chante ce qui en relève en élève appliquée mais apparemment maladroite, réservant la virtuosité à celle qu'exige ses furtifs apartés avec le faux professeur.



Et Florian Sempey ? Il descend du ciel par le droit arbitraire du metteur en scène : il devrait y remonter, métaphoriquement, par les droits que lui en donnent sa maîtrise et la conquête de ce rôle qu'il fait tellement sien 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 et sans doute faut-il rendre encore un hommage au metteur en scène de traiter Figaro non seulement comme 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.

On admirera encore comment Pelly se tire et se joue des redoutables répétitions de phrases de ce type d'ouvrage : les personnages semblent parfois, plus que s'en passer le relais, se les prendre les uns de la bouche des autres.

À la tête de l'Orchestre et du chœur (**Emmanuel Trenque**) de l'Opéra de Marseille, **Roberto Rizzi Brignoli**, donne à l'ouverture une entrée lente, un peu majestueuse, qui nous rappelle bien son origine dramatique (réemploi de celle d'Elisabetta, Regina d'Inghilterra), mais c'est pour mieux construire son crescendo et nous manager ces mélodieux vacarmes de charme qui font l'une des signatures humoristiques de Rossini. Étourdissant.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, Opéra. Le 13 février 2018.
ROSSINI : Le Barbier de Séville. Sempey, Talbot, D'Oustrac.
Pelly

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
Opéra-bouffe en deux actes
de Gioacchino Rossini
Livret de Cesare Sterbini
d'après

Le Barbier de Séville de Beaumarchais

A l'affiche de l'Opéra de Marseille

Les 6, 9, 11, 13 et 15 février 2018

Direction musicale : Roberto RIZZI BRIGNOLI

Assistant direction musicale : Nicolas CHESNEAU

Mise en scène, décors, costumes : Laurent PELLY

Assistant mise en scène : Paul HIGGINS

Scénographe associé : Cléo LAIGRET

Costumier associé : Jean-Jacques DELMOTTE

Lumières : Joël l ADAM / Reprise par Gilles BOTTACCHI

DISTRIBUTION

Rosina : Stéphanie D'OUSTRAC ;

Berta : Annunziata VESTRI

Comte Almaviva : Philippe TALBOT ;

Figaro : Florian SEMPEY ; □Bartolo : Carlos CHAUSSON ;

Basilio : Mirco PALAZZI□; Fiorello Mikhaël PICCONE ;

Officier : Michel VAISSIÈRE ;

Ambroggio : Jean-Luc ÉPITALON

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille

Photos Christian Dresse :

1. Pas de deux (Sempey, Talbot) ;
2. Sempey, d'Oustrac ;
3. Figaro descend du ciel.

Compte-rendu critique, opéra. BORDEAUX, le 14 février 2018. Rabaud : Marouf, savetier du Caire. Leroy-Catalayud / J. Deschamps.

Compte-rendu critique, opéra. BORDEAUX, le 14 février 2018. Rabaud : Marouf, savetier du Caire. Leroy-Catalayud / J. Deschamps. On ne peut que saluer l'initiative qu'a eu l'Opéra de Bordeaux de redonner sa chance à Mârrouf, Savetier du Caire, opéra-comique en cinq actes, composé par Henri Rabaud pendant la vague d'exotisme qui soufflait encore sur l'Europe au début du XXe siècle. La mise en scène signée par **Jérôme Deschamps** réjouit toujours autant que lors des premières représentations en 2013 à l'Opéra-Comique, où le spectacle sera repris en avril prochain.

Marouf féérique



Les somptueux costumes, conçus par **Vanessa Sannino**, ainsi que la qualité du plateau vocal sont les premiers atouts dans cette histoire qui narre les aventures d'un marin fuyant sa femme maltraitante pour épouser une princesse et obtenir une caravane de richesses grâce à l'aide d'un génie : le livret est en effet tiré de l'ultime Conte des mille et une nuits. Hormis les décors plutôt froids imaginés par **Olivia Fercioni**, qui détonnent par rapport à la féerie ambiante avec leurs arrêtes anguleuses, tout émerveille ici, notamment la combinaison du chant et du jeu des protagonistes, mêlés aux chorégraphies exotiques interprétées par **le Ballet de l'Opéra national de Bordeaux**.

Référence dans le rôle-titre (il tenait déjà le rôle en 2013), on ne sait qu'admirer le plus chez **Jean-Sébastien Bou**, entre sa voix sonore et chaleureuse, ou bien son jeu investi, tour à tour léger ou profondément nostalgique. Il met ses plus belles qualités au service de son duo avec la superbe **Vannina**

Santoni, Princesse Saamcheddine à la voix de velours et au regard de biche, qui se dévoile dans un jeu sensuel digne de Salomé...

Le reste du plateau vocal se distingue par des voix de caractère, dont l'articulation sert bien le texte français, tout en distillant des couleurs orientales. Comme il se doit pour son personnage de Sultan, la basse française **Jean Teitgen** domine nettement les ensembles par sa voix ample et puissante, au graves profonds, tandis que **Franck Leguérinel** tire son épingle du jeu par des accents toniques bien sentis et son parfait numéro de dindon de la farce. Enfin, **Lionel Peintre** (Ali) se distingue par son excellente prosodie, **Aurelia Legay** (Fattoumah) incarne à la perfection la « calamiteuse » glapissante du livret et le ténor italien **Valerio Contaldo** (Le Fellah) retient l'attention grâce à son timbre suave et percutant à la fois.

Le dernier bonheur de la soirée est dans la fosse, et le public bordelais salue avec enthousiasme les qualités du jeune chef français **Marc Leroy-Calatayud**, assistant (permanent) de Marc Minkowski, qui lui a cédé la baguette à partir de la troisième représentation. Sous sa battue, la fosse et le plateau sont parfaitement maintenus en place, ce qui permet aux artistes de déployer toutes les couleurs orientales de la magnifique partition de Rabaud... que l'on ne va pas se priver d'aller réentendre très prochainement à l'Opéra-Comique !

Compte-rendu critique, opéra. Bordeaux, Grand-Théâtre, le 14 février 2018. Henri Rabaud : Marouf, savetier du Caire. Marc Leroy-Catalayud, direction. Jérôme Deschamps, mise en scène.

Compte-rendu, opéra. TOULON, le 30 janvier 2018. BERNSTEIN : Wonderful Town, création française. Blank / Bénézech.



Compte-rendu, opéra. TOULON, le 30 janvier 2018. BERNSTEIN : Wonderful Town, création française. Blank / Bénézech. Après Street Scene de Kurt Weill en 2010, Follies et Sweeney Todd de Stephen Sondheim en 2013 et, l'indiscutable succès public et critique de cette création en France de Wonderful town illustre d'éclatante façon la

belle et bonne politique lyrique de Claude-Henri Bonnet qui sait alterner des classiques du répertoire avec d'authentiques découvertes et a su éduquer et ouvrir un public, hier réticent, à l'excellence et l'exigence d'œuvres rares. Pas un strapontin de libre : cinq milles spectateurs auront applaudi cette œuvre tonique, tonitruante au délire, grisante, euphorisante, et parmi eux, près de mille-deux-cent jeunes de moins de vingt-six ans, public d'aujourd'hui, et de demain sans doute car ils ont osé franchir les portes parfois réfrigérantes d'un haut lieu d'opéra. On célèbre cette année le centenaire de la naissance du célèbre Leonard Bernstein, chef d'orchestre et compositeur admirable mais aussi pédagogue

inlassable, militant dirai-je de la musique pour le plus grand nombre, en direct, à la télévision, partout. Sans doute aurait-il été heureux de ce remarquable hommage de Toulon tout public, sans facile démagogie, sans racolage de bas étage.

LA BOHÈME À NYC

Pour le bonheur d'une plus grande audience, Wonderful Town a fait l'objet d'une captation pour une diffusion par France Télévisions. Un DVD est également prévu, on en accepte l'augure.

L'œuvre

Créée à Broadway en 1953, cette œuvre de Bernstein demeurait inconnue en France. Le déplacement du titre de la pièce originelle, My sister Eileen en Wonderful town est significatif : c'est la ville, dont un des attributs, 'merveilleuse', est donné par cette périphrase, qui est la véritable héroïne de cette comédie. Elle précède de quatre ans son universellement célèbre West side story (1957). Donc, même centre de gravité, grave et pessimiste pour cette dernière, humoristique et optimiste, en gros, pour la première : New York. On connaît la tragédie shakespearienne de West side story, l'affrontement racial, –disons plutôt, pour bannir ce terme peu scientifique d'idée de race qui n'existe que dans les esprits dangereusement malades qui mettent des murs, des barrières dans l'humain– l'affrontement culturel entre les jeunes latinos portoricains, immigrants récents, et d'autres jeunes issus de la classe ouvrière blanche de plus ancienne immigration, sans soute aspirant au statut de Wasp, White Anglo-Saxon Protestant ('Blanc Anglo-Saxon Protestant'), la classe en général dominante des trois G, God, Gold and Glory,



'Dieu, Or et Gloire' du capitalisme sans état d'âme d'une Amérique triomphante. Concrétisé entre le conflit des deux bandes rivales de jeunes des bas-quartiers, les Jets et les Sharks, pour le monopole du territoire, le couple innocent d'amoureux de ces familles ennemies en fera les frais. Drame de l'exclusion, de la fermeture à l'autre que l'Amérique de Trump semble aujourd'hui réactualiser avec son désir de murs, de ségrégation, d'exclusion, d'expulsion.

À cette aune, précédant de près d'un lustre cette tragédie, dans ce même New York, la comédie de Wonderful Town, sous son dehors festif et le succès affectif sinon artistique des deux sœurs provinciales venues tenter leur chance dans la grande ville de tous les possibles, peut paraître à nos yeux, au-delà de son enveloppe versicolore et divertissante, et transposé à l'échelle des États-Unis, l'évocation mélancolique d'une belle utopie, le melting pot, l'heureux brassage, le bénéfique métissage des cultures et des sangs qui font avancer le monde.

Réalisation et interprétation

À cet égard, la brillante et intelligente mise en scène d'Olivier Bénézech se garde de ramener l'histoire à l'époque de sa création : c'est bien d'aujourd'hui qu'il s'agit, avec ces clins d'œil entendus, jamais insistants à l'actualité,



tel un panneau dans une manif, « Not my president » (réalité politique puisque New York n'est pas une ville « trumpiste »), une vidéo affichant la trogne d'un Trump casquette à l'égoïste slogan démagogique : « America again ». Loin d'être populiste, le peuple nombreux qui meuble la scène d'entrée, est hétéroclite, hétérogène, hétérodoxe à la doxa bassement racoleuse de ce Président, mêlant, métissant généreusement, à notre regard

ébahi, blancs, afro-américains, indiens, latinos, population typiquement locale mais aussi, sous la houlette du petit drapeau d'un guide touristique, une troupe ébaubie, un troupeau ébloui de touristes d'ailleurs dans cette ville monde, foule bigarrée dans une totale liberté vestimentaire, cool ou smart, traversée de culture hippie, pop, hip-hop, d'hier aux tendances rap d'aujourd'hui traduite aussitôt en break dance, joyeuse disparité des shorts, du costume du joueur de football américain, aux look hard ou drags Queens (Frédéric Olivier), exhibant des plastiques body buildées, pour toutes les préférences sexuelles et les goûts : les gays, les putes et tout cet arc-en-ciel libertaire devenu aujourd'hui l'un des emblèmes de cette ville sans préjugés ni tabous.

Scène encadrée à cour et jardin et parfois en fond d'immeuble, de la brique rouge séculaire d'une ville qui l'arbore comme une fière marque d'antiquité ; visions de murs tagués, quelque figure à la Basquiat. Une ingénieuse roue tourne tel un kaléidoscope, un diaporama, nous assimilant aux touristes pour embrasser d'un regard émerveillé ces vues partielles et multiples (vidéos de Gilles Papain), ces quartiers, littéralement, de la Grosse Pomme, Greenwich Village, Chelsea, pont de Brooklyn, dans des lumières de Marc-Antoine Vellutini d'une variété et d'une beauté si grandes, frontales, en douche, rasantes, de face, latérales, directes, indirectes, etc. qui, tout en servant efficacement le spectacle, sont un spectacle en soi. Dans cet encadrement global, l'habile et belle scénographie de Luc Londiveau loge le petit carré d'une chambre exiguë, où la table à repasser servira de table d'absente salle à manger pour une frugale invitation, qu'un piètre peintre pauvre prêterait aux deux sœurs désargentées venues réaliser leurs rêves de réussite à New York de leur rustique Ohio. Bien vite, les deux sœurs, qui ne sont ni les Brontë ni les jumelles de Rochefort, mais l'une, Eileen, oie blanche bécasse et Bécassine, mais drainant les hommes après soi, l'autre, Ruth, bas-bleu, intello misoandre en ses écrits,

déchantent et chantent la nostalgie de leur rassurant Ohio originel, choix d'origine non innocent : ce swing état essentiel pour l'élection présidentielle, réactionnaire en général, républicain toujours (il a fait l'élection paradoxale d'un Trump minoritaire en voix), folkloriquement connu pour sa culture conformiste, sinon attardée, fermée. C'est donc le lieu de départ diamétralement opposé à ce fascinant New York ouvert à tous les vents que découvre la paire d'ingénues en mal d'aventures urbaines.

En somme, avec Ruth aspirant inlassablement à placer ses articles dans les journaux et manuscrit dans les maisons d'édition et sa sœur Eileen espérant une audition pour danser ou chanter, avec le peintre logeur, rapin raté, si l'on considère que le journaliste arrivé, Baker, est en quelque sorte un philosophe désabusé de la vie intellectuelle et artistique à New York, nous avons là un quatuor à parité hommes/femmes digne de celui de La Bohème : beaucoup d'espoirs déçus, d'espérances perdues. Avec belle humeur, un trio éditorial ironise en chantant les échecs dans cette ville chère, impitoyable, les plus grandes ambitions finissant au dépôt des illusions perdues : travailler comme homme ou femme-sandwich pour pouvoir s'en offrir un et ne pas mourir de faim. Trajectoire de Ruth.

Cependant, un optimiste slogan, « *Soyons bons voisins est notre devise* », que Trump devrait prendre à son compte, souligne aussi les vraies fraternités sans lesquelles les deux sœurs ne pourraient survivre jusqu'à leur succès final forcé que demande le genre de la comédie bon enfant : happy end.



La troupe est nombreuse, dix-huit personnages, douze remarquables danseurs pour d'expressives chorégraphies qui emportent souvent le chœur (**Johan Nus**) : c'est le foisonnement vital de la ville, son

grouillement ainsi symbolisé et stylisé. À l'évidence, la cohérence et la cohésion de la mise en scène est soudée, renforcée par le plaisir sensible de tous de participer à ce jeu de joie festif et sans doute très fatigant : mais le résultat est là. Il serait injuste de ne pas, au moins, tous les citer, certains issus du chœur même (**Jean-Yves Lange, Didier Siccardi, Antoine Abello, Jean Delobel, Patrick Sabatier, Grégory Garell**), figures éphémères parfois mais indispensables à l'intrigue : **Scott Emerson** (Speedy Valenti et alli), **Sinan Bertrand** (Frank Lippencott), **Julien Salvia** (Chick Clark), silhouettes rapides mais expressives et représentatives de la grande cité en bien ou mal. Plus dessinés, il y a l'opulente Mrs Wade puritaine Alyssa Landry (qui collabore à la mise en scène) à la recherche de sa délicieuse fille Helen amoureuse (Dalia Constantin) mais se laissant vite entraîner dans le tourbillon grisant et libertin de la ville libre, la craquante Violet à croquer (**Lauren Van Kempen**). Montagne de muscles, **Thomas Boutillier** campe un Wreck (nom significatif : 'ruine, épave') paradoxalement tendre, réduit à n'être qu'un joueur banal de baseball après quatre années d'université.

Finalement, moins oie blanche, dont elle n'a que la douce voix perchée de gamine, que coquette jolie cocotte sachant jouer de son ravissant physique d'ingénue, Eileen a toutes les grâces

de **Rafaëlle Cohen**, et l'on trouve tout naturel qu'elle mène les hommes par le bout du nez sans même qu'ils le flairent, et des policiers qui la gardent elle fait une naturelle garde d'honneur.

Dans le rôle de l'éditeur Baker, journaliste désenchanté malgré sa réussite, osant démissionner pour désaccord moral, amoureux de Ruth, **Maxime de Toledo**, a non seulement une allure de séducteur mais toutes les séductions d'un souple physique avantageux plié à la danse et d'une voix de crooner bien conduite, qui chante de convaincante façon cet improbable amour lui tombant dessus. Il est logique qu'il fasse finalement paire avec la Ruth de **Jasmine Roy**, belle voix large et sombre, personnage digne d'une Katherine Hepburn pleine d'autodérision et amère sur ses chances de succès, femme pétrie d'humanité, nous chantant avec un humour poignant, devant le rideau, son livre qu'elle ne peut espérer à succès, *One hundred easy ways to lose a man*, 'Cent façons de perdre facilement un homme', exploite qu'elle semble avoir réussi dans sa vie. Mais nous l'aurons vue, à l'occasion d'un faux reportage qu'on lui demande pour l'écarter de l'excitante Eileen, mener un troupeau de marins brésiliens, cubains, et se mêler avec eux en vraie danseuse, les menant plutôt au son de la Conga, l'un de ces rythmes latino-américains introduits à l'époque par Xavier Cugat, qui feront aussi le visage et paysage sonores des États-Unis.

À sa tête, spécialiste du genre, **Larry Blank**, mène tambour battant un dynamique **Orchestre de Toulon** jubilant de rythmes jazzy, percutant, éclatant de cuivres solaires, une fête de couleurs sonores. On regrettera seulement que la sono du plateau fausse la perception des voix, toutes belles cependant.

En fin de comptes, sans l'alourdir d'allusions contemporaines trop soulignées, à partir d'une œuvre d'hier, Bénézech nous offre une vision d'une Amérique d'aujourd'hui qui n'est pas étroitement « First » à la Trump, mais la « première » d'abord

par le beau brassage ethnique et culturel, dont témoignent d'ailleurs les patronymes d'origines diverses des personnages d'une nation issue de l'immigration d'horizons divers. Et cela, à travers la vision d'une ville qui continue d'incarner, même dans sa démesure capitaliste, un idéal d'une Amérique pas « great again » dans l'étroitesse de vues nationalisées de son populiste Président (qu'elle désavoue), mais toujours grande et « First », dans des idéaux de générosité et de culture libre métissée qu'elle incarne toujours.

Compte-rendu, opéra. TOULON, le 30 janvier 2018. BERNSTEIN : Wonderful Town, création française. Blank / Bénézech.

WONDERFUL TOWN

Comédie musicale de Leonard Bernstein (1918-1990)

Livret de Jerome Chodorov et Joseph Fields, d'après leur pièce

My Sister Eileen et le recueil de nouvelles, My Sister Eileen

de Ruth McKenney

Paroles de Betty Comden et Adolph Green

Création française

Toulon, 30 janvier

A l'affiche de l'Opéra de Toulon, les 26, 28 et 30 janvier

2018

Direction musicale : Larry Blank

Mise en scène : Olivier Bénézech

Scénographie : Luc Londiveau

Chorégraphie : Johan Nus

Costumes : Frédéric Olivier

Lumières : Marc-Antoine Vellutini

Création vidéo : Gilles Papain

Collaboratrice à la mise en scène : Alyssa Landry

Piano, assistant à la direction musicale : Daniel Glet

Création en France □ Nouvelle production : Production Opéra de

Toulon

Distribution :

Ruth Sherwood : Jasmine Roy ; Eileen Sherwood : Rafaëlle Cohen ; Helen : Dalia Constantin ; Violet : Lauren Van Kempen ; Mrs Wade : Alyssa Landry.

Robert Baker : Maxime de Toledo ; Wreck : Thomas Boutilier ; Lonigan : Franck Lopez ; Appopolous : Jacques Verzier ; Speedy Valenti : Scott Emerson ; Frank Lippencott : Sinan Bertrand ; Chick Clark : Julien Salvia.

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Toulon

Photos : © Frédéric Stephan : Manif / La chambrette des sœurs / Foot vainqueur / Ruth conga.

Compte rendu, opéra. AVIGNON : Opéra Gd Avignon, le 28 janvier 2018. POULENC : Dialogues des Carmélites. Samual Jean / Alain Timár

Compte rendu, opéra. AVIGNON : Opéra Gd Avignon, le 28 janvier 2018. POULENC : Dialogues des Carmélites. Samual Jean / Alain Timár.

Carmes, carmélites, persécutions

L'Ordre du Carmel, créé de fait au XIIe par des ermites sur le Mont Carmel de Palestine au temps des croisades, chassé par la reconquête de Jérusalem par Saladin, cessa d'être érémitique

en Europe et devint monastique et mendiant un siècle après. C'est un Ordre contemplatif, voué à la prière. Les turbulences et questionnements religieux du XVe siècle sur les dérives papales et le relâchement des mœurs conventuelles, culminant au XVIe siècle avec la Réforme luthérienne qui met en accusation les accommodements de l'Église avec le monde, entraîne, avec le Concile de Trente (1545-1563) voulu par Charles Quint pour concilier, réconcilier protestants et catholiques, malgré son échec, une Contre-Réforme catholique qui tentera de mettre de l'ordre en la demeure.

C'est dans ce contexte polémique entre chrétiens que Teresa de Cepeda y Ahumada, Teresa de Jesús en religion puis sainte Thérèse d'Ávila (1515-1582), première femme Docteur de l'Église, commence à réformer le Carmel : revenir à une étroite clôture, une stricte pauvreté, et « employer beaucoup de temps à l'oraison ». Elle crée des monastères de Carmélites déchaussées et fait appel au jeune Jean de la Croix, écrivain et poète comme elle, le faisant directeur spirituel de son couvent, afin d'en fonder le pendant masculin, les Carmes déchaux.

ÉPURE CARMÉLITAINE



Tous deux se heurteront à la violente opposition des Grands Carmes qui refusent leur réforme, et subiront, plus que les tracasseries, les persécutions de leurs frères en religion. Thérèse, qui a écrit le Livre de sa vie sur ordre de son confesseur, où elle décrit ses premières extases, assimilées à une possession démoniaque, assignée à résidence, se voit soumise à l'Inquisition en 1574, menacée potentiellement, donc, du bûcher. Jean de La Croix (1542-1591), persécuté,

torturé par ses frères chaussés qui refusent la réforme, est emprisonné près d'un an, dans un cachot, obscur où il élabore un poème mystique, qu'il retient par cœur et met sur papier après une rocambolesque évasion. Il sera même excommunié. Dessinateur de talent, il adressait aux carmélites qu'il dirigeait des dessins éclairants expliquant graphiquement les états d'oraison : de peur de l'Inquisition, elles les détruiraient et il n'en reste que la Montée au Mont Carmel de l'union avec Dieu (origine de La Carte du Tendre des amours profanes de Mademoiselle de Scudéry...), et sa description d'une de ses visions, la Crucifixion de Jésus, sorte de contreplongée, est si précise que Dalí en a fait un tableau célèbre.

Avant même la Révolution française, l'empereur révolutionnaire d'Autriche, Joseph II, supprima dans toutes ses possessions européennes couvents et ordres religieux contemplatifs, dont le Carmel. La Convention ordonne la fermeture de toutes les églises le 23 novembre 1793.

N'ayant pu relire la nouvelle originale, qui n'est plus au catalogue, je ne pourrai dire si c'est à elle ou à Bernanos qu'il faut attribuer certains traits de la Première Prieure et de la seconde, Madame Lidoine, qui semblent manifester une certaine connaissance du caractère de Thérèse d'Avila.

L'œuvre

Poulenc, par son découpage du texte de Bernanos, et sa musique, semble désormais avoir définitivement fait sienne cette œuvre qui, sur un événement tragique de la Terreur, a pourtant subi diverses greffes. D'un récit d'une carmélite échappée de la charrette de seize de ses sœurs du Carmel de Compiègne guillotiné à Paris en 1794 (dix jours avant la chute de Robespierre qui aurait pu les sauver), Gertrud von Le Fort tire en 1931 une nouvelle Die Letzte am Schaffot ('la dernière à l'échafaud'), créant le personnage, fort dans sa faiblesse, de Blanche de la Force (sinon Le Fort comme l'écrivaine) qui va chercher au Carmel ce qu'elle croit un

refuge contre la violence du monde : mais on trouve son destin à vouloir l'éviter.

Une pièce américaine avait déjà traité le sujet puis, au sortir de la guerre, en 1947, Bernanos, mystique et malade, en tire le scénario d'un film dont sa mort empêche la réalisation, ajoutant le personnage du frère, le Chevalier de La Force. Le film sera réalisé en 1960 par Philippe Agostini et le Père Brückberger, authentique héros opposé à Pétain et résistant □: les thèmes de la liberté, de l'oppression, de la résistance, de la collaboration, de l'obéissance à l'Ordre interne (à la Règle) ou externe (Politique) imprègnent l'œuvre.

Ces dialogues sont d'une écriture sobre et puissante, traversée du sombre frisson de la mort, celle proche de Bernanos, infiltrée par Blanche et la première Prieure, et par la lumière de la grâce et de son transfert d'un être à un autre comme le dira, innocente prophétesse, sœur Constance : on meurt parfois par soi, pour soi mais aussi pour un autre, qui en aura sa rédemption, forte idée religieuse mais transposable laïquement, le sacrifice politique ou moral n'est jamais vain. Mais, malgré la pièce et le film (on n'oublie pas Jeanne Moreau en rigide Mère Marie), c'est à l'opéra de Poulenc, créé en 1957 à la Scala, que restent désormais indéfectiblement attachés les universellement appréciés Dialogues. Comme toujours, la musique donne une ferme forme définitive à des textes qu'elle magnifie et sublime émotionnellement.

Réalisation

On a peur, d'abord : rideau baissé, avant même que ne commence l'action, ce personnage en smoking blanc, issu de quelque fête ou mariage, assis sur le rebord du plateau, extérieur, comment va-t-il s'intégrer à une action conventuelle féminine en gros ? Sinon sa justification dramatique, il aura sa raison d'être technique en opérant quelques minimes changements à vue, antithèse claire à Monsieur Javelinot en noir, éphémère médecin inutile mais jouant aussi l'utilité scénique et

symbolique d'instrument de mort. Ange de la Garde, il guidera, à certains moments, une Blanche dans l'obscurité de son rêve puisqu'il faut accepter le postulat que, la tête posée sur le giron de son père dès la première scène, dans des vapeurs de songe envahissant le plateau, elle rêvera le drame, en sera le témoin permanent, présente et absente à la fois. D'où son omniprésence sur scène, ce qui ne gêne pas si l'on veut bien admettre que, dans son chemin ascétique de perfection et de dépassement volontariste enfin de ses peurs, elle revit sa vie, en fait le bilan, tragique mais vainqueur, par le pas du sacrifice final, mais pose tout de même un problème quand sœur Constance, son alter ego antithétique, se demande où elle est, sans la voir comme nous près d'elle, peut-être pas assez distanciée par l'ombre.

Signe économique de temps de pénurie ou volonté d'ascèse monacale, sans doute les deux, mise en scène minimaliste à l'extrême d'Alain Timár qui signe aussi la scénographie : une austère boîte rectangulaire, les murs de trois écrans qui s'animeront de projections (vidéos de Quentin Bonami), superbes images de draps blancs flottant au vent sur un ciel d'abord bleu, se couvrant inexorablement d'orage pour la scène juvénile des deux novices, nuées menaçantes, lueurs d'incendie, peut-être redondance excessive du dialogue entre frère et sœur, deux mains immenses qui lentement se cherchent, se joignent puis se séparent cruellement à regret dos à dos pour la rencontre entre le Chevalier partant pour l'émigration et Blanche qui se refuse à le suivre, l'Ange omniprésent tenant un ballon des jeux fraternels enfantins ; des murs moelleusement capitonnés qu'on comprend moins, à moins que cette apparente douceur cotonneuse ne soit l'image inverse de la dureté de la situation interne ; à feu et à sang, ruines, murs et grilles de la prison avec des transparences de vitraux, dans des lumières dramatiques, angoissantes, toujours significatives, de Richard Rozenbaum.

Un raide fauteuil pour le père noble dans un costume strict, fils sans cravate écharpe au cou ; le même mais en plus grand –regard sans doute de Blanche– pour la Mère Supérieure,

devenant lit de douleur, tombe et autel ; une corde à linge, un fer à repasser, à ces minces signes près, c'est d'une rigueur d'épure, d'un ascétisme finalement monacal qu'on référerait volontiers, plus qu'à la souriante et joyeuse Thérèse, au rigorisme qu'elle jugeait excessif de Jean de la Croix dont elle tentait de modérer les mortifications, au détachement de tout, à l'abandon, à la nuit de l'âme de ce dernier, à sa théologie négative, sans images, alors qu'elle exprime, explique ses expériences mystiques dans une écriture fleurie de métaphores, un style qui se veut sans style qui anticipe de loin Nathalie Sarraute. Dans ce minimalisme général, le moindre signe fait sens : l'écharpe flottante du frère au cou libre, le seul qui réchappera par l'exil ; étole rose sur le fauteuil du père, devenant celle de la première Prieure, comme une relique paternelle, une amarre maternelle dont se saisira Blanche à sa mort, tel un passage de relais à double sens : la Prieure, mourant dans les affres de la peur, garde pour elle celle de la novice qui la perdra en assumant la sienne, et le drap blanc dont elle se drape joyeusement peut paraître une anticipation du linceul du martyr.

Décontextualisé historiquement et matériellement, pas de scapulaire brun ni de guimpe et cape blanche, blouses beiges, bleues pour les novices, bonnet sur la tête, costume moderne pour le père et fils pas trop datés, anonymes soldats noirs aux fusils rouges (Elza Briand), ce que le drame perd en réalité concrète précise, historique, nationale, gommant sinon absolvant la perversion de la Révolution par la Terreur, il le gagne en universalité dramatique et humaine : questionnement de la foi, du renoncement au monde, cheminement personnel, ascèse d'une âme écrasée par ses inhibitions, terrorisée par la vie, faisant finalement sa révolution personnelle, intérieure, sa libération, en s'affranchissant de la peur de la mort par le sacrifice mortel assumé, christique héroïne vivant sa Passion.

À côté de ce parcours individuel, plus ou moins convaincant du rêve ou cauchemar de Blanche qui la dépouillerait du mérite concret du vécu, parallèles à cette ligne, il y a les

antagonismes latents, subtils, entre ordre et soumission, anecdotiques mais psychologiquement bien vus entre les trois Supérieures différentes, toujours résolus en faveur de la « sainte obéissance » monastique, malgré le coup d'état intérieur de Mère Marie faisant voter le vœu de martyre aux carmélites en l'absence de la souple Supérieure Madame Lidoine, sûrement roturière, qui l'assumera noblement à elle seule et, surtout, le conflit entre Ordre interne et ordre révolutionnaire, liberté intérieure et « liberté » extérieure imposée tyranniquement et le droit, le devoir de non soumission, de rébellion face aux décrets iniques qui conduira les réfractaires à l'échafaud : le texte de Bernanos, lucide témoin indigné de la Guerre d'Espagne et de l'Occupation, inspiré par le dominicain Brückberger, révolté, intrépide résistant de la première heure, pose le problème fondamental de l'oppression et de la résistance.

Reste la pierre de touche de la scène finale de la montée à l'échafaud des carmélites. Évacuée la guillotine, on attend le traitement qui attend et atteint les carmélites montant à l'échafaud. Sur un ciel gris constellé, ombres géantes de silhouettes découpées comme au couteau, frappées d'un invisible éclair de la lame sonore, tour à tour, chacune s'écroule. C'est saisissant, on a la gorge serrée, les larmes aux yeux. L'émotion est là : certes, pour un public averti de l'œuvre. Mais il est permis de se demander si des « primo-arrivants » à l'opéra, sans autre forme d'approche explicative que quelques brèves lignes du programme, pas forcément lues, peuvent capter le tout premier niveau, l'anecdote réaliste et tragique de la montée à l'échafaud.

Interprétation



Un sensible travail de direction d'acteurs privilégie les intenses dialogues au dramatique crescendo, rapports humains humainement traités : Blanche et son père qui tente vainement de la détourner de son intention d'entrer au Carmel, Blanche et la Prieure moribonde qui teste sa volonté d'y entrer, cette dernière gagnée par le doute de son salut après une vie de prières, révoltée par sa mort, doutant de Dieu (« Dieu nous renonce ! »), et sœur Marie de l'Incarnation tentant d'en étouffer le scandale, le frère partant pour l'émigration essayant de sauver sa sœur, Sœur Marie essayant de rattraper Blanche pour la sauver ou la rendre au vœu de martyre. Chacun tente d'infléchir ou d'entraîner, dans une dramatique montée en puissance, la faible, peureuse et inconstante héroïne, même dans le lumineux duo avec l'autre novice, Constance : c'est juste, vivant, haletant, soutient un angoissant suspense. Les personnages ne se contentent pas d'échanger des mots dans ces dialogues : vibrants, même avec toute la contenance aristocratique impassible de Mère Marie, frémissants sensiblement aux paroles des autres, comme le remarquable jeu entre Blanche et Constance, ou encore Mère Marie, hiératiquement silencieuse et digne, favorite au Priorat, mais non élue Prieure, la communauté lui ayant préféré Madame

Lidoine.

L'œuvre est ardue, l'orchestration souvent massive, si complexe et si riche, que Poulenc lui-même voulait la réduire tant elle éprouve les voix, très souvent traitées avec des sauts expressifs dans l'aigu mais redoutables. Mais le plateau est d'une homogénéité satisfaisante en gros, des derniers aux premiers plans.

Premier Commissaire, **Alfred Bironien**, juste en quelques phrases bien posées, dans sa mise en garde chuchotée à Mère Marie, incarne avec justesse l'opportuniste hurlant avec les loups, le collaborateur à mauvaise conscience, laissant à la brutalité du second, **Romain Bockler** (deuxième Commissaire / L'Officier / Le Geôlier), le mauvais rôle du détenteur d'un pouvoir tout nouveau qui l'enivre de jouissance sadique. Dans le rôle de l'Aumônier, **Raphaël Brémard**, silhouette frêle et voix délicate, semblerait un peu perdu dans cet univers, aussi perdu, de femmes mais, a contrario, cette faiblesse d'homme en danger dans un monde en péril accentue la dramatique impuissance de ses apparitions, et il m'évoque la fragilité, apparente, d'un saint Jean de la Croix que Thérèse appelait avec un tendre humour protecteur, « Mi Senequito », 'Mon petit Sénèque' et, justement, ce sont les héroïques religieuses, prêtes au martyre, même Blanche, qui lui offrent une protection qu'il ne peut guère leur apporter. En marquis de La Force, **Frédéric Caton**, est un père noble, à tous les sens du mot, direct avec son fils, tendre et aimant avec sa fille dont il respecte la liberté de choix qui le blesse dans son amour paternel. **Rémy Mathieu** est un Chevalier de La Force juvénile et charmant qui se tire de la partie ardue de son rôle, ces aigus terribles, en les négociant avec des demi-teintes qui font sens, fils respectueux du père diminuant le volume de sa voix, et fraternellement affectueux et désespéré face à une sœur rétive à le suivre.

De l'ensemble des carmélites, on admire la cohésion vocale et la musicalité (**Aurore Marchand**), avec le regret de ne pouvoir citer les remarquables voix qui s'en détachent par moments pour quelques solos, trop rapides pour qu'on les identifie

avec justice dans une distribution si nourrie. **Blandine Folio-Peres**, mezzo, en allure et voix, campe avec justesse la raideur aux terribles aigus acérés de Mère Marie de l'Incarnation, promise en vain à succéder à la Prieure, âme aristocratique éprise de grandeur, avide d'héroïsme, de sacrifice, entraînant dans son rêve sublime sacrificiel toute la communauté dans son vœu de martyre, mais assez noble pour le soumettre à vote conditionné à l'unanimité : sans doute une grande âme à l'acier trempé de cette « générosité » au sens cornélien du terme, trahie par la vie monastique, à l'étroit dans une clôture monacale faite d'humilité et d'obéissance. Instigatrice du vœu, elle y échappe et s'écrie : « Je suis déshonorée ! » quand l'Aumônier l'empêche de rejoindre ses sœurs sur l'échafaud, lui ordonnant de vivre, mais au-delà de l'orgueil de l'honneur de classe, elle a aussi ce cri déchirant d'amour : « Leurs yeux me chercheront en vain ! » Avec une cruelle ironie de l'histoire, paradoxalement, celle qui poussa ses sœurs au martyre fut la seule survivante mais la Relation qu'elle en fit, après avoir entraîné la béatification des carmélites en 1906, inspira la nouvelle de Gertrud Von Le Fort, source de Bernanos.

À Madame Lidoine, le Seconde Prieure dont l'élection évince Mère Marie, **Catherine Hunold**, prête la rondeur maternelle de son physique et d'une voix de soprano large, chaude et rassurante, pétrie d'humanité, surmontant sans peine les aigus saisissants qui hérissent sa partie : servie admirablement par la chanteuse, on comprend le choix affectif qu'en ont fait ses sœurs. Consciente de détonner dans ce huis-clos de femmes presque toutes issues de l'aristocratie, sûrement roturière, elle incarne une noblesse naturelle, humble, pleine de bon sens et bienveillance, loin de l'altière contenance de Mère Marie et ses rêves d'héroïque grandeur : « Méfions-nous du martyre. »



Sans doute deux justes images de Thérèse d'Avila dont Bernanos devait à coup sûr connaître l'œuvre : la première, grande amoureuse des romans espagnols de chevalerie, ivre d'héroïsme dans son adolescence rêvant de martyre ; la seconde, humaine, plus terrienne, prosaïque souvent, malgré sa culture, pleine d'humour, pour rabaisser la dévotion exaltée, le zèle mystique excessif de ses filles, dédaigneuses des tâches ménagères du Carmel pour ne se vouer qu'à l'oraison et ses extases, elle disait : « Dios anda por los pucheros », 'Dieu est aussi dans les marmites'. Le vocabulaire simple, accessible, fleuri d'images de Madame Lidoine est à l'image de celui de l'écriture de la sainte. La première Prieure, dans une expression plus rude, semble aussi un autre avatar de Thérèse, en exprime la doctrine : le fauteuil n'est pas un privilège de la charge, puisque la Mère fondatrice les avait abolis entre la Supérieure et ses filles ; les carmels ne sont pas « des conservatoires de vertus » ; « Ce n'est pas la Règle qui nous garde, c'est nous qui gardons la Règle » ; il faut être « détachée de son propre détachement. »

On avait connu **Marie-Ange Todorovitch** en Mère Marie, hautaine et noble, rigide et frigide, puis fiévreuse, tendre envers Blanche. Nous la retrouvons, registre plus grave, en Madame de

Croissy, Première Prieure, poignante de vérité, de sévérité, grande voix impérieuse mais généreuse. Son fauteuil immense semble d'abord un trône pour cette noble douairière féodale, béquille du magistère et de la maladie à la main, tel le sceptre d'un spectre, bâton de justice arrimé au sol, ou même canne prête à frapper éventuellement. Inquisitrice en ses questions aiguës qui percent à jour la postulante d'un regard implacable, la voix s'infléchit, s'attendrit en jugeant, jugeant cette fragile et gracile jeune fille dont l'humilité semble enfin la convaincre, la vaincre, et la voix se fait doucement enveloppante et protectrice comme ce châle qui passera de l'une à l'autre, caressante même. Dans sa seconde scène, sur un lit dont l'immensité et la hauteur semblent à la mesure de sa démesure, sans abdiquer son autorité, dans l'angoisse de la fin et du doute terrible, elle fait frissonner de l'ombre d'une voix qui pressent les ténèbres, révoltée contre Dieu, hallucinante, grandiose dans son cri proféré : « Dieu nous renonce ! » Comme un acte d'amour envers la jeune fille qu'elle fut aussi, elle a pris pour elle le nom en religion et la vie agonique de la postulante : Blanche de l'Agonie du Christ.

De la première Prieure à la seconde et troisième, voix du contralto à l'aigu de Madame Lidoine en passant par le mezzo de Mère Marie, Poulenc traite tout le spectre du registre vocal féminin. Les deux novices sont les voix les plus hautes, Constance, la plus légère. Sarah Gouzy est un joyeux pinson, une voix souriante et ravissante, pépiante, pétillante, d'une fraîcheur qui nous glace quand elle affirme sereinement, en jouant, qu'elle a la certitude que Dieu lui fera « la grâce de ne pas vieillir », innocente prophétesse du compagnonnage avec Blanche dans la mort. Quelques aigus sont trahis par la légère sonorisation, mais elle fait jolie paire contrastée, et pincée aussi, avec la sèche héroïne. Cette dernière, c'est **Ludivine Gombert** qu'on espérait enfin dans un grand rôle. Et quel rôle dans cette réalisation ! Présente, du début à la fin, presque toujours debout, pieds nus, presque obligatoire pour des carmélites déchaussées (en fait, elles portaient des

sandales), supportant sur ses frêles épaules tout le drame que Bernanos exprime au début de son texte originel : la peur, cette peur inévitable que même Jésus éprouva dans le Jardin des Oliviers, sur la croix, se croyant abandonné de son père. Blanche est celle qui abandonne le sien, les siens, comme elle veut abandonner un monde qu'elle ne peut affronter pour, finalement, se confronter à elle-même et à son destin qui la rattrape dans sa fuite. Sa voix de cristal, limpide mais solide, ne se brise jamais face à un orchestre souvent compact, n'accuse jamais la fatigue, même dans les moments de paroxysme, qui pourraient presque logiquement confiner à l'hystérie. Interprète privilégiée par la mise en scène, son corps, dans une digne discrétion, et son visage sont comme un miroir mouvant, émouvant, non seulement des sentiments qu'elle éprouve, mais écho visuel de ceux des autres dont elle est le permanent témoin. La scène de séparation avec son frère est bouleversante de tendresse blessée, d'impuissance vite coupable. Secrète, ambiguë dans ses aspirations, le mystère reste entier de sa vocation, ou simplement invocation protectrice du Carmel contre la vie.

La direction musicale de **Samuel Jean** à la tête de l'**Orchestre Régional Avignon-Provence** et du **Chœur de l'Opéra Grand Avignon** est précise, claire, dans une tradition française, attentive aux couleurs mais, sans qu'on puisse l'imputer à ce grand chef, effet peut-être d'une fosse quelque peu surélevée et d'une sonorisation, remarquable de discrétion pour les voix à quelques crachotements près, elle sonne quelquefois un peu fort dans cette immense caisse de bois sonore. En revanche, dans la dernière scène de la mort progressive des carmélites chantant le Salve regina en montant une à une à l'échafaud symbolique, le chant choral s'amenuisant en proportion de la diminution de leur nombre, on ne perçoit peut-être pas assez le diminuendo. Mais, honnêteté critique oblige, on n'oserait l'affirmer catégoriquement : l'émotion est si forte dans ce climax tragique, que l'œil trahit peut-être l'oreille. En somme, l'esprit s'abandonne au cœur, belle preuve de la réussite musicale et scénique de cette réalisation.

Compte rendu, opéra. AVIGNON : Opéra Gd Avignon, le 28 janvier 2018. POULENC : Dialogues des Carmélites. Samual Jean / Alain Timár.

DIALOGUES DES CARMÉLITES

Opéra en trois actes de Francis Poulenc

Texte tiré de Georges Bernanos,

D'après une nouvelle de Gertrud Von Le Fort, La dernière à l'échafaud et un scénario du Révérend-Père Brückberger et Philippe Agostini.

Nouvelle production de l'Opéra Grand Avignon

28 janvier

Opéra confluence Grand Avignon

A l'affiche les 28 et 30 janvier 2018.

Dialogues des Carmélites de Francis Poulenc □ Direction musicale : Samuel Jean □ Direction du chœur : Aurore Marchand □ Études musicales : Hélène Blanic □ Mise en scène et décors : Alain Timár □ Assistante à la mise en scène : Irène Fridici □ Costumes : Elza Briand □ Lumières : Richard Rozenbaum □ Vidéo : Quentin Bonami □ Distribution : □ Madame de Croissy : Marie-Ange Todorovitch

Blanche de La Force : Ludivine Gombert □ Constance : Sarah Gouzy □ Madame Lidoine : Catherine Hunold □ Mère Marie de l'Incarnation : Blandine Folio-Peres □ Sœur Mathilde : Coline Dutilleul □ Mère Jeanne : Isabelle Guillaume □ Sœur Valentine : Isabelle Monpert □ Sœur Félicité : Laura Darmon-Podevin □ Sœur Gertrude : Marie Simoneau □ Sœur Marthe : Runpu Wang □ Sœur Alice : Julie Mauchamp □ Sœur Anne de la Croix : Ségolène Bolard □ Sœur Catherine : Pascale Sicaud-Beauchesnais □ Sœur Antoine : Pascale Vernassa □ Mère Gérald : Vanina Merinis □ Sœur Claire : Wiebke Nölting □ Sœur Marie Saint-

Charles : Béatrice Mezrich □ Le Marquis de La Force : Frédéric Caton □ Le Chevalier de La Force : Rémy Mathieu □ L'Aumônier du Carmel : Raphaël Brémard □ Le premier Commissaire : Alfred Bironien □ Le deuxième Commissaire / L'Officier / Le Geôlier : Romain Bockler □ Javelinot : Saeid Alkhouri □ Thierry : Jean-François Baron
L'ange : Cyril Cosson
Orchestre Régional Avignon-Provence □ Chœur de l'Opéra Grand Avignon

Photos : © Cédric Delestrade

Blanche de la Force novice (Gombert) ;
Première, Prieure entre Blanche et Mère Marie (Gombert, Todorovitch, Folio-Peres) ;
Madame Lidoine rassurant ses filles (Hunold) ;

.

Compte-rendu, concert. Lyon, le 27 janvier 2018. Brahms, Martinu, Bach. Sol Gabetta / Alan Gilbert

Compte-rendu, concert. Lyon, Auditorium Maurice Ravel, le 27 janvier 2018. Brahms, Martinu, Bach. Sol Gabetta (violoncelle), Alan Gilbert (direction). Alors que ses obsèques avaient lieu le lendemain, c'est à Paul Bocuse que le concert de ce soir était dédié. Le chef américain **Alan Gilbert** – grand habitué de la Capitale des Gaules (sa sœur n'est autre que le Premier violon de l'ONL !) – lui a rendu un vibrant

hommage, d'autant plus appuyé qu'il le connaissait bien ! Mais la musique reprend vite ses droits, et c'est avec la **Troisième Symphonie de Brahms** que débute la soirée. L'ancien directeur musical du New York Philharmonic (pendant 8 ans) obtient des instrumentistes lyonnais une louable respiration interne et rend très lisibles les différents plans sonores des deux premiers mouvements, ce qui permet de caractériser avec beaucoup de précision chaque tableau harmonique. Dans les deux derniers mouvements, les violons déploient une saisissante énergie, et le sublime thème du troisième mouvement libèrent des couleurs chargées de nostalgie et de retenue. Enfin, la phalange lyonnaise fait preuve d'un surplus d'unité dans un final aux élans embrasés.



Le chef **Alan Gilbert** © Chris Lee

En seconde partie, c'est le rare **Concerto pour violoncelle N°1 de Bohuslav Martinu** qui est offert au public de l'Auditorium Maurice Ravel, avec rien moins que **Sol Gabetta** comme soliste, l'une des violoncellistes les plus recherchées et acclamées de la planète. Créé à Berlin en décembre 1931, le concerto pour Violoncelle H.196, est retravaillé à la fin des années trente, avec une réorchestration plus nourrie, mais cette version définitive ne sera créée qu'en mars 1956, à Helsinki. Malgré son poids plume, c'est avec incroyable fougue – pour ne pas parler de hargne – que la soliste argentine se lance dans le motif d'introduction. La liberté de ses phrasés – aussi agiles que capricants -, et sa force de caractère font forte impression. De même, la variété des couleurs et la richesse des nuances, tout au long des trois mouvements, alliées à une ampleur sonore assez prodigieuse dans les passages plus virtuoses soulèvent l'enthousiasme du public dans un finale endiablée. Malgré l'insistance de l'auditoire, l'artiste n'offrira pas de bis...

Après une courte pause pour changer chaises et pupitres, la plus commune **Suite pour Orchestre N°3 de Bach** est donnée à entendre par une équipe de musicien resserrée et jouant debout. Gilbert en livre une interprétation extrêmement vivante qui maintient constamment l'intérêt, grâce à l'intelligence et la cohésion bien équilibrée des différents instrumentistes. De quoi mettre en joie malgré le temps maussade qui règne à l'extérieur en cette froide journée de janvier !

Compte-rendu, concert. Lyon, Auditorium Maurice Ravel, le 27 janvier 2018. Brahms, Martinu, Bach. Sol Gabetta (violoncelle), Alan Gilbert (direction) – Illustration : © Chris Lee

Compte-rendu, opéra. Bordeaux, le 21 janvier 2018. Debussy : Pelléas et Mélisande. Béziat & Siaud / Minkowski.

Compte-rendu, opéra. Auditorium de Bordeaux, le 21 janvier 2018. Claude Debussy : Pelléas et Mélisande. Philippe Béziat & Florent Siaud (mise en scène). Orchestre national de Bordeaux, Marc Minkowski (direction musicale). **Pour commémorer le 100e anniversaire de la disparition de Claude Debussy (en 1918)**, plusieurs théâtres ont pris la décision de monter une production de son unique ouvrage lyrique, Pelléas et Mélisande, et c'est l'Opéra de Bordeaux qui ouvre le bal. Originellement prévu en version de concert, c'est finalement sous un format semi-scénique – confié au duo de metteurs en scène **Philippe Béziat et Florent Siaud** – que l'ouvrage a été représenté, à l'Auditorium de la ville. Placé au centre de la scène, c'est tout autour de ce personnage à part entière

qu'est l'orchestre que déambulent les chanteurs-comédiens, tandis qu'un vaste écran en arrière scène et un voile de tulle noire en avant-scène accueillent de nombreuses projections vidéos en noir et blanc (réalisées par Thomas Israël) : celles-ci viennent illustrer – avec beaucoup de poésie et autant de mystère – les atmosphères et lieux du drame : la dense forêt du début, les voûtes de l'antique château, les effets miroitants de la mer ou de la fontaine où s'abîme la bague de Mélisande, etc...

Dans cet environnement simplifié, chaque geste réglé par le duo de metteurs en scène s'impose avec un maximum d'intensité, et c'est par des vivats que les deux artistes seront accueillis au moment des saluts (un fait suffisamment rare pour qu'il soit évoqué ici !).

Superbe Pelléas à Bordeaux



A la tête d'un **Orchestre National de Bordeaux** dans une forme olympique, le directeur général de l'institution girondine, **Marc Minkowski**, cisèle la partition de Debussy, en livrant une lecture intimiste et impressionniste de l'œuvre, constamment soucieux de lui restituer ses pulsations, sa transparence, sa poésie et son mystère. Il n'en privilégie pas moins, dans les moments dramatiques, des sonorités d'une flamboyance toute wagnérienne. Par ailleurs, ce n'est pas le moindre de ses mérites d'avoir rassemblé une distribution entièrement française, à la diction impeccable, qui permet de saisir chaque mot de Maeterlinck et de donner ainsi aux dialogues, toute leur force.

Le rôle de Pelléas est confié ce soir à une voix de ténor, non pas à celle d'un baryton (rappelons au lecteur que Debussy avait primairement pensé et écrit cette partie pour cette tessiture). C'est le jeune ténor bordelais **Stanislas de Barbeyrac** qui endosse ce superbe rôle auquel il offre son physique de jeune premier ainsi qu'une désarmante sincérité.

Comme de coutume, son chant est empreint de raffinement et d'élégance, la tessiture est franche, la voix saine et il cultive, avec un rare bonheur, les nuances les plus fugitives. Enfin, même si la partition retenue est bien celle destinée à un baryton aigu, il ne peine que rarement dans le registre grave, la voix s'étant quelque peu assombri depuis quelque temps.

Pour notre plus grande joie, c'est la délicieuse soprano belgo-suisse **Chiara Skerath** – [magnifique Poppée le mois dernier à Nantes](#) (NDLR : nouvelle production magistrale réalisée par Caurier & Leiser / Capuano / sujet d'un reportage vidéo par classiquenews)- qui lui donne la réplique en Mélisande. La jeune chanteuse gratifie l'auditoire de son timbre lumineux et de sa musicalité sans faille ; elle nimbe son personnage de mystère, en lui donnant des grâces d'oiseau pris au piège ; elle distille une constante émotion, achevant le portrait d'une Mélisande qui ne quittera pas de sitôt notre mémoire.

Troisième prise de rôle, le baryton français **Alexandre Duhamel** endosse les habits de Golaud, dont il adopte le comportement de brute mal équilibrée, avec un chant mordant et sonore, aux irrépressibles accès de jalousie assassine qui ne sont pas sans rappeler parfois le personnage de Iago. Et les rôles secondaires s'avèrent tout aussi convaincants, hors l'Yniold mal assuré et peu compréhensible de Maëlig Querré. De leur côté, Jérôme Varnier (Arkel), **Sylvie Brunet-Grupposo** (Geneviève) et Jean-Vincent Blot (Médecin & Berger) brillent par la précision de leur jeu, leur projection efficace, l'excellence de leur diction.

A titre personnel, nous n'avons pas le souvenir d'une équipe ayant aussi bien rendu justice à la musique comme au texte...

Compte-rendu, opéra. Auditorium de Bordeaux, le 21 janvier 2018. Claude Debussy : Pelléas et Mélisande. Philippe Béziat & Florent Siaud (mise en scène). Marc Minkowski (direction musicale), orchestre national de Bordeaux. Pelléas : Stanislas de Barbeyrac ; Mélisande : Chiara Skerath ; Golaud : Alexandre Duhamel ; Arkel : Jérôme Varnier ; Geneviève : Sylvie Brunet-Grupposo ; Yniold : Maëllig Querré ; Le médecin / Un berger : Jean-Vincent Blot. Illustration : DR

**Compte-rendu critique,
Ballet. Opéra de Marseille,
le 25 novembre 2017. La jeune
fille, le Sacre...
Chorégraphies : Julien LESTEL**



Compte-rendu critique,
Ballet. Opéra de Marseille,
le 25 novembre 2017. La
jeune fille, le Sacre...
Chorégraphies : Julien
LESTEL. □Du sacrifice du
jeune homme à celui de la
jeune fille... Avec son
ambivalence de méfiance et
fascination, notre
civilisation judéo-
chrétienne, a mis la Femme
au centre de ses attentions
—sinon intentions, toujours
doubles et souvent troubles—
avec la dualité d'Eva
rachetée par Ave. La culture
grecque classique avait
placé en son cœur physique
l'homme, son corps idéalisé.

Même ses mythes religieux sont la poétisation par la conscience collective, ou plutôt son inconscient culpabilisé, de sacrifices humains propitiatoires pour la survie du groupe, dont étaient victimes, puis héros, des jeunes hommes très beaux : Narcisse, sans doute noyé, Jacinthe, amant de Phébus, la gorge accidentellement tranchée par le disque solaire du dieu soleil jouant avec lui au discobole, etc. La fleur qui naît sur le lieu, eau ou terre, de leur immolation, du sacrifice en temps de crise par le groupe pour avoir l'eau et la moisson, est le poétique oubli du meurtre rituel immémorial, impensable pour une société culturellement plus évoluée. Le sacrifice volontaire du Christ est encore un avatar de ces rituels de sauvetage d'une tribu par l'offrande sacrificielle d'un seul, corps et sang métaphorisés dans le pain et le vin. Et, par le miracle de la transsubstantiation du sang et du corps, l'hostie ingérée est sans doute la poétisation ultime, apaisante pour la conscience collective,

du cannibalisme primordial, du cruel sacrifice initial : le « sacrifice de la messe », perpétue sempiternellement, le sublimant, le crime premier sans le commettre encore. Issu de ces racines archaïques, l'art, surtout dans cette pratique collective de la danse, en est le sublime avatar, un cérémonial venu de la nuit des temps.

2 Chorégraphies de Julien LESTEL à l'Opéra de Marseille,

VIOLENCE AUX FEMMES

Mais c'est bien le christianisme, malgré sa religion du Père, dans notre culture, qui remet la femme au centre, la Mère, Marie, et fait d'une prostituée, Madeleine, à laquelle Jésus se manifeste en premier lors de sa résurrection, une sainte. Avec toute l'ambiguïté, sinon misogynie, plus que des textes christiques, de l'institution ecclésiale postérieure.

C'est ce que m'évoquait le superbe diptyque de Julien Lestel, tellement de son temps, dont les deux ballets me semblent inconsciemment dire l'immémorial sacrifice, l'un clairement formulé par le Sacre du printemps lui-même, dont c'est le sujet, l'autre, métaphorisé dans Le Jeune fille et la mort, dans la brûlante actualité de notre époque : la violence aux femmes. Par sa danse du XXI^e siècle, ce jeune homme se confronte à la mort de la jeune fille, affrontée à travers deux œuvres respectivement des XIX^e et XX^e siècles, de 1824 et 1913.

La Jeune fille et la Mort

Franz Schubert (Création 2017)

D'abord, la musique avant la musique : le silence. Dans le noir du plateau, les danseurs en ligne horizontale sous la douche d'une indécise lumière, en longues tuniques immémoriales. Gestes larges de rameurs ; bras tendus avant, arrière, écartés, croisés, dressés, brisant l'horizontalité. Invocation mystérieuse, envoûtante. Puis déhanchés souples, ondulations brisant la rigueur de cette grise géométrie silencieuse et soudain, le cri muet d'une robe rouge. Lumière fondant dans l'ombre les fantômes. Musique : premiers accords comme les coups du destin, une déchirure agrandie par l'archet tranchant des cordes.

Vivante musique pour cette Danse macabre, menaçante : le quatuor, placé sur la scène à jardin, transition entre la salle et le plateau, danse sa musique des mouvements d'archet dans la même mesure, sinon le même temps des décalages de la partition entre cordes aiguës des violons et en décroscendo grave de l'alto et du violoncelle ; arrondis des têtes et rondeurs des instruments contre angles allongés des coudes, des bras, balancés du corps vibrant des musiciens répondant au geste du jeu musical, qui se pourraient aussi traduire en termes chorégraphiques. Fascination des yeux et de l'oreille qui voit, à vue, se faire, admirablement, cette musique.

Il y a des chorégraphes qui jouent leur partie contre la musique : ici, tout se jouera dans la musique, même dans les articulations de ses parties, de ses mouvements, mouvements d'immobile silence d'intelligent repos pour la troupe des danseurs. Schubert



avait mis en sombre musique le poème de **Matthias Claudius Der**

Tod und das Mädchen, 'La Jeune fille et la Mort (1817), amplifié en quatuor à cordes sept ans plus tard, en funèbre ré mineur, élaguant les paroles d'accord à cœur de la Mort séductrice, séducteur –la Mort étant du masculin en allemand– cherchant par le charme le consentement charnel, sensuel, de la jeune fille, comme elle/il tentait de captiver de capiteuses et captieuses paroles l'enfant dans Erbkönig, 'le Roi des Aulnes'. Monologue ici du corps soliste perdu, éperdu au milieu du carré, du cercle qui s'ouvre ou ferme sur lui de cette saisissante Mort démultipliée en neuf danseurs hommes et femmes cherchant à saisir ce fragile oiseau, flamme fugitive au milieu de la grisaille de la nasse tournoyante dans des envols voluptueux des tuniques, proie désirée, chassée, poursuivie, attrapée, portée, emportée, soulevée par deux tel un trophée, algue floue dans leurs vagues, fétu de paille rouge dans le tourbillon de cendre environnant, dialoguant en pas de deux onirique, enchâssée enfin dans la ligne d'un horizon fermé des danseurs sur des fonds de prisme crépusculaire en à-plats indécis à la Rothko : ses enchaînements fouettés, ses jetés, ses sauts, ses grands battements, battements d'ailes des bras, autant de battements de cœur haletant au rythme de cette inéluctable danse macabre, ne s'opposent pas à cette Mort sans arêtes, sans angles, arrondie, toute en ondes, ondulations, tout est délié et même cette superbe image plastique où la sombre grappe mortuaire agrippe enfin l'ardente jeune fille, groupe un instant suspendu, c'est le renversement pluriel de cette Mort s'attachant désespérément, amoureuxment, à la vie. La jeune fille, Aurora Licitra, vive flamme que la grisaille et les tenailles de la mort cherchent en vain à atteindre, éteindre, éteindre, c'est la Vie dansant la Mort.

Le Sacre du Printemps

Igor Stravinsky

Pour les chorégraphes, effroi sacré du Sacre depuis la mythique première, scandaleuse, de 2013 : le public parisien, dans sa décadence cultivée, dans sa hautaine civilité, ne pouvait comprendre ni le primitivisme sophistiqué de la musique de Stravinsky, ni le désir de naïveté primaire de la chorégraphie de Nijinski. Malgré la mode, le primitivisme d'un Picasso en peinture ou d'une Marie Wigman dans la danse n'avaient pas encore imposé leur regard. La proche guerre fera vite voler en éclats les distinguos distingués entre culture et barbarie, civilisation et primitivisme. Nombre de chorégraphes ont voulu s'y frotter, qui s'y sont piqués, sans piquer toujours notre curiosité, réussissant parfois, plus qu'un Sacre, un massacre du printemps.

Un siècle plus tard, commande du Centre Culturel Tjibaou de Nouméa pour célébrer le centenaire de la création du Sacre du Printemps, Julien Lestel réussit une version palpitante, appuyée finement, dans sa recherche première, sur la culture traditionnelle mélanésienne, canaque, kanak, dont il s'est imprégné sur place : accueilli chaleureusement par des tribus autochtones, étudiant les danses de la Nouvelle-Calédonie, s'intégrant dans le milieu, il a même intégré dans sa troupe deux danseuses de Nouméa, Mara Whittington et Julie Asi et le remarquable éclairagiste Lo-Ammy Vaimatapako a suivi aussi ses pas d'un superbe sillage de lumières. De plus, son assistant, Gilles Porte y a passé toute son enfance. Évidemment, si cela signe un sympathique travail de recherche, cela ne suffit pas à la signature d'une réussite : l'art, artifice sublimé, n'a besoin d'autre authenticité que son évidence.



Il y a donc transposition de l'originelle Russie des steppes avec ses fêtes et ses rites païens à une culture insulaire d'outre-mer : mais dans l'universalité sans doute de croyances et pratiques humaines dans leur superstitieuse cruauté. Aussi, pour moi, ignorant autant les cultes russes archaïques que la si lointaine culture canaque, cette pénombre, cette brume bruyante de bruits sourds d'animaux, ces formes informes, indéfinies, à ras du sol qui vont lentement se définir en hommes et femmes arrachés à l'ombre par une lumière qui peine aussi à naître, informent d'une société avant la sociabilité, d'un temps avant le temps de l'Histoire, de l'aube confuse d'un monde inconnu, très lointain, très ancien, d'ici ou d'ailleurs, sans lieu ni date, immémorial.

Le thème exposé deux fois par le basson, d'une grande douceur étrange, les variations des clarinettes semblent aussi un murmure humain avant la Parole d'une humanité première qui n'a pas encore affleuré à l'humanisme, avant l'explosion de la scansion vitale, brutale, sauvage d'un rythme lancinant, obsédant, comme surgi des limbes, avec ces ombres aux visages

peints, saisies de frénésie, d'une mémoire archaïque, archétypale, enfouie dans l'inconscient, advenant soudain, plus qu'au jour, au demi-jour de la conscience.

La précision rythmique, acérée, de VAN00STEN à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Marseille, avec la pulsation enfiévrée, accélère le pouls, impose au cœur son implacable rythme exacerbé et ne nous lâche plus jusqu'au paroxysme.

Nos cultures « civilisées » se sont construit, avec l'exotisme, le colonialisme, le cinéma d'aventures, des images, des stéréotypes du sauvage, bon ou mauvais, en pagne (le paréo en est l'aristocratie acceptable et copiée), avec ses étranges danses rituelles (sauts, sautilllements, pirouettes, rondes), l'affirmation ostentatoire de la masculinité (bras écartés du puissant poitrail frappé à la manière des grands singes popularisée par la figure de Tarzan), accompagnée de cris tel le Haka guerrier des Maoris popularisé mondialement par l'équipe de rugby de Nouvelle-Zélande, qui l'entonne avant ses matches depuis 1905, avec des mouvements et claquements de bras et jambes dissuasifs pour l'adversaire. Nous avons tous ces signes ici, stylisés avec un art des plus raffinés pour dire la « sauvagerie », mêlé au vocabulaire le plus classique de la danse, sauts de biche, peut-être entrechat, mais tout ce bagage, ce langage est si fondu avec naturel que, pour élaboré qu'il soit, il semble émaner d'une pulsion vitale, primitive, que ses figures savantes ne sont que l'avatar ultime, la stylisation extrême d'une première nature qui fut un art premier. Alors, issu de la culture canaque ou non, nous avons le sentiment angoissant d'un retour aux origines à voir, plutôt percevoir, dans l'indécise lumière cuivrée du rêve ou du cauchemar, du réveil ou sommeil, cette peuplade apeurée, égarée, hagarde, qui regarde un ciel aveugle, dans l'agonie gluante, grouillante, du groupe qui, pour gagner, garder la vie, glissera la mort de l'Élue en offrande aux dieux qui ont soif.

Ainsi, la première partie du ballet originel, les rites printaniers de « L'Adoration de la terre » deviennent une angoissante interrogation du ciel muet devant la désolation ou

le cataclysme de fin du monde et « La danse sacrée », qui voit le choix, la chasse de l'Éluë et son sacrifice cruel propitiatoire comme réponse, humaine dans son inhumanité, à ces dieux inhumains. Les dieux font les hommes à leur image : ils le leur rendent bien.

Et pourtant, malgré ce côté tellurique, terrien, râpeux, rampant de la chorégraphie de la tribu, en contraste, élans souvent aériens de cette jeune fille. Bras parfois de noyée se débattant contre l'onde humaine qui la happe, la frappe, la tire vers le fond, avec ses mouvements qu'on dirait aussi palpitants de battements d'ailes, ses frémissements de tout un corps en agonie, comme en apesanteur parfois, l'Éluë semble s'abandonner, devoir sombrer fatalement, même élevée en hostie du sacrifice, avec le flou, l'inconsistance d'un fin foulard de soie suspendu dans l'eau calme d'un temps et d'une musique brutale suspendus après l'orage et l'orgie du sacrifice.

Compte-rendu critique, Ballet. Opéra de Marseille, les 25 et 26 novembre

Chorégraphies : Julien LESTEL □ Lumières : Lo Ammy
VAIMATAPAKO □ Costumes : La Jeune Fille et la Mort, Patrick
MURR

Quatuor des solistes de l'Orchestre Philharmonique de Marseille :

Violon 1 : Da Min KIM ; violon 2 : Alexandre AMEDRO ; alto :
Magali DEMESSE ; Violoncelle : Xavier CHATILLON

Costumes : Le Sacre du Printemps, Gaulthier RIGOULOT

Orchestre Philharmonique de Marseille □ Direction
musicale Victorien VANOOSTEN

Photos : ©Lucien Sanchez