

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 29 octobre 2017. LOPEZ : Quatre jours à Paris. Membrey / Duparc

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, Odéon, le 29 octobre 2017. LOPEZ : Quatre jours à Paris. Membrey / Duparc. Quatre jours ? On en prendrait bien quarante, et même autant de fiévreuses nuits, et ce ne serait pas une quarantaine pour fièvre quarte ou autre virale infection, mais pour une vraie affection envers cette troupe qui s'est dépensée sans compter pour nous contenter et si ces artistes n'avaient paru s'amuser autant que nous, on aurait presque eu honte de rire à leurs dépens, à leur dépense folle d'énergie à conter, chanter et danser cette décoiffante histoire d'un joli coq, coqueluche épidémique, au sens épidermique et érotique du mot, d'un Salon de Beauté dont les beautés assidues le poursuivent de leurs assiduités.

SALON EN FOLIE



L'œuvre. Pourtant, musicalement, ce n'est pas du meilleur **Francis Lopez** dont tant de mélodies se coulent si facilement dans l'oreille et la mémoire. « La samba brésilienne » (au Brésil, c'est du masculin) jolie redondance comme si la samba pouvait être d'ailleurs, est peut-être le refrain le mieux connu de l'ensemble. Mais, en revanche, les chansons gagnent en qualité de texte ce

qu'elles perdent peut-être en charme musical. Ainsi, les couplets relativement érudits comme du Offenbach entonnés par Hyacinthe sur son rêve d'un « monde sans femmes » (paradoxe du patron du salon de beauté qui ne vit que par elles), qui enfile la litanie plaisante des couples célèbres perdus par la femme depuis Adam et Ève, Samson et Dalila, en passant par Abélard, châtré (on le passe) à cause d'Héloïse, tirade qui relève d'une vraie culture populaire dispensée alors à tous par l'école de la République. Par ailleurs, contrairement à nombre d'opérettes, ou mêmes quelques opéras, qui sont une enfilade de scènes, de tableaux juxtaposés, mais sans guère d'action dramatique tenant en haleine, il y a ici une vraie construction théâtrale, certes dans les conventions du genre, les surlignant même théâtralement par des clins d'œil, avec ses deux parties contrastantes entre le salon de beauté parisien et l'auberge provinciale où, comme en tout bon vaudeville, tout le monde se retrouve dans la plus invraisemblable mais hilarante conjonction de conjoints et amants en folie, avec les quiproquos des fausses identités et des méprises à la clé, clé de voûte de la comédie.

L'intrigue se passe à Paris mais, avec Francis Lopez, Basque espagnol né par hasard en la France, la latinité musicale ne perd jamais ses droits, même élargie comme ici au Brésil, un Brésil, plutôt hispanisé en accents et noms, Amparita pour elle, Bolivar pour lui (comme le héros de la décolonisation sud-américaine), acclimaté à un Paname qui a acclimaté bien des Brésiliens, qui a toujours accueilli en son sein le monde entier, ses rythmes les plus endiablés. Ah, le fameux, le pétulant Brésilien de La Vie parisienne d'Offenbach qui vient se faire voler à Paris par de jolies femmes tout l'or que là-bas il a volé ! Ici, on inverse le genre : c'est la pétaradante, puissante et possédante Brésilienne venue aussi faire la fête aux dépens de la bourse et de l'honneur de son riche mari.

Réalisation et interprétation. Nous sommes donc à Paris, dans

l'institut de beauté « Hyacinthe de Paris », du nom de son patron. On imagine déjà, avec une moue, ces dames plutôt mûres, des dondons dondonnantes venues pour tenter de « réparer des ans l'irréparable outrage » comme précieusement dit Racine, en clair : pour se faire rafistoler. Mais non, les dames qui animent le plateau dans cette distribution n'ont rien à réparer : elles sont toutes irrésistiblement séduisantes, de la première à la dernière, même hirsutes, emperruquées, ébouriffées elles sont ébouriffantes de charme, quant à la mal fagotée servante de Lapalisse (Julie Morgane), ce serait une lapalissade que de dire qu'on la sent vite maîtresse après son passage à l'institut. D'autant que ces clientes, viennent non seulement pour leur propre beauté mais attirées, toutes, par celle du beau Ferdinand (Grégory Benchénafi, qui justifie bien le rôle !), chef du personnel, amant en titre de Simone (Carole Clin), la manucure, qui n'a cure de ses rivales au pluriel jusqu'à ce qu'une singulière passante la force finalement à passer la main.

Ces belles dames rêvent toutes de séduire le beau gosse. Entre autres, la plus ardente, la richissime Brésilienne (Caroline Géa, volcanique à souhait !), épouse du jaloux Bolivar, qui ne veut pas quitter Paris sans faire la conquête, disons plutôt l'emplette, de Ferdinand et le mettre d'urgence dans son lit : en somme, un souvenir de luxe touristique comme un autre. Pour assouvir son désir, elle a soudoyé le faible Hyacinthe, lui promettant de commanditer son commerce en danger s'il lui obtient les faveurs du jeune premier. Le patron envoie donc en mission amoureuse son bel employé chez l'impatient sud-américaine. Mais celui-ci (imaginez, le luxe de l'enfant chéri de ces dames !) sans doute blasé de la bringue avec tant de belles grandes bringues, groupies dégingandées, godelureau en goguette, court le guilledou, tout doux, romantique—qui l'eût cru— platonique (!) avec Gabrielle (Amélie Robins), que nous ne verrons qu'au second acte, une bien jolie provinciale venue passer quatre jours à Paris.

Fureur tropicale d'Amparita frustrée et de Simone, la maîtresse larguée, affolement des clientes privées de leur

beau Ferdinand. Lui, pour échapper à son vraiment fanatique fan club féminin, a filé, prétextant que sa grand-mère chérie est gravement malade (confusion poilante avec la plus vieille poule du poulailleur de l'auberge du père de Gabrielle), fuyant celles qui le pourchassent et pourchassant qui le fuit, courant après Gabrielle, repartie pour Lapalisse, Allier (vous connaissez ?). Poursuivi poursuivant, il la retrouve enfin. Enfin, pas qu'elle, tout le monde se retrouve, l'Institut Hyacinthe du premier au dernier Ambroise rêvant aussi l'ambrosie de Ferdinand, fous à (Al)lier, dans l'auberge de « Grand-mère », avec des quiproquos d'une grande drôlerie, le brésilien mari qui débarque, « Je vous salue, mari ! », bien marri de marrantes découvertes, pour nous, vertes et pas mûres pour lui, des scènes de ménage qui déménagent, armes en main, de dépit et délire amoureux : « Lady Di, Lady Didi, Lady Gaga... » la gagatise de l'amour et refrain à chacun selon sa situation : « Ah, quelle nuit de printemps ! » Mais tout s'arrange dans le monde heureux de l'opérette : chacun retrouve sa chacune. À Paris. Ouf !

Il faut oser le dire : monter ce genre d'œuvre, avec tant de personnages, dans un tempo qui n'a aucun temps mort, n'est pas une mince affaire et Jacques Duparc semble bien à la sienne : on est littéralement emporté par le rythme de cette opérette qui n'est pas particulièrement courte, et l'on ne voit pas le temps passer. Paroles, jeux de mots, chansons, danses intégrées dans l'action et non détachées (jolie chorégraphie et danseuses de Lætitia Antonin) tout s'enchaîne dans un tourbillon étourdissant qui nous emporte, et avec une telle aisance qu'il faut retrouver, entre deux rires, tout son sens froid critique pour apprécier tout le travail intense et du metteur en scène, qui incarne par ailleurs Montaron, et de tous les acteurs chanteurs derrière cette apparence facilité, sûrement conquise par l'effort. Un dynamisme à couper le souffle, le nôtre et pas le leur.

Dire que tout le monde est à citer n'est pas une simple formule puisque, dans une troupe, chacun existe par tous les autres. Ainsi, Jean Goltier est à la fois Dieudonné et Ambroise,

le jeune éphèbe efféminé gaïement bien dans sa peau, heureux signe des temps. On voudrait tout le monde heureux comme nous et l'on regrette que la charmante Clémentine de Priscilla Beyrand soit injustement rebutée par Nicolas et la maîtresse femme, Simone, accorte Carole Clin, par Ferdinand, mais l'on se réjouit que cette dernière devienne la première dans le cœur de Nicolas, un Grégory Juppín dont on a dit et redira les immenses qualités : un seul regard, mélancolique, et il fait exister son personnage au-delà du bouffe de la situation de bavard incontinent, naïf. Mais il chante remarquablement et, vrai athlète danseur, il suffit de quelques pas, un pas de deux, un presto duo plein de prestesse acrobatique avec Julie Morgane, digne alter ego féminin, et l'on retrouve le brio scénique de deux artistes complets, chant, danse et comédie, déjà appréciés. Cette dernière, a un vrai rôle de théâtre et, d'un personnage bouffe, elle fait une merveille d'émotion et de drôlerie : elle est, pour les autres, la pauvre servante « simplette » Zénaïde, une sorte de souillon, de Cendrillon, mais papillon sortant de sa chrysalide à Paris, elle séduira enfin le patron ronchon : La Serva padrona enfin.

Guy Bonfiglio est un Bolívar fracassant, tonitruant, tuant (enfin, presque) des rivaux imaginaires tant il est jaloux de sa femme. Et comme on le comprend ! En Brésilienne délurée, avec de délirants dérapages langagiers en son exotique accent tenu sans faille, Caroline Gea, Amparita désesparée des faux bords de l'élú de son cœur, non, de son corps, robes fringantes, capelines, seyantes, est si capiteuse qu'elle justifie amplement le péché capital : œil et voix de velours même dans le déchaînement passionnel, un gaspillage d'énergie et de volupté prometteuse que laisse passer ce nigaud de Ferdinand. Il est vrai qu'il est amoureux. Et comme on le comprend ! quand on la voit, quand on entend sa voix, de Gabrielle, une Amélie Robins au mieux de sa forme (de ses formes aussi), timbre raffiné, couleur d'un diamant sans arêtes, rond, qui surmonte l'acoustique ingrate de la salle.

C'est la jeune première digne du jeune premier Grégory Benchénafi, beau, traînant tous les cœurs après soi, bien

disant, bien chantant, mais il faut souligner aussi pour saluer ces artistes, que l'une des difficultés de l'opérette est ce passage constant, fatigant, de la voix parlée à la voix chantée, qui peut être périlleux, et ce n'est pas un mince mérite que de le surmonter. De remarquables et beaux comédiens dignes des comédies musicales américaines de la belle époque d'Hollywood.

On ne sait –mais on devine– comment, en 1948, au sortir de la guerre, la Libération n'étant pas forcément celle des mœurs, comment le public pouvait appréhender le personnage scénique de l'homosexuel Hyacinthe, le patron ultra maniéré, efféminé au-delà de la frontière du genre. Mais Antoine Bonelli, emperlé, embagouzé, a un tel bagout que, tout en jouant de tous les clichés, de toute la rhétorique gestique et vocale du stéréotype scénique, lui donne un tel naturel dans l'artifice, un tel caractère bonhomme et bon enfant, que cet homo, disons « gay » –mot à la mode du politiquement correct qui cache encore hypocritement ce qu'on ne saurait voir– n'est jamais ni grivois, ni graveleux, ni grossier, juste une gauloise gaudriole inversée, comme le genre, bon enfant, et l'on rit franchement avec lui sans aucune méchanceté, heureux signe des temps, parce qu'il est drôle et non bizarre, sans arrière-pensée vulgaire.

À la tête de l'Orchestre du Théâtre de l'Odéon, d'une vraie fosse (on ne le voit pas !) Bruno Membrey dirige le plateau et son monde d'une baguette au rythme étourdissant, euphorique. Les décors d'Art musical Christophe Vallaux et Marcel Pierre Chassany sont plaisants et leurs costumes élégants même dans la parodie.

On retrouvera avec bonheur dans ce même Odéon Grégory Benchénafi avec Manon Taxis le 30 novembre, 20 heures, dans Broadway symphonique, avec l'Orchestre philharmonique de Marseille, Caroline Gea avec Marc Larcher dans 1 heure avec, Aux portes de l'Espagne, le 6 décembre à 17h15, accompagnés au piano par Caroline Oliveros et, le 3 janvier, ce sera le tour de Julie Morgane et Grégory Jupin, avec la même pianiste, pour

Fantaisie ! À ne pas rater !

COMPTE-RENDU, critique. Francis Lopez : Quatre jours à Paris

Opérette en deux actes et six tableaux

Livret de Raymond Vincy et Albert Wullemetz

Odéon, Marseille, à l'affiche les 28 et 29 octobre

Direction musicale : Bruno MEMBREY

Mise en scène : Jacques DUPARC

Décors et Costumes : Art Musical, Christophe VALLAUX et Marcel

Pierre CHASSANY

Chorégraphie : Lætitia ANTONIN

Distribution :

Gabrielle : Amélie ROBINS

Amparita : Caroline GEA

Zénaïde : Julie MORGANE

Simone : Carole CLIN

Clémentine : Priscilla BEYRAND

Ferdinand : Grégory BENCHENAFI

Nicolas : Grégory JUPPIN

Hyacinthe : Antoine BONELLI

Bolivar : Guy BONFIGLIO

Montaron : Jacques DUPARC

Dieudonné et Ambroise : Jean GOLTIER

Orchestre du Théâtre de l'Odéon

Photos : © Christian Dresse

Compte rendu critique, opéra. TOULON, Opéra, le 15 octobre 2017. HERVÉ : Mam'zelle Nitouche. Haeck / Weitz



Compte rendu critique, opéra.
TOULON, Opéra, le 15 octobre
2017. HERVÉ : Mam'zelle
Nitouche. Haeck / Weitz. VIVE
L'OPÉRETTE ! : « Vive le
mélodrame où Margot a
pleuré ! », s'exclamait Musset.
Vive l'opérette où nous avons
ri, dirons-nous, surtout en des

temps qui prêtent moins à rire qu'à pleurer. L'Opéra de Toulon a ainsi ouvert d'un franc éclat de rire sa saison lyrique avec Mam'zelle Nitouche, vaudeville-opérette, dynamitant les convenances conventuelles et l'Opéra de Marseille/Odéon a sainement ponctué les sombres drames à l'affiche, Le Dernier jour d'un condamné, La Favorite et Tancredi de Quatre jours à Paris ensoleillés, dynamisant les règles conventionnelles de l'opérette par le vaudeville.

LE FEU COUVE AU COUVENT

L'œuvre. Très connue hier mais aujourd'hui peu jouée, Mam'zelle Nitouche (1883) d'Hervé, pleine de trouvailles, méritait bien ces retrouvailles. Sainte Nitouche ? Ironiquement, c'est une personne, une jeune femme, une jeune fille, qui joue hypocritement les innocentes, bref, qui cache prudemment, sous le masque de prude, une vie un peu moins

pudique. Oh, il n'y a pas de quoi fouetter un chat et, encore moins, une chatte. D'autant que le personnage à double vie est plutôt le héros, en fait, masque réel du compositeur qui l'inspire : Hervé. Un simple prénom qui en cache plusieurs, symboles d'une vie à multiples facettes. En effet, Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé, est un compositeur, auteur dramatique, acteur, chanteur, metteur en scène et directeur de troupe français, né en 1825 et mort en 1892. Anticipant Offenbach, il peut à juste titre se proclamer, et réclamer le titre : créateur de l'opérette en France. Pour gagner sa vie, Florimond Ronger est organiste des plus sérieux à Saint-Eustache, institution religieuse des plus sévères, à Paris : il tiendra ce poste pendant plus de huit ans.

Parallèlement, attiré par le théâtre, s'étant découvert une voix de ténor et des dons de comédien comique, devenu compositeur, il s'en allait chaque soir chanter et jouer clandestinement, anonymement, dans les petits théâtres de banlieue. Il lui fallait cacher cette double vie qu'on ne lui aurait pas pardonnée dans la pieuse institution et qu'on aurait tournée en dérision dans le monde de la fête et du théâtre. D'où le pseudonyme d'Hervé. Près de quarante ans plus tard, Meilhac le fameux librettiste de Carmen et d'Offenbach, assisté de Millaud, mettent en scène sa double vie, il en compose la musique, et cela donne Mam'zelle Nitouche, opérette qui triomphe, longtemps très jouée, filmée avec de grands acteurs jusqu'après la Libération, rien moins que Raimu et Fernandel.

Double trouble, triple c : couvent, coulisses, caserne



Mamz'elle Nitouche met donc en scène Célestin, l'organiste de l'austère Couvent des Hirondelles, institution huppée de jeunes filles, qui, le soir venu, se transforme en Floridor, compositeur dont on va donner la première opérette au théâtre. Mais il n'est pas seul à jouer un double jeu de rôles : passant allègrement des deux côtés de la clôture, nous avons un galant

Major frère, sinon de la Majorette, de la Supérieure du couvent ; un vicomte courant le guilledoux et la dot, jouant pour fin de compte –courant– les inspecteurs pour inspecter sa tirelire inconnue, des soldats jetant la casaque aux orties pour le tutu, et surtout, au-dessus du troupeau bêlant des virginales pensionnaires et de la mêlée méli-mélo des mâles, l'air de rien mais touchant à tout, battant les mousquetaires au couvent en faisant le mur de celui-ci pour aller au théâtre et du théâtre à la caserne, Denise de Flavigny, notre Sainte Nitouche. Et concentrant et mettant en abîme toutes ces doubles faces, la Supérieure et la diva Corinne sont supérieurement et divinement jouées par un homme, Olivier Py pépissant, caquetant, imposant, décrétant, minaudant, vocalisant, diva empanachée, décorsetée et déjupaillée, Carmen, Manon, Dalila, qui s'assume enfin comme tel, enfin presque, ânonnant en innocent Lorient, comique troupier, bêtifiant benêt à l'œdipe mal résolu, cornéliennement déchiré entre papa et maman.

Parmi les jeunes filles en fleur à l'ombre du cloître gris, des roses, un bouton prometteur : la couvée du couvent chérie de la Supérieure a donc éclos d'une pure colombe, Denise. Mais l'on sait –non, on ne sait pas, alors je le rappelle aux connaisseurs ou le révèle aux ignares– les colombes et les roses, autrefois érotiques attributs de Vénus, par le renversement sens dessus dessous de la bigoterie chrétienne,

devinrent les catholiques symboles virginaux de Marie, Eva devenue Ave par les vertus de l'eau bénite, et le mois de mai des amours et des roses fut fait, défait, mois des maris marris (mariages interdits) mais celui de la Rosière, la virginale colombe du Prix de Vertu qui gardera sa fleur pour le pieux époux du pieu conjugal. Bref, sous la grise cendre de la couventine estampillée vertu modèle par la Mère Supérieure du couvent couve le feu divin et non dévot de la divette qui brûlera les planches et enflammera le public du théâtre et le théâtre d'opérations d'une troupe guère opérationnelle, d'une bande débandée de soldats en tutu-pan-pan, sans faire pour autant tata mais « taratata, c'est le clairon qui sonne ».

La réalisation. Dès le hall d'entrée, accueil patriotique : personnel à cocarde tricolore et, dans la salle, un vaste fond de scène aux mêmes couleurs, l'épique Liberté guidant le peuple de Delacroix campée héroïquement sur une barricade, flanquée à gauche de l'insurgé à gibus mais arborant un bouquet au lieu d'un fusil, à droite, de Gavroche brandissant aussi des fleurs et non des pistolets, mais la souriante Marianne attisant l'ardeur des hommes sur fond de Tour Eiffel n'a pas le beau sein fièrement nu mais les mamelons pudiquement et hypocritement offusqués d'une étoile : la féminité honteuse en gros plan ? Plan pan, pan-pan cucu bourgeois et triste tartuferie des temps : « Cachez ce sein... » ? Bien peu émancipateur en tout cas, à l'inverse de la banderole qui proclame : « Opéra révolutionnaire », dont rien, dans le texte et la musique, ni la mise en scène, ne viendra corroborer le qualificatif, à part les clinquantes couleurs, chaud au cœur, bleu, blanc, rouge des costumes et décors.

Au pied de cette gaudriole étoilée, attaché au plateau, triste gauloiserie, un vrai coq s'égosille sur scène à un cocorico de vulgaire coucou et l'on se demande, en souffrant pour lui, ce que la pauvre bête vient faire dans cette galère : libérez le poulailler, les poules et le coq !

Ceci dit, il y a tant à dire et à rire dans ce spectacle qu'on serait tenté de tout dire en ne disant mot : en riant. Coups

de théâtre, quiproquos, danses, dialogues burlesques, chants, tout s'enchaîne sans solution de continuité et l'on redoute même l'inéluctable fin, tant la faim euphorique est insatiable, aiguisée par cette mise en scène de Pierre-André Weitz, dont l'hilarante évidence épidermique ne doit pas masquer la sérieuse virtuosité profonde qui y préside. Du hall à la scène, jouant lui-même les clowns présentateurs mieux que Monsieur Loyal, puis le Régisseur Piero affolé, il paie partout de sa personne, en belle monnaie sonnante et trébuchante mais jamais claudicante, menant de plein et solide pied les maquillages (et ceux de Py sont dignes d'anthologie), des costumes inventifs et festifs, des nonnains aux apaches parisiens, puritains et coquins (Sainte Nitouche, sous sa bure, l'impure !), auteur de l'habile scénographie de manège à tourner la tête : couvent, gare, coulisses du théâtre, avec des lumières complices de Bertrand Killy, à la fête des yeux et une chorégraphie dans la même veine et verve joyeuse d'Iris Florentiny. Touche à tout sinon Nitouche, Weitz est un homme-orchestre, et sa troupe est réglée dirait-on métronomiquement comme autant d'instruments parfaits répondant à l'impeccable mécanique du vaudeville bien ajustée à la direction musicale de Jean-Pierre Haeck dans la fosse au diapason du plateau, malgré quelques turbulences.

D'Olivier Py, je ne connaissais que le metteur en scène, mais, successivement Mère Supérieure au port altier d'abbesse de Port-Royal, avec les hublots de ses lunettes, puis Corinne, diva irascible et susceptible et même attendrissant dans les couplets du brigadier Lorient, qui a hésité entre deux carrières grandioses : l'armée de papa et la passementerie de maman, il est tout simplement irrésistible. Malgré cette écrasante présence, tous les autres acteurs chanteurs ne sont heureusement pas écrasés : voix pure, timbre doucement acidulé, Lara Neumann est une Denise Nitouche en demi touche au début avec ses airs de chaste demoiselle convenue, mais airs qui, enfreignant la convention, se décalent, déglissent en seconde partie, trahissant les aspirations moins chastes de la jolie personne. Malgré barbe et moustache qui lui font

prendre un coup de vieux, jeune premier avantageux, Samy Camps campe un séduisant Champlâtreux, vicomte désargenté chantant avec cynisme le mariage de raison. En Floridor à la double vie, avec beaucoup de passages parlés fatigants pour la voix chantée, Damien Bigourdan crée un personnage crédible, attachant. Attaché à ses basques pour le botter, Eddie Chignara est un Major vert-galant en goguette, grognon avec ses hommes, gâteux avec la cocottante cocotte Corinne, vantant l'avantage d'une épouse sourde d'oreille. Clémentine Gourgoin est une angélique Sainte Nitouche à la touche moins farouche quand elle soulève les jupons.

Avec à peine quelques mots ou quelque phrase chantée, soldats, apaches, danseuses de cancan, tous les autres acteurs, chanteurs, danseurs, seraient à citer, faisant exister ce spectacle fou, ces idées folles, fofolles pour notre bonheur : Sandrine Sutter, Ivanka Moizan, Antoine Philippot, David Gilardi, Pierre Lebon.

Ce spectacle truculent, succulent, est appelé à tourner et l'on y applaudit, non parce qu'il est dans les bons rails opportuns des tournées officielles sans risques et souvent sans grandeur, mais parce qu'il le mérite amplement par un remarquable travail à tous niveaux.

On salue de retrouver à Toulon la belle tenue du programme bien documenté, bien illustré.

Compte rendu critique, opéra. MARSEILLE, , le 15 octobre 2017.
HERVÉ : Mam'zelle Nitouche (1883). Vaudeville-opérette en trois actes, livret d'Henri Meilhac et Albert Millaud.
NOUVELLE PRODUCTION / Opéra de Toulon, dimanche 15 octobre

2017.

Mam'zelle Nitouche

Vaudeville-opérette d'Hervé

Opéra de Toulon, les 13 et 15 octobre 2017

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Toulon

Direction musicale : Jean-Pierre Haeck.

Mise en scène, scénographie, costumes et maquillage : Pierre-André Weitz. □ Lumières : Bertrand Killy. □ Chorégraphie : Iris Florentiny.

Distribution : □ Denise de Flavigny : Laura Neumann ; La Supérieure / Corinne : Miss Knife (alias Olivier Py) ; La Tourière / Sylvia : Sandrine Sutter ; Lydie : Clémentine Bourgoin ; Gimlette : Ivanka Moizan.

Célestin : Damien Bigourdan ; Fernand de Champlatreux : Samy Camps ; Lorient : Olivier Py ; le Major, comte de Château-Gibus : Eddie Chignara ; le Directeur : Antoine Philippot ; Gustave, officier : Pierre Lebon ; Robert, officier : David Ghilardi ; le régisseur Piero : alias Pierre-André Weitz.

Photos : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALON : L'Ombre de Venceslao

Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALON : L'Ombre de Venceslao. Tragédie si l'on considère que toute mort d'homme est tragique, mais sans drame

parce rien, dans cette œuvre, ne l'amène par construction dramatique, théâtrale, sinon par un placage extérieur à l'action, si action il y a dans cette succession de scènes simplement liées par des personnages, plutôt des silhouettes, qui se séparent, s'évitent, se fuient sans affrontement, sans enjeu ni conflit, bref, sans nœud, péripétie ni dénouement. Guère convaincu, sinon par la mise en scène, et la musique m'ayant laissé sur ma faim en une première écoute l'an dernier à Avignon, par scrupule de conscience critique, je suis revenu voir et entendre cet opéra contemporain. Cette revisite a affirmé la bonne impression immédiate de cette mise en scène de Lavelli, n'a pas infirmé mais affiné ma perception de cette musique mais, hélas, confirmé dans le manque d'intérêt du livret tiré de **Copi** dont les saillies, même au sens sexuel du terme, les sanies et insanités, ne relèvent pas la platitude du texte. Il ne s'agit pas de pudibonderie d'une autre saison, mais enfiler « chiasse », mêlée de sang, « merde », à répétition, « péter », « putain », « pute », « vieux pédé », « bite », « baiser », bander, etc, etc, ne se justifie que si, du simple son, on passe au sens et, du sens, à une signification. On n'en voit pas la nécessité de l'excès, le trop étant toujours un moins, qui date terriblement le texte dans les années post-68 de la transgression verbale bien dépassée depuis longtemps.



TRAGÉDIE SANS DRAME

On cherche même à s'émouvoir de cet exode des trois personnages, le père, la maîtresse et l'amant transi, vers les chutes d'Iguazù, mais il ne s'agit pas de migrants poussés par la misère puisque Venceslao laisse même à son fils son domaine, et la seule sympathie que l'on ressent, c'est la sensibilité aux animaux, le perroquet, le cheval fourbu et le singe, même si l'on n'en perçoit pas trop la raison à moins que les animaux ne soient humanisés (le perroquet dans le scabreux) comme les hommes sont animalisés. Mais cela n'est

pas traité. Quant au fils, Rogelio, il devient avocat dans la capitale : ce n'est donc pas un marginal migrant. L'inceste frère sœur, s'il est dit, ne laisse rien derrière le dire et n'est pas un élément théâtral, ni dramatique apportant quelque chose.

Avec une bonne volonté d'exégèse textuel plié à scruter les textes les plus abscons, on tirerait un fil tortueux dans la virevoltante Chinita, seul témoin apparemment de la mort de la mère invisible par ingestion de rats, puis de son bébé auquel elle a donné de l'insecticide au lieu de lait en poudre, enfin passant à son mari le somnifère fourni par son galant, qui l'a peut-être empoisonné, mais c'est là une lecture encore très personnelle et, en tous les cas, ce n'est nullement traité dans le spectacle.

Le suicide de Venceslao, on n'en comprend pas la raison, même si l'on veut bien encore, avec une bonne volonté freudienne laborieuse, penser que ce retour peut-être aux chutes, aux sources, est un « retour à la mère, à la mort », car il évoque en une phrase son enfance : on l'imagine donc personnellement, mais aucune image ne le donne à penser théâtralement, d'autant que, situées entre l'Argentine et le Brésil, elles ne sont pas de l'Uruguay où le personnage dit être né... Le retour de son spectre, son ombre, on s'en demande aussi le sens.

Quant au coup d'état militaire à Buenos Aires, rien ne l'annonce ni ne l'amène dans la trame, on n'ose dire dans le drame, juste une phrase à la radio, une manchette électorale de journal, réglé en trois minutes peut-être : un placage à l'image de ces affiches plaquées au mur, sortes de photos d'identité qu'on rapportera, encore avec bonne volonté historique, aux desaparecidos, aux disparus, mais des coups d'états ultérieurs.

La musique de Matalón, ici pour la partie acousmatique enregistrée diffusée frontalement, si elle relève du bruitage, tonnerres et éclairs de la tempête, à la différence de celle, musicalement inventive et angoissante de l'ouverture de la Walkyrie de Wagner, si elle souligne souvent, de manière pléonastique, les effets farcesques, a parfois d'autres attrait, des trouvailles : ondes délicates pour Chinita écrivant, tel trombone doublant à la basse le baryton Venceslao. Le bandonéon, dans l'orchestre émerge parfois poétiquement, comme un arc-en-ciel sur une nappe aquatique sombre et, sur scène, l'effet brumeux, rouillé, nostalgique se démultiplie par la grâce du déploiement de papillon des quatre instruments. La longue scène du tango, avec le compadrito gominé entraînant Chinita dans sa danse très élaborée, à plein l'orchestre est très réussie et l'on pense au Tango de Stravinski à une échelle sans doute plus argentine. Les inclusions de tangos célèbres (voir texte ci-après du spectacle à Avignon) sont nostalgiques à souhait pour les connaisseurs et, à entendre le parlé-chanté de ces fameuses chanteuses, on s'aperçoit que le rap n'a rien inventé. Le chef Ernest Martínez-Izquierdo se tire avec les honneurs de cette complexe partition hybride entre instruments et musique acousmatique enregistrée.



Le chant, pratiquement toujours du parlando et rarement cantabile, à part les longues phrases bien centrales de Venceslao et de Mechita, voix médianes corsées, voluptueuse et pulpeuse pour la mezzo, ondulées de mélismes, sont les seuls ambitus naturels du chant. Chinita est toujours sur la quinte aiguë de son joli timbre malmené, quant à Rogelio, et surtout Largui, la voix de tête est sollicitée presque de façon constante avec des effets caricaturaux qui déshumanisent encore plus les personnages, les réduisant, par force, à la farce. Mais tous s'en tirent admirablement. On regrette cependant que la voix parlée de Desplantes, au ton et à

l'accent sophistiqués, répond mal à la rudesse vocalement rogue du personnage.

On ne peut que redire la beauté des décors de **Ricardo Sánchez-Cuerda**, la justesse des costumes de **Francesco Zito** et l'admiration pour la mise en scène de Lavelli : des chanteurs pliés remarquablement au jeu théâtral, fluidité, rapidité des enchaînements, expressivité des lumières signées conjointement avec **Jean Lapeyre**. Les changements à vue sont confiés à quatre personnages en noir, inquiétants, mais leur présence en devient incongrue lors de la douche « réaliste » de Venceslao, baignoire et arrosoir, puisqu'ils semblent opérer un rite fastueux et luxueux, luxurieux, chez un riche aristocrate. On retient des images superbes : le coït bestial derrière les draps se poétise dans un enroulement des corps et du linge par les servants ; le tube tombant du ciel et enveloppant les trois personnages, d'une cascade de tulle ; la brume, parfois trop dense. Bref, du grand Lavelli pour un texte qui l'est beaucoup moins.

L'ensemble du travail est beau et, sans parler méchamment de COPI/nage, on peut être tout de même touché affectivement que trois Argentins talentueux, le compositeur, le metteur en scène et le chef, rendent un hommage ému à leur compatriote et ami disparu.



Compte-rendu critique, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 8 novembre 2017. MATALÓN : L'Ombre de Venceslao.

OPÉRA EN DEUX ACTES DE MARTÍN MATALÓN
D'APRÈS LA PIÈCE DE COPI (1977)

A l'affiche de l'Opéra de Marseille, les 7 et 8 novembre 2017

L'Orchestre de l'Opéra de Marseille

Direction musicale : Ernest Martínez-Izquierdo □ Mise en scène

et adaptation du livret : □ Jorge Lavelli □ Collaboration
artistique : □ Dominique Poulange □ Décors : Ricardo Sanchez-
Cuerda □ Costumes : Francesco Zito □ Lumières : Jean Lapeyre

Distribution : □ □ China : Estelle Poscio □ Mechita : Sarah
Laulan □ □ Venceslao : Thibaut Desplantes □ Rogelio : Ziad
Nehme □ Largui : Mathieu Gardon □ Coco Pellegrini : Jorge
Rodríguez □ Le Perroquet (voix enregistrée) : David Maisse □ Le
Singe : Ismaël Ruggiero □ Gueule de Rat (le cheval) : Germain
Nayl □ □ Bandonéonistes : Anthony Millet, Max Bonnay □ Guillaume
Hodeau, Victor Villena

Photos © Laurent Guizard

En complément pour mémoire notre article plus détaillé que je
fis lors de la présentation de cette œuvre à l'Opéra Grand
Avignon, le 12 mars 2017, sans répéter la distribution qui ne
change pas.

L'OMBRE DE COPI ?

L'OMBRE DE VENCESLAO

**OPÉRA EN DEUX ACTES DE MARTÍN MATALÓN
D'APRÈS LA PIÈCE DE COPI (1977)
livret de Jorge Lavelli.**

**Opéra Grand Avignon
12 MARS 2017**

On ne se réjouira jamais trop de l'action du CFPL, Centre français de promotion lyrique, qui produit des opéras avec le concours de diverses maisons qui les accueillent en vue de favoriser la professionnalisation de jeunes chanteurs lyriques grâce à des tournées assez longues pour leur permettre de se rôder sur diverses scènes. Il y eut d'abord Le Voyage à Reims de Rossini (2008-2010) puis Les Caprices de Marianne de Sauguet (2014-2016). Cette fois-ci, il faut saluer de plus que cette fructueuse coopération prenne le risque nécessaire de la création d'un opéra contemporain, L'Ombre de Venceslao de Martín Matalón d'après la pièce de Copi (1977), réalisation scénique remarquable de Jorge Lavelli. Après sa création à Rennes en octobre 2015, la tournée, bénéficiant de vingt et une dates, se poursuivra et achèvera en janvier 2018 (à Montpellier) et aura bénéficié en tout de huit lieux d'accueil coproducteurs (Rennes, Toulon, Reims, Avignon, Clermont, Toulouse, Bordeaux et Montpellier).

L'ŒUVRE

Raúl Damonte Botana, dit Copi (1939-1987) est un romancier, dramaturge argentin qui eut son heure de gloire en France dans les tumultueuses années 70 comme dessinateur satiriste dans divers magazines, dont le Nouvel Observateur, avec sa fameuse dame assise, roque et roide sur sa chaise, pif énorme sous cheveux raides, qui dialogue ou plutôt monologue avec un volatile informe. Il se lance dans le théâtre et Jérôme Savary, autre Argentin, est le premier à monter ses pièces burlesques et aussi provocantes que le personnage ostensiblement scandaleux qu'il campe volontiers à la ville, suivi du compatriote Jorge Lavelli.

C'est avec ce dernier que Martín Matalón, compositeur argentin vivant aussi en France, se lance dans l'écriture musicale de L'Ombre de Venceslao, pièce de 1977 de Copi, montée d'abord en 1978 par Jérôme Savary au Festival de La Rochelle, puis en 1999 au Théâtre de la Tempête, par Lavelli dans une traduction française avec Dominique Poulange, dont le metteur en scène tire le livret de l'opéra.

Le texte

Ne connaissant pas le texte espagnol de la pièce originale, je n'en puis guère juger mais, à jauger par la traduction et l'adaptation de Lavelli, on en conclut aisément qu'il n'est pas d'une grande tenue littéraire, même dans un désir de style sans style, de prosaïsme dont on peut pourtant faire de la belle prose : ce texte semble aussi plat sinon que « Waterloo, morne plaine », sans doute que la pampa infinie, sans relief, sans saillie (autre que le coût visuellement réussi non sur mais derrière le drap), sans couleur, et ce ne sont pas les termes orduriers gras et crus (« bite, couilles, chatte, baiser, chier, chiasse, merde », etc) qui en feront une tonique langue verte, comme ces « putain », juron aujourd'hui si lexicalisé, si banalisé et édulcoré que, même chez les écolières du Couvent des Oiseaux, ce n'est plus qu'une simple et courante ponctuation banale des phrases : ce qui, dans les années 70 post le choc heureux de 68, pouvait être transgression et agression contre la société bourgeoise est de nos jours éculé (même dans la sonorité ambiguë du terme) : daté.

Situation et personnages : narration et non action

On découvre, au lever de rideau, Venceslao, patriarche despotique à l'ancienne, tyran domestique dont la femme vient de mourir, régnant sur sa maîtresse Mechita escortée de son soupirant, le vieux Largui, son fils Rogelio du premier lit qui désire épouser China sa demi-sœur. Animée d'aspirations diverses, scindée en deux groupes, la famille va se perdre aussitôt dans des voyages opposés, les parents et l'amant vers les chutes d'Iguazú, les enfants incestueux à Buenos Aires.

« L'Ombre de Venceslao est une histoire d'errance et de famille », dit l'argument, « Dispersion et voyage », insiste Lavelli et c'est là où le bât blesse dramatiquement parlant : nous resterons dans l'histoire, la narration plus que dans l'action nécessaire au théâtre. Nous avons bien, dans le premier tableau, théâtralement parlant, une exposition riche en potentialité de conflits entre les personnages (un amoureux

rival du héros ; un couple incestueux face au père autoritaire) mais justement la « dispersion » immédiate du groupe ne laisse pas le temps pour créer un nœud de l'action appelant péripéties et conduisant au dénouement ou catastrophe et cet inceste, pouvant relever d'un œdipe tragique, évoqué d'entrée, n'est plus convoqué du tout ensuite. Tout se résout donc en scènes sans véritable enjeu théâtral dramatique car, même dans celle, dansante, où le compadrito danseur de tango souffle la femme de Rogelio, tout se dissout dans la grotesque diarrhée dont est pris le mari jaloux. Dès lors, non annoncé ni préparé (si on peut dire) le coup d'état et la fusillade qui les exterminent tous trois viennent comme un cheveu sur la soupe, et, comme les affiches du mur, apparaissent comme un placage artificiel.

Par ailleurs, à l'inverse d'un théâtre de Tchekov donnant du temps au Temps de ses anti-héros, les trente-quatre scènes rapides, semées de répliques sèches qui hachent l'histoire, trop courtes, rarement liées, ne laissent pas aux personnages le temps de s'incarner en personnes auxquelles on pourrait s'identifier ou s'opposer, s'attacher ; le seul ayant quelque densité, Venceslao, sitôt planté, disparaît et ne revient, à la fin, que comme un fantôme, cette ombre du titre, qui semble bien celle de Copi planant plus amicalement que théâtralement sur cet hommage sentimental et amical argentin.

Si l'on est sensible à la sensibilité manifestée aux animaux, perroquet, cheval, singe, les seuls moments d'émotion sont encore extérieurs au texte et à la musique de l'opéra : les voix gouailleuses et dramatiques de Tita Merello, Libertad Lamarque et Carlos Gardel, comme une concession obligée à la couleur locale porteña. De même, sans nécessité dramatique, les quatre joueurs de bandonéon montés sur scène en interlude, cependant un moment de grâce musicale, ces éventails d'instruments s'ouvrant et se fermant avec une finesse chromatique d'auréole lumineuse diaprée par le soleil au-dessus d'une cascade.

RÉALISATION, MUSIQUE, INTERPRÉTATION

Éclairée de lumière diverses dramatiques (Jean Lapeyre) la scénographie de l'Espagnol Ricardo Sanchez-Cuerda est remarquable d'intelligence et donne une grande unité à l'ensemble, permettant de rapides changements de lieux sans solution de continuité. Lavelli l'utilise au mieux, faisant habilement se succéder les scènes avec une grande fluidité et l'on voit descendre des cintres cet immense lampadaire, à défaut de farolito, réverbère urbain qui éclaire les tangos, qui est comme sa signature.

Mais peut-être un décor moins abstrait eût-il permis de mettre en lumière, à mon sens, une problématique qui hante la littérature et la culture latino-américaines : la dialectique barbarie/civilisation, l'antithèse nature/culture, dans un continent où l'homme ne s'est pas encore fait totalement « maître et possesseur de la nature » selon le vœu de Descartes. Cette problématique se résout, littérairement, en opposition entre la nature, sauvage, inculte, et la ville, cultivée : on aurait alors pu voir (du moins je le vois) que, loin d'être barbare, la nature des chutes d'Iguazú nous révèle le brutal Venceslao attendri humainement par un singe, un cheval, sans oublier le perroquet ami, alors que la ville est le lieu de la sauvagerie du coup d'état sous couvert d'urbanité mondaine de la danse.

Alors que les autres sont habillés à la mode 50 (Francesco Zito), chapeau de feutre et poncho sur l'épaule, Venceslao est une lointaine réplique du Martín Fierro du roman en vers fondateur de José Hernández (1872) et, quand il part avec sa carriole de Père Courage finalement avec son attirail et sa poule, on l'entendrait presque dire :

Cada gaucho con su china / y te agarras Catalina

('Tout gaucho avec sa belle / toi, tu viens si je t'appelle')

Il serait sans doute hardi et hasardeux de formuler un jugement péremptoire et définitif sur une musique entendue une seule fois avec, de plus, une attention dispersée entre scène, jeu, orchestre et prise de notes. Il reste que, avec une seule

scène complètement musicale sur trente-quatre, tant de passages parlés, la musique semble pâtir de cette même dispersion du temps sans réussir à imposer son propre tempo, d'autant que Matalón joue aux collages hétérogènes, même hétéroclites, plus au moins fondus dans sa trame et l'on perçoit de vagues rythmes de milongas, voire de zambas, en dehors des inclusions de vrais tangos mythiques. Avec des moyens divers, même une participation acousmatique, elle colle certes bien aux scènes (tempête), sert les paroles mais s'asservit au texte qu'elle semble redoubler souvent, non sans pléonasmе, n'arrivant pas à s'ériger en discours de la fosse autonome par rapport à la scène qu'elle se contente d'illustrer plus que de commenter ou même contredire, contrechamp et contrechant peut-être nécessaires à sa propre voix. Le compositeur a heureusement le talent d'exploiter le son du bandonéon sans céder au pittoresque facile de la couleur locale : il donne des lettres de noblesse à l'instrument intégré à l'orchestre.

Vocalement, ce n'est pas facile pour les interprètes, qui s'en tirent en remarquables musiciens et chanteurs, China ayant la part ardue d'aigus terribles sans préparation, réussis avec grâce par la soprano Estelle Poscio. En opposition de timbre et de voix, l'accorte Mechita est campée avec un charme voluptueux par la mezzo Sarah Laulan qu'on aurait aimé plus entendre. Côté hommes, on ne démerite pas, le Largui de Mathieu Gardon, le Rogelio lumineux de Ziad Nehme, opposés au superbe baryton de Thibaut Desplantes, un Venceslao puissant. Le remarquable danseur de tango, Jorge Rodríguez a la souplesse et pose avantageuse prêtées au compadrito, mais son élégant smoking relève plus du dancing mondain que de la milonga populaire, sans doute parure du geai avec les plumes du paon faisant la roue devant la femme naïve. Tous sont remarquablement dirigés par Lavelli et se tirent avec honneur d'une œuvre ambitieuse dans sa difficulté. Ils sont dirigés de main de maître par Ernest Martinez-Izquierdo en cette délicate affaire, où il fallait coudre le patchwork musical délibéré du compositeur sans qu'on en vît trop les coutures sinon les

ficelles. L'Orchestre régional Avignon-Provence relève avec panache ce défi et tient solidement la route de ce déroutant parcours musical.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, le 21 octobre 2017. DONIZETTI : La Favorite. Fanale, Lapointe...Paolo Arrivabeni. Version de concert.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, le 21 octobre 2017. DONIZETTI : La Favorite. Fanale, Lapointe...Paolo Arrivabeni. Version de concert. La Favorite n'aurait-elle plus les faveurs du public ? On aurait pu le croire à juger des trous dans les places à cette dernière de la version de concert qui prive les spectateurs du faste d'une mise en scène, néfaste parfois pour l'écoute, mais exalte les voix : un plateau exceptionnel qui souleva l'enthousiasme justifié du public. Une œuvre disparue de la scène marseillaise depuis 1968 revenue avec les honneurs.

Mettre en scène ?

Mais quoi de cet opéra français commandé à Donizetti qui joue le jeu de l'opéra à la française, élaguant, au profit d'une élégante déclamation lyrique, les grandes fioritures à l'italienne, se bornant à quelques traits d'agilité et, plus

que des da capo, multipliant des répétitions de phrases facilitant la compréhension du texte ? Certes, passant de Saint-Jacques de Compostelle au fastueux Alcazar de Séville récemment conquise sur les maures, et cette île de León au large de Cadix où se retrouvent, on ne sait comment ni depuis combien de temps les amants, charnels ou platoniques, on ne sait non plus, cela prêtait à rêves exotiques pittoresques pour le public d'alors.

MORCEAU DE ROI MAIS FEMME AU RABAI, AU REBUT

L'Histoire réduite à l'historiette

L'opéra romantique, à puiser des sujets dans l'Histoire, en épuise le romanesque, qui dépasse souvent la fiction, en le réduisant à l'historiette d'amour convenue où le grand méchant baryton est l'empêcheur de tourner en rond le couple d'amoureux.

Un angélique jeune novice, Fernand, dans un couvent de Compostelle, au fin fond du nord de l'Espagne, avoue au roc religieux de son supérieur un amour pour un ange de femme et jette son froc par-dessus les moulins, pour retrouver apparemment la belle, yeux bandés, aux confins sud de la Péninsule encore en partie occupée par les maures. Il ignore qu'elle est Leonor de Guzmán, la maîtresse officielle du roi Alphonse XI. Privilège de l'emploi, la favorite, lui obtient un brevet de capitaine, il combat, sauve son suzerain, éperdu de reconnaissance pour ce héros. Hélas, une lettre d'amour malencontreusement perdue par la distraite suivante de la dame, et récupérée par le traître, dévoile au roi ces amours parallèles. Pour se venger perversement du couple amoureux, en en guise de récompense à son sauveur, le roi accorde en mariage sa favorite au jeune innocent aveugle pour de bon. Le pauvre marié ne découvre l'identité de sa femme, qui n'a pu la lui révéler par l'action encore du méchant Félix ayant

intercepté la messagère Inés, qu'après la cérémonie nuptiale, ponctuée par les sarcasmes cruels des nobles riant de son déshonneur : épouser la maîtresse du roi ! Honneur en France, infamie au-delà des Pyrénées. Désespéré, le jeune homme drap sa dignité bafouée dans son froc retrouvé et prononce ses vœux perpétuels au couvent de Compostelle, où le retrouve Leonor expirante pour implorer son pardon.

Sacrifiée sur l'autel du mâle

Mais pardon de quoi ? Au fond, à y bien regarder, cette anecdote romantique n'est pas si révolue que ça et a même une étrange actualité. Passionnément aimée par le roi, qui songe même, bravant l'église, à répudier sa femme légitime Marie de Portugal –victime collatérale passée sous silence dans cette version réduite de La Favorite– pour couronner sa maîtresse, Leonor est bien une victime sacrifiée sur l'autel de l'amour-propre, pas très en fait, du roi et du jeune novice héros, religieux au pardon bien dur à sortir.

Certes, la pieuse Espagne n'est pas la frivole et libertine France où les favorites ont un statut et même des statues. On y connaît peu de monarques aux maîtresses avouées, encore moins officielles. Dans l'opéra, favorite malgré elle, Leonor rue dans les brancards et réproche sa cage dorée : elle se sent déshonorée par la situation. Elle la reproche au roi : elle a « été abusée », « trompée », elle a cru suivre un époux et s'est retrouvée dans ce rôle de second plan, infâmant, un simple « trophée ». Le roi infidèle, qui ne lui pardonne pas son infidélité, la donne en mariage comme rebut à l'amoureux éperdu, mais qui ne veut pas d'une femme au rabais, perdue.

Dans les deux cas, la femme est la victime sacrifiée sur l'autel d'un honneur érigé par les hommes eux-mêmes, reposant sur la vertu féminine. Et la pauvre favorite à son corps défendant et défendu malgré l'amour, intériorise même les valeurs qui la sacrifient, mourant en mendiant un pardon pour une faute dont elle n'est pas coupable : sans doute harcelée, abusée, trompée, trophée pour le roi puis butin de guerre et repos du guerrier pour Fernand, pour tout ça même, rejetée.

L'Histoire : la vraie Leonor de Guzmán

Alphonse XI de Castille est l'arrière-petit-fils du grand roi Alphonse X le Savant ou le Sage, poète (on lui doit le recueil des fameuses Cantigas de Santa María, monument de la musique médiévale), juriste, historien, astronome (ses Tables alphonsines des éclipses seront utilisées jusqu'au XVIIIe siècle), qui se proclame « Roi des trois Religions du Livre », la chrétienne, la juive, la musulmane, faisant coexister pacifiquement église, synagogue et mosquée dans une Tolède vouée à la science et à la culture où il réunit savants maures, juifs et chrétiens pour traduire les monuments littéraires et scientifiques anciens, prémisses de la Renaissance européenne. Grand homme mais piètre politique : le nez vers ses étoiles, il voyait mal ce qui se passait sur terre. Il laisse en héritage une Espagne déchirée de querelles dynastiques, de révoltes nobiliaires.

Alphonse XI en héritera et pâti plus tard, contraint de lutter contre les nobles à l'intérieur et les maures à l'extérieur. En 1328, il épouse Marie de Portugal, mais deux ans plus tard, il fait la connaissance à Séville de la belle veuve Leonor de Guzmán. C'est le coup de foudre réciproque. Ils ont pratiquement le même âge et mourront aussi à un an près : il a dix-neuf ans (1311-1350), elle, vingt (1310-1351). Il délaisse sa femme pour vivre publiquement avec sa maîtresse. Soulevant l'indignation des nobles castillans envers la favorite andalouse, la réprobation du pape et la fureur de son bureau-père roi du Portugal, il veut même répudier sa femme légitime et couronner sa maîtresse. Mais Leonor, aussi belle qu'intelligence, refuse pour éviter une guerre avec le Portugal, qui aura lieu malgré tout. Grande politique, de bon conseil, ses alliances andalouses permettent au roi de réduire la noblesse castillane et l'accompagne à la guerre contre les musulmans. Elle intervient sur le plan international en faveur de la France dans la Guerre de Cent ans. Elle est la reine de fait pendant vingt ans. Elle donne dix enfants à Alphonse, qui les légitime, ce qui compliquera la succession.

Mais, pendant une guerre à Gibraltar dont il veut libérer des Maures le Détroit, Alphonse meurt de la Peste noire. Léonor, présente, s'enfuit mais Marie de Portugal, la reine en titre, la saisit, la fait torturer et assassiner horriblement sous ses yeux et ceux de son fils. Cela ne réussira pas à la reine veuve et régente : elle sera elle-même assassinée par son père ou son fils, issu de son mariage avec Alphonse. Ce fils terrible, Pierre Ier, dit le Cruel, dont le favori sera un certain Don Juan Tenorio, qui donne lieu au mythe, mourra lui-même en se bagarrant avec Henri de Trastamare, son demi-frère, fruit des amours d'Alphonse et Leonor, qui lui succédera.

Interprétation

On a peur de tomber dans les clichés de la célébration enthousiaste aussi générale que généreuse, mais il y aurait mesquinerie à marchander, sous prétexte de distance ou réserve critique, des éloges hautement mérités tant par le plateau que



par la fosse, disons l'orchestre, par ailleurs partageant le plateau avec les chanteurs, et sans doute exalté par ce voisinage et visionnage dans une belle émulation. On eut la sensation, le sentiment –et cela importe à l'affaire affective du drame romantique– que cette proximité des instruments et de la voix, en resserrait la cohésion, la solidarité, bref, l'harmonie : la fusion dans l'effusion du drame. On y sent, certes, tout le travail subtil du chef, **Paolo Arrivabeni**, dont l'élégance, la précision, l'engagement, donnent à cette musique toute sa dignité, en cisèle formes et rythmes. Ses indications, visibles hors de la fosse, rendent plus sensible la présence des pupitres auxquels il s'adresse comme s'il les faisait naître, d'un geste, sous nos yeux, pour le bonheur de nos oreilles, interlocuteur privilégié les faisant dialoguer à vue avec les solistes vocaux, nous prenant pour témoins de ce qui se joue et noue.

Ce tissage serré de l'orchestre et des voix, tout intégré au drame, était aussi visible et audible avec les chœurs : sans la dispersion forcée d'une mise en scène qui les spatialise, choristes en rang serrés, on admire que de cette masse naissent des murmures, même des chuchotis, ou des grondements, d'une homogénéité et d'une expressivité dramatiques qui signent la minutie de la préparation d'Emmanuel Trenque.

Dans le rôle de celui par qui le malheur arrive, **Loïc Félix**, a l'élégance froide du traître de qualité, on ne sait si dévoué au service ou voué à la perte du roi auquel il remet la lettre prouvant l'infidélité de la favorite et faisant le malheur de tous. Confidente de Leonor et messagère des amours des jeunes gens, **Jennifer Michel** déploie la lumière de son soprano pour un air ravissant, très développé, au rythme hispanique, fleuri de vocalises qu'elle égrène avec sa souriante aisance.



Balthazar, c'est Nicolas Courjal :

Père en religion du jeune Fernand, il a pour lui les tendresses de sa sombre et flexible voix, qu'il sait alléger au murmure dans une douceur qui pourrait être ambiguë dans son désir possessif, peut-être pas simplement spirituel, de le garder auprès de lui mais aussi les rudes sévérités paternelles et les foudres de l'imprécation morale contre le roi dissolu. À celui-ci, **Jean-François**

Lapointe (photo ci contre) offre une noble stature, la majesté naturelle d'une voix puissante et contrôlée, éclatante dans l'aigu, une diction parfaite, une ligne de chant impeccable qui déroule en se jouant les légères vocalises belcantistes. On croit percevoir de l'humour dans la cavatine vive de son premier air, toute guillerette comme un passage d'Offenbach mais, il sait faire sentir la perversité du cadeau empoisonné du mariage qu'il offre, dans sa fausse générosité, à son sauveur protégé et anobli, dont les titres pompeux qu'il lui octroie royalement rendent l'infamie de cette union à leur

échelle.

Face au jeu si expressif de tous les interprètes, qui nous font vivre le drame sans le secours d'une mise en scène, après une indisposition lors d'une précédente représentation, innocent Fernand, le jeune ténor **Paolo Fanale** affiche presque un permanent sourire, comme étranger au drame, qui lui tombera brutalement dessus. Et sans doute l'est-il, arraché d'abord au couvent par l'amour. Un peu béat, mais les béatitudes dévotes dont il sort pour y rentrer désespéré à la fin, semblent très justement le définir comme n'étant pas de ce monde, son héroïsme sur le champ de bataille étant sans doute la plus grande invraisemblance, encore que la recherche du martyre, ou du massacre, est aussi de l'ordre de l'angélique démoniaque. La voix est superbe, ronde, moelleuse et, conquête des jeunes générations du chant italien, il ne vise pas un héroïsme vocal tonitruant, mais une expressivité faite de nuances délicates, de demi-teintes, avec une maîtrise très grande de la voix mixte.

Que dire de Clémentine Margaine ? Beauté justifiant le rôle de la favorite, grande voix de mezzo d'une chaleureuse couleur ambrée, homogène, facile, ductile, aux aigus d'une souveraine aisance et expressivité tout comme ses piani douloureusement introspectifs. On découvre, avec une grande sobriété de moyens, une grande actrice et une admirable chanteuse qui offre son personnage comme l'évidence de sa personne.

Compte-rendu, opéra. MARSEILLE, le 21 octobre 2017. DONIZETTI : La Favorite. Fanale, Lapointe...Paolo Arrivabeni. Version de concert.

La Favorite de Donizetti, Opéra en 4 actes
Version originale en français,
Livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz
d'après le drame de François-Thomas-Marie De Baculard
d'Arnaud,
Les Amants malheureux ou le comte de Comminges

Création à Paris, Opéra, le 2 décembre 1840

Opéra de Marseille, 13, 15, 18, 21 octobre 2017

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille

Direction musicale : Paolo ARRIVABENI.

Distribution :

Léonore : Clémentine MARGAINE

Inés : Jennifer MICHEL

Fernand : Paolo FANALE

Alphonse XI : Jean-François LAPOINTE

Balthazar : Nicolas COURJAL

Gaspard : Loïc FÉLIX

PHOTOS @ CHRISTIAN DRESSE

Vue d'ensemble / Jean-François Lapointe (DR)

**Compte-rendu, concert.
Montreux et Vevey, les 28 &
29 août 2017. Verdi, Bruch,
Tchaïkovski, Mozart. R.
Capuçon, L. Viotti, T.
Currentzis**



Compte-rendu, concert.
Montreux et Vevey, les 28 &
29 août 2017. Verdi, Bruch,
Tchaïkovski, Mozart. R.
Capuçon, L. Viotti, T.
Currentzis. Depuis soixante-
douze ans, le Septembre
Musical de Montreux-Vevey
est le rendez-vous des
mélomanes sur la Riviera

vaudoise, et en premier lieu des amateurs d'orchestre. Après le fidèle Royal Philharmonic Orchestra dirigé par l'indétrônable Charles Dutoit, et avant le Russian National Orchestra dirigé par son chef Michael Pletnev, c'est l'European Philharmonic Orchestra of Switzerland qui est dans la fosse du vaste Auditorium Stravinsky à Montreux. A sa tête, une des chefs les plus enthousiasmants de sa génération : Lorenzo Viotti. A 27 ans seulement, le jeune homme originaire de Lausanne a déjà remporté des concours aussi prestigieux que ceux de Cadaquès ou de Salzbourg, et nous avons aussi récemment pu admirer son talent dans le répertoire lyrique puisqu'il dirigeait « **Viva La Mamma** » de Donizetti à l'Opéra de Lyon en juin dernier.

Sortant des sentiers battus, et clin d'œil à sa patrie d'origine (son père était le grand chef d'orchestre italien Marcello Viotti, disparu aussi brutalement que précocement alors qu'il dirigeait La Fenice de Venise), Viotti offre au public la (rare) musique de ballet du Macbeth de Verdi en guise de tour de chauffe, un morceau plein d'audaces instrumentales qui est généralement coupé lors de l'exécution de l'ouvrage. Après cette mise en bouche, c'est notre violoniste national Renaud Capuçon qui fait son entrée pour interpréter le fameux Concerto pour violon de Max Bruch. Fidèle à sa réputation, c'est à dire avec hardiesse et panache, le soliste fait preuve d'une imagination rafraîchissante et d'une musicalité subtile, notamment dans le

magnifique Adagio, qui chante comme jamais. Technique impeccable, sensibilité à fleur de peau, lyrisme ardent, qu'admirer le plus chez le virtuose ? Face à l'enthousiasme du public, il offre en bis un très touchant extrait de l'Orphée et Eurydice de Gluck.

En seconde partie, La 5ème Symphonie de Tchaïkovski permet au chef comme à l'orchestre de démontrer tout leur art. Jouant avec tout son corps, le jeune chef impose un Tchaïkovski puissamment construit qui avance à l'énergie, profitant de la moyenne d'âge de sa phalange dont les membres ne doivent pas dépasser les 25 ans ! Même si la force discursive ne renvoie pas au fatum russe du regretté Svetlanov (que nous avons entendu dans cette pièce), sa direction garde le sens de la progression et de la tension nécessaires à cette partition. L'autre bonne surprise vient de l'orchestre que l'on n'attendait pas à un si haut niveau dans ce cheval de bataille du répertoire : qualité des chefs de pupitres, justesse de style et cohésion d'ensemble renvoient bien à une phalange de rang international. L'énergie qui se dégage du finale (un Allegro vivace vraiment dément !) est tellement communicative que le public applaudit debout, mais Viotti transforme l'exaltation en émotion en donnant, en bis, le bouleversant Intermezzo extrait de Cavalleria Rusticana de Mascagni. Un chef que nous allons continuer à suivre de près...

La veille, nous avons pu assister à une étonnante et déroutante exécution du Requiem de Mozart par le trublion russo-grec Teodor Currentzis à la tête de son ensemble musicAeterna et du Chœur de l'Opéra de Perm (qu'il dirige). Positionnés debout, en robes noires, instrumentistes et choristes alternent les tempi distendus à l'excès (l' « Hostias ») ou au contraire à un rythme d'enfer (le « Dies Irae »). Ainsi théâtralisé, le Requiem de Mozart semble plus une ode à la vie que destiné au repos des trépassés. Un quatuor d'exception – dont nous détacherons la voix lumineuse et aérienne de la soprano colorature russe Julia Lezhneva –

soulève également l'enthousiasme du public. Mais la palme de la soirée revient cependant au formidable chœur de l'Opéra de Perm qui subjugué l'auditoire dans une première partie où il a interprété des pièces sacrées chantées « a capella », dont le sublime – et quasi mystique – « Lux Aeterna » de Gyorgy Ligeti.

Compte-rendu, concert. Montreux et Vevey, les 28 & 29 août 2017. Verdi, Bruch, Tchaïkovski, Mozart. Renaud Capuçon, Lorenzo Viotti, Teodor Currentzis, European Orchestra of Switzerland, Chœur de l'Opéra de Perm, musicAeterna.

Illustration © Céline Michel

Compte rendu, opéra. POURRIERES, l'Opéra au village. Les 14 et 15 juillet 2017. Off N' Back. Luc Coadou



Compte-rendu, opéra. POURRIERES, l'Opéra au village. Les 14 et 15 juillet 2017. Off N' Back. Luc Coadou. En douze ans, unis par le goût, l'amour désintéressé du chant, Ingrid, Suzy, Isabelle, Bernard, Luc, Frédéric, dans le désordre alphabétique, sans

hiérarchie, de ma sympathie d'abord, puis de l'amitié, de l'affection enfin, nourries de l'estime, auréolés, épaulés d'autres généreux bénévoles gentiment anonymes, auront fait du village de Pourrières plus qu'un estival rendez-vous lyrique et musical, un amical rituel avec leur festival Opéra au Village, des spectacles de choix, souvent des inédits, des opérettes oubliées ou ressuscitées. La belle aventure se clôt ce 15 juillet : le joli festival off , en marge des grands festivals on, signait sa dernière page.

La jeunesse du cœur et de l'esprit ne suffit pas, plus, pour assurer, assumer la lourdeur assidue des recherches en bibliothèque d'ici et de l'étranger de pièces rares, les doter d'un accompagnement musical souvent absent, auditionner de jeunes chanteurs, préparer la mise en scène, les costumes par des bénévoles aussi du village, s'occuper de l'administration, de l'intendance, de la communication et de ce sympathique repas à thème selon l'ouvrage précédant les représentations, pour accueillir un public de plus en plus grand, devenu d'heureux habitués souvent venus de loin, tous désolés, non de ne plus fêter, mais de célébrer avec nostalgie cette ultime rencontre. Oui, les meilleures bonnes volontés sur lesquelles semble compter de plus en plus, comptant ses maigres sous, une institution de moins en moins publique, finissent par s'user. Pourtant, comme on aimait se retrouver ainsi, sous les grands marronniers, le long du mur de pierres rousses une à une montées par des moines au XIIIe pour édifier ce modeste Couvent des Minimes lovant en son cœur ce petit cloître idéal, avec les grands yeux de ses brèves arcades ouverts sur une scène improvisée dans un coin de la courette qu'un protecteur marronnier séculaire, du bras amical d'une seule branche couvre presque tout entier, laissant aimablement filtrer, à travers la dentelle de son feuillage, les étoiles de la nuit! On ne l'oubliera pas, mais rappelons encore ce qu'il fut.

ADIEU À L'OPÉRA, AU REVOIR AU VILLAGE

HISTOIRE ET LIEU... L'histoire : un jour, un beau jour, un ténor irlandais, Uele Dean, passe par Pourrières, en est charmé, s'y installe, donne des cours de chant, des concerts, crée un jumelage entre ce village minuscule du sud avec Armoy, en Irlande. Malheureusement, pour des raisons de santé, il abandonne son projet mais, œuvrant pour les voix, il ouvrait une voie, et les chanteurs qu'il avait formés, décidèrent de poursuivre l'aventure, bel hommage à l'initiateur malade.

Avec une poignée de bénévoles, Ingrid Brunstein, une Allemande amoureuse aussi de la région, porta sur les fonts ce qu'elle appela « l'OpérA/u Village », assumant pendant trois ans la présidence, qui deviendra tournante, assumée, jusqu'à la fin, par Suzy Charrue Delenne. Jean de Gaspary, propriétaire, ayant mené la restauration du petit Couvent des Minimes, désireux d'y accueillir des artistes, mit ce lieu à leur disposition. Ainsi naquit le premier spectacle Orphée et Eurydice, de Gluck. Cette première expérience imposa la nécessité de faire appel à des professionnels.

Apparaissent alors, en 2006, deux artistes, Bernard Grimonet et Luc Coadou, passionnés par le projet qui décident d'assumer bénévolement les responsabilités, respectivement, de metteur en scène et de directeur musical. Les chanteurs sont recrutés sur audition par un jury de professionnels et l'association, le jeune festival affirme son double objectif : produire des opéras comiques rares, parfois inédits et donc inouïs, à découvrir ou redécouvrir et offrir une première scène à des jeunes chanteurs, entourés d'artistes aguerris. S'ajoute, par ailleurs, l'organisation de concerts et des événements artistiques de qualité avec des artistes de renom, pas moins que la pianiste Anne Queffelec le 24 mai dernier. Bref, dans ce coin de Provence, un festival éclot, s'implante, sème et essaime dans le village, récoltant la bienveillance, par

définition, de bénévoles, qui forment une vaste équipe d'accueil des artistes et des spectateurs, brassés dans une convivialité chaleureuse où le programme musical se mêle au menu culinaire à thème adapté de l'œuvre, concocté par les villageois eux-mêmes et dégusté éventuellement, avant le spectacle, dans un lieu unique, dont je me dois de reparler. Car la géographie, elle fait aussi partie du charme du lieu. Venant d'Aix, du nord-ouest, là où s'apaisent les rudes dentelles de la Sainte Victoire en molles ondulations, se hausse, du col de son clocher provençal à campanile en fer, ce village de Pourrières, face aux vagues montantes des monts Auréliens au sud-est, où serpente parmi les vignes la route qui vient de Trets, de Marseille via Gardanne. Route et autoroute tracent leur ligne bleue sur le plateau qui conduit à Saint-Maximin, vers la Côte d'Azur. Nous sommes, effectivement, dans une côte et cote d'amour qui s'infléchit en un chemin creux vers le petit couvent des Minimes.

Un toit oblique chapeauté d'un plat clocher triangulaire ajouré, aiguisé de deux pignons pointus, offre sa façade de guingois à un fronton classique, mince frontispice dorique rappelant le XVII^e siècle de la construction de la chapelle jouxtant le couvent ancien : humble construction que des moines campagnards bâtirent patiemment en assemblant à l'ancienne, une à une, ces pierres roses ou rousses, liées d'un peu de mortier. Une muraille en moellons apparents, soulignée et ombragée d'une ligne de marronniers séculaires, sous lesquels se dressent ordinairement les joyeuses tablées du repas à thème servi par les bénévoles du lieu, embrasse plus qu'elle ne ceinture, le couvent.

BEAU BILAN... Avec douze ans de recul, on peut juger, comparés aux moyens en rien grandioses, les grands résultats, le bilan impressionnant de ce festival : quatorze œuvres lyriques, quarante-cinq spectacles, soixante solistes (des jeunes)



engagés effectivement pour deux-cent-cinquante-huit chanteurs auditionnés soigneusement, plus trente-six choristes, trente-sept musiciens, trente-cinq concerts. L'action pédagogique a pu accueillir quatre-cent-quatre-vingt scolaires. Sans oublier plus de mille repas servis aux spectateurs désireux de partager ce sympathique moment avant le spectacle, c'est-à-dire près d'un sur dix. Car ce festival, on me pardonnera la redite, allie joyeusement la gastronomie, l'art de la bouche, et l'art de chanter : il mérite le nom d'opéra bouffe, à tous les sens plaisants des termes, lyrique et culinaire, arrosé des généreux vins du cru généreusement offerts par des vigneron locaux. D'autant que la solide équipe artistique qui le préside, Bernard Grimonet pour la scène, Luc Coadou pour la direction musicale, tout aussi bénévoles, donnèrent à ce festival l'identité de brèves saynètes comiques, bouffesdonc. Avec la complicité d'Isabelle Terjan qui dirigeait du piano le petit effectif musical, clarinette, violoncelle, accordéon, en assurent collectivement les arrangements musicaux dont manquent les partitions. Je me suis régulièrement exprimé sur ces réussites pour que je ne récapitule pas, avec nostalgie, une histoire qui voit, écrire, ce soir, son dernier chapitre.

OFF N'BACK... Et jusqu'au bout, jusqu'à l'annonce au micro de la Présidente Suzy Charrue Delenne présentant le spectacle qui devait être le dernier, j'aurai cru à une blague à ce jeu de mots du titre, comme un malicieux clin d'œil en anglais de Bernard Grimonet au plus français des compositeurs allemands,

Jacques Offenbach, OFF'N BACK : COME BACK à OFFENBACH, retour aussi à Offenbach, aux amours, aux succès du festival, et au lieu initial de sa naissance, ce cloître des Minimes... Hélas, linguiste et assez anglophone, je n'avais pas songé à la polysémie de ce off, qui signifie aussi 'annulé', 'fermé' : 'fini'... La fin de ce beau petit festival...

C'est donc plein de nostalgie que l'on assistait, avec ce rideau de fin, à cette levée symbolique de celui de la dernière : en fait une rétrospective imaginée par Bernard Grimonet de quelques uns des moments marquants de l'histoire trop brève pour nous de l'Opéra au Village, stylisés en quelques airs tirés des œuvres qui furent des succès de la petite scène, chantés par les mêmes jeunes interprètes.

Grimonet avait imaginé, comme vu déjà d'une autre planète et d'un autre temps dans le futur, ce festival découvert par des archéologues, ses costumes étranges, ses partitions, qui seront évoqués, convoqués par magie ou science par des personnages jouant et chantant et dansant, surgissant des ombres et limbes du passé, des arcades jouxtant la scène. Faute d'assurance de recevoir les rares subventions à temps, honnête et responsable, l'équipe bénévole n'avait donné le feu vert pour monter ce spectacle qu'après avoir la garantie de pouvoir payer les artistes engagés : trois jours avant... Le miracle, c'est qu'en ce temps ridicule de travail et de répétitions, ces jeunes, hélas pliés à la précarité des temps mais au solide métier rôdé justement dans ces nécessaires lieux d'accueil de leur talent, préparés exprès par le metteur en scène Grimonet, ont réussi à nous donner l'illusion d'un travail parachevé : à coup sûr, mission (apparemment impossible) accomplie.

On a la surprise première du grand Luc Coadou, directeur musical (et talentueux animateur des Voix Animées polyphoniques a cappella), s'avérer ici acteur et meneur de jeu, sorte d'Indiana Jones baroudeur, chanteur solide, ce que l'on savait déjà, sur scène, comme la pianiste infatigable et inventive Isabelle Terjan. Il était escorté d'un longiligne barbu ou écuyer barbu en haut de forme déginglé, tristounet

Sancho humoristiquement maigrelet de ce Don Quichotte souriant, la basse caverneuse Cyril Costanzo, capable de faussets hilarants. Luc nous régalaient justement, de sa large et solide voix, de la romance du Don Quichotte de Florimond Ronger Hervé et son Sancho, de l'air de Vulcain de Philémon et Baucis de Gounod.

L'Opéra au Village n'avait pas encore fait de l'opérette son identité et avait monté l'œuvre rare de Bizet, Djamileh, opéra en un acte, que l'on ne joue presque jamais et où nous découvrîmes la voix cuivrée, le beau legato expressif de la mezzo Yette Queiroz, que l'on retrouvait avec bonheur, qui avait fait ses armes ici et fait carrière ailleurs. Mais le reste du programme était des extraits d'opérettes très applaudies ici, par les mêmes interprètes, la fraîche soprano Anne-Claire Baconnais (participant aussi aux Voix Animées), aux aigus percutants, jouant les divas nerveuses, hystériques, avec une voix et jeu sans faille, faisant couple (avec tous, et même la « toute » Yette), faisant paire suffisante avec le ténor ténor Denis Mignien, plein de mignardise lyrique ironique d'une grande efficacité, élégant dans un air de Guétry, et faisant aussi couple, naturellement, avec le galant baryton Mikhael Piccone, militaire à juste titre se croyant toujours aimé comme chez Offenbach, par grisettes et grandes duchesses, avec son abattage habituel. Chacun eut son air soliste brillant mais tous furent irrésistibles dans des ensembles inénarrables dont ceux d'Offenbach.

L'Opéra au Village, à plusieurs reprises, avait rendu un hommage à la grande Pauline Viardot García, sœur de la Malibran, contralto fameux, élève de Liszt, compositrice et égérie de Berlioz, Gounod, Saint-Saëns. On l'avait évoquée dans un joli spectacle avec sa grande amie, autre grande dame, George Sand. Comme un luxe, on nous offrit un inédit d'elle : La Partie de whist pour piano dont nous berça la fidèle Isabelle Terjan, comme un adieu ému.

Adieu l'Opéra au Village, mais au revoir pour les concerts, moins lourds à porter, qui continueront dans la petite chapelle.

Compte rendu, opéra. POURRIERES, l'Opéra au village. Les 14 et 15 juillet 2017. Off N' Back. Luc Coadou

L'Opéra au Village

14 et 15 juillet 2017

Off N' Back, scénario de Bernard Grimonet,

Direction musicale : Luc Coadou,

Isabelle Terjan : piano.

Avec Anne-Claire Baconnais, soprano ; Yette Queiroz, mezzo ; Denis Mignien, ténor, Mikhael Piccone, baryton ; Luc Coadou, baryton-basse ; Cyril Costanzo, basse.

Photos : Bruno Grimonet

1. Le cloître, le marronnier, B. Grimonet au milieu ;
2. Mignien, Baconnais, Piccone, Costanzo.

Compte rendu, opéra. Orange, le 8 juillet 2017. VERDI : RIGOLETTO. Mikko franck / Ch. Roubaud.

Compte rendu, opéra. Orange, le 8 juillet 2017. VERDI : RIGOLETTO. Mikko franck / Ch. Roubaud.

L'OEUVRE... Tout en reconnaissant la supériorité de l'opéra sur le théâtre, qui permet, comme dans le fameux quatuor de Rigoletto, de faire parler plusieurs personnages en même temps, Victor Hugo avait interdit que l'on posât « de la musique le long de ses vers ». Il ne fut heureusement pas écouté : qui se souviendrait de son drame de Le Roi s'amuse sans la version lyrique de Verdi ?

Le Roi s'amuse échoue en 1832 mais Francesco Maria Piave en tira un livret génialement condensé auquel la musique de Verdi donna en 1851 une portée humaine archétypale et un succès universel jamais démenti depuis, malgré les traverses de la censure obtuse de l'époque et les dédains minaudiers d'une critique éprise de douceuses fadeurs. Mais le public ne s'y trompa point, qui fit de l'œuvre un des succès les plus justement populaires du répertoire. Si François Ier est transfiguré en Duc de Mantoue pour satisfaire la bienséance politique qui n'admet pas un roi immoral, la trame n'en perd pas de sa puissance. Sans le médium archétypal de la musique de Verdi, comment la phrase prêtée au galant roi Français, désabusé (ou abusé par la fausse santé d'une femme qui l'avait affligé d'une MST selon une facétieuse version) « Souvent femme [a] varie, bien fol est qui s'y fie », qu'il aurait gravée de sa bague sur un vitrail, serait-elle connue de l'univers ? Avec l'élégante désinvolture de l'air virevoltant du Duc, en italien : « la donna è mobile, qual piuma al vento, / muta d'accento e di pensiero » ou, rendant à César ce qui est au César roi, le français : « Comme la plume au vent, / Femme varie : / Fol qui s'y fie / Un seul instant. » Air et paroles gravées non sur la fragilité du verre mais dans la mémoire humaine collective. Pouvoir des mots et de leur adéquation musicale. Pouvoir de Verdi.

AMUSEURS PUBLICS

Bouffon bossu, cossu, cocu



A sujet fort, force et
expressivité d'une
musique toujours
étonnante
d'inventivité
mélodique sans cesse
jaillissante :
élégance extérieure
d'un souverain
libertin vulgaire et
d'une cour raffinée

mais confinée aux bas instincts, basse et grasse complaisance
aux caprice du puissant ; laideur et difformité du bouffon
bossu Rigoletto, complice empressé des petites des grands
mais qui cultive au fond de lui, et en secret, la beauté d'un
amour pour sa femme perdue et la pureté sa fille qu'il entend
préserver, en tyran jaloux, de la dépravation morale du
monde : c'est quasiment Quasimodo amoureux d'Esméralda dans
Notre-Dame de Paris, rédemption et tourment. Grain de sable
dans la machine bien huilée des cruelles facéties des
courtisans, cyniques pourvoyeurs en gibier féminin facile des
tocades de leur maître : la malédiction d'un père outré de
l'outrage à sa fille et dont l'imprudent bouffon se moque sans
pitié. Ce thème, qui sonne dès l'ouverture à l'orchestre, pèse
comme la fatalité antique sur les épaules du bossu et le
poursuit jusqu'à la tragique fin où le père est puni par où il
avait insulté un père. Mais du lever de rideau à la fin, ce
héros difforme, choquant pour la bourgeoisie du temps, passe
par une gamme large de sentiments humains : sarcasmes
grossiers, mépris, crainte superstitieuse, remords, amour et
jalousie envers sa fille, détresse, révolte, supplication,
vengeance, désespoir. Et cela, dans une continuité dramatique
toute neuve pour l'époque, que la musique exprime avec une
rare et efficace économie de moyens, dans un flux mélodique
continu plus que dans des morceaux à découpe traditionnelle,
même les airs du Duc et de Gilda (états d'âmes opposés des
jeunes héros, rêverie de jeune fille, déception amoureuse et

désinvolte et élégant cynisme du séducteur) sont intégrés à l'action.

Monter Rigoletto est une assurance de succès, mais non tous risques, tant le public a fétichisé cette œuvre à laquelle on risque de se piquer à trop s'y frotter imprudemment. Mais foule pas folle forcément, pressée au rendez-vous de cette chaude première soirée des Chorégies 2017 programmée encore par Raymond Duffaut, digne démissionnaire récent.

RÉALISATION... La pièce originale est historiquement située dans la Cour de François Ier et l'opéra chez un vague Duc de Mantoue, sûrement pas le délicat esthète, éclairé commanditaire et mécène de Monteverdi, mais les jeux de pouvoir et de plaisirs sommaires présentés par l'œuvre n'ont pas de date : ils ont l'intemporalité vulgaire que prête l'argent et ses faciles séductions, existant à toute époque. À l'évidence, sous le constat cruel de Charles Roubaud qui le met d'abord sous la lumière crue de Jacques Rouveyrollis, les ombres viendront après, pas d'enjeu artistique élevé dans cette basse Cour : bombance et bamboche, débauche d'une belle brochette de poules, poulettes de luxe, banquet et banquettes, niches et creux pour s'ébattre orgiaquement et, pour tout divertissement à leur niveau, une farce grossière montée pour se moquer du moqueur amuseur professionnel : le bouffon, bouffi de sa suffisance à faire rire et caresser dans le sens du poil les puissants du monde qui condescendent à le nourrir et à le fréquenter, le déclassé adulant ce qu'il croit la classe. C'est l'éternel amuseur public et privé, privé de vergogne, qu'infligent aujourd'hui tant d'émissions où seul importe le rire, audimat et pub obligeant, qu'importe la recette, à n'importe quel prix : celui que paient les autres et on en a eu récemment d'illustres et fâcheux exemples. À courtisans, courtisan et demi, c'est contagieux, le fol ne sert pas follement à l'édification du sage, il l'englue : il vaut mieux être fou avec tous que sage tout seul, comme dit Gracián repris par La Rochefoucauld.

Donc, pas d'autre localisation historique que celle des

costumes, pour le coup raffinés et élégants de Katia Duflot, issus des Années folles entrant dans les 30 : hommes en sobre smoking noir, à la fugace exception de Rigoletto en jaune paillard doré du bossu cossu cocu d'avance et du Duc clownesque, noire frise masculine allégée des somptueuses robes longues, pastel, épousant, ou plutôt caressant avec volupté les formes des femmes, les chutes de reins mises en valeur, passée la folie court chevelue et vêtue des Garçonnes de la génération précédente. L'élégance, du moins son apparence, s'achète et cher. Une ostensible et outrancière débauche de luxe et luxure d'après l'an 29 de la crise et de la dépression mondiales –pas pour tout le monde. Un synthétique ballet et une sorte de Joséphine Baker avec un « truc en plumes » de la vie en rose bonbon pour des richards ne broyant pas le noir (allègre chorégraphie Jean-Charles Gil), donnent un relatif ancrage historique mais débordé par l'intemporalité de cette jet set internationale d'aujourd'hui, riches et nouveaux riches paradant, se pavanant, plus que du champagne à flot, ivres de leur vide.

Comme toujours, la scénographie d'Emmanuelle Favre est aussi simple qu'efficace, d'un symbolisme puissant dans la puissance du théâtre antique : comme un immense et dérisoire hochet sceptre chu et déchu des vaines souverainetés, traversant presque toute la scène, une marotte surmontée d'une tête grotesque, grimaçante et menaçante, langue pendante en toboggan, déversoir à calomnie et vilenie, coiffée d'un capuchon que les lumières agrémenteront de diverses couleurs, attribut traditionnel de la Folie et du Fou du roi. Son manche est une longue rampe sur la pente de laquelle évolueront les danseurs encanaillés et Gilda, fragile papillon virevoltant comme sur le fil dramatique de son destin, dans un élégant et fluide étagement des foules sur deux niveaux, fil du rasoir des mises en scène à gros effectifs dans la monumentalité du plateau.

Quatre tables avec des lampes Art Déco, mobiles, complètent le dispositif. Les discrètes vidéos de Virgile Koering habillent le vaste mur de colonnades ressuscitées, de fenêtres

lointaines vaguement éclairées, estompent un jardin ombreux ou creusent de ténèbres funèbres la nuit du rapt et l'autre mortel de la fin. Une épure de décor presque abstrait mais signifiant pour laisser tout entiers, singuliers, solitaires, les personnages livrés à leur concrète et humaine passion.

INTERPRÉTATION... La force d'Orange n'autorise aucune faiblesse dans la distribution des premiers aux derniers rôles, sans lesquels n'existerait pas l'œuvre et que la probité se doit au moins de nommer. Le page, vite tourné et retourné, avec son message inutile de la Duchesse pour un duc agréablement occupé, est campé, dans la tradition du travesti qui décampe vite, moucheron gênant, par la mezzo **Violette Polchi**. La soprano **Cornelia Oncioiu** prête la rondeur maternelle et maquerelle de son timbre charnu à la servante Giovanna. Deux courtisans singularisés par des interlocutions avec le Duc, Matteo Borsa, c'est le ténor **Christophe Berry** et, avec Rigoletto, Marullo, dont le bouffon, ignorant qu'il est à l'origine du complot contre lui croyant qu'il a une maîtresse, brosse un rapide portrait moral flatteur inconsciemment ironique, en espérant un vain secours, c'est le baryton **Ignor Gnidii** : de sa grande silhouette, il traduit bien la gêne du relatif honnête homme ayant entraîné trop loin les autres, mais trop lâche ensuite pour s'y opposer.

Dès l'ouverture animée, l'animosité du couple en crise, le Comte et la Comtesse de Ceprano, les distingue de la foule. Grande masse tourmentée par la coquetterie de sa femme, la basse **Jean-Marie Delpas** se meut, s'émeut avec la lourdeur inquiète des maris, d'avance marris, sur la légèreté primesautière d'un menuet se souvenant de celui de Don Giovanni et des manœuvres de Leporello pour faciliter celles de son maître, ici Rigoletto jouant les entremetteurs cyniques et farceurs, croyant prendre alors qu'il tisse de ses sarcasmes cruels les rets dans lesquels il sera pris. La jeune soprano **Amélie Robins**, papillon de nuit digne des rois plus que d'un duc, en voluptueuse robe noire aux broderies à même la peau, prête son aristocratique physique et son timbre

raffiné à la Comtesse sensible à la promotion de favorite. Du vaudeville libertin ébauché, la voix noire augurale et les accents de père noble de la basse **Wojtek Smilek** en Monterone, qui vient troubler, glacer la fête rose en prophète du malheur, nous entrouvre les portes du drame par ses imprécations et sa malédiction, thème ouï à l'ouverture dont on sent déjà frémir la suite.

À côté des grands de ce monde, des « people » sous les feux de la rampe, ou plutôt dans leur fugace éclat, Rigoletto, difforme, lucide sur lui et les autres, témoigne d'une amère conscience critique physique, politique mais l'on ne saura d'où il vient, refusant même tout éclaircissement à sa fille, mystère des origines et de sa vie qu'il paiera en voulant s'en protéger. Dans l'ombre, un couple du peuple : le frère et la sœur vivant de basses œuvres, crime et prostitution, mais commandités par les autres, qui peuvent payer leurs services, donc, dans la continuité logique d'une société corrompue qui, en quelque sorte, les exonère moralement de leurs actes simplement mercenaires : commerciaux, dit-on aujourd'hui. Mais la stature et l'allure des deux chanteurs, lui, le spadassin, athlétique et racé, en bottes et veste en cuir, cravaté avec une superbe désinvolture, elle, Maddalena, en seyante robe de satin rouge, élégamment coiffée et parée d'un long collier d'or, sont intelligemment traités non comme des êtres du trottoir et du ruisseau, mais comme deux aristocrates, sinon par naissance, par essence, dont ils ne sont d'ailleurs que l'envers noir. La basse noble de **Stefan Kocan**, planant comme une ombre de mort au souffle apparemment inépuisable, donne une grandeur exceptionnelle à Sparafucile et **Marie-Ange Todorovitch** en est la digne sœur fatale par la noblesse sombre de la voix, en rien vulgaire, dont la dignité physique rend plausible que le Duc passe de la Comtesse Ceprano à cette comtesse non aux pieds nus, mais digne d'un autre sort : son amertume amusée et désabusée face aux fleurettes fanées de trop d'usage du galant, signent la profondeur de la femme blessée, grande âme trahie par la vie ; ses scrupules moraux s'opposent à la morale professionnelle de son frère : le code

d'honneur de deux anti-héros sans blason.

Le Duc de Mantoue, moteur joyeusement inconscient du drame, ni touché de près ni de loin, c'est **Celso Albello**, physique roturier pour une noble voix, ronde et charnue, veloutée et caressante, qui lui permet de passer avec aisance ses trois grands airs, sa profession de foi libertine du premier acte, son lyrisme romantique du second et, enfin, son célèbre refrain sur la légèreté des femmes qu'il peut mettre aussi à son compte. À l'opposé affectif du personnage, Gilda est littéralement incarnée par **Nadine Sierra** :



physique de rêve pour la rêveuse jeune fille confinée par l'amour outré d'un père jaloux comme un mari, et aussi tyrannique, obsessif et terrifiant, dont elle nous fait sentir, d'un léger haussement d'épaules qu'elle éprouve l'injuste rigueur, naïve Agnès de l'École des femmes que, fatalement, le premier galant venu, posté dans l'église seule distraction dominicale consentie par le patriarche abusif, porte et emporte du premier coup à l'excès passionnel, de la découverte de l'amour à la révélation érotique dans la chambre du Duc, justifiant aussi, d'un seul autre coup, son sacrifice. La grâce physique et la sensibilité de la chanteuse portent un personnage des rives de la mièvrerie aux rivages bouleversants d'une victime annoncée de la société des hommes : on est dans la tradition bouffe de « La précaution inutile » du barbon jaloux revue en tragédie par l'innocence de la jeune fille qui n'en sera pas bénéficiaire mais victime. Longue, douce et

ferme, limpide, la voix est menée avec une maîtrise qui ne parasite pas l'émotion : elle atteint les sommets, le mi aigu sans arêtes, sans nul effort visible, vocalise et pique les notes en rondeur, et couronne son grand air d'un inépuisable trille d'oiseau espérant la liberté. Cette extatique figure d'ange incarné rend plus tragiques les scènes du drame jusqu'à la tragédie, avec une émotion gagnant en intensité.



© Bruno Abadie - Cyril Roveret

LEO NUCCI, RIGOLETTO DE LEGENDE... Que dire encore de Leo Nucci dans ce rôle ? Il lui colle à la peau comme il se plaît lui-même à le souligner en rappelant qu'il l'a interprété près de cinq cents fois. Le miracle, ce n'est pas que sa voix, même avec la belle usure inévitable du temps qui ne farde pas ses soixante-quinze ans dont il fait même l'aveu avec humour et coquetterie, c'est qu'il ne semble pas usé par la routine. Il a intégré si bien les rouages du rôle, que ce ne semble plus une froide mécanique, mais cette habitude du personnage est une seconde nature, ou la première : démarche, mimiques semblent ainsi moins mimées que naturellement vécues, subies. Certes, la grande voix flotte un peu parfois comme dans un vêtement devenu peut-être trop ample pour lui, elle vibre trop, mais il nous en fait vibrer d'une émotion juste, faisant vérité humaine contre l'inhumaine perfection vocale qui serait fausse dans la réalité atroce du drame. Il prend son air de vengeance dans un tempo pantelant qui altère moins le souffle qu'il ne rend le halètement de la haine. À peine lui reprochera-t-on sa manie à l'ancienne de céder aux sollicitations (sans doute sollicitées de ses fans) des bis, qui cassent l'action (un tris lors du concert avec Patrizia Ciofi il y a deux ans) qui, s'ils lui permettent de montrer encore sa bonne santé vocale, n'en exposent pas moins celle de ses partenaires moins aguerries. Bon, disons que, dans le drame, cela joue comme la distanciation brechtienne, qui rompt soudain avec l'illusion émotionnelle pour nous renvoyer à la fausse réalité de la scène.

Les chœurs, si importants et si animés, sont superbes, Chœurs de l'Opéra-Théâtre d'Avignon (Aurore Marchand), de l'Opéra de Nice (Giulio Magnanini), de l'Opéra de Monte-Carlo (Stefano Visconti). C'est un bonheur renouvelé d'entendre un orchestre, généralement symphonique, servir si heureusement un ouvrage lyrique dont, malgré les quelques facilités d'orchestration, a une palette très fine d'instrumentation. À la tête de l'Orchestre national de France, **Mikko Franck**, précis,

méticuleux et généreux, joue intelligemment de ce magnifique instrument pour faire briller les joyaux des instruments solistes. Un vent mal venu, qu'on affecte de n'avoir pas entendu comme une inconvenance, n'affecte en rien le bonheur d'ensemble : autant en emporte le vent...

Émotion au rendez-vous : pourquoi la bouder ?

Compte rendu, opéra. Orange, le 8 juillet 2017. VERDI : RIGOLETTO.

Rigoletto de Verdi, les 8 et 11 juillet 2017 aux Chorégies d'Orange.

Opéra en un prologue et trois actes (1851)

Livret de Francesco Maria Piave

d'après le Roi s'amuse de Victor Hugo,

Distribution :

Gilda : Nadine Sierra ; Maddalena ; Marie-Ange Todorovitch ;

Giovanna : Cornelia Oncioiu

La Contessa di Ceprano : Amélie Robins.

Rigoletto : Leo Nucci.

Il Duca di Mantova : Celso Albelo ;

Sparafucile : Stefan Kocan.

Il Conte Monterone : Wojtek Smilek ;

Matteo Borsa : Christophe Berry ;

il Conte Ceprano : Jean-Marie Delpas ;

Marullo : Igor Gnidi ;

Paggio : Violette Polchi.

Chœurs de l'Opéra-Théâtre d'Avignon, de l'Opéra de Nice, de l'Opéra de Monte-Carlo.

Orchestre national de France.

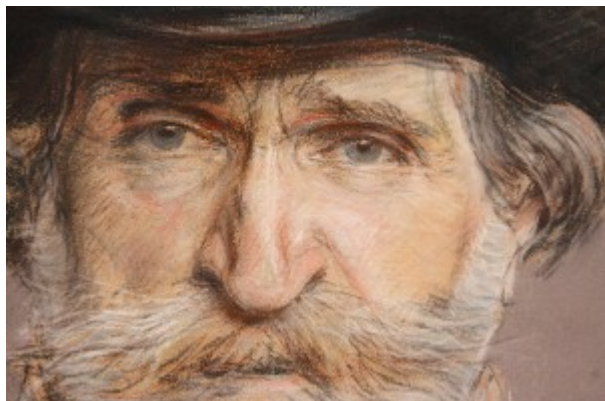
Direction musicale : Mikko Franck / Mise en scène : Charles Roubaud.

Photos : © Philippe Gromelle : tableau général – Abadie, Reveret : Gilda éplorée (Sierra) / Rigoletto et le Duc (Nucci, Albelo).

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 17 juin 2017. VERDI : Don Carlo. Lawrence FOSTER / Charles ROUBAUD

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 17 juin 2017. VERDI : Don Carlo. Lawrence FOSTER / Charles ROUBAUD. Don Carlos, dans son nom espagnol, était une commande, en français, de l'Opéra de Paris, montée en 1867, révisée en 1884 à Milan, ouvrage ensuite traduit en italien.

I. LE VRAI DON CARLOS : ENFANT GÂTÉ, PRINCE GÂTEUX



Pour l'opéra de **Giuseppe Verdi**, le livret fut écrit par Joseph Méry et Camille du Locle, d'après la tragédie **Don Karlos, Infant von Spanien**, '**Don Carlos, Infant d'Espagne**', de **Friedrich von Schiller**, de 1787, elle-même inspiré d'autres écrits (voir

plus bas). Sur certains détails historiques vrais, c'est une affabulation romantique qui narre la supposée rivalité entre le prince héritier Don Carlos et son père le roi Philippe II d'Espagne qui a épousé, il est vrai, pour des raisons politiques, la fiancée qu'il lui avait d'abord destinée, Élisabeth de Valois, fille d'Henri II et de Catherine de Médicis, pour sceller la paix entre l'Espagne et la France. L'action se déroule sur fond de révolte des Flandres contre l'Espagne, historiquement vraie, mais conflit postérieur à la mort de l'infant.

Mais la pièce et l'opéra donc, inventent une idylle préalable entre l'Infant espagnol et la jeune princesse française qui se seraient rencontrés à Fontainebleau, érigeant Don Carlo en héros romantique amoureux trahi par son propre père, et par ailleurs désireux d'arracher les Pays-Bas à la souveraineté espagnole. Il est vrai aussi, pour alimenter la légende, qu'Élisabeth de Valois et Don Carlos naissent et meurent la même année (1544-1568), à 23 ans, à quelques mois d'intervalle. Mais ils n'avaient que 14 ans lors du fameux mariage royal de 1559, par procuration, qui ne sera par ailleurs consommé que deux ans plus tard eu égard à la jeunesse de la princesse française.

Autre vérité historique : l'habitude des mariages inégaux en âge étant presque une norme, le mari toujours plus âgé que l'épouse, lorsqu'Élisabeth arriva en Espagne pour rejoindre enfin son époux, à la jeune princesse, sans doute agréablement surprise en le voyant, Philippe II dit en souriant : « Vous regardez si j'ai des cheveux blancs ? » Il n'avait que 32 ans.

La pièce, s'emparant de ce trait d'humour, le renverse et en fait le constat dramatique d'un homme âgé, malheureux de cette différence d'âge avec la jeune femme qu'il aime et qui ne l'aime pas. C'est le moment sans doute le plus poignant de l'opéra de Verdi : seul dans son cabinet, ayant travaillé des dossiers toute la nuit, vérité d'un roi administrateur, voyant poindre l'aurore, Philippe II revoit l'arrivée d'Élisabeth en Espagne, découvrant tristement ses cheveux blancs, et il médite sur cet amour déçu et sur la solitude du pouvoir. Magnifique vérité humaine sur un mensonge historique.

Non, Philippe II n'était pas un vieillard lorsqu'il épousa Élisabeth de Valois qu'il aurait arrachée, contre son gré, à son immature adolescent de fils. Mais la légende, tragique, est si belle que l'on a du mal à lui opposer la vérité historique, dramatique certes, mais moins romanesque. Qui fut ce don Carlos magnifié par le théâtre et l'opéra ?

Le vrai Don Carlos, élevé par ses tantes en l'absence de son père, fut un enfant gâté et un prince gâteux, sénile dès sa jeunesse, odieux à tous.

Il en est des familles comme des peuples et des cultures : le mélange des sangs les régénère, les rajeunit et la fermeture des frontières raciales et culturelles les anémie, les appauvrit, faute d'oxygène et du bénéfique renouvellement génétique des mélanges, des métissages. Ce fut le drame des longues dynasties royales, usées par des mariages endogamiques, consanguins, entre membres proches d'une même famille. Ce fut, à terme, la tragédie pas si lointaine des Romanov, des Habsbourg d'Autriche et, d'abord, des Habsbourg d'Espagne.

Carlos naît du premier mariage de Philippe II avec sa double cousine germaine, maternelle et paternelle, Marie de Portugal, qui meurt quelques jours après la naissance. La famille est si mêlée qu'il a seulement quatre arrière-grands-parents au lieu des huit pour une famille normale. Philippe, n'a pas encore hérité l'empire de son père Charles Quint qui abdiquera en 1555 ; il voyage, d'Italie en Flandres en passant par la

Bourgogne et la Franche-Comté, dans ses futurs états européens puis s'installe en Angleterre où il a épousé en 1554 sa grand tante Marie Tudor, régnant avec elle jusqu'à sa mort en 1558, une femme plus âgée que lui à l'inverse de son futur mariage, l'année suivante, mais encore par procuration, avec Élisabeth. L'infant Don Carlos, seul en Espagne, a donc été élevé par ses tantes qui, pitié et impuissance, lui passent tout : enfant gâté, il est maladif, difforme, débile mental, d'une effroyable cruauté qui épouvante autour de lui. Il joue à brûler vif des animaux, crève les yeux des chevaux, oblige un bottier à manger sa botte, hurle, tempête, prompt à jouer de sa dague, manquant tuer son oncle, le superbe et héroïque Don Juan d'Autriche (1547-1578), fils bâtard de Charles Quint, souche saine d'une union non consanguine, futur vainqueur de la bataille de Lépante contre les Turcs (1571), que son frère Philippe nommera gouverneur des Pays-Bas.

Philippe II (1527-1598), déplorait lucidement, à la fin de sa vie : « Dieu, qui m'a donné tant de royaumes, m'a refusé un fils capable de les gouverner. » Ce fut le drame de ce grand et puissant monarque régnant sur tous les continents, le soleil ne se couchait jamais sur son empire. Il prévoyait fatalement, à la fin de ses jours, que son successeur, Philippe III, issu également d'un dernier mariage consanguin avec sa nièce autrichienne, abandonnerait le pouvoir aux mains de favoris, mais il demeurerait blessé du douloureux souvenir de son premier fils du premier lit, à demi fou, incapable de monter sur le trône : en 1568, il fut contraint d'enfermer Don Carlos qui avait peut-être même attenté à ses propres jours, en tous les cas, voulu s'emparer des Pays-Bas. Ce sont les protestants hollandais insurgés contre l'Espagne catholique qui, pour des raisons politiques et religieuses, cherchant leur indépendance, créeront la légende noire de Philippe II, relayée par les Anglais et les Français en guerre contre le puissant Empire espagnol invaincu pendant un siècle.

Le mariage du roi avec Élisabeth fut heureux mais elle mourut en couches et Philippe en fut très affecté. De ce mariage,

enfin avec un sang renouvelé, non consanguin, naquirent deux filles, deux saines princesses, très aimées, Isabel Clara Eugenia, à laquelle Philippe II offrit le gouvernement des Pays-Bas où elle régna à la satisfaction de son peuple. On voit d'ailleurs à Bruxelles, sa capitale, des témoignages de l'estime qu'on portait à Isabelle Claire-Eugénie (1566-1633). Du monarque le plus puissant de son temps, contraint de masquer toute manifestation de sensibilité, on dit qu'il grimpa au sommet d'une tour pour voir jusqu'au bout le carrosse de sa fille bien-aimée qu'il ne devait plus jamais revoir, et qu'il éclata en sanglots. Lorsque sa seconde fille, Catalina Micaela, partit pour épouser le duc de Savoie, il l'accompagna jusqu'à Barcelone et suivit d'un promontoire le navire qui l'amenait jusqu'à sa disparition à l'horizon. Père tendre, il ne cessa de correspondre jusqu'à sa mort avec ses deux filles d'Élisabeth de Valois.

II. Vérités historiques : d'une décolonisation à une autre

Contexte historique

La religion chrétienne avait été le ciment unitaire d'une Europe diverse et divisée. Au XVI^e siècle, cette unité religieuse s'est déchirée entre catholiques et protestants. Plus que tout autre monarque, Charles Quint, qui règne sur plusieurs continents, dont l'empire européen est immense et morcelé, d'une Espagne unifiée récemment contre les derniers musulmans vaincus et par l'expulsion des Juifs, de l'Italie aux trois quarts espagnole, de ses possessions germaniques, en passant par la Bourgogne, la Franche-Comté et, enfin, les Flandres, en réalité, ce que l'on nomme aujourd'hui le Benelux (Belgique, Pays-Bas, Luxembourg, la frontière espagnole étant sur la Somme, à 110 kilomètres de Paris), a besoin du facteur

commun religieux pour homogénéiser ses états disparates que la doctrine de Luther, depuis 1521, fracture dangereusement. Malgré sa tolérance intellectuelle pour la Réforme, il ne peut tolérer ce ferment politique dissolvant et tente de trouver des accommodements entre les deux doctrines chrétiennes désormais dramatiquement opposées.

Il demande au pape Paul III de convoquer un concile pour justement tenter de concilier les problèmes de dogmes. Ce sera le fameux Concile de Trente (1545-1563), récusé par les protestants, dont ni lui ni le pape ne verront la fin. Les princes germaniques ont embrassé la Réforme d'autant plus aisément qu'elle les autorise à confisquer d'immenses richesses de l'Église catholique qu'ils n'ont nulle intention de rendre : ce concile avorté de la réconciliation chrétienne devient celui de la Contre-Réforme catholique, de l'offensive contre le protestantisme. Faute d'accord religieux, la guerre éclate. L'empereur écrase les princes protestants à la bataille de Mühlberg en 1547. Cependant, par la Paix d'Augsbourg (1555) il leur accorde la liberté de culte, le peuple restant soumis à celui de son prince (*cuius regio, eius religio*), en somme : un roi, une loi, une foi.

Fatigué des « vanités du monde qu'il a connues », comme dira justement l'opéra, Charles Quint abdique partie de ses possessions en faveur de son fils Philippe à Bruxelles en 1556. Celui qui devient ainsi Philippe II, dès cette cérémonie, apparaît comme étrange, étranger : contrairement à son père cosmopolite et polyglotte, il est incapable de s'adresser en leur langue aux Flamands. Par la volonté de son père, il a été éduqué en strict Castillan, dressé par une rigide étiquette que l'Empereur a lui-même codifiée, qui sera celle des Habsbourg d'Autriche jusqu'en 1918. De sa lointaine et noble Espagne, Philippe comprend mal les aspirations et les intérêts économiques de ses sujets flamands, bourgeois commerçants de ses provinces du nord en plein essor économique, impatients de se lancer dans le fructueux commerce maritime américain dont les espagnols gardent jalousement le monopole à Séville. Face à la menace anglaise et protestante

d'Élisabeth I qui succède à sa catholique épouse Marie Tudor qui est morte, Philippe tente maladroitement d'imposer l'Inquisition comme garante de l'unité religieuse.

L'Inquisition

Créée en France contre les cathares, tard venue en Espagne, l'Inquisition est devenue un instrument terrible, pratiquement autonome, de vigilance aiguë de l'orthodoxie religieuse. Mais contrairement à ses images de spectaculaires d'autodafés, fastueuses et longues cérémonies théâtrales pour frapper les esprits, d'autant plus mis en lumière qu'ils sont rares car très chers, il n'y a jamais torture (l'Inquisition ne verse pas le sang) ni mise à mort, interdite à l'Église : les condamnés sont abandonnés au bras séculier, et la peine maximale, le bûcher pour les impénitents qui ont refusé d'abjurer, est exécutée le lendemain hors des murs de la ville, en l'absence des autorités. Les sentences les plus nombreuses sont les confiscations de bien, les amendes, les peines infamantes, coups de fouet avec promenade à dos d'âne à l'envers par les rues de la ville[1].

L'historiographie estime aujourd'hui que l'Inquisition espagnole a causé moins de victimes au total que les tribunaux civils européens de la même époque. L'Espagne du XVI^e siècle n'a en tous cas pas connu les ravages des discordes religieuses qui déchirent l'Europe : huit guerres de religion (1562-1598) rien que pour la France, et « les » Saint-Barthélemy, 24 août 1572 et jours suivants pour Paris, étendue à d'autres autres villes, ont semble-t-il causé entre 10 000 à 30 000 victimes pour ces seules journées d'août.

Appareil d'oppression religieuse de l'Église comme la corrida est celle de la noblesse qui en a le privilège afin de soumettre le peuple par la terreur, sans doute plus grave que l'atteinte impitoyable aux personnes physiques, l'Inquisition espagnole attente aux idées, censure et poursuit toute nouveauté, toute pensée audacieuse en science subordonnée à la religion. C'est l'Inquisition romaine qui condamne en 1633 Galilée pour sa confirmation de l'héliocentrisme de Copernic,

théorie des mouvements de la terre...qu'on enseignait à Salamanque sous le règne de Philippe II. Peu de cas de sorcières brûlées en Espagne, mais nombre de livres et d'idées réduits en cendres. La répression entraîne la régression intellectuelle et le pays qui était à la tête de la science de son temps qui, par la navigation astronomique, la cartographie et la mesure mathématique du monde, avait permis les grandes découvertes, leur exploration et exploitation, fossilisé dans une pensée d'un autre temps, va se voir lentement devancé par ses provinces du nord qui se lancent au rythme de la modernité au prétexte religieux de la pensée. Mais l'Inquisition n'empêchera pas l'éclosion extraordinaire du Siècle d'Or espagnol, formidable explosion de tous les arts, mais rigoureusement soumise aux canons du Concile de Trente.

Grand spectacle cherchant à resserrer la cohésion sociale par l'affirmation de la foi, grandiose et longue cérémonie à la précise mise en scène, avec procession, musique, chants, prières, sermons, le clergé, la noblesse aux premières loges, les accusés, sommés d'abjurer, sur une grande estrade pour être vus de tous, le peuple était tenu d'assister à la cérémonie religieuse, contre indulgences papale aux spectateurs. Un autodafé fut donné, en leur absence, pour le mariage d'Élisabeth de Valois et de Philippe II, qui assistera en personne à trois autres, à la cérémonie religieuse s'entend, au cours de sa vie. Sans être pour autant inféodé au Vatican comme le veut la légende, puisqu'il sera excommunié une fois, tout comme Charles Quint qui fit prisonnier le pape avant de s'en faire couronner en 1530. Ce que refit Napoléon.

Texte littéraire et nouveau contexte historique

Les librettistes de Verdi s'inspirent donc de la pièce Don Carlos (1787) de Schiller qui s'inspire lui-même de celle de Thomas Otway, Don Carlos (1676) qui prend son bien dans la nouvelle historique Dom Carlos (1672) de Saint-Réal, inventeur de la rivalité amoureuse entre le père et le fils, qui s'inspire lui-même de la pièce El príncipe don

Carlos o Los celos en el caballo (1622) de Diego Jiménez de Enciso, montée à la cour de Philippe IV : elle ne traite que de la folie de l'Infant opposé à Philippe II qui refuse prudemment le gouvernement des Flandres à un fils instable mental et dangereux. En 1564, Philippe II fait venir en Espagne ses neveux, les archiducs Rodolphe et Ernest, envisageant de leur commettre cette charge, déclenchant la fureur de son fils.

Le livret, suivant la pièce, symbolise et condense intelligemment le conflit hispano-flamand, encore larvé, avec la venue en Espagne des députés flamands. En réalité, ce sont seulement quelques villes puis quelques provinces du nord, protestantes, qui protestent contre une levée d'impôts destinée à payer les armées mercenaires espagnoles dont la paye a été interceptée par des pirates anglais. Amsterdam tardera dix ans à rejoindre la coalition. Mais le conflit n'éclatera vraiment qu'en 1568, après la mort de Don Carlos. C'est le début de « La Guerre de 80 ans », qui se joue, non seulement dans les Pays-Bas, mais déjà mondialement, dans les Antilles où les Hollandais rebelles s'emparent de certaines îles, sur les côtes du Brésil, du Pérou et même aux Philippines, possessions espagnoles. Au terme de la guerre en 1648 par le Traité de Westphalie, les Provinces Unies des Pays-Bas, obtiennent leur indépendance et s'érigent en République, s'étant taillé au passage un vaste empire colonial aux dépens de l'Espagne, signant leur entrée dans leur « Siècle d'Or ». Tout le sud catholique, la Belgique et le Luxembourg aujourd'hui, et les Flandres françaises, demeurent fidèles à la couronne espagnole.

Décolonisations, indépendances : actualité brûlante

Mais, ce que l'on ignore du contexte de l'opéra à trois siècles exactement de distance avec la rébellion hollandaise : l'Espagne est à la mode en France avec son impératrice espagnole Eugénie de Montijo, dont on sait la désastreuse implication dans l'expédition mexicaine de Maximilien d'Autriche, imposé comme Empereur du Mexique entre 1864 et

1867, où il fut fusillé par les patriotes. La situation politique coloniale espagnole semble revivre les rébellions flamandes des XVI^e et XVII^e siècles. L'Espagne a perdu toutes ses colonies américaines continentales. Elle a abandonné Saint-Domingue en 1865 et, dans l'une de ses dernières colonies rêvant de larguer les amarres, Cuba, les crises de 1857 et 1866 font gronder la révolte et deux guerres d'indépendance vont se succéder, comme un anniversaire de la rébellion de partie des Flandres de 1568 (1868-1878, 1879-1880) avant la dernière, 1895-1898 : avec l'intervention décisive des États-Unis, l'Espagne perd alors ses dernières colonies, Porto-Rico, Cuba et les Philippines et ferme son ministère d'Outre-mer qui avait quatre siècles d'existence.

L'Italie, éveillée politiquement par son Risorgimento (1848-1870), entame en 1866 sa troisième guerre d'indépendance contre l'Autriche. Verdi en sera député deux fois (1861 et 1865). C'est ce contexte politique qui explique sans doute, et enrichit –à le connaître– l'arrière-fond de l'opéra.

Réalisation et interprétation à l'Opéra de Marseille



Enfin, la fable romanesque dit une vérité politique qui dépasse les temps. De même, la schématisation lyrique des sentiments perd en vérité historique précise ce qu'elle gagne en vérité humaine universelle. Si Don Carlo et Élisabeth, hors la beauté de leurs airs, ne sont que le couple conventionnel d'amoureux victimes de l'opéra traditionnel, elle, fidèle comme une Amélia, partageant la douceur poignante des adieux avec tant

d'autres de leurs semblables verdiens, Violetta et Alfredo, Aïda et Radamès, héros tout d'une pièce, sans évolution, Eboli, personnage vrai mais faux, en quelques scènes, est une héroïne passionnée, déchirée de contradictions, l'amitié de Posa et de l'Infant ne serait qu'un cliché comme celle d'Oreste et Pylade de Gluck, de Zurga et Nadir contemporains (1863) si la dimension politique éclairée du Marquis, son sacrifice, ne lui donnaient une autre portée. Enfin Philippe II est montré sous deux lumières, l'officielle de la légende noire[2], mais la vérité intime de l'homme, sa solitude du pouvoir, absolu sauf en amour, et sa lucidité, l'élèvent au rang de héros grandiose et simple : humain, trop humain, comme aurait dit Nietzsche.

La mouture remaniée pour Milan de 1884, allège la version parisienne de Don Carlos (1867) d'un romanesque premier acte situé à Fontainebleau (mais qui demeure une belle réminiscence musicale) et d'un ballet au IIIe dans la tradition française, gardant, bien sûr, les effets théâtraux de l'opéra historique, les péripéties amoureuses palpitantes, une spectaculaire procession inquisitoriale pour un terrifiant autodafé. Traduite en italien, elle deviendra ensuite le Don Carlo sous le nom italianisé du héros.

On connaît l'esprit unitaire de la trinité, artistique, Roubaud/Favre/Duflot : trois en un convergent parfaitement à la réussite du spectacle, éclairé avec une

subtilité dramatique par leur complice Marc Delamézière. Avec sagesse, sans chercher la facile épate de l'académisme ambiant qui afflige déjà, au prétexte de modernité, les scènes lyriques depuis un demi-siècle, Charles Roubaud se contente de prendre l'œuvre comme elle est : il ne la transpose pas dans un camp de concentration, dans un hall stalinien d'hôtel, toutes choses qu'on a vues, et la Princesse Eboli n'y repasse pas non plus les calçons de Philippe II. Nous sommes donc dans les lieux que narre l'histoire, le couvent de Saint-Just (Yuste) dont Charles Quint fit son tombeau, la cour d'Espagne et, par erreur de ville et de basilique, la vaste nef de Nuestra Señora de Atocha qui est à Madrid et non à Valladolid. La scénographie d'Emmanuelle Favre est saisissante, une unité souplement mobile d'indistincts panneaux et draperies funèbres, pesant, oppressants symboles de pouvoir politique et religieux répressifs, sur la chair et les âmes, dans un lieu où même les arbres sont aussi prisonniers de grilles que les corps empesés dans des costumes d'une rigidité minérale. Dans un presque perpétuel clair-obscur de peinture flamande ou un ténébrisme caravagesque (Marc Delamézière), où des trouées de lumière dessineront les ombres des barreaux sur le sol, des projections animent d'abord et en fin, les écrans ombreux de nébuleuses images oniriques, rêve ou cauchemar plein de choses inconnues, où l'on distingue vaguement le gisant de Charles Quint, la future Sainte Thérèse du Bernin (vidéos Virgile Koering).

Les costumes de Katia Duflot, comme toujours, sont d'une aussi grande beauté esthétique, prime du goût, que d'une vérité historique, fruit de la culture, à un plaisant détail près. Le noir domine justement. Charles Quint l'avait suggéré comme la plus décente des couleurs, Philippe II l'impose à sa cour pour respecter la modestie nouvelle prescrite par les canons du Concile de Trente et, dit-on aussi, pour recevoir les influx bénéfiques de Saturne, la planète de la mélancolie qui régnait sur son humeur de monarque solitaire et travailleur. Ici, on le voit en blanc, pour le distinguer de la foule noire des courtisans, couleur qu'il ne porta jamais semble-t-il. Une

teinte plus légère distingue de la masse les robes de cour d'Élisabeth, dans les gris, et d'Eboli, bleutée ou les costumes du jeune Tebaldo et du Comte de Lerma, un Eric Vignau de belle allure, comme dérivant de la couleur du roi.

Les députés flamands flambent du rouge de leur hérésie plus que du bûcher auquel les vouent les flammes inquisitoriales. Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le noir (qui aurait séduit Soulages) était une teinte de luxe, dont l'Espagne détenait le secret grâce à des bois et ingrédients précieux d'outre-mer, bien différent du noir, bien vite délustré et virant au gris sale, du reste de l'Europe. Ironie de l'Histoire, les protestants adopteront cette sévère couleur ou non couleur imposée par l'ultra catholique Espagne.

La robe des dames sert à en gommer les formes, poitrine « cartonnée » pour l'aplanir, corset et vertugadin, rigides et roides, comme deux triangles opposés joignant à la taille. La fraise discrète donne à la nuque la raideur espagnole d'un peuple conscient de sa mission historique universelle : le sens précis de « catholique », affiché ostensiblement par les croix. Beau contraste avec les blanches robes monacales des moines dominicains que Roubaud sait mettre en place avec le sens dont il sait manier et placer les foules, pictural et sculptural, musical : blanches et noires de la musique.

Dans l'église, invraisemblable scène d'autodafé, une immense croix comme vidée ou vissée de ciel, s'emplira d'images lointaines bleutées, découpées, de suppliciés, avant des flammes signifiant métonymiquement le bûcher qui nous sera ainsi épargné dans cette mise en scène symbolique et non réaliste autrement que dans les affrontements humains et les sentiments.

Venue vraiment du ciel, **la Voix céleste d'Anaïs Constans** tombe comme la compassion d'une source fraîche de larmes sur ce moment terrible. **Carine Sechaye**, autre joli soprano, apporte sa terrestre grâce au rôle travesti de Tebaldo, qui n'a pas la jubilation acrobatique en vocalises de l'Oscar du Ballo in maschero de dix ans antérieur, marquant bien l'évolution de Verdi qui abandonne le bel canto romantique pour une

déclamation lyrique dramatique. Pareillement, le chœur, moins nombreux ici que dans d'autres œuvres plus unanimistes, comme si le peuple restait en marge de la marche de l'Histoire concernant les grands, même lors de l'autodafé fait pour impressionner la foule, est maintenu dans les cordes et en volume par la maîtrise d'Emmanuel Trenque. Dans la délégation des députés flamands, dans une amorce de polyphonie discordante du discours orthodoxe officiel, on reconnaît les voix graves ascendantes d'**Alain Herriau, Jean-Marie Delpas, Lionel Debruyère, Anas Séguin, Michel Vaissière et Guy Bonfiglio**. Voix dissidentes que, d'avance, on sait étouffées par la voix et la pensée uniques du fanatisme, même implorant miséricorde pour l'Empereur par le moine solitaire au timbre sépulcral de **Patrick Bolleire**. Moins sépulcral dans le grave profond, mais sombre comme la tombe à laquelle, avec un pied dedans, il semble vouer le monde entier qui lui résiste, Wojtek Smilek incarne terriblement le Grand Inquisiteur aveugle, yeux ouverts sur d'autres mondes, fermé à la vie, spectre effrayant de mort.

Sonia Ganassi est une Éboli aussi insinuante et sinueuse que les vocalises perlées qu'elle déploie voluptueusement dans la chanson du voile, avec des roulades rondes sur la même note, typique du flamenco. La délicate scène de comédie, vaudevillesque en somme, qu'est le quiproquo nocturne du jardin, elle la tire vers le tragique de la vengeance par la haineuse conviction qu'elle met dans ses imprécations et menaces. Son monologue introspectif, ses remords, sont grandioses et c'est avec un naturel stupéfiant qu'elle se tire de l'aigu meurtrier de la résolution héroïque.

Belle, digne reine digne de son rang, **Yolanda Auyanet fait vivre de sensible façon Élisabeth de Valois**, déchirée entre amour et devoir, mais rigoureusement fidèle à son rang, à son honneur, allure et figure souveraines en tous ses gestes et expressions avec un naturel émouvant, bouleversante dans ses adieux à sa dame de compagnie, la Comtesse d'Aremberg renvoyée en France par l'impitoyable Philippe pour le crime d'avoir un instant dérogé



à l'étiquette inflexible d'avoir laissé la reine d'Espagne seule. La voix est longue, large, soyeuse, souple, grave charnu du soprano nouveau qu'impose Verdi pour les rôles nobles tragiques. Son dernier air, terrible par la longueur et les sauts, est maîtrisé magistralement, sonne comme une vanité baroque tragique adouci de douleur humaine et de larmes. A ses côtés, le ténor **Teodor Ilincai campe un Don Carlo, juvénile**, maladroit face à la femme, buté, capricieux, finalement un personnage assez crédible ; même son affirmation vocale impressionnante du métal lumineux d'une voix puissante, sert la vérité d'un héros puissant et fragile en quête éperdue d'une reconnaissance qu'on lui refuse, et toujours dans la démonstration de ses mérites déniés.

Le Marquis de Posa lui apporte une mesure et une rationalité qu'il semble ne plus contrôler et la délicatesse d'approche, tendre, touchante, fraternelle et paternelle, presque d'une douceur féminine, que lui prodigue la puissance virile

protectrice de **Jean-François Lapointe**, arrive à nous rendre sensible, tangible le vide affectif de la vie de l'Infant, enfant sans mère et père toujours absent : femme-mère œdipiennement interdite par l'écrasante figure patriarcale du roi. Prise de rôle pour le grand baryton qui semble pourtant avoir toujours habité le rôle et fait de cette amitié de convention lyrique une vérité et une humanité bouleversantes. Voix belle sur toute sa longue tessiture, qu'il sait plier du murmure, du chuchotement au cri, et son dernier air à Carlo est pratiquement une berceuse d'une douceur infinie, comme un doux testament d'amour.



Finalement, Posa serait le fils idéal pour Philippe, et l'on sent une autre histoire d'amitié parallèle tragiquement avortée, trahie par la vie, entre le Marquis loyal élevé au rang de duc, mais sacrifié par une déraisonnable raison d'état imposée par l'Inquisiteur. Le roi est, dans ses blessures et sa grandeur, charnellement incarné par **Nicolas Courjal** et l'on sait gré à Roubaud de n'avoir pas vieilli le jeune chanteur

puisque Philippe II était loin d'être le vieillard dépeint abusivement par l'opéra. Cette jeunesse rend plus cruel et injuste le sentiment de n'être pas aimé par sa femme et explique qu'il se soumette finalement au dictat de la figure patriarcale terrifiante de l'Inquisiteur contre laquelle il se

révoltait comme son fils face à lui : l'ombre des Pères plane, de l'Empereur Charles Quint en son tombeau de pierre au Roi pétrifié pour écraser la chair des fils. Courjal a, en public, la raideur ou grandeur hiératique que l'on prêtait à ce roi figé par l'étiquette, tenu de dissimuler ses sentiments, ne disant sa guise ni à sa chemise comme conseille Gracián aux politiques, voix puissante, impérieuse, irrésistible, planant sur les têtes courbées. Mais courbant sa royale tête, déposées les armes, ou la couronne et le sceptre, l'armure du costume, dans la solitude du cabinet, en chemise, se tenant au rideau comme fragile appui du monde instable, dans son célèbre monologue, Courjal, qui sait chanter la mélodie comme on chante l'opéra et l'opéra comme on nuance la mélodie, recrée ce chef-d'œuvre d'introspection en le rendant à la vérité de la confiance pudique à soi-même, à mi-voix, comme étonné ou vaguement confus de ce que le monarque le plus puissant de son temps pour l'Histoire ose s'avouer de son histoire d'homme : oui, humain, trop humain. Musicalement, il se coule dans la couleur douloureuse du violoncelle dont la corde sensible ne semble faire qu'un avec la sienne et celle de sa voix.

Sous la direction musicale de Lawrence Foster, l'Orchestre de l'Opéra de Marseille semble s'abandonner aux délices de la nouvelle palette que Verdi donne à son œuvre, abandonnant les ronflants flonflons abondant dans les œuvres précédentes, souvent simple accompagnement des voix. On sent le bonheur de faire rutiler certains pupitres, que l'on a le sentiment de redécouvrir et, sans doute dans cette jouissance, les lignes sont moins sensibles, ou nous les percevons moins bien à une seule écoute avec la difficulté de la distance critique qui parasite l'abandon à l'écoute voluptueuse. En tous cas, nous comprenons ce qui put déconcerter les auditeurs de la création et les accusations pas fondée sérieusement de « wagnérisme » mais qui traduisaient la perception réelle d'un orchestre qui, sans rien perdre de son soutien italien au chant, de la fosse, tend à une nouvelle autonomie nourrie de son commentaire de la scène. Foster nous offrit à merveille ce retour et cette

écoute nouvelle d'un Don Carlo retrouvé et redécouvert.

DON CARLO

(1867)

Musique de Giuseppe Verdi,

livret de Joseph Méry et Camille du Locle,
d'après la tragédie Don Karlos, Infant von Spanien, 'Don
Carlos, Infant d'Espagne', de Friedrich von Schiller, de 1787,
version de Milan de 1884, livret révisé par Charles Nutter et
traduit en italien par Angelo Zanardini.

Opéra de Marseille, le 17 juin 2017

Direction musicale : Lawrence FOSTER

Mise en scène : Charles ROUBAUD

Distribution

Elisabetta : Yolanda AUYANET

Eboli : Sonia GANASSI

Tebaldo : Carine SECHAYE

Une Voix céleste : Anaïs CONSTANS

Don Carlo : Teodor ILINCAI

Philippe II : Nicolas COURJAL

Rodrigo : Jean-François LAPOINTE

Le Grand Inquisiteur : Wojtek SMILEK

Un moine : Patrick BOLLEIRE

Comte de Lerma : Éric VIGNAU

Députés Flamands : Guy BONFIGLIO, Lionel DELBRUYERE, Jean-
Marie DELPAS, Alain HERRIAU, Anas SEGUIN, Michel VAISSIÈRE

Un héraut : Camille TRESMONTANT

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille

Photos du spectacle © Christian Dresse

[1] C'est l'allusion –à sorcière, sorcière et demie– de la

querelle qui oppose Carmen à Manuelita qui veut s'acheter un âne : « Un âne pour quoi faire ? un balai te suffira ! », raille Carmen, la traitant indirectement de sorcière, s'attirant la riposte : « Pour certaine promenade, / Mon âne te servira... », / « Et, ce jour-là, tu pourras / À bon droit faire la fière ; / Deux laquais suivront derrière, / T'émouchant à tour de bras... », châtiment public des sorcières et prostituées, corps enduit de poix et de plumes, promenées à dos d'âne par la ville.

[2] Le personnage historique de la Princesse Eboli, d'abord très proche du roi, puis le trahissant avec le machiavélique secrétaire Antonio Pérez accusé de concussion et fuyant en France, fut avec ce dernier, un agent actif de la fameuse légende noire contre Philippe qui l'exila et confina dans ses domaines.

Avignon, Opéra. FAUST et Les Adieux de Raymond Duffaut

Fin de carrière pour Raymond Duffaut... Faust en guise d'adieux à Avignon. Il a régné pendant trente-cinq sur les romaines Chorégies d'Orange dont il a fait un empire indiscuté du chant, et en a démissionné dignement pour des raisons politiques, disons, éthiques, avant terme, en mars 2016. En popularisant en ce lieu l'opéra, en le popularisant par les médias, Duffaut a su incarner pour des millions de spectateurs, cet élitisme pour tous dont rêvait Malraux. Un élitisme républicain d'une qualité à l'échelle du lieu, à tous niveaux : mises en scène, lumières, et, surtout artistes, voix que son oreille infailible a su dénicher et porter aux nôtres pour leur permettre d'ici un envol primordial. Et d'abord, par

le banc d'essai de la scène d'Avignon.

MERCI RAYMOND, MERCI DUFFAUT : FAU(S)T...



Car pendant quarante-trois ans, il a présidé aux destinées artistiques de l'Opéra d'Avignon, devenu justement Grand Avignon, qu'il a élevé en royaume lyrique tout aussi indiscutable, le dotant d'un orchestre, d'un chœur et d'un ballet permanents, rare privilège aujourd'hui.

Un bilan extraordinaire : quatre-mille cinq-cents spectacles et quelque quatre millions de spectateurs, heureux, reconnaissants. Qui le lui ont prouvé par des ovations interminables lors de deux mémorables soirées.

D'abord, la dernière de Faust qui, il n'y a pas de hasard, selon son simple et touchant aveu, avait ouvert ses yeux et ses oreilles d'enfant, en 1949, au monde lyrique et qui clôt, ce jour, sa longue carrière militante en ce lieu. Puis, « Avant de quitter ces lieux », le concert exceptionnel, cadeau surprise du 16 juin d'un nombre, innommable par la quantité, une cinquantaine d'artistes, chefs, chanteurs lyriques, sans oublier les danseurs, qu'il a lancés ou contribué à leur carrière internationale, qui ont tenu à venir lui témoigner leur, disons-le, affection et fidélité. Un concert, organisé par Nadine et Sophie Duffaut, présenté par Alain Duault, commencé à 18h30, terminé à près de une heure du matin, et poursuivi ensuite avec un cocktail amical, familial. Raymond Duffaut reste Président du Centre français de promotion lyrique : au service toujours des jeunes talents. Ce Faust marque aussi la fermeture de l'Opéra Grand Avignon pour deux ans, pour travaux.

Sous l'égide de l'association des « Amis du Théâtre Lyrique »

FAUST (1859)

Opéra en cinq actes

Livret de Jules Barbier et Michel Carré
d'après Faust, eine Tragödie (1808)

de Johann Wolfgang von Goethe

Musique de Charles Gounod

I. L'œuvre



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

de la jeune chrétienne, le jeune savant païen, qui s'interrogeait sur le pouvoir absolu d'un Dieu unique contre la pluralité dissolue du panthéon des dieux antiques, signe un pacte avec le Diable. C'est aux écrivains allemands du Sturm und Drang, dont Herder, Schiller et Goethe, férus de culture espagnole antidote au classicisme français, que l'on doit le renouveau de l'intérêt pour la poésie du Siècle d'Or espagnol (Goethe en adaptera des poèmes) et son théâtre, dont s'abreuvera aussi Hugo.

Il est probable que Goethe y ait puisé, pour sa fameuse tragédie, l'enjeu de la femme dans le pacte avec le diable,

absente dans le livre source, *Historia von Dr. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler...*, couramment appelé *Faustbuch*, 'le Livre de Faust', paru à Francfort en 1587. Ce recueil populaire s'inspirait des légendes ténébreuses entourant le réel Docteur Johann Georg Faust (1480-1540), alchimiste allemand, astrologue, nécroman, c'est-à-dire magicien. Un musée lui est consacré à Knittlingen, sa ville natale.

La science rationnelle moderne, n'était pas encore sortie de la gangue des sciences occultes dans lesquelles, astrologue et astronome confondus, dans les secrets encore incompréhensibles, on voit souvent, par crainte et superstition, la main, la griffe du diable. Ainsi, la mort du savant Docteur Faust en 1540, dans une explosion due sans doute à ses recherches chimiques ou alchimiques, passera pour le résultat de ses expériences diaboliques, du pacte qu'il aurait passé avec le Diable, signé de son sang, pour retrouver la jeunesse sinon l'amour.[2]

Ce livre, qui sera aussi traduit avec succès en français en 1598, sera adapté, d'après la traduction anglaise, par Christopher Marlowe dans sa pièce *La Tragique Histoire du docteur Faust* (1604) et, donc, deux siècle après, par Johann Wolfgang von Goethe dans son premier *Faust* (1808), qui fixera dans l'imagerie romantique, la touchante figure de Marguerite au rouet : séduite, enceinte, abandonnée, matricide et infanticide enfin : condamnée à mort, et refusant d'être sauvée avec la complicité de Méphistophélès, pour le salut de son âme. Son contemporain Gotthold Ephraim Lessing, avait aussi commencé, sans l'achever, une pièce sur Faust en 1759.

Berlioz avait représenté à Paris, sans guère de succès, en 1846, *La Damnation de Faust* [3] d'après la célèbre pièce de Goethe traduite en 1828 par Gérard de Nerval : « Pour la 'Chanson du rat', il n'y avait pas un chat dans la salle », constatera cruellement Rossini. Ruiné, Berlioz s'exile. Gounod sera plus heureux. Hanté par le thème, gratifié du bon livret que lui écrivit Jules Barbier, la contribution de Michel Carré, auteur d'un drame intitulé *Faust et Marguerite*, se

limitant à l'air du Roi de Thulé et à la ronde du veau d'or. Après des remaniements, l'opéra triompha en 1859, et rivalise en popularité dans le monde avec la Carmen de Bizet.

II. Réalisation Faust sans faste... Vaste demeure dévastée de l'hiver d'une vie à vau-l'eau : vanité des vœux, des rêves du savoir, des souvenirs évanouis à l'heure des bilans, des faillites. Vautré, avachi sur un immense prie-Dieu, un lit, dont la traverse est une croix, le vieux Docteur Faust se lamente avant d'être relayé par le jeune, vivifié par le pacte de sang ou transfusion sanguine salvateur élixir de jouvence. Efficace scénographie unique d'Emmanuelle Favre dans des clair-obscur, au sens précis du terme, mélange de lumière et d'ombre à la Rembrandt, virant parfois aux contrastes rasants caravagesques (lumières de Philippe Gresperrin), qui arrachent à la pénombre les têtes d'une foule de spectres goyesques, cauchemar plein de choses inconnues, funèbre carnaval émergeant, surgissant des trappes, sinon des enfers, des arrière-fonds, des bas-fonds de l'âme sans doute, comme un retour du refoulé. Surplombant la scène, théâtre dans le théâtre, une autre scène ou tableau : un Christ de profil et, apparaissant dans le cadre, divers personnages, le vieux Faust omniprésent témoin de cet épisode de sa vie, Méphistophélès, Marguerite en portrait.

Tout est terreux, ruineux, grisâtre, brunâtre, les costumes (Gérard Audier), et le seul éclat sera celui de Marguerite, toute blondeur et robe vichy bleu à la Brigitte Bardot, apparemment seule vivante dans ce monde fantomatique, escortée de Dame Marthe, rieuse en austère tailleur noir. Une marionnette géante descendant des cintres de la manipulation diabolique symbolise la jeune fille. Le Faust jeune, aura l'éclat d'une chemise blanche sur ses jeans et Méphisto, en blouson de cuir, arbore des souliers rouges comme signe de son origine, comme le coffre et non coffret des bijoux, dont on s'étonne que Gretchen ne l'ait pas vu du premier coup d'œil tant il accapare l'espace et la vue. Jolie trouvaille, le bracelet dont se pare la jeune fille est vraiment « une

main qui sur [son] bras se pose », surgie magiquement de la marionnette. C'est la poupée mécanique, menaçante, de l'univers fantastique des Contes romantiques d'Hoffmann par la manipulation du Diable.

Des projections –pas forcément heureuses– de fleurs sur les murs lépreux figurent le jardin et le bouquet d'un jeune Siebel masculin éclopé, expliquant sans doute sa réforme, il ne part pas à l'armée ; plus dramatiquement parlantes, celles d'actualités cinématographiques de nébuleux soldats du retour des troupes qui (dé)chanteront une gloire discutable des aïeux dont la mise en scène de Nadine Duffaut, loin de donner dans le cliché de la guerre jolie, montre la vérité, les blessés, les estropiés, les gueules cassées, les morts : sous le regard du Christ semblant regarder de biais et non de front le monde, sous l'écrasante croix, on se pose inévitablement la question de ce « Dieu bon » que priera Marguerite à la fin qui permet cet enfer sur terre, autorise finalement ce Démon tout puissant, encore que terrassé parfois comme un vampire par l'ombre ou la lumière de la croix qui le crucifie.

En somme, refusant le faste facile, néfaste souvent au drame, la mise en scène propose une lecture nouvelle de cette tragédie, parlant plus à l'esprit que séduisant les yeux.

II. Interprétation

L'Orchestre régional Avignon-Provence, transcendé par l'exceptionnelle soirée qui clôt un cycle historique Duffaut et clôture pour deux ans de l'Opéra d'Avignon, sonne exceptionnellement, et sans doute l'accueillons-nous à l'unissons émotif d'une écoute vibrante. Il est vrai que, d'entrée, la battue dynamique d'Alain Guingal bat en brèche, dynamite toutes les sucreries romanticoïdes qui peuvent affecter une œuvre enrubannée par une tradition bourgeoise au

bon ton et teinte consensuels ; sa vivacité juvénile donne une fraîcheur printanière à ces visions automnales de la scène, lui répondent a contrario : pas un temps mort, pas de complaisance mais un flot continu de vie sonore courant, course à l'abîme, vers sa fin tragique et lumineuse, sans presque rien céder de temps pour les applaudissements après les airs, qui retardent l'action. À peine éprouve-t-on, effet d'une suffocante chaleur, comme un peu long le ballet du Walpurgis de l'acte IV, concession d'époque aux messieurs du sélect Jockey Club, venus après dîner, pour admirer leur « danseuse » lever la jambe. Il est donné en son entier, juste hommage aussi d'un des rares corps de ballet persistant encore dans une maison d'Opéra grâce à Duffaut, dans une belle chorégraphie d'Éric Bélaud qui offre la palette de son talent et de ces danseurs, danse par ailleurs, en contrepoint physique maillée, émaillée d'acrobates du plus bel effet graphique, perchés sur la croix du prie-Dieu devenu lit de débauche multi-libertine pour un heureux Faust repu plus qu'en repos, Méphisto badinant multi-sexe apparemment.

Les chœurs, préparés par Aurore Marchand, semblent également transcendés pour cette soirée dont chacun semble ressentir le moment historique.

L'un des problèmes du théâtre, c'est sans doute la présentation d'un personnage à deux âges de sa vie, doublé ici par la difficulté que la métamorphose de fait à vue. Loin de grimer et de dégrimer ostensiblement le vieil héros prêt à se faire une injection mortelle de drogue et piqué sans doute à l'élixir de vie par Méphisto (la scène nous échappe un peu d'une loge de fond), de ce même sang qui est la signature du pacte infernal, Nadine Duffaut a opté pour deux Faust, le vieux, Antoine Normand, voix expressivement fatiguée, émouvant dans ses regrets et adieu à la vie, Faust encore sans faute, qui restera sur scène en témoin accablé de sa fautive vie sous le regard d'un Christ douloureux, sous l'ombre portée de la croix, poids de son péché, éternel stigmate de sa damnation, ou rédemption par ce regard qui semble le hanter dans ce théâtre des ombres du monde. Et soudain, sans solution de

continuité, c'est le crédible jeune Faust qui surgit, bondit, insolent et insultant de jeunesse physique et vocale, un Florian Laconi au mieux de sa forme, métal ardent de la voix égale dans tous ses registres, solaire, triomphante dans l'aigu dès l'effet méphistophélique, non méphitique mais bénéfique de Méphisto. Et voilà notre vieillard savant, oublieux des grands mystères du monde qui faisaient sa sublime ambition, qui chante, tout guilleret, un couplet digne d'un épicurien bourgeois d'Offenbach, Brésilien ou Baron, qui borne, ou au contraire chante une insatiable ambition très Second Empire, « s'en fourrer jusque-là », avide de plaisirs terrestres et non plus spirituels ou intellectuels :

*À moi, les plaisirs,
Les jeunes maîtresses,
À moi leurs caresses [...]
Et la folle orgie
Du cœur et des sens.*

Laconi, dont on sait aussi le talent et l'humour très opérette, donne cette dimension charnelle à son personnage, qu'il saura attendrir de demi-teintes émouvantes face à Marguerite. Elle, c'est Nathalie Manfrino, en pleine possession contrôlée de ses moyens, voix onctueuse, moelleuse, d'une touchante douceur, dans le vague poétique de la chanson du roi de Thulé, l'émerveillement perlé des terribles vocalises de l'air des bijoux, la pudique douceur de la rencontre ou la passion de la vierge devenant femme du jardin à la chambre, ou fille et mère meurtrie et meurtrière dans sa prison : la redoutable ascension vers les aigus d'« Anges purs, anges radieux... » est une montée du calvaire humain et vocal rédimé par la grâce qui émane toute d'elle et que nous lui accordons tant elle nous émeut.

On ne s'étonnera pas que le Diable n'ait pas de célestes aigus : Méphistophélè, c'est la basse Jérôme Varnier, entendu quelques jours plus tôt, lors de la cérémonie de remise à

Marie-Ange Todorovitch de la médaille de Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres par Raymond Duffaut, tonnait diablement en voix. Le timbre est âpre, rêche ou rocailleux dans le grave, ce qui convient à cet anti-héros des abysses infernaux, très expressif, comme dans son jeu, servi par sa longue et souple silhouette inquiétante. Cependant, fatigue, chaleur, trop de répétitions, méchant rhume ou allergie, son aigu ne s'épanouit pas dans « la ronde du Veau d'or », il est vrai d'une tessiture tendue sur la corde haute, ils sont démoniaques même pour un diable, qui se tire bien des ricanements en fa effleurés de la sérénade satanique et sardonique, et on lui accorde volontiers l'absolution.

Marie-Ange Todorovitch est une accorte Dame Marthe, savoureuse, voluptueuse, veuve vite joyeuse, aguichante, élément de comédie, d'opéra-bouffe, la sensualité éclatant sous l'uniforme trop étroit de la duègne austère, vite maquerelle, faisant couple, sinon accouplée au fuyant Méphisto qui ne succombe pas à la tentation, tenté sans doute par d'autres types d'amours comme semble le suggérer le pluri-sexe Walpurgis. Le baryton belge Lionel Lhote remporte tous les suffrages en Valentin : beauté égale d'une voix héroïque et pleine, son grand air « Avant de quitter ces lieux » montre bien au contraire qu'il habite parfaitement cet ambitus large et généreux, émouvant dans sa malédiction finale et désespérée à sa sœur. Autre baryton, Philippe Ermelier est un Wagner de taverne digne compagnon sinon d'embauche guerrière de débauche de bière ou vin. Enfin autre originalité, le pénible aujourd'hui rôle travesti de Siébel, dévolu à un mezzo léger, est rendu à sa vérité théâtrale de jeune homme amoureux et il faut dire que Samy Camps, jeune, tendre et touchant, bien qu'affublé d'une prothèse d'éclopé –sans doute blessure de quelque aventure militaire qui montre que la guerre est bien contre toute éthique et esthétique, contre la morale, la bonté, la beauté. Sa voix de ténor a une fraîcheur correspondant à son physique et son âge et il incarne dans une vérité immédiate, l'amour désintéressé, la compréhension, la compassion humaine et chrétienne envers la Marguerite rejetée

par la communauté.

Un Faust peut-être non sans défaut, mais qui fermait en très grande qualité quarante-trois ans de mandat artistique d'un Raymond Duffaut ovationné, rideau tiré, par tout le personnel, artistes et techniciens, ces obscurs sinon sans grade participant d'ailleurs aux saluts, dans la légitimité d'un travail sans lequel n'existerait pas la magie éphémère de la scène mais qui nous hantera longtemps.

Opéra, compte rendu critique. GOUNOD : Faust. Opéra Grand Avignon

Les 9 et 11 juin

Direction musicale : Alain GUINGAL – *Mise en scène* : Nadine DUFFAUT

[1] J'ai adapté cette pièce sous le titre de Faust vainqueur ou le procès de Dieu à la demande du metteur en scène Adán Sandoval.

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

[3] Berlioz ne devait pas ignorer la pièce de Calderón, si admiré par Wagner qui dit, dans une lettre à Liszt, qu'il le lit pour maintenir l'inspiration de son Tristan. En tous les cas, l'invocation à la nature de son Faust est très proche de la tirade lyrique de Cyprien découvrant sa puissance diabolique dans Le Magicien prodigieux. Cf mon livre, Figurations de l'infini, op. cit. , p. 398.

Compte rendu, récital. Montpellier, le 24 mars 2017. Récital de Marie-Ange Todorovitch, mezzo soprano

Compte rendu, récital. Montpellier, le 24 mars 2017. Récital de Marie-Ange Todorovitch, mezzo soprano. Feu de la robe rouge de la flamboyante interprète, de la fleur dans les cheveux de la pianiste, des robes du bouquet de dames de fp, « féminin Pluriel Montpellier-Méditerranée» (The global women network), généreuse association internationale d'aide multiforme aux femmes aux besoins divers, dont Marie-Ange Todorovitch est Membre d'Honneur : elles organisent ce concert gracieux dans une salle du château.

Feu de ce concert hispanique par une fougueuse interprète habituée des grandes scènes françaises et internationales, de l'Opéra de Paris à la Scala en passant par les festivals de Glyndebourne, Aix-en-Provence, Salzbourg, des Chorégies d'Orange, mais fidèle toujours à ses attaches méditerranéennes de Montpellier, sans oublier Marseille, port d'attache aussi à en juger par l'attachement que lui porte ce public difficile. Mais une grande voix qui sait se plier aux difficultés et exigences intimistes du récital de mélodies non soutenue ou protégée par l'orchestre, se livrant dans la presque nudité de l'accompagnement d'un piano partenaire égal, sans le soutien de la trame narrative d'un opéra, passant, dans l'enchaînement rapide des morceaux, à l'intensité chaque fois variée de chaque air distinct, à la création d'un climat, d'un paysage, d'un état d'âme différent. Il est certain que **Marie-Ange Todorovitch** possède souverainement cette double maîtrise lyrique de la scène et du récital, où elle est scène à elle

seule, habitée toujours complètement par la musique, habillée de la complicité souriante de la pianiste Marion Liotard.

(MARIE) ANGE DE FEU

Les deux premières mélodies interprétées sont de **Fernando Obradors** (1897-1945), tirées de ses Canciones clásicas españolas (1941), des coplas quatrains octosyllabiques du véritable trésor que sont les villancicos, 'villanelles' populaires des XVIe et XVIIe siècles dont texte et musique se sont transmis oralement et par les Cancioneros imprimés jusqu'à leur captation moderne par Felipe Pedrell à la fin du XIXe. Avec une touche respectueuse, Obradors les harmonise et en fait de petits bijoux lyriques et poétiques, tel ce galant madrigal « La mi sola Laurola »..., chant



à saveur modale archaïsante, fervent et pur, résonant d'échos du seul nom de la Dame du serf d'amour, que la voix de Marie-Ange a cappella caresse amoureusement comme un appel au début et à la fin, avec une seule cadence en cascade vocalisée avec les perles délicates du piano. Irisée de rêverie sensuelle, « Del cabello más sutil... », autre madrigal, dans la première strophe, tresse extatiquement le cheveu de la dame, lien d'amour, toujours dans la tradition courtoise, mais le second couplet, plus populaire, charnel, exprime le désir érotique de

l'amant se rêvant jarre où l'aimée viendrait boire, y posant ses lèvres comme un baiser, fièvre amoureuse d'une chaude voix sur les ondes fraîche des arpèges et trille d'un liquide piano. De Carlos Guastavino (1912-2000), le « Chopin de la pampa », *La rosa y el sauce*, 'La rose et le saule' est une délicate et poétique mélodie, onirique couleur, sur l'amour passionné de l'arbre pour une rose enlacée à son tronc, arrachée par une jeune coquette : la sensualité du timbre nimbe le sens mots de cette tragédie intime à l'échelle des fleurs.

En interlude, **Marion Liotard** nous donne à entendre un solo de piano du rare compositeur brésilien Ernesto Nazareth (1863-1934), *Odeón*, un choro tropical plein de rythme joyeux, brodé à l'aigu, sur une basse obstinée à la main gauche, dynamique et dynamisant.

Retour à l'hispanité péninsulaire avec **les Siete canciones populares españolas (1915) de Manuel de Falla (1876-1946)**, qu'on ne présente pas, bonheur du piano virtuose et de la voix véloce. Écrites sur des coplas, quatrains octosyllabiques assonancés aux vers pairs, héritage du romancero, sur lesquels s'est bâti pratiquement tout le folklore hispanique, de la Péninsule à l'Amérique latine, c'est un parcours musical synthétique de l'Espagne, qu'on réduit abusivement à l'Andalousie. « *El paño moruno* », réécriture d'un thème populaire andalou, cruelle métaphore de la femme déshonorée tel un châle taché, en solde, avec un piano ostinato, syncopé, staccato, imitant le rasgueado et le punteado de la guitare, arpégé et pointé du flamenco, et la « *Seguidilla murciana* », vivace séguedille de Murcie, implacable rythmique à l'impeccable rendu dans ses mélismes, cadences en triolets, d'une voix précise qui chante « *limpio* » comme on dit pour le flamenco, propre, nette dans les appoggiatures, les fioritures, sans bavure, jamais savonnées.

Sortant de l'ensorcelante hésitation mineur/majeur des autres chansons et de leurs modulations enharmoniques, la solaire « *Jota* » en majeur a l'arrogance drue et drôle de l'Aragon. Mais, encore que sans doute trop rapide dans les longues

tenues, la voix de l'interprète se fait tendrement confidentielle dans la cantilène mélancolique de l'«Asturiana», des Asturies, d'une région à la musique plus mélodique que rythmique, où les nets contours ibériques se teintent de brume celte, et Falla fait passer en finesse, dans le piano plaintif, l'évocation bleutée de la gaita, la cornemuse du nord-ouest de l'Espagne, horizon vapoureux de nostalgie. Bien que Todorovitch ait invité le public à ne pas applaudir entre les morceaux de cette suite, son interprétation murmurée de la « Nana », est d'une telle émouvante tendresse, dans le balancement berceur du piano, que le public explose en applaudissements et qu'elle en profite pour dédier cette berceuse, à Marion Liotard, mère récente. La « Canción » est chantée avec le dédain qui convient, le piano semblant hausser les épaules avec une gracieuse désinvolture. Mais dans le « Polo » rageur final, aux vertigineux mélismes flamencos, jouant contre le texte qui exprime une inavouable douleur cachée, Marie-Ange, diabolique de passion, la publie avec une telle expression qu'une spectatrice du premier rang, étrangère à nos chauds climats, s'en émeut expressivement et la cantatrice lance le cri Ay final sur un mi éclatant et un éclat de rire.

Extrait du Poema en forma de canciones, de Joaquín Turina (1882-1949), sur un poème de Campoamor, « Nunca olvida », d'une cruauté mordant tranquillement les paroles, à l'heure de la mort, débite paisiblement le pardon aux êtres haïs et l'impossible pardon à la personne la plus aimée. Puis ce seront les deux mélodies extraites de Cinco canciones negras de Xavier Montsalvatje (1912-2002), la célèbre « Canción de cuna para dormir a un negrito », la délicate berceuse à un négrillon de sa mère et, en contraste exaltant, le jubilant Canto negro, ivresse dansante et chantante en onomatopées rythmiques.

Autres interludes, Marion Liotard, aura encore proposé, en accord avec l'hispanité du programme et hommage à la poétesse cubaine Eyda Machín, deux pièces de piano du polymorphe grand compositeur cubain Ernesto Lecuona (1895-1963), Rapsodia

negra, morceau qui intègre dans la musique classique des rythmes afro-cubains qui sont la caractéristique des Caraïbes, une sorte de signature de Cuba universalisée, avec des cadences qui font la part belle à l'inventivité de l'interprète qui s'en donne à cœur joie et, ensuite, tirée de la suite espagnole, cette « Aragonesa », 'Aragonaise ', pimpante de la franchise gaillarde de la jota, très orchestrale.

Le musicien cubain était transition appropriée pour le gros du programme, deux créations du compositeur **Lionel Ginoux**, présent dans la salle, sur deux poèmes en espagnol d'Eyda Machín présente aussi, deux commandes de Marie-Ange Todorovitch, toujours soucieuse de défendre la musique d'aujourd'hui, que ce soit des opéras contemporains de Marseille à l'Opéra du Rhin (L'Amour de loin, Colomba, Quai ouest) en passant par Salzbourg.

Lionel Ginoux, vit et travaille à Marseille. Jeune encore, il a déjà une œuvre abondante derrière lui jouée en France et à l'étranger, pour orchestre (symphonies, concertos), chœur, ensemble instrumental, opéras de chambre (Vanda, Médée Kali, dont la créatrice de ce dernier, Bénédicte Roussenq, somptueux soprano, assiste au concert) et de très nombreuses mélodies et, entre autres, un disque récent de son Brasier d'étoiles par la soprano Jennifer Michel avec Marion Liotard au piano Sans être inféodée à aucune école, son œuvre, aux formes très diverses, se caractérise par une liberté d'écriture où prime un lyrisme à la fois rythmique et sensible.

Le premier texte d'Eyda Machín, Soy mucho más, 'Je suis beaucoup plus', donnait son titre au récital et développe cette phrase reprise à chaque début de vers, en anaphore. C'est une longue plainte ou complainte qu'au XVI^e siècle, on eût qualifiée de blason du corps féminin divisé, décliné en « bouche, yeux, seins, jambes, mains, langue », que le poème reprendra en résumé vers sa fin, avec cette différence que tout ce qui valorise par parties le corps, non de la Dame de l'amant courtois mais la femme physique concrète, est ici défendu par la narratrice en protestation contre les « sales

désirs » de l'homme profanateur qui la dévalorise et semble la réduire à l'objet, contre quoi, révoltée, elle affirme « Je suis beaucoup plus que... » (mais on se demande alors pourquoi elle le tolère...). Une autre anaphore plus courte de quelque vers, « Je suis... », sera l'affirmation presque panthéiste, cosmique, de ce qu'elle estime être. Poème d'un grand souffle, avec des jeux de sons et de rythmes.

Sans connaître l'espagnol (mais en connaissance et de son amie poétesse qui lui en fait lecture et traduction), Ginoux part donc du mot, du matériau sonore, plus du son que du sens, approche sensuelle, séduit et conduit par la rythmique et la musique de cette langue qu'il exalte sans aucune faute d'accent. Comme il nous le confiera, il tisse d'abord au piano un tapis d'accords à trois sons aux deux mains, consonants ou dissonants, en fort contrastes souvent. Dans un ostinato d'abord endiablé, très fièvreusement dansant, cubain finalement, il pose une mélodie polymodale et la voix, dans un ambitus naturel, élève ses protestations véhémentes dans une sorte de combat contre l'effervescence adverse du piano avant de le vaincre dans la seconde partie affirmative, de le réduire presque au silence, à des nappes harmoniques, à des cadences largement arpégées, trouées de vides, qui semblent acquiescer en douceur au triomphe final absolu de la femme.

Bien plus bref, le second poème, Amo en ti, 'J'aime en toi...', toujours construit sur l'anaphore de ces premiers mots, après cette verve vibrante de révolte, est une plage de paix où la voix de Marie-Ange fait miroiter en finesse les facettes fruitées de son timbre velouté dans le médium, soyeux dans l'aigu, moiré, dans une sensible volupté de l'art du chant et du mot, du phrasé, dans une diction remarquable.

Les bis seront encore un hommage à l'hispanité, deux boléros célèbres, Bésame mucho et Dos gardenias, plus un tango, El día que me quieras, des airs qui requièrent autant la confiance que la vocalité.

Beau tribut que ce programme par ce duo de grandes dames, piano et chant, à Féminin/pluriel.

(MARIE) ANGE DE FEU

Soy mucho más

Récital espagnol de Marie-Ange Todorovitch, mezzo,

Marion Liotard, piano.

Château de Flaugergues,

Montpellier,

24 mars 2017

Photo / illustration : © Lionel Ginoux.