

Compte- rendu, critique, concert. Marseille, salle Musicatreize, le 31 mars 2017. Mars en baroque, Antignani..., concert de clôture.

Compte- rendu, critique, concert. Marseille, salle Musicatreize, le 31 mars 2017. Mars en baroque, concert de clôture. La salle Musicatreize, 53, Rue Grignan, où niche désormais également Concerto soave, est ce lieu privilégié pour le mélomane où, dans la chaleur amicale, on peut goûter, dans des interprétations d'une rare exigence, un bel éventail musical, de la musique ancienne à des créations contemporaines, en passant par le Baroque.

**ÉCLECTIQUE MUSIQUE / in van
sospiro**

C'est d'ailleurs là que Mars en Baroque, émanation de Concerto soave, avait son point d'orgue, le dernier concert de son mois, le 31 mars, In van sospiro..., qui scellait l'harmonieuse collaboration de cet ensemble avec Musicatreize, un



symbolique double programme, d'abord des madrigaux du VI^e livre de Gesualdo et une mise en miroir moderne, leur double, dans une création contemporaine de **Luca Antignani**, une première mondiale, Il canto della tenebra. Le vénéneux **Carlo Gesualdo (1566-1613)**, aux portes du Baroque apporte à la musique de son temps, si inventive déjà, si expérimentale, une rare liberté : semée de dissonances, de chromatismes expressifs, elle sonne comme une lointaine anticipation de la nôtre. Comme le Baroque lui-même, ainsi que j'ai tenté de le montrer dans un ouvrage, elle une archéologie de notre modernité.

Sous la direction précise, de Roland Hayrabédian, liberté dans la rigueur, les chanteurs de Musicatreize, a cappella, en firent une évidente et audible démonstration virtuose, nous promenant dans la rhétorique amoureuse fleurie de ces madrigaux, hérissée d'épines, de pièges harmoniques délicieusement cruels.

Musicatreize/Roland Hayrabédian

Kaoli Isshiki, soprano

Marie-George Monet, Sarah Breton, mezzo sopranos

Xavier De Lignerolles, ténor

Patrice Balter, Jean-Manuel Candenot, basses
Roland Hayrabedian, direction

Il canto della tenebra

La seconde partie était la commande de Musicatreize au jeune compositeur italien Luca Antignani présent dans la salle, qui éclaira son hommage au ténébreux Gesualdo, en quelques mots simples au public. Il appartenait à Concerto soave, dirigé du clavecin par Jean Marc Aymes, d'en assurer la création. Ce reflet d'aujourd'hui des madrigaux d'hier reposait sur la mise en musique d'un poème des Canti Orfici 'Chants Orphiques' (1906-1912) de Dino Campana (1885-1932), poète maudit, marginal original, sombrant dans la folie comme son illustre compatriote le Tasse, contemporain de Gesualdo, tellement prisé par les compositeurs baroques. Choix significatif d'un poète à cheval sur deux siècles, entre symbolisme et modernité, comme le sombre neurasthénique Gesualdo entre les XVIe et XVIIe, entre polyphonie renaissance et baroque nouveau, entre deux mondes, raison et folie, deux créateurs singuliers, dans leur domaine respectif, deux génies malades. Naturellement attaché à la sonorité des mots, apparemment plus au signifiant qu'au signifié, le jeune compositeur nous offrait pourtant un délicat paysage sonore, frémissant de cordes sur le ruissellement du clavecin en fraîches vaguelettes, en doux remous ombreux de cordes frottées, ondes, ondulations s'éloignant, un frisson d'eau sur de la mousse, tapis feutré à la polyphonie raffinée des voix traitées dans un ambitus naturel, en dégradés de forte et piano. Une jolie réussite.

Concerto Soave/Jean Marc Aymes

Alessandro Ciccolini, Patrizio Focardi, violons

Sylvie Moquet, Mathilde Vialle, Christine Plubeau, violes de gambe

Jean-Marc Aymes, orgue, clavecin et direction

Coproduction Musicatreize/Concerto Soave

Compte-rendu, critique, opéra. TOULON, Opéra, le 9 avril 2017. MOZART : L'Enlèvement au Sérail. Jurjen Hempel / Tom Ryser.

Compte-rendu, critique, opéra. TOULON, Opéra, le 9 avril 2017.

MOZART : L'Enlèvement au Sérail. Jurjen Hempel / Tom Ryser.

Éternellement jeune, la musique de Mozart ne semble jamais mieux sonner que servie par des jeunes, et cette production, d'une juvénile fraîcheur, résonne encore à nos oreilles.

Turquerie. Les rapports entre l'Europe et la Turquie, qui nous occupent ou préoccupent encore aujourd'hui, ne sont pas d'hier. Dernière grande alerte ottomane, turque, en Europe, le siège de



Vienne en 1682 : heureuse conclusion au moins d'un conflit, nous lui devons les « viennoiseries », les croissants (de lune), délicieuses pâtisseries de la victoire autrichienne et chrétienne, de la Croix sur le Croissant islamique et, un siècle plus tard, passé le danger, l'Enlèvement au sérail de Mozart (1782). Son premier singspiel, mêlant chant et parole, musique savante et populaire ; le second et dernier, sa Flûte enchantée situe dans l'Égypte, turque encore de son temps, le temple de l'humanisme maçonnique.

EN (CHANTEURS)

L'Orient était en vogue au Siècle des Lumières depuis la fin du siècle pr  c  dent.   Venue d'une Espagne ayant chassé et pourchassé ses derniers maures et arrêté l'avancée turque en Méditerranée    L  pante en 1571, la mode orientale, à travers romans (Zaide, de Madame de La Fayette), avait eu un regain

d'actualité en France avec l'ambassade turque ratée à Versailles des envoyés de la Sublime Porte (1669) dont Louis XIV voulut se venger en commandant la turquerie de Molière/Lully, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Cette comédie ballet et le *Bajazet* tragique de Racine (1672) traduisent et trahissent le sentiment ambivalent de l'Europe pour la Turquie : on voudrait en rire mais on en a peur, on voudrait l'intégrer et on la redoute. Un siècle après, vaincu ou contenu, le Turc, l'Oriental, peut devenir le sage symbole inverse de nos folies chez Montesquieu et ses *Lettres persanes*, Voltaire, ou bien l'image de la magnanimité dans *Les Indes galantes* de Rameau et dans Mozart et son Égypte maçonnique que Bonaparte mettra largement à la mode avec sa campagne (1798) et sa cohorte de savants, dont Champollion. Les *Orientales*, dramatiques, de Victor Hugo ne sont pas loin avec les déchirements du soulèvement anti-turc des Grecs. Mais, au XVIIIe siècle, la traduction par Antoine Gallant des *Mille et Une Nuits* (1704) avait mis à la mode un Orient sensuel et badin, alibi de l'érotisme libertin du *Sopha* de Crébillon (1742), des *Bijoux indiscrets* (1748) de Diderot, un peu plus édulcoré dans les opéras de Gluck *La finta schiava* (1744), *Les Pèlerins de la Mecque* (1764) qui deviendra sagement bourgeois chez Boieldieu et son *Calife de Bagdad* (1800) et carrément bouffe avec le Rossini du *Turc en Italie* et de l'*Italienne à Alger*. Fantasmés et chimères d'un Orient, désorienté (perdre l'orient), qui ne fait plus peur à l'Europe triomphante.

Mozart avait déjà écrit la musique de scène de *Thamos, König of Aegypten* ('Thamos, roi d'Égypte', 1773) pour accompagner un drame d'inspiration maçonnique, un mélodrame à la mode du temps, avec passages déclamés sur la musique. Mozart avait aussi manifesté son intérêt pour cet Orient alors aux portes de l'Autriche avec une autre turquerie allemande inachevée, *Zaide* (ou *Das Serail*, 1779), fondée déjà sur une histoire de sérail similaire, avec un personnage appelé aussi Osmin, une basse comme dans *l'Enlèvement*, et il compose également *Le gelosie del Seraglio* ('les jalousies du sérail' 1772),

esquisse d'un ballet pour son opéra italien, situé dans la Rome antique Lucio Silla. L'Oca del Cairo ('L'Oie du Caire', 1783), est un opéra-bouffe d'inspiration encore orientale, inachevé.

L'œuvre

Die Entführung aus dem Serail / l'Enlèvement au sérail, de Mozart un opéra ou, plutôt, un Singspiel en trois actes de 1782, livret de Stephanie. Le Singspiel, 'Jeu chanté', est du théâtre musical joué et chanté en allemand. L'Espagne, depuis le début du XVIIe siècle, avait créé la zarzuela, alternant passages parlés et chantés, suivent les ballad operas anglais et l'opéra-comique français, pas forcément comique au sens de faire rire, mais avec ce mélange de lyrique et de « comique », c'est-à-dire relevant de la comédie, des comédiens. Carmen, rappelons-le, est un vrai opéra-comique, puisque les passages parlés sont très importants.

Origine à tiroirs, le livret allemand est tiré d'une pièce tirée d'un roman anglais inspiré de traditionnels récits espagnols de captifs sur des pirates barbaresques enlevant et faisant esclaves des chrétiens, les belles femmes étant réservées au sérail, au harem du seigneur. Ici, c'est un enlèvement contre le rapt : le maître et son valet, Belmonte, noble espagnol et Pedrillo, vont tenter d'enlever, d'arracher du sérail du pacha Sélim leurs deux amantes enlevées, respectivement Constance et Blonde, sa soubrette anglaise, malgré l'eunuque ogresque et grotesque, Osmin.

Réalisation et interprétation

Misère des temps ? Manque de moyens sans doute mais non d'imagination d'une mise en scène alerte et enjouée de **Tom Ryser**, qui, avec la complicité de **David Belugou** pour les décors, essentiellement des tentures, des panneaux peints de beaux motifs orientaux (faïences ou tissus) descendant des cintres et des lumières magiques, de conte des mille et une nuits hollywoodien, de Marc Delamézière, retrouve l'esprit presque enfantin du théâtre de tréteaux qui convient à

l'essence de l'œuvre. Juste une échelle en signe d'évasion. D'entrée, ce tissu bleu agité des deux côtés de la scène figure plaisamment et simplement la mer et ses vagues et un triangle de tissu à l'horizon est voile de navire de Belmonte arrivant ou des captifs partant à la fin. Au début, sur un écran défile un film muet, une belle jeune femme, heureuse, cheveux au vent, filmée d'un œil sûrement amoureux et la parenthèse se fermera à la fin sur l'idée et la caméra du Pacha magnanime filmant le départ des amants heureux comme il avait filmé son malheureux amour que l'on comprend maintenant.



Habilement, les toiles peintes ou panneaux, avec fluidité, dessinent, délimitent des espaces, muret, mur séparant les

lieux de l'action, place, palais, sérail, singularisant les héros solitaires, ombres et lumières, pénombre et mystères du sérail. Un défilé de femmes, cheveux dissimulés, suffit à en dire l'oppression de prisonnières du sérail ou d'une religion, hurlant comiquement à la vue d'un homme infiltré accidentellement, et la récupération de leur libre chevelure à la fin, rendue par le Pacha lui-même, qui les aura symboliquement enfermées en leur passant et boutonnant un chemisier uniforme, en dira la libération parallèle à celle des héros. Signe éclairant de ce beau symbole contemporain de nécessaire émancipation des femmes inscrit, sans tambour ni trompette autres que de cette « musique turque » plaisamment stylisée par Mozart, dans cette mise en scène modernisant intelligemment sans le tirer par les cheveux autres que ceux des dames, le propos et les costumes (**Jean-Michel Angays** et **Stéphane Laverne**) : les Turcs sont ici des guerriers contemporains, des sortes de talibans, petites coiffes de turban en tête, armés de mitraillettes et le Pacha en est le rigide et sombre chef, joué avec une rude grandeur par **Tom Ryser** lui-même, le metteur en scène. Sous la musique riante de Mozart et sous la souriante fable du texte affable, une sombre actualité : régression du statut des femmes, rapt, rançons, violence, guerre menace de tortures dont la dignité exaltée de l'héroïne, femme fidèle, saura se tirer. Mais rien d'insistant, rien contre la musique.

Servie de main de maître par Jurjen Hempel, baguette agile, jamais lourde, dynamique, tonique dès l'ouverture percutante, pulsation parfois haletante en ses tempi mais sans jamais mettre en danger les chanteurs, sachant manager les silences humoristiques de pas de loup de certains moments. **Le Chœur de l'Opéra de Toulon (Christophe Bernollin)** chante avec la conviction obligée des masses soumises la gloire d'un Selim pirate et oppresseur, qui la mériterait pourtant à la fin dans la grandeur de sa clémence et de sa générosité. Dans ce rôle ingrat, parlé, **Tom Ryser**, racé, déploie une belle élégance, une noblesse même dans sa raideur de chef militaire toujours armé, qui ne le rendrait pas indigne d'une héroïne, fidèle à

son amant, mais sensible aux marques d'amour que lui manifeste son geôlier : admiration réciproque et signe, peut-être, d'un amour moins conventionnel raté.

Pédrillo est plus incarné dans le jeu physique agile du ténor **Keith Bernard Stonum** que vocalement, avec un aigu un peu opaque, mais il est touchant et se tire bien d'un air héroïque rarement dévolu par la convention lyrique à un valet de comédie. Il fait couple avec l'accorte Blonde de **Jeanette Vecchione**, virevoltante, dont la voix de soprano léger, a un joli corps pulpeux, un aigu piquant colorant d'une touche picaresque un personnage joliment troussé en servante maîtresse, esclave faisant trembler le redoutable gardien du sérail, lui donnant une cinglante leçon de galanterie, prenant, avec le fusil, le pouvoir. Ce dernier, la tonitruante basse **Taras Konoshchenko**, accuse des graves profonds détimbrés dont on accusera certainement rhume ou allergie, si l'on déchiffre les quelques gestes désespérés du chanteur signalant discrètement sa coupable gorge. Mais il est le personnage, faisant même effet comique de sa difficulté comme étouffant de rage les sons difficiles étranglés. Sous le comique de la force brutale et fanatique vaincue et ses rêves sadiques de tortures, demeure malgré tout sa menace latente au poids de plomb.

Ni comique ni vraiment dramatique, le personnage de Belmonte est le ténor amoureux de convention qui annonce par son lyrisme élégiaque le Ferrando de *Così fan tutte* mais sans le déchirement de l'amour trahi, on n'aura ici que du traditionnel dépit amoureux entre les amants au pire moment de l'évasion. Le ténor **Oleksiy Palchykov** le représente avec une silhouette aussi juvénile que son timbre lumineux et raffiné, au phrasé élégant, à l'impeccable tenue de souffle qui déploie avec clarté le ruban des vocalises. Personnage le plus profond, noble, tragique, Konstanze a une palette de sentiments qui vont de la nostalgie du premier au désespoir du second, airs expressifs et poignants, di portamento, de tenue de souffle, à l'héroïsme échevelé de vocalises du troisième, « Marten alle Arten », où elle défie les menaces terribles du

Pacha, véritable air de concert précédé d'un long prélude orchestral où la voix, instrument virtuose, rivalisant avec les vents et même les trompettes, et en triomphant. Jeune, noble belle silhouette, **Aleksandra Kubas-Kruk**, voix de soie, aigus limpides et sûrs, se drape avec naturel dans l'étoffe du personnage, se coule, sans jamais sombrer, dans la folie de l'air concertant dont elle transcende la virtuosité par une expressivité émotive d'héroïne lumineuse qui, plus que plaidant pour la clémence du bourreau, semble aspirer avec jubilation au martyre au nom de la fidélité à sa foi : l'amour.

Venant d'horizons nationaux divers, U.S.A., Ukraine, Pologne, tous ces interprètes, jeunes, se fondent, pour notre bonheur, dans la musique sans frontière de Mozart.

Die Entführung aus dem Serail

Singspiel en trois actes, K 384 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Livret de Goettlieb Stephanie Jr, d'après Bretzner Création : Vienne, Burgtheater, 16 juillet 1782

Opéra de Toulon, le 9 avril 2017

Présentations à l'Opéra de Toulon : 7, 9, 11 avril 2017

Direction musicale : Jurjen Hempel ; Mise en scène : Tom Ryser. Décors : David Belugou. Costumes : Jean-Michel Angays et Stéphane Laverne. Lumières : Marc Delamézière. (collaboration de Marc-Antoine Vellutini)

Distribution :

Konstanze : Aleksandra Kubas-Kruk ; Blonde : Jeanette Vecchione ;

Belmonte : Oleksiy Palchykov ; Pedrillo : Keith Bernard Stonum ; Osmin : Taras Konoshchenko ; Pacha Selim (rôle parlé) : Tom Ryser.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon
Coproduction Opéra de Fribourg, Opéra de Lausanne, Opéra de Tours, Théâtre du Capitole de Toulouse.

Photos : Illustrations : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu, concert. Strasbourg, Salle Erasme du Palais de la Musique et des Congrès, le 17 avril 2017. Hector Berlioz : Les Troyens. John Nelson, direction.

Compte-rendu, concert. Strasbourg, Salle Erasme du Palais de la Musique et des Congrès, le 17 avril 2017. Hector Berlioz : Les Troyens. John Nelson, direction. Annoncé comme « l'événement musical de l'année », ces Troyens de Berlioz donnés en version de concert par l'Orchestre philharmonique de Strasbourg en vue d'une édition discographique à paraître chez Warner ont tenu leurs promesses au-delà de toute espérance. Il faut dire que l'institution alsacienne a vu (et fait) les choses en grand en invitant l'américain John Nelson, chef Berliozien émérite, ainsi que la fine fleur du chant francophone en plus de deux stars incontournables de l'art lyrique pour incarner Didon et Enée : **Joyce DiDonato** et

Michael Spyres.



Reine des trois derniers actes, **la mezzo américaine** incarne sans jamais faillir la dignité tour à tour altière et blessée de Didon. Port de souveraine, diction parfaite, chant magnifiquement mené de bout en bout, elle subjugué l'auditoire et toutes ses interventions atteignent la plus irréaliste beauté. De son côté, **Michael Spyres** offre un chant plein de fougue et d'éclat, malgré son timbre clair, à la fois lyrique et léger, ce qui nous change (agréablement) des ténors wagnériens auxquels on attribue généralement (à tort) le rôle

d'Enée. Après un air d'entrée empli d'une énergie abrupte, il convainc plus encore dans le duo d'amour du IV « *Nuit d'ivresse et d'extase infinie* », délivré en voix mixte. Dans le rôle de Cassandre, le contralto québécois **Marie-Nicole Lemieux** offre un portrait saisissant de son personnage, qu'elle aborde avec une énergie qui emporte tout sur son passage, notamment dans ses imprécations à la fin du II « *Thessaliennnes !* ». La mezzo polonaise **Hanna Lipp** se montre touchante en Anna, avec un beau timbre assez corsé, tandis que **Stéphane Degout** est le Chorèbe le plus élégant que l'on puisse imaginer. Quant à **Marianne Crebassa**, elle s'impose d'emblée comme un Ascagne de référence. On se régale par ailleurs de la justesse avec laquelle les rôles de moindre importance ont été distribués : la grandeur de Narbal, portée par la voix tonitruante et majestueuse de **Nicolas Courjal**, la solennité du Spectre d'Hector, campée depuis les coulisses par **Jean Teitgen** (également imposant Mercure), la splendide apparition d'Iopas, dont l'air « *Ô blonde Cérès* » s'orne d'un contre-Mi subtil lancé par le fringant **Cyrille Dubois**, ou encore la mélancolie de l'Hylas d'un **Stanislas de Barbeyrac** en grande forme. Mais tous seraient à citer tant chaque rôle a été distribué avec un soin parfait.

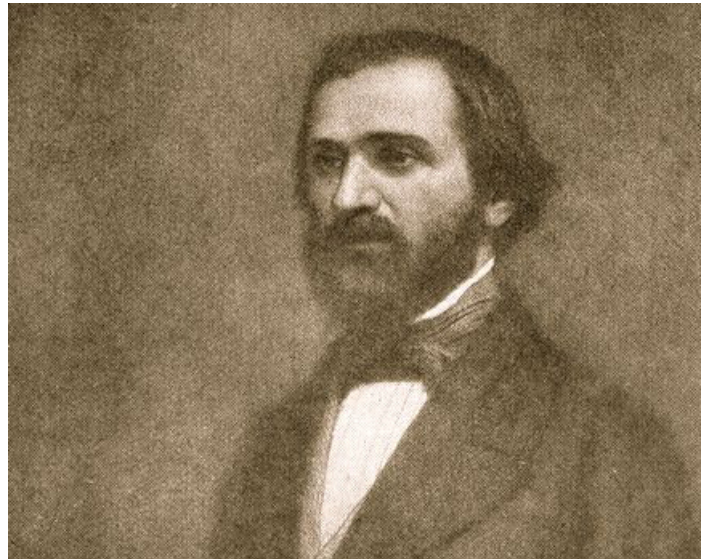
Excellente, également, la direction du maestro **John Nelson**, en pleine possession de ses moyens, modelant dans le marbre une palpitante masse chorale (les Chœurs réunis du philharmonique de Strasbourg, de l'Opéra national du Rhin et de la Badischer Staatsoper), et régnant sur un **Orchestre philharmonique de Strasbourg** qui sonne ce soir comme un océan instrumental, passant de la fraîcheur aux feux grégeois. Telles furent donc ces pérégrinations troyennes : une ivresse de musique, une fête de timbres et de voix portés jusqu'à l'incandescence. Alors vivement l'enregistrement pour revivre ce concert historique !

Compte-rendu, concert. Strasbourg, Salle Erasme du Palais de la Musique et des Congrès, le 17 avril 2017. Hector Berlioz : Les Troyens. Par ordre d'entrée sur scène, Un soldat et un capitaine grec : Richard Rittelmann, Cassandre : Marie-Nicole Lemieux, Chorèbe : Stéphane Degout, Enée : Michael Spyres, Ascagne : Marianne Crebassa, Panthée : Philippe Sly, Hylas : Stanislas de Barbeyrac, Priam : Bertrand Grunenwald, Hécube : Agnieszka Sławińska, Ombre d'Hector et Mercure : Jean Teitgen, Didon : Joyce Di Donato, Anna : Hanna Hipp, Iopas : Cyrille Dubois, Narbal : Nicolas Courjal, Sentinelle I : Jérôme Varnier, Sentinelle II : Frédéric Caton. Chœur de l'Opéra national du Rhin (direction du chœur : Sandrine Abello), Badischer Staatsoperchor (chef du chœur : Ulrich Wagner), Chœur philharmonique de Strasbourg (chef du chœur : Catherine Bolzinger). Orchestre philharmonique de Strasbourg. John Nelson (direction musicale)

Compte rendu, opéra. Avignon, Opéra, le 2 avril 2017. VERDI : MACBETH : Alex Benda, F. Bélier-Garcia / A. Guingal

Compte rendu, opéra.
Avignon, Opéra, le 2 avril
2017. VERDI : MACBETH.
L'OEUVRE. Contexte théâtral
: théâtre de l'horreur .Tout
en s'en démarquant quelque
peu, la tragédie de William
Shakespeare

(1564-1616), Macbeth (entre
1603 et 1607), demeure, par
sa brutalité, les scènes de
meurtre, dans la veine d'un théâtre européen de l'horreur à
cheval sur les XVI^e et XVII^e siècles dont, en France, Les
Juives de Robert Garnier (1583), par leur violence imprégnée
de celle des Guerres de religion, demeurent un exemple.
Shakespeare, avec son Titus Andronicus (vers 1590/1594), ne
déroge pas à cette inspiration barbare des pièces
élisabéthaines de la fin des années 1580, prodigues en scènes
atroces (cannibalisme, mutilation, viol, folie). Il y
renchérit même sur les œuvres plus que violentes de ses
rivaux, tels Christopher Marlowe qui porte à la scène avec
crudité la Saint-Barthélemy (Massacre de Paris, 1593) et la
cuve d'huile bouillante de son Juif de Malte (1589) ou Thomas
Kyd et sa Tragédie espagnole. Macbeth fut le plus grand succès
public de Shakespeare, longtemps rejouée, traduite en allemand
par des compagnies itinérantes. Mais ce mélange d'horreur et
de pathétique, dérogeant aux règles de la bienséance classique
s'imposant au milieu du XVII^e siècle, la pièce sera reléguée



après avoir régalié le grand public.

Le dramaturge anglais s'inspire librement d'une chronique médiévale relatant des événements historiques, la vie de Macbeth, roi des Pictes, qui régna en Écosse de 1040 à 1057 ; il monte sur le trône en assassinant Duncan, le roi légitime. Mais de cet événement, un régicide, le meurtre d'un roi, somme toute banal dans l'histoire, Shakespeare tire la peinture, le portrait d'un assassin ambitieux certes, mais timoré, freiné puis tourmenté par des scrupules moraux. Cependant, il est incité par sa machiavélique femme, Lady Macbeth, qui le pousse dans la marche au pouvoir qui ne se soutient que par l'enchaînement inexorable de crime en crime. Le couple maudit, rongé par la crainte d'être découvert et le remords, acculé à la surenchère criminelle pour se maintenir au sommet de la puissance, dans son escalade criminelle, trouve son expiation, son châtement, lui, saisi d'abord d'hallucinations croyant voir même dans un banquet, au milieu des courtisans, le fantôme de Banquo, l'ami qu'il a fait assassiner, elle, Lady Macbeth, son âme damnée, sombrant dans le somnambulisme qui la trahit, dans la folie, lavant sans cesse des mains tachées du sang du régicide, avant de périr.

Shakespeare ajoute au drame historique une dimension surnaturelle : ce sont des sorcières, qui, après une glorieuse bataille, sauvant Macbeth, seigneur de Glamis, du titre supérieur de seigneur de Cawdor, seront les agents de sa fulgurante ascension politique et de sa chute. En prophétisant ce titre inattendu de seigneur de Cawdor, que lui décerne sur le champ le roi Duncan pour prix de sa victoire sur les Norvégiens envahisseurs, et en lui prédisant qu'il sera également roi d'Écosse, les sorcières enclenchent la mécanique de l'ambition, qui déclenche la tragédie. Elles sont peut-être la manifestation de son inconscient. À son ami, l'autre général, Banquo, elles prédisent également que, sans régner lui-même, il sera l'origine d'une lignée de roi. Quoiqu'il en soit, Macbeth écrit ces prédictions à sa femme et met en route en elle l'ambition fatale qui les perdra tous deux.

Sentences célèbres de Macbeth : « Ce qui est fait, est

fait... », « Qui aurait dit que le corps de ce vieillard pouvait contenir autant de sang ? », dit la femme fatale, « Notre vie est une pièce de théâtre pleine de bruit et de fureur racontée par un idiot, et qui n'a pas de sens », conclut le héros maudit. □ Le livret de Francesco Maria Piave est remarquable de concision, supprimant des scènes qui s'éloignent du noyau du drame qu'il resserre, notamment celle, comique, du portier ivre, contraste nécessaire du drame baroque anti-aristotélicien qui mêle les registres. Le massacre de la femme et des enfants de Macduff est réduit à la plainte déchirante de l'époux et père, qui se dressera en vengeur valeureux. De la première version de Florence en 1847 à celle de Paris en 1865, Verdi a aussi resserré et intensifié la musique d'un opéra qui, dérogeant aux conventions de l'opéra romantique qui exalte l'amour, en fait un drame lyrique nouveau où règne seul l'amour du pouvoir ou la volupté dans le crime et le vertige du remords dans un couple maudit.

□ RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

Mûri par rapport à la production marseillaise de 2016, avec le même chanteur exceptionnel, Juan Jesús Rodríguez pour le rôle-titre, le spectacle d'Avignon en renouvelait la distribution, révélant une tout aussi exceptionnelle Alex Penda dont on avait du mal à croire à une prise de rôle.



Esprit de finesse et de géométrie caractérisent les mises en scène de Frédéric Béliet-Garcia : géométrie des lignes de force des drames, agencement plastique des foules et des héros, et finesse du jeu les reliant en champ/contrechamp, disons en chant/contrechant, non pas isolés en leur individualité mais toujours actifs, même immobiles et silencieux, sensibles toujours à l'autre : ainsi, Lady Macbeth tournant doucement autour de Banquo, comme un félin flairant sa proie, épiant, guettant sur son visage les signes de sa compréhension de la vérité du meurtre du roi ou caressant l'hermine royale□ Culture évidente du texte et contexte : le théâtre baroque du monde, la vie absurde et folle, et les hommes dérisoires comédiens éphémères, le dit cette scène au fond d'une salle classique livide aux rigidités linéaires de froid édifice d'architecture fasciste, éclairée de deux suspensions Arts Déco. Pilastres engagés, rainurés, accentuant l'angoisse des raides verticales, trumeaux aveugles au-dessus des portes latérales (scénographie, Jacques Gabel). Découpées

en carreaux égaux impénétrables, laissant filtrer une sulfureuse lumière, les mystérieuses portes frontales seront celles par où se glisse insidieusement à tour de rôle le couple meurtrier, lui, pour tuer le roi, elle, plus froidement, pour assassiner les serviteurs et leur faire porter le poids du régicide. La lumière glaciale (Roberto Venturi) tombe d'entrée, progressivement, d'une verrière géométrique aux vitres brisées sur l'ombre des murs : quelque chose de pourri, sinon dans le royaume du Danemark d'Hamlet, dans celui d'Écosse de Macbeth. Ombre et lumière comme clair-obscur de la lucidité trouant les ténèbres de l'âme, indécise pénombre de la conscience morale assoupie comme le sommeil goyesque de la raison qui engendre des monstres. Les éclairages seront ensuite plus généraux qu'individuels, comme à l'époque baroque, avec ces fonds opaques et glauques de cloaque où grouille un cauchemar de choses inconnues, les sorcières consultées par Macbeth, incarnation objective d'une conscience subjective gagnée par le mal, mais ici surgies en nombre de l'ombre, scène intérieure extériorisée, démons intimes matérialisés, pour peupler une sorte d'asile d'aliénés à la Michel Foucault, théâtre où figure aussi, avec un poussah misérable, le Pape et le Roi près du gueux, image encore d'une vanité baroque de l'inanité des richesses, de la puissance face à l'égalité de tous devant la mort. Peuple « idiot » qui, s'il ne raconte pas cette « histoire de bruit et de fureur » qu'il a mise en branle, sera, presque tout au long, l'implacable spectateur, témoin de la farce tragique du pouvoir qui se joue devant lui. Lueurs de l'abondance du sang du meurtre et sa fatale multiplication. □ Une colossale colonne gagnée de mousse ou de pourriture, descendra lourdement des cintres pour s'encastrier, au centre, reliant ciel et terre, objet lascif d'enlacements de Lady Macbeth, phallique symbole de la puissance du mâle dont s'empare cette virile femme face à un époux veule et vil, peut-être impuissant, copulation monstrueuse à l'échelle de son ambition et de la volupté du pouvoir qui la hante et qu'elle chante, ou anticipation de l'écrasement du couple monstrueux stérile,

sans descendance. □ Les sombres costumes (Sarah Leterrier), hors de longs manteaux en général d'époque et les intemporelles robes des sorcières, pourpoints, hauts de chausses et bottes pour les hommes, s'ourlent au col d'une frise de fraises à la Greco de l'Enterrement du Comte d'Orgaz, mais élargies en délicate collerette au cou des enfants, progéniture sauve de Banquo mais promise au massacre de Macduff, en dit d'avance la fragilité de papillons épinglés plus tard par les poignards des sbires de Macbeth : têtes comme sur le plateau des larges cols à godrons de futurs décapités. À l'inverse, le haut du corsage de Lady Macbeth, en mordant motif en « dents de scie » ou losangé en contraste blanc et noir, exprime sa voracité et sa cruauté, et joue avec le vair et hermine de l'attribut royal qu'elle caresse. Les robes des dames éclaireront de gaies couleurs des scènes de cour mais jamais éclairer la teinte obscure générale du drame. Les insolites fauteuils Louis XV sont-ils une métaphore de raffinement pervers dans la brutalité du reste du mobilier, d'intemporalité ou une coquetterie à la mode usée de mêler les époques ? La table renversée est un signes connus de décadence et chute, de révolution, chez Frédéric Béliet-Garcia qui signe cette mise en scène.

On a noté la qualité plastique, sculpturale et picturale des groupes, de ce chœur pratiquement omniprésent et toujours minutieusement préparé par **Aurore Marchand**, notamment les sorcières. Le ballet, inexistant dans la version originale de 1847, est repris, tradition parisienne oblige, dans celle remaniée de Paris en 1865 au 3e acte : la chorégraphie expressionniste de Marion Ballester, ces cauchemardesques personnages noirs, l'intègre sans hiatus dans ce drame où le fantastique est obsédant.

Baguette puissante d'**Alain Guingal**, dont la chance d'une place au premier rang permet d'apprécier la gestique précise et l'écran de télévision latéral de voir qu'il chante les paroles en même temps que les interprètes, immense sécurité pour eux depuis que l'on supprimé les souffleurs. On goûte comment, sans excès de pathos, il fait passer, glisser plutôt, les

sorcières du murmure sardonique au ricanement sarcastique, servant cette vision, d'autant plus inquiétantes d'être traitées scéniquement en femmes banales, presque en voisines : le mal est parmi nous. Dès le prélude, il exploite toutes les trouvailles de Verdi : cordes au frémissement de vol effaré d'effroi d'oiseaux de mauvais augure, trilles angoissants, pincements aigus de flûtes affutées et claquement effrayant de cuivres, un éclair, un éveil de cauchemar, instille l'angoissante onirique et désolée de la scène du somnambulisme dans des piani qui sont entre veille et sommeil. Tout au long de l'œuvre, dans la grande tradition de chefs amoureux de la partition qu'ils servent, il nous fera goûter les mêmes qualités : relief délicat pour les détails des divers pupitres et violence déchaînée dans un tempo toujours tenu, sans jamais brouiller les lignes, les volumes d'une œuvre polie par Verdi pendant près de vingt ans. □ Le plateau est admirable. Médecin de Lady Macbeth, **Jean-Marie Delpas**, encore ici comme à Marseille, multiplie en peu de phrases une grande présence dramatique et vocale, sombre en timbre mais limpide en diction, témoin effaré, effrayé du secret terrible. Fils du roi Duncan assassiné, menacé lui-même, fuyant le danger et ne revenant que pour hériter de la couronne que lui ont conquise ses partisans, Malcolm est un personnage épisodique et falot, encore réduit par le librettiste, mais **Kevin Amiel** s'en tire au mieux. Beaucoup plus présente par le travail scénique que lyrique, **Violetta Polchi**, suivante de Lady Macbeth est traitée, travesti masculin inverse des jeunes hommes de Shakespeare joués par des filles, comme son obsédante ombre portée virile, dont les attouchements furtifs de mains avec sa maîtresse laissent supposer une intimité plus grande que celle d'une simple femme (homme) de chambre. Son joli soprano tardif les quelques phrases à la fin, fait un frappant contraste théâtral.

En époux et père douloureux, d'autant qu'on l'avait vu tendrement en scène avec son enfant, émouvante trouvaille, découvrant au milieu de la masse persécutée l'horreur du massacre de sa famille, **Giuseppe Gipali** est bouleversant,

retrouvant en héros révolté des accents vengeurs superbes pour terrasser le monstre. Autre père attentif, tendre, passant le manteau, le cache-nez à son fils, veillant sur sa progéniture, et réussissant à la sauver dans la forêt du piège où il tombe, Banquo, auquel les sorcières ont prédit que, sans régner, il aurait une lignée de rois, est incarné par un magnifique Adrian Sampetean, somptueuse et onctueuse voix sur tout le registre, qui partant du murmure oppressé à son enfant, finit son seul air, frémissant de funestes pressentiments, sur un mi, note extrême pour une basse, magnifique d'éclat de la soudaine révélation du complot.



On sait que Verdi, toujours soucieux de vérité dramatique, voulait, pour sa Lady Macbeth, un timbre ingrat mais expressif, ce qui fut la chance de Callas selon son propre aveu quand elle fut choisie à la Scala par Toscanini soucieux de respecter le vœu du compositeur. Il trouve avec la soprano **Alex Penda**, déjà appréciée en noble Amelia du Bal

masqué à Toulon, ici noble dévoyée par l'ambition, une interprète presque idéale dont la voix, loin de combler l'exigence de Verdi de laideur, remplit en revanche son réquisit vocal par un art consommé de la colorer dans le sens voulu du compositeur, redoutable ou capiteuse, captieuse séductrice, se tirant avec un héroïsme diabolique des pièges du premier air fiévreux avec ses terribles sauts triomphants, sinistre dans « la luce langue... », pleine d'aisance désinvolte dans les redoutables vocalises du festin, faiblissant de piani infimes dans la scène du somnambulisme. La force impérieuse de cette voix si malléable contraste avec ce physique menu de petite femme inoffensive, ses regards ardents ou froids, ses grimaces, ses moues cyniques et cruelles, rendent le personnage plus effrayant : une ménagère habitée par le Diable. À ses côtés, en Macbeth, avec toute sa puissance physique et la beauté d'une voix égale sur tout le registre sans faille, timbre d'airain aux teintes bronzées, le baryton **Juan Jesús Rodríguez**, semble se briser, défaillir face à cette femme virile. Je l'ai dit : il se joue de la difficulté de ce rôle écrasant sans en être écrasé. Elle est la certitude catégorique du mal pour le pouvoir, il est l'homme du doute, mais à peine entré dans le premier degré du crime, poussé par sa femme, il traduit si sensiblement ses remords qu'il en deviendrait humain et touchant. Un grand artiste que l'on retrouve avec bonheur.

Macbeth de Verdi

En co-production avec l'Opéra de Marseille
Les 2 et 4 avril 2017

MACBETH Livret de Francesco Maria Piave d'après la tragédie de Shakespeare Musique de Giuseppe Verdi Opéra Grand Avignon 2 avril 2017

Orchestre Régional Avignon-Provence

Chœur et Ballet de l'Opéra Grand Avignon

Direction musicale : Alain Guingal Direction des chœurs : Aurore Marchand Etudes musicales : Kira Parfeevets Mise en scène : Frédéric Bélrier-Garcia Assistante à la mise en scène : Caroline Gonce Chorégraphe : Marion Ballester Décors : Jacques Gabel Costumes : Sarah Leterrier Lumières : Roberto Venturi

Distribution : Lady Macbeth : Alex Penda Suivante de Lady Macbeth : Violette Polchi 1^{re} apparition : Christine Craipeau 3^e apparition : Marie Simoneau Macbeth : Juan Jesús Rodríguez Banquo : Adrian Sampetean Macduff : Giuseppe Gipali Malcolm : Kevin Amiel Un médecin : Jean-Marie Delpas 2^e apparition : Saeid Alkhouri Un servo : Jean-François Baron Un sicario : Pascal Canitrot Un araldo : Xavier Seince

Photos © Atelier Cédric Delestrade :

Théâtre dans le théâtre – Les lames de la certitude de Lady Macbeth (Penda)

Compte rendu critique, opéra. Marseille, Opéra, le 29 mars 2017. BELLINI : I Capuletti e i Montecchi. Deshayes, Ciofi... Trenque / FM Carminatif



Compte rendu critique, opéra. Marseille, Opéra, le 29 mars 2017. BELLINI : I Capuletti e i Montecchi. Deshayes, Ciofi... Trenque / FM Carminatif. L'OEUVRE. Le drame de Shakespeare avait déjà inspiré une dizaine d'opéras avant que Bellini, en quarante-cinq jours, n'en compose dans l'urgence cette version pour Venise (1830), utilisant des fragments d'autres de ses œuvres sur un livret de Romani, repris de

celui que le librettiste avait fourni deux ans plus tôt à Vaccaj. Il est inévitable à nos yeux que la pièce de Shakespeare vienne planer, même injustement, sur cet opéra, qui ne s'en inspire probablement pas. Le livret paraît d'abord subtil par sa condensation extrême, nécessité économique de l'opéra d'alors, qui réduit à cinq les quinze personnages nombreux (sans compter les comparses) du drame de Shakespeare si, du moins, celui-ci en fut le modèle. Roméo est ici le chef de la faction des Gibelins, partisans de l'Empereur germanique, donc directement, politiquement –et presque œdipiennement– opposé à l'ennemi Capellio, père de Juliette, ici, chef des Guelfes, partisans du pape dans la longue querelle qui opposa ces partis durant les XIII^e et XIV^e siècles en Italie. Il y a, de la sorte, un affrontement direct de clan à clan d'autant plus aigu que, pour corser le drame, dans cette version, Roméo en a tué en duel non le

cousin Tybalt mais le fils, donc, le frère de Juliette. Mais les amants de Vérone, en dépit des familles, ont déjà surmonté l'abîme de cette mort et se sont voués l'un à l'autre sans que l'on sache depuis quand et sans que le mariage ait sanctionné cette union. Roméo viendra même, ambassadeur dissimulé, demander au père la main de sa fille en gage de paix entre les deux partis, alors qu'on a fiancé la jeune fille à son cousin Tebaldo (Tybalt), suppléant ainsi le prétendant Pâris, aussi disparu que le Mercutio de la pièce. Cependant, il est sans doute vrai que les auteurs italiens étaient partis non de la pièce de Shakespeare, en une époque où la péninsule se cherche un destin patriotique national dans une Italie unifiée, mais de la nouvelle originale de Bandello, et probablement d'un avatar théâtral de la même, d'où le dramaturge anglais avait tiré son drame : ils rendent à l'Histoire politique de l'Italie une histoire d'amour brodée, génialement, par le dramaturge anglais.

Au lever du rideau, l'intrigue est donc complètement nouée mais, quand on a inévitablement en tête la pièce, on regrette l'intensité du coup de foudre clandestin et transgressif entre les jeunes gens. Quant au personnage pacificateur et sacré de Frère Laurent, il faut aussi l'oublier : c'est dans l'opéra le médecin Lorenzo, le « physicien » comme on le nommait au Moyen-Âge, complice des amoureux et dispensateur de la drogue, logique de son métier, pour Juliette afin qu'elle échappe au mariage avec son cousin. Finalement, il faut renoncer à juger l'opéra par la complexe tragédie de Shakespeare, tout en regrettant la fade simplification romantique d'une rivalité amoureuse entre Roméo, l'amant officieux, et Tebaldo, le fiancé officiel, briguant bourgeoisement la main de la même femme.

Musicalement, ce n'est pas non plus le meilleur opéra de Bellini, contraint aussi, comme le dit son librettiste dans la Préface, à une rapidité d'exécution liée au contrat, mais il suffirait de l'air de Juliette, « O, quante volte... »,

embrumé de la nostalgie d'un cor, enrubanné d'arabesques moelleuses de vocalises languides, pour que toute sa grâce musicale la fasse à l'œuvre entière. Les duos et ensembles sont aussi intéressants même dans leur rhétorique romantique déjà figée et leur pauvreté orchestrale, et l'on remarque l'importance des chœurs, image sonore de la violence des hommes, tous masculins dans un opéra où seule l'héroïne est femme, avec le paradoxe d'un Roméo travesti, dans la tradition du musico, du castrat des rôles héroïques.



La réalisation

On avait déjà salué en 2009 l'intelligence avec laquelle Nadine Duffaut, qui signe la mise en scène, se tire des pièges d'une œuvre qui dit plus la violence qu'elle ne la montre, avec une vocalité essentielle mais très étirée, qui ne favorise guère le mouvement. Cependant, dès l'ouverture animée, elle use d'images presque oniriques de duels, de combats (maître d'arme Véronique Bouisson) sur les escaliers,

dans un arrière-plan flou de rêve ou cauchemar, arrière-fond de mort à l'histoire d'amour à l'avant-scène, à peine séparés par un voile derrière lequel se meut et s'émeut Juliette, impuissante, prisonnière et engluée comme un pauvre oiseau dans des filets invisibles dans cette sombre guerre d'hommes aux masses grouillantes inquiétantes où son âme aimante a sombré. À peine quelques pas de danse de couples amoureux, d'un couple singulier, dans ce lointain ailleurs, sembleront dire un bonheur rêvé et inaccessible pour les deux héros.

La lumière, fondu, « sfumato » de brume (Philippe Gresperrin), sépare aussi les deux univers, tout comme, au début, ces beaux décors (Emmanuelle Favre) suggestifs d'escaliers en oblique d'un gothique à la mode du XVIIIe siècle, à la Piranèse (*I carceri*, 'Les prisons', 1750), dans des clair-obscur à la Rembrandt ou cette colonne vague de temple fantastique estompé de distance à la Monsu Desiderio, finalement, dépassant les époques, une touche baroque annonçant romantisme et impressionnisme. Plus tard, les lumières tombantes obliques, rouge et noir, traceront les arêtes tranchantes du drame inexpiable. Souvent isolés dans l'avant-scène, solitude irrémédiable des héros : étrangers au monde, tentant désespérément de vivre et mourant d'un amour que les autres ignorent au-delà du rideau, livrés au paroxysme absurde du bruit et de la fureur. Tout l'enjeu du drame et de la musique est, de la sorte, poétiquement visualisé par la scène. On s'interroge un peu sur cette peut-être inutile montée, trop démonstrative, des amants morts vers un paradis de l'amour impossible sur terre.

Les costumes de Katia Duflot semblent être de l'époque de Shakespeare, somptueux et sobres, cuirs, velours, avec des drapés de capes subtils, collerette blanche pour les hommes, étagés plastiquement dans les escaliers, sévères en chromatisme, marron, gris, lie de vin et fauve (sang et férocité) pour Tebaldo et Roméo en Gibelin opposé, illuminés de gris ou jaune clair par Juliette et de blanc par la chemise

du héros, se retrouvant dans l'immaculé de la robe mortuaire de la jeune femme à la fin.

L'interprétation

On ne sait si un chef d'orchestre peut être frustré du manque d'épaisseur orchestrale de la musique de Bellini. Mais **Fabrizio Maria Carminatif** semble en caresser la ligne toujours ondulante, jamais épaisse, qui, dans son onde transparente, fait soudain un léger nappage à l'écume frissonnante d'une harpe, à des vents en douceur mis délicatement en relief, hautbois, clarinette, qui sont aussi des voix, autant que la flûte, le violoncelle qui paraîtront prêter leurs couleurs aux deux héros, la soprano et la mezzo. Le chef paraît baigner dans cette délicate volupté assez indéfinissable du charme, du sortilège nostalgique de Bellini : poésie faite son. Et le geste du maître semble nous bercer, nous entraîner dans cette pure mélodie ajourée de vide, dont même les trous, les silences, sonnent comme d'amples respirations.



Si un bon metteur en scène peut masquer les manques dramatiques d'un opéra, on ne peut ruser vocalement avec Bellini : son chant, son bel canto romantique, requiert tenue de ligne, agilité, égalité, souplesse, beauté du timbre et technique à toute épreuve. Il faut reconnaître, que tout comme en 2009 à Avignon, dont on ne retrouve ici que le beau Roméo de Karine Deshayes, tous les interprètes de Marseille possédaient les qualités requises, mises en valeur par un chef attentif à leur confort, tout dévoué à servir la grande respiration de ces arcs musicaux belliniens, et celle des interprètes.

Si Lorenzo n'a malheureusement pas de grand air, **Antoine Garcin**, médecin signalé par son bonnet mais trogne de condottiere florentin, timbre sombre de basse, lui prête une humanité touchante d'impuissance face à la puissance tournée vers l'inhumanité de la guerre des hommes manieurs d'épée. On regrette aussi le peu de chant dévolu à Capellio quand il est incarné par un chanteur tel **Nicolas Courjal**, basse somptueuse, dont le velours profond se fait soie en

nuances de doutes piani ou de tendresse réprimée envers sa fille qu'il rudoie, élégant mais arrogant chef de parti, père noble assoiffé de vengeance depuis la perte du fils, porteur du nom, la fille n'étant qu'une pièce dans l'échiquier politique. Seule voix claire d'homme, le ténor **Julien Dran**, grande taille et avenant, timbre brillant et dru, allie la franchise de l'émission, la vaillance des terribles aigus et la souplesse requise par le rôle de Tebaldo. Il ne cesse de progresser à nos yeux et oreilles.

Déjà saluée à Avignon, **Karine Deshays**, au-delà d'un tempérament dramatique (elle fut un Sesto mozartien remarquable), entre dans ce rôle au travesti difficile, épée à la main, en ferraillant et chantant, avec une fougue juvénile, une ardeur tragique, aigus aisés, larges et puissants, chaud médium, grave coloré, sensible et nuancée, des couleurs de violoncelle de chair, encore plus émouvant(e) et crédible Roméo. Que dire encore de Patrizia Ciofi, sans sombrer dans la répétition ? Qu'elle a de la grâce, qu'elle a la grâce ? elle est la grâce même, sans aucune gracieuseté, un naturel qui est sûrement un produit de l'art qui sait se cacher par un art plus grand, un travail à coup sûr immense. On ne dirait pas qu'elle joue ou chante Juliette : elle est Juliette, fine, vive, elle court se blottir comme une enfant, sans enfantillage aucun, dans l'immense chaire ou trône, un geste à peine perceptible de crainte quand Lorenzo lui tend la fiole de poison ou somnifère léthargique. Timbre de flûte fruitée, couleur boisée délicate, elle roule et déroule en douceur, en rondeur les roulades perlées de ce chant, souplesse aérienne, au service d'une expressivité sans expressionnisme. Le violoncelle, Deshayes, et la flûte, Ciofi : deux couleurs d'instruments si humains ! On saluera, dans cette œuvre qui donne une grande importance aux chœurs, le travail, bien sensible d'**Emmanuel Trenque** et d'un orchestre à son mieux.

Compte rendu critique, opéra. Opéra de Marseille, le 29 mars 2017 – I Capuletti e i Montecchi de Bellini, livret de Felice Romani, d'après Roméo et Juliette de Shakespeare

Opéra de Marseille, les 26, 29 mars, 1 et 4 avril 2017.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Marseille.

Direction musicale : Fabrizio Maria Carminati.

Chef de chœur : Emmanuel Trenque.

Mise en scène : Nadine Duffaut ; décors : Emmanuelle Favre ; costumes : Katia Duflot ; lumières : Philippe Groperrin.

Distribution : Giulietta : Patrizia Ciofi ; Romeo : Karine Deshayes ; Tebaldo : Julien Dran ; Capellio : Nicolas Courjal ; Lorenzo : Antoine Garcin.

Photos © Christian Dresse :

1. La guerre des hommes ;
2. La femme disputée (Garcin, Dran, Deshayes ; Courjal, Ciofi)
3. Le poids du père sur les amants (Courjal, Deshayes, Ciofi) ;

CRITIQUE, concert. LISBONNE, Festival Verao Classico, Picadeiro Real de Belém, le 13 août 2022 . Mozart / Rota / Dvorak – Pascal Moraguès, Filipe Pinto-Ribeiro, ...

Le Verao Musical est le principal rendez-vous musical de l'été à Lisbonne (et même dans tout le Portugal), et il se déroule depuis huit années maintenant en plein cœur de la ville (par ailleurs le principal mécène de la manifestation musicale), dans des lieux historiques de la capitale portugaise. Depuis l'an passé, c'est le somptueux **Picadeiro Real de Belém** qui accueille les spectateurs, qui se retrouvent entourés par des carrosses royaux dans une immense salle du 18ème siècle, magnifiquement décorée et à la superbe acoustique.

Du 1er au 13 août se sont ainsi déroulés 4 concerts « **Masterfest** » et six concerts « **Talenfest** », la particularité de cet attachant festival de musique de chambre étant de se faire côtoyer les grands maîtres aguerris et de jeunes musiciens en devenir provenant de Conservatoires du monde entier. Cette « Académie » a réuni pour sa 8ème édition pas moins de 250 jeunes musiciens internationaux (un record jusqu'à présent !), qui ont eu la chance de suivre des cours dispensés par leurs pairs. C'est aussi l'édition qui aura connu le plus grand nombre de visiteurs, avec un public étranger de plus en plus nombreux, ce qui montre l'attractivité de ce festival à l'international, dirigé depuis

le début par le pianiste portugais Filipe Pinto-Ribeiro.



Le concert de clôture du 13 août, auquel nous avons pu assister, mettait en regard des ouvrages de **W. A. Mozart, Nino Rota et Antonin Dvorak**. Et c'est par un Trio issu de la plume de Mozart que débute la soirée, réunissant **Pascal Moraguès** à la clarinette, **Lars Anders Tomter** à l'alto, et **Milana Chernyavska** au piano ; un effectif somme toute assez rare, mais qui n'en a pas moins suscité quelques pages importantes, dont celle, fondatrice, de Mozart : **le Trio « des quilles» (1786)**. Radieux, souriant, serein, sans aspérités mais pas sans caractère – bref, tout d'une œuvre composée au cours d'un mois d'août et idéalement programmée en cette fin de journée estivalo-lisboète.

Le concert se poursuit avec le rare **Trio pour flûte (Silvia Careddu)**, violon (**Stephan Picard**) et piano (**Milana**

Chernyavska) de **Nino Rota**. Le célèbre compositeur italien (1911-1979) fut bien davantage que le collaborateur privilégié de Federico Fellini. Élève de Pizzetti et Casella, directeur du conservatoire de Bari de 1950 à sa mort, il écrivit notamment neuf opéras (dont *Un chapeau de paille* resté au répertoire), quatre symphonies, de nombreux concertos et de nombreuses œuvres de musique de chambre. Difficile, cela dit, de reconnaître *La strada* ou *La dolce vita* dans son bref **Trio pour flûte, violon et piano (1958)** : l'*Allegretto* cantabile con moto et l'*Allegro* assai moderato, très entraînants et vifs, encadrent un *Largo sostenuto* contrapuntique et serpentin, et les trois compères investissent ici avec bonheur ce néoclassicisme divertissant.

La soirée s'achève avec l'imposant **Quintette avec Piano N°2 opus 81 d'Antonin Dvorak**, qui réunit. **Lars Anders Tomter** à l'alto, **Philippe Graffin** et **Stephan Picard** au violon, **Thomas Carroll** au violoncelle et **Filipe Pinto-Ribeiro** au piano. Créé à Prague en 1888 et inspiré pour partie du fonds populaire slave (*Dumka* de l'*Andante con moto* et *Furiant* du *Scherzo*). Par sa tonalité (La majeur), par son caractère exubérant et par la générosité de ses thèmes, le Second quintette avec piano de Dvorak entretient également une parenté tant avec le Quintette « *La Truite* » de Schubert qu'avec le Deuxième quatuor avec piano de Brahms. Les cinq musiciens, très complices par les regards échangés, parviennent à en dégager le parfum typiquement tchèque, et le public ne s'y trompe pas qui fait un triomphe aux cinq artistes, bientôt rejoints par leurs brillants confrères. Vivement la 9ème édition à l'été 2023 !

CRITIQUE, concert. LISBONNE, Festival Verao Classico, Picadeiro Real de Belém, le 13 août 2022. Mozart/Rota/Dvorak. Pascal Moraguès : clarinette, Lars Anders Tomter : alto, Silvia Careddu : flûte, Milana Chernyavska : piano, Philippe

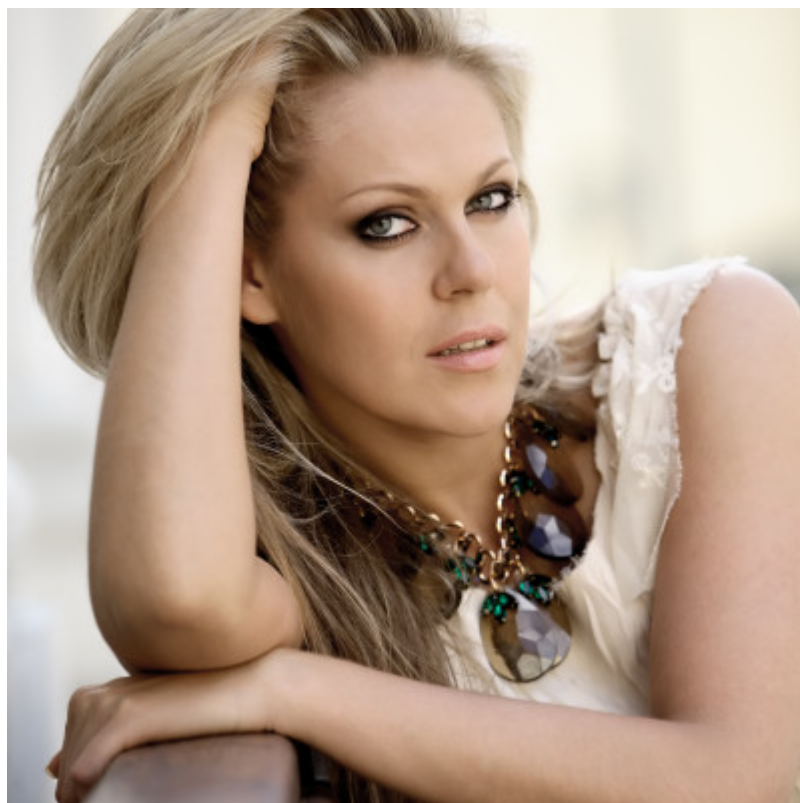
Graffin : violon, Stephan Picard : violon, Thomas Carroll :
violoncelle, Filipe Pinto-Ribeiro : piano. (C) Rita Carmo

**Précédent programme événement, élu par la Rédaction de
CLASSIQUENEWS :**



**ARTE. PUCCINI : TOSCA. Kristine Opolais. Lundi 17
avril 2017, 20h50. Sir Simon Rattle et les
instrumentistes du Berliner Philharmoniker se
passionnent pour « Tosca » l'ouvrage psychologique, réaliste
de Gioacomo Puccini.** Créée à Rome en 1900, se déroulant dans
la velle éternelle à l'époque d'un Bonaparte libérateur des
peuples contre les tyrannie monarchiques (1800), l'oeuvre est
jouée sur toutes les scènes du monde : elle cumule le plus
grand nombre de productions lyriques, nouvelles et reprises,
chaque saison, avec Carmen de Bizet et Don Giovanni de Mozart.

Tosca, en effet, ce « n'est pas seulement un roman policier, c'est aussi du grand art. Et parce que chacun de ses airs fait parler la poudre, il est très important de rendre enfin justice aux innombrables subtilités de cette partition ». En dramaturge génial, Puccini renouvelle le drame lyrique avec un sens cinématographique



de l'action : détaillant l'arrière fond politique, sociétal, historique et politique ; ciselant chaque facette psychologique de son héroïne, la cantatrice Floria Tosca, ardente et passionnée mais aussi croyante et pieuse, pourtant bientôt criminelle, bien malgré elle... **La soprano lettone Kristine Opolais** née en 1979, – épouse à la ville du chef **Andris Nelsons**, relève le défi d'un rôle écrasant. Son soprano lyrique dramatique, – déjà remarqué dans Russalka qu'elle a chanté à l'Opéra de Paris en avril 2015, puis quand elle remplaçait au pied levé Anna Netrebko pour Manon Lescaut du même Puccini (Munich, novembre 2014), affirme de réelles



affinités dans l'univers incandescent raffiné du compositeur vériste postromantique. La diva a souvent avoué sa passion pour la scène puccinienne, une conception musicale et dramatique qu'elle a dans le sang et pour laquelle elle entend s'engager pour chaque prise de

rôle à 100%. Butterfly, Manon, Tosca... et demain Mimi, Kristine Opolais semble désormais tout connaître des femmes pucciniennes : elle s'attache à en exprimer l'intense

sensibilité qui en fait à la fois des cœurs angéliques comme des lionnes conquérantes. Sacrifiées, elles savent tout désirer, tout donner, tout vivre et partager. Diffusion événement sur Arte en léger différé depuis Baden Baden : diffusion à 20h50 de l'opéra représenté dès 18h sur place.

PUCCINI : TOSCA sur ARTE, Lundi 17 avril 2017, 20h50. Festival de Pâques de Baden Baden 2017. Avec Kristine Opolais (Tosca), Marcelo Alvarez (Mario Cavaradosi), Evgeny Nikitin (Scarpia), Peter Rose (un sacristain à l'acte I)... Berliner Philharmoniker. Simon Rattle, direction. Philippe Himmelmann, mise en scène.

En italien avec surtitrage en allemand et anglais – Fin de la représentation : 21 h environ – Spectacle également donné les 7 et 10 avril 2017 à Baden Baden

Compte rendu, opéra. Avignon, Opéra. Le 12 mars 2017. Matalón : L'Ombre de Venceslao.



Compte rendu,
opéra. Avignon,
Opéra. Le 12 mars
2017. Matalón :
L'Ombre de
Venceslao. 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, rogue 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 coït 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 révèlent 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 / Et t'emballes l'Isabelle')

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 pléonasme, 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. Avignon, Opéra. Le 12 mars 2017. Matalón : L'Ombre de Venceslao.

Opéra Grand Avignon

10 et 12 mars

L'Ombre de Venceslao,

Opéra de Martín Matalón,

livret de Jorge Lavelli.

L'Orchestre régional Avignon-Provence

Direction musicale : [Ernest Martinez-Izquierdo] / Mise en scène et adaptation du livret : [Jorge Lavelli] / Collaboration artistique : [Dominique Boulange. [Décors : Ricardo Sanchez-Cuerda. [Costumes : Francesco Zito. [Lumières : Jean Lapeyre

□China : Estelle Poscio – □Mechita : Sarah Laulan□ –
□Venceslao : Thibaut Desplantes – □Rogelio : Ziad Nehme –
□Largui : Mathieu Gardon – □Coco Pellegrini : Jorge Rodriguez
– □Le Perroquet : David Maisse – □Le Singe : Ismaël Ruggiero –
□Gueule de Rat : Germain Nayl□. □Bandonéonistes : Anthony
Millet, Max Bonnay, □Guillaume Hodeau, Victor Villena

Photos studio Cédric Delestrade :

1. Venceslao (Desplantes) ;
2. Fuite des jeunes (Poscio, Nehme) ;

Compte-rendu, Opéra. TCE, le 26 mars 2017. Giordano : Andrea Chénier : Kaufmann / Harteros. Omer Meir Wellber.

Compte-rendu, Opéra. Opéra, Théâtre des Champs-Élysées, le 26 mars 2017. **GIORDANO : Andrea Chénier. Jonas Kaufmann/Anja Harteros/Luca Salsi. Omer Meir Wellber (direction).** Entre deux représentations scéniques à l'Opéra de Bavière, c'est au Théâtre des Champs-Élysées qu'**Andrea Chénier** était proposé, **dans une version de concert « améliorée »** (les chanteurs évoluent sur les quelques mètres carrés laissés vacants par l'orchestre placé sur scène), mais avec le même duo vocal qui fait délirer les salles du monde entier : Jonas Kaufmann et Anja Harteros. De fait, pas le moindre strapontin de disponible : les tickets s'étaient tous arrachés dès le premier jour de la location... et avouons que le traumpaar des scènes lyriques internationales n'a pas déçu nos attentes.



Jonas Kaufmann prête à la figure centrale de Chénier une force de conviction et une vitalité électrique peu communes, à l'engagement ardent et à l'héroïsme incandescent. Certes, de très passagères incertitudes de justesse se font entendre,

séquelles de ses récents ennuis de santé, mais le lyrisme inouï de « *Ora soave* » au II et de « *Come un bel di* » au III ravissent l'âme au plus haut point. Idéalement accordée, sa Madeleine, première grande triomphatrice de la soirée au milieu d'un plateau qui a déchaîné, à maintes reprises, les plus bruyants enthousiasmes, offre les qualités qu'on lui connaît : chaleur et douceur d'une voix du plus subtil métal, une palette de nuances irisées et ses légendaires pianissimi. Tragédienne hors-pair, le personnage lui convient merveilleusement bien aussi, pour cette alliance de volonté et de douceur, de tendresse et d'énergie, et sa grande beauté en scène. Avec ses deux figures d'une intense présence vocale et dramatique, le duo final rayonne de toute sa splendeur, l'un et l'autre ayant su intelligemment su préserver leurs forces. Auparavant, **Anja Harteros** aura atteint au maximum d'émotion, dans une remarquable performance d'actrice, à sa grande scène de l'acte II (« *La Mamma morta* », d'une expressivité et d'une sobriété admirable), où elle trouve à nouveau, avec le Carlo Gérard de **Luca Salsi**, un partenaire parfaitement complémentaire. Puissant, noir, et en même temps d'un raffinement psychologique inattendu, son Gérard est un des plus saisissants que nous ayons entendus.

Mais Andrea Chénier est un opéra éminemment théâtral dans la mesure où il implique un certain nombre de comprimari, destinés à faire partie du mécanisme avec une autonomie fonctionnelle précise, et garantissant par leur présence le succès de l'œuvre. De ces emplois « secondaires » proviennent de bien belles satisfactions vocales aussi. On en détache en

premier lieu l'extraordinaire **Elena Zilio**, véritable légende du chant, qui, dans le rôle de Madelon, continue d'impressionner par la profondeur des graves et l'émotion qu'elle suscite dans le bouleversant air « *Son la vecchia Madelon* ». Déception, en revanche, pour La Comtesse de **Doris Soffel** dont les ans n'ont pas épargné un timbre désormais dur et rêche. De leurs côtés, **J'Nai Bridges** incarne une piquante Bersi, **Christian Rieger** un incisif Fouquier-Tinville, **Kevin Connors** un Incroyable efficace et **Andrea Borghini** un solide Roucher.

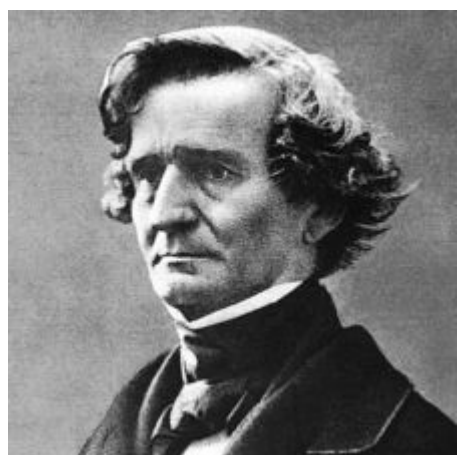
A la tête d'un **Orchestre et d'un Chœur de la Bayerische Staatsoper** dans une forme olympique, le chef israélien **Omer Meir Wellber** impose une lecture d'un superbe raffinement, très attentive à l'opulence et aux détails chatoyants de l'orchestration de Giordano. On perçoit son constant souci d'équilibrer les différents pupitres, même s'il verse parfois dans la surenchère dans les débordements orchestraux, ce qui permet néanmoins au tableau final de baigner dans une jouissance sonore absolument irrésistible.

Aux saluts, triomphe : en cadence, le public si huppé des Champs-Élysées tape des mains et même des pieds, et offrira de très nombreux rappels aux héros de cette mémorable soirée.

Compte-rendu, Opéra. Opéra, Théâtre des Champs-Élysées, le 26 mars 2017. Avec Jonas Kaufmann (Andrea Chénier), Anja Harteros (Maddalena di Coigny), Luca Salsi (Carlo Gérard), J'Nai Bridges (Bersi), Doris Soffel (La Comtesse de Coigny), Elena Zilio (Madelon), Andrea Borghini (Roucher), Kevin Connors (L'Incroyable), Christian Rieger (Fouquier Tinville), Nathaniel Webster (Pietro Fléville), Tim Kuypers (Mathieu), Ulrich Ress (L'Abbé). Orchestre et Chœur de la Bayerische Staatsoper de Munich. Omer Meir Wellber (direction).

DVD. LIRE aussi notre [critique du dvd Andrea Chénier par Jonas](#)

Compte-rendu, Opéra. Paris, Palais Garnier, le 24 mars 2017. Berlioz : Béatrice et Bénédict. D'Oustrac / Appleby. Philippe Jordan



Compte-rendu, Opéra. Paris, Palais Garnier, le 24 mars 2017. Berlioz : Béatrice et Bénédict. Stéphanie d'Oustrac/Paul Appleby. Stephen Taylor (mise en espace). Philippe Jordan (direction musicale). Aujourd'hui mal aimé parmi les œuvres lyriques de Berlioz – bien qu'il ait connu un triomphe lors de sa création à Baden-

Baden en 1862, Béatrice et Bénédict apparaît comme une tentative de concilier le rêve italien de Shakespeare, dans Beaucoup de bruit pour rien (dont le livret est tiré), et l'opéra-comique français. Avec cet ouvrage, Berlioz semble n'avoir d'autres soucis que de s'amuser ouvertement et d'émouvoir discrètement. Car, au-delà de l'héritage de Weber et de Boieldieu, assimilé à son langage propre, le compositeur français offre une partition étincelante où alternent l'humour et la poésie, le charme tendre et la vivacité. Et pour rendre plus vivante, justement, cette version de concert, on a demandé à **Stephen Taylor** de mettre en espace le spectacle – ou plus exactement de coordonner les déplacements sur scène des

différents interprètes. Heureuse idée – d'autant que la réalisation est réussie – qui permet aux chanteurs de déployer leur énergie et faire valoir leurs dons de comédiens. Moins réussie, en revanche, celle d'avoir confié à deux acteurs le soin de déclamer les récitatifs des deux personnages principaux (et des passages de la pièce de Shakespeare) : cela complique inutilement l'intrigue et ralentit le rythme de la soirée.

Stéphanie d'Oustrac campe un pulpeuse amazone face au Bénédict narquois et fanfaron du ténor américain **Paul Appleby** (pour Stanislas de Barbeyrac initialement annoncé). Elle prête à Béatrice la riche étoffe de son ample mezzo, son personnage a du panache et de la drôlerie, mais sous l'arrogance, elle laisse transparaître la vulnérabilité et le frémissement de sa passion retenue : elle se montre ainsi pleine d'émotion dans son solo du deuxième acte, où elle évoque la naissance de l'amour. Dans le duo final, sa voix sombre fait à nouveau merveille, tandis qu'Appleby, très à l'aise en scène, lui donne la réplique avec l'insolence et le charme qui conviennent ; style impeccable, phrasé nuancé, demi-teintes subtiles, une certaine vaillance dans le dernier air... Très différent, le duo nocturne que chantent Héro et Ursule dans la « nuit paisible » est empreint d'une bouleversante mélancolie, que **Sabine Devieille** – avec sa voix éthérée – et **Aude Extrémo** – avec un timbre proche du contralto – traduisent avec ferveur, offrant un moment de pur ravissement. On regrette que le rôle de Claudio ait été sacrifié par Berlioz, car **Florian Sempey** lui prête sa voix de bronze et son panache coutumier. Interprétant le personnage (qui n'existe pas dans Beaucoup de bruit pour rien) du maître de chapelle Somarone, la basse française **Laurent Naouri** fait preuve de beaucoup d'humour quand il dirige les choristes pour son ridicule épithalame. Ces derniers, ceux bien sûr de l'Opéra de Paris, s'avèrent tout aussi à l'aise dans la truculente scène du banquet qu'au début quand ils célèbrent le retour des vainqueurs. L'excellent **François Lis** (Don Pedro) et le comédien **Didier**

Sandre (rôle parlé de Léonato) complète avec brio cette distribution réunissant la fine fleur du chant français.



Vive sans précipitations, légère et ferme, **la direction de Philippe Jordan séduit dès les premières mesures** d'une ouverture jamais bruyante malgré les éclats de cuivres, soutenant la ligne mélodique au-dessus des incises thématiques qui tentent

toujours de l'éparpiller. C'est affaire d'équilibres et de dosages subtils entre les pupitres, et l'on cherche en vain un moment où les musiciens de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris ne donnent pas à leur directeur musical tout ce qu'il peut attendre de cette lumineuse partition. Il faut espérer que le succès remporté par la soirée incitera l'Opéra de Paris à proposer ultérieurement une version scénique de l'ouvrage...

Compte-rendu, Opéra. Paris, Palais Garnier, le 24 mars 2017. Berlioz : Béatrice et Bénédict. Avec Stéphanie d'Oustrac (Béatrice), Paul Appleby (Bénédict), Sabine Devieille (Héro), Aude Extrémo (Ursule), Florian Sempey (Claudio), François Lis (Don Pedro), Laurent Naouri (Somarone), Didier Sandre (Léonato). Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris. Philippe Jordan (direction musicale). Stephen Taylor (mise en espace).

Compte-rendu, opéra. Anvers, Opéra, le 23 mars 2014. Haendel : Agrippina. Mariage Clément / Stefano Montanari

Compte-rendu, opéra. Anvers, Opéra, le 23 mars 2014. Georg Friedrich Haendel : Agrippina. Mariame Clément (mise en scène). Stefano Montanari (direction musicale). Créé au Teatro San Crisostomo de Venise en 1709, **Agrippina** est le premier triomphe scénique de **Georg Friedrich Haendel**, à tel point qu'il fut joué vingt-sept soirées d'affilée. Un succès inhabituel, même à l'époque. Ce qui est plus étonnant avec cet ouvrage, c'est que la partition contienne tant d'éléments susceptibles de procurer du plaisir à l'auditeur d'aujourd'hui. A commencer par son livret, écrit par le noble Vincenzo Grimani, cardinal de Naples, protecteur de Haendel et propriétaire du San Crisostomo.



Avec toute la fantaisie théâtrale du XVIIIe siècle, le cardinal-poète transforme en fantaisie joyeuse l'histoire de l'ignoble Agrippine, qui avait épousé en troisième nocces l'empereur Claude, puis empoisonné son mari pour mettre sur le trône son fils Néron. Mal lui en prit puisqu'elle fut tuée à son tour par le tyran ingrat. Ces faits sinistres

deviennent sur la scène une comédie licencieuse dans laquelle le souverain et ses deux jeunes rivaux – Néron et Otton – se disputent outre le pouvoir, l'amour de la belle Poppée. L'attirante jeune femme, assiégée de toutes parts, fait de son mieux pour tenir en respect ses soupirants, les renfermant à tours de rôle dans des placards. Agrippine, de son côté,

manœuvre ses propres amants pour mettre son fils sur le trône et supprimer les concurrents. En fin de compte, ses intrigues seront dévoilées mais, dans un dernier sursaut, elle réussira à redresser la situation : Néron aura la couronne, Otton sa chère Poppée, tandis que Claude restera les mains vides. Dans l'intrigue théâtrale, comme on le voit, la politique disparaît au profit d'un jeu érotique auquel s'ajoutait, pour les contemporains, la satire des puissants. A Venise, en 1709, tout le monde reconnaissait, sous les vêtements de l'orgueilleux empereur Claude, le pape Clément XI, ennemi du cardinal Grimani et compromis dans les querelles pour la succession impériale entre les Habsbourg et les Bourbons.

Signataires de plusieurs mises en scène à l'Opéra de Flandre, **Mariame Clément** dresse un parallèle entre l'univers de la Rome antique et celui des soap operas américains des années 80, Dallas et Dynasty en tête. Avec un aplomb ravageur, la française applique à toute chose le second degré et l'ironie, au point que lui reprocher son mauvais goût est la complimenter. Tous les personnages sont insincères, vénaux et brutaux, à l'image des figures mythiques des séries précitées. Mais la représentation fait mouche et, malgré sa longueur, captive l'auditeur le plus difficile à dérider, comme l'attestent les rires accompagnant de nombreuses scènes, telle celle où Agrippina – nymphomane en plus de tous ses autres défauts – se retrouve à essuyer la semence de Pallante et de son fils sur sa jupe... en éjaculateurs précoces qu'ils sont !

Le point fort de la soirée reste toutefois l'exécution musicale avec une distribution bien choisie qui surmonte les difficultés inhumaines de la partition. La mezzo suédoise **Ann Hallenberg** s'impose comme une Agrippine intrigante, ici accroc au sexe et à l'alcool, et sait se montrer irrésistible dans la pure comédie autant que dans la déclamation tragique, avec sa voix impérieuse et sombre. « *Ogni vento* » est son triomphe, tout comme le finale, lorsque l'impératrice, ayant enfin installé son fils sur le trône, remâche un arrière-goût

d'inachevé. Malgré un italien insuffisant, la soprano russe **Dilyara Idrisova** incarne une Poppea fraîche et rusée, à la voix ductile, qui se déjoue des pièges d'une ligne de chant fort capricieuse. Elle n'éprouve aucun mal à envoûter l'Ottone svelte du contre-ténor britannique **Tim Mead** dont le timbre magnifique, la projection sûre et le style impeccable conviennent idéalement à l'univers de Haendel. La basse hongroise **Balint Szabo** souligne à merveille le ridicule du personnage de Claudio, empereur léger et imbu de lui-même, qu'il joue et chante avec beaucoup d'ironie, tandis que le timbre et la silhouette assez androgynes de la mezzo croate **Renata Pokupic** conviennent parfaitement à Nerone, ici adolescent veule (et incestueux) sans cesse pendu aux jupes de sa mère. Enfin, **Jake Arditti** (Narciso) et **Toby Girling** (Pallante) montrent tout leur talent dans des rôles certes secondaires, mais que le compositeur a gratifiés de beaux airs assez développés.

A la tête de l'**Orchestre philharmonique de l'Opéra de Flandre**, le chef italien Stefano Montanari fait mousser la partition du Caro Sassone avec une réjouissante décontraction. Les récitatifs et les airs s'enchaînent sans répit, assurant à la représentation un rythme vif qui rend parfaitement justice à l'incroyable diversité de l'écriture musicale.

Anvers, Opéra, le 23 mars 2014. Georg Friedrich Haendel : Agrippina. Mise en scène : Mariame Clément. Décors & costumes : Julia Hansen. Lumières : Bernd Purkrabek. Avec Ann Hallenberg (Agrippina), Renata Pokupic (Nerone), Dilyara

Idrisova (Poppea), Balint Szabo (Claudio), Tim Mead (Ottone),
Jake Arditti (Narcisso), Toby Girling (Pallante). Orchestre
philharmonique et Chœur de l'Opéra de Flandre. Direction
musicale : Stefano Montanari. Illustration © Annemie
Augustijns