

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 démérite 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.

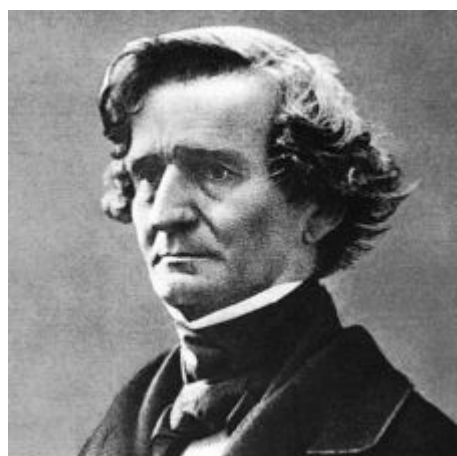
Aux saluts, triomphe : en cadence, le public si huppé des Champs-Élysées tape des mains et même des pieds, et offrira de très nombreux rappels aux héros de cette mémorable soirée.

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 Kaufmann \(Londres, Pappano, janvier 2015\)](#)

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



Compte-rendu, Opéra. Paris, Palais Garnier, le 24 mars 2017. Berlioz : Béatrice et Bénédict. Stéphanie d'Oustrac/Paul Apppleby. 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 Devieilhe (Héro),

Aude Extrémo (Ursule), Florian Sempey (Claudio), François Lis (Don Pedro), Laurent Naouri (Somarone), Didier Sandre (Léonato). Orchestre et cœurs 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

Compte-rendu, opéra. Rennes, Opéra, le 15 mars 2017. Beethoven: Fidelio. Philippe Miesch / Grant Llewellyn.

Compte-rendu, opéra. Rennes, Opéra, le 15 mars 2017. Beethoven: Fidelio. Philippe Miesch / Grant Llewellyn. Alors qu'il vient tout juste d'être nommé à la direction d'Angers Nantes Opéra (fonction qu'il assumera dès janvier 2018), **Alain Surrans** – à la tête de celui de Rennes depuis douze années – propose actuellement dans son théâtre une coproduction entre les deux maisons (qui ne devrait faire qu'une, sous son impulsion, d'ici peu...) : **Fidelio de Beethoven**.



Confiée au plasticien strasbourgeois **Philippe Miesch**, la mise en scène ne restera pas dans les annales du Théâtre, mais il est vrai qu'une simple mise en espace était à l'origine prévue. Transposée à notre époque, la production ne nous fait grâce d'aucun des clichés à la mode depuis vingt ou trente ans, tel le bunker aux parois noires et suintantes, évoquant une dictature plus ou moins actuelle, décor par ailleurs unique qui vaudra donc pour les trois actes. Seuls moments de respiration, la lumière vive qui en transperce les parois lors de la sortie des prisonniers au grand air et au moment de l'heureuse résolution finale. Bref, pas le moindre élément ici pouvant ouvrir les portes d'une lecture approfondie, et il ne faudra pas non plus compter sur la direction d'acteurs – aussi statique que conventionnelle – pour éveiller notre intérêt.

Les bonheurs de la soirée sont ailleurs, et notamment dans la direction musicale de **Grant Llewellyn**, parfait à la tête de **l'Orchestre de Bretagne** dont il est le directeur musical : le chef gallois enflamme littéralement les différents pupitres – bien que quelques flottements du côté des cors soient à

déplorer – et offre une lecture exaltée et passionnée de la sublime partition de Beethoven, à l'image de l'amour romantique et libérateur de Leonore et Florestan. Magnifique de plénitude et de musicalité se révèle également **le Chœur de l'Opéra de Rennes** (en fait composé de jeunes intermittents), superbement préparé par **Gildas Pungier**.

La distribution vocale apporte également son lot de satisfactions, dont se détache en premier la jeune soprano française **Olivia Doray**, dont la qualité et la rondeur du timbre lui permet de camper une Marzelline de grand relief, tandis que l'actrice se révèle pleine de charme, avec un engagement émouvant. Dans le rôle-titre, la suisse **Claudia Iten** fait valoir un timbre plus mince que celui que l'on attend généralement ici, avec par ailleurs un timbre assez métallique et des aigus souvent forcés, mais son tempérament nerveux et l'urgence de son chant la rendent néanmoins très humaine. Dans le rôle de Florestan, le ténor allemand **Martin Homrich** se montre capable de rendre justice à l'écriture périlleuse de son air du II « *Gott, welch Dunkel hier !* », avec un beau mélange de lyrisme et d'héroïsme extrêmement convaincant. Le baryton russe **Anton Keremiditchiev** campe un Pizzaro sonore et autoritaire, comme le veut la tradition, tandis que l'allemand **Christian Hübner** incarne un Rocco faible et touchant, mais avec une émission étrange, souvent à la limite de la justesse. Enfin, si le Jaquino du ténor allemand **Andreas Früh** paraît un peu pâle, le Don Fernando de **Philippe-Nicolas Martin** captive, quant à lui, par la conjonction de la beauté du timbre et de l'élégance du phrasé.

Rennes. Opéra. 15 mars 2017. Ludwig van Beethoven (1770-1827) : Fidelio, singspiel en 2 actes sur un livret de Joseph

Ferdinand von Sonnleithner d'après Léonore ou l'Amour conjugal de Jean-Nicolas Bouilly. Mise en scène, scénographie et costumes : Philippe Miesch. Lumières : François Saint-Cyr. Avec : Martin Homrich, Florestan ; Claudia Iten, Leonore ; Anton Keremiditchiev, Pizzaro ; Christian Hübner, Rocco ; Olivia Doray, Marzeline ; Andreas Früh, Jaquino ; Philippe-Nicolas Martin, Fernando. Chœur de l'Opéra de Rennes (direction : Gildas Pungier), Orchestre Symphonique de Bretagne, direction : Grant Llewellyn. Illustration : © Opéra de Rennes / Laurent Guizard

Compte-rendu, concert. Marseille, Vieille Charité, le 5 mars 2017. Mélodie d'aèdes...

**Compte-rendu, concert.
Marseille, Vieille Charité, le 5
mars 2017. Mélodie d'aèdes...** Sous
l'égide de Marseille Concerts,
qui fête ses trente ans,
infatigablement animée par
Robert Fouchet, sous la rubrique
Muséique, 'Musique au Musée',



sont proposés aux mélomanes marseillais, dans des lieux patrimoniaux, des concerts raffinés, échos sonores aux œuvres visuelles exposées. Marseille, avec plus de deux-milles-six-cents ans d'histoire, prise trop souvent de vandale ivresse, se penche désormais, en son troisième millénaire, sur ce passé et, à la faveur de travaux dans le noyau de la cité antique,

d'émouvantes découvertes archéologiques, modestes restes de vaisselle, dans le joyau architectural de la Vieille Charité, ont motivé une petite mais passionnante exposition, Le Banquet, de Marseille à Rome. 'Plaisirs et jeux du pouvoir' (jusqu'au 30 juin 2017).

Mélodie d'aèdes... Un régal

C'était l'occasion de laisser à la soprano marseillaise courant la France **Isabelle Bonnadier**, avec la savoureuse complicité de Laurent Vercambre, le plaisir de dresser la table musicale, le menu d'un délicieux concert dans le creux hospitalier de la chapelle ovoïde de la Vieille Charité, pleine littéralement presque comme un œuf, banquet manquant de banquettes, le public n'ayant trouvé place assise nonchalamment mais inconfortablement appuyé debout contre les murs et colonnes et, les mieux lotis, assis sur des marches ou à même le sol.

La Vieille Charité, sur les plans du génial et malheureux Pierre Puget, architecte baroque local rejeté par Versailles, hôpital au XVIIe siècle pour les indigents, aujourd'hui centre culturel et muséographique, c'est un sévère quadrilatère, un portique festonné d'arcades sur sa base, élevant deux étages d'arcades symétriques, telles des paupières rêveuses aveugles, avides de regard sur la coupole en œuf coiffant la chapelle centrale de la cour, rigueur d'épure égayée cependant par

cette rare pierre rose de l'Estaque épuisée, déjà prisée par les Romains, usée aussi pour la Tourette, le clocher Saint-Laurent, les forts Saint-Jean et Saint-Nicolas, fermoirs du collier du Vieux Port : l'histoire pétrie dans la chair d'une pierre. Digne des intimistes églises romaines de Borromini par sa structure élaborée, mais dans l'élégante sobriété ornementale de la pierre nue, l'intérieur ellipsoïdal de la chapelle sous la voûte ovoïde soutenue de pilastres et colonnes cannelés adossés, est, sur les côtés, taillé d'encoches à hauteur d'homme ouvrant sur de petites galeries, telles des coulisses, et la balustrade de la tribune semble le balcon d'un faux théâtre du vrai Baroque.

Dans une encoignure jouxtant une table avec des nourritures terrestre et spirituelle (fruits, vin, livre) une mince estrade, deux pupitres, et, dans le fond des instruments de musique : un creux, un écrin pour les duettistes.



D'**Isabelle Bonnadier**, chanteuse, comédienne, auteur et musicienne, je crois avoir dit, il y a longtemps, qu'elle était par, nature, gracieuse sans gracieuseté, et on lui

retrouve avec bonheur ce charme intact, indéfinissable. Sans chercher à enfermer cette libre artiste dans les limites fermées d'une définition définitive, on pourrait du moins, à travers le spectacle proposé, la cerner un peu dans sa palette si diverse par le même type de formule de qualités nuancées de rien de trop qui pèse ou pose : intelligent sans intellectualisme, simple sans simplisme, même enfantin sans enfantillage (comptines) en somme, cultivé sans vain étalage de culture. Qu'on en juge : on nous sert, sans solution de continuité, avec humour et sourire, du parlé au parlé-chanté, on passe à la chanson, du rap au lyrique ; pour les musiques on vogue de mélodies grecques antiques à Dowland et Purcell, du sarao de la chacona, picaresque danse du Siècle d'Or, chaconne recueillie par Cervantès, à Marin Marais, de Brahms, à Verdi, en passant par Mozart, Offenbach et son inénarrable hymne au galop du « Jambon de Bayonne », des chansons de Charles Cros à Trénet, Brel, Brassens, Gainsbourg, Ricet Barrier, et Vercambre lui-même, etc, dans un pot-pourri rieur de textes d'Euripide, Ovide, Posidonius, Alcée, pour les anciens, d'Hugo à Rilke, de Neruda à Michel Butor, Marie Rouanet, en passant par des poèmes grecs et indiens... Quant à son compère **Laurent Vercambre**, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il a plus d'une corde, même vocale, à son arc, frottées et pincées (même sans rire) : il passe avec aisance de la guitare espagnole à la lyra crétoise, du violon italien au bouzouki grec, au nyckelharpa suédois, sorte de vièle à clavier. Isabelle grattera aussi un peu la guitare, mais scandera certains morceaux des percussions du daf persan et du tambourin napolitain. Laurent Vercambre, véritable homme-orchestre par ses multiples dons d'instrumentiste doué et multi-primé, apporte, à la voix ductile d'Isabelle, une note, des notes, ses notes souvent, drolatiques, pimentées, contrepont facétieux à la douceur d'Isabelle Bonnadier.

Textes et musiques, que j'ai rangés par la chronologie par commodité, étaient joyeusement dérangés, arrangés, assaisonnés, selon l'ordonnance d'un succulent menu concocté par un fil conducteur, Les Âges de la table, la TABLE ou

plutôt l'autel culinaire auquel notre duo sacrifiait avec gourmandise, étant personnifiée, avec, en entrée, une « Création du monde » d'Euripide, la « Genèse », une « Cosmogonie » indienne et grecque, avec, en amuse-gueules, la « Création » récréation de l'Homme et de la Femme. « L'Enfance », on aurait voulu la retenir, bien sûr, avec sa plaisante Litanie des noms de pommes (où manquait je crois – ouf ! – la pomme d'Adam qui nous reste en travers), ses comptines et une chanson vraiment poétique de Trénet, Une noix.

On ne peut décliner par écrit, qui risquerait l'indigestion pour un petit appétit, la richesse plantureuse mais très digeste à l'audition de ce banquet, mais on retiendra la liste des fromages arrosée de l'air du vin de Don Giovanni (gaillardement au féminin) qui espère que la sienne s'allongera de l'ivresse de la danse, mais le remarquable éloge grinçant des Pissenlits (M. Boukay, M. Léguay), qu'on finit par bouffer par la racine et « À mon dernier repas » (Jacques Brel/Laurent Vercambre), apportaient une note grave, sinon funèbre, à ce terrestre et hédoniste repas, dont on se lèche les doigts.

On en reprendrait volontiers et l'on rejoint cette savante femme qui réclame au plat poète (mais moi à ces deux artistes) :

« Servez-nous promptement votre aimable repas. »

Mélodie d'aèdes

(Amours, délices et cordes)

Création originale autour de l'exposition Le Banquet
au Musée d'archéologie de Marseille

Marseille, Vieille Charité, 5 mars 2017

Isabelle Bonnadier et Laurent Vercambre

Mélodie d'aèdes

(Amours, délices et cordes)

Création originale autour de l'exposition Le Banquet
au Musée d'archéologie de Marseille

Marseille, Vieille Charité, 5 mars 2017

Musiques : Brahms, Dowland, Marin Marais, Mozart, Offenbach,
Purcell, Verdi, etc

Textes : Alcée, Butor, Euripide, Gautier, Hugo, Neruda,
Posidonius, Rilke, Vercambre, etc...

Chansons : Barrier, Brassens, Brel, Cros, Ferrer, Gainsbourg,
Misraki, Trénet, etc.

**Compte rendu, critique.
Madrid, Teatro Real, le 25**

février 2017. BRITTEN : Billy Budd. Ivor Bolton



Billy Budd de Benjamin Britten a souvent fait l'objet de traductions scéniques marquantes, voire inoubliables, notamment celle de Willy Decker vue dans l'autre grande institution lyrique d'Espagne, au Liceu de Barcelone. Il semble pourtant d'emblée que la production offerte maintenant

par le Teatro Real de Madrid – en coproduction avec Paris, Rome et Helsinki et signée par Deborah Warner – les surpasse encore, tant en densité psychologique qu'en impact visuel.

Ici, la mort de l'innocent, trop beau, trop bon, coupable d'avoir éveillé autant chez Vere que chez Claggart, un désir qu'aucun des deux hommes ne veut accepter est autant, sinon plus, l'œuvre du Capitaine de l'Indomptable – ici symbolisé grâce aux seuls accessoires de la machinerie du théâtre (cordages, poulies, tringles, quelques voiles...) – que son Maître d'armes. Ce n'est pas par sens du devoir et par respect de la réglementation que Vere refuse de sauver Billy, mais parce que c'est le seul moyen pour lui – croit-il – de refouler à jamais le sentiment que lui inspire, à son corps défendant, le jeune et beau marin. Tout au long de l'opéra, Vere nous apparaît ainsi mal dans sa peau, coincé, hagard, quand il repousse avec force un Billy suppliant, décomposé et suant au moment du procès, quand il tente désespérément de se donner une contenance...



Le plateau n'appelle aucune réserve, à commencer par le Captain Vere du ténor britannique **Toby Spence**, maîtrisant une large palette de couleurs, capable de soutenir sans effort une tessiture particulièrement aiguë et de traduire toute la complexité du personnage. Depuis Peter Pears, le rôle n'a connu que des interprètes d'envergure (James King, Philip Langridge, et plus récemment Rodney Gilfrey, Christopher Maltman ou Bo Skovus) : **Jacques Imbrailo** peut, sans crainte, soutenir la confrontation avec eux. En dehors de son avantageux physique, le jeune baryton sud-africain possède

toute la candeur de Billy, son innocence et son sens de la justice. Son cri « I'd have died for you, save me » transperce littéralement le cœur ! Quant à la ballade Billy in the darbies, elle est phrasée avec un timbre ferme et clair, sans aucune trace de sentimentalité. Le Claggart de la basse américaine **Brindley Sherratt** fait d'autant plus frémir que son jeu et son chant, alliant une belle musicalité à une émission franche et percutante ne rendent pas de suite sensible la dimension presque métaphysique de cette incarnation du mal que le compositeur a voulue particulièrement perverse. Du reste de la distribution, nous retiendrons **David Soar** qui tire le meilleur parti du petit rôle de Mr Flint, l'émouvant Novice de **Sam Furness**, l'aimable Mr Redburn de **Thomas Oliemans**, le solide Dansker de **Clive Bayley**, le Red Whiskers de **Christopher Gillet** et le Squeak de **Francisco Vas**. De son côté, le **Chœur du Teatro Real** tient vocalement son rôle avec bravoure, et fait preuve d'un engagement physique proprement exceptionnel.

Sous la direction flamboyante et exacerbée de leur directeur musical **Ivor Bolton**, qui sait ménager des moments de pur lyrisme dans les interludes, **l'Orchestre du Teatro Real** contribue, par ses couleurs et la sonorité de ses cordes, à faire de ce Billy Budd madrilène un des grands moments d'émotion de la saison lyrique européenne.

Compte-rendu, opéra. Madrid, Teatro Real, le 25 février 2017. Benjamin Britten : Billy Budd. Avec Jacques Imbrailo (Billy Budd), Toby Spence (Captain Vere), Brindley Sherratt (John Claggart), Thomas Oliemans (Mr Redburn), David Soar (Mr Flint),



Torben Jürgens (Lieutenant Ratcliffe), Christopher Gillet (Red Whiskers), Duncan Rock (Donald), Clive Bayley (Dansker), Sam Furness (Un Novice), Francisco Vas (Squeak), Bosun (Manel Esteve). Deborah Warner (mise en scène), Michael Levine (décors), Chloé Obolenski (costumes), Jean Kalman (lumières), Kim Brandstrup (chorégraphies). Chœur et Orchestre du Teatro Real. Ivor Bolton (direction musicale).

**Compte-rendu, opéra.
Marseille, Opéra, le 21
février 2017. Moussorgski :
Boris Godounov. Arrivabeni /
Ionesco.**

Compte-rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 21 février 2017. Moussorgski : Boris Godounov. Arrivabeni / Ionesco. L'ŒUVRE, le compositeur... Modeste Moussorgski (1839-1881), d'une ancienne grande famille, ruiné par l'abolition du servage par le tsar Alexandre II en 1861, musicien autodidacte de Groupe des cinq, commence son opéra dont il écrit lui-même le livret inspiré de la pièce éponyme de Pouchkine. Si les héros en



sont tous de réels personnages historiques, Moussorgski, parfait connaisseur du folklore de Russie, veut en faire une expression du peuple russe, principal protagoniste, un « drame musical populaire ». L'œuvre est donc largement semée de grandes scènes chorales et parsemée d'emprunts à la musique religieuse russe, à des thèmes populaires, notamment de chansons.

BORIS SOMPTUEUX, SUBLIME ET SOMBRE

Cette première mouture de 1869 fut refusée par le théâtre Marinsky de Saint-Petersbourg. Moussorgsky la remania et en présenta une autre version en 1872, un triomphe. Qui n'apaisait pourtant pas les critiques des opposants à cette musique guère polie par les canons à la mode. Plus tard, son ami Rimsky-Korsakov, le plus jeune du Groupe des Cinq, proche connaisseur de sa musique (ils partageaient un appartement), qui avait eu le temps de se perfectionner techniquement, devenu Directeur du Conservatoire, réorchestra l'opéra, en fit une version qui fut longtemps la plus jouée. Moussorgsky, ruiné, vivant de pauvres expédients, semblait dans l'alcool, la déchéance physique et sociale.

Le personnage historique : Boris Fédorovitch Godounov (1551-1605).

Chambellan d'Ivan le Terrible, premier tsar de Russie, à la sinistre mémoire, Boris Godounov à la mort du despote en 1584, devint régent du royaume, gouvernant à la place du fils du monarque, Féodor 1er, maladif, demeuré, qui était aussi son beau-frère. Féodor meurt sans héritier en 1598. Boris, appuyé par le peuple et les boyards, lui succède sur le trône sans légitimité dynastique de sang, mais avec le soupçon d'avoir versé celui du tsarévitch Dimitri, l'autre enfant d'Ivan d'une autre femme, l'héritier de la couronne, mort dans des circonstances obscures qu'on lui impute, mais sans preuves. Manquant de légitimité dynastique (il n'est qu'un tsar élu), Boris tente d'unir sa famille aux maisons royales européennes, en vain, pour des questions religieuses.

Selon les historiens, le règne de Boris est une période paisible après l'ère d'Ivan le Terrible. Boris ne peut cependant faire face aux troubles qui suivent : la grande famine de 1601 dure trois ans, le fragilise, lui faisant perdre le soutien du peuple. Et en 1604, un faux prétendant au trône, l'ancien moine Grégori Otrepiev, se faisant passer pour le tsarévitch Dimitri qui aurait miraculeusement survécu, reconnu par le pape et par le roi de Pologne qui l'appuie, entre en Russie à la tête d'une armée de mercenaires polonais et lituaniens. Boris Godounov meurt, subitement en avril 1605, empoisonné ou suicidé, murmure-t-on.

Son fils Féodor, qu'il nomme son héritier, lui succède sur le trône à seize ans mais sera étranglé la même année avec sa mère. Grégori Otrepiev, l'usurpateur, le faux tsarévitch Dimitri, réussit à se faire reconnaître même par l'une des femmes d'Ivan le Terrible, jurant être sa mère, qui avouera plus tard son mensonge et l'imposture. Il est nommé tsar par les boyards aux acclamations du peuple. Mais il perd l'appui du roi de Pologne qui lui reproche de tarder à lui remettre les terres promises ; l'entrée dans Moscou de sa femme polonaise Marina Mniszek, avec un faste catholique provoquant, lui aliène le peuple orthodoxe. Un an après, il est assassiné

à son tour, il n'aura régné que dix mois, et Marina finira emprisonnée.

Le Prince Vasslili Chouiski montera sur le trône et régnera de 1606 à 1610. Au moins un autre faux Dimitri tentera de prendre le pouvoir. C'est ce qu'on appelle en Russie « Le temps des troubles », jusqu'à l'avènement, en 1613, de Michel 1er Romanov, installant sur le trône la dynastie qui régnera jusqu'à la Révolution d'octobre 1917, dont on célèbre le centième anniversaire.

L'histoire n'a pas tranché de la culpabilité de Boris dans le meurtre du jeune tsarévitch Dimitri. Cependant, dans l'opéra, c'est l'ombre qui plane sur Boris, âme tourmentée, bourrelée de doutes, de remords : il y apparaît, sinon comme un coupable avéré, peut-être comme un instigateur, consentant au meurtre qui lui donne le trône, d'autant qu'un vieux moine, Pimène, concluant une chronique, est un impitoyable témoin à charge.

RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

La scénographie de Petrika Ionesco, qui signe aussi la mise en scène, habiles panneaux mobiles, historiés d'icônes aux immenses dimensions, a le mérite de permettre de délimiter des espaces divers, le monastère d'entrée, la place de la cathédrale, l'auberge et ses arbres hivernaux stylisés, le palais du Kremlin, résidence du tsar et siège de la Douma, l'assemblée des nobles. Des icônes généralisées, proliférantes, oppressantes, sont telle une obsession religieuse écrasante et morbide, illuminant, dans le sens d'enluminure, dans des éclairages violents de Patrick Méeüs ce drame sombre. Leurs dorures, mais aussi un spectre de couleurs sombres, marron, jaune, font penser aux premiers tableaux de Kandinsky comme *La vieille Russie* et les angles aigus déchirés aux découpages de ses ultimes œuvres abstraites : pour un jeu d'acteur réaliste, un décor symboliste par sa fonction et expressionniste par ses couleurs et sa structure à géométrie variable, univers anguleux, étouffant, menaçant ruine comme le destin de Boris de l'apothéose à sa chute, avec des scènes fantastiques pour traduire l'univers mental du moine Grégori

se rêvant tsarévitch Dimitri.

Dans ce contexte slave appuyé, les costumes de Lili Kendaka chargent, ou surchargent, avec faste l'imagerie russe encore orientalisante : velours, soies, taffetas damassés, brochés d'argent, d'or, éclaboussants de pierreries pour la scène



du couronnement, Boris revêtu d'un majestueux manteau d'or à traîne éblouissant de luxe ; sa fille Xenia qui l'escorte, orne son front d'une tiare précieuse, un kokoshnik rutilant ; les boyards, ont de longs caftans et, comme couvre-chefs, arborent la chapka gorlatnaya, 'chapka de gorge' d'au moins une coudée, quarante-cinq centimètres, chapeaux fourrés en tuyau de poêle qui leur donne une taille impressionnante ; les dignitaires de l'Église autocéphale de Russie, popes ou métropolites, portent le klobouk blanc ou noir selon le rang, les étincelants mitrophores portent la mitre d'or en tête surmontée d'une croix comme de la pointe agressive d'un casque guerrier ; ils dressent des étendards religieux, d'une opulence indécente pour un christianisme de l'humilité. Seul Pimène, le starets, le patriarche monacal, maître spirituel, est vêtu d'une ascétique bure d'ermite.

Défilé de pénitents blancs, de khlysty, flagellants d'une religion doloriste, qui ne semble connaître que des coupables. L'alliance du sabre et le goupillon, c'est la présence des streltsy, corps militaire de mousquetaires fondé par Ivan le Terrible, mais ici en capote et fusil de la Grande Guerre. Les processions fantomatiques de popes barbus et noirs, thuriféraires armés d'encensoirs qu'ils balancent comme une lourde et lente menace, véritable opium du peuple gris, à genoux, soumis, vivant sous l'oukase et le knout, fouet ou matraque, la crosse des religieux aussi menaçante que la trique ou gourdin des forces de l'ordre ou le bâton de

commandement des boyards orné d'une redoutable boule, dissémination visuelle de la massue pour la masse, pour un peuple avec bâton mais sans carotte, qui acclame et proclame un monarque, chantant des actions de grâce dans sa propre disgrâce, bras levés au ciel dans les forte de tutti dans une spontanéité unanimiste inconséquente, contredite par les violentes injonctions à l'adoration officielle de l'officier, peuple versatile changeant d'idole avec les troubles et adorant le faux Dimitri : n'aimant que les vainqueurs. C'est donc une mise en scène somptueuse, sombre et lumineuse, d'un grand raffinement russe pour cette musique qui se voulait russe, qui va jusqu'au détail des doigts de Boris à l'orthodoxe, index et majeur dressés comme dans les icônes, la trinité avec le pouce.

Pimène et Chouiski : artisans du complot ?

Le moine Grégori, incarné sinon physiquement par l'âge, psychiquement crédible par un impressionnant **Jean-Pierre Furlan**, voix plus saine que le corps, est si tremblant comme atteint de Parkinson, qu'on doute que le roi de Pologne puisse prendre au sérieux ce larvaire tsarévitch Dimitri auto-proclamé, sauf peut-être à vouloir cyniquement utiliser ce maniable et minable pion. Tel un possédé sur son galetas, hanté par des cauchemars goyesques et des rêves de grandeur, matérialisés sous nos yeux, aux siens, il semble trouver la concordance providentielle entre songe et réalité dans la chronique de Pimène accusant Boris du meurtre du légitime héritier de la couronne. Avec la presque omniprésence de Chouiski, c'est là sans doute l'autre grande trouvaille de mise en scène de Petrika Ionesco : involontairement ou insidieusement la chronique de Pimène, son père spirituel et politique, imprègne, l'esprit malade de Grégori, en fait, par suggestion, un illuminé s'estimant investi d'un devoir divin de justice. Manipulé, sous emprise secrète de Chouiski et de Pimène qui lui remet un coffret, lui commet apparemment une mission et semble d'avance le bénir et l'absoudre, Grégori devient l'incarnation de Dimitri, le légitime tsarévitch

éliminé par Boris avant d'être le rival qui causera sa mort et montera sur son trône : les récits respectifs qu'ils feront au tsar, comme s'ils trempaient dans le même complot, le conseiller, sur le corps incorruptible de Dimitri assassiné et le moine, sur le miracle, parallèles mais convergeant sur la sainteté du tsarévitch martyr, l'incorruptibilité du corps en étant la signe indubitable pour les orthodoxes, ces deux témoignages, biaisés ou non, sincère chez Pimène ou pervers pour Chouiski, instillent l'effroi mortel d'un Boris livré à ses propres fantasmes.



Cette interprétation du drame, collusion de Pimène et de Chouiski, de conserve ou de concert contre Boris, si elle ne répond pas à l'Histoire, est une subtile lecture de l'histoire narrée, du texte par le metteur en scène qui donne à cette

succession de tableaux sans grand lien causal, le fil d'une causalité dramatique qui place le moine vengeur et le Prince vindicatif au cœur du drame, les érigeant pour des raisons diverses, religieuse et justicière pour l'un, politique et personnelle pour l'autre, en moteurs de l'action. La logique s'éclaire quand Chouiski assassinera pour finir Fiodor le jeune nouveau tsar fils de Boris (qui sera réellement assassiné quelque temps après) et intronise le faux Dimitri (qui sera à son tour assassiné, et Chouiski lui succèdera sur le trône). Astucieuses interprétations du texte qui offrent en fait un condensé, une saisissante ellipse chronologique de l'Histoire véritable.

Présent dès le début, au courant de la chronique de Pimène à charge contre Boris, alors qu'il n'apparaît qu'à l'acte II dans l'opéra, Chouiski est donc ici le ténébreux deus ex machina de la machination contre Boris, le responsable de sa chute dont il tirera le bénéfice suprême. **Luca Lombardo en**

Prince Vassili Chouiski, sans couvre-chef, ce qui le rapetisse face au gigantisme du tsar et des boyards en hautes chapkas, cheveux roux, couleur de Judas, donne à l'instigateur, à l'intrigant de cour, haute et basse (par sa crête de coq) en ses œuvres, de malfaisant et fourbe farfadet ou furet, illumine de sa voix, masque solaire d'un être ombreux, aussi franche qu'il est retors, l'ombre d'un redoutable personnage : servile, obséquieux face au puissant qu'il trahit, il a la souplesse insinuante du serpent dans ses mouvements, un sourire de jouissance sadique quand il porte au cœur du puissant monarque fragile dans ses superstitions, la nouvelle qui peut le blesser à mort sur l'état miraculeusement ou faussement conservé du corps du tsarévitch.

Sans qu'ils aient de scène vocale commune, cette voix aiguë de ténor contraste avec la basse profonde de **Nicolas Courjal**, grimé et à peine vieilli **en Pimène**, longue chevelure et digne silhouette grise comme tout droit sortie d'une icône, timbre de souple velours, d'une douceur extrême en des nuances d'une infinie finesse qui emplissent sans effort la salle et nos cœurs d'une tendresse humaine apaisante même s'il sait clamer en oracle et proclamer le vrai, prophète de malheur respecté par un tsar pieux ou superstitieux, sensible à une morale venue d'en haut par le religieux ou d'en bas par un Innocent, un bouleversant **Christophe Berry**, déchirant en sa lancinante plainte, berceuse de douleur, seule voix de ténor sympathique, avec l'épisodique comique Missaïl de **Marc Larcher** dans un opéra qui donne la part belle aux voix graves.

Alexey Tikhomirov, stature immense appelant la statue, imposant physiquement, ne force rien cependant, ni le geste ni la note et tout paraît noble et naturel en son attitude et déclamation, nuancé, mesuré, troublé dans l'introspection, tendre avec ses enfants, agité dans le doute, avec des accès de violence révélateurs explosant avec Chouiski, jusqu'au délire et frénésie de la fin : une montée en puissance et drame du personnage, servie par la beauté sans faille d'une voix de basse-baryton sombre mais aisée dans l'aigu : un Boris simple et sublime.

Les autres voix graves se déclinent en **Andréï Tchalkalov**, secrétaire de la Douma, le héraut officiel, qui a la tranchante autorité de **Ventseslav Anastasov**, le brutal Nikitch, officier de police campé avec sa brutalité sadique par **Julien Véronèse**, et **Jean-Marie Delpas**, épisodique mais présent homme du peuple, révolté, désespéré et touchant. Dans le couple de moines vagabonds, gyrovagues en terme ecclésiastique précis, paillards et braillards, lubriques et drolatiques, dans un rôle plus nourri, Varlaam, avec son pendentif pendant acolyte prosélyte, Missaïl, **Marc Larcher**, qui piaille en aigu et clair alors que lui est dans le grave et tonitruant, **Wenwei Zang**, campe d'entraînante façon un épique et picaresque personnage, mine hilare sur explosion d'allégresse pour dire les mines de poudre, et se lance, d'une voix aussi tonnante que la dynamite d'Ivan le Terrible qui fit sauter les murs de Kazan, dans cette chanson guerrière qui prend une étrange couleur à voir cet asiatique narrer avec une joie féroce le massacre des Tatars asiates.

Évacué l'acte polonais et la belle Marina, les femmes ont la portion congrue dans cette version viriliste de l'opéra. À voir **Marie-Ange Todorovitch**, avenante hôtesse aguichante et guinchante en sa guinguette, gourmandant d'une voix plus gourmande que sévère les deux moines lurons, on regrette vivement qu'on ait amputé son rôle de l'air populaire du canard bleu, sinon de celui du conte de la Nourrice de la seconde version, qui, avec celui patriotique de Varlaam, sont les seuls passages, chansons du peuple d'un opéra que Moussorgski voulait populaire, qui ont la coupe d'airs lyriques traditionnels dans une œuvre pratiquement en arioso retrouvant la prééminence de la parole comme dans le *dramma per musica* des débuts du Baroque et qui passionnera Debussy. **Ludivine Gombert est une touchante Xénia**, pleurant de sa limpide voix de larmes, un fiancé aussi mort que les espérances du parvenu Boris de nouer des alliances politiques avec les dynasties européennes régnantes. Même regret des coupures de Fiodor le tsarévitch, incarné avec une mâle rondeur de voix par **Caroline Meng**.

Mais Moussorgski, c'est une musique dont même les défauts formels en regard des canons de la musique académique de son temps, sont d'effectives trouvailles de l'expression, un fourmillement de motifs rarement développés, juxtaposés, répétés, obsédants, qu'on trouvera plus tard chez un Janáček et l'on sent la jouissance jubilante de l'orchestre sous la direction inspirée, enflammée, de **Paolo Arrivabeni**, familier de l'œuvre. Sous sa conduite, les chœurs hommes et femmes parfois opposés avec l'émergence de voix singulières dans la masse, parfaitement préparés par **Emmanuel Trenque**, sont bien, selon le vœu du compositeur, le peuple, un protagoniste et destinataire essentiel. Les enfants de la Maîtrise des Bouches-du-Rhône (Samuel Coquard) manifestent une telle joie à chanter que cela n'en rend que plus cruel leur sadisme enfantin envers l'Innocent.

Oui, somptueux, sublime et sombre.

**Compte-rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 21 février 2017.
Moussorgski : Boris Godounov. Arrivabeni / Ionesco.**

Boris Godounov de Moussorgski à l'Opéra de Marseille,
les 14, 16, 19 et 21 février 2017.

Production Opéra Royal de Wallonie.

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille (Emmanuel Trenque),
Maîtrise des Bouches-du-Rhône (Samuel Coquard).

Direction musicale : Paolo Arrivabeni.

Mise en scène / Décors : Petrika Ionesco ; costumes : Lili
Kendaka ; lumières Patrick Méeüs.

Distribution :

Ludivine Gombert (Xénia), Caroline Meng (Fiodor), Marie-Ange
Todorovitch (La Nourrice / L'Hôtesse) ; Alexey Tikhomirov
(Boris), Nicolas Courjal (Pimène), Jean-Pierre Furlan
(Gregori/Dimitri), Lucas Lombardo (Chouiski), Wenwei Zang
(Varlaam), Christophe Berry (l'Innocent), Ventseslav Anastasov

(Andrei Tchelkalov), Marc Larcher (Missail) Julien Véronèse (Nikitch/l'Officier de police), Jean-Marie Delpas (Mityukha).

Photos © 2017 – Christian Dresse

1. Couronnement

2. Mort dans les bras du tsarévitch (Tikhomirov, Meng).

Compte rendu, concert. Marseille, salle Musicatreize, le 4 février 2017. Musicatreize : les 30 ans.

Compte rendu, concert. Marseille, salle Musicatreize, le 4 février 2017. Musicatreize : les 30 ans. Cœur choral de **Roland Hayrabédian** : après le Chœur Contemporain en 1978, c'est Musicatreize qu'il fondait en 1987 : 13 comme le numéro du département des Bouches-du-Rhône et treize, comme sans doute douze apôtres chanteurs de l'Ensemble, plus lui, directeur. On en fêtait joyeusement le trentième anniversaire.

MUSICATREIZE FAIT SON CABARET !

Trente ans consacrés, corps et âme, en gros, à la musique contemporaine dont les plus grands noms des XXe et du XXIe siècles figurent à son répertoire. Un seul, Maurice Ohana, défendu et illustré avec passion, pourrait servir d'emblème, d'étendard et



d'enseigne à Musicatreize puisque le disqueduo Llanto por Ignacio Sánchez Mejías / Syllabaire pour Phèdre, non seulement remporta le Prix de Ritmo, revue de musique espagnole, l'Orphée d'or, le Grand Prix des discophiles et le Prix Spécial de la Nouvelle Académie du Disque, après avoir déjà été Coup de cœur de l'Académie Charles-Cros en 2003. Les Victoires de la Musique 2007 couronneront Musicatreize (**Roland Hayrabedian** © portrait par JB Millot). Mais on se perdrait à énumérer les distinctions reçues par l'ensemble pour sa trentaine de disques, si l'on ne s'abuse dans une prolifique production égale à sa qualité. Toutes les gloires donc de la musique contemporaine à son catalogue mais, bien au-delà, il faut souligner (et l'on a aussi du mal à compter), à son actif, plus d'une centaine d'œuvres créées, certaines des commandes expresses, sans oublier l'accent mis aussi sur des compositeurs régionaux ou ici établis, dont Olivier Messiaen, Georges Boeuf, Lucien Guérinel, Marcel Frémiot, André Boucourechliev...

La musique ancienne n'est pas oubliée, vocale ou instrumentale, de la Renaissance au Baroque, du XIXe siècle,

et l'on soulignera aussi la dimension spectaculaire des concerts, comme les Contes ou les Cantates policières, joignant de, façon ludique, le jeu théâtral à la musique. Cette soirée cabaret d'anniversaire en fut un brillant exemple.

CABARET

On se pressait dans le petit hall de Musicatreize, on s'empressait en souriant de passer le verre de l'amitié aux amis trop éloignés du bref comptoir jouant les bars, en attendant l'ouverture de la salle où devait se fêter cet anniversaire. Un vantail baille, s'ouvre, on s'engouffre gentiment. On longe l'entrée, on plonge en douceur dans la chaleur boisée de la salle ; au pied des gradins, sur le vaste plateau nappé d'une pénombre douce semblent flotter de grands nénuphars nocturnes, corolle rouge, constellés d'une douce flamme : des tables rondes éclairées d'une bougie, le bord brodé de chaises légères. Posé au fond de la scène, tel un grand oiseau à l'aile luisante repliée, le poli du piano se lustre vaguement des vers luisants pianissimi des chandelles chancelantes quand les spectateurs s'assoient, veillant à ne point verser le verre en main. Poliment habitué des concerts, le public murmure, chuchote ou parle mezza ou sotto voce et ne couvre pas trop un pianiste qui prélude rêveusement, dessinant légèrement de ses doigts une dentelle sonore discrète, enfilant avec nonchalance les perles d'un discret collier musical, qui file, tisse vaporeusement une ambiance de piano bar, de lounge, de cabaret qui semblerait à mille lieux de ce lieu voué à la création de la musique contemporaine si la musique avait des compartiments étanches, étrangers les uns aux autres. Preuve vivante première, Frédéric Isoletta, au clavier, musicien dont on sait déjà qu'il habite toutes les musiques, des plus pointues en leur recherche pour l'audition aux plus larges pour tous les auditoires. C'est l'image même de ce programme.

Soudain, une ruisselante chanson à boire fuse, nous asperge, inonde, Buvons d'Alexandros Markeas, compositeur franco-grec,

entonnée à franches goulées gouleyantes par l'ensemble disséminé, spatialisé dans la salle, coupée de hoquets d'ivresse, puis Roland Hayrabédian, maître des lieux et maestro donne le tempo et programme de la soirée, son ton, sa teneur musicale, inhabituelle pour l'ensemble de musique contemporaine, décliné en texte enchaîné phrase à phrase par divers intervenants, dans une brouillonne ou plutôt bouillonnante polyphonie verbale :

« Ce soir, Mesdames et Messieurs, pas de numéro de haute voltige, pas de triple saut vocal périlleux, pas d'enchaînement ric-rac ; de quadruples croches mal emmanchées ; d'intervalles mal digérés ; de rythmes improbables ; d'harmonies douteuses ou de textes dénaturés ; non, on ose, on se lâche ; on se caresse la glotte, on se fait plaisir... »

Un plaisir communicatif qui sera largement partagé par le public amateur fidèle de cet ensemble de haut niveau qui, même « lâché », ne relâche en rien sa rigueur musicale, sa maîtrise, tout en tournant aimablement en dérision l'obsession du diapason, terreur ou paratonnerre des exigences tonales de la musique contemporaine, le lot et pain quotidien de ces musiciens exemplaires. Et l'on apprécie que la voix parlée soit traitée en partition, dans un rythme et ton, dont la simple accentuation, inflexion, est à l'origine même de chant théâtral depuis le favellare in armonia de la Camerata de' Bardi. Ainsi, c'est un vrai duo d'acteurs avec la rigueur vocale de chanteurs auquel se livrent, et nous délivrent, Marie-Georges Monet, mezzo, et la sombre basse illuminée, égayée d'un vaste sourire, Patrice Balter, dans une Brève du compositeur et poète Jacques Rebotier, un texte drôle et grinçant sur le malentendu du couple, amour/haine ou indifférence ou, pire, « rien », distillé sur l'amertume des larmes ou gouttes des Parapluies de Cherbourg par le lointain piano, comme un adieu ou une invitation au voyage. Et quels voyages ceux de Musicatreize ! Sur plusieurs

continents même avec le port d'attache de Marseille, ouverte aux quatre vents : accompagné au piano par Astrid Marc, Jean Manuel Candenot, basse, détaille avec émotion le célèbre tango nocturne d'Alfredo Le Pera, mis en musique par Carlos Gardel, Melodía de arrabal, 'Mélodie de faubourg', évocation poétique d'un quartier de Buenos Aires qui pourrait être de Marseille, argenté par la lune, pénombre trouée d'un réverbère sous lequel une jolie fille attend le client, rumeur rouillée de bandonéon, plaintes, querelles, vieux murs avec, gravés au couteau, des noms de femmes aimées, quartier, disait le texte original, qui a « l'âme agitée d'un maquereau sentimental », gavión que l'oublieuse mémoire populaire a génialement trahi et compris comme gorrión, 'moineau' sentimental...

On revient en France et force, à dix, avec la fantasque Fantaisie Bleue de Michel Fugain, très jazzy. Puis, c'est avec un parodique vrai désespoir opératique, que le ténor Xavier de Lignerolles, déploie l'air hilarant « Le flûtiste amoureux », tiré de l'intermède Le toréador (1849) d'Adolphe Adam, déboires professionnels du musicien faisant détonner l'orchestre, éloge final du ménage à trois. On ne quitte pas le registre comique avec l'inénarrable Andréa, c'est toi de Bobby Lapointe, texte cousu et décousu de jeux de sons qui font et défont sens avec des échos, des rimes indiscreètes qui secrètent des alliances sémantiques absurdes et savoureuses de logique sonore : le ténor Gilles Schneider, avec un sérieux, une immobilité de marbre imperturbable d'amoureux transi, débite sa plaintive chanson comme une profession de foi amoureuse que la tonitruante basse de Grégoire Fohet Duminil n'arrive pas à ébranler, à détrôner de son socle d'airain et d'amour. Les rires s'estompent avec la parenthèse poétique, rêveuse, murmurée, de Syracuse, musique d'Henri Salvador sur des paroles de Bernard Dimey, a cappella, d'une onirique mélancolie, surgie du premier horizon des gradins.

On fait un bond dans un cabaret berlinois digne de Marlène avec Surabaya Johnny de Kurt Weill, paroles de Bertolt Brecht, âpre complainte de la fille soumise à l'homme cynique qu'elle a dans la peau, et sur l'implacable et impeccable touche

d'Astrid Marc au piano, la mezzo Sarah Breton fait passer la sensualité blessée et le frisson lucide de la fatalité de l'amour sadomasochiste brisé sur l'incompréhension : « Surabaya Johnny, warum bist du so roh? », 'Surabaya Johnny, pourquoi es-tu si méchant ?' « Du hast kein Herz, Johnny, und ich liebe dich so ; 'Tu n'as pas de cœur, Johnny, et moi, je t'aime tant'.

On revient à Paris sans abandonner un Weill exilé avec son fameux tango habanera sur un texte français de Roger Fernay, Youkali, que Xavier de Lignerolles chante, sur ce rythme d'une métrique fataliste, avec, finalement, le désespoir de cet adieu d'une époque trouble, déjà inhumaine, aux utopies généreuses de l'homme. Après ces serremments mélancoliques de cœur, Grégoire Fohet Duminil, apporte sa verve, sa veine, sa note burlesque réjouissante déjà exprimée, avec Aubade à Lydie en Do de Bobby Lapointe, feu d'artifice de jeux de mots malicieux, de paronomases, d'allitérations (« Si ! C'est ici qu'le sadique Sidi... ») : principe musical, génie des variations et dérives du son, des sonores sensations et tentations tentaculaires du sens varié.

En rupture de ton, dans la pureté a cappella d'un soprano aérien, Kaoli Isshiki fait planer, en trois couplets, la douce lumière, dessin musical d'estampe japonaise, Sur la plage de Morigasaki, ensuite ouverte doucement aux horizons par l'ensemble a tutti. Cabaret british avec Patrice Balter dont la basse abyssale semble sonder et interroger les abîmes de l'amour de O, tell me the truth about love, poème de W. H. Auden, mis en musique par Benjamin Britten justement pour ses Cabaret Songs. Apothéose vocale pour finir, sextuor vocal puis a tutti avec la Chanson d'amour de Wayne Shanklin et ses onomatopées qui se prêteront à de baroques ou jazzy et joyeuses variations et ornements, d'une précision musicale remarquable, marque de fabrique de Musicatreize.

Une soirée où il a été audible et visible que Musicatreize est sans doute un ensemble, mais un ensemble de solistes, chacun avec sa voix, son caractère, sa spécificité, sachant fondre l'individualité dans les nécessités chorales des partitions.

Pendant tout ce concert spectacle, les chanteurs, Hayrabédian lui-même, glissant harmonieusement entre tables, chaises et gradins pour chanter, auront joué avec entrain, plateaux en main également, les serveurs attentifs, apportant amuse-gueules et boissons aux spectateurs attablés, et, pour couronner cet anniversaire, une savoureuse création d'un voisin artisan-pâtissier, le gâteau Musicatreize aux treize saveurs, que l'on dégustera en présence des compositeurs Annette Mengel venue d'Allemagne et de Lucien Guérinel, souvent interprété par un ensemble dont il présida un temps aux destinées.

Compte rendu, concert. Marseille, salle Musicatreize, 53 Rue Grignan, 13006 Marseille

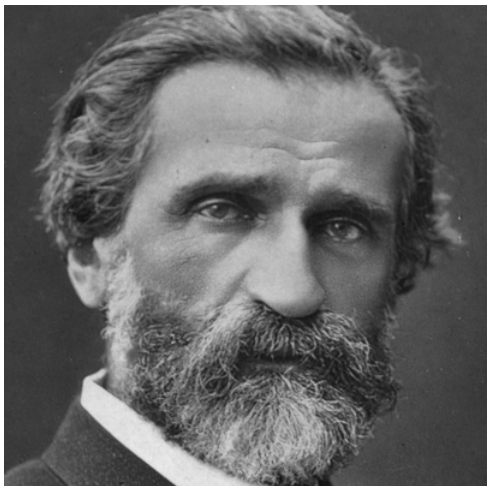
4 février 2017 : Musicatreize fait son Cabaret !

Musiques, successivement, de

Markeas, Rebotier, Gardel, Fugain, Adam, Lapointe, Salvador, Weill, Britten, Shanklin par Astrid Marc, Frédéric Isoletta, pianistes ; et l'Ensemble Musicatreize (direction Roland Hayrabédian) :

Claire Gouton, Kaoli Isshiki, sopranos ; Estelle Corre, Marie-Georges Monet, Sarah Breton, mezzos ; Jérôme Cottenceau, Xavier de Lignerolles, Gilles Schneider, ténors ; Patrice Balter, Jean Manuel Candenot, Grégoire Fohet Duminil, basses.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 29 janvier 2017. VERDI : Un Ballo in maschera. Rani Calderon / Nicola Berlofffa



Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 29 janvier 2017. VERDI : Un Ballo in maschera. Rani Calderon / Nicola Berlofffa. L'Opéra de Toulon présentait Un ballo in maschera, 'Un Bal masqué', opéra de Verdi, réussi musicalement. Le livret d'Antonio Somma suit celui qu'écrivit, reprenant sa pièce de même nom, le dramaturge français Eugène Scribe pour l'opéra qu'en fit le

compositeur Daniel-François-Esprit Auber Gustave III ou le Bal masqué créé en 1833 à Paris. La version de Verdi, prête depuis 1857, aura sa création, non sans mal, à Rome en 1859, après avoir été refusée à Naples et ailleurs, malgré des réécritures diverses exigées par la censure.

MASCARADE HISTORIQUE

L'œuvre : La tribu des censeurs et les tribulations d'un livret

Le masque sied à l'amour et à la mort. Du moins au théâtre et à l'opéra mais, quand l'Histoire s'en mêle et s'emmêle comme lors du bal masqué de l'Opéra de Stockholm où Gustave III de Suède fut assassiné en 1792, cela fait la plus belle des histoires pour la scène romanesque du XIXe siècle théâtral et lyrique. Mais l'assassinat d'un roi, ne suffisant pas pour le public romantique du temps, Scribe avait agrémenté le moteur politique du drame par le motif érotique intime, mais chaste, d'une histoire d'amour : c'est parce que le roi est amoureux de la femme de son ministre et ami que celui-ci, se croyant trompé, pour se venger, entrera dans le complot et tuera lui-même le roi au cours d'un bal masqué : amitié et amour trahis, ressort fatal des drames. La pièce historique et amoureuse de Scribe avait déjà séduit Auber qui en fit donc un opéra fameux en 1833.

Il fut suivi par deux autres compositeurs italiens, Vincenzo Gabussi en 1841 et Saverio Mercadante en 1843, qui transposèrent prudemment le sujet en des époques différentes pour déjouer la censure : on peut assassiner, décapiter à la hache ou à la guillotine des rois, l'Histoire le prouve par les exemples de Charles Ier en Angleterre et Louis XVI et Marie-Antoinette en France, mais on ne peut le monter ni montrer à la scène en Italie, les censeurs désapprouvent. Verdi, en 1857, l'apprendra à ses dépens avec les avanies et avatars de son livret, refusé à Naples et Rome par la censure, trafiqué et défiguré pour lui plaire, en vain.

L'opéra, c'est du théâtre, du roman : c'est la vie rêvée ou cauchemardée. Mais la vie, est souvent plus romanesque et théâtrale que l'opéra. Quant à la censure, sa bêtise imaginative pour préserver pouvoir et moralité défie toutes les lois morales par romanesque échevelé, audacieux. Rappelons la fameuse règle de l'absolutisme monarchique : « Ci veut le Roi, ci veut la loi » : le roi de Naples ne voulant pas, sur la scène de son San Carlo, qui avait commandé l'œuvre à Verdi, d'un régicide et d'un adultère (qui n'existe pas dans l'opéra), les exécuteurs de ses basses censures proposent de faire de la femme de l'assassin, qui se croit cocu, sa sœur.

L'histoire se répète et bégaye : dans l'Espagne franquiste aussi, pour rendre digestible à ses hypocrites mœurs moralisantes l'adultère d'un film, les censeurs firent des deux amants... un frère et une sœur : un bel inceste moral qui fit mourir de rire le public. De bonne composition, le compositeur Verdi. Il demande à son librettiste de changer de lieu, de pays, de personnage : le drame L'action fut d'abord transposée à Stettin, en Pologne et le roi de Suède, Gustave, tué en réalité mais impossible à tuer sur scène, devint simple duc de Poméranie. Ah, mais non, quelle horreur ! s'écrièrent les censeurs : tuer un duc sur scène ? De quoi donner des idées dans la vraie vie, les ducs pullulent. Ce n'est pas fini.

Finalement, après bien des tracas et des tractations, l'opéra de Verdi fut accepté en 1859 à Rome par une transposition de l'action un siècle plus tôt à Boston, du temps de la colonisation anglaise, dans la puritaine Nouvelle-Angleterre (guère adepte des légèretés des bals masqués galants du Siècle des Lumières). Le roi initial Gustave III devenait le gouverneur de Boston, un comte qu'on dirait compte courant, tellement il parut à la censure plus politiquement et couramment tuable qu'un roi. Mais qui était ce monarque assassiné en 1792 ?

Un roi révolutionnaire

Gustave III fut un despote éclairé, et même un roi révolutionnaire. Il était francophile, franc-maçon, nourri en France où il séjourna des idées philosophiques des Lumières. Anticipant la Révolution française, il avait depuis longtemps aboli la torture, réduit considérablement les droits de la noblesse, redistribué la terre et, en 1789, comme en France avec la Nuit du 4 août, Gustave III avait accordé à tous les Suédois l'égalité des droits et l'accès aux fonctions publiques, préparant la modernité progressiste suédoise. Un vrai roi révolutionnaire dont on comprend alors, à la lumière de la vérité historique, occultée malheureusement dans l'opéra, l'exécution programmée par la noblesse qui voyait ses

privilèges réduits ou détruits. Amoureux de musique, il avait créé l'opéra où il sera tué au cours de ce bal. Artiste aussi, il avait imposé en Suède le style gustavien, d'une sévérité de lignes néo-classique, toute luthérienne, caractérisée par une couleur grise typique qui a gardé son nom.

Réalisation et interprétation



On est habitué aux caprices arbitraires de metteurs en scène qui s'estiment affranchis de toute fidélité aux œuvres et à leurs auteurs. Il ne suffisait pas à Verdi de se battre contre la censure au front de bœuf comme on disait à

l'époque (on insulte ces paisibles ruminants) : aujourd'hui où, enfin, on peut respecter lieu et temps de son opéra, voici que Nicola Berlofffa, quisigne la mise en scène, respecte non le désir suédois initial du compositeur et de son librettiste, mais le lieu de l'action qui leur fut sottement imposé, Boston du temps de la colonie anglaise (qui justifie le contexte politique et social, le héros est comte, allusions à la Mère Patrie où retourneront Amelia et son époux) mais déplacé un siècle plus tard à la toute fin de la Guerre de Sécession des États-Unis, marqué par l'assassinat du Président Abraham Lincoln. Certes, on se dit que Berlofffa a peut-être voulu marquer de la sorte la tradition démocratique américaine, qui chérit les armes à feu, de flinguer les Présidents, inaugurée, après l'attentat raté contre le Président Andrew Jackson en 1835, avec le meurtre réussi de Lincoln à Washington, abattu par l'acteur John Wilkes Booth dans sa loge de théâtre en avril 1865, alors que le président assistait à la

représentation de la pièce Our American Cousin. Suivront les assassinats des Présidents William McKinley (1843 – 1901), James Abram Garfield (1831 – 1881), John Fitzgerald Kennedy (1917 – 1963) –et l'on en est presque à s'étonner qu'on n'ait pas encore choisi Dallas pour lieu de l'action de ce « Bal masqué » de la Suède de Gustave III.

Afin que nul n'en ignore, une sorte de scène de théâtre de Guignol en ouverture plante d'emblée la fin dès le début pour évacuer tout suspense, pourtant lourdement entretenu par ce duo de cowboys conspirateurs maniaques de la gâchette qui, tout au long de l'opéra, pointent leurs armes sinon sur un Président absent de l'œuvre, sur Riccardo, Comte de Warwick et gouverneur de Boston, sans jamais tirer malgré tant d'occasions : bref, les comploteurs de l'ombre, guère discrets malgré long manteau et Stetson à larges bords, en pleines lumières (Marco Giusti), mais une scène nocturne de gibet à minuit à l'hésitante clarté.

Si l'on oublie cette décontextualisation historique et accepte la nouvelle donne de l'assassinat de Lincoln, le dispositif scénique et décors de Fabio Cherstich sont ingénieux. D'abord, frontalement, il y avait cette loge de théâtre, ou théâtre de marionnettes et Guignol de l'ouverture, colonnes beige néo-classiques, encadrée et parée, justement après la Guerre de Sécession, d'une débauche de drapeaux, la bannière étoilée de l'Union maintenue au prix d'une guerre civile. Une autre loge, jumelle, en sera le pendant symétrique et les deux, se resserrant ou s'écartant latéralement, ouvrent ou ferment, dessinent des espaces scéniques, une place avec fond d'une sorte de palais classique à horloge, décalque européen du vieux Boston, fond de scène à un spectacle préluant le bal, spectateurs de dos, tout jouant dans une connotation de théâtre dans le théâtre qui a une cohérence avec l'assassinat, du Président au cours d'un spectacle par un acteur, par ailleurs le tuant en lançant une théâtrale sentence en latin, *Sic semper tyrannis!*, 'Ainsi finissent les tyrans !', qu'aurait lancée Brutus en portant son coup à Jules César, reprise, naturellement, par Shakespeare dans sa pièce qu'avait

jouée Booth le meurtrier et qui est l'emblème de l'état de Virginie depuis 1776, depuis l'Indépendance américaine.

On espère alors que ce choix historique presque explicite de l'assassinat d'un Président qui paie de sa vie l'abolition de l'esclavage, donnera au moins un ressort au complot dont, à vrai dire, on ne comprend absolument pas la cause, et rien à l'acharnement des conspirateurs contre un monarque, ou ici gouverneur, dont on n'entend chanter que les louanges. Mais, hélas, le contexte abolitionniste, à part une noire présente par hasard dans le chœur, est absent. Il y a certes, des Indiens, faisant tribu autour de la sorcière ou chamane Ulrica au nom, relique de l'action suédoise, plaisamment scandinave, et il est vrai que les puritains partis avec le Mayflower et fondant la colonie anglaise autour de Boston, la Bible dans une main et le fusil dans l'autre, à la différence des colonisateurs espagnols de l'Amérique du sud qui s'en servaient comme travailleurs, avaient pratiquement exterminé les indigènes occupant la terre nécessaire à leur survie. Mais, rien de cela n'étant exploité, on se dit que toute cette débauche de drapeaux et de théâtre, cet assassinat calqué sur celui de Lincoln, n'est, au fond, qu'une simple idée décorative, sans transcendance. Comme ces sacs de thé entassés dont on ne comprend pas non plus la nécessité car on ne rêve pas à une amorce de « Tea Party » réactionnaire de ces puritains qui feront de God, Gold and Glory leur capitaliste trinité.

Il reste que dans ce décor, finalement agréable, les costumes d'époque (Valeria Donata Bettella) sont justes par le style, notables en costume sombre, poitrine barrée d'une écharpe bleue qu'on ne sait rapporter à quel Ordre ou distinction, conspirateurs drapés dans de longs manteaux, tête offusquée de chapeau de cowboys, femmes en robes à la mode mais, peut-être paysannes, entourant Ulrica, tabliers, fichu blancs, rappelant les vêtements de l'époque des Sorcières de la proche Salem.

Autant que la fosse, ardente, le plateau est sans reproche, des chœurs très dessinés (Christophe Bernollin) aux solistes décidés d'une remarquable précision scénique et vocale. Il est

vrai que, à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Toulon, sans doute ravi comme nous de retrouver Rani Calderon, chef aussi chaleureux que charismatique, souriant mais ferme, qui insuffle une pulsation exaltante à cette musique si théâtrale, douceur de cordes du lever de rideau et brutalité acérée des ouvertures d'actes avec des traits précis de la baguette comme des piques de lame ou des répliques claquant de coups de feu sans faille traduits par les timbales, les cuivres exaltés. Il ne perd jamais de vue les chanteurs, activement suivis et accompagnés même de la voix muette, modelant avec eux les paroles, respectant leur souffle, respirant avec eux, encourageant, rassurant et remerciant d'un sourire, avec une attention sans relâche.

L'épisodique juge Didier Siccardi nous fait penser, aujourd'hui à ceux qui s'en prennent à Trump dans cette nation si procédurière qui campe sur sa vertu puritaine. Il suffit d'une brève scène et quelques phrases pour que le baryton Mikhael Piccone (Silvano) campe scéniquement et vocalement un personnage avec une étonnante vérité. Les basses Nika Guliashvili (Tomaso) et Federico Benetti (Samuele), sombres voix de sombres conspirateurs, traités à l'identique en costume et jeu, semblent deux duettistes finalement de comédie, deux sortes de Dupont/Dupont du Far West, visant toujours, toujours prêts à tirer sans jamais tirer autrement que sur leurs cigares, puisque même leur crime leur échappera, versant comique, renversant, de la tragédie abandonnée finalement à celui dont on l'espérait le moins. Ce dernier, le baryton uruguayen Dario Solari, carrure solide et allure virile, déploie une voix large, pleine d'une magnifique homogénéité, d'une belle puissance, qui ne rend que plus cruelle la trahison de femme et ami dont il se croit victime à tort : il sait, de façon émouvante, montrer la fragilité affective, la faille dans le roc du personnage. Son compatriote, le ténor Gaston Rivero, a une voix d'une aisance superbe, éclatante sans effort et sans effet inutile, bien conduite, mais le rôle est ingrat, sans grand déchirement : c'est jusque-là le gagnant, aveugle apparemment sur le monde

autour de lui, sans autre préoccupation que le bal qu'il va donner, et l'on ne saura pas pourquoi ce bien brave garçon est l'objet d'une haine si tenace qui a condamné cet amoureux noble et courageux qui, malgré l'urgence, insiste à s'attarder longuement où il ne devrait pas malgré les conseils multiples. Héros aveugle et creux qui trouve sa rédemption (mais de quoi ?) dans sa mort, dans un pardon magnanime à l'assassin, victime d'un malentendu et dont on ne saura pas quelle politique.

Côté dames, c'est aussi le bonheur. Venue d'une Albanie qui a déjà offert au chant international des étoiles de première grandeur comme les sopranos Inva Mula ou Ermonela Jaho, la mezzo Enkhelejda Shkosa chante sa première Ulrica en donnant le sentiment que ce rôle de devineresse, grave profond et aigus larges et cuivrés, lui était destiné par nature ou surnature. Page pétulant, pétillant de vocalises acrobatiques, Anna Maria Sarra, sans forcer sa jolie féminité en feu follet garçonnet, est un Oscar caquetant, cocotant, brillant, illuminant le drame, bombe noire et veste rouge sur pantalons de cavalier plus british que nature en pleine Amérique de vachers et cowboys, retrouvant la vérité du genre dans le paradoxal travesti en robe du bal masqué qui fait, du garçon manqué, une vraie fille. La Bulgare Alex Penda, soprano, prête à Amélia non seulement le charme de son physique fragile mais une angoisse, une fièvre, amante déchirée, épouse fidèle mais cherchant à sauver désespérément un amant désespérant d'attentisme. La voix est souple, facile, servant la musique et le texte de mille nuances de sons filés, enflés, mais toujours faisant sens et sentiment. Sa prière à son époux dont elle accepte la sentence de mort, embrasser son fils pour la dernière fois, bouleverse et l'élève au rang d'héroïne innocente mais résignée de tragédie. Sinon complètement scénique, le bonheur musical fut complet et le triomphe, légitime.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 29 janvier 2017. VERDI : Un Ballo in maschera. Rani Calderon / Nicola Berlofffa.

Livret d'Antonio Somma, musique de Giuseppe Verdi d'après le livret Eugène Scribe pour l'opéra d'Auber, Gustave III ou Le Bal masqué. Toulon, Opéra. A l'affiche les 27, 29, 31 janvier 2017. Production Teatro Fraschini de Pavie.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon

Direction musicale : Rani Calderon.

Mise en scène : Nicola Berlofffa. Décors : Fabio Cherstich. Costumes : Valeria Donata Bettella. Lumières : Marco Giusti.

Distribution

Amelia : Alex Penda ; Ulrica : Enkhelejda Shkosa ; Oscar : Anna Maria Sarra ; Riccardo : Gaston Rivero ; Renato : Dario Solari ; Samuele : Federico Benetti ; Tomaso : Nika Guliashvili ; Silvano : Mikhael Piccone. Illustrations : © Frédéric Stéphan