

Compte-rendu, concert. Montreux & Vevey, les 29, 30 & 31 août 2016. JS Bach, E Grieg, W. A. Mozart, L. van Beethoven... James Ehnes, Mikhaïl Pletnev, Midori, Orchestre des Jeunes de Bahia.

Fêtant cette année ses 70 ans, le **Septembre musical de Montreux-Vevey** continue de s'imposer comme l'un des festivals majeurs de la Suisse Romande, et donc un rendez-vous incontournable pour le mélomane amateur de grands orchestres comme de grands solistes. L'édition 2017 a vu ainsi défiler des solistes de la trempe de Martha Argerich, Leonidas Kavakos, Daniil Trifonov, mais aussi – nous les avons entendus – **James Ehnes, Mikhaïl Pletnev et Midori.**



Le premier s'est lancé – au Temple Saint-Martin de Vevey – dans la folle aventure de l'intégrale des **Sonates et Partitas pour violon seul de J.S. Bach**. Le violoniste canadien ne s'y avère pas qu'un simple exécutant de la partition, mais avant tout un traducteur et un acteur dont la maturité d'interprétation fait forte impression. Dans ces œuvres fameuses, l'instrument entre dans une symbiose permanente, et sonne à nos oreilles comme une déclaration d'émotion, avec notamment de très beaux aigus. Même si certaines pièces accusent une certaine rapidité d'exécution – par exemple dans la fameuse Chaconne de la Partita n°2 -, il émane de son jeu une respiration artistique forte et une sensibilité à fleur de peau qui font de cet artiste, l'un des plus talentueux et attachants de sa génération. Visiblement très ému par ce qu'il vient d'entendre, le public lui offre une vive ovation à l'issue de sa performance.

Trois soirées au Septembre musical de Montreux-Vevey



Le second, assez rare en tant que concertiste depuis qu'il dirige l'Orchestre National de Russie, a offert – au Reflet-Théâtre de Vevey – un programme plus éclectique, réunissant **Bach, Grieg, Mozart**. Dans le Prélude et Fugue en la mineur de Bach, le virtuose russe gratifie l'auditoire de sa technique hors pair : sens de la construction, clarté du contrepoint, expressivité, capacité à faire chanter l'instrument. Avec Grieg, on trouve des moments de poésie et d'apaisement dans la Ballade op. 24 et une sincère tentative de faire ressortir le romantisme échevelé de la juvénile Sonate op. 7. Après l'entracte, c'est Mozart qui est à l'honneur au travers de

trois de ses Sonates (les KV 311, 457 & 533). **Pletnev** – cela se voit et s'entend – vit dans l'intimité de Mozart, qu'il joue avec un respect et une affection touchantes, et son interprétation relève le défi de ce grand voyage dans les tréfonds de l'âme mozartienne avec beaucoup de finesse, d'élégance, de fraîcheur. Avec un très beau sens des nuances et un jeu d'une grande clarté, il retrouve la pureté mélodique de ces Sonates, leur brillance et leur virtuosité, en toute simplicité. Il offre, en bis, le fameux Rêve d'amour de Liszt puis le Scherzo de Borodine.



Entre ces deux soirées, nous avons pu également assister à un concert qui affichait le **Youth Orchestra of Bahia (YOPA)**, orchestre composé de jeunes issus des quartiers défavorisés de la cité brésilienne (à l'image du plus connu El Sistema vénézuélien fondé par Gustavo Dudamel). Dirigée par son fondateur et directeur musical Ricardo Castro, la jeune phalange s'échauffe d'abord avec une pétillante Ouverture de Candide de Leonard Bernstein avant d'accueillir en son sein la célèbre violoniste japonaise **Midori** pour une exécution du Concerto pour violon de Beethoven. Dès le premier mouvement, l'interprète montre qu'elle est aujourd'hui en pleine maturité artistique et technique : la puissance et la beauté du son, la fiabilité de la tenue d'archet, le contrôle de l'interprétation dans ses moindres détails, l'économie du

comportement (tout de concentration et d'intériorité) concourent à créer un moment de musique vraiment mémorable.



La seconde partie de soirée propose une pièce aussi rare qu'originale avec le Chôros n°6 d'Heitor Villa-Lobos, le Chôro étant une tentative étonnante de fusionner la musique orchestrale et la musique des rues du Brésil. Le cycle des douze Choros composés par le compositeur brésilien nécessite des effectifs instrumentaux variés de la guitare seule au grand orchestre, et c'est tout le Brésil avec ses percussions caractéristiques, sa lumière et sa joie intrinsèque qui s'exprime à travers les instruments de l'orchestre classique. Et disons-le tout de go, le YOBA – en terme de richesse des timbres et de fini instrumental – n'a ici rien à envier aux grandes phalanges européennes sous la baguette de Ricardo Castro qui, de son côté, allie énergie et précision. Bref, une double belle découverte que cette partition et cet orchestre au Septembre Musical de Montreux-Vevey !

Compte-rendu, concert. Montreux & Vevey, les 29, 30 & 31 août

2016. JS Bach, E Grieg, W. A. Mozart, L. van Beethoven... James Ehnes, Mikhaïl Pletnev, Midori, Orchestre des Jeunes de Bahia.

Illustrations : JamesEhnes, Pletnev, Midori (DR)

CRITIQUE, concert. Tannay, Tente du Festival. Les 25 et 26 août 2016. JS BACH, F. MARTIN, R. STRAUSS, SCHUMANN... R. Capuçon, E. Revaz

Depuis 2010, la petite ville de Tannay – située au bord du Lac Léman, à quelques encablures de Genève – propose un festival de musique classique à la fin août sous une tente qui offre une acoustique très satisfaisante. Certes moins connu que les prestigieux festivals de



Lucerne, Montreux ou Gstaad, celui de Tannay vaut d'abord pour sa convivialité... et n'en invite pas moins des artistes de renommée internationale (cette année Vadim Repin, Andreï Korobeïnikov ou Renaud Capuçon), tout en mettant en avant la jeune génération (Edgar Moreau, Estelle Revaz ou Romain Leleu). Le Festival de Tannay acquiert ainsi peu à peu sa place dans le paysage musical suisse durant la période estivale.

Deux (belles) soirées aux Variations Musicales de Tannay

La première soirée à laquelle nous avons pu assister accueillait un invité régulier de **Serge Schmidt** (directeur-fondateur du festival et maire de la ville), le célèbre violoniste français **Renaud Capuçon**, placé à la tête de l'Orchestre de Chambre de Bâle. Le concert débute par une des pièces incontournables du corpus violonistique de Bach, **le Concerto BWV 1041**, dans lequel Capuçon fait valoir son jeu époustouflant et un phrasé fluide et subtil, tandis que se dégage de la formation suisse allemande une agréable fraîcheur, chaque

instrumentiste jouant avec ferveur, énergie et engagement, sans jamais tomber dans l'excès. Le morceau qui suit sort résolument des sentiers battus (une autre des caractéristiques du festival) : le « Polyptique » pour violon et orchestre du compositeur suisse Frank Martin. Ecrite à l'intention et dédiée à Yehudi Menuhin, la partition fut créée par l'Orchestre de Chambre de Zürich en 1973, et s'inspire de la Passion du Christ... et de son propre Oratorio « Golgotha », composé en 1948. De moindre ampleur que l'ouvrage précité, le Polyptique n'en atteint pas moins la même intensité de pensée et d'émotion, à travers six images sonores d'un dramatisme bouleversant. Capuçon gratifie l'auditoire d'une interprétation en tout point digne de son illustre confrère et prédécesseur, et l'on aimerait que tout violoniste digne de ce nom manifeste autant d'éclectisme dans le choix des œuvres inscrites à son répertoire.

Après l'entracte – où le public a loisir de se promener dans l'immense parc du château possédant des cèdres centenaires et

jouissant d'une vue saisissante sur le lac et les Alpes françaises -, **Richard Strauss** est à l'honneur au travers de ses bouleversantes « **Métamorphoses** » pour 23 cordes. Composée en 1945, au lendemain de la guerre, et au soir de sa vie, l'œuvre raconte l'éclatement intérieur de celui qui n'était que musique, et dont la folie des hommes a détruit un à un les lieux où il avait connu une rare succession de triomphes : Berlin, Dresde, Vienne, Munich... Cet ultime chef-d'œuvre, d'une épure totale, est une lente confession faussement paisible que Capuçon et ses musiciens délivrent dans tout son déchirement et sa nostalgie. Le long silence qui suit est le meilleur des hommages que l'auditoire pouvait offrir tant à la partition qu'à ses défenseurs ce soir...



Le lendemain, le festival invitait une enfant du pays, la violoncelliste suisse **Estelle Revaz** (27 ans). Après avoir fréquenté les conservatoires de Sion (sa ville natale), le CNSM de Paris et la Musikhochschule de Cologne, elle a gagné de nombreux prix internationaux, dont le « Prix Rotary » l'an passé au festival de Verbier. Pour l'accompagner, l'Orchestre du Festival de Tannay, composé de membres de l'Orchestre de la

Suisse Romande, dont le contrebassiste solo Jonathan Haskell tient ce soir la baguette. Après avoir chauffé sa phalange avec l'Ouverture Egmont de Beethoven, interprétée avec une belle intensité dramatique, Estelle Revaz s'attaque aussitôt au **Concerto pour violoncelle de Schumann**. Composé alors que le musicien était victime d'hallucinations auditives, l'ouvrage ne fait aucune concession à la virtuosité, sans en être pour autant moins poignante. Ce qui séduit d'emblée chez cette jeune soliste, c'est sa grande capacité à se détacher de l'orchestre... malgré sa flagrante complicité avec le violoncelle solo de l'orchestre. D'une justesse quasi exemplaire, son jeu s'avère très proche du chant et, comme lui, est rythmé par les respirations de l'artiste. Après une première salve d'applaudissements, elle se jette dans la page la plus connue du Carnaval des animaux de Camille Saint-Saëns : le Cygne. Revaz joue cette pièce avec un grand engagement artistique et une perception musicale particulièrement émouvante. Quel phrasé superbe ! La musicienne habite son archet avec une magnifique intensité, et elle récolte à nouveau de nombreux vivats.

Après s'être remis de ses émotions dans la fraîcheur de la nuit tombante, le public est convié à entendre la Deuxième Symphonie de Beethoven, la plus optimiste du compositeur allemand. Haskell et l'Orchestre du Festival l'abordent avec joie et vitalité dans un premier mouvement à l'allure un peu martelée, mais à l'énergie communicative. Le larghetto est une belle illustration d'un Beethoven volontaire, qui avance droit et sans traîner, mais qui sait respirer et chanter avec un lyrisme apaisé. Joie de jouer ensemble, cela s'entend, dans les deux derniers mouvements : espiègle et enjoué dans le scherzo puis virtuose et fougueux dans un finale savoureux et puissant.

Les festivals qui allie à un tel degré qualité artistique et convivialité ne sont pas légion, et Tannay est de ceux- là !

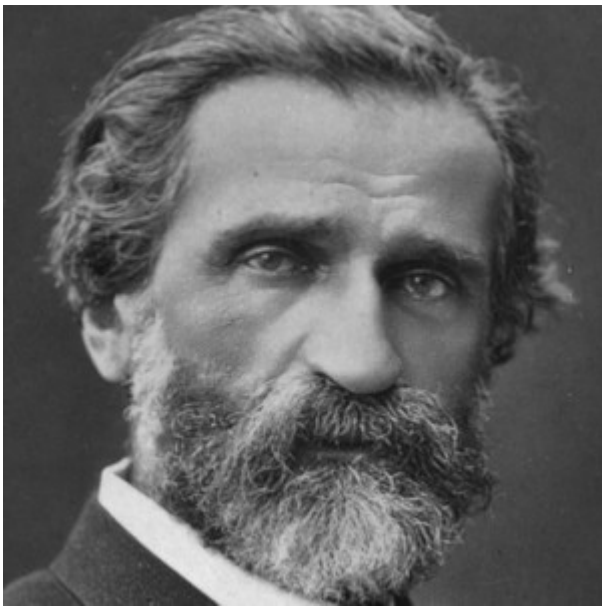
CRITIQUE, concert. Tannay, Tente du Festival. Les 25 et 26 août 2016. JS BACH, F. MARTIN, R. STRAUSS, SCHUMANN... R. Capuçon, E. Revaz

Compte rendu, opéra. Orange, Chorégies, le 3 août 2016. Verdi : La Traviata par Ermonela Jaho. Triomphe de la soprano albanaise au Théâtre Antique d'Orange...

Compte rendu, opéra. Orange, Chorégies, le 3 août 2016. Verdi : La Traviata par Ermonela Jaho. Triomphe de la soprano albanaise au Théâtre Antique d'Orange...

TENDRE ET TRAGIQUE ... Comme dans le cas de *Butterfly* ou *Tosca*, c'est toujours la musique qui fixe dans l'imaginaire collectif une œuvre tirée du roman ou du théâtre, ici, des deux. Remarquons que, même avec Greta Garbo et Robert Taylor, le film de George Cukor, *Le Roman de Marguerite Gautier*, de 1936, considéré comme un chef-d'œuvre, n'est plus qu'une curiosité pour cinéphiles. En revanche, le fameux air du champagne, « Libiam ! » et l'air de Violetta « Sempre libera... » sont sûrement connus même de gens ne mettant jamais les pieds à l'opéra. Puissance de la musique qui a donné une forme définitive au drame humain de la fille de joie à grand prix achetée, perdue et sauvée, rachetée par l'amour.

La courtisane historique



Fatalité des reprises des œuvres phare du répertoire lyrique, nous voilà encore à reprendre, mais enrichie, l'aventure de cette *traviata*, 'dévoyée', sortie de la voie', de la bonne voie s'entend, de cette Violetta Valéry verdienne tirée du roman autobiographique *La Dame aux camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils : il en fera un mélodrame en 1851, qui touchera

Verdi. C'est sa musique qui fixe dans l'imaginaire collectif le drame humain de la courtisane rédimée par l'amour. De son vrai nom **Rose Alphonsine Plessis dite Marie Duplessis** (1824-1847), puis tout de même **comtesse de Perrégaux** par son mariage à Londres, un an avant sa mort, avec un jeune amant noble qui ne l'abandonnera jamais, et lui offrira même, arrachant son corps à la fosse commune des indigents, le tombeau, toujours fleuri, que l'on peut voir au cimetière de Montmartre, inspire à Dumas fils, amant de cœur, le personnage de **Marguerite Gautier** qu'il fait entrer dans la légende. Après une enfance misérable et divers petits métiers, déjà célèbre à seize ans, contrairement à tant d'autres de ses consœurs, elle avait appris à lire et à écrire, s'était éduquée mondainement et cultivée et tenait même un salon fréquenté par des artistes et des écrivains, dont **Gautier** et pas moins que **Liszt**, elle

fut sa maîtresse, il envisageait de vivre avec elle : dans une lettre elle le supplie de la prendre avec lui dans une de ses tournées qui l'amenait en Turquie. Par sa grâce et ses grâces, c'était une maîtresse que l'on pouvait afficher sans honte dans le demi-monde sinon le monde, entretenue luxueusement par des amants qui se la disputaient, arborant dans ses cheveux dans sa loge au théâtre ou en calèche au Bois, dit-on, le fameux **camélia blanc**, signal des jours « ouvrables » pour les clients et rouge pour les jours d'indisposition féminine, ou pour les amateurs. Elle meurt à vingt-trois ans de tuberculose, criblée de dettes, et le roman de Dumas fils commence par la vente aux enchères de ses biens, ses meubles (il lui en restait assez) pour défrayer ses créanciers. Le jeune et (relativement) pauvre Alexandre, son amant durant un an, offrira plus tard à **Sarah Bernhardt**, pour la remercier d'avoir assuré le triomphe mondial de sa pièce, sa lettre de rupture avec celle qu'on appelait la *Dame aux camélias*, dont il résume l'un des aspects cachés du drame vécu :

« Ma chère Marie, je ne suis pas assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous voudriez... »

Ne pouvant ni l'entretenir, ni être entretenu par elle, il deviendra célèbre et riche avec son drame qui raconte le sacrifice de la courtisane ruinée, exigé par le père de son amant, redoutant que les amours scandaleuses de son fils avec une poule de luxe ne compromettent le mariage de sa fille dans une famille où la morale fait loi. Et l'argent : on craint que le fils prodigue ne dilapide l'héritage familial en cette époque, où le ministre Guizot venait de dicter aux bourgeois leur grande morale : « Enrichissez-vous ! » Bourgeoisie triomphante, pudibonde côté cour mais dépravée côté jardin, jardin même pas très intérieur, cultivé au grand jour des nuits de débauche officielles avec des « horizontales », des hétaires, des courtisanes ou de pauvres grisettes ouvrières, affectées (et infectées) au plaisir masculin que les messieurs

bien dénie à leur femme légitime.

RÉALISATION



Déjà « vériste », naturaliste par un sujet contemporain qui fit scandale, réaliste donc par le thème mais déréalisée par une musique belcantiste virtuose et une langue littéraire dont les tournures concises et recherchées frôlent la préciosité baroque, bourrée d'hyperbates, des renversements de l'ordre syntaxique naturel (« D'Alfredo il padre in me vedete », 'D'Alfred en moi le père voyez' , « Dunque in vano trovato t'avró », 'Donc, en vain trouvé je t'aurai', « Conosca il sacrificio/ Ch'io consumai d'amore », 'Qu'il connaisse le sacrifice/ Que je consummai d'amour', etc), *La traviata*, malgré deux scènes de fête, est un opéra intimiste et semble

s'opposer aux grands déploiements exigés par le gigantisme du théâtre antique. **Diego Méndez Casariego** qui, avec de sobres et funèbres costumes noirs, en signe la scénographie, s'en tire par une élégante solution : un miroir, symbole de l'intime, de l'interrogation sur soi, de l'introspection, d'autant plus chez une femme dont les appas sont le fonds de commerce, est porté ici à l'échelle du lieu, immense, occupe sans encombrer le fond de la scène, le fameux mur. Brisé comme un rêve trop grand dont les débris jonchent le sol, avec un centre obscur pour une traversée des apparences, un passage symbolique de l'autre côté du miroir, de la vie, il a un cadre doré également ruiné, dont des morceaux, en perspective de fuite, figurent une scène dans la scène, théâtre du monde, du demi-monde et sa vanité des vanités : des lustres luxueux projetés sur la glace et les murs sont la mesure des fastueuses fêtes, juste des reflets donc, mais, à jardin, un vrai lustre écroulé au milieu de chaises Second Empire dorées au siège de velours rouge occupées par des hommes en noir et, à cour, un massif, un parterre de fleurs blanches (des camélias?), est comme une tombe future autour de laquelle tournoient des femmes aussi en noir. Au milieu du plateau trône une méridienne noire, lit de repos déjà éternel : cercueil. Cet ensemble épuré et symbolique semble, à l'échelle près, un allégorique décor d'austère **autocramental** espagnol, **une Vanité baroque**. Des projections d'arbres allègeront la charge funèbre globale pour l'acte II et le rêve de survie de la fin. De simples écharpes rouges pour les dames et des éventails égayeront la fête de l'acte III, évacuant avec élégance le ridicule habituel de la scène des grotesques toreros. C'est d'un raffinement d'épure.

La mise en scène de **Louis Désiré** s'y glisse, s'y coule, avec la beauté sans surcharge d'une élégance noble, sans simagrées ni gestes outrés, qui joue avec une émotion contenue, sur la tendresse qui lie les personnages, même le père odieux en général, ici émouvant d'affection filiale pour elle qui pourrait être sa fille. Leur compréhension mutuelle est touchante, humainement vraie dans un juste jeu d'acteurs,

comme la caresse et la gifle au fils.

Dès l'ouverture animée, la foule noire se presse et oppresse Violetta seule dans « ce populeux désert appelé Paris », singularisée par sa robe rouge, désignée victime d'un sacrifice à venir. Même le fameux et joyeux « brindisi » enserre les héros qui ne semblent jamais échapper, hors la parenthèse de la campagne, à l'omniprésent et pesant regard du monde sur leur intimité. Le monologue troublant de Violetta, « È strano... », devant le seuil de ce miroir brisé, le passage à l'acte de la rupture avec l'ancienne vie, est finement figuré par l'abandon respectif des amants dont elle refuse cette toujours présente fleur au profit de celle offerte à Alfredo qu'il rapportera fanée mais florissante de l'éclosion de l'amour.

INTERPRÉTATION



Dès le prélude, cette douce et poignante brume qui semble se lever et ne devoir jamais finir, est étirée vers un infini insondable, tissée comme une douce soie par le jeune chef **Daniele Rustioni**. Pour la première fois aux Chorégies, il ne cède pas au piège du grossissement dans le gigantisme du lieu : d'entrée on sent qu'on est dans une direction musicale d'une qualité supérieure. Il estompe avec délicatesse les « zin-zin /boum-boum » d'un accompagnement de facile fête foraine de Verdi dans la deuxième partie de cette ouverture. À la tête des remarquables **Chœurs des Opéras d'Angers-Nantes, Avignon et Marseille**, dirigeant avec ardeur l'**Orchestre National Bordeaux-Aquitaine**, il en transcende avec finesse les pupitres, exaltant la palette des timbres et attache une attention que l'on dirait amoureuse aux solistes, les accompagnant en finesse sans jamais les mettre en danger, tout adonné, engagé en actions physiques expressives dans la

musique, la mimique et le jeu. Il faudrait réentendre comme il enfle le son au gré de la *messa di voce* de l'exceptionnelle **Ermonela Jaho** qui augmente le volume passionnel de sa voix dans son déchirant « Amami Alfredo ! » : c'est une vague, une houle musicale et émotionnelle qui déferle sans noyer l'interprète où tant d'autres se perdent.

À l'évidence, il y a eu beaucoup d'intelligence et de travail entre le plateau et la fosse pour donner à cette œuvre tragique toute la tendresse humaine dont elle ne déborde pas à première vue dans ce monde cynique et cruel d'un plaisir pas toujours très raffiné. Tout est traité, scéniquement et musicalement, dans la nuance. Tous les personnages, même éphémères, sont bien campés (Giuseppe, **Rémy Matthieu**, Annina, la fidèle et douce servante, **Anne-Marguerite Werster**, le fidèle aussi Grenvil à belle voix sombre de **Nicolas Testé**) ; Flora et le Marquis ne sont pas seulement un couple de comédie, mais des amis attentifs aux leurs, à Violette et Alfredo (**Ahlina Mhandi** , **Christophe Berry**) ; même le Baron (**Laurent Alvaro**), le protecteur officiel de Violetta, s'il empoche (pour elle, pour lui?) l'argent qu'Alfredo lui a gagné au jeu et n'a pas jeté au visage de son amante mais plus élégamment remis entre ses doigts, paraît être solidaire de celle qui l'avait pourtant abandonné et pour laquelle il sera blessé en duel.

Dans cette prestigieuse distribution, la découverte, ce fut le ténor **Francesco Meli** en Alfredo, amant choisi, heureux mais se croyant trahi, fils potentiellement prodigue puis contrit, homme entretenu sans le savoir et désespéré de le savoir. La voix est large, passant aisément la rampe orchestrale et la distance, le timbre chaud et, malgré un vibrato très vite corrigé, il cisèle tout en douceur les nuances de ce rôle, semblant se chanter à lui-même et non triomphalement tonitruer son air ardent mais intérieur comme une confidence d'un jeune homme élu, émerveillé par l'amour d'une femme que tous désirent. C'est du grand art au service non du chanteur mais

d'un rôle.

On ne découvre pas **Plácido Domingo**, légende vivante du monde lyrique que cinéma, télévision ont popularisé mondialement et « divinisé », s'il n'était si attentivement humain aux jeunes talents qu'il favorise, par ailleurs directeur d'Opéras, chef d'orchestre en plus de demeurer le grand ténor aux cent-cinquante rôles qu'il a tous marqués et qui, en Espagnol fidèle au répertoire populaire hispanique trop méconnu, comme Kraus, Caballé, Berganza, los Ángeles, Carreras et autres grands interprètes espagnols, a porté aux quatre coins du monde les charmes de la zarzuela ibérique, dont il a même imposé certains airs comme passage obligé des ténors d'aujourd'hui. Créateur donc autant qu'interprète exceptionnel. On le retrouvait en baryton, tessiture de ses débuts, et qu'il a toujours fréquentée de près dans les grands rôles de fort ténor au médium corsé comme Othello ou Canio, où sa couleur et puissance faisaient merveille. Ici, en baryton verdien tirant vers l'aigu, il était un Germont père, démarche lourde sous le poids autant de l'âge que de l'expérience, décidé à régler une affaire mais vite freiné par les scrupules, la compassion et même la complicité avec son interlocutrice : il s'attend à trouver une courtisane vulgaire et avide et trouve cette jeune femme fragile et forte aux bonnes manières, amoureuse d'un fils qu'il aime et quelque chose passe entre eux. Tout cela est sensible dans le jeu, les hésitations, les gestes ébauchés (remarquable travail d'acteur). S'il donne aux fioritures de son air sur la beauté éphémère de Violetta le tranchant cruel des évidences, il fait des appoggiatures de la sorte de berceuse à son fils, « Di Provenza, il mare il sol... », de véritables sanglots dans le passage « Ah , tuo vecchio genitor, tu non sai quanto sofri ! »

On ne cesse de découvrir **Ermonela Jaho** : Micaela, Butterfly, déjà à Orange, Mireille, Manon, Marie Stuarda, Anna Bolena, ailleurs, etc, elle m'a toujours confondu d'admiration par ce

qui semblait l'identification exacte, vocale, physique et scénique à un rôle. Or, les rôles changent et le même bonheur d'adéquation s'impose à l'écouter, la voir. Sa Butterfly paraissait unique et bouleversait par son sacrifice intime et grandiose. En Violetta, dans la première partie de l'acte I, courtisane adulée, brillante, légère, coquette, la voix brille, s'élève, badine, cocotte, cascade de rires face à Alfredo avec une joliesse irrésistible, l'émission facile farde délicatement toute la technique : l'art, caché par l'art semble tout naturel. Gagnée par l'amour enveloppant des phrases du jeune homme, elle change de tessiture en apparence, plonge dans le grave du soprano dramatique, médium moelleux, malléable de l'introspection et bondit dans le vertige virtuose de la frivolité. Elle nous épargne **le faux contre mi bémol** inutilement surajouté à la partition par des voix trop légères et s'en tient aux **quatre contre ré bémols** vocalisants vraiment voulus par Verdi, vraie couleur du morceau et vérité d'une femme qui n'est pas un rossignol mécanique, mais un tendre oiseau à l'envol vite brisé. Nous sommes au théâtre, à l'opéra : tout y est vrai et tout est faux. Mais **Ermonela Jaho**, sans rien sacrifier de la beauté de la voix expressive, est tellement crédible, si douloureusement vraie en mourante que, pris par l'intensité de son jeu, on s'étonne ensuite, aux bravos, qu'elle réapparaisse si vivante.

Sauvant la production en remplaçant au pied levé **Diana Damrau** souffrante, après son inoubliable aussi Butterfly, elle est sacrée Reine des Chorégies 2016 dont le succès couronne sans faille le flair de l'autre triomphateur qui les aura programmées : **Raymond Duffaut**.

Compte rendu, opéra. Orange, Chorégies, le 3 août 2016. VERDI : La Traviata par Ermonela Jaho. Daniele Rustioni, direction

A l'affiche des Chorégies d'Orange, les 3 et 6 août 2016

Orchestre National Bordeaux-Aquitaine, Chœurs des Opéras d'Angers-Nantes (**Xavier Ribes**), Avignon (**Aurore Marchand**) et

Marseille (**Emmanuel Trenque**) – Direction musicale : **Daniele Rustioni**

Mise en scène : **Louis Désiré** ; Scénographie et costumes : **Diego Méndez Casariego** ; Lumières : Patrick Méuüs.

Distribution :

Violetta Valéry : Ermonela Jaho ;

Flora Bervoix : **Ahlma Mhandi** ;

Annina : **Anne-Marguerite Werster**.

Alfredo Germont : **Francesco Meli** ; Giorgio Germont : **Placido Domingo** ;

Gastone di Letorières : **Christophe Berry**

:Il barone Douphol ; **Laurent Alvaro** :Il marchese d'Obigny : **Pierre Doyen** ; Il Dottore Grenvil : **Nicolas Testé** ; Giuseppe, **Rémy Matthieu**.

Illustrations : © Philippe Gromelle, sauf première photo : Anne-MargueriteWerster (Annina) au chevet de Ermonela Jaho (Violetta) / © Abadie Bruno & Cyril Reveret

Compte rendu, opéra. Pourrières, le 26 juillet 2016 : Faust et Marguerite, Barbier, Terrasse, Offenbach...

Compte rendu, opéra. Pourrières, le 26 juillet 2016 : Faust et Marguerite, Barbier, Terrasse, Offenbach... **DIABLERIES A POURRIERES**. En changeant ou variant les lieux, mais en gardant la même équipe, du petit cloître du couvent des Minimes à la

Place du Château de Pourrières ou au Château de Roquefeuille, l'Opéra au Village n'a ni perdu son âme ni sa qualité. Âme de personnes de qualité qui ont su animer musicalement un village, fédérer des dizaines de bénévoles depuis plus de dix ans pour faire un rendez-vous obligé de cet endroit, désormais disséminé en trois lieux, la chapelle douillette pour les concerts d'automne et d'hiver et, pour les spectacles d'été, la Place, admirable mirador du Château, dominant à perte de vue une plaine viticole avec quelques mas arrimés à un cyprès comme des barques dans la houle des sillons, entre le Montagne Sainte Victoire à l'ouest, la chaîne de l'Étoile au sud et, à l'est, les monts Auréliens qui, sans l'écraser, arrêtent le regard et le chemin de la troisième scène, le beau domaine du Château de Roquefeuille.



Lieux patrimoniaux et patrimoine

Des lieux patrimoniaux pour des spectacles modestes en moyens mais généreux en réussite et ardents au travail assidu d'exhumer et rendre vie à des œuvres d'un patrimoine ni pompeux, ni pompier et surtout pas pompant, mais « peuple » : des opérettes, coquette et tout aussi modeste appellation de ces courtes saynètes musicales qui ont fait rire nos arrière grands-parents et nous font, aujourd'hui, sourire par des livrets certes surannés, mais qui, mine de rien, sont imbus de culture, baignent dans une érudition musicale alors populaire. En effet, fonder des effets spectaculaires et musicaux sur le pastiche, la caricature à force de citations scéniques ou lyriques d'un original, ici le Faust de Gounod, suppose au moins un fonds culturel commun entre le bourgeois pouvant se permettre le luxe de l'opéra et le peuple se contentant au mieux du « paradis », le poulailler, ou de la vulgarisation populaire des parodies des vaudevilles où, finalement, toutes les classes pouvaient se retrouver à moindres frais. Une époque, entre Second Empire, malgré tout déjà attentif au peuple, et une Troisième République dont la grandeur fut de veiller à l'éducation populaire, qui nous adresse un miroir et ses reflets où s'abîme aujourd'hui la réflexion sur la perte du patrimoine national d'une culture, pour modeste qu'elle paraisse, identité d'un peuple.

Il me semble donc, sans emphase, nécessaire de souligner encore que, grâce à la modeste gentillesse de tous ces bénévoles et le travail acharné de l'équipe artistique, ce qui se passe à Pourrières l'air de rien, sans prétention, est une restauration d'un humble pan de culture perdue.

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

cent-cinquante-huit chanteurs auditionnés soigneusement, plus trente-six choristes, trente-sept musiciens, trente cinq concerts. L'action pédagogique a pu accueillir quatre-cent-quatre-vingt scolaires. Sans oublier mille repas servis aux spectateurs désireux de partager ce sympathique moment avant le spectacle, c'est-à-dire près d'un sur dix. Car ce festival, on me pardonnera la redite, allie joyeusement la gastronomie, l'art de la bouche, et l'art de chanter : il mérite le nom d'opéra bouffe, à tous les sens plaisants des termes, lyrique et culinaire, qu'on arrose des généreux vins du cru généreusement offerts par des vigneronns locaux. D'autant que la solide équipe artistique qui le préside, Bernard Grimonet pour la scène, Luc Coadou pour la direction musicale, tout aussi bénévoles, ont donné à ce festival l'identité de brèves saynètes comiques, bouffesdonc. Avec la complicité d'Isabelle Terjan qui dirige du piano le petit effectif musical, clarinette, violoncelle, accordéon, ils en assurent également les arrangements musicaux dont les partitions sont absentes.

DIABLERIES AU PROGRAMME

Cette année, l'Opéra au Village se donnait, s'adonnait joyeusement au diable, avec deux opérettes inspirées du célèbre opéra de Charles Gounod, lui-même inspiré du fameux Faust de Goethe, dont le facteur commun, un lever de rideau, un Prologue, était un extrait de Faust et Marguerite (1868) de Frédéric Barbier (1829-1889), prolifique compositeur d'opérettes bouffes en un acte, sur un texte cocasse de Bernard Grimonet, d'après le livret de Bumaine et Blondelet. Deux chanteurs devant incarner Faust et Marguerite dans l'opéra de Gounod, à force de tergiverser, de cabotiner, ratent non seulement la répétition mais leur entrée en scène, et camouflet à leur vanité de cabots, sans grand dommage apparemment pour le spectacle puisqu'on apprend que le metteur en scène moderne (clin d'œil de Grimonet), plus que minimaliste, a pu se passer des héros à la grande satisfaction du public. On goûte « J'ai cassé ma bretelle... » qui évoque irrésistiblement « Votre habit a craqué dans le dos... » de

l'antérieure Vie parisienne d'Offenbach (1866) et l'air du maquillage et ses coquettes et cocottantes notes joyeuses des bijoux faustiens. La soprano Claire Baudouin et le ténor Olivier Hernandez, belles et claires voix, bons acteurs, s'échauffent ici agréablement pour les deux pièces qui suivent, leurs diverses incarnations de Marguerite et Faust et ils ne rateront pas leur entrée, ces deux fois !

Faust en ménage

Opérette bouffe posthume (1924) de Claude Terrasse (1867-1923), connu pour sa musique de scène d'Ubu Roi d'Alfred Jarry (1896), considéré comme un hériter d'Offenbach. C'est une claire et hilarante suite à Faust de Gounod. Sinon vingt ans, c'est quinze ans après que l'on retrouve nos héros, mais bien fatigués sauf la fringante Marguerite, la beauté du diable, fatiguée justement de la fatigue de son Faust d'époux que la complaisance du méphitique Méphisto a sauvé de l'enfer, se condamnant lui-même à l'ire de Satan sauf à se racheter par l'âme de Marguerite poussée à l'adultère dans les bras d'un Siebel désormais homme et soldat.

En couple amoureux usé inégalement par le ménage et le temps, nous retrouvons les excellents Claire Baudouin et Olivier Hernandez auxquels se joignent le puissant baryton Thibault Desplantes en Méphisto décrépité et le contre-ténor Raphaël Pongy, dont la voix est judicieusement et plaisamment choisie ici sans doute pour incarner, par sa force, l'homme, et par son ambiguïté sexuelle, le travesti du Siebel original. Une accorte et acariâtre comédienne, Béatrice Giovannetti, campe avec drôlerie une Dame Marthe servante du couple, à l'accent allemand à couper au couteau, bien capable d'attraper le pauvre diable par la queue.

Plus que le texte, le comique de qualité vient des citations musicales, exactes ou détournées, variées, suggérées, de l'opéra de Gounod, la ballade du roi de Thulé, air des fleurs, le duo, « le Veau d'or... », « Anges purs... » etc, pétillantes de verve et d'intelligence musicale dans leur enchaînement. L'air de Marguerite est des plus jolis et celui « Le sucre est

hors de prix », digne du loufoque Offenbach. Les beaux costumes d'époque (Mireille, Anne-Marie, Michelle, Nouch) contrastent avec la cape et bonnet pointus fatalement rouges de Méphisto, hébété, titubant malgré sa canne, réduit ici, dépossédé de ses pouvoirs, au rôle de « Diable honoraire d'opérette », ratant par excès de plus ou de moins un rajeunissement de la dernière chance de Faust, retombé en enfance ou dans un gâtisme précoce, inutile aux vœux charnels d'une rouée Marguerite qui ne file plus doux le sien, finalement comblée par le fuseau du frais et fringant Siebel.

Les trois baisers du diable

Sur un texte de ses habituels comparses Henri Meilhac et Ludovic Halévy, les duettistes librettistes futurs auteurs du livret de Carmen , Offenbach, en 1858, met en musique Les trois baisers du diable, une œuvre un peu inhabituelle dans sa prodigieuse production. Au lieu de la bouffonnerie boursouflant la bourgeoisie que à laquelle nous a habitués « le petit Mozart des Champs-Élysées », cette œuvre, une plutôt insolite scène paysanne avec musique de musette pastorale souvent, bascule et baigne dans une féerie dont Offenbach, qui rêvait de sortir de son rôle d'amuseur permanent dans ses opérettes, nimbera son grand opéra, Les Contes d'Hoffmann, qu'il ne verra malheureusement pas sur scène puisqu'il meurt l'année précédant la création de 1881. La vocalité, hors quelques procédés qui sont la marque du maître ès décomposition des mots, affiche ici une autre ambition : airs brillants, air à boire, ensembles, longue scène concertante et, dans ce registre visant le « grand opéra », tous les chanteurs cités dans l'opérette précédente (un enfant, muet, complète la distribution) sont à féliciter de leur grande maîtrise technique et musicale pour un résultat de toute beauté : on les sent heureux de donner leur mesure. L'instrumentation passionnément et ludiquement forgée en commun par les musiciens est encore remarquable, l'on ne peut que le dire en passant, sans les épuiser, au fil d'une plume épuisée à tenter d'en capter les trop rapides trouvailles

musicales humoristiques en tachant de n'en pas perdre l'écoute : frissons, ronflements diaboliques, grincements d'archet du violoncelle, ricanements de l'accordéon, cris perçants de la clarinette, piano scandant ou ponctuant l'angoisse à petit pas du Diable : ils se sont fait plaisir et nous le communiquent. Avec sa précision habituelle, mais aussi sa liberté, Luc Coadou dirige ce petit monde, plateau et ensemble, avec alacrité, un sensible bonheur qu'il nous fait partager.

Dans un simple décor pratiquement semblable et prestement modulable, loge de théâtre, intérieur d'appartement bourgeois ou paysan (sans autre précision onomastique comme les costumières, dans une amicale dénomination, Gérard, Jacky, Dominique, Alain, Jean-Pierre, Michel), Bernard Grimonet joue avec aisance d'une grande palette scénique à laquelle ces jeunes chanteurs se plient avec souplesse : gestes typés, stéréotypés, outrés des cabotins dans une plaisante gestuelle d'autrefois entre convention de théâtre et de cinéma muet, fluidité et accélérations ou ralentissement des déplacements ; les personnages sont savoureusement campés, croqués. Mais, diablerie ? on avoue n'avoir pas saisi comment ce diable d'homme, sans moyens techniques extraordinaires, réussit les scènes féeriques, des myriades, des constellations d'étoiles que l'on garde aux yeux avec l'émerveillement de l'enfance, sans réelle volonté réaliste d'en percer le mystère, tout au plaisir bienheureux de s'abandonner à cette nuit des étoiles en avance.

Encore une réussite sans tambour ni trompette de ce festival aux confins des Bouches-du-Rhône et du Var, qui n'est pas au Diable Vauvert.

**L'Opéra au Village, Pourrières,
Faust et Marguerite de Frédéric Barbier (adaptation B.
Grimonet)**

**Faust en ménage de Claude Terrasse,
Les trois baisers du diable de Jacques Offenbach.**

Pourrières, le 26 juillet 2016. A l'affiche les 23, 24, 26 et

27 juillet 2016.

Direction musicale : Luc Coadou,

Mise en scène : Bernard Grimonet.

Avec :

Claire Beaudouin, soprano ; Thibault Desplantes, baryton ;
Olivier Hernández, ténor ; Raphaël Pongy, contre-ténor ;
Béatrice Giovannetti, comédienne, Annabelle (l'enfant).

Isabelle Terjan (piano), Claude Crousier (clarinette),
Angélique Garcia (accordéon) et Virginie Bertazzon
(violoncelle).

Décors : Gérard, Jacky, Dominique, Alain, Jean-Pierre, Michel.

Costumes : Mireille, Anne-Marie, Michelle, Nouch. Régie :
Sylvie Maestro et MDE Sound Live. Photos : © JL.Thibault

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra, le 11 juillet 2016. Mozart : L'Enlèvement au sérail. Wajdi Mouawad/ Stefano Montanari

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra, le 11 juillet 2016. W. A.
Mozart : L'Enlèvement au sérail. Wajdi Mouawad, mise en scène.
Stefano Montanari, direction musicale. L'Opéra de Lyon a
choisi de clore sa saison avec Mozart, en confiant à **Wajdi
Mouawad** – futur directeur du Théâtre de la Colline – le soin
de mettre en images une nouvelle production de L'Enlèvement au
sérail (qui est, soit dit en passant, sa première mise en
scène d'opéra). En optant pour une réécriture de pans entiers

du livret, l'homme de théâtre libano-canadien parvient à mettre à distance l'exotisme convenu et les histoires d'amour contrarié. Sa régie replace au centre des débats l'idéal féminin comme figure tutélaire des sentiments amoureux. En refusant de rejeter et de se moquer des turcs qui les ont retenu prisonnières, Constance et Blondine affirment haut et fort qu'il n'y a pas de frontière à l'amour, et que leur épisode carcéral avait tout d'une belle aventure. La tentative de libération de Belmonte et Pedrillo apparaît paradoxalement comme une initiative maladroite qui contrevient aux amours de leurs fiancées. Mais ce manichéisme Orient-Occident pêche sur la longueur par son systématisme appuyé, et Mouawad manie par trop les bons sentiments en agitant des panneaux sémantiques assez lourds. Le décor très abstrait et peu perturbant d'Emmanuel Clolus justifie néanmoins la lisibilité des messages, et permet à la direction d'acteurs de se déployer sans obstacle.

Longtemps Premier violon au sein de l'ensemble Accademia Bizantina, **Stefano Montanari** se révèle – à la tête d'un Orchestre de l'Opéra de Lyon dans une forme superlative – comme l'un des triomphateurs de la soirée. Le chef italien marie en effet avec un art consommé l'approche symphonique d'une formation traditionnelle, et les impératifs d'une relecture à l'ancienne. Magnifique de souplesse, de présence, de relief sonore, une telle direction donne à la partition un coup de jeune, car elle en souligne les nombreuses audaces instrumentales qui annoncent clairement des réussites postérieures. *(NDLR: l'apport des chefs de la nouvelle génération, pour lesquels la pratique historiquement informée, ne pose aucun problème, ne cesse de démontrer ses bienfaits, appliqués aux orchestres traditionnels, sur nutriments modernes : [voir ici toute la démarche d'un jeune maestro comme Bruno Procopio, chef et claveciniste, récent chef invité à l'Orchestre royal Philharmonique de Liège](#))*

La distribution réunie par Serge Dorny tire avec éclat son épingle du jeu. La soprano colorature candienne **Jane Archibald** est une Constance dont chaque intervention soulève

l'enthousiasme ; la vocalise est aisée jusque dans les

notes interpolées, alors que les moments introspectifs bénéficient d'un traitement tout en rondeur. Il en va de même pour le Belmonte ardent du jeune et talentueux ténor français **Cyrille Dubois**, qui fait preuve d'un panache indéniable dans ses quatre airs : généreux, pénétrant, charmeur, son chant frise tout simplement l'idéal. Si l'acteur **Peter Lohmeyer** ne fait croire à aucun moment aux tourments qu'il menace de faire subir à sa prisonnière (Mouawad en fait au contraire une sorte de philosophe plein de sagesse), la basse bavarroise **David Steffens** s'avère, lui, très convaincant dans le rôle du gardien du harem (Osmin), dégraissant agréablement son chant pour éviter de conférer des couleurs trop sombres à son sadique personnage. En Blondine, la soprano polonaise **Joanna Wydorska** fait feu de tout bois, avec sa voix tellement assurée, tirant même un peu la couverture à soi avec une espièglerie presque éhontée dans son affrontement avec Osmin. Enfin, le ténor allemand **Michael Laurenz** est un Pedrillo simplement parfait, en acteur accompli doublé d'une voix d'une éclatante santé.



Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra, le 11 juillet 2016. W. A. Mozart : L'Enlèvement au sérail. Konstanze : Jane Archibald, Blonde : Joanna Wydorska, Belmonte : Cyrille Dubois, Pedrillo : Michael Laurenz, Osmin : David Steffens, Selim :

Peter Lohmeyer. Décors : Emmanuel Clolus ; Costumes : Emmanuelle Thomas ; Lumières : Eric Champoux ; Dramaturgie : Charlotte Farcet. Mise en scène : Wajdi Mouawad. Choeur et Orchestre de l'Opéra National de Lyon. Stefano Montanari, direction musicale.



NDLR : Jane Archibald est d'autant plus familière du rôle de Constanze qu'elle l'a magnifiquement défendu lors d'une représentation mémorable à Paris, TCE en septembre 2015, récemment édité au disque sous la direction de l'excellent [Jérémie Rhorer, version de l'Enlèvement au Sérail, couronnée par le CLIC de classiquenews de l'été 2016](#)).

NDLR : Note de la Rédaction.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 15 juin 2016. Verdi : Macbeth. Steinberg / Béliier-Garcia

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 15 juin 2016. Verdi : Macbeth. Steinberg / Béliier-Garcia. Triomphale fin de saison à l'Opéra de Marseille. 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 XVIe et XVIIe 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 XVIIe siècle, la pièce sera reléguée après avoir régalié le grand public.

MACBETH, un théâtre de l'horreur



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 supéarieur 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

Théâtre baroque du monde, mais une 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, 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, 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'encastrer, 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 sans descendance.

Les sombres costumes (Catherine et 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, et, élargis 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. Les robes des dames éclaireront de gaies couleurs les 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, un piano, renversés sont des signes connus de décadence et chute, de révolution, chez Frédéric Béliet-Garcia qui signe cette mise en scène.

On admire la qualité plastique, l'agencement pictural des groupes, de ce chœur pratiquement omniprésent et admirablement préparé par Emmanuel Trenque, notamment les sorcières qui, sous la baguette nuancée et puissante de Pinchas Steinberg, passent du murmure sardonique au ricanement sarcastique, d'autant plus inquiétantes d'être traitées scéniquement en femmes banales, presque en voisines : le mal est parmi nous. Le chef, dès le prélude, donne aux cordes un 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, glisse l'angoissante onirique et désolée de la scène du somnambulisme. Tout au long de l'œuvre, il nous fera goûter les mêmes qualités de relief délicat pour les détails des divers pupitres et de violence déchaînée sans jamais brouiller les lignes, les volumes d'une œuvre polie par Verdi pendant près de vingt ans.

PLATEAU ADMIRABLE

Le plateau est admirable. Tour à tour valet servile de Macbeth, assassin à gages asservi aux noirs desseins du maître, une apparition puis médecin de Lady Macbeth, **Jean-Marie Delpas**, multiplie en peu de phrases une grande présence dramatique et vocale, sombre en timbre mais limpide en diction. 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, et l'on ne reprochera pas au ténor **Xin Wang**, timbre soyeux, un manque de présence que le rôle ne lui accorde pas. Beaucoup plus présente par le travail scénique que lyrique, **Vanessa Le Charlès**, suivante de Lady Macbeth est traitée, cheveux courts et habits masculins, 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. Lorsque on entend enfin les quelques phrases de son joli soprano le contraste est frappant.



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, **Stanislas de Barbeyrac** est bouleversant, déchirant son timbre lumineux de ténor de la déchirure de sa chair, retrouvant en jeune héros des accents vengeurs superbes pour terrasser le monstre. Autre père attentif, veillant sur sa progéniture, son fils, et réussissant à la sauver dans la forêt du piège, Banquo, auquel les sorcières ont prédit que, sans régner, il aurait une lignée de rois, est incarné par la noble allure de **Wojtek Smilek**. Dans son grand air assailli de noirs pressentiments sur la mort qui le guette, il déploie le sombre tissu de sa voix de basse, passant du murmure oppressé à son fils à l'éclat terrible de la révélation lucide du complot jusqu'à un éclatant mi aigu final.

On sait que Verdi, toujours soucieux de vérité dramatique, voulait, pour sa Lady Macbeth, un timbre laid 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. On ne dira pas que la soprano dramatique hongroise **Csilla Boross** remplit le réquisit verdien de laideur vocale en revanche, même si l'expression dramatique dans la scène du somnambulisme semble paradoxalement trop sommeiller, sa voix charnue, immense, remplit pleinement toutes les exigences du rôle : largeur et couleur égale du timbre, passant avec aisance des notes les plus corsées de la tessiture terrible du rôle aux sauts d'aigus pleins et triomphants. Un triomphe assurément. À ses côtés, en Macbeth, scéniquement et vocalement, le baryton **Juan Jesús Rodríguez**, triomphe pareillement : égale aussi sur tout le registre, sa voix d'airain aux teintes bronzées se joue de la difficulté de ce rôle écrasant sans en être écrasé. Homme du doute, 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 découvre. Triomphale fin de saison à l'Opéra de Marseille.

Opéra de Marseille,

Macbeth de Verdi

Livret de Francesco Maria Piave d'après la tragédie de Shakespeare

Coproduction Opéra Grand Avignon

7, 10, 12, 15 juin 2016

Orchestre et chœur (Emmanuel Trenque) de l'Opéra de Marseille sous la direction de

Pinchas Steinberg. Mise en scène : Frédéric Béliet-Garcia.

Scénographie : Jacques Gabel ; costumes : Catherine et Sarah Leterrier. Lumières : Roberto Venturi.

Distribution

Macbeth : Juan Jesús Rodríguez ; Lady Macbeth : Csilla Boross ; Banquo : Wojtek Smilek ; Macduff : Stanislas de Barbeyrac ; suivante de Lady Macbeth : Vanessa Le Charlès ; Malcolm : Xin Wang ; serviteur de Macbeth, un sicaire, une

apparition, le médecin : Jean-Marie Delpas ; un hérault : Frédéric Leroy.

Photo : © Christian Dresse / Opéra de Marseille 2016

Compte rendu, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016. Bizet : Carmen. Marie Kalinine. Jacques Chalmeau, Richard Martin

Compte rendu, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016. Bizet : Carmen. Marie Kalinine. Jacques Chalmeau, Richard Martin. Les défis d'une production. Le pari était de taille : celle, démesurée, du Dôme. La réussite est à cette mesure ou démesure. Les défis : une œuvre fétiche, une salle, un plateau immenses, un nombre impressionnant de cent-vingt choristes et soixante enfants s'ajoutant aux chanteurs, acteurs, sur scène et un nombre nourri de spectateurs pour un financement sous-alimenté frôlant le zéro à cette échelle, n'était-ce la généreuse participation de l'Opéra de Marseille qui sent bien dans cette entreprise de l'Opéra Studio Marseille Provence de populariser l'art lyrique un moyen d'y attirer des gens qui n'y viennent pas ; former les futurs spectateurs par l'intéressement volontaire au projet des lycées et centres de formation professionnelle comme l'an dernier pour la miraculeuse Flûte enchantée qui charma un public nouveau

médusé et respectueux, souvent des parents, plongés dans le cœur de la création pendant les mois où leurs enfants avaient participé, sous la direction de maîtres à saluer, à la conception des décors, des costumes, sous l'œil bienveillant du chaleureux Richard Martin qui en signait une magique mise en scène sous la baguette du même Jacques Chalmeau, qui dirigeait déjà la Philharmonie Provence Méditerranée, soixante et dix musiciens en fin de cursus dans les conservatoire de région, auxquels on offre une belle expérience professionnelle.



Défis de Carmen

Ce noble désir de populariser sans démagogie l'opéra, modeste en moyens mais ambitieux dans ses vœux, était riche d'un fastueux plateau de niveau national et international. Les deux compères, à la scène et à la fosse, Martin et Chalmeau, se retrouvaient donc de nouveau pour cette aventure d'autant plus périlleuse que Carmen est une œuvre patrimoniale, sacralisée et popularisée, qu'on ne touche jamais sans risquer de heurter un public qui a fait d'une œuvre publique une propriété personnelle. Autre risque supplémentaire, déconcerter des connaisseurs : par un minutieux travail de recherche d'archives en bibliothèque, **Jacques Chalmeau** nous offrit le luxe d'une édition critique originale de la partition de Carmen, telle qu'elle fut créée, selon lui, le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique, allégée d'ajouts, allongée de passages supprimés. On ne peut que saluer cette belle initiative musicologique, même si nous pouvons aussi la questionner plus bas.

Réalisation et interprétation

Remplir l'immense plateau sans effet grossier de remplissage n'était pas le moindre défi relevé par **Martin**. Il le meuble sans l'encombrer et l'intelligente et sobre scénographie de Floriande Montardy Chérel joue le jeu avec une simplicité qui rejoint le naturel évident de cette production sans maniérisme : à jardin, au fond, des structures évoquant vaguement, autant qu'on puisse juger dans des lumières vagues, des murs –sans doute ceux de l'usine, la manufacture de tabac–

peut-être des remparts, ceux de Séville où se nichera la taverne de Lillas Pastia, sur lesquels apparaîtra enfin Carmen, juchée, perchée, intronisée physiquement mais avec désinvolture, sur cette hauteur : la hautaine gitane ironique, les hommes à ses pieds cherchant vainement à l'atteindre, est d'entrée signalée on dirait par son altitude, une échelle littéralement supérieure par sa beauté au reste des femmes, bien au-dessus du troupeau des hommes qu'elle domine par son intelligence. Quelques cubes, des murets au centre seront aussi banc de repos pour la pause des cigarières, pour des mères de famille, des grand-mères promenant le landau de la progéniture, ou, à cour, socle ou siège, pour les soldats, des gendarmes français des années d'après-guerre où se déroule ici l'action : forum antique d'une Séville au long passé romain, agora marseillaise d'une Phocée grecque, bref, vaste place, piazza ou plaza méditerranéenne « où chacun passe, chacun va », s'offrant en spectacle et commentaire à tous les autres, toujours témoins de la comédie et des drames en plein air, grand marché avec marchande des quatre saisons, étals de ventes diverses, une carriole avec des oranges des vergers andalous. Et, en fond, en graphismes scalènes par les vidéos suggestives de Mathieu Carvin, les toitures anguleuses d'un quartier ouvrier avec la verticale des cheminées en briques, et les grandes fenêtres hagardes de la manufacture de tabac, sans doute celle, marseillaise, de la Belle-de-mai, parfois traversées d'ombres chinoises. D'autres projections, dans des lumières oniriques, dessineront des épures mouvantes, linéaires, presque abstraites, de paysages urbains ou montagnards : la technique d'aujourd'hui pour évoquer et éviter les lourds décors d'autrefois.

Sans faste inaccessible à ce monde ouvrier sauf pour les danses gitanes de la taverne, les costumes de Gabriel Massol et Didier Buro jouent avec justesse la mode des années 50, tabliers de travail des femmes sur les blouses simples, d'où se distinguent quelques robes à volants des Bohémiennes, suggérant subtilement, sinon la lutte des classes, celles des ethnies affrontées. Détail touchant : à la pause de la

Manufacture, les ouvrières s'empressent d'allumer la cigarette mais une mère se presse, se précipite pour en profiter pour donner le sein à son enfant que gardait la mémé.

Un camion joyeusement traîné par les enfants de la garde montante, des gendarmes boutonnés jusqu'au col, l'armée gardienne de l'ordre et des travailleurs traverse ostensiblement, occupe l'espace et, groupe inquiétant de noirs corbeaux immobiles à cour et à jardin, deux chœurs de prêtres : l'Église, l'autre pilier d'un état répressif de fonctionnaires comme une oppressante famille qui fonctionnait comme l'état, celle de Don José avec la Mère et ses principes au centre, Mère Patrie et Mère Église, Travail, Famille, Patrie. Vichy n'était pas loin et la Libération, de passage au fond, peut être incarnée par la gitane libertaire et ses anarchiques hors-la-loi. On sait gré à Richard Martin, dont on connaît la fibre, d'avoir souligné cette présence inquiétante, non de la religion qui peut aussi libérer, mais d'une écrasante Église espagnole toujours au service des puissants : je rappellerai que l'Espagne, loin avoir écrasé « l'infâme » voltairien, après la parenthèse libérale due à la Révolution française, l'avait vue revenir, plus puissante et arrogante que jamais, avec le rétablissement même de l'Inquisition, à l'époque de cette Carmen, dans les bagages de Ferdinand VII, le pire monarque de son histoire, que les « 100 000 fils de Saint Louis », l'armée envoyée par la France et saluée par Chateaubriand, avait restauré sur son trône, assis déjà sur le massacre et l'exil des libéraux, comme fera, exactement un siècle plus tard le général bigot Franco. Et je ne puis m'empêcher de voir, dans ce dérisoire et luxueux trône de procession porté dans sa vacuité triomphale dans le grotesque défilé final des toreros, piètres héros d'un peuple asservi aux jeux de cirque sans pain, une allégorie de la sinistre mascarade franquiste qui se pavanait encore aux jours où Martin situe l'action.

Les masques goyesques de sinistre carnaval tauromachique, le ridicule char de triomphe d'un Escamillo attifé de grotesque façon, dénoncent aussi clairement l'imposture de l'héroïsme de

farce d'une corrida où le sadisme des spectateurs paie pour applaudir le sang versé, pour acclamer en direct la torture et le meurtre d'une vie : « Viva la muerte ! », 'Vive la mort !', le cri même du fascisme espagnol. Ce même public qui fera cercle pervers, avide du spectacle sanglant, mais immobile et indifférent au drame qu'il n'empêchera, pas autour de l'estocade finale de Don José à Carmen : dans ou hors de l'arène, la même soif de sang.

La nécessaire sonorisation des solistes, du moins à la première, pose un problème de réglage spatial : les voix du fin fond de la scène, ou des coulisses pour Escamillo et Don José, paraissent plus grosses que lorsqu'elles sont devant où elles retrouvent un volume plus acceptable. Les vifs déplacements des personnages du délicat quintette, perturbant les volumes sont cause sans doute aussi d'une impression de décalage. La joyeuse chorale turbulente des enfants, avec cette distance et ce mouvement, était difficile à tenir à la baguette. Les chœurs, statiques, sonnent bien tout naturellement, emplissant l'espace, tout comme l'orchestre finement tenu par Chalmeau qui, avec une dévotion respectueuse, suit à la lettre les subtiles indications de dynamique et de nuances de volume de Bizet, parfaitement suivi par sa phalange.

L'autre problème est le choix, discutable, au prétexte de fidélité originelle, de la version Opéra-comique de Carmen : les passages parlés imposent aux chanteurs un déplacement fatigant de la voix qui n'est pas toujours heureux, sans compter le jeu théâtral différent du lyrique. Seules les voix graves, en général parlent et chantent sur la même tessiture et le Zúñiga plein d'élégance de la basse Frédéric Albou, à partir d'un sol ou fa, garde la même égale et belle couleur sombre dans sa parole ou chant. Le handicap du texte parlé ne se pose pas pour les truculents et picaresques comparses, fripons fripés, pendants évidemment pendables, Jean-Noël Tessier, joli ténor, le Remendado, et Mickael Piccone, baryton, le Dancaïre, qui assument allègrement la part opératique comique de l'œuvre. Ce versant presque opérette

était annoncé par l'air restitué ici à Morales, excellemment interprété par le baryton Benjamin Mayenobe, une histoire vaudevillesque saugrenue, d'ailleurs soulignée par la projection d'un Guignol.

Autre retour à la version originale, le changements de tessiture de Mercedes, redevenue ici soprano léger, délicieusement et malicieusement incarnée par **Sarah Bloch**, avec sa digne complice en frasques, Frasquita, au timbre doucement voluptueux de la mezzo **Hélène Delalande**. Seule « étrangère » de cette distribution française, la soprano arménienne **Lussine Levoni** est autant une Micaela étrangère au monde grouillant sévillan et gitan qu'elle est intégrée lyriquement dans un rôle français qu'elle sert avec une voix tendre mais ferme, égale sur toute sa tessiture. Le baryton **Cyril Roverly**, se tirant sans difficulté de l'air ardu du toréador qui nécessite autant de grave que d'aigu, les chanteurs sacrifiant en général le premier pour faire sonner le second, d'une voix égale, campe un Escamillo certes ostentatoire mais plein de panache, avantageux et généreux de son athlétique personne, vrai star qui ose un strip, lançant spectaculairement son débardeur aux fans, aux femmes, et l'on est heureux qu'il offre la beauté de sa plastique aux dames et à l'envie des hommes plutôt qu'à une brave bête de taureau qui n'en a rien à faire.

Don José, c'est le Marseillais international Luca Lombardo, qui a chanté le rôle dans le monde entier, incarnant et défendant le beau chant français. Il unit, à un physique d'homme mûr, blessé par l'existence, la fraîcheur juvénile d'une voix comme une nostalgie déchirante de la jeunesse qui rend plus poignant son émoi devant la jeunesse et la beauté de Carmen. C'est une autre dimension humaine du personnage qu'il apporte à l'œuvre, une vérité passionnelle qui n'est pas simplement l'incompatibilité ironisée par la gitane entre le chien soumis gardien de l'ordre et le loup épris de liberté : l'homme accroché à une jeunesse qu'il poignarde, cloue d'un couteau faute de pouvoir la fixer. Ligne de chant, tenue de souffle, sa voix se plie aux nuances et nous offre l'aigu de

l'air de la fleur en un pianissimo doucement douloureux, voulu par Bizet, que les ténors n'osent jamais en scène.



Digne objet de ses vœux, allure, figure, jeunesse, **Marie Kalinine**, dans la tradition dépoussiérée par les grandes interprètes espagnoles du rôle comme Los Ángeles ou Berganza, est une Carmen de grande classe, non de classe supérieure aristocratique, mais de la noblesse innée gitane, ouvrière, cigarière, contrebandière, mais en rien roturière ou ordurière, ce n'est pas une cagole marseillaise. Comme dans *Mérimée*, elle se fera castagnettes des débris d'une assiette qu'elle casse pour accompagner sa danse, et qu'elle rejette ensuite avec dédain. Carmen, en latin et en espagnol signifie 'charme', sortilège : elle est l'intelligence de la femme qui toujours fut suspecte, d'Ève aux sorcières auxquelles l'assimile d'emblée le timoré Don José pour se justifier et

s'innocenter de sa folle passion. Velouté coloré de la voix, grave profond sans effet vulgaire de poitrine, elle joint, à l'élégance de la silhouette celle du timbre d'une voix aisée sur toute la tessiture, un jeu tout en finesse, sans effet, qui rend plus terrible, celui comme un coup de poignard qu'elle assène à José d'un murmure cruel : « Non, je ne t'aime plus », allant au devant de son suicide.

Mère et fille, sœurs par la beauté égale de leur silhouette, les chorégraphes et danseuses flamencas María et Ève Pérez, assurent et assument la vérité andalouse d'une Carmen que nombre d'Espagnols, en dehors des emprunts (Iradier) et inspirations (Manuel García) de Bizet, sentent comme vraiment espagnole.

Version originale de Carmen? Tout en saluant le travail musicologique de **Chalmeau** pour revenir à l'original de la création, on se permettra quelques remarques. D'abord, les textes parlés ne sont pas donnés, heureusement, in extenso. Même coupés, ils n'apportent pas grand chose sauf un détail de la vie de José qui a fui la Navarre après un drame d'honneur, un duel sans doute, et sont bien moins bons que les récitatifs concis et bien frappés de Guiraud. Les pages orchestrales rétablies sont naturellement belles mais leur légèreté, à une première et seule écoute, tire encore l'œuvre vers le versant Opéra-Comique et l'air rajouté de Morales, cette comique histoire de cocu, la fait sombrer, avec le pendant du quintette des contrebandiers, franchement vers l'opérette. Bizet fut sans doute avisé de les couper et, sans nier le plaisir de la curiosité, il n'y a sans doute pas lieu de sacraliser la première d'un spectacle vivant toujours appelé à bouger : l'intérêt historique n'est pas forcément esthétique. Figaro s'était « mis en quatre », selon l'expression de Beaumarchais pour plaire car la version en cinq actes de la première fut un échec ; Mozart fit un deuxième air pour son Guglielmo de Cosí, plus court, et on ne chante pratiquement jamais le premier, sans compter les retouches d'autres œuvres ; on sait aussi ce qu'il advint du Barbier de Rossini à la

première ; Bizet aussi, de son vivant, retoucha le sien. Verdi n'a cessé de remanier ses opéras.

Par ailleurs, si c'est là la version originale, on s'étonne de ne pas trouver la habanera initialement écrite par Bizet (enregistrée en « plus » par Michel Plasson dans un enregistrement) puisque il abandonna cette mouture et emprunta ce qui est devenu « L'amour est enfant de Bohème... » au plaisant duo entre un séducteur créole et une jolie mulâtresse, El arreglito de Sebastián Iradier, qu'il cite, musicien espagnol professeur de l'Impératrice Eugénie de Montijo, connu universellement par son autre habanera, La paloma.

Compte rendu critique, opéra. Marseille, Dôme, le 5 juin 2016.

Bizet : Carmen. La Philharmonie Provence Méditerranée, le Chœur Philharmonique et le Chœur Amoroso du CNRR de Marseille sous la direction musicale Jacques Chalmeau.

Mise en scène et lumières : Richard Martin.

Scénographie : Floriande Montardy Chérel ; costumes : Gabriel Massol et Didier Buro. Vidéo : Mathieu Carvin / Char et le costume d'Escamillo : Danielle Jacqui.

Distribution

Carmen : Marie Kalinine ; Micaela : Lussine Levoni ; Mercédès : Sarah Bloch ; Frasquita : Hélène Delalande ; Don José : Luca Lombardo ; Escamillo : Cyril Rovey ; Morales : Benjamin Mayenobe ; le Dancaïre : Mickael Piccone ; le Remendado : Jean-Noël Tessier ; Zúñiga Frédéric Albou

Ana Pérez et Marie Pérez : chorégraphie et danse flamenco.

Compte-rendu, opéra. Liège, Opéra Royal de Wallonie, le samedi 21 mai. Giuseppe Verdi : La Traviata. Stefano Mazzonis di Pralafera, mise en scène. Francesco Cilluffo, direction musicale.

Créée en 2009 à l'Opéra Royal de Wallonie, reprise en 2012, cette production de **La Traviata de Giuseppe Verdi** – signée par **Stefano Mazzonis di Pralafera**, également directeur artistique et général de l'institution liégeoise – est redonnée in loco avec une distribution entièrement différente.



La soprano d'origine roumaine **Mirella Gradinaru** est une Violetta très convaincante, affrontant sans sourciller les coloratures de l'acte I, malgré quelques notes stridentes. Mais c'est face à Germont que cette Traviata se révèle, intelligente et émouvante, comédienne et chanteuse accomplie : « Dite alla giovine », attaqué sur le fil de voix, sera un moment d'exception, de même que son « Addio del passato », longuement salué par la salle.

Dans le rôle d'Alfredo, le jeune ténor espagnol **Javier Tomé Fernandez** a pour lui un timbre plutôt séduisant et d'incontestables moyens naturels, mais l'assise technique doit encore être travaillée car des soucis récurrents de justesse se font jour, ainsi que des problèmes de souffle perceptibles notamment dans le fameux air « De' miei bollenti spiriti ». Le Germont du baryton italien **Mario Cassi** est plus faible, avec une fâcheuse tendance à chanter « vériste » et à faire « du

son », au mépris le plus élémentaire du style et du phrasé verdiens. Il se montre également incapable d'exprimer – que ce soit vocalement ou scéniquement – la moindre empathie ou compassion que son personnage est censé éprouvé à la fin de la scène du duo avec Violetta. Dommage...

Dans la mise en scène de **Stefano Mazzonis di Pralafera**, la critique sociale est plus féroce que jamais. Mais, contrairement à d'habitude, le sommet de la cruauté n'est pas atteint par avec la diabolique intervention de Germont père. C'est ici beaucoup plus l'inhumanité d'une société tout entière qui est en cause, que les mesquines démarches d'un bourgeois soucieux de considération. Pour le reste, nous renvoyons le lecteur vers [les judicieux commentaires de notre confère Adrien de Vries qui avait rendu compte de la reprise du spectacle en 2012. \(Compte rendu critique, opéra : La Traviata de Verdi à l'Opéra royal de Wallonie, Liège, 2012\)](#)

Le jeune chef italien **Francesco Cilluffo** allie rigueur musicale et sens du théâtre, à la tête d'un excellent **Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie**, et d'un très bon chœur. L'enthousiasme de ce dernier à jouer les intermèdes des gitanes et des matadors et la solidité des rôles de complément achèvent de faire de ce spectacle un succès auprès du public liégeois.

Compte-rendu, opéra. Liège, Opéra Royal de Wallonie, le samedi 21 mai. Giuseppe Verdi : La Traviata. Violetta Valery : Mirela Gradinaru ; Alfredo Germont : Javier Tomé Fernández ; Giorgio Germont : Mario Cassi ; Flora Bervoix : Alexise Yerna ; Gastone de Letorières : Papuna Tchuradze ; Barone Douphol : Roger Joakim ; Marchese d'Obigny : Patrick Delcour ; Dottor Grenvil : Alexei Gorbatchev ; Annina : Laura Balidemaj. Mise en scène : Stefano Mazzonis di Pralafera ; Décors : Edoardo

Sanchi ; Costumes : Kaat Tilley ; Lumières : Franco Marri.
Francesco Cilluffo, direction musicale.

Compte-rendu, opéra. Paris, Théâtre des Champs-Élysées, le 18 mai 2016. R. Wagner : Tristan und Isolde. Pierre Audi, mise en scène. Daniele Gatti, direction musicale.

Dans une interview du Maestro **Daniele Gatti**, retranscrite dans le programme de salle, celui-ci affirme à propos de cette (nouvelle) production de Tristan und Isolde au Théâtre des Champs-Élysées : « Avec **Pierre Audi**, nous avons choisi de nous engager dans une direction chambriste ». Une production chambriste donc, intime, recentrée, dans un théâtre de dimension humaine : c'est le vrai atout de cette production de Tristan, qui cherche ainsi à débarrasser Wagner de son décorum lourd, de l'image massive de son Œuvre.



Le drame intime est donc sur scène. Exit les vaisseaux, la nature luxuriante et les châteaux moyenâgeux. Tout sur scène respire la simplicité et l'épuration absolue. Le plateau est recouvert d'un plancher noir. En arrière scène, un demi cercle blanc vient clôturer l'espace. Celui-ci est donc fermé et les personnages ne parviennent qu'à entrer sur le plateau que par une trappe disposée en fond et sous la scène. Pas d'échappatoire possible ni à cours ni à jardin. C'est dans cet espace clos que le drame intime va prendre racine. Au premier acte, des grands panneaux métalliques viennent symboliser le bateau. Au II, des troncs d'arbres morts symbolisent la nature et viennent rendre le lieu terriblement inquiétant. Enfin, au III, une simple cabane et des rochers viennent occuper l'espace.

Si ce dispositif scénique permet de confronter les spectateurs à l'essentiel et à retranscrire justement l'inéluctable

accomplissement du destin, force est de constater que la proposition a également les défauts de ses qualités. A l'esthétique épurée se plaque un statisme dangereux. Le soucis de ne pas montrer les choses pose notamment problème lors de l'acte deux où le duo d'amour montre les héros assis dos à dos presque quarante-cinq minutes durant. Quand les chanteurs ne sont pas statiques, la direction d'acteurs semble se limiter à un enchaînement de postures fixes aux quatre coins du plateau.

Pour Emily Magee initialement annoncée, c'est finalement la soprano britannique **Rachel Nicholls** qui endosse les habits de la princesse irlandaise. Si le timbre n'est pas d'une séduction immédiate et que certains aigu accusent quelques stridences, ils émergent cependant sans peine au-dessus de l'orchestre wagnérien, avec une puissance et une précision qui montrent que n'est pas révolu le temps des grandes Isolde. Elle arrive par ailleurs au Liebestod – cela mérite qu'on le souligne – sans le moindre signe de fatigue. Grand habitué du rôle de Tristan, le ténor allemand **Torsten Kerl** en possède aussi bien le lyrisme que l'éclat, la voix ayant gagnée en rondeur, puissance et projection ces derniers temps. En plus d'une diction exemplaire, il est doté d'une intelligence musicale inouïe, et affirme bien, autant physiquement que dramatiquement, la stature requise. Kerl fait preuve ce soir d'une infaillible vaillance, se montrant par ailleurs bouleversant dans le délire extatique qui s'empare du héros au moment des retrouvailles avec Isolde.

Le mezzo sud-africaine **Michelle Breedt** se révèle une solide Brangäne. Bien timbrée, la voix fait montre d'une puissance et d'une projection tout à fait satisfaisantes. Satisfecit total pour le baryton canadien **Brett Polegato** qui incarne un Kurwenal d'une bouleversante humanité. Son jeu expressif et son chant racé en font tout simplement un serviteur de Tristan exceptionnel. Déception, en revanche, pour le Roi Marke de la basse américaine **Steven Humes**, à cause d'un timbre trop clair, d'une carence de puissance et de graves, et d'une présence

scénique trop discrète pour rendre pleinement justice son personnage. Dans les rôles secondaires, **Andrew Rees** est un Melot correct, **Francis Dudziak** un Timonier efficace et **Marc Larcher**, un Berger de bonne tenue.

Mais la plus grande satisfaction de ce « drame intime » se trouve en premier lieu dans la fosse, où **Daniele Gatti** subjugue par une direction d'une incroyable richesse. À tête d'un Orchestre National de France des grands soirs, le chef italien alterne entre direction chambriste et véritable exaltation symphonique. La proposition est d'une incroyable urgence, d'une passion débordante, vibrante et soutenue par des cordes magnifiquement homogènes. Les vents, et notamment le cors anglais, transportent et emportent toute l'adhésion. On reste également saisi par l'équilibre parfait atteint entre la fosse et le plateau. La subtilité obtenue tout le long de l'ouvrage permet ainsi de rendre justice à l'incroyable écriture orchestrale de Wagner, un pari d'autant plus méritant que Gatti dirige là son premier Tristan...

.

Compte-rendu, opéra. Paris, Théâtre des Champs-Élysées, le 18 mai 2016. R. Wagner : Tristan und Isolde. Torsten Kerl (Tristan), Rachel Nicholls (Isolde), Michelle Breedt (Brangäne), Steven Humes (König Marke), Brett Polegato (Kurwenal), Andrew Rees (Melot), Marc Larcher (Un pâtre, Un Jeune marin), Francis Dudziak (Un Timonier). Pierre Audi : mise en scène ; décors et costumes : Christof Hetzer ; éclairages : Jean Kalman ; vidéos : Anna Bertsch ; dramaturgie : Willem Bruls. Chœur de Radio France & Orchestre National de France. Daniele Gatti : direction musicale.

Compte rendu critique, opéra. Avignon, Opéra. Le 24 avril 2016. Donizetti : Lucia de Lammermoor

Compte rendu critique, opéra. Avignon, Opéra. Le 24 avril 2016. Donizetti : Lucia de Lammermoor. À reprise de production, reprise d'introduction. Je reprends donc, un peu enrichie, mon entrée en matière d'avril 2007 lorsque cette mise en scène magnifique de Frédéric Béliet-Garcia fut présentée à l'Opéra de Marseille, d'autant qu'elle n'a pas vieilli si elle a certainement mûri. De même, je reprends mes notes, augmentées, sur « La folie dans l'opéra » de l'émission ancienne de France-Culture, Les Chemins de la musique de Gérard Gromer à laquelle je participai, en partie utilisées pour mon émission de Radio Dialogue, « Le blog-note de Benito ».



Hommes fous et folie de femmes

Je rappelle donc, simplement que, dans l'opéra, la folie semble d'abord masculine : dans une tradition médiévale du « chaste fol », le Perceval de Chrétien de Troyes (le Parsifal de Wagner) ou fol par amour, dont La Folie Tristan aussi de la fin du XIIe siècle, l'Orlando furioso (1516, 1521, 1532) de l'Arioste, met en scène Roland, autre preux chevalier délirant, vaincu par l'amour, qui aura un sort lyrique prodigieux, mis en musique par Lully, Hændel, Vivaldi, Haydn, et des dizaines d'autres compositeurs, modèle de l'héroïsme déchu par le triomphe du sentiment amoureux sur la valeur des armes dans l'idéologie courtoise et féminine où l'amour prime la force et civilise le guerrier. Xerxès, Serse, de Cavalli ou Hændel, et de tant d'autres sur le livret de Métastase, est un général et roi des Perses fou qui chante son amour à un

platane dans le célèbre « Largo ». Mais il faut attendre la fin du XVIIIe siècle et Mesmer, le célèbre magnétiseur, puis Ségur au début du XIXe, pour attirer l'attention sur le somnambulisme féminin, référé à la folie et provoqué par la musique, l'harmonica en l'occurrence.

La folie féminine est donc un thème à la mode lorsque Walter Scott publie en 1819 son roman, *The bride of Lammermoor*, qui fait le tour de l'Europe, inspiré d'un fait réel, histoire écossaise de deux familles ennemies et de deux amoureux, autres Roméo et Juliette du nord, séparés par un injuste mariage qui finit mal puisque Lucy, lors de sa nuit de noces, poignarde le mari qu'on lui a imposé et sombre dans la folie. Les grandes cantatrices, qui remplacent désormais les castrats dans la plus folle virtuosité, requièrent des compositeurs des scènes de folie qui justifient les acrobaties vocales les plus déraisonnables, libérées des airs à coupe traditionnelle mesurée. Bref, sur scène, la femme perd la raison qu'on lui dénie souvent encore à la ville : à la fin du XIXe siècle, des savants, des phrénologues, concluent encore sérieusement que le moindre poids du cerveau de la femme explique son infériorité naturelle comparée à l'homme... Peut-être n'est-il pas indifférent de rappeler que, juste avant sa mort, Donizetti, qui fixe pratiquement le modèle canonique de l'air de folie fut enfermé dans un asile d'aliénés à Ivry...

La réalisation

Parler encore des mises en scène de Béliier-Garcia, c'est aligner une suite, jusqu'ici, de productions où l'intelligence le dispute à la sensibilité. C'est dire si nous attendons avec impatience sa vision du Macbeth de Verdi à Marseille en ce début de juin, après ses superbes Verlaine Paul et Don Giovanni ici même, avec presque la même équipe (Jacques Gabel pour les décors, Katia Duflot pour les costumes et Robert Venturi pour les lumières). Et c'est redire que Frédéric Béliier-Garcia reprend, affinée, raffinée encore sa mise en scène exemplaire de profondeur, de subtilité et de sensibilité : ensemble et détail y font sens, sans chercher le sensationnel, avec un naturel sans naturalisme comme je disais alors. À Avignon, sa Note d'intention, « L'obscur fascination du plongeon », est exemplaire et traduit sa fine analyse de l'œuvre et des héros romantiques dont il synthétise la fascination pour leur propre perte en une saisissante formule littéraire et poétique à la fois : l'« enivrement solaire du malheur », allusion au « soleil noir de la mélancolie » de Nerval sans doute. Du malheur, faire lumière, et musique.

Une scénographie unique justifiée par l'histoire et la symbolique des noms : évoquée sinon visible, mais sensible, la tour en ruine de Wolferag ('loup loqueteux') d'Edgardo, ruiné, est le présent et sans doute le futur de ceux qui l'ont ruiné et se sont emparés du château de Ravenswood ('bois des corbeaux') des charognards, à leur tour menacés de ruine : deux faces d'un même lieu ou milieu social, façade encore debout pour le second, incarné par Enrico, nécessité de maintenir le rang, de redorer le blason, quitte à sacrifier la sœur, Lucia, Juliette amoureuse de l'ennemi ancestral, le trait d'union humain et lumineux entre les lieux et les hommes, victime du complot des mâles. Toujours semblable mais variant selon les lieux divers du drame, la scénographie



symétrique des ennemis dit la symétrie des destins, la vanité des luttes civiles, des duels, car tout retourne au même : à la ruine, à la mort.

L'espace global, apparemment ouvert, pèse sur toute l'œuvre comme un paysage mental de l'enfermement, intérieur d'une indécise conscience, d'un esprit fragile sinon déjà malade, assiégé par l'ombre et les fantasmagories, se regardant avec la complaisance au malheur soulignée par Béliier-Garcia dans la fontaine sans fond de la conscience obscure ou puits de l'inconscient. Une nocturne et vague forêt de branchages enchevêtrés, brouillés, gribouillés sur un sombre horizon qui ferme plus qu'il n'ouvre, qui opprime et oppresse et se teint de rouge d'un sang qui va couler, image mentale de l'inextricable. Vague horloge détraquée ou lune patraque. On songe aux encres fantomatiques de Victor Hugo, à quelque cauchemar de Füssli, cohérence esthétique avec l'univers romantique fantastique de W. Scott, époque référée par les costumes de Duflot, mais aussi, par ces lumières signifiantes, à la Caravage et Rembrandt, peintres de la lumière et de l'ombre. Règne du « clair-obscur », au vrai sens du mot, mélange de clair et d'obscur, de l'ombre, de la pénombre, de l'angoisse de l'indéfinition ; un vague rayon diagonal, presque vertical, arrache du noir des groupes plastiques d'hommes, l'inquiétante « nuit des chasseurs » de la Note d'intention du metteur en scène, sinon « Nuit du chasseur », référence presque explicite au film de Charles Laughton de 1955 avec l'inquiétant Robert Mitchum : sur des lignes diagonales et horizontales, flots confluents de corbeaux morbides, prêts au combat à mort. Des ombres deviendront immenses, menaçantes. Seule lumière pour Lucia, astre lumineux de cette nuit, une écharpe rouge, le sang de la fontaine, prémonition du meurtre final de l'époux imposé : une passerelle, dérisoire balcon romantique sur le vide amoureux ou le gouffre où plonge la folie. Un étrange nuage flotte parfois vaporeusement sur un fond incertain. Des signes remarquables marquent la décadence : meubles sous des housses, déjà des fantômes pour l'encan des enchères, un lustre immense, au sol, déchu, enveloppé, se

lèvera comme une lune de rêve pour les noces de cauchemar. Les costumes de Katia Duflot, sombres comme l'histoire, sanglent les hommes de folles certitudes meurtrières, adoucissent les femmes de voiles et de teintes plus tendres ; le manteau clair de Lucia est un sillage de pureté qui prolonge son innocence mais sa robe rouge est déjà sanglante.

Interprétation

Dès l'ouverture et son inquiétante sonnerie de cors, expressivement sombre dans sa brièveté, cédant vite la place à l'action dramatique et funèbre, Roberto Rizzi Brignoli, à la tête de l'Orchestre Régional Avignon-Provence au mieux, se situe dans la lignée des grands chefs lyriques italiens, habile à dessiner nettement les contours d'une remarquable construction dramatique concise, efficace dans l'alliance du librettiste et du musicien, tout en faisant rutiler des couleurs romantiques qui ne semblent aujourd'hui des clichés que parce qu'elles ont fait école en leur temps, sans jamais mettre en danger des chanteurs généreusement dirigés et servis pour une œuvre où prime la vocalité.

Comme toujours, à Avignon, grâce à l'oreille de Raymond Duffaut, tous les changeurs méritent mention, même dans ces rôles dits mineurs mais sans lesquels n'existerait pas l'opéra. On citera donc le Normanno d'Alain Gabriel de belle allure. Tout d'élégance physique et vocale, Julien Dran, autre ténor, impose un Arturo de grande classe, mari imposé à Lucia et future victime de sa contrainte épouse. Dans l'emploi de l'ambigu chapelain Raimondo, au rôle guère glorieux d'un prêtre entrant dans un complot familial contre la jeune femme manipulée, lui faisant un chantage familial au souvenir de sa mère pour lui imposer un mariage politique et non moral, la basse Ugo Guagliardo déploie une voix on ne sait si de brume ou de rhume, mais un talent certain de comédien. Du rôle toujours ingrat de confidente, en Alisa, Marie Karall, mezzo, fait une sensible amie impuissante à la première loge du drame de l'héroïne. Enrico, le frère brutal de Lucia, c'est le baryton Florian Sempey, superbe d'arrogance, d'impatience, de

violence, qu'il traduit d'une riche voix sans faille même dans l'aigu, timbre mordant d'animal prêt à mordre, représentant extrême de l'univers des hommes, des chasseurs impitoyables, prêt à fondre sur la proie, à en découdre, à déchaîner la foudre, mais s'abaissant aux retorses manœuvres : le piège le plus bas, le leurre à la colombe pour la prendre dans ses rets.

Face à lui, l'Edgardo du ténor Jean-François Borrás, n'est pas un héros romantique désarmé fuyant dans l'évanescence et les rêves d'aigus montant avec aisance au mi bémol mais un digne ennemi capable de tenir tête : la voix est mâle, large, puissante, ample dans un médium aux couleurs presque de fort ténor qu'il sait magnifiquement alléger. Aux côtés d'une déjà morbide Lucia, fascinée par la mort, sa solidité physique et vocale très terrestre, rassure par la protection qu'il peut apporter à cette femme éthérée. La grâce un peu irréaliste de la voix de Zuzana Marková répond à une silhouette gracile qui prête au personnage une fragilité touchante qui la rend plus vulnérable et pitoyable au milieu de cet univers sombre et animal des hommes : victime désignée par son physique et ses gestes affolés d'oiseau candide égaré au milieu des rapaces prédateurs. Placés trop loin pour percevoir si elle a dramatiquement la folie du personnage dans son ultime scène, elle en a personnellement les notes (du moins celles de la version colorature aiguë traditionnelle, qui n'est pas l'originale, plus basse, rétablie par le chef Jesús López Cobos). Voix facile, longue, elle la file avec délicatesse grâce à une solide technique, aborde avec franchise les écueils de la tessiture, tente des pianissimi d'une rare finesse, au risque d'un soupir absent de souffle, aussitôt renoué, remplacé : une belle virtuose.

On ne saurait être complet sans un salut aux chœurs (Aurore Marchand) participant de la fureur des hommes, de la compassion des femmes, funèbres spectateurs du sombre final.

Opéra Grand Avignon

Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti

Les 24 et 26 avril 2016

Orchestre Régional Avignon-Provence et chœurs de l'Opéra Grand Avignon (Aurore Marchand) sous la direction de Roberto Rizzi-Brignoli.

Mise en scène : Frédéric Béliet-Garcia, assistante : Caroline Gonce. Décors : Jacques Gabel. Costumes : Katia Duflot. Lumières : Roberto Venturi.

Distribution :

Lucia : Zuzana Marková ; Alisa : Marie Karall ; Edgardo : Jean-François Borrás ; Enrico : Florian Sempey Raimondo : Ugo Guagliardo ; Arturo : Julien Dran ; Normanno : Alain Gabriel.

Photos : Cédric Delestrade (ACM-STUDIO)