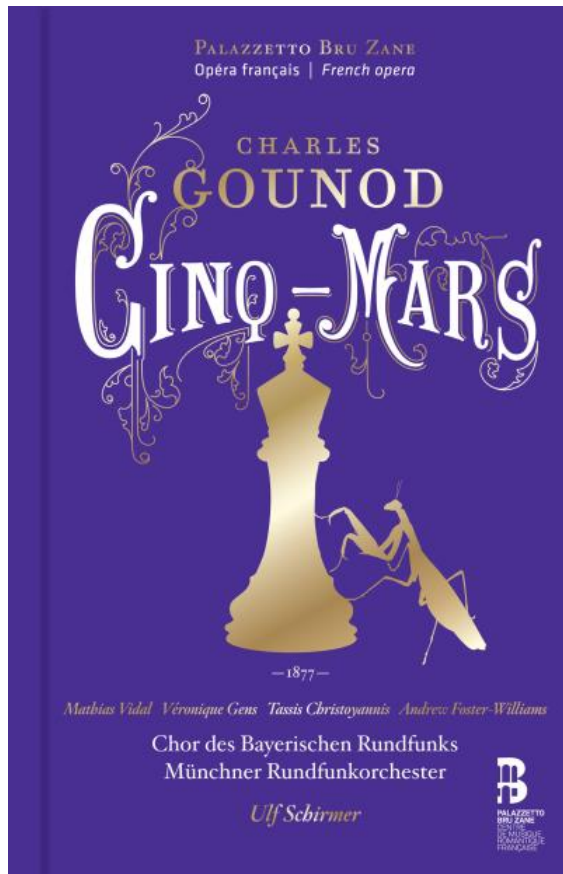


Critique CD. GOUNOD : Cinq-Mars, 1877. Vidal, Gens, Christoyannis, ... (2 cd 2015)



Livre cd, compte rendu critique. GOUNOD : Cinq-Mars, 1877. Vidal, Gens, Christoyannis, ... (2 cd 2015). Dès l'ouverture, les couleurs vénéneuses, viscéralement tragiques, introduites par la couleur ténue de la clarinette dans le premier motif, avant l'implosion très wébérienne du second motif, s'imposent à l'écoute et attestent d'une lecture orchestralement très aboutie. Du reste l'orchestre munichois, affirme un bel énoncé du mystère évoqué, éclairé par une clarté transparente continue, qui quand il ne sature pas dans les

tutti trop appuyés, se montre d'une onctuosité délectable. Tant de bijoux dans l'écriture éclairent la place aujourd'hui oubliée de **Charles Gounod** dans l'éclosion et l'évolution du romantisme français. Et en 1877, à l'époque du wagnérisme envahissant, (le dernier) Gounod, dans **Cinq-Mars** d'après Vigny, impose inéluctablement un classicisme à la française qui s'expose dans le style et l'élégance de l'orchestre (première scène : Cinq-Mars et le chœur masculin). D'emblée c'est le style très racé de la direction (nuancé et souple **Ulf Schirmer**), des choristes (excellents dans l'articulation d'un français à la fois délicat et parfaitement intelligible) qui éclaire constamment l'écriture lumineuse d'un compositeur jamais épais, orchestrateur raffiné (flûte, harpe, clarinette,

hautbois toujours sollicités quand le compositeur développe l'ivresse enivrée de ses protagonistes).

Cinq-Mars éclaire le raffinement du dernier Gounod

Justesse immédiate dès la première scène et surtout la seconde entre De Thou et Cinq Mars : timbres suaves et naturellement articulés du ténor et du baryton ainsi fusionnés, Cinq-Mars et son aîné (paternel) De Thou, soit l'excellent **Mathias Vidal** et **Tassis Christoyannis** : vrai duo viril, l'équivalent français en effusion et tendre confession mêlée, du duo verdien : Carlos et Posa, dans Don Carlo. Le même duo revient d'ailleurs pour fermer l'épisode tragique, juste avant l'exécution de Cinq-Mars par Richelieu, à la fin du drame en 4 actes.



Force vocale palpitante, liant tout le déroulement de l'action, la prise de rôle de **Mathias Vidal en Cinq-Mars engagé et nuancé**, relève du miracle lyrique et dramatique : un tempérament ardent et juvénile, au style impeccable qui renouvelle sa fabuleuse partie dans les Grands Motets de Mondonville révélés par le chef hongrois Gyorgy Vashegy ([LIRE notre critique du cd Grands Motets de Mondonville, CLIC de classiquenews de mai 2016](#)).

Intrigant sombre, persifleur grave et insidieux, le père Joseph (éminence grise de l'ombre, créature à la solde de Richelieu), **Andrew Foster-Williams** captive aussi par la vraisemblance de son incarnation ; même épaisseur psychologique pour la Marie de Gonzague de l'aînée de tous, **Véronique Gens**, à la diction idéale, creusant l'ambition de la princesse, immédiatement saisie par son avenir de Reine... on note cependant une certaine tension dans les aigus vibrés mais comme c'est le cas de l'autre soprano française, d'une étonnante longévité – Sandrine Piau, Véronique Gens convainc ici par le contrôle de son instrument; par son style sans effet, sa grande vérité directe et fluide : bel angélisme de son air « *Nuit silencieuse* » au caractère d'ivresse suave éperdue.



La cohérence évidente de cette magnifique lecture rend hommage au génie de Gounod inspiré par le Cinq mars de Vigny (1826). 50 ans après Vigny, Gounod conçoit ce Cinq Mars où brille et scintille l'enchantement d'un orchestre délicat et raffiné auquel **la direction aérée et souple, globalement somptueusement suggestive de l'expérimenté Ulf Schirmer**, exprime les facettes irrésistibles, toutes sans exception, dramatiquement très efficaces. Avant Cinq-Mars, Gounod n'avait pas composé d'opéras depuis 10 ans : son retour pour l'Opéra-Comique dirigé par Léon Carvalho, est traversé par l'intelligence, cette limpidité (dont parle le critique et compositeur Joncières pourtant très wagnérien), ce souci du coloris et une sensualité dont il a conservé le secret. D'un opéra historique déployant les intrigues politiques et courtisanes qui opposent Richelieu et les princes qui conspirent dont le Marquis de Cinq-Mars, Gounod fait un drame sentimental poignant qui touche par la justesse des séquences, tant collectives qu'intimistes et individuelles.

On s'incline devant une partition aussi bien ficelée, devant une lecture ciselée, attentive à sa subtile texture, autant instrumentale que vocale. Superbe réalisation, de loin, l'une des mieux conçues de tous les titres jusque là parus dans la désormais riche et fondamentale collection « Opéra



français » (écoutez aussi dans la même tenue artistique et pour mesurer un autre chef d'œuvre oublié : l'oratorio romantique [La Mort d'Abel de Rodolphe Kreutzer, source de l'admiration sans borne de Berlioz, paru en 2010](#)). **CLIC de CLASSIQUENEWS de mai / juin 2016**. Si la publication au disque est opportune et tout à fait légitime, on regrette qu'aucun opéra en France ne prenne l'initiative de programmer ce sommet lyrique romantique français : les interprètes sont prêts et l'orchestre, sur instruments d'époque, existe. Le dossier de presse accompagnant le titre mentionne la prochaine production scénique de la partition à l'Opéra de Leipzig (20, 27 mai puis 11 juin 2017). Quid en France ? Le public français a toute compétence pour juger de la valeur d'une telle perle lyrique. On commet une grossière erreur à l'en priver.

Livre cd, compte rendu critique. GOUNOD : Cinq Mars, 1877. Vidal, Gens, Christoyannis, ... 2 cd Ediciones Singulares – Palazzeto Bru Zane, enregistrement réalisé à Munich en janvier 2015

LIRE aussi notre [dossier présentation et synopsis de Cinq-Mars](#)

de Gounod, lors de sa recreation en janvier 2015 à l'Opéra royal de Versailles

Compte-rendu, concert. Angers, Centre des Congrès, le 19 mai 2016. Mozart, Wagner, Poulenc : La Voix humaine. Vourc'h, Dune, ONPL, Pascal Rophé

C'est un programme pour le moins éclectique que dirige le chef français **Pascal Rophé** – à la tête de l'**Orchestre National des Pays de la Loire** qu'il dirige depuis 2014 – avec des œuvres de Mozart, Wagner et Poulenc. D'abord donné à la Cité de Nantes, c'est au Centre des Congrès d'Angers, à l'acoustique très satisfaisante, que nous assistons à ce concert donné en partenariat avec Angers Nantes Opéra. Après la mise en bouche que constitue le Divertimento pour cordes K. 136 de W. A. Mozart, joué avec un allant et une allégresse bienvenus, chef et orchestre s'attaquent à l'ouvrage symphonique de Wagner intitulé « Siegfried Idyll ». Ensemble, ils abordent cette page extraordinaire avec un souci tout chambriste, fuyant prudemment tout effet de masse, avec des phrasés chaleureux et sensuels, ainsi qu'un rubato très expressif. Rophé tire des sonorités pleines et généreuses de cordes

particulièrement moelleuses, qui forment un beau tapis dont émergent des bois saillants et des cors très inspirés.



Mais le « plat de résistance » de la soirée est bien cette « Voix humaine » interprétée par la soprano française **Karen Vourc'h**. Le superbe monologue de Jean Cocteau, créé à la scène par Berthe Bovy, puis mis en musique par Francis Poulenc et créé par Denise Duval en 1959,

impose à son interprète quarante-cinq minutes de lamento solo, à mi-chemin entre la diction et le chant. C'est donc à un exercice sans filet (puisque sans partenaire) que se mesure la cantatrice qui interprète le rôle de la Femme, pour lequel des dons de comédienne sont tout autant nécessaires que des qualités de chanteuse. Karen Vourc'h se montre ici à la hauteur de nos attentes, réalisant un très beau moment de théâtre. Au cours de la soirée, la chanteuse semble adapter une partition, somme toute malléable, à sa propre sensibilité. La voix déploie toute une gamme subtile de nuances (les plaintes épousent le cri de douleur sans jamais être hurlées, les confidences mezza voce s'avèrent d'une exquise suavité) et offre un chant parfaitement maîtrisé. Si quelques mots se perdent dans les moments de douleur, l'émotion est, quant à elle, constamment présente, comme surgissant du plus profond d'elle-même. La cantatrice campe très habilement son personnage : une femme séduisante, jetée au bord du gouffre par son amant, mais capable de masquer sa souffrance, de faire face avec élégance. Ni hystérie (il faut voir, dans ce registre, Anna Magnani se rouler par terre sous la caméra de Roberto Rossellini), ni mièvrerie (le texte de Cocteau accuse quand même de sacrées rides). Cette femme « rompue » telle que Vourc'h nous la restitue appartient à toutes les époques, à

toutes les douleurs, et symbolise toutes les séparations.

La soprano étant seule en scène, il est normal que la réussite de la soirée tienne avant tout de sa présence et de son chant. Mais il convient de mentionner également la mise en espace de **Catherine Dune**, qui fait évoluer son héroïne comme si elle marchait dans un rêve, avec une vraie économie de gestes. De son côté, **Pascal Rophé** sait trouver les couleurs nécessaires pour suggérer la détresse insoutenable de la bouleversante partition de Poulenc. Une bien belle soirée !

Compte-rendu, concert. Angers, Centre des Congrès, le 19 mai 2016. Wolfgang Amadeus Mozart : Divertimento pour cordes K. 136 ; Richard Wagner : Siegrfried Idyll ; Francis Poulenc : La Voix humaine. Karen Vourc'h (soprano). Catherine Dune (mise en espace). Orchestre National des Pays de la Loire. Pascal Rophé (direction).

**Compte-rendu, opéra. Leipzig.
Opéra de Leipzig, le 6 mai
2016. R. Wagner : Die
Walküre. Rosamund Gilmore,
mise en scène. Ulf Schirmer,
direction musicale.**

Cette production de **Die Walküre** à l'Opéra de Leipzig, étrennée in loco en décembre 2012, s'avère une vraie réussite, à la fois vocale et scénique. Loin du Regietheater qui règne en Allemagne, la mise en scène de **Rosamund Gilmore** adopte en

effet une position plutôt prudente et classique, respectueuse de l'œuvre, où rien ne vient perturber en tout cas l'audition de la musique, si ce n'est peut-être l'omniprésence de personnages zoomorphes (à tête de bélier, munis d'ailes de corbeaux, etc.) qui accompagnent ou épient les différents personnages. On les découvre sur le toit du bunker qui sert de demeure à Hunding et sa femme, où ils exécutent une sorte de danse rituelle pendant l'ouverture. Mais nous garderons surtout en mémoire le magnifique décor du dernier acte (conçu par **Carl Friedrich Oberle**), une immense arcade très « mussolinienne » dans laquelle prennent place – pendant la scène des adieux – les huit Walkyries ainsi que huit héros tout de blanc vêtus (photo ci contre).



Dans le rôle de Sieglinde, la soprano allemande **Christiane Libor** fait preuve d'une belle santé vocale, en assumant avec plénitude l'un des plus magnifiques personnages de la mythologie wagnérienne, et en exprimant une réelle émotion à travers un jeu sensible et naturel. Elle forme avec **Andreas Schager** le couple des Walsung d'autant plus convaincant que le ténor autrichien impose le plus bel instrument et le chant le plus nuancé de la soirée, avec des aigus d'une incroyable franchise (chacun des deux « Walse » sont tenus plus de 10 secondes !). D'emblée, **il se place parmi les meilleurs Siegmund du moment.**

La soprano suédoise **Eva Johansson** est également une Walkyrie sur laquelle on peut compter. Confrontée aux épreuves, cette Brünnhilde sait trouver profondeur et conviction dans l'incarnation, figure centrale autour de laquelle le drame se joue. La précision de ses attaques et sa pugnacité dans l'aigu ne font cependant pas toujours oublier la monotonie engendrée par l'ingratitude du timbre, ainsi que quelques stridences dans les fameux « Hoïtohos ». Elle n'en phrase pas moins avec beaucoup de sensibilité l'« Annonce de la mort », puis le dernier face à face avec Wotan. Ce dernier est incarné par le baryton allemand **Markus Marquadt** qui offre un phrasé et un legato particulièrement raffinés, un registre grave superbe, mais les nuances de l'aigu, il faut le reconnaître, lui causent parfois difficulté. Dans le rôle de Hunding, la basse finlandaise **Runi Brattaberg** campe un personnage tout d'une pièce et fort menaçant, avec une voix dont on goûte la noirceur du timbre et la perfection de la ligne de chant. De son côté, la Fricka vindicative de **Kathrin Göring** ne démerite pas tandis que les huit Walkyries forment un ensemble assez homogène.

En véritable expert de cette partition, **Ulf Schirmer** – directeur général et musical de l'Opéra de Leipzig – dirige avec précision et une pertinence sans faille le fameux **GewandhausOrchester**, en se montrant constamment soucieux de dynamique et de coloris. Nous n'avons assisté qu'à la première journée de ce Ring leipzigois, mais précisons au lecteur qu'il sera possible d'assister au Cycle entier du 28 juin au 2 juillet prochain.

Compte-rendu, opéra. Leipzig. Opéra de Leipzig, le 6 mai 2016. R. Wagner : Die Walküre. Avec Christiane Libor (Sieglinde), Andreas Schager (Siegmund), Runi Brattaberg (Hunding), Markus Marquardt (Wotan), Eva Johansson (Brünnhilde), Kathrin Göring (Fricka). Rosamund Gilmore, mise en scène et chorégraphies. Carl Friedrich Oberle, décors. Nicola Reichert, lumières. Ulf Schirmer, direction musicale.

Compte rendu, concert. Aix en Provence, Eglise St-Jean Baptiste, le 17 avril 2016. Arthur Dente, guitare. Mundo

Entero. Avec l'Octuor vocal d'Aix en P.

LAS INDIAS, concert et CD d'Arthur Dente, compositeur et guitariste. L'universel de l'errance mais ancrée et interrogée dans le local d'ici et maintenant, déracinement et enracinement, est la recherche profonde, douloureuse parfois, d'un magnifique instrumentiste guitariste et compositeur, professeur dans le secondaire, **Arthur Dente.**



Né en France, mais issu de l'immigration portugaise de ses parents, contraints de fuir leur pays pour trouver une avenir meilleur à leurs enfants, puis retournés chez eux, partagé ou déchiré ainsi entre deux cultures, la familiale portugaise irriguée aussi de proche d'hispanité, et celle qu'il a acquise dans cette

France de son éducation et scolarité secondaire et universitaire, Arthur Dente, dans des voyages en nombre, des séries d'émigrations en quelque sorte, des stages, des concerts, a enrichi ce fonds culturel par l'expérience, la pratique d'un grand éventail de formes, de styles, qui vont du fado fondamental portugais au flamenco en passant par le hard rock, les Pink Floyd. À la liberté interprétative, à l'improvisation de formes de musique populaire et même de rue, s'ajoute sa culture classique solide acquise aux Conservatoires d'Albi et de Toulouse de 1972 à 1987, à l'École Normale Supérieure de Paris de 1988 à 1990, puis à l'université. Cela lui permet de brasser, d'embrasser un vaste répertoire de genres musicaux, d'ouvrir grand un éventail tel un arc-en-ciel irisé d'harmoniques de sa guitare dans une musique où l'on identifie des sources, des origines, mais très expressive, très personnelle, dont la pulsation, certes, parle au corps, le meut, l'émeut rythmiquement et, le mouvant,

l'émouvant, parle à l'âme.

En témoigne son disque Las Indias, 'Les Indes' (label Caminando, bien nommé : 'Cheminant') au sous-titre très justifié de « Poésie en guitare », avec d'abondants appuis textuels poétiques comme autant de repères dans l'errance, moins descriptifs que vagues évocations, paysages intérieurs, états d'âmes. Ce sont les Indes occidentales, comme on appela d'abord les Amériques, qui renvoient aux Découvertes, mais, surtout, dépassés les affrontements cruels de l'Histoire, à la rencontre de deux mondes, de tant de cultures qui forment le spectre coloré réconcilié, de cette musique. Il suffirait d'écouter un extrait d' « Irlande/Andalousie » pour s'en convaincre, où la guitare a des rêveries arpégées de harpe celtique et des sécheresses nerveuses de cordes pincées, du flamenco : ibère et celte, celtibère en somme, brume et soleil... Mais on trouve aussi emblématique « El indio barroco », cet 'indien baroque' qui mêle accents latino-américains et hispaniques.

Riche déjà d'une belle carrière de concertiste virtuose qui l'a promené de la Californie à la France en passant par le Portugal, Arthur Dente a par ailleurs formé plusieurs ensemble et, dernièrement, l'Octuor vocal d'Aix-en-Provence, quatre voix de femmes et quatre d'hommes, avec lequel il a créé les 15 et 16 avril Mundo entero pour guitare, flûte, percussions et voix.

Mundo entero

Comment qualifier ce 'Monde entier'? La guitare, concertant avec la flûte et quelques pincements légers ou ponctuation de percussion, tire l'œuvre vers le concerto



pour deux instruments privilégiés mais les vastes passages vocaux l'inclinent vers la cantate instrumentale. Peu importe la dénomination : c'est une œuvre hybride par sa forme, synchrétique par les matériaux musicaux convoqués venus des quatre horizons de la culture musicale polymorphe du compositeur, très contemporaine aussi. Cette vaste fresque est composée de sept moments ou parties largement instrumentales mais qui introduisent des textes pour le chœur et parfois des solistes, en français espagnol et portugais, très simples, trop simples peut-être, dont les paroles, par ailleurs, sont difficilement compréhensibles.

Dominante, la guitare prélude chaque partie, mais si longuement, si largement, avec une telle virtuosité généreuse, sans doute abandonnée à l'improvisation, que c'est déjà une œuvre en soi, avant que la flûte, d'une rare délicatesse, n'apporte sa note vaporeuse, brumeuse, un souffle, un halo autour des grappes argentines de notes rasgueadas ('pincées') ou caressées en arpèges celtiques, ondes douces modulantes

dans « Irlande/Andalousie ». Cet accord guitare et flûte, qui déborde à l'évidence, à l' « audience », qui saute aux yeux et séduit l'oreille, de l'amour du père Arthur Dente envers son instrumentiste de fille, l'adorable et délicate Valentine Dente, est l'une des plus belles réussites de l'ensemble. La flûte sait s'alanguir d'ondolements debussystes et la guitare a de sensuelles vibrations brésiliennes dans « Dilemme ».

Il est difficile de juger sur une seule et première écoute cette œuvre ambitieuse mais l'écriture vocale de l'octuor, rarement polyphonique, sans être complexe, pose et cause quelques problèmes aux solistes : les sopranos Fabienne Hua et Géraldine Jeannot sont sollicitées dans des aigus sans préparation et la partie de basse pourtant profonde d'Yves Bergé, est maintenue souvent dans sa corde la plus grave en une sorte de recto tono qui rend impossible toute projection de la voix. Il faut reconnaître que, solides musiciens, ils s'en tirent avec honneur. La même qualité est à louer chez les altos Florence Blanc et Laetitia Alliez, les ténors Miguel Camacho et Nicolas Soheylan, l'autre sombre basse Guillaume Barralis. Un bel octuor pas simplement d'interprètes, mais de musiciens très engagés au service d'une œuvre dont ils nous communiquent l'émotion. Et le sommet en est certainement, comme si Dente avait besoin du substrat affectif pour porter à l'acmé sa musique, le morceau qu'on voudrait final « Meu pai », 'Mon père' en portugais, un hommage sensible et puissant à cet émigré dont il se revendique : Portugal, patrie, paternelle autant que maternelle. Mais, monté sur le faite, on ne peut que descendre et, après ce sommet émotif, qui semblait conclusif, ce qui vient après ne nous éteint (éteint) plus avec la même force.

Compte rendu, concert. Aix en Provence, Eglise St-Jean Baptiste, le 17 avril 2016. Arthur Dente, guitare. Mundo Entero. Avec l'Octuor vocal d'Aix en P.

Église Saint-Jean Baptiste, Aix-en-Provence

Les 16 et 17 avril 2016

Mundo entero d'Arthur Dente – Arthur Dente, guitare ;
Valentine Dente, flûte.

l'Octuor vocal d'Aix-en-Provence : Fabienne Hua et Géraldine
Jeannot, sopranos ; Florence Blanc et Laetitia Alliez, altos ;
Miguel Camacho et Nicolas Soheylan, ténors ; Guillaume
Barralis et Yves Bergé, basses.

Prochains concerts :

Récital de guitare le 4 Juin, 20H30, Patio du Bois de l'Aune
au 1, Place Victor Schoelcher, 13090 Aix-en-Provence.

« Mundo Entero » □Dimanche 26 Juin à 18h□Paroisse Saint-Paul,
71 Boulevard de Saint-Loup 13010 MARSEILLE

Réservations : 06 04 50 73 03 / site web:
www.arthurdente.com

**Compte-rendu, opéra.
Barcelone, Gran Teatre del
Liceu, le 25 avril 2016.
Giuseppe Verdi : Simon
Boccanegra. Massimo Zanetti,**

direction musicale. José Luis Gomez, mise en scène.

De tous les opéras de la « seconde période » de **Verdi**, **Simon Boccanegra** reste le plus méconnu. Son intrigue passablement compliquée et les invraisemblances de son livret – associées à une musique qui est presque continue, d'où ne se détachent quasiment pas d'airs destinés à servir les chanteurs – en font une œuvre encore difficile pour le grand public. Pourtant, derrière la couleur sombre dans laquelle baigne tout le drame – et par delà les rebondissements rocambolesques de l'intrigue- perce une lumière humaniste qui est parfaitement représentative de son auteur.



Étrennée in loco en 2009 – avant d'être reprise l'année d'après au Grand-Théâtre de Genève, maison coproductrice du spectacle – cette production signée de **José Luis Gomez** nous a procuré la même satisfaction qu'à sa création. L'homme de théâtre espagnol ne propose ici ni reconstitution passéiste ni

relecture risquée, mais un travail rigoureux, à la fois sobre, épuré et efficace. En s'attachant principalement à sa dimension politique, il n'oublie pas pour autant ce qui – dans cet opéra présenté dans sa version de 1881 – touche aux sentiments humains. Grâce à ce processus général de simplification – auquel répond la scénographie simple et mobile de **Carl Fillion**, constituée de grands panneaux de miroirs -, José Luis Gomez rend l'ouvrage de Verdi intelligible à tous.

Parmi les images fortes, on se souviendra notamment du tableau final, en forme de Pietà (photo ci dessus).

Alternant avec les vétérans Leo Nucci et Placido Domingo, **Giovanni Meoni** campe un Simon d'un bel aplomb et d'une belle solidité. Doté d'un timbre racé, le baryton italien offre également une belle musicalité qui lui permet de nombreuses nuances, mais surtout ce surplus d'humanité qui fait qu'il est pleinement le personnage. Face à lui, la basse ukrainienne **Vitalij Kowaljow** réussit la gageure d'offrir un adversaire de poids, composant un Fiesco plein de grandeur, avec une belle voix profonde d'émission éminemment slave. Dans le rôle d'Amelia, la soprano milanaise **Barbara Frittoli** déçoit quelque peu. Si son engagement et ses qualités de musicienne la sauvent plus d'une fois, les sons flottés du magnifique air d'entrée « Come in quest'ora bruna » lui font complètement défaut. De son côté, le ténor italien **Fabio Sartori** incarne un Gabriele Adorno au timbre généreux, à l'aigu épanoui, à l'articulation claire et au phrasé élégant, tandis que le baryton catalan **Angel Odena** campe un Paolo Albani, conspirateur à souhait. Remarquablement préparé par **Conxita Garcia**, le Chœur du Gran Teatre del Liceu n'appelle que des éloges. Enfin, si le chef italien **Massimo Zanetti** se montre extrêmement attentif aux détails de l'orchestration, en tirant de l'excellent Orchestre du Gran Teatre del Liceu de beaux effets instrumentaux, il ne se cantonne pas moins dans une approche malheureusement superficielle de la sublime partition

de Verdi.

Compte-rendu, opéra. Barcelone, Gran Teatre del Liceu, le 25 avril 2016. Giuseppe Verdi : Simon Bocccanegra. Giovanni Meoni (Simon Boccanegra), Barbara Frittoli (Amelia Grimaldi), Fabio Sartori (Gabriele Adorno), Vitalij Kowaljow (Jacopo Fiesco), Angel Odena (Paolo Albiani). Massimo Zanetti, direction. José Luis Gomez, mise en scène

Compte rendu / critique, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea... Giuliano Carella. Claire Servais.

Compte rendu / critique, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea... Giuliano Carella. Claire Servais. L'œuvre. Les œuvres du répertoire se répètent sur les scènes, on ne peut qu'en répéter la présentation, le renouvellement n'étant que dans la représentation et la l'interprétation nouvelles, sinon toujours neuves. Puccini ouvre le XXe siècle lyrique avec la création de sa Tosca à Rome, en 1900, évoquant les tragiques événements d'un jour de juin 1800 dans la même ville. Les monarchistes réactionnaires,

ignorant encore la victoire de Bonaparte à Marengo, alors porteur des idéaux de la révolution française, célèbrent dans la Ville éternelle leur pouvoir retrouvé, comme on a fêté dans le sang, l'année précédente, la fin de la bréviissime République parthénopéenne de Naples par la restauration royaliste sans pitié appuyée par l'Autriche.

L'ancien Consul de l'éphémère République romaine, Angelotti, évadé du château Saint-Ange, trouve un premier refuge dans l'église de Sant'Andrea della Valle auprès de Mario Cavaradossi, peintre voltairien, libéral, amant de Floria Tosca, cantatrice célèbre et jalouse. Cette dernière est vainement désirée par le baron Scarpia, impitoyable chef de la police d'état, sorte de machiavélique Fouchet romain. Jouant sadiquement de la torture physique de l'amant et morale de l'amante, Scarpia réussira à anéantir les deux amis républicains et les amants vivant d'art et d'amour, même après son assassinat par la cantatrice. Le livret de Giacosa et Illica, d'une remarquable concision, est tiré d'un drame (1887) de Victorien Sardou, célèbre dramaturge en son temps, qui aura l'élégance de reconnaître l'opéra supérieur à pièce, pourtant triomphalement défendue par Sarah Bernhardt dans le monde entier. L'histoire lui donne raison : on joue partout l'opéra qui, seul, nous rappelle son drame, irreprésentable aujourd'hui.

Tosca à l'Opéra de Toulon en avril 2016

D'art et d'amour



À bien lire le texte, je l'ai déjà dit, j'y retrouve avec plaisir un culte voluptueux de la beauté : Tosca est belle selon son amant, « trop belle et trop aimante » selon Scarpia. Mario, dans son premier air, médite sur la mystérieuse harmonie

entre les beautés diverses fondues par l'art, celle de la femme blonde aux yeux d'azur qui prie, qu'il prend subrepticement pour modèle de sa Madeleine, et celle de la brune Floria aux yeux noirs, sa « ardente maîtresse », portrait déchaînant ensuite les foudres jalouses de sa théâtrale maîtresse, qui n'a pas eu, d'entrée, un seul regard pour le beau tableau que peignait son grand artiste d'amant. À l'heure de sa mort, le peintre n'a pas de pensée pour Dieu ni la Vierge, mais pour sa maîtresse dont il évoque voluptueusement « les belles formes » qu'il dépouillait de ses voiles. Mario est beau selon Tosca et même Scarpia. Il n'est pas jusqu'à la Madeleine peinte qui ne soit « trop belle », selon la jalouse et sommaire diva, qui prodigue conseils avisés de scène à Mario pour ce qu'elle croit un beau simulacre artistique d'exécution. Tosca sait exalter le charme bucolique et sensuel de leur nid amoureux, et les deux amants artistes rêvent de répandre « les couleurs » et l'amour sur le monde : l'art et l'amour en somme dont la pieuse cantatrice a chanté le vécu en s'adressant à un Dieu incompréhensible qui la récompense mal à l'heure des douleurs. Des douceurs harmoniques auréolent, sinon de sainteté, de beauté musicale certaines certains passages musicaux du terrible Scarpia, sensible à la beauté de Tosca, et son sens de la beauté, même dans la cruauté, le rédiment un peu, même si son sens du Beau n'est pas forcément celui, platonicien, du Bon et du Vrai. Scarpia exprime, sinon une éthique, une esthétique sadienne du

Mal : la conquête violente et non la séduction est son art, l'amant passé par les armes et l'amante en larmes dans son lit, est pour lui jouissance double, trouble. Bref d'un côté un art et un amour simples, simpliste même, comme les deux tourtereaux, et un amour de l'art du mal chez Scarpia, le seul complexe des personnages, brutal, certes, mais les autres bruts d'un seul bloc.

Réalisation et interprétation

Pas un strapontin de libre : le succès populaire d'une œuvre se mesure à son accueil malgré l'écueil d'un manque de recul critique d'un public qui vient à l'Opéra moins pour découvrir que pour voir, revoir, entendre, réentendre sempiternellement les mêmes opéras, dont on l'entend même fredonner irréprouvablement ses airs de prédilection avec une émotion sincère. On aurait donc mauvaise grâce à ne pas lui en rendre car c'est la faveur et la ferveur du public qui font vivre les œuvres, les artistes qui les incarnent. Il faut donc dire que, venue de l'Opéra Royal de Wallonie, cette production est encore un riche choix, aux heures de pénurie, de Claude-Henri Bonnet, Directeur général et artistique de l'Opéra de Toulon, qui a soigneusement sélectionné les œuvres invitées, jusqu'ici sans aucune faille sinon réserves critiques mineures mais nécessaires. Cette Tosca est donc à mettre encore à son palmarès, et à celui de l'équipe artistique homogène qui en fait la qualité.

Située en décors et beaux mais sobres costumes (Michel Fresnay) de l'époque de son action, désormais assez rare pour qu'on le souligne tant l'académisme déjà plus que cinquantenaire de la mode lassante et inlassablement répétée d'arracher les œuvres à leur chronologie narrative, tout converge donc harmonieusement. On salue donc la sagesse et l'intelligence générale de la mise en scène de Claire Servais.

Amas de fleurs à cour, devant le rideau, signalant, à son lever, la statue de la Madone invisible près du prie-Dieu : un signe au long des deux premiers actes effeuillé,

malheureusement, avec quelques épines interprétatives. Un grand rideau tombant à jardin, sans doute pour cacher et protéger le tableau que peint Mario sur les marches d'une estrade scénique, souligne sans doute la dimension théâtrale de l'œuvre et de l'héroïne qui semblera vivre et mourir comme au théâtre, réglant ses mises en scènes personnelles.

Beaux décors de Carlo Centolavigna dans l'église « tardo-baroque », de baroque tardif, comme l'on dit en histoire de l'art, de Sant'Andrea della Valle, monumentale, fond ombreux des belles lumières d'Olivier Wery, qui caressent les contours tourmentés des drapés de deux colossales statues dorées de papes sur des socles qu'on dirait tirées de leur première demeure de Saint Jean de Latran et de son enfilade statuaire où le marbre semble en mouvement menaçant au-dessus des têtes des visiteurs : le poids écrasant du pouvoir de l'Église sinon de la religion, la fragile chair contre le marbre. Ces ténèbres entrebâillées laissent percevoir la transparence lumineuse d'une immense horloge rousse, lune maléfique ou astre chronologique d'un temps limité du drame humain mesuré à l'éternité. Lors de l'irruption des enfants, des prêtres et du clergé, pour le grandiose et terrible Te Deum, ce fond s'entrouvre, et l'horloge, auréolée de gloire et de dorure devient un immense ostensorio dont la débauche d'or couvre même les effrayants dignitaires de l'Église statufiés, le modeste miracle de l'Hostie devenant une effroyable machine à écraser : fracas visuel pour la fracassante à frémir musique qui semble magnifier ou maudire l'hymne religieux triomphant sans pitié. C'est le rouleau compresseur de la Contre-Réforme baroque, déjà loin, mais réactivée par la victoire de la réaction contre la Révolution qui pensait, avec Voltaire, « écraser l'infâme ».

Contraste brutal avec l'acte II. On est loin du faste des appartements de Scarpia au Palais Farnèse indiqué par les didascalies précises de l'œuvre. Dans des éclairages livides, une simple table couverte en partie d'une somptueuse nappe en lamé d'argent comme les deux chaises, un carafon et un verre pour le repas ; des murs nus austères ; pour seul ornement, on

reconnaît des reproductions des gravures, en bas, des Désastres de la guerre, horribles images de Goya du soulèvement espagnol contre les troupes de Napoléon, plus haut, autant qu'on puisse distinguer, des scènes de torture de Callot ou de graveurs de la Guerre de Trente ans, le dernier grand conflit religieux d'Europe : c'est cohérent pour un représentant de l'ordre noir réactionnaire de l'Europe contre le rouge du libéralisme révolutionnaire. Cependant, cela semble davantage l'intérieur monacal d'un moine soldat que celui d'un tout-puissant prince et ministre de la police, amateur raffiné de bonne chère et de belle chair, savourant du vin d'Espagne, qui s'avoue vénal sans qu'on perçoive guère chez lui de luxueux effets de sa vénalité.

Tosca, avec sa belle robe de scène à traîne rouge arrive, les bras encore chargés de fleurs de son triomphe après avoir chanté sa cantate devant la reine (que vient faire « la » reine dans cette galère papale ? Celle de Naples en visite ?) et l'on comprend, au souvenir de la piété mariale de la diva précédemment, le paradigme floral filé sur deux actes par la metteur en scène quand Scarpia les effeuille rageusement et jette au sol. Mais là, il y a l'épine : lorsque Tosca a tué Scarpia, on s'attend au fameux mimodrame inventé par Sarah Bernhardt et gardé scrupuleusement par les librettistes et Puccini. La pieuse chanteuse, qui a pardonné chrétiennement au bourreau, pose deux candélabres entre le corps et un crucifix sur la poitrine du cadavre. Pas de cierge ici et, pour crucifix un, gigantesque, qui semblera peser comme une menace. On comprend que Claire Servais a voulu mettre sa touche, mais sans nous toucher, et ne touche pas ici le but mais le contrarie : ces roses, chargées de sens et de sentiment avant même le lever de rideau, offertes à la Madone par la diva, la 'déesse' au sens précis du terme, reçues en hommage après son concert, déposées ensuite sur le cadavre du « monstre » sadique, « impie », sont plutôt un hommage qu'un acte pieux d'une dévote personne.

Giuliano Carella, qui enflamme de sa passion un orchestre de l'Opéra de Toulon transcendé, avait disposé sur deux

baagnoires d'avant-scène face à face, donc quatre, certains instruments débordant de la sorte de la fosse : dans la géométrie à l'italienne de la salle en U, on est embrassé, embrasé par l'étreinte irrépressible de la musique, on y baigne à certains moments, dans un effet de stéréophonie qui arrache ces pupitres déplacés à la perception habituelle forcément spatialisée de la direction du son venu d'une plus lointaine place invisible. Ainsi, toute la délicatesse scintillante du xylophone d'étoiles de fin de nuit, préludant l'aubade des cloches de Rome, auréolant de douceur la charmante chanson modale du petit pâtre par l'adorable et naïve voix de **Carla Fratini**, parenthèse de fraîcheur après le paroxysme de l'acte précédent. Il soulève le flot torrentiel souvent de la musique, mais le contient pour n'y pas noyer les interprètes très sollicités mais traités avec sollicitude par un chef à la fois symphoniste et lyriquement italien, attentif aux chanteurs. La masse orchestrale n'estompe pas les bijoux intimistes des couleurs et le chef caresse les courbes voluptueuses de certaines lignes. Du grand art.

Silhouette éphémère, **l'Angelotti de Federico Benetti** réussit à marquer sa présence par son beau timbre de basse. Plus présent, le sacristain bougon de Jean-Marc Salzmann évite intelligemment la caricature par un jeu sans outrance. Le duo de sbires, âmes damnées de Scarpia, le Spoletta de **Joe Shovelton** et le Sciarrone de **Philippe-Nicolas Martin** échappent aussi à la caricature habituelle et le geôlier de **Jean Delobel** est la dernière silhouette de ces comparses nécessaires. On connaît la puissance vocale torrentielle du baryton mexicain **Carlos Almaguer**. La metteur en scène en joue habilement à l'acte II dans lequel cet adepte avoué brutalement de la conquête violente tente de violer Tosca sur la table de son repas où il la voulait au menu, pour la dévorer sans doute plus que pour la déguster. C'est un rouleau compresseur terrifiant comme l'ordre qu'il représente. Cependant, ce paroxysme, on ne le dit pas, semble contradictoire dans ce personnage si anti-séducteur déclaré avec la stratégie d'araignée machiavélienne du premier acte

qui requiert les nuances de la ruse. Mais le chanteur nous emporte dans le torrent de sa voix.

Le ténor italien **Giuliano Stefano La Colla** déploie un timbre d'un beau métal, plein, sonore, mais d'une pièce au premier acte. Dans le second son la éclatant de « Vittoria ! Vittoria ! » est un superbe cri de triomphe insolent et solaire face à la nuit de l'oppression. Dans son lamento sensuel et nostalgique de la fin, il sait faire passer des nuances poétiques des plus touchantes et ne cède pas à la grandiloquence mélodramatique, contenant une émotion par là plus émouvante encore. Dans le rôle-titre, on retrouve avec bonheur la soprano roumaine **Cellia Costea**, dont on avait apprécié ici même l'Amelia délicate de Simone Boccanegra, voix large, égale et colorée. Elle semble un peu scéniquement perdue en cette première au premier acte. Cependant, cela ne diminue en rien la beauté expressive de la voix et son « Vissi d'arte » introspectif, parenthèse poétique et humaine dans l'horreur du moment, sur cette table du sacrifice où Scarpia veut la violenter est déchirant de sensibilité sans effet vériste, avec une dignité qui s'affirme dans sa plénitude morale et physique lorsqu'elle se remet fièrement sur pied. On salue le livret du programme toujours intéressant de l'Opéra de Toulon.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 3 avril 2016. Puccini : Tosca : Cellia Costea... Giuliano Carella. Claire Servais.

Tosca de Puccini à l'Opéra de Toulon, les 3, 5 et 8 avril 2016.

Opéra en trois actes, livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica,

d'après la pièce de Victorien Sardou,

Orchestre, chœurs et maîtrise de l'Opéra de Toulon (Chef de chœur : Christophe Bernollin).

Direction musicale : Giuliano Carella

Mise en scène : Claire Servais. Décors : Carlo Centolavigna.

Costumes : Michel Fresnay.

Lumières Olivier Wery.

Distribution :

Floria Tosca : Cellia Costea ; Mario Cavaradossi : Stefano La Colla ; Baron Scarpia : Carlos Almaguer ; Cesare Angelotti : Federico Benetti ; Spoletta : Joe Shovelton ; Sciarrone : Philippe-Nicolas Martin ; Le sacristain : Jean-Marc Salzmann ; Le geôlier : Jean Delobel ; un pâtre : Carla Fratini.

Photo : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu, opéra. Limoges, Opéra-Théâtre, le 8 avril 2016. Piotr Illytch Tchaïkovsky : Eugène Onéguine. Robert Tuohy, Marie-Eve Signeyrole.

Après avoir été présentée à l'Opéra National de Montpellier en janvier 2014, cette production d'Eugène Onéguine atteint, pour deux représentations, les bords de la Vienne. Le chef d'œuvre de Tchaïkovsky – drame du malentendu, du dépit amoureux et de l'ennui -, traite un sujet



intime et universel qui fait partie des opéras que l'on peut sans danger transposer à toute époque et en tout lieu. La metteuse en scène française Marie-Eve Signeyrole (déjà auteure, ici-même, de « *L'Affaire Tailleferre* ») fait un choix à priori facile : situer l'action dans la Russie des années 90, et plus précisément dans un appartement communautaire de Saint-Pétersbourg, dont Madame Larina est la propriétaire, mais qu'elle se voit contrainte à partager, dans une totale promiscuité, avec une bonne quinzaine de personnes. Ce qui ravit avant tout dans cette mise en scène, c'est la manière dont elle paraît se dérouler avec naturel, alors qu'elle est en réalité extraordinairement fouillée, avec des scènes fortes comme celle où Onéguine et Olga s'étreignent pendant que Tatiana écrit sa lettre, ou celle qui montre Lenski arracher le pistolet des mains d'Onéguine pour se suicider. Si on peut recenser un ou deux clichés, ils sont balayés par une profusion d'idées justes qui font de cette mise en scène un modèle de compréhension intime des enjeux de l'ouvrage.

Très attendu pour ses débuts dans le rôle-titre, le baryton serbe **David Bizic** impressionne par son aisance stylistique, avec un instrument d'une homogénéité et d'un mordant rares. Scéniquement, il apporte au héros une vraie densité humaine et, à la scène finale, toute la folie désespérée qui lui convient. Tout aussi solide, mais également enclin aux nuances et aux demi-teintes, le ténor russe **Suren Maksutov** compose un Lenski touchant, au timbre solaire, et son fameux air « Kuda, kuda » constitue un des moments les plus frappants de la soirée. Déjà présents à Montpellier, **Mischa Schelomianski**, à la voix sonore et profonde, chante un saisissant Prince Grémine, tandis que **Loïc Félix** incarne un Triquet tout à la fois subtil et savoureux.

Du côté des dames, la soprano russe **Anna Kraynikova** campe une Tatiana juvénile, gracieuse, fraîche et spontanée. Maîtrisant tous les registres de son personnage, elle offre – de surcroît – un chant radieux, expressif et nuancé. L'Olga de la mezzo

ukrainienne **Lena Belkina** s'avère aussi charmante que bien chantante, la Madame Larina de **Svetlana Lifar** affiche une belle santé vocale, qualité qu'on ne retrouve malheureusement pas dans la voix d'**Olga Tichina** (Filipievna) dont admire, en revanche, l'aplomb scénique.

Soulignons, enfin, l'heureuse exécution musicale de cet Eugène Onéguine, avec des cordes souvent brillantes, des cuivres en place et des bois moelleux. Une réussite à mettre à l'actif de son excellent directeur musical, le chef américain **Robert Tuohy**.

Compte-rendu, opéra. Limoges, Opéra-Théâtre, le 8 avril 2016. Piotr Ilitch Tchaïkovsky : Eugène Onéguine. Eugène Onéguine : David Bizic, Anna Kraynikova : Tatiana, Suren Maksutov : Lenski, Lena Belkina : Olga, Mischa Scheliomanski, Gremine, Svetlana Lifar, Madame Larina, Olga Tichina, Filipievna, Triquet : Loïc Félix, Gregory Smoliy : Zaretski. Mise en scène : Marie-Eve Signeyrole, Direction des Chœurs : Jacques Maresch, Direction musicale : Robert Tuohy.

Crédit photo © Marc Ginot

Compte rendu critique, opéra. Marseille, Odéon, le 2 avril 2016. Offenbach : La Périchole. Emmanuelle Zoldan...

Une turbulente et troublante artiste. Il était une fois, dans le fastueux Pérou espagnol de la seconde moitié du XVIIIe siècle, une jolie et piquante comédienne, danseuse et

chanteuse, comme l'exigeait le genre sûrement de la tonadilla hispanique, souvent centré sur une femme. À Lima, Micaela Villegas (1748-1819) est déjà célèbre lorsque débarque en 1761 le nouveau Vice-roi d'origine catalane, Don Manuel Amat y Junient. Il a cinquante-sept ans, elle, dix-huit. Il en tombe amoureux, en fait sa maîtresse, sa favorite, l'installe au palais, au grand dam de la noblesse espagnole et créole qui n'a pas, sur ce chapitre, la largeur de vues de l'aristocratie française habituée aux incartades officielles, pratiquement institutionnelles, de ses monarques.

Mieux, ou pire que cela, il fait de sa belle métisse le centre mondain de Lima, la laisse inspirer des constructions nouvelles, et, scandale, va jusqu'à lui offrir un carrosse somptueux, prestigieux privilège exclusif de la noblesse, dans lequel elle se pavane dans la capitale, pour le grand bonheur du peuple de voir l'une des siennes ainsi intronisée, et le dépit et mépris des nobles qui honnissent l'intruse tout en étant forcés de la saluer bien bas, et de l'applaudir au théâtre qu'elle n'a pas abandonné.

De la « Perri Choli » péruvienne à la Périchole...

La gifle qu'administre, en pleine scène à l'un de ses partenaires l'impulsive vedette, lui vaudra une disgrâce de deux ans. Mais les amants socialement inégaux mais égalisés par l'amour et le désir qui renversent toujours les classes sociales, renouent une liaison finalement heureuse de près de quatorze ans, malgré des hauts et des bas de ménage passionné. Le fruit en sera un fils auquel le Vice-roi donne même son propre nom.

« Perricholi », 'cho' comme chocolat et non « cocolat »

Donc, Péri chole à prononcer comme « chochette », comme devait bien dire Mérimée, savant hispanophile et ami intime de l'Impératrice espagnole Eugénie de Montijo, et non Péri cole,

par une tradition linguistique erronée.

Micaela avait un nom : elle va gagner un surnom : « la Perricholi ». Dans l'intimité, le Vice-roi l'appelait tendrement « petit xol » (prononcé « petichol »), 'petit bijou' en catalan, ou, familièrement « pirri xol », 'ma petite métisse' ; il n'est pas exclu aussi que le Vice-roi, âgé comme un père, les jours de colère contre les frasques de la tumultueuse enfant, dans les alternances après tout conjugales du cœur, l'ai appelée « perra chola » en castillan, 'chienne de métisse', sonnante « perri choli » avec son accent catalan et le sifflement probable de sa bouchée édentée. Toujours est-il que l'opinion publique s'empara plaisamment du terme affectueux ou injurieux selon que l'on fût admirateur ou détracteur de la belle devenue pour tous, en des sens opposés, « la Perricholi » de la légende.

Histoire et légende. Actrice et favorite, ce n'est pas la légende mais l'histoire qui conte aussi sa générosité. Un jour, narguant la noblesse dans son célèbre carrosse, elle aperçut un modeste curé portant à pied le Saint-Sacrement pour l'administrer à un mourant. Ému et honteuse, telle déjà une Tosca pieuse, elle descendit du luxueux véhicule, s'agenouilla, et en fit cadeau au prêtre pour qu'il pût exercer confortablement son pieux ministère.

C'est de ce geste célèbre que Prosper Mérimée, à Grenade en 1830 chez les Montijo, tira sa comédie en un acte *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, publiée pour la première fois dans la *Revue de Paris* en 1829, ajoutée en 1830 à la seconde édition du supposé *Théâtre de Clara Gazul* dont il est l'auteur caché, jouée sans succès en 1850. Mais, hors du Pérou et de l'Espagne, la Perricholi, avait déjà inspiré *La Périchole*, vaudeville de Théulon et Deforges (1835) avant l'opéra-bouffe d'Offenbach et ses compères (1868). Puis, en 1893, vint la pièce en vers de Maurice Vaucaire, adaptateur de Puccini en français (au théâtre de l'Odéon de Paris), ensuite *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, opéra en un acte, livret et musique d'Henri Büsser (1948) et, enfin, le célèbre film de Jean

Renoir, *Le Carrosse d'or* (1953) avec Anna Magnani. Belle postérité pour notre belle, que l'on retrouve, naturellement chez le grand écrivain péruvien Ricardo Palma (1833-1919) qui recueille traditions, anecdotes et histoires du Pérou dans ses inépuisables *Tradiciones peruanas*.

Réalisation et interprétation

Du fameux carrosse, absent du livret, il n'en restera ici que son découpage en carton-pâte et le double clin d'œil des deux fenêtres dans lesquelles s'inscriront plaisamment, comme dans les photos de foire où l'on passe la tête, celle des deux



héros partant à la fin pour être heureux et avoir beaucoup d'enfants qui grandiront car ils sont Espagnols, dans un univers de toiles peintes des décors de **Laurent Martinel** qui ravivent la nostalgie de notre esprit d'enfance, d'enfants du moins non encore blasés par les effets spéciaux contemporains. Les costumes (**Maison Grout**), hommes du peuple en blanc et chapeau de paille, femmes en jupes colorées à motifs indiens triangulaires et feutres, stylisent en souriant un Pérou d'opérette, piqué des notes de la commedia dell'Arte référant sans doute au film de Renoir dont les héros en sont des comédiens, Arlequin, Colombine, Pierrot. Au second acte, sous le tableau en pied à la Louis XIV du Vice-Roi, la Cour, très versaillaise en ses costumes élégants, bourgeoise de perruques poudrées et papillonne d'éventails. Tout ce monde, Chœur Phocéén (**Rémy Littolff**) et solistes, se meut en musique dans une vivacité sans heurt, une alacrité contagieuse, due à la battue tambour battant (sans être lourdement tambour-major) de **Jean-Pierre Burtin** et au dynamisme insufflé par **Jean-Jacques Chazalet**, qui signe une mise en scène très physique, attentionnée sans intentions métaphysiques hors de propos.

La connivence entre tous les acteurs, des premiers au seconds rôles ou plans, est aussi sensible que leur plaisir de jouer

qu'ils communiquent à la salle. Ainsi, **Michel Delfaud**, en Marquis de Santarem éternel prisonnier, avec un accent marseillais qui lui donne des airs d'Abbé Faria issu de son trou creusé pendant des années, citant Shakespeare en l'attribuant à Cervantes. Une seule apparition, et c'est tout un personnage : **Antoine Bonelli**, joues bouffies des bouffées de son importance, bougon ou bouffon Grand Chambellan chancelant. La voix mielleusement fielleuse de **Jacques Lemaire** et amèrement douceâtre ou acérée de son compère **Dominique Desmons** font une hilarante paire : les Dupont et Dupont de la cabale et de la cavale face au danger, les traîtres au sourire grinçant sarcastiquement des dents à la joie du complot. Un joli trio de vipères vocales se partagent six rôles, le beau mezzo de **Valentine Lemerrier**, le soprano incisif de **Violette Polchi** et celui de **Virginy Fenu**, déjà appréciée en fraîche fille-fleur de Madame Chrysanthème. **Agatha Mimmersheim**, **Anne-Gaëlle Peyro**, complètent les atouts des dames et, aux basses œuvres des basses-fosses du palais, **Patrice Bourgeois**, **Yves Fleuriot** et **Damien Rauch** sont les nécessaires geôliers et bourreaux pour rire.

Tout opéra-bouffe a ses vaincus et vainqueurs, évidemment rôles renversables, un couple d'amoureux et le baryton l'empêcheur d'aimer en rond, parce qu'il en a profusion, troisième larron qui fait du duo un trio, triomphant, tonitruant, truculent ici **Alexandre Duhamel**, grand gaillard de gaillardement paillard Vice-Roi, plus joyeusement vicieux que méchamment vicelard et pernicieux, dont le vice (qui n'a pas ainsi « vicié » lui jette la première pierre), n'est que celui, bien commun, d'aimer « les petites femmes » tel un Napoléon III en goguette échappé des Tuileries ou de Compiègne où il relègue son Eugénie d'Impératrice. Jouant les terreurs, il ne terrorise jamais, beau et bon chanteur et vrai personnage de comédie avec sa Cour, assurant le côté bouffe d'un opéra qui, de l'autre, est une comédie de demi-caractère, guère drôle dans le fond, même fondu dans la forme globale.

En effet, un couple de jeunes et beaux héros, malheureux en

fortune et mourant de faim n'est pas du plus haut comique. En Piquillo, le juvénile ténor **Rémy Mathieu**, au timbre merveilleusement délicat, digne de Mozart, a une grâce touchante de victime malgré un sourire encore enfantin, enjôleur, opposant l'humour à la mauvaise humeur de la fortune. À ses côtés, voix de velours sombre à l'aigu aisé, sans aucun effet de grave vulgairement poitriné, la mezzo **Emmanuelle Zoldan**, morceau de roi et Vice-Roi mais fièrement et dignement préservée pour son amour, donne vie profonde, loin de la caricature, à une Périchole très humaine, qui joue le jeu sans être dupe, avec un regard lucide et désenchanté sur la société, protectrice de son inconscient compagnon. Sa lettre de rupture, spirituelle mais cruelle, elle la rend avec la gravité de la situation de femme déchirée entre la rudesse de son existence et la promesse d'un avenir meilleur, un sacrifice personnel de pauvre Traviata de l'injustice du monde, grande âme trahie par la vie. Même son air de la griserie ne tombe pas dans la grivoiserie et, si elle constate, ironique et triste, que « les hommes sont bêtes », c'est qu'ils le sont vraiment comparés à ces femmes qu'ils affrontent effrontément, moins lotis en intelligence pratique. Sa paradoxale déclaration d'amour, « Oui, je t'aime, brigand, j'ai tort de l'avouer... », en détaillant avec clarté les défauts de l'être aimé, dépassés mais non effacés par la puissance de l'amour, elle semble la faire avec la douceur fataliste d'une Carmen de comédie, mais en nous faisant sentir qu'on est près du drame. Dans la rassurante inhumanité comique du bouffe, c'est l'humanité vraie des sentiments qui passe. On peut alors, joyeusement et cyniquement, entonner encore l'hymne impertinent de l'œuvre, « Il grandira, il grandira car il est Espagnol... », visant malicieusement les préférences nationales de l'Espagnole Impératrice favorisant sans doute ses compatriotes, déjà instigatrice de la désastreuse projection d'un nouvel Empire au Mexique pour nouveaux conquistadors, à la veille de la lamentable guerre de 1870 contre la Prusse qui verra la fin du sien, pour la question, justement, de la Succession d'Espagne.

Compte rendu, opéra. Marseille, Odéon, le 2 avril 2016.
Offenbach : La Périchole. Emmanuelle Zoldan. Jean-Pierre Burtin.

La Périchole de Jacques Offenbach, au Théâtre de l'Odéon, Marseille, les 2 et 3 avril 2016.

Livret d'Henri Mailhac et Ludovic Halévy,
d'après Le Carrosse du Saint-Sacrement de Prosper Mérimée,

La Périchole : Emmanuelle ZOLDAN. Première Cousine : Virginie FENU Deuxième Cousine : Violette POLCHI. troisième Cousine : Valentine LEMERCIER. Frasquinella : Agatha MIMMERSHEIM. Marchande : Anne-Gaëlle PEYRO.

Piquillo : Rémy MATHIEU. Don Andrès de Ribeira (Vice-Roi) : Alexandre DUHAMEL. Don Miguel de Panatellas : Dominique DESMONS. Don Pedro de Hinojosa : Jacques LEMAIRE. Le Marquis de Tarapote : Antoine BONELLI. Le Marquis de Satarem : Michel DELFAUD. Geôliers et bourreaux : Patrice BOURGEOIS, Yves FLEURIOT et Damien RAUCH.

Orchestre du théâtre de l'Odéon, Chœur phocéén.

Direction musicale : Jean-Pierre BURTIN

Mise en scène : Jean-Jacques CHAZALET

Photo © Christian Dresse

**Compte-rendu, concert. Opéra
Grand Avignon, le 1er avril
2016. Weber, Falla, Beethoven.**

Orch. Régional Avignon-Provence, Jean-François Heisser (piano et direction).

Pour l'avant dernier concert de sa saison, intitulé « Virtuosité et charmes ibériques », l'**Orchestre Régional Avignon-Provence** – toujours placé sous la férule de Philippe Grison – a invité le chef-pianiste **Jean-François Heisser** (*portrait ci-dessous*) à le diriger dans un programme mêlant Weber, de Falla, Beethoven.



Inversant l'ordre des pièces, tel que mentionné dans le programme, c'est donc par les enivrantes Nuits dans les jardins d'Espagne de Manuel de Falla que débute le concert. Le pianiste français est un grand familier de la partition, d'autant qu'il a enregistré l'intégrale de la musique pour piano du compositeur andalou. La poésie qui se dégage de ces Nuits provient de ce que l'orchestre démontre sa capacité à offrir les couleurs chaudes et généreuses exigées par la partition, tandis que Heisser joue concomitamment avec beaucoup de panache sa partie qui – sans être celle d'un concerto pour piano – en est cependant bien proche...

Suit le rare *Konzerstück* de Carl Maria von Weber, ouvrage qui évoque le départ puis le retour d'un chevalier parti pour les Croisades, et plus précisément les tourments, les espoirs, puis la joie éprouvés par sa bien aimée restée au château. Cette délicate partition, à mi chemin entre Chopin et Mozart, est interprétée avec beaucoup de précision, de détails, mais surtout de vitalité par la phalange provençale, qui emporte l'adhésion du public.

Après s'être remis de ses émotions de la première partie, l'audience est invitée à entendre la Symphonie n°2 de Ludwig van Beethoven. L'Adagio molto qui l'initie révèle un son massif et musclé à la fois, tandis que les accents très marqués de l'Allegro con brio sont délivrés avec beaucoup de nuances.. Le cantabile pudique du Larghetto livre tous ses sortilèges grâce aux trésors de finesse que déploient le hautbois **de Frédérique Constantini** et la flûte de **Jean-Michel Moulinet**. Rendons également grâce à Heisser pour sa parfaite mise en place – et la netteté des plans sonores qu'il obtient -, tandis que dans l'Allegro molto final, il fait caracoler son orchestre avec une énergie proprement enthousiasmante.

Signalons au lecteur que le dernier concert de la saison de l'ORAP (qui sera dirigé par Samuel Jean) donnera à entendre – le 20 mai prochain – l'ultime symphonie de Mozart ainsi que le sublime Stabat Mater de Pergolèse, avec Magali Léger et Aline Martin comme solistes.

Compte-rendu, concert. Opéra Grand Avignon, le 1er avril 2016. Carla Maria von Weber : Konzertstück en fa mineur op. 79 ; Manuel de Falla : Nuits dans les jardins d'Espagne ; Ludwig van Beethoven : Symphonie N°2 en Ré majeur op. 36. Orchestre Régional Avignon-Provence, Jean-François Heisser (piano et direction).

Compte rendu, opéra.

Marseille, Opéra, le 16 mars 2016. Puccini : Madame Butterfly. Svetla Vassileva. Nader Abbassi...

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 16 mars 2016. Puccini : Madame Butterfly. Svetla Vassileva. Nader Abbassi...

L'œuvre. Reprise d'œuvres du répertoire, reprise de présentations répertoriées sur les mêmes. Sur la genèse de cet opéra, n'en pouvant renouveler forcément l'origine, je reprends donc ce que j'ai déjà dit, avec des ajouts.

Papillon épinglé

Avant ce chef-d'œuvre, il y eut d'autres œuvres sur le thème

: Madame Chrysanthème (1882), roman autobiographique de Pierre Loti. Se mettant en scène crûment, il raconte comment, à Nagasaki, le temps d'une escale de son navire, par contrat légal renouvelable d'un mois, il épouse en juillet une jeune

Japonaise qu'il quitte en août, la femme pouvant se marier ensuite sans problème, du moins nous dit-on. Porté par la mode orientaliste et l'exotisme colonial manifeste dans Lakmé de Delibes (1883) qui oppose deux mondes, l'Orient et l'Occident impérialiste, le roman à succès fut mis en musique par Messager (1893). Le galant et ambigu Loti récidivait : il avait déjà écrit Le Mariage de Loti (Rarahu) (1882), évoquant



un séjour et un mariage à Tahiti, sans oublier une aventure galante à Istanbul, avec, selon lui, une femme du harem. Beaux succès féminin pour un homme qu'on nous dit amoureux de ses homologues. Sa Madame Chrysanthème, mise en musique par Messager (1893), proche de la future Butterfly par le thème du mariage entre une Japonaise et un marin étranger, n'est pas exactement une victime, c'est une femme intéressée, faisant une bonne affaire, et non amoureuse de l'homme blanc abandonneur comme la future Madame Butterfly de la nouvelle américaine de John Luther Long, devenue une pièce anglaise mélodramatique (1900) de David Belasco de même titre. Le thème cruel de la geisha épousée, engrossée, abandonnée et suicidée, est ainsi présent dans une actualité sinon une conscience occidentale sûre de son bon droit colonialiste quand Puccini, en 1904, lui donne la finition et la définition qui en font un opéra définitif, qui a éclipsé ces œuvres, qui ne lui ont pas survécu.

Encore une fois, comme pour Norma, Tosca, tirées de pièces de théâtre, La traviata, d'abord roman puis pièce, Lucia de Lammermoor, La Bohème, adaptées de romans, c'est la musique qui fixe dans l'imaginaire collectif un sujet errant avant son archétypale mise en forme lyrique. Dans un langage harmonique qui n'ignore ni Wagner et ses leitmotive voyageurs ni Debussy et ses raffinements délicats de timbres mais puissamment personnel, Puccini dote son œuvre d'un orchestre riche et fin à la fois qui en fait un opéra symphonique où les trois « airs » sont pris dans la trame serrée d'une musique continue, d'un pittoresque oriental sensible mais qui ne nuit en rien à l'expressive sensibilité universaliste, science musicale savante au service d'une émotion humaine immédiate.

La réalisation et interprétation. C'est une reprise de la réalisation mémorable de 2007 par **Numa Sadoul**. Dans une concise « Note de mise en scène », il précise la place primordiale de l'enfant, aux premières loges de la mort de sa mère et du rapt de son père assassin . C'est à travers ses

yeux, ses rêves heureux ou cauchemardesques, ses fantasmagories, qu'il nous livre sa vision, à partir du moment où « Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille... » ne s'élargit pas ici comme disait Hugo, réduit à deux femmes abandonnées : Douleur, nom de baptême final que lui donne sa mère décidée à mourir, n'est pas né dans la liesse mais la détresse qu'on lui a dissimulée. Heureux ceux qui meurent dans la mort consentie, même si on les y a contraints, malheur à ceux qui restent. L'issue rabâchée, le sort de Butterfly scellé depuis l'origine pour le public, c'est le regard sur celui qui reste que porte Sadoul, la compassion inévitable pour la même ne devant pas dissimuler par son pathos l'héritage dramatique reçu par un enfant de trois ans. D'où les passages oniriques dont le petit garçon est le héros central : le jour joueur dans l'innocence de l'enfance avec ses petits copains, dont il est déjà différent, la nuit assailli de rêves poétiques et angoissants. C'est sensible et bien venu.

La mise en scène de Sadoul, s'inscrit délibérément en contre des « japonaiseries » trop ornementales, qui tempèrent souvent d'un luxe japonisant et de rêve exotique occidental la cruauté d'épure de la situation : un officier américain, dans l'arrogance insouciance de son pouvoir de séduction et de la puissance de l'argent, s'offre, le temps d'un séjour à Nagasaki pour une mission militaire, une adolescente, issue d'une famille noble ruinée par le suicide imposé au père par l'Empereur, réduite à la prostitution, apparemment élégante, de geisha pour survivre cruellement avec sa mère.

La morale ne trouverait pas grand chose à redire dans l'entretien matériel d'une maîtresse lucide sur sa situation si ce statut de femme entretenue n'était fardé par un mariage à la japonaise, valable « 999 ans », vrai pour elle, pittoresque jeu pour lui, résiliable tous les mois, comme la location de la maison qu'il lui offre en même temps. Maison, non luxueuse comme on voit la plupart du temps avec une nuée

de domestiques, mais ici une modeste, presque misérable cabane de bois, un petit ponton allant vers un gouffre sur la mer. Il ne s'est pas ruiné pour ce que la jeune énamourée estime paradis, ce fringant officier de frégate fièrement nommée «Abraham Lincoln », qui paya de sa vie sa lutte pour l'égalité raciale des noirs esclaves. Avec un nom au ton de rose, Pinkerton, porte lui-même les prénoms Benjamin Franklind'une autre généreuse figure des USA, Président de la première ligue abolitionniste de l'esclavage. Ironie onomastique qu'on ne relève guère...

Décor minimaliste de Luc Londiveau, sous les lumières crues ou fantomatiques, livides, de Philippe Mombellet pour la cruauté maximaliste du sujet : un abus tragique de pouvoir, le cynisme d'un officier blindé comme son navire contre lequel s'écrase fatalement le papillon brûlé à la flamme de l'amour, épinglé par son propre couteau face à l'infamie de l'abandon et à l'arrachement de son fils : elle semble le pressentir en découvrant que, dans le pays de son époux, on épingle les beaux papillons. Le papillon enclos dans son cadre, l'enfant présent dès l'ouverture, la femme sacrifiée, de dos, en croix, comme un tragique épouvantail, signent d'emblée une densité poignante qui pèse sur tout le spectacle.

Les costumes sobres et sombres de Katia Duflot, gris, à peine adoucis de teintes bronze, moutarde, vieux rose, même éclairés par la robe blanche de mariage de Butterfly, les ombrelles dansantes, les quelques fleurs de Suzuki, loin des pittoresques estampes japonaises, ont le deuil du bonheur et les couleurs du drapeau américain, une vivacité dérisoire comme l'Hymne américain, ou l'« America for ever », qui retentissent avec une grandiloquence ironique à l'orchestre. La belle robe de Madame Pinkerton, portée avec une élégance opulente de nantie par Jennifer Michel tout en douceur de voix et sympathie pour ces pauvres femmes, culpabilisée d'un crime qu'elle n'a pas commis et cherchant sans doute le rachat par l'amour qu'elle vouera à l'enfant de son mari, montre toute la

distance entre deux mondes, accusée encore par la pauvreté sensible de la petite japonaise passée naïvement à l'Occident et à la religion de son mari (Vierge de Lourdes, statue de la Liberté) corps et âme, avec un brutal retour à l'esprit et chair sacrifiée du Japon : l'hara-kiri.

Seuls éléments spectaculaires, le rêve de l'enfant, les bulles de savon constellant la nuit, et le cauchemar de Butterfly personnifié par le bonze effrayant en voix et corps (Jean-Marie Delpas) à la tête des spectres familiaux vindicatifs ligüés contre son apostasie, sont intégrés avec force dans la logique dramatique, puissant contraste avec le magnifique interlude du nostalgique et lointain chœur à bouche fermée de l'attente entre veille et sommeil (Emmanuel Trenque), douce exhalaison d'un rêve lointain de bonheur évaporé à l'aube éclatante du tutti orchestral.

Un orchestre, bien connu et conduit magistralement par Nader Abbassi. Laissant largement respirer les chanteurs dans la tradition lyrique italienne, exaltant l'envolée érotique du duo d'amour, il garde un œil minutieusement attentif aux divers pupitres, fait rutiler dans le forte et cisèle en douceur les couleurs riches et complexes de cette musique à l'harmonie raffinée, aux accords concis changeant rapidement d'atmosphère, tranchant parfois comme une lame et caressant comme un drapé soyeux de kimono.

La distribution est nombreuse et bien en place. On reconnaît à peine sous la vraisemblance orientale **Mikhael Piccone** en Commissaire impérial flanqué de son acolyte **Frédéric Leroy** en Officier du registre. Même épisodique, elliptique prétendant à l'amour de l'intraitable désormais Madame B. F. Pinkerton qui le repousse bien durement, le Yamadori de **Camille Tresmontant** réussit à nous attendrir en alternative crédible et sensible, japonaise, à l'officier infidèle américain : on souhaiterait qu'elle accepte cette solution. Habillé à l'occidentale en homme qui a saisi le vent et le cours de l'histoire d'un Japon qui commence à s'ouvrir, **Rodolphe**

Briand est un sinueux Goro, entremetteur mielleux et fielleux, mais, lâche face aux femmes qui le battent même, il est presque un attachant et amusant personnage de comédie. En *Sharpless*, la conscience morale non écoutée, le baryton **Paulo Szot**, retrouvé avec plaisir, déploie la beauté de sa voix et un jeu sensible sans sensiblerie.

Le ténor roumain Teodor Ilincai prête à l'officier Pinkerton un corps de garçon bien nourri et bien pensant du Middlewest, guère raffiné, buvant à même la bouteille sans même penser d'abord à offrir au Consul, sûrement d'une autre extraction sociale, un verre. Ironique face aux éventails, ombrelles et kimonos, aux rituels d'une culture raffinée dont les codes délicats lui échappent, c'est, en quelque sorte, l'éléphant dans le magasin de porcelaine. Guère de malice, apparemment, en lui, ni de cynisme grand seigneur, plutôt une bonne conscience du droit que lui donne l'argent et la jeune puissance américaine, traduite par l'insolence d'une superbe voix éclatante en aigus triomphants de coq érotique et patriotique sans scrupules (« America for ever ! »), sûr de lui, sans grandes nuances, avec une impatience masculine du désir que cherche à satisfaire immédiatement sa bonne santé plus qu'une voluptueuse recherche érotique du plaisir : baiser plus que faire l'amour.



À l'inverse, choc subtil de sexe féminin et de civilisation, la femme, la japonaise Cio-Cio-San, ancienne geisha pliée à l'art d'amour, oppose à la brutalité du désir mâle tous les attermoissements délicats de la coquetterie : préparation, jeux préliminaires, poétisation culturelle d'une sexualité qui, sans cela, serait bêtement animale. Et il faut dire que la silhouette gracieuse et gracile de la soprano bulgare **Svetla Vassileva**, aux gestes et à la démarche comme chorégraphiés, sa

grâce enfin, rendent crédible ce personnage de trop jeune fille à l'âge invraisemblable, mais archétype d'une grande âme trahie par la vie qui va vers la grandeur du sacrifice. La voix, souple malgré une indisposition due aux effets pervers du mistral qu'elle nous avouera après, sait allier à la puissance requise pour vaincre la rampe orchestrale de Puccini, l'arc-en-ciel de demi-teintes. Sa dignité sans pathos dans la misère puis la tragédie, rend plus barbare le triomphalisme du mâle occidental, même saisi tardivement par le remords. Son grand air, à genoux d'abord, comme une prière, est une sorte de rêve, une touchante hallucination et son air d'adieu à son fils, l'adorable petit Basile Mélis, une déchirure à vif qui arrache les larmes. La digne Suzuki au dévouement absolu campée par la Roumaine **Cornelia Oncioiu**, voix ronde, chaude comme il sied au personnage de nourrice et servante, a un rayonnement maternel émouvant, déchirée de détresse dans son inutilité à sauver sa maîtresse. Dans des rôles différents en importance, le trio des trois femmes différentes est un contrepoint finalement solidaire et touchant, sans défenses, au monde du pouvoir écrasant (même le Consul malgré sa morale, le représente) des hommes dominants.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 16 mars 2016.
Puccini : Madame Butterfly. Nader Abbassi, direction. Numa Sadoul, mise en scène.

Madama Butterfly de Puccini

à l'Opéra de Marseille, les 16, 18, 20, 22, 24 mars 2016

Distribution :

Cio-Cio San : Svetla Vassileva

Suzuki : Cornelia Oncioiu

Kate Pinkerton : Jennifer Michel

Pinkerton : Teodor Ilincai

Sharpless : Paulo Szot

Goro : Rodolphe Briand

Le Bonze : Jean-Marie Delpas

Yamadori : Camille Tresmontant

Le Commissaire impérial : Mikhael Piccone
L'Officier du registre : Frédéric Leroy
Douleur : Basile Mélis.

Chœur de l'opéra de Marseille
(Chef de chœur : Emmanuel Trenque)
Orchestre de l'Opéra de Marseille
Direction musicale : Nader Abbassi.

Mise en scène : Numa Sadoul.

Décors : Luc Londiveau. Costumes : Katia
Duflot. Lumières : Philippe Mombellet.

Photos copyright Christian Dresse 2016