

Compte rendu critique, opéra. Toulon, Opéra, le 6 mars 2016. Weill: L'Opéra de Quat'sous. Nicolas Krüger, Bernard Pisani.



LA BALLADE DU PENDU. Brecht ne devait pas être très mal à l'aise avec le monde de voleurs que met en scène Die Dreigroschen oper, 'l'Opéra de trois sous', littéralement en allemand, connu chez nous sous sa surenchère française de « quatre sous ». S'il reprend The beggar's opera (1728) de

John Gay et Christopher Peppush, dans la traduction d'Elisabeth Hauptmann, même si elle est citée lors de la première et de la parution du livret et s'il n'apparaît au début que comme adaptateur en allemand (Deutsche Bearbeitung), le nom de sa collaboratrice, auteur aussi d'une grande partie du texte parlé, semble progressivement disparaître ensuite au seul profit de Brecht. Il ne se vante pas non plus d'y inclure comme sienne la version allemande de La Ballade du pendu de Villon qu'il emprunte, sans le mentionner également, à la version allemande de Karl Anton Klammer (1879–1959), ce qui lui vaudra un procès plus tard, alors qu'il en intenta un « pour détournement d'œuvre » contre la version filmique de Pabst (1931), bien qu'ayant participé au scénario. Communiste, le dramaturge avait une conception très personnelle du travail commun, collectif, une idée propre très singulière du pluriel, surtout féminin, un sérail qui présida souvent à nombre de ses

œuvres : ses maîtresses Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau, et sa femme, Helene Weigel. Remarquable comme toujours, le programme de Toulon eût gagné sans doute à ces précisions, il vrai généralement inconnues ou passées sous silence par une critique brechtienne politiquement hagiographique.

L'œuvre : micmac et fric-frac. De tous temps, bien sûr cette picaresque et pittoresque « famille » : sous la férule et pour le pécule du crapule Peachum, ces gueux déguenillés, déguisés, faux aveugle, faux infirmes, faux manchots pour faire la manche, ces miséreux misérabilisés par la théâtrale rentabilité de leur misère, des broques, des loques, des héros loqueteux, en bande réunis pour recevoir du maître escroc les signes et les consignes, se débandent dans la ville en secteurs répartie pour demander l'aumône et vivre de la charité, attisant la pitié des cœurs sensibles, juteuse industrie d'un industriel menteur mentor et de sa femme. Besogneux gagne-petit du niveau infime de l'infâme, mais, d'abord en surplomb, au-dessus du pavé, au-dessus d'un cran, Macheath, Mackie le mec, micmac de mac rêvant du fric, du frac grâce au fric-frac, frayant dans le luxe par le commerce de la luxure de ses femmes, ses féminines escortes et son escorte de gens de sac et de corde, Héros fameux de mafia allègre, de la pègre, type déjà mythique, déjà chanté en complainte sans plainte. Les deux mondes se côtoient mais ne devraient pas se rencontrer, sauf que Mackie enlève et s'envoie Polly, la fille du ménage Peachum, déclenchant l'ire du père, Rigoletto rigolard de la vindicte sérieuse, et, pire, la jalousie vengeresse de Jenny, une de ses gagneuses privilégiée, malgré le rempart prudent qu'il s'est donné en épousant Lucy, la fille de Tiger Brown, le complice chef très policé de la police londonienne.

Monde immonde qui grouille, farfouille, fouille, d'une cour de miracle sans miracle aucun, intrigue mince d'un nombreux peuple, les damnés des bas-fonds, mais grossie par le contexte de la toute proche grande dépression de 29, d'une Allemagne

ruinée par sa dette de guerre, l'occupation et l'inflation. Dans son cynisme et son renversement des valeurs revendiqués dans l'outrance, beau prétexte pour une œuvre politique, engagée, dénonçant exploitation, profit et corruption : ceux d'en haut de l'échelle et ceux d'en bas..

Réalisation et interprétation. Une ingénieuse scénographie unique (Luc Londiveau), dessine une cour carrée carrelée de briques, surmontée d'une passerelle reliée par un escalier plongeant, qui se module à vue en magasin aux accessoires et friperie, salle de banquet de noces, chambre à coucher, bordel, prison, lieu chaque fois personnalisé par les lumières expressionnistes de Jacques Châtelet. La passerelle, entre les diverses scènes, est pont, point de vue sur le spectacle et spectacle aussi de la parade des filles de joie en petite tenue, le reste en plaisants costumes (Frédéric Pineau) de l'époque de la création, les années folles, pour un texte référant au siècle précédent du couronnement de la reine Victoria (1837).

Dans cette œuvre, Brecht expérimente, avec succès par sa nouveauté, sa conception d'un théâtre didactique qui paradoxalement refuse l'illusion théâtrale bourgeoise par ce qu'il appelle la distanciation : adresses constantes au public pour abolir la distance entre scène et salle, panneaux annonçant les « songs », les airs chantés, d'une brièveté qui empêche la délectation sensuelle de la musique, théâtre dans ce théâtre où les personnages en surplomb de la scène commentent eux-mêmes l'action et l'intention, non sans pléonasme pesant entre ce qui se voit, se dit, se joue et se surjoue. Abolissant le « quatrième mur », il prétend abolir aussi la projection et l'identification du spectateur avec l'acteur réduit à n'être pratiquement qu'une abstraction, une idée supposée nous faire réfléchir.



Là se trouve sans doute la contradiction de la mise en scène de Bernard Pisaní. Revendiquant tirer délibérément son travail vers la farce, référant à la comédie italienne (Affreux, sales et méchants) et à la comédie musicale américaine dans des chorégraphies bien enlevées, il est vrai, qui collent parfaitement à la rythmique incisive de Weill, il en casse cependant la vivacité, la légèreté, en conservant l'intégralité de plomb des textes parlés à visée politique et didactique de Brecht. Certes, qui ne souscrirait, surtout aujourd'hui, à la critique de la finance, et que le héros, trader ou pas, est celui qui vole la banque, fondation de voleurs ? Mais, hélas, le texte parlé est d'une impitoyable longueur, ni théâtral, ni littéraire dans la traduction de Jean-Claude Hémery, par ailleurs excellent dans l'adaptation des airs, exercice périlleux par les accents si divers de l'allemand tonique et du presque atone français, qui passe naturellement. Faute de précisions, on doit supposer que, devenue le « Testament de Mackie », la saisissante Ballade du

pendu de Villon, qui se coule si naturellement dans la musique, fut musiquée par Weill lui-même pour la création française de 1939, bien qu'il fût déjà aux Etats-Unis, car il avait déjà fait des chansons fameuses pour Lys Gauty (dont Youkali) lors de son séjour en France.

À de rares exceptions près, les chanteurs sont gênés à faire les acteurs, encombrés de ce texte qui ne s'anime théâtralement, en vaudeville, que lors de la confrontation entre Lucy et Polly, les deux épouses de Mackie. En polie Polly, le soprano léger de Sophie Haudebourg donne un cruel raffinement aux chansons incisives de son rôle, et la Lucy d'Anna Maria Sarra, avec sa pointe d'accent gracieux, en est un joli pendant vocal et physique, dans une rivalité complice de femmes du même homme, mais aussi de filles que les parents, sordides ou corrompus, ont voulu élever au-dessus de leur condition. Plus tragique, en habit de travail déshabillé, Anna Destraël, est la pute au grand cœur, blessée, désabusée, exprimant avec une chaleur vibrante l'amertume de sa vie, trahissant car trahie. Patronne, matrone matoise de poids, Isabelle Vernet en impose, s'impose avec sa belle grande voix de beau fruit mûr, même limitée dans les effusions vocales par le style cabaret du chant de Weill qui coupe les ailes au lyrisme opératique.

À ses côtés, son Peachum de mari, Frédéric Longbois, aussi à l'aise qu'elle en parole ou chant, a une ronde et faconde souplesse de l'opportuniste qui s'en tire toujours, gros matou de gouttière ou de caniveau, damant le pion au « Tiger » de la police, plutôt chat que tigre, dans un plaisant renversement du titre par le physique et la voix, Jean-Philippe Corre. Le mac, le mec, Macheath, canaille qui ripaille, pendard pendable qui ne le sera pas, est campé par un d'abord déconcertant Sébastien Lemoine par un physique et une voix en rien saillants pour un héros dont on chante d'entrée les saillies, les faits et méfaits : peut-être plus inquiétant par là et une seule phrase en douce voix de tête en exprime la séduction auprès des dames qui le vénèrent, mais il atteint le tragique dans son « Testament ».

Le reste de l'équipe, une quinzaine de parfaits choristes, danseurs, se hisse au diapason des personnages principaux, menés avec un dynamisme électrisant par Nicolas Krüger, également au piano, à la tête des onze musiciens galvanisés par cette musique concise, cinglante, percutante, qui n'a pas vieilli. Les airs, les « songs », sont de vrais chef-d'œuvres par leur poésie, faubourienne parfois, exprimant une noire philosophie existentielle, plus un amer désespoir qu'une espérance de lendemains qui chantent, exaltés par cette musique grinçante, lancinante qui se glisse, se visse en nous, qui, finalement anéantit cette « distanciation » artificielle de Brecht, par une communion qui nous emporte.

Cependant, malgré tant d'atouts et tant d'excellents artistes sur scène, on reste sur sa faim paradoxalement par satiété : le texte parlé de Brecht n'est pas bon, trop long, on attend désespérément la musique de ce tout de même « opéra », même s'il ironise en se qualifiant de « Quat'sous », plutôt qui n'a pas de prix. Il aurait mieux valu trancher dans le vif et donner toute sa place à ce qui fait la valeur de l'œuvre, la passionnante musique de Weill qui, ainsi, semble diluée dans un bavardage impitoyablement long et daté, quelles que soient ses bonnes intentions de ce qu'on qualifierait aujourd'hui de « politiquement correct ».

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS de Weil à l'Opéra de Toulon

Pièce avec musique en huit tableaux avec prologue de Kurt Weill (1900-1950)

Livret de Bertolt Brecht (1898-1956) d'après The Beggar's Opera de John Gay (1685-1732)

Traduction française de Jean-Claude Hémery (1931-1985)

Création : Berlin, 31 août 1928

Opéra de Toulon. Les 1, 4 et 6 mars 2016

Coproduction de l'Opéra de Reims et de l'Opéra-Théâtre de Metz
Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Nicolas Krüger.

Mise en scène et chorégraphie : Bernard Pisani.

Décors : Luc Londiveau.

Costumes : Frédéric Pineau. Lumières : Jacques Châtelet.

Distribution

Polly Peachum : Sophie Haudebourg ;

Madame Peachum : Isabelle Vernet ;

Jenny-des-Lupanars : Anna Destraël ;

Lucy Macheath : Anna Maria Sarra.

Macheath : Sébastien Lemoine ;

Jonathan Peachum : Frédéric Longbois ;

"Tiger" Brown : Jean-Philippe Corre ;

Filch / Un pasteur / Un gardien : Nicolas Djermag ;

Matthias : Arnaud Toussaint ;

Un mendiant / Jimmy : Steve Terruzy.

Photos : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Auditorium, le 28 février 2016. W. A. Mozart : Mitridate. Emmanuelle Haïm, Clément Hervieu-Léger.

Les productions de Mitridate de W. A. Mozart sont plus que rares. Ces vingt dernières années, on les compte sur les doigts d'une seule main. La raison n'en est pas tant la méfiance des directeurs de théâtre pour le premier opera seria d'un gamin de quatorze ans, que la difficulté de réunir une distribution cohérente et à la hauteur des exigences inhumaines de l'écriture vocale. En 1770, Mozart avait attendu

l'arrivée de ses interprètes à Milan pour composer les vingt-deux numéros de sa partition, à la mesure des ultimes possibilités de chacun. Près de 250 ans plus tard, il s'agit de faire le chemin inverse et de s'adapter aux volontés mozartiennes. Ce qu'a presque totalement réussi l'Opéra de Dijon, avec cette nouvelle production créée au Théâtre des Champs-Élysées quelques jours plus tôt.

Avec sa collection de contre-Ut, ses contre-Ré suraigus, ses intervalles diaboliques et toutes la variété de ses coloratures, c'est évidemment le rôle-titre qui pose les problèmes les plus épineux. Le ténor américain **Michale Spyres** triomphe des obstacles comme en se



jouant, et sans faire l'économie d'un beau timbre au riche médium au profit de la volubilité. Il fait mieux : il donne une véritable épaisseur au personnage du roi cynique et rusé. Doté d'un timbre plutôt rêche mais sonore et véhément, le contre-ténor français **Christophe Dumaux** s'avère plus que crédible dans le rôle de Farnace, le traître et méchant de service. Celui de velours du jeune ténor **Cyrille Dubois (Marzio)**, en revanche, agit comme un baume lors de son unique mais magnifique aria « Se di regnar ».

Côté féminin, il est difficile d'isoler les mérites de chaque voix, tant elles sont complémentaires et forcent l'admiration. **Patricia Petibon** impose une Aspasia d'une maîtrise absolue et qui, dès son air d'adieu à Sifare, trouve des accents d'une intensité bouleversante. Elle transfigure d'ailleurs, tout au long de l'opéra, une vertigineuse ligne de chant en pure musique. Et puis elle trouve en **Myrto Papatanasiu (Sifare)** une voix, certes autrement corsée, mais qui s'accorde cependant à

merveille à la sienne, ce qui fait de l'unique duo de l'ouvrage un des sommets de la matinée. Dans un registre plus limité, mais avec une pureté de timbre et de style inouïe, des aigus stratosphériques, ainsi qu'une musicalité jamais prise en défaut, la jeune soprano française **Sabine Devieille** incarne la plus touchante des Ismene. Enfin, **Jaël Azzaretti** fait preuve d'une belle prestance dans le rôle d'Arbate.

C'est une litote de dire qu'**Emmanuelle Haïm** se sent parfaitement à l'aise dans cette partition tour à tour virtuose, tendre et impérieuse, libérant une belle fougue dans les sections rapides. En ce sens, l'Ouverture, d'une belle vitalité, et certains airs acrobatiques (« Al destin che la minaccia » d'Aspasia ou « Parto. Nel gran cimento » de Sifare...) sont étourdissants. Le Concert d'Astrée est, il est vrai, à son meilleur : les basses se montrent superbes et ronflantes, les cordes étincelantes et les bois ductiles à souhait.

Quant à **Clément Hervieu-Léger** – jeune pensionnaire de la Comédie Française qui avait signé une production de La Didone de Cavalli au TCE il y a quatre ans -, il est apparemment convaincu que, dans un opera seria de ce type où il ne se passe quasiment rien en termes de rebondissements et de coups de théâtre, il est parfaitement inutile d'imaginer une mise en scène... la sempiternelle mise en abyme du théâtre dans le théâtre ne pouvant plus – à nos yeux – en constituer une... Le soin de créer l'atmosphère revient alors aux superbes éclairages de **Bertrand Couderc** et au magnifique décor (figurant un vaste théâtre décrépi) qu'a imaginé **Eric Ruf**, le nouveau patron de la maison de Molière.

Malgré la longueur de l'ouvrage (plus de 3h30 entracte compris), le public bourguignon ne boude pas son plaisir et fait un triomphe à tout rompre aux artistes à l'issue de la représentation.

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Auditorium, le 28 février 2016. W. A. Mozart : Mitridate. Avec Michael Spyres (Mitridate), Patricia Petibon (Aspasia), Myrto Papatanasiu (Sifare),

Christophe Dumaux (Farnace), Sabine Devieille (Ismene), Cyrille Dubois (Marzio), Jaël Azzaretti (Arbate). Mise en scène : Clément Hervieu-Léger, Décors : Eric Ruf, Dramaturgie : Frédérique Plain, Costumes : Caroline de Vivaise, Eclairages : Bertrand Couderc. Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm (direction). Photo © Vincent Pontet.

Compte-rendu, opéra. Avignon, Opéra-théâtre, le 26 février 2015. Jacques Offenbach : La Vie parisienne. Dominique Trottein, Nadine Duffaut

Après avoir voyagé un peu partout en France et à l'étranger – Toulouse, Marseille, Toulon, Reims, Saint-Etienne, Liège, Prague... – la mise en scène de **La Vie parisienne** imaginée par **Nadine Duffaut** revient dans le théâtre où elle a été étrennée en 2005 : l'Opéra Grand Avignon. La femme du maître des lieux place l'action pendant les années folles et sa proposition scénique ne manque pas d'atouts, à commencer par le beau décor stylisé d'**Emmanuelle Favre**, élégant autant que fonctionnel. Les costumes conçus par **Gérard Audier** sont également superbes, bien que jouant sur une palette de couleurs très réduite : un camaïeu de blanc, de noir, et de gris. Les chorégraphies pensées par Laurence Fanon sont certes un peu sommaires, mais celle pendant l'air de la veuve du colonel s'avère très réussie, de même que celle de la tyrolienne (et la valse) qui achève le deuxième acte. Quant à l'apothéose finale, elle est digne des meilleures réalisations offenbachiennes que nous

ayons vues : chatoyante, virevoltante, réglée au millimètre, rien moins que spectaculaire !



Entièrement francophone, la distribution réunie à Avignon rend pleinement justice à la partition du « petit Mozart des Champs-Élysées » : en plus de posséder le physique de leur rôle, tous se montrent aussi bons acteurs que chanteurs. **Clémence Tilquin** prête ainsi à Gabrielle son timbre lumineux et fruité, tandis que la grâce de sa silhouette et l'aisance de son jeu complètent avantageusement la caractérisation de la mutine gantière. **Lionel Peintre** est un baron de Gondremarck, plein de gouaille et de truculence, débordant d'énergie.

D'énergie, **Guillaume Andrieux** et **Christophe Gay** – alias Bobinet et Raoul de Gardefeu – n'en manquent pas non plus, et leur étonnant numéro d'acteur est un des bonheurs de la soirée. **Marie-Adeline Henry** campe une Métella de fière allure, sorte de « vamp » avant l'heure, tandis qu'**Ingrid Perruche** incarne une Baronne plus routinière. Si la rapidité du Brésilien éprouve quelque peu le ténor « maison » **Florian Laconi**, il se rattrape en revanche amplement dans les rôles de Frick et de Prosper. De leur côté, **Amélie Robins** campe une enjôleuse Pauline, **Jeanne-Marie Lévy** une impayable Madame de Quimper-Karadec, et **Violette Polchi**, une pétulante Mademoiselle de Folle-Verdure. Quant au reste de la distribution – de même que **le Chœur de l'Opéra Grand Avignon** – , ils n'appellent aucun reproche.

A la tête d'un pétillant **Orchestre Régional Avignon Provence**, **Dominique Trottein** – grand habitué de la partition – dirige avec brio et insuffle beaucoup de vie à l'ensemble. C'est tout naturellement une longue ovation que le public provençal adresse à l'ensemble de l'équipe artistique au moment des saluts, et c'est avec beaucoup d'entrain que tous reprennent – à moult reprises – le final endiablé de l'ouvrage... En ces temps de morosité ambiante, c'est toujours ça de pris !

Compte-rendu, opéra. Avignon, opéra-théâtre, le 26 février 2016. Jacques Offenbach : La Vie parisienne. Gabrielle : Clémence Tilquin, Metella : Marie-Adeline Henry, Pauline : Amélie Robins, Baronne de Gondremarck : Ingrid Perruche, Madame de Quimper-Karadec : Jeanne-Marie Lévy, Mademoiselle de Folle-Verdure : Violette Polchi, Léonie : Marie Simoneau, Clara : Julie Mauchamp, Louise : Wiebke Nölting, Baron de Gondremarck : Lionel Peintre, Bobinet : Guillaume Andrieux,

Raoul de Gardefeu : Christophe Gay, Le Brésilien / Frick / Prosper : Florian Laconi, Urbain / Alfred : Jean-Claude Calon, Gontran : Patrice Laulan, Le douanier : Saeid Alkhouri, Alphonse : Jean-François Baron, Joseph : Xavier Seince, Le clochard : Franck Licari. Mise en scène : Nadine Duffaut, Chorégraphie : Laurence Fanon, Décors : Emmanuelle Favre, Costumes : Gérard Audier, Lumières : Philippe Groperrin. Direction des Chœurs : Aurore Marchand. Direction musicale : Dominique Trottein. Photo © Cédric Delestrade

Compte-rendu, opéra. Anvers, Opéra de Flandre, le 19 février 2016. Verdi : Otello. Ian Storey, Corinne Winters, Vladimir Stoyanov...

Il serait difficile d'imaginer une production d'**Otello** plus noire que celle de **Michael Thalheimer** à l'Opéra de Flandre. Tout y est funèbre, au propre comme au figuré. Le visage peint en noir, Otello n'a droit également qu'à des vêtements noirs, comme d'ailleurs les membres du chœur et le reste de la distribution. Seules la robe de mariée et le mouchoir de Desdemona échappent à cette sombre teinte, de même qu'ils sont les seuls accessoires d'une scénographie (un bloc noir signé

par Henrik Ahr) au dépouillement extrême. Et le spectacle ne laisse aucune place au moindre rayon lumineux, hors la scène finale où les parois pivotent légèrement pour laisser passer un peu de lumière blanche, pendant le meurtre de Desdemone, qu'Otello étouffe avec sa robe de mariée...

NOIR OTELLO à l'Opéra de Flandre



Prévu en seconde distribution, **Zoran Todorovitch** laisse finalement la place – dans le rôle-titre – à son collègue Ian Storey. S'il possède l'endurance requise, le ténor britannique offre, en revanche, un timbre plutôt ingrat et un chant qui manque de projection et de puissance, bémols néanmoins compensés par une crédibilité et une vérité scéniques saisissantes. La Desdemone de la soprano américaine **Caroline Winters**, dans sa rectitude psychologique, est convaincante dès sa première apparition. La voix est lumineuse et la technique appréciable, avec un beau legato

qui fait merveille au dernier acte pendant la fameuse « chanson du saule » – et un refus de tout effet extérieur qui

la rend profondément émouvante. Le timbre du chanteur bulgare **Vladimir Stoyanov** manque de cet éclat et de cette noirceur qu'on serait en droit d'attendre d'un grand Iago. Il joue le traître sur un mode retenu, avec classe et bonhomie, mais reste en dessous du rôle. Membre de la troupe de l'Opéra de Flandre (Opera Vlaanderen), **Adam Smith** (Cassio) confirme l'évolution positive d'un ténor dont l'émission gagne toujours en stabilité et en puissance, tout en conservant une souplesse fluide sur l'étendue de la tessiture. Du côté des emplois plus courts, personne ne retient l'attention, hors l'Emilia volontaire et bien timbrée de Kai Rüütel. Quant aux chœurs maisons, ils sont dignes de leur réputation : puissants, colorés, d'une cohésion jamais prise en défaut. A la tête d'un Orchestre Symphonique de l'Opéra de Flandre admirablement disposé, le chef **Alexander Joel** – grand habitué de la maison flamande – offre une direction serrée, tendue et haletante de la partition de Verdi, conférant notamment beaucoup de force et de dynamisme aux scènes d'ensemble. Il est pour beaucoup dans le succès de la soirée, couronnée – comme toujours à Anvers (peu importe la qualité du spectacle...) – par une standing ovation.

Compte-rendu, opéra. Anvers, Opéra de Flandre, le 19 février 2016. Verdi : Otello. Avec Ian Storey (Otello), Corinne Winters (Desdemona), Vladimir Stoyanov (Iago), Adam Smith (Cassio), Kai Rüütel (Emilia), Stephan Adriaens (Roderigo), Leonard Bernad (Lodovico), Patrick Cromheeke (Montano). Michael Thalheimer (mise en scène), Henrik Ahr (décor), Michaela Barth (costumes), Stefan Bolliger (lumières). Chœur et Orchestre de l'Opéra de Flandre. Jan Schweiger (direction du Chœur). Alexander Joel (direction musicale).

**CRITIQUE, opéra. Marseille,
Opéra. Le 18 février 2016.
Jacques Ibert / Arthur
Honegger : L'Aiglon.
D'Oustrac, Pomponi... Jean-Yves
Ossonce, direction. Renée
Auphan, mise en scène.**

CRITIQUE, opéra. Marseille,
Opéra. Le 18 février 2016.
Jacques Ibert / Arthur Honegger
: L'Aiglon. D'Oustrac, Pomponi...
Jean-Yves Ossonce, direction.
Renée Auphan, mise en scène

– Velléitaire Hamlet. Il faut,
symboliquement, que le Père
meure pour que le Fils advienne.
L'Aiglon n'avait aucune chance

face à un Aigle de père mort mais immortel. Mais sa chance
historique aura peut-être été de ne pas régner après lui,
comme celle de la trois fois reine Marie Stuart dont la fin
tragique lui a laissé une place dans l'Histoire que son



histoire ne lui aurait pas accordée. Né de l'Autrichienne Marie-Louise et de Napoléon, proclamé Roi de Rome à sa naissance en 1811 à Paris, apogée politique et militaire de l'Empire de son père qui en fera son héritier à son abdication en 1815, l'Histoire ne nous dit pas grand chose de ce pâle jeune homme mort en 1832 sinon qu'en 1830, alors qu'une nouvelle révolution chasse encore les Bourbons de France et restaure, effaçant la Restauration, le drapeau tricolore, on mise sur lui des espoirs de rétablissement de l'Empire, occasion qu'il ne sut ou put saisir : exilé dans ce fantôme de Versailles de Schönbrunn, autre Sainte-Hélène, autre Elsenaur pour cet Hamlet viennois, fasciné par l'action, il ne passera jamais aux actes, se rongant aussi à rêver de venger son père, faute de le ressusciter. Un destin avorté favorable à la légende, d'abord forgée en collaboration par les poètes marseillais Auguste Barthélemy et Joseph Méry, course immobile à l'abîme entre ce qui fut et ce qui aurait pu être.

Hamlet Viennois

Intronisé duc de Reichstadt en 1818, il ne montera jamais sur le trône impérial que lui avait prévu son père, ni aucun autre par lignée maternelle, bien que le titre de Roi de Rome, dont le para habilement Napoléon, le désignât d'avance comme candidat à celui de Roi des Romains porté par les héritiers élus du Saint-Empire romain germanique, apanage des Habsbourgs, tel son grand-père maternel l'empereur François Ier. Et pourtant, en dehors des bonapartistes français, la Grèce libérée du joug ottoman, la Pologne et la récente Belgique lui offrirent leur trône. Il avait été cependant proclamé officieusement Napoléon II après la seconde abdication de son père, à quatre ans, avant que Louis XVIII ne reprît la couronne royale : quinze jours. Même la série de ses

prénoms, Napoléon François Charles Joseph Bonaparte, puisés dans ceux des deux familles, révèle l'enjeu dynastique et politique pesant sur l'enfant, par ailleurs petit-neveu, par sa mère, de Marie-Antoinette et de Louis XVI.

Même s'il fut culturellement germanisé, il ne fut pas persécuté mais chéri dans sa famille autrichienne qui lui permit de réapprendre le français. Mais, son existence et sa filiation impériale étaient un potentiel facteur de troubles dans une Europe en paix qui se remettait lentement des désordres de l'épopée napoléonienne. Né pouvant avoir tout, il n'eut rien et le résuma lui-même avec une lucide amertume en mourant à vingt et un ans :

« Ma naissance et ma mort, voilà toute mon histoire. Entre mon berceau et ma tombe, il y a un grand zéro ».

L'ŒUVRE : AIGLE À DEUX TÊTES. Contexte historique ambigu. Si la fière fièvre cocardière de la géniale pièce de Rostand se comprend en 1900 après l'annexion germanique de l'Alsace/Lorraine, suite de la cuisante défaite de 1870, l'exaltation guerrière de l'opéra, des sanglantes victoires de Napoléon, alors que la Guerre d'Espagne bat son plein depuis 36, champ d'essai fasciste pour la Seconde Guerre mondiale, la création à Monte-Carlo en 1937, précédant d'un mois l'écrasement de Guernica sous les bombes nazies de la Légion Condor, nous laisse un peu songeur par ce contexte politique de danse sur un volcan. La pièce, dans son hagiographie impériale, oublie Vienne, bombardée sans pitié pendant deux jours en mai 1809 par Napoléon, deux mois avant le charnier de Wagram, sommet de l'opéra, Beethoven terré dans une cave. Le compositeur avait déjà déchiré sa dédicace de sa Symphonie héroïque à Bonaparte libérateur quand il se fit l'Empereur oppresseur, rouleau compresseur de l'Europe. La souffrance ne porte guère à aimer sa cause et l'on peut comprendre, même si elle n'est pas attestée historiquement, dans ce texte manichéen, la haine inexpiable que Metternich reporte sur le

fils de l'Empereur, ce Fils de l'Homme du poème en duo Barthélémy/Méry qui lançait la légende, mais où il était néanmoins conseillé à l'héritier de Napoléon, de ne pas mettre encore à feu et à sang une Europe qui avait gagné la paix contre son père.

Il reste que, au titre sinon d'Empereur historique vainqueur, de héros romantique vaincu, on adhère par la compassion à l'épopée rêvée de ce chlorotique jeune homme portée par le souffle indubitable du texte et insufflée par la beauté de la musique.

Remarquable livret. Le livret de Caïn est remarquable : d'une pièce en six actes, à cinquante acteurs, il tire un livret concis en cinq actes, à quinze personnages. Sans doute eût-il raison de se plaindre de coupures abusives : avec trois forts héros essentiels, l'Aiglon, Metternich et Flambeau, le reste n'est qu'une foule de personnages sans personnalité, et l'on regrette au moins que, aussi bifide que l'aigle d'Autriche, Marie-Louise subisse la mouise de cette désincarnation : princesse autrichienne, Impératrice française, femme de L'Aigle et mère de l'Aiglon, elle méritait mieux que cette inexistence, d'autant que Metternich la soupçonne d'avoir remis le bicorne de l'Empereur à son fils. Les multiples autres rôles servent habilement de miroir réflexif au solitaire héros.

Le texte est d'une grande beauté et, porté par la musique et la vivacité souvent de cette conversation musicale, il claque en répliques frappées comme des médailles napoléoniennes. Au jeune Duc de Reichstadt s'excusant ironiquement d'avoir foulé du pied une cocarde blanche, autrichienne, l'Attaché militaire français répond :

Dois-je apprendre au fils de l'Empereur
Que la cocarde en France a repris ses couleurs ?

métaphorisant de la sorte en deux vers la nouvelle situation politique de la France après la Révolution de 1830 qui abandonnait le blanc de la Restauration pour reprendre le

drapeau tricolore de la Révolution, offrant un envol possible à l'Aiglon. La description symbolique des trois couleurs par le Duc est du registre poétique sublime :

Moi, si je dois régner, c'est avec ce drapeau,
Plein de sang dans le bas et le ciel dans le haut.

Le texte abonde en bonheurs d'expression que la musique rehausse de son expressivité, comme le Duc debout pour écouter Flambeau ; il est riche en métaphores expressives : dans les chapitres de la grande Histoire des combats, les généraux sont les titres et les soldats (« les petits, les obscurs, les sans grades... ») « les mille petites lettres » ; le bicorne de Napoléon, « petite et sombre pyramide », « chauve-souris des champs de bataille », « fait avec deux ailes de corbeaux », etc. Il y a une grande volupté à écouter ce texte admirablement mis en relief et profondeur par la musique, sans ralenti, tout dans une sorte de course dynamique qui ne s'installe pas dans les stases commodes de l'extase de l'air ou de la description.

Quant à la musique, on n'entrera pas dans la vanité du « Qui a fait quoi ? ». Les deux compères font la paire mais la musique demeure une et uniformément belle dans son aussi duelle beauté sans duel.

Le rôle principal, créé au théâtre par Sarah Bernhardt, reste dans la tradition lyrique du travesti de la chanteuse en jeune homme, et cela sert le propos dramatique qui fait du héros non advenu à l'adulte viril, un adolescent déjà écrasé œdipiennement par le Père, émasculé avec sadisme par Metternich, figure tyrannique de Parâtre.

RÉALISATION

Ressuscitée à Marseille en 2004 par la volonté de Renée Auphan, alors Directrice de l'Opéra, l'œuvre semble frappée encore de dualisme : elle en confia, la mise en scène à

Patrice Caurier et Moshe Leiser. Indisponibles pour cette reprise, Maurice Xiberras, l'actuel Directeur a passé le flambeau à Renée Auphan qui s'est chargée de remonter l'ancienne production qu'elle a fignolée avec amour et science à Lausanne et Tours. On ne cédera pas non plus à l'inanité insondable du « Qui a fait quoi ? », d'autant que la modestie et l'élégance morales et professionnelles de Renée Auphan lui font dire qu'elle a tenté de rendre le plus fidèlement possible la mise en scène admirée de ses prédécesseurs. Cependant, ne gardant pas un souvenir précis de la production initiale, on oserait dire, sans manquer de respect aux deux metteurs en scène initiaux, qu'on retrouve ici les qualités que l'on aime de cette grande dame de l'Opéra dans la justesse contrôlée des mouvements et du geste, le subtil travail d'acteur sensible dans le jeu de tant de personnages. Bref, on est reconnaissant à ce trio, ces trois mousquetaires dont une Lady, de la réussite qu'on peut dire, sans emphase ni flagornerie, exceptionnelle à tous niveaux du spectacle : cet hommage respectueux à cet opéra lui rend la dignité perdue de sa notoriété.

Les décors de Christian Fenouillat sont d'une grande beauté et efficacité dramatique. Découpées en lames aiguës de guillotine géante par la lumière des cintres, sobres grandes parois du salon de Schönbrunn aux montants à peine torsadés d'un motif rocaille, baroque tardif germanique sur une surface plane néo-classique aux rehauts dorés. On dirait que leur vert (malice ?) est celui souvent appelé vert Empire, c'est dire celui exercé en Europe par la France au sommet de son influence culturelle même au cœur, la cour, de ses ennemis. Les fauteuils, le tabouret sont aussi, certes non de style Empire, mais purement Louis XV, de même que le somptueux bureau-miroir de sépulcrale laque noire glacée (Napoléon III ?) comme son âme de Metternich, aux ornements d'angles en bronze qui pourraient être des sphinx... de retour d'Égypte. Les parois s'ouvriront en vastes portes sur un jardin nébuleux de ruines XVIIIe siècle pour une fête galante explicitement à la Watteau, revu par Verlaine, où dansent de fantasques masques

et bergamasques de la Commedia dell'Arte. Et enfin, grandes ouvertes, seront la sombre plaine de Wagram hallucinatoire. Les magnifiques costumes d'Agostino Cavalca sont d'époque, dames en robes ballonnées, bouillonnées, bouffantes, à manches gigots, coiffure à l'anglaise et grand chapeau mousquetaire pour certaine. Seule Thérèse de Lorget, la lectrice française déroge à ces engorgements bouffis de tissus par une tenue simple, robe droite à taille haute et courte veste qui tient plus de la mode Directoire ou Empire. Les hommes sont en uniforme en général, à l'exception de Metternich, immense jabot noir d'oiseau de proie et manteau sombre qui lui prête, sous les lumières dramatiques d'Olivier Modol (d'après Christophe Forey) une sinistre pâleur de vampire dans le caveau de son bureau ténébreux. Les valets aussi sont « à la française. »

INTERPRÉTATION

La distribution est aussi soignée et couronne l'ensemble. Derrière les masques grotesques, on reconnaît le joli timbre de Caroline Géa, et on apprécie ceux des invisibles Anas Seguin, Camille Tresmontant et Frédéric Leroy sous leurs déguisements carnavalesques. La voix somptueuse de Bénédicte Roussenq rend plus cruelle la pauvreté en chant dévolue à Marie-Louise, la mère attachante du début et la touchante Mater dolorosa de la fin. On saluera à deux mains, dans le rôle de l'historique danseuse Fanny Elssler, ici agent secret du complot en faveur du Duc étroitement surveillé, la performance de la belle Laurence Janot, qui danse et chante sa partie sur pointes qui n'altèrent pas la rondeur fruitée de sa voix. En double du Duc venue l'aider dans sa tentative d'évasion, Sandrine Eyglie campe, d'une sûre voix de soprano, une virile et héroïque Comtesse Camerata qui fustigera durement la faiblesse velléitaire de cet Aiglon aux ailes rognées dans sa cage. La voix cristalline et pure de Ludivine Gombert, toute douceur et humilité en Thérèse de Lorget,

lectrice amoureuse de l'Aiglon, semble justifier joliment le surnom de « petite source » dont la baptise le Duc ému.

Le ténor Yves Coudray, complice de scène d'Auphan pour Manon, campe un menu, malicieux mais remuant et insinuant Frédéric de Gentz, âme damnée conseillère ou Spoletta malfaisant de ce Scarpia machiavélique de Metternich. Le ténor Eric Vignau se glisse avec noblesse dans la peau de l'Attaché militaire, mandé par le Roi de France, mais chatouilleux sur la grandeur française. Yann Toussaint prête sa belle voix de baryton au Chevalier de Prokesch-Osten, donnant une humanité un peu naïve au personnage d'instructeur militaire autrichien ami du jeune Duc. Dans le rôle du Maréchal Marmont qui avait trahi Napoléon dans les dernières batailles perdues d'avance, Antoine Garcin fait passer dans sa sombre voix de basse toute la lassitude humaine de tous ces combats incessants.

S'amenant la réplique, la riposte cinglante de Flambeau : « Et nous, les petits, les obscurs, les sans grades... », morceau d'anthologie du registre populaire mais sublime, qui fait passer le frisson de l'épopée et de la revendication encore révolutionnaire sur nos échine par la ronde faconde de la voix de Marc Barrard, goguenard grenadier et grandiose grognard : c'est l'un des sommets émotifs de l'opéra, opéré par un chanteur et acteur exceptionnel dont le personnage d'homme du peuple donne à son suicide face au peloton d'exécution, l'élégance aristocratique des Romains stoïciens.

Metternich a l'allure vocale et physique du baryton Franco Pomponi, raide, impassible, inflexible, distant, arrogant au début, encore grandi par des ombres géantes, par sa cape noire flottante comme ailes de vampire face à son bureau aux lignes à peine soulignées de lumière blafarde. La scène d'hallucination haineuse face à Napoléon réincarné par son bicornes est encore un sommet, qui rebondit, dans un paroxysme crescendo dans la scène avec le Duc, destruction systématique et sadique des aspirations de grandeur du valétudinaire et aboulique jeune homme par une image de Père effrayant ramenant le garçon immature aux jupes et à la lignée historiquement névrosée de la mère, au drame historique non dit de la

dégénérescence consanguine des Habsbourgs.

Troisième sommet de l'opéra, la scène de Wagram. Stéphanie d'Oustrac nous a tellement habitués à l'excellence dans tout ce qu'elle nous donné à voir et à entendre, du baroque à la musique du XXe siècle, de Lully à Poulenc, qu'on a du mal encore à qualifier sa performance vocale et dramatique, que l'on en vient à la trouver toute naturelle venant d'elle : injustice touchant toujours les gens de qualité. On ne s'étonne même pas que cette belle jeune femme, la féminité incarnée, se glisse dans l'uniforme et la peau de ce blond jeune homme avec une justesse si confondante qu'on en vient à l'oublier. Bien dirigée et sans doute contrôlée, sans faire le macho, elle donne à sa démarche, à sa voix, une fermeté virile crédible sans rien appuyer : elle est le personnage, dans son élégance, son assurance mais aussi ses doutes, ses faiblesses et ce drame d'enfant terrorisé, écrasé par l'ombre d'un père et de Metternich : traduit par la partition et ce rôle écrasant, présente pratiquement de bout en bout. Tout repose sur ses épaules, et, sans repos, au climax de l'œuvre, sur celles des soldats morts-vivants de Wagram, scène d'hallucination qui devient comme le résumé épique du héros plausible qu'il aurait pu être et ne fut pas. Sa voix de mezzo, qui se plie aux nuances, sait faire des limites aiguës du soprano du rôle, des râles de douleur, des cris de détresse bouleversants de vérité. Mais quelle diction, quelle beauté du phrasé comme dans la dernière scène, dans un seul souffle, presque le dernier :

J'assurerai d'abord de ma reconnaissance
Le cœur qui, se brisant, a rompu le silence.

Alors, si les deux vers des Méditations de Lamartine lus par Thérèse s'adressaient à l'Aiglon :

Courage, enfant déchu d'une race divine,
Tu portes sur ton front ta superbe origine,

nous adresserons ces deux autres à cette race d'artistes qui

nous font sentir la transcendance :

Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

Orchestre et le chœur (même en coulisses) de l'Opéra de Marseille étaient aussi au diapason de l'exception. La langueur voluptueuse des valse contraste avec la cadence martiale des marches, des hymnes patriotiques dont on ne niera pas les vibrations émotionnelles qu'ils éveillent en nous, rythmés avec panache par Jean-Yves Ossonce dont la baguette, osons virile, évite cependant le claquant clinquant cuirassé de cuivres outrecoiffants masculins à la caricature. Il y a, dans sa direction, un drapé joyeux de drapeau qui joue sans jurer avec le soyeux voltigeant des voiles festifs dans ce tissu sans coutures trop voyantes entre Honegger et Ibert, ce cocktail finalement grisant. Oui, les accents de La Marseillaise, même dans un pudique lointain horizon fondu de chœurs (Emmanuel Trenque), comme un souvenir malheureusement délaissé, nous donne envie de nous lever et saluer et la confusion de n'avoir pas osé le faire. Les chansons enfantines de la fin de l'Aiglon mourant, nous serrent la gorge qui se dénoue enfin par l'acceptation de l'émotion par les larmes aux yeux.

Les nations, sans mémoire, meurent. Sans être idolâtre de Napoléon –et beaucoup ne l'étaient pas qui lui rendaient hommage– même dans ses naïvetés, il nous faut reconnaître que cette œuvre remue de nécessaires souvenirs nationaux qu'il ne faut pas abandonner aux abusifs nationalistes, dans de superbes et frappantes images visuelles et musicales. À une France d'aujourd'hui qui souffre et doute, peut-être n'est-il pas mauvais de rappeler ses gloires d'autrefois : un peuple vit aussi d'images d'Épinal.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra. Le 18 février 2016.
Jacques Ibert / Arthur Honegger : L'Aiglon. D'Oustrac,

Pomponi... Jean-Yves Ossonce, direction. Renée Auphan, mise en scène.

L'AIGLON DE JACQUES IBERT ET ARTHUR HONEGGER

Drame musical en 5 actes

D'après la pièce d'Edmond ROSTAND adaptée par Henri CAÏN

Création au Théâtre de Monte-Carlo (1937)

A l'affiche de l'Opéra de Marseille, les 13, 16, 18, 21 février 2016. Orchestre et chœur de l'Opéra de Marseille.

Dernière représentation à Marseille, le 3 octobre 2004.

Direction musicale : Jean-Yves OSSONCE. Mise en scène : Renée AUPHAN d'après Patrice CAURIER et Moshe LEISER. Décors : Christian FENOUIILLAT. Costumes : Agostino CAVALCA. Lumières : Olivier MODOL d'après Christophe FOREY.

DISTRIBUTION

L'Aiglon : Stéphanie D'OUSTRAC ; Thérèse de Lorget : Ludivine GOMBERT ; Marie-Louise : Bénédicte ROUSSENQ ; La Comtesse Camerata : Sandrine EYGLIER ; Fanny Elssler : Laurence JANOT ; Isabelle, le Manteau vénitien : Caroline GÉA. Flambeau : Marc BARRARD ; Le Prince Metternich : Franco POMPONI ; Le Maréchal Marmont : Antoine GARCIN ; Frédéric de Gentz : Yves COUDRAY ; l'Attaché militaire français : Éric VIGNAU. ; Le Chevalier de Prokesch-Osten : Yann TOUSSAINT ; Arlequin : Anas SEGUIN ; Polichinelle, un matassin : Camille TRESMONTANT ; Un Gilles : Frédéric LEROY. Photos L'AIGLON © Christian Dresse

[LIRE aussi notre compte rendu L'AIGLON de Ibert / Honegger, Grand Théâtre Opéra de Tours, mai 2013](#)

Compte rendu, opéra. Grand

Avignon, Opéra. Le 10 février 2016. Purcell : The Fairy Queen. Pochon, Mutel, Caton... Les Nouveaux Caractères. D'Hérin

LE SONGE (OU LE CAUCHEMAR) D'UNE NUIT D'ETE... Présenté comme semi-opéra, *The Fairy Queen* est, plus précisément ce que la tradition anglaise, depuis le XVI^e siècle, appelait *masque* ou *mask*, une suite de divertissements scéniques musicaux, qui deviendront des intermèdes à des pièces de théâtre parlé au cours du XVII^e siècle, et l'on connaît la qualité de ceux de Purcell. Ainsi, la pièce fameuse de Shakespeare *A Midsummer Nighth's Dream*, 'Le Songe d'une nuit d'été', fut dotée d'un livret (Elkanah Settle ?) en résonance mais sans correspondance précise avec l'intrigue de la pièce principale, ce qui eût été une redondance avec le texte principal, qu'il mit en musique. La première eut lieu au Dorset Garden à Londres, en avril 1692. La partition, perdue deux fois au XVIII^e siècle (sans doute non imprimée) fut redécouverte en 1901.



RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

Depuis la *Tétralogie* de Chéreau à Bayreuth en 1976, déjà précédé par Ponnelle, depuis donc un demi-siècle, nous sommes habitués –ou résignés– au règne des metteurs en scène qui trouvent sans doute indigne de leur talent de s'abaisser à respecter la volonté historique des auteurs et s'adonnent à la « modernisation » arbitraire des œuvres avec ce désormais académisme du prétendu non académisme dans une naïve surenchère de l'originalité de leur « relecture », devenue un lieu commun des plus communs sur tous les théâtres. Certes, on peut difficilement dater les fantaisies oniriques de Shakespeare et Purcell, *A Midsummer Night's Dream* (entre 1592 et 1595) et *The Fairy Queen* (1692) qui en était des intermèdes : leur monde d'elfes et de lutins sans âge laisse

de la latitude temporelle au metteur en scène. Tout en concédant la liberté créatrice inaliénable de l'interprète qu'est le metteur en scène, le bond, –ou le gouffre– que lui fait franchir la par ailleurs talentueuse **Caroline Mutel** est sidéral, sidérant, en situant *The Fairy Queen*, cette 'Reine des fées', durant la Grande Guerre, même couronnée par l'Armistice à drapeau victorieux au vent ou fraternisation du soldat à casque à pointe couronnée d'une aigrette avec le Français, casque du coquettement paré d'un plumet tricolore, trinquant allègrement. En sorte que, à deux ans des commémorations du centième centenaire de la Grande Guerre, ou en plein anniversaire de la bataille, dix mois, de Verdun commencée en février 1916, dans ce belliqueux contexte, le texte humoristique de la pièce ne prête guère à rire, ni même à un lourdingue *Sourire d'une nuit d'été* de Bergman et le *Songe* et sa féérique musique, dans un décor de ruines (**Denis Fruchaud** et **Analyvia Lagarde**), des costumes d'époque (**Pascale Barré**) où ne manquent ni l'infirmière des urgences inutiles ni le prêtre, pour l'extrême-onction sans doute, s'engouffrent ici davantage dans le cauchemar de la terrible boucherie de 14/18.

Ainsi, Le poilu, uniforme couleur horizon, arrivant par la salle, fusil à l'épaule (sans pacifique fleur), un fanal à la main (souvenir de la lune de Pyrame et Thisbé de la pièce originale ?), jouant ensuite, livre à la main, le poète ivre, désamorce par l'explicite connotation guerrière du personnage, non son arme mais la plaisante chanson bachique bégayée qui est supposée faire rire malgré toute la beauté du timbre sombre de **Frédéric Caton** (Poète ivre / Sommeil / Hiver / Hymen). On a l'impression que tout est construit, passerelle un peu surélevée pour le monde des elfes, qui descendent ou condescendent vers les humains, que tout converge sur le lamento magnifique « O, let me weep... », chanté de façon déchirante par la mezzo **Sarah Jouffroy** (Deuxième fée / Le Mystère) sur le casque du soldat disparu. Mais la déploration sur la perte d'un être cher est intemporelle et le drame

individuel se relativise et s'amointrit dans la tragédie collective ou les pertes se comptaient par millions.

D'autre part, le livret de Purcell est très loin du texte de Shakespeare, et la distance que prend Mutel de celui-ci nous en éloigne tant –d'autant que, pour compliquer l'affaire, presque tous les chanteurs interprètent plusieurs personnages– il faudrait une clé des songes pour décrypter qui est qui et ce qui se passe sur scène, ce qui devient, au critique un « cauchemar plein de choses inconnues » comme disait Baudelaire de Goya, et la nécessité laborieuse de recourir aux photos des « bios » du programme pour identifier les interprètes.

Occupant un vaste espace du plateau, l'orchestre des **Nouveaux Caractères** est sur scène à jardin, trompette et percussions à cour, tournant court forcément les déplacements des acteurs dans un espace rétréci, ouvert sur le fond, avec inévitable perte sonore pour les chanteurs selon leur place, la musique, et encore plus les voix, que le veuillent ou non les mises en scènes « modernes », étant toujours fatalement spatialisée. La fraîcheur du joli soprano de **Virginie Pochon** (première fée) en fait les frais pour sa projection ainsi que le contre-ténor **Christophe Baska** (Le Secret / Été) trop distant. Derrière un voile nocturne en fond de scène, plus puissante, **Caroline Mutel** (La Nuit / Première femme) déploie le charme d'un soprano rond et voluptueux, déroulant ses belles et langoureuses vocalises. Mieux servi en ses déplacements vers l'avant-scène, le ténor **Thomas Michael Allen**, d'abord en insolite soutane (Automne / Un Chinois), s'impose agréablement. La soprano dramatique **Hjördis Thébault**, campe une Seconde femme qui mérite d'être première par la force et la souplesse d'un timbre séduisant, fruité, et d'une virtuosité qui défie la vertigineuse dentelle de vocalises de sa partie.

Corydon est le nom traditionnel des bergers de l'Arcadie poétique. Est-ce alors un souvenir malicieux du premier vers

des *Bucoliques* de Virgile : « pastor Corydon ardebat Alexim », 'le berger Corydon désirait Alexis', qui nous vaut la seule scène vraiment plaisante du spectacle, ce mariage gay qui clôt joyeusement la série matrimoniale entre un l'hilarant ténor **Julien Picard** (Mopsa) et un fort en gueule et voix magnifique **Ronan Nédélec** (Corydon)? Singularisé par une seule apparition finale en Phoebus affublé d'un pectoral doré très aztèque, le baryton **Guillaume Andrieux** est rayonnant en souriant astre du jour.

Si l'on discute cette mise en scène, sans féerie ni surtout la folie dont se réclame la metteur en scène dans sa *Note d'intention*, d'une partition et d'un texte qui nous promènent dans les lieux rhétoriques du baroque lyrique fixés par Cavalli et adoptés dans toute l'Europe, La Nuit, le Sommeil, le Secret, le Mystère, les Saisons, il reste, heureusement, la merveille, vraiment féérique, impalpable et si concrète de cette musique de Purcell qui se cite, comme l'amorce de la gamme descendante du lamento de Didon, tel jeu sur des mots privilégiés. À la tête des **Nouveaux Caractères, Sébastien d'Hérin** dirige cet ensemble baroque, certes apparemment moins nourri que celui dont bénéficia Purcell pour la création, de manière à la fois souple et précise, assez nourrie cependant, répondant bien à la chair des voix des interprètes qui, malgré les handicaps soulignés de la scène, ne sont pas éthérées ou décolorées par une conception moderne bien erronée de la réalité de la vocalité baroque attestée en documents. Longue suite de danses, dont une somptueuse chaconne finale très développée presque symphoniquement sertie du joyaux de *songs*, peut-être une simple version concert eût-elle suffi à notre bonheur.

Même si certaines images, on ne le niera pas, sont belles, dont le dernier groupe de mondains festifs, avec ces lumières ombreuses de **Fabrice Guilbert**, entre veille et rêve, qui jouent avec art à paraître un éclairage baroque « naturel », avec rampe, cette rêveuse Nuit en transparence, la lumière

dorée baignant l'orchestre, caressant les instruments. Mais, rapporté au texte, le traitement scénique guerrier, sans être pour autant effrayant est effarant plus que féerique.

Compte rendu, opéra. Grand Avignon, Opéra. Le 10 février 2016.
Purcell : The Fairy Queen. Pochon, Mutel, Caton... Les Nouveaux Caractères. D'Hérin, direction.

Distribution :

Première fée : Virginie Pochon.

La Nuit / Première femme : Caroline Mutel.

Seconde femme : Hjördis Thébault.

Deuxième fée / Le Mystère : Sarah Jouffroy.

Le Secret / Été : Christophe Baska.

Automne / Un Chinois : Thomas Michael Allen.

Mopsa : Julien Picard.

Poète ivre / Sommeil / Hiver / Hymen : Frédéric Caton.

Corydon : Ronan Nédélec.

Phoebus : Guillaume Andrieux.

Orchestre des Nouveaux Caractères, direction musicale :
Sébastien d'Hérin.

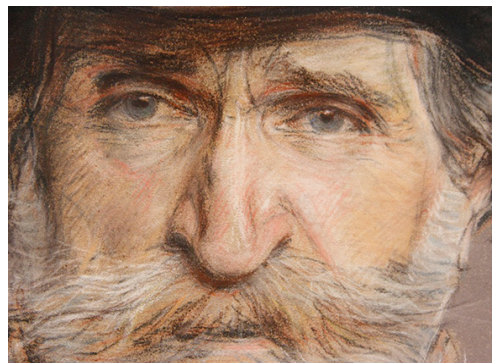
Mise en scène : Caroline Mutel. Décors : Denis Fruchaud et
Analyvia Lagarde. Costumes : Pascale Barré.

Lumières : Fabrice Guilbert.

**Compte-rendu, Opéra.
Barcelone, Liceu, le 30**

janvier, 1er février 2016. Verdi : Otello. Carl Tanner, Philippe Auguin.

Provenant de la Deutsche Oper de Berlin, la production d'**Otello** signée par **Andreas Kriegenburg** – actuellement à l'affiche au Liceu de Barcelone – est un beau ratage auquel l'institution catalane ne nous a guère habitué jusqu'à présent. Le metteur en scène allemand semble en effet se moquer complètement du drame de Shakespeare (et du livret d'Arrigo Boito), lui préférant notre actualité la plus brûlante, celle des réfugiés affluant en Europe, ici parqués dans une structure métallique montant jusqu'aux cintres, aussi peu pratique qu'inesthétique. Les protagonistes passent ici au second plan, ce qui est une totale hérésie. Passons vite...



Contre toute attente aussi – même si ce n'est finalement pas si inhabituel au Liceu – c'est la seconde distribution qui nous aura le plus enthousiasmée, alors que la première affichait rien moins que **José Cura** (avec une voix qui a désormais perdu toute puissance et brillance) et **Ermonela Jaho** (dont le timbre sonnait étonnamment métallique le soir où nous l'avons entendue...).

Cette seconde distribution, en alternance, mettait à l'affiche, dans le rôle-titre, le ténor américain **Carl Tanner** qui possède véritablement une voix capable de rendre justice au personnage d'Otello : sombre, chaleureuse, sûre, arrogante dans l'aigu et robuste dans le médium, avec une diction et une tenue musicale par ailleurs probantes. Scéniquement, il campe un Otello aux abois, écorché vif, incapable de se maîtriser, dont il parvient à exprimer les tourments, notamment dans un bouleversant « Dio ! Mi potevi scagliar » et un non moins

émouvant « Niun mi tema ».

De son côté, la soprano mexicaine **Maria Katzarava** prête à Desdémone son timbre dense et riche, sensuel et lumineux, qui convient parfaitement à l'épouse du Maure, et qui fait merveille dans le premier duo « Già nella notte densa », qu'elle délivre avec d'infinies nuances. On mettra également à son crédit des phrasés magnifiquement différenciés, des piani de toute beauté, un « air du saule » – puis un « Ave Maria » – à vous tirer les larmes.

Iago très intériorisé, d'une noirceur qui sourd de chacun de ses gestes, le baryton italien **Ivan Inverardi** incarne de saisissante façon cette figure shakespearienne, incarnation même du Mal. Très homogène et remarquablement puissante, sa voix impressionne par sa noirceur et son mordant, notamment dans le fameux « Credo », à faire froid dans le dos. On admire également chez l'artiste sa maîtrise du mot, qui flatte l'oreille dans son récit du rêve de Cassio. Ce dernier rôle est tenu par le jeune ténor sibérien **Alexey Dolgov** à la belle prestance et à la voix claire mais bien projetée. Quant aux voix de la basse moldave **Roman Ialcic** et du baryton andalou **Damiàn del Castillo**, elles permettent aux personnages de Lodovico et de Montano de se profiler comme d'authentiques ressorts de l'intrigue. Quant à Vicenç **Esteve Madrid**, il campe un Roderigo convaincant tandis qu'Olesya Petrova écorche l'oreille des auditeurs avec un timbre déjà usé (l'artiste est pourtant jeune).

A la tête d'un orchestre « maison » superbement sonnant, le chef français **Philippe Auguin** – directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Nice – dirige un Verdi sanguin, âpre, peu enclin à l'introspection: l'accompagnement soulignant les coups de théâtre et dépeignant les conflits psychologiques avec une luxuriance sonore absolument jouissive. Enfin, le Chœur du Gran Teatre del Liceu – admirablement préparé par Conxita Garcia – fait montre d'une virtuosité impressionnante, qui lui permet d'aborder notamment le long finale du troisième acte sans baisse rythmique.

Compte-rendu, Opéra. Barcelone, Gran Teatre del Liceu, le 30 janvier (et 1er février) 2016. Verdi : Otello. Avec Carl Tanner (Otello), Maria Katzarava (Desdemona), Ivan Inverardi (Iago), Alexey Dolgov (Cassio), Vicenç Esteve Madrid (Roderigo), Roman Ialcic (Lodovico), Damiàn del Castillo (Montano), Olesya Petrova (Emilia). Andreas Kriegenburg (mise en scène). Philippe Auguin (direction musicale).

Compte-rendu, opéra. Avignon, Opéra. Maria Stuarda de Donizetti, le 27 janvier 2016. Ciofi, Deshayes, Pertusi

CRÉATION DE MARIE STUART A L'OPERA D'AVIGNON. De Marie Stuart, on pourrait dire que sa fin tragique lui a laissé une place dans l'Histoire que son histoire ne lui aurait pas accordée. Et pourtant... reine d'Écosse à quelques jours de sa naissance, de 1542 à 1567, reine de France à dix-sept ans de 1559 à 1560, considérée par les catholiques, reine légitime d'Angleterre et d'Irlande contre sa cousine Élisabeth (1533-1603) reine « bâtarde » car née d'Anne Boleyn après l'irrecevable divorce pour eux d'Henry VIII d'avec Catherine d'Aragon, et écartée de la succession par son père qui fit décapiter sa mère puis par son frère Édouard VI. Tout pour une grande vie de reine multiple. Élevée dès l'âge de six ans dans la cour de France, parée de toutes grâces et d'une belle



culture pour une femme de son temps, à la mort du jeune roi François, catholique fervente, elle rentre à dix-huit ans dans son royaume d'Écosse protestant, régi par son demi-frère en son absence.

À partir de là, de moins de tête que de cœur, malgré de bonnes intentions, elle ne fait que de mauvais choix : sans consulter personne, jetant dans la révolte son demi-frère et les nobles, elle épouse, son cousin germain, catholique. Son mari la trompe et maltraite, fait assassiner son favori musicien Rizzio sous ses yeux. Un mari tueur, à tuer... Il le sera par son amant, l'aventurier Bothwell. Il organise un attentat dont on croit qu'elle a donné l'ordre ou l'accord : il étrangle le roi consort et fait exploser une bombe, et le scandale, pour camoufler –mal– le meurtre. Marie le fait acquitter du crime sacrilège de régicide, confirmant les présomptions contre elle et, un mois après l'attentat, épouse en troisièmes noces l'assassin de son mari, protestant, s'aliénant, cette fois à la fois les catholiques, les nobles et sa cousine Élisabeth de neuf ans son aînée, la Reine Vierge, célibataire, rétive à l'hymen : il est vrai que l'exemple légué par son père Henry VIII, avec ses familles recomposées, ou plutôt décomposées, trois enfants de trois mères différentes, six mariages, deux divorces et deux femmes décapitées, n'incitait guère à donner confiance en l'institution conjugale. Élisabeth, choquée par la désinvolture matrimoniale et ce divorce à l'écossaise, à la dynamite, de sa jeune cousine et rivale tranquillement déclarée pour son trône d'Angleterre, n'osant un procès sur le régicide, fera instruire une enquête sur l'assassinat du roi consort, son cousin aussi.

Création à Avignon, de Maria Stuarda de Donizetti...

À PERDRE LA TÊTE...

Défaite par les lords révoltés menés par son demi-frère,

emprisonnée –déjà– Marie s'évade et va chercher refuge auprès d'Élisabeth, la prudente anglicane : elle a les Écossais sur le dos et se jette dans les bras des Anglais. Embarrassant cadeau pour Élisabeth qui enferme de résidence surveillée en prison de plus en plus sévère son encombrante cousine, soutenue par la France et la très catholique Espagne, pour empêcher, vainement, ses conspirations contre son trône et sa vie. Le dernier complot, de Babington, dans lequel on l'implique, à tort ou à raison, signera son arrêt de mort. On portera au crédit d'Élisabeth au moins d'avoir hésité dix-huit ans à se débarrasser de l'empêcheuse de régner en rond car les Tudor ont la hache facile : son père a fait décapiter deux de ses femmes, Anne Boleyn et Catherine Howard, son frère Edouard VI fait décapiter la gouvernante de leur demi-sœur Marie Tudor et celle-ci, Jeanne Grey, mise sur le trône à sa place. Dernière de cette charmante famille, Élisabeth tranche finalement dans le vif du sujet, royal, mais après un procès qui condamne Marie à l'unanimité. À quarante-cinq ans, dont dix-neuf de captivité avec la prison écossaise, la triple reine, née apparemment pour les plaisirs, meurt atrocement : le bourreau, ivre, s'y reprend à trois fois pour la décapiter. Sans laisser une œuvre politique comme reine, elle sort de l'Histoire pour entrer dans la légende.

De la tragédie à l'opéra. Après une pièce française du XVII^e siècle, c'est la légende que cultive la tragédie de Schiller que Donizetti et son librettiste ont vue dans la traduction italienne de 1830. Réduisant à six le nombre de personnages, contraintes déjà économiques de l'opéra baroque et romantique qui emploie tout de même un vaste chœur, condensant en un seul, Leicester, le personnage de Mortimer, l'amoureux et celui qui comploté l'évasion de Marie.

Contrairement à la pièce de théâtre qui commence après le procès alors que Marie connaît déjà sa condamnation, l'œuvre en étire habilement l'angoissante attente jusqu'au dernier acte, en ménage le suspense après une montée dramatique qui culmine jusqu'au paroxysme de l'affrontement entre les deux

femmes ; l'opéra élude le procès préalable et fait porter sur la seule reine Élisabeth la responsabilité de la sentence finale de mort, et non pour des raisons de justice et de politique, mais plus humainement passionnelles : la jalousie. Élisabeth dispute à Marie l'amour de Leicester qui a juré de la délivrer, et tente vainement de réconcilier les deux femmes et d'éviter l'issue fatale, qu'il ne fait que précipiter comme Desdémone plaidant pour Cassio et le perdant aux yeux du jaloux Othello, tout ce qu'il dit en faveur de la reine d'Écosse se retourne contre elle.

Maria Stuart de Donizetti à l'Opéra d'Avignon

L'histoire sublimée par une vocalité sublime

En musique et très beau chant, ces aménagements dramatiques ont l'intérêt d'opposer des personnages antithétiques, contraires (Talbot) ou défavorables (Cécil) à Marie, des duos parallèles très intenses entre les deux reines



et leur commun amour Leicester, l'un avec des apartés dépités ou rageurs d'Élisabeth qui tente et sonde les sentiments de celui qu'elle aime en secret mais aime Marie, comme Amnérís testant et découvrant l'amour d'Aïda, l'autre, entre espoir et détresse, entre Marie et Leicester, enfin, le climax, le sommet, le duo entre les deux reines où Marie, tout humilité d'abord, précipite sa chute en traitant Élisabeth de « bâtarde ». Les ensembles s'inscrivent en toute logique et avec une grande efficacité dramatique comme témoins impuissants, intercédant en sentiments opposés entre les deux femmes. Le chœur exprime joie, pitié du sort de Marie et, dans sa dernière intervention, évoque l'échafaud, l'apprêt du

supplice, rendant inutile leur présence scénique.

Et, on ne devrait pas le dire trop haut en ces temps où l'opéra, par force, se fait concert, le spectacle disparaissant par la pénurie, c'est l'un des intérêts de cette version « concertante », « concentrante », concentrée sur la musique et les voix. Mais quelles voix, et quels artistes ! On oserait dire que tout parut plus fort, plus intense dans cet alignement des chanteurs ne diluant, pas dans une scène en mouvement et un jeu spatialisé, la puissance de leur expression vocale et dramatique. Et, si le mot n'était aujourd'hui aussi galvaudé, on oserait dire aussi qu'ils nous offrirent une représentation où le tragique de l'Histoire était sublimé, au vrai sens d'« idéalisé », « purifié », par la beauté sublime de leur voix et de leur interprétation.

Concentration dynamique, haletante, du chef, **Luciano Accocella**, qui ne délaye jamais la trame orchestrale toujours un peu lâche de Donizetti, la resserrant par un tempo qui participe de ce drame qui court vertigineusement vers son inéluctable fin, que l'on connaît tout en la rêvant différente, sachant tamiser en clair-obscur le chœur (Aurore Marchand) jubilant du début, passant à l'ombreuse prière à mi-voix de la requête de pitié. Contenant l'orchestre ou le stimulant, mais toujours attentif aux chanteurs, à leur souffle, au texte qu'il module silencieusement.



En majesté, **Karine Deshayes**, dans le personnage ingrat, ici simplifié d'Élisabeth, déploie la générosité de son mezzo, qui semble s'être étoffé et unifié en tissu somptueux du grave à l'aigu facile, prêtant la volupté du velours de la voix à une

virginale reine dont elle nous fait sentir, dans ce chant

ardent, que toute cette glace sensuelle est prête à fondre, contrainte de confondre un évasif objet d'amour qui glisse entre ses doigts. Ses regards sur Leicester disent le dépit amoureux, la jalousie, la haine de l'autre, l'humiliation de la reine, la douleur de la femme : tout le rugissement d'un fauve à peine contenu par la politesse et politique de cour : la passion dévorante contrôlée apparemment par les tours et détours policés du bel canto. Face à elle, face à face, affrontée et même effrontée malgré le danger, **Patrizia Ciofi**, sur une tessiture moins vertigineuse que nombre de ses rôles habituels, un médium corsé, onctueux, assombri, fait planer des aigus rêveurs dans son évocation mélancolique des jours heureux de France, donnant un sens à chaque ornement, gruppetti égrenés telles des images vocales, des pétales effeuillés du bonheur d'autrefois : comme étrangère déjà à elle-même, elle dénoue avec une élégance nostalgique les rubans des vocalises comme elle délierait des liens qui l'entravent dans son ascension spirituelle vers la liberté : son adieu aux autres et un adieu à soi, elle fait poésie de la rondeur et douceur de son timbre mais, ses grands yeux bleus lançant des flammes, devant les provocations insultantes de la reine d'Angleterre, ose le déchirer du cri de l'injure impardonnable qu'elle sait payer de sa vie, défaite mais non vaincue.

Entre ces deux femmes, une qui l'aime, l'autre qu'il aime, tentant vainement de ménager et de fléchir la reine triomphante, vouant à la reine prisonnière un amour digne à la fois de la courtoisie troubadouresque et du désir héroïque sacrificiel chevaleresque, Ismaël Jordi est un Leicester juvénile, perdu, éperdu, entre ces deux grands fauves politiques, et tout son visage, son corps autant que sa voix expriment son déchirement. Sa voix riche de ténor flexible, déjouant en virtuose tous les pièges vertigineux de la partition, traduit avec une émouvante expressivité le drame vécu par ce témoin impuissant devant le conflit passionnel à en perdre la tête qui prend le pas sur la raison des deux femmes.

Michele Pertusi prête sa grande et belle voix de basse, son élégance, sa noblesse, à un Talbot confident et confesseur ému mais non complaisant d'une Marie qu'il exhorte à mourir chrétiennement en avouant ses fautes qu'elle ne peut cacher à un dieu vengeur. À l'opposé, ennemi politique de la reine d'Écosse, Cecil, est chanté par le baryton **Yann Toussaint** qui en aiguise l'implacable Raison d'état d'une inflexible voix aux éclats d'acier qui en appellent à ceux de la hache. Dans le rôle sacrifié de la suivante désespérée, **Anna Kennedy**, qui bandera les yeux de la reine martyre, Ludivine Gombert, avec peine quelques phrases et des ensembles émouvants, fait entendre un soprano d'une pureté diamantine dans la pourriture politique et passionnelle.

Emprisonnée en mai 1568 par Élisabeth qui, en réalité, se refusera toujours à la rencontrer, Marie Stuart, poétesse également, avait brodé sur sa robe cette devise : « En ma Fin gît mon Commencement ». La légende, sinon l'Histoire lui donnent raison.

Compte-rendu, opéra. Avignon, Opéra. Maria Stuarda de Donizetti, le 27 janvier 2016 (version de concert). Maria Stuarda : Patrizia Ciofi . Elisabetta : Karine Deshayes ; Anna Kennedy : Ludivine Gombert. Leicester : Ismaël Jordi, Anna Kennedy : Ludivine Gombert ; Talbot : Michele Pertusi ; Cecil : Yann Toussaint. Orchestre Régional Avignon-Provence. Chœur de l'Opéra Grand Avignon. Direction musicale : Luciano Acocella. Direction des chœurs : Aurore Marchand. Etudes musicales : Kira Parfeevets.

Illustrations :

1. Les saluts : Gombert, Pertusi, Ciofi, Accocella, Deshayes, Jordi, Toussaint © Jean-François Canavaggia
2. Ciofi, Deshayes © Muriel Roumier

MARIA STUARDA, 1834

Drame lyrique en trois actes de Gaetano Donizetti

Livret de Giuseppe Bardari

D'après la pièce de Schiller (1801)

ZARZUELA, analyse d'un genre. Espagne, hispanisme, espagnolade

ZARZUELA. Ce terme désigne aussi un plat qui mêle poissons et fruits de mer liés par une sauce. Ce mot dérive de zarza (qui signifie ronce), donc, zarzuela est un lieu envahi par les ronces, une ronceraie. Ce nom fut donné au Palais de la Zarzuela, résidence champêtre d'abord princière puis royale (c'est la résidence actuelle du roi d'Espagne et de sa famille), aux environs de Madrid.

Espagne, hispanisme, espagnolade

**D'Andalousie de Francis López
au pays de la zarzuela
à l'Odéon de Marseille**

Au XVIIe siècle

Le roi Philippe IV, qui avait fui l'Escorial austère de son aïeul Philippe II, et habitait un palais à Madrid, venait s'y délasser avec sa cour, chasser et, disons-le, faire la fête, donner des fêtes somptueuses, des pièces de théâtre agrémentées de plus en plus de musique, qu'on appellera « Fiestas de la zarzuela », puis, tout simplement « zarzuela » pour simplifier. C'est pratiquement, d'abord, un opéra baroque à machines, d'inspiration italienne mais entièrement chanté en espagnol ou, plus tard, avec des passages parlés à la place des récitatifs. Alors qu'en France, il faudra attendre 1671 pour le premier opéra français, la Pomone, de Robert Cambert, en Espagne, environ cinquante ans plus tôt, en 1627, une de ces fêtes musicales de la zarzuela est, en fait, un véritable opéra à l'italienne. Bien sûr, on ne l'appelle pas « opéra » puisque ce mot tardif, italien, signifie simplement 'œuvre', les ouvrages lyriques de cette époque n'étant appelés que *dramma per musica*, 'drame en musique', Monteverdi n'appelant son Orfeo que 'favola in musica', fable en musique. En Espagne, on l'appellera donc zarzuela. C'est *La selva sin amor*, 'La forêt sans amour', avec pour librettiste rien de moins que le fameux Lope de Vega, pour lors le plus grand dramaturge espagnol, qui serait auteur de plusieurs milliers de pièces de théâtre. La musique de Filippo Piccinini, italien établi à la cour d'Espagne, est malheureusement perdue. La mise en scène, fastueuse, extraordinaire, du grand ingénieur et peintre florentin Cosimo Lotti frappa les esprits et on en a des descriptions émerveillées. La zarzuela est donc, d'abord, le nom de l'opéra baroque espagnol aristocratique, fastueux.



Au XVIIIe siècle

On appelle toujours zarzuela une œuvre lyrique baroque à

l'italienne, parlée et chantée, parallèlement au nouveau terme « opéra » qui s'impose pour le genre entièrement chanté, qui mêle cependant, à différence de l'opera seria italien, le comique et le tragique. Cependant, l'évolution du goût fait qu'il y a une lassitude pour les sujets mythologiques ou de l'histoire antique qui faisaient le fonds de l'opéra baroque. L'Espagne avait une tradition ancienne d'intermèdes comiques, deux saynètes musicales insérées entre les trois actes d'une pièce de théâtre, la comedia (dont la réunion des deux en un seul sujet donnera, dans la Naples encore espagnole, l'opera buffa). Au XVIIIe, ces intermèdes deviendront de brèves tonadillas populaires qui alternent danses et chant typiques ; étoffées, elles s'appelleront plus tard encore zarzuelas, avec des sujets de plus en plus populaires, puis nettement inspirés des coutumes et de la culture du peuple.

XIX e siècle

Du XIX e au XX e siècle, ce nom de zarzuela désigne définitivement une œuvre lyrique et parlée qui, donc, peut aller de l'opéra à l'opérette, dramatique ou comique. Les compositeurs tels que Francisco Barbieri, ou encore Tomás Bretón en ont illustré un versant pittoresque comique, typiquement espagnol. C'est souvent, pour la zarzuela grande, un véritable opéra (Manuel de Falla appellera d'abord « zarzuela » son opéra La Vida breve (1913). Mais la plupart mêlent toujours, par tradition depuis le XVIIe, le parlé et le chanté, précédant d'un siècle l'opéra-comique français, « comique » car il « appartient à la comédie » (Littré), par les passages parlés, bref au théâtre

Le XIXe siècle sera l'âge d'or de la zarzuela. Mais qui subit la concurrence de l'opéra italien qui règne en Europe avec Rossini, Bellini, Donizetti et bientôt Verdi. Vers le milieu du siècle, un groupe d'écrivains et de compositeurs rassemblés autour de Francisco Asenjo Barbieri (1823–1894), grand compositeur et maître à penser musical de l'école nationale renoue et rénove le genre, lui redonne des lettres de noblesse dans l'intention d'affranchir la musique espagnole de

l'invasion de l'opéra italien. L'éventail des sujets est très grand, du drame historique à la légère comédie de mœurs. Mais toute l'Espagne et ses provinces est présente dans sa variété musicale de rythmes vocaux et de danses. Madrid devient le centre privilégié de la zarzuela urbaine, avec ses madrilènes du menu peuple, leur accent, ses fêtes, ses disputes de voisinage.

Zarzuela et vanité du nationalisme

C'était l'une des conséquences des guerres napoléoniennes qui ont ravagé l'Europe, de l'Espagne à la Russie, le nationalisme commence à faire des ravages : le passage des troupes françaises a éveillé une conscience nationale, pour le meilleur quand il s'agit d'art, et, plus tard, pour le pire. Pour le moment, il ne s'agit que de musique dont on dit qu'elle adoucit les mœurs. Partout, d'autant que les gens ne comprennent pas forcément l'italien, langue lyrique obligatoire, il y a des tentatives d'opéra national en langue autochtone, même si les opéras italiens se donnent en traduction.

Des expériences naissent un peu partout, en Allemagne avec Weber et son Freischütz (1821), premier opéra romantique, en langue allemande (avec des passages parlés comme dans les singspiele de Mozart, L'Enlèvement au sérail, La Flûte enchantée), suivi de Wagner. La France a sa propre production lyrique. Mais jugeons de la vanité des nationalismes : l'opéra à la française a été créé pour Louis XIV (fils d'une Espagnole, petit-fils d'Henri IV le Navarrais, qui descend d'un roi maure espagnol) par le Florentin Lully. C'est Gluck, Autrichien, maître de musique de Marie-Antoinette, qui recrée la tragédie lyrique à la française dans cette tradition ; c'est Meyerbeer, Allemand, qui donne le modèle du grand opéra historique à la française ; ce sera Offenbach, juif allemand qui portera au sommet l'opérette française, et l'opéra le plus joué dans le monde, dû à Bizet, c'est Carmen, sur un sujet et des thèmes espagnols. Fort heureusement, l'art, la musique ne connaissent pas de frontière et se nourrit d'un bien où on le

trouve comme dirait Molière.

L'Espagne

Dans ce contexte européen, l'Espagne est plus mal lotie. Elle est plongée dans le marasme de la décolonisation, résultat des guerres napoléoniennes et de la Révolution française, car les colonies refusent de reconnaître pour roi Joseph Bonaparte imposé en Espagne. Il en sera chassé après une terrible Guerre d'Indépendance qui sonne le glas de l'Empire de Napoléon : rappelons non pas les heureuses peintures de Goya des temps de la tonadilla, mais ses sombres tableaux sur la guerre, ses massacres, ses gravures sur les malheurs de la guerre. En dix ans, entre 1810 et 1820, l'Espagne perd le Mexique, l'Amérique centrale et l'Amérique du sud dont elle tirait d'énormes richesses. Elle ne garde que Cuba, Porto-Rico et les Philippines, qui, à leur tour, s'émanciperont en 1898, année qui marque la fin d'un Empire espagnol de plus de trois siècles.

Et paradoxalement, ces années 1890 sont l'apogée de la zarzuela, avec le género chico ('le petit genre'), en un acte, qui connaît un essor sans précédent, indifférente aux aléas de l'Histoire contemporaine, chantant les valeurs traditionnelles d'une Espagne qui continue à se croire éternelle avec ses valeurs, courage, héroïsme, honneur, amour, religion, patrie, etc, tous les clichés d'un nationalisme d'autant plus ombrageux qu'il n'a plus l'ombre d'une réalité solide dans un pays paupérisé par la perte des colonies et les guerres civiles, les guerres carlistes qui se succèdent, trois en un siècle entre libéraux et absolutistes, la terrible Guerre de 1936, en étant qu'une suite en plein XX e siècle.

La zarzuela devient une sorte d'hymne d'exaltation patriotique, de nationalisme autosatisfait où l'espagnolisme frise parfois l'espagnolade. Cela explique que le franquisme, isolé culturellement du monde, tourné vers le passé, cultiva avec dévotion la zarzuela, la favorisa de même qu'un type de chanson « aflamencada », inspirée du flamenco, comme une sorte de retour aux valeurs traditionnelles d'une Espagne le dos

tourné à la modernité. Après un rejet de la zarzuela, et du flamenco, récupérés et identifiés à l'identité franquiste, il y a un retour populaire apaisé vers ces genres typiques, d'autant qu'ils avaient toujours été défendus et cultivés, sur les scènes mondiales par tous les plus grands interprètes lyriques espagnols, de Victoria de los Ángeles à Alfredo Kraus, de Teresa Berganza à Plácido Domingo, de Caballé à Carreras, chanteurs dans toutes les mémoires, et de María Bayo à Rolando Villazón. Domingo par ailleurs, né de parents chanteurs de zarzuelas, a imposée la zarzuela comme genre lyrique obligatoire dans le fameux concours qui porte son nom.

Musique espagnole : du typique au topique

La musique espagnole traditionnelle, typique, a une identité si précise en rythme, tonalités particulières, mélismes, qu'elle s'est imposée comme un genre en soi, si bien que rythmiquement, certaines de ses danses picaresques, même condamnées par l'Inquisition comme licencieuse, la chacone, la sarabande, la passacaille, le canari, la folie d'Espagne, le bureo (devenu sans doute bourrée), se sont imposées et dignifiées dans la suite baroque. Quant à ses modalités et tonalités, elles ont fasciné les grands compositeurs, de Scarlatti à Boccherini, par ailleurs faisant intégrés à l'Espagne, de Liszt à Glinka et Rimski-Korsakof, de Verdi à Massenet, de Chabrier à Lalo, Debussy, Ravel, en passant par la Carmen de Bizet qui emprunte son habanera à Sebastián Iradier et s'inspire du polo de Manuel García, père de la Malibran et de Pauline Viardot, etc, pour le meilleur d'une « vraie » et digne musique espagnole « typique », écrite hors de ses frontières. Mais le typique trop défini finit en topique, en cliché avec l'espagnolade, qui a ses degrés, pas tous dégradants, et qui tiennent plus à une surinterprétation, à un excès coloriste de la couleur locale dans la musique, mais, surtout, à des textes, pour la majorité de musiques chantées, qui surjouent un folklore hispanique où règne le cliché pas toujours de bon aloi, une Espagne plurielle réduite abusivement à une Andalousie de pacotille, qui agace et

humilie les Espagnols, caricaturée au soleil, au faux flamenco, aux castagnettes et à l'abomination de la corrida.

UNE HEURE AVEC JENNIFER MICHEL ET JUAN ANTONIO NOGUEIRA
Mercredi 6 janvier 2016

Encore une heureuse initiative de **Maurice Xiberras**, Directeur de l'Opéra de Marseille et de l'Odéon qu'il a réveillé avec l'opérette : offrir une heure de chant, largement et généreusement débordée. C'était, accompagnés au piano par Marion



Liotard, à la soprano Jennifer Michel, désormais bien connue et appréciée sur la scène lyrique marseillaise et au ténor espagnol Juan Antonio Nogueira, nom galicien pour un originaire des Canaries, patrie du légendaire Alfredo Kraus, qu'était confié ce moment musical, prélude espagnol à l'opérette franco-espagnole, Andalousie, de Francis(co) López. Soulignons encore l'inanité des frontières et des nationalités : ce compositeur fameux de chansons et d'opérettes, né en France par un accident de l'histoire puisque son père était Péruvien et sa mère, née en Argentine, mais tous deux d'origine basque, établis d'abord à Hendaye où le jeune homme passe son enfance, nourri comme Ravel par sa mère espagnole, des rythmes et mélodies ibériques.

Le piano est couvert d'un mantón de Manila, 'un châle de Manille', si intégré dans les parures typiques traditionnelles des Espagnoles ; il servira aussi à quelques jeux de scène à la chanteuse ; les dames, pianiste et soprano, entreront,

chignon éclairé d'un œillet rouge très espagnol et c'est le ténor qui introduit d'une rafale dynamisante de castagnettes, le premier morceau, un duo tiré du Prince de Madrid, opérette sur Goya, « España », un hymne à l'Espagne dont les paroles enfilent les clichés naïvement touristiques : ce n'est pas Chabrier mais cela n'en est pas moins agréable et bien chanté par les deux voix qui se marient bien sur cette scène comme à la ville. En fait de scène, deux larges couloirs en équerre, qui mettent les chanteurs à moins de deux mètres du public nombreux, avec les contraintes de déplacement et d'angoisse inhérentes à la proximité.

Le ténor, Premier Prix au Concours « Voix du monde » en Espagne, se lance dans l'air héroïque sur l'épée tolédane, dont il brandit une copie de théâtre, un air tiré du Huésped del sevillano de Jacinto Guerrero, une zarzuela inspirée de Cervantes. La voix est vaillante, plus acérée que vibrante, et convient ici. Ensuite, jouant joliment de l'éventail, la soprano française, aborde, avec un style vraiment espagnol, les vocalises virtuoses, si hispaniques, du carillonnant « De España vengo », 'Je viens d'Espagne, Je suis Espagnole', du Niño judío de Pablo Luna, encore une arrogante proclamation d'hispanité, que la jeune cantatrice teinte d'un fier désespoir d'amour déçu qu'on perçoit rarement dans l'interprétation du « pont » de l'air.

La pianiste Marion Liotard, ancienne du CNIPAL, très sollicitée comme accompagnatrice partenaire et créatrice également d'œuvres contemporaines, rend un hommage verbal à Ernesto Lecuona, le grand compositeur cubain, si peu connu en France, dont elle interprète « Granada », pièce tirée de sa suite Andalucía (1933) avec une virtuose souplesse dans les appoggiatures et autres mélismes andalous. Plus tard dans le concert, elle en proposera « Córdoba », de la même suite, avec intensité et intériorité, nous laissant le regret et le désir qu'elle nous livre d'autres de ses exécutions de ce compositeur, que personnellement, je révère, et qu'elle découvre et explore avec passion selon son aveu. À suivre.



Le ténor interprète alors, de Pablo Sorozábal, compositeur symphonique, républicain tenu à l'écart par le franquisme qui lui concéda néanmoins la direction de l'orchestre symphonique de Madrid mais pour la lui retirer brutalement en 1952 car il

prétendait, pour ouvrir l'horizon musical d'une Espagne confinée, diriger la Symphonie Leningrad de Chostakovitch. Son œuvre lyrique est l'une des expressions les plus abouties et finales de la zarzuela au XXe siècle, comme le prouva l'extrait de *Black el payaso* (1942), que le chanteur aborde avec une mélancolique retenue qui s'anime ensuite. Sans doute le trac de ce trop proche voisinage avec le public à portée de main et un très grand nombre de collègues chanteurs répétant Andalousie et venus en voisins, une indisposition passagère, semblent lui causer une baisse de tonus pour la sorte de sérénade romantique de *Bella enamorada*, de Sotullo et Vert, dont il fait, cependant, avec habilité, une sensible confidence rêvée. Il retrouvera tout son mordant et une expressivité dramatique bouleversante dans le « *No puede ser* » de *La Tabernera del puerto* du même Sorozábal, air dont Plácido Domingo, digne héritier de la zarzuela, a fait un classique pour les ténors.

Étincelante, pétulante, Jennifer Michel, avec une superbe santé, de l'humour et un talent d'actrice comme stimulé par ce public assis comme à ses pieds, déploie tous les charmes d'un soprano dont le médium s'est enrichi sans rien perdre de son agilité et du brillant d'un aigu facile, rond, sans aucune des

aspérités qui déparent parfois les coloratures, toujours musicale, des demi-teintes irisées, des sons finis en douceur comme des gazouillis. Accent espagnol parfait, naturel, et même andalou dans l'extrait fameux de l'opéra La tempranica de Gerónimo Jiménez, le fameux zapateado issu des danses méditerranéennes masculines, telle la tarentelle, pour écraser la tarentule supposée d'attaquer aux mâles en l'écrasant rageusement sous les pieds. Entre autres airs, dans « J'attends le Prince charmant » du Prince de Madrid de Francis López, avec un charme ravissant, elle démontre magistralement la grandeur de ce qui n'est pas une petite musique.

Les deux chanteurs et la pianiste se taillent un succès mérité pour une heure bien allongée, qu'on aurait aimé encore plus longue.

ANDALOUSIE

**Livret d'Albert Willemetz et Raymond Vincy, musique de Francis
López**

samedi 16 janvier 2016

Après le triomphe inattendu de La Belle de Cadix en 1945, déjà avec Raymond Vincy comme librettiste et un Luis Mariano presque inconnu comme personnage principal, Andalousie, est créée en 1947, encore un triomphe du trio formé par Raymond Vincy pour le texte, Francis Lopez pour la musique et Luis Mariano pour le chant, prémices d'une série de succès pendant plus d'une décennie, d'inspiration espagnole d'un duo de Basques, López et González devenus Lopez et Mariano, deux étrangers bien étrangers, heureusement, au nationalisme qui fait des ravages aujourd'hui dans ce même Pays basque et

ailleurs.

Bien sûr, nous sommes en pleine mais non plane espagnolade, moins par ces jolies ou belles mélodies enchaînées que par un livret pauvre (malgré deux librettistes...) mais riche en clichés éculés sur l'Espagne, ou plutôt une caricature d'Andalousie : amour passionnel ombrageux, jalousie mais honneur farouche, vaillance, bravade plus corrida obligée comme mythique moyen de promotion sociale d'un misérable vendeur d'alcarazas, parfaite idéologie du franquisme restaurateur viandard de ce que la République appelait « La Honte nationale ». C'est sans doute cette présence de la corrida qui date le plus le spectacle, aujourd'hui largement désertée et réprouvée par la jeunesse qui, à l'inverse, après une période de rejet des danses d'un folklore sclérosé imposé aussi par le franquisme, revient joyeusement à ces habaneras, boléros, séguedilles, sévillanes et fandangos revitalisés dans leurs fêtes modernes.

Quelques jeux de mots téléphonés font sourire. On sourit aussi à ces toiles peintes de notre enfance, ondulantes, gondolantes sur leur tringle, une rue à arcades andalouses, un fond exotique vénézuélien, et l'on en redécouvre rétrospectivement l'avantage d'un rapide –et économique– changement de décor et de lieu au lieu de nos actuelles scénographies uniques : finalement cela souligne le jeu bon enfant de l'ensemble, mais surligne aussi deux belles fautes d'orthographe espagnole pour le nom de l'auberge avec : « Dona » pour « Doña » et « Vittoria » pour « Victoria ». Mais, on apprécie le bon accent hispanique général, bien sûr, on ne s'en étonnera pas, surtout de Marc Larcher et de Caroline Géa. Les costumes, en revanche, d'un hispanisme de fantaisie, sont somptueux et très nombreux et ne sont pas pour rien au charme à la fois fastueux et désuet du spectacle que goûte un public largement âgé qui y retrouve, sinon un regain de jeunesse, du moins un rajeunissement des souvenirs.

Avec ce peu musical, la direction de Bruno Conti aiguise au mieux l'Orchestre du théâtre de l'Odéon en progrès et le Chœur Phocéén (Rémy Littolff) s'en donne à cœur joie et joue en

jouant, enjouement communicatif, dans une mise en scène toute en rythme de Jack Gervais, sans temps mort, mais trop de bras levés en signe superfétatoire et convenu de liesse, avec une plaisante mise en danse coulant de source de certains ensembles (chorégraphie de Felipe Calvarro).

La répartition des airs est inégale dans l'œuvre : un ensemble pour la Greta de Julie Morgane ; deux airs, deux valse, obligées, pour la supposée cantatrice viennoise majestueusement et emphatiquement campée par Katia Blas ; et on aurait aimé davantage d'airs pour la jolie voix de Caroline Géa ; en conspirateur libéral, on a le plaisir trop rare d'entendre la sombre puissance de Jean-Marie Delpas. Une très poétique mélodie nous permet de découvrir le joli timbre de Samy Camps en Sérénos, le veilleur de nuit, chargé de donner l'heure et d'ouvrir les portes des immeubles dont il avait toutes les clés, institution espagnole pittoresque dont le franquisme fit un délateur officiel du régime veillant entrées et sorties des maisons, surveillant tout rassemblement suspect. Les autres personnages n'ont pratiquement pas d'air, comme le Pepe, un toujours irrésistible Claude Deschamps qui se suffit à lui-même, vrai gracioso de la tradition espagnole de la comedia faisant paire avec la sémillante et pétillante Pilar de Caroline Géa, dont les amours ancillaires sont comiquement parallèles à celles des jeunes premiers. En Allemand vêtu à la tyrolienne à l'accent marseillais, le Baedeker d'Antoine Bonelli est une vraie réussite comique, salué par des applaudissements dès son entrée en scène, tout comme Simone Burles : ils habitent le plateau comme chez eux et le public leur marque ainsi une joyeuse connaissance et reconnaissance, tout comme au ténor Marc Larcher qui a aussi su faire sa place dans ce théâtre qui dignifie l'opérette. Par son allure, sa prestance, Larcher échappe au ridicule qui, en Espagne, s'attache toujours à la fausse virilité et vaillance du matador, 'le tueur' : vaillance, virilité, c'est la beauté de sa voix lumineuse, aux aigus droits et drus comme une lame tolédane, élégance de la ligne, du phrasé, et une impeccable diction. Il a une digne et belle partenaire dans la soprano

Émilie Robins, timbre raffiné, aigus faciles pour un médium large et sonore. Elle se meut avec grâce, esquisse avec gracilité quelques mouvements de bras en rythme andalou sans caricature. Tous deux assortis en voix, charme et beauté, sont de vrais jeunes premiers qui remportent les cœurs dans une troupe nombreuse, heureuse époque de dépense, où même les figures les plus passagères existent.

Flamenco et zarzuela

Mais il faut souligner qu'à la musique espagnolisante facile de l'opérette de Lopez, on a ajouté avec raison, un authentique ensemble flamenco au-dessus de tout éloge : un guitariste chanteur, Jesús Carceller qui, malgré le micro pour l'immense salle, ne se contente pas de hurler comme le font trop souvent ceux qui caricaturent l'essence du cante hondo, mais, avec une belle voix, en fait ruisseler les mélismes délicats, murmure la déchirante plainte d'un père à la recherche de son fils, avec une sobre émotion. Mis en pas par le chorégraphe et danseur Felipe Calvarro, le groupe de danseurs, Nathalie Franceschi, Valérie Ortiz, Félix Calvarro déploie tous les sortilèges de la danse flamenco dans des fandanguillos de Cadix, des bulerías, etc. dans des zapateados virtuoses au crépitement conjoint des castagnettes.

Mais, dans le dernier tableau, où fut judicieusement intercalé, sans aucune annonce dans le programme, l'intermède complet de la gracieuse zarzuela de Gerónimo Jiménez (1854-1923), qui inspira par sa musique Turina et Manuel de Falla, El baile de Luis Alonso, on put apprécier que ces danseurs avaient une solide formation de la Escuela bolera classique en interprétant avec beaucoup de charme la jota. Ce fut un triomphe.

L'Espagne vraie rattrapait la gentille espagnolade.

Compte rendu, opéra. Marseille, Théâtre de l'Odéon, 16 et 17 janvier 2016. Andalousie de Francis Lopez. Direction musicale : Bruno Conti. □ Mise en scène : Jack Gervais □ Chorégraphie : Felipe Calvarro. Orchestre du théâtre de l'Odéon, Chœur

Phocéén

□Dolores : Amélie Robins ; Pilar : Caroline Géa□ ; Fanny Miller :Katia Blas ; □ Doña Victoria : Simone Burles□ ; Greta : Julie Morgane ; la gitane : Anne-Gaëlle Peyro ; la fleuriste : Lorrie Garcia.

Juanito : Marc Larcher ; Pepe : Claude Deschamps ; Valiente :Jean-Marie Delpas□ ; Baedeker : Antoine Bonelli□ ; Caracho: Damien Surian ; Le Séréno: Samy Camps ; un alguazil : Pierre-Olivier Bernard ; □un consommateur : Patrice Bourgeois ; Gómez : Daniel Rauch ; Aubergiste : Emmanuel Géa ; Péon : Vincent Jacquet.

Guitariste chanteur : Jesús Carceller ;

Danseurs : Nathalie Franceschi , Valérie Ortiz , Félix Calvarro.

Chorégraphe danseur : Felipe Calvarro.

Illustrations : Christian Dresse

**Compte rendu, opéra. Toulon,
Opéra. Le 22 novembre 2015.
Mozart : Così fan tutte.
Gilles Bouillon, mise en
scène.**

Ainsi font-ils tous (les metteurs en scène) a-t-on envie de parodier la traduction du titre. Transposé de son XVIIIe siècle finissant à de vagues années 50, qui occupent depuis longtemps déjà tant de scènes sans qu'on sache pourquoi, effet

de mode déjà démodé de tant de répétitions, transplanté de Naples et son Vésuve symbolique dans un arbitraire bord du placide lac de Côme, situé dans une vaste demeure sans charme, le charmant et cruel opéra perd beaucoup du sien.

Inutile « modernisation » et contexte de l'œuvre



Cela apporte-t-il quelque chose à l'œuvre ? Non. Cela enlève-t-il ? Oui. Le cœur de l'intrigue, le faux départ des deux amants pour une guerre subite, s'il se justifie à l'époque où l'Empereur Habsbourg d'Autriche tente de reconquérir les anciens Pays-Bas espagnols et, l'Espagne, sa Naples perdue, devient invraisemblable dans un XXe siècle surinformé par radio et téléphone. Si le retour des amoureux déguisés en nobles turcs ou valaques (la Turquie fait alors face à Naples) est dans la tradition des turqueries de l'époque et du goût bien attesté des travestissements, déjà assez invraisemblable même si l'anecdote, dont furent victimes deux dames de Ferrare à Vienne ou isolées dans la sensuelle Naples, sur laquelle se fonde l'opéra est paraît-il réelle, elle devient absurde aujourd'hui avec ces faux Albanais richissimes, même pas migrants. Bien sûr, l'opéra n'est réaliste que dans les sentiments. Justement, sans invoquer la filiation du conte de La Fontaine et l'opéra bouffe de Dauvergne *Les Troqueurs* (1753) sur l'échange des fiancées, toute la frivolité et l'inconscience d'une société aristocratique qui danse en 1790 sur un volcan (le Vésuve !) révolutionnaire est ainsi gommée : Marie-Antoinette, la sœur de l'empereur commanditaire, et sœur légère de nos héroïnes, sera guillotinée bientôt. La cruauté froidement expérimentale de l'épreuve et ses déguisements révélateurs, très Marivaux, le cynisme assez Laclos (*Les Liaisons dangereuses*), digne du libertin à l'œil froid de Sade, disparaît aussi sous un traitement simplement bouffe de ce *dramma giocoso* arraché à l'empreinte folle et légère d'un Ancien Régime à son crépuscule sanglant qui vit naître l'œuvre et qui va mourir. Le contexte historique et culturel est autrement plus significatif et riche que cette décontextualisation gratuite.

Non, la littérature du XVIIIe siècle n'invente pas « l'amour-passion » comme semble le croire Bernard Pico, dramaturge, dans sa par ailleurs intéressante « Note d'intention ». Sans

invoquer « la sentimentalité chevaleresque » qu'il cite (confusion avec la « troubadouresque » qui va du serf d'amour à la Belle Dame sans merci, l'amour courtois, dans lequel le héros est le vaincu d'amour, et l'amour chevaleresque, dans lequel la femme est la récompense consentante du héros vainqueur), il n'est que de voir la *Carte du Tendre*, tous les traités des passions, des affects qui fleurissent à l'époque baroque précédente, dont les héroïnes raciniennes, les *Lettres de la religieuse portugaise* de Guilleragues sont pratiquement des illustrations littéraires, pour s'en tenir simplement aux références françaises. On lui concède volontiers l'heureuse formule de « cette jeunesse dorée qui a le temps de prendre le temps » (encore que tout se déroule en un jour...), oisiveté malgré tout plus caractéristique d'une société de cour et de salons que des années 50 de suractivité et de reconstruction au sortir de la guerre. Quant à faire de Despina, soubrette, une « cousine éloignée des deux sœurs », c'est gommer, par sa proximité familiale, sa familiarité impertinente de servante critique, et révoltée de l'inégalité de sa condition, cousine ou sœur, plutôt, non du Figaro édulcoré par force des *Noces*, mais de Beaumarchais : la Révolution est là.

Il reste que les costumes (Marc Anselmi), dans leur transpositions moderne, sont justes par les formes, pimpants par leurs fraîches couleurs joliment harmonisées entre les personnages, le tout bien servi et non contrarié par les lumières douces de Marc Delamézière. À défaut d'être somptueux, le décor néo Art Déco années 50 (Nathalie Holt), est efficace, avec cette baie à rideaux, théâtre dans le théâtre, qui permet les effets justement théâtraux, notamment de Guglielmo.

La mise en scène de Gilles Bouillon est d'une remarquable vivacité, avec beaucoup de trouvailles et même les deux amoureux cachés ou couchés sous la table de billard, sorte de redondance visuelle et auditive de leur foi en la fidélité de leurs belles, est moins incongru qu'égrillard, bien que ce

voyeurisme soit un thème libertin récurrent dans la littérature et la peinture érotiques du XVIIIe siècle. Les queues de billard brandies deux fois comme des épées, sont drôles mais neutralisent, par leur bouffonnerie, le duel d'honneur possible dans ce *Dramma giocoso*, drame joyeux, mais tout de même drame comme est qualifiée l'œuvre par ses auteurs et non *opera buffa* comme dans le programme. Le jeu d'acteurs est également remarquable, homogène : tous les chanteurs sont crédibles même dans l'incroyable travestissement.

À la tête d'un Orchestre de l'Opéra de Toulon, sensiblement heureux, aérien, galvanisé, le chef indonésien Darrell Ang donne d'entrée une vivacité nerveuse, juvénile, à cette musique pétillante, mais en caresse aussi la sensualité, la volupté en promesses, avec toute l'élégance que requiert cet équilibre d'une œuvre d'un temps où le plaisir, le plaisir de vivre, même avec ses cruautés, étaient un art. On admire aussi comment il guide des chanteurs, les protège dans cette partition où le moindre écart est une incartade de mauvais goût. Les récits sont accompagnés avec justesse historique, au piano par Béatrice Skaza, qui surprend agréablement, mais semblent s'estomper un peu ensuite.

Sans être exceptionnel, le plateau est assez homogène. Sans avoir la noirceur de la voix de basse qu'on prête en général à Don Alfonso, le machiavélique auteur de la trame, Riccardo Novaro, baryton, en a la prestance, une certaine froideur cruelle et, surtout, une vélocité admirable qui ne « savonne » jamais les notes rapides redoutables qu'on semble entendre parfois pour la première fois. Le ténor uruguayen Leonardo Ferrando dont le nom est le prénom du héros qu'il incarne, est un Ferrando de belle allure, sensible, touchant et d'une musicalité irréprochable. Contrastant à ses côtes, sa façon féconde, le baryton Alexandre Duhamel, fanfaronne avec bonheur, vibrionnant, tourbillonnant, étourdissant, doté d'un organe (vocal) que nul n'ignore. Par ailleurs, on l'a doté, à la place de son air plus bref, ambigu dans ses images (son

éloge du pied, du nez, de la moustache virile, (« Non siate ritrose, occhietti vezzose... », d'un air beaucoup plus long, une sorte de catalogue comparatif de ses mérites avec nombre de héros mythologique.

Des récitatifs sont par ailleurs restitués mais, malheureusement, on coupe le dernier air de Dorabella (« È Amore un ladroncello... ») où la jeune femme exprime sa légère philosophie de l'amour pour convaincre sa sœur de céder. Elle est campée par la mezzo Marie Gautrot, sur laquelle on ne hasardera pas de jugement téméraire hâtif : souffrante ce jour-là, elle se tire cependant avec honneur de son premier air grandiloquent et des ensembles si nombreux, sans qu'on puisse rien hasarder sur son timbre dans ces conditions. À ses côtés, grave et médium corsés dignes d'un mezzo, en Fiordiligi, la soprano Marie-Adeline Henry, malgré une voix manquant d'homogénéité, avec un aigu parfois largement arraché, manifeste un grand contrôle technique même de cette faille, réussit des nuances délicates et campe une héroïne émouvante dans ses fragilités même d'écueil dans la tempête. Mais la servante est ici la maîtresse : campée avec autorité scénique et vocale par Anna Kasyan, soprano au riche registre, au médium coloré : cigarette au bec, acerbe, elle observe les deux sœurs geignardes avec plus de distance ironique que de compassion, digne émule ou en intrigue rivale d'un Don Alfonso dont elle ravale la morgue des prétentions séductrice, même roulée par lui.

En fanfare, les chœurs (Christophe Bernollin) si brefs s'amuse longuement en mesure martiale avec nous.

Da Ponte/Mozart : Così fan tutte, Drame giocoso en deux actes
(1790) à l'Opéra de Toulon

Les 22, 24, 27 novembre 2015.

Direction musicale : Darrell Ang

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon

Mise en scène : Gilles Bouillon. Dramaturgie : Bernard Pico.

Décors : Nathalie Holt. Costumes : Marc Anselmi. Lumières Marc

Delamézière.

Distribution

Fiordiligi : Marie-Adeline Henry ; Dorabella : Marie Gautrot ;

Despina : Anna Kasyan ; Ferrando : Leonardo Ferrando ;

Guglielmo : Alexandre Duhamel ; Don Alfonso : Riccardo Novaro

.

Illustrations : © Frédéric Stéphan