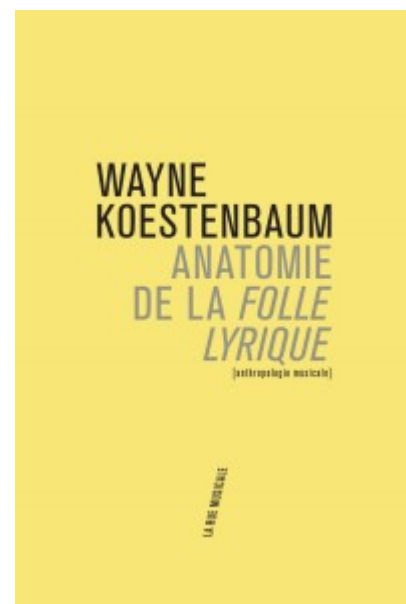


ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »

ENTRETIEN avec Timothée PICARD. A propos de « Anatomie de la folle lyrique »... Timothée Picard a écrit la postface du livre que vient d'éditer La Philharmonie :
» *Anatomie de la folle lyrique* « , essai sur l'opéra de l'américain Wayne Koestenbaum, paru pour la première fois en 1993. Pour cette première édition en français, Timothée Picard résume les enjeux et les enseignements d'un texte qui a compté dans l'histoire de la typologie du public d'opéra, depuis les années 1990...



C'est pourtant moins ce qui date le texte et l'inscrit dans une période précise de l'histoire du XX^e que les fondamentaux et invariants, intellectuels, esthétiques, artistiques qu'il éclaire, que l'écrivain et musicologue met en lumière. En s'interrogeant sur lui-même, et en interrogeant le phénomène de l'opéra, singulier, intact, d'une permanente actualité, Koestenbaum ne cible-t-il pas ce qui identifie spécifiquement un genre toujours fascinant ? Timothée Picard analyse ainsi ce qui fonde les apports d'un texte pertinent et majeur au delà de son titre polémique... **Entretien exclusif pour CLASSIQUENEWS.COM**

CNC : *Pourquoi avez vous choisi d'éditer ce texte ? Quel est son apport sur le plan documentaire et historique ? Est-il très emblématique d'une certaine époque et d'un certain goût ?*

Timothée Picard : La question des liens – supposés – privilégiés entre les homosexuels et l'opéra est un lieu commun bien connu des amateurs d'art lyrique mais que ne documente pratiquement aucun texte en France, alors qu'il a donné lieu à une importante littérature à l'étranger, dans le domaine anglo-saxon en particulier. Paru en 1993, le livre de Koestenbaum a été le point de départ de toute cette littérature qui, presque toujours, prend position par rapport à lui. C'est probablement son représentant le plus intéressant, à la fois sur le plan théorique et littéraire, quoique tout à fait singulier. C'est pourquoi il m'a paru bienvenu de le faire traduire en France, où il était connu de réputation ; et, surtout, d'en profiter pour faire le point sur les principaux discours et imaginaires tenus sur ce lieu commun avant comme après, et tenter de mesurer le degré de validité des hypothèses de l'auteur encore aujourd'hui.

Il m'a également semblé que cet ouvrage représentait une tentative exemplaire de cerner ce qui peut faire l'étrangeté de la lyricomanie en général.

Oui, l'ouvrage a par certains aspects une valeur documentaire : il est historiquement, géographiquement et socialement situé. Koestenbaum est, comme la majorité des auteurs illustrant cette littérature, né dans les années 1950-1960, issu de la classe moyenne, ayant grandi sur la Côte Est, blanc, gay, juif, intellectuel, formé dans des universités prestigieuses puis enseignant dans ces dernières, et principalement l'opéra sans être musicologue. L'essai est également très représentatif de ce moment où, au cœur des années sida, un certain nombre d'intellectuels gays se décident à sortir du placard et à revendiquer leur passion pour l'opéra, et surtout une manière spécifique de l'investir, comme trait d'identification. On retrouve donc dans ces pages

une culture littéraire, musicale et cinématographique caractéristique, mais qui semblera en réalité moins exotique au lecteur français de la fin des années 2010 qu'à celui des années 1990 tant la comédie musicale ou le mélodrame et les films de l'âge d'or hollywoodien jouissent aujourd'hui en France d'un intérêt qu'ils n'avaient pas alors. Les références aux grandes icônes du monde lyrique – Callas, Tebaldi, Sutherland, etc. – ne sont pas non plus exagérément tributaires de cet espace-temps au point de risquer de perdre le lecteur français, toutes générations confondues.

Toutefois il ne faut pas se méprendre : ce qui pourrait nous sembler documentaire et donc daté dans cet essai l'était déjà pour le lecteur de 1993. Koestenbaum sollicite à travers leurs enregistrements et les témoignages les fantômes de divas qui sont déjà largement de l'ordre du passé, évoque un rapport fétichiste au vinyle à l'heure du CD, et semble de prime abord délivrer une image ambivalente de l'homosexuel fou d'opéra – par certains aspects doloriste et élégiaque – qui, presque vingt-cinq ans après les émeutes de Stonewall (1969), point de départ d'un mouvement mondial d'émancipation des gays, entre en contradiction avec celle, résolument optimiste et combative, défendue par les nouveaux mouvements militants désireux d'en finir avec la civilisation du placard. Il y a parfois dans ce texte une dimension égotiste, esthète, mélancolique et même un rien masochiste, qui peut sembler anachronique et qui, de ce fait, n'a pas manqué de susciter dès la parution du livre certaines réticences – particulièrement chez les folles lyriques !

Il faut dire que le terme même de folle lyrique, que nous avons volontairement fait figurer dans le titre, revalorisation paradoxale d'une stigmatisation première, ne pousse pas les principaux intéressés à se revendiquer tels : à moins d'être particulièrement à l'aise avec sa singularité, l'homosexuel fou d'opéra et le fou d'opéra tout court auront tendance à vouloir fuir ce dénominatif ; la folle lyrique sera toujours cet autre que l'on ne veut pas être !

Mais à partir de là, on comprend que cette anatomie de la folle lyrique et, plus largement, cette analyse au scalpel de la lyricomanie, ont moins une valeur historique et documentaire qu'un intérêt théorique : cet essai constitue un kaléidoscope d'hypothèses – la folle lyrique est en effet à la fois une et multiple – qui ont une pertinence transhistorique. Sous cet angle, on retrouve dans ce texte l'esprit et la qualité des plus grands essayistes tentant de penser dans une forme et un styles singuliers ce qui fonde leur subjectivité : Roland Barthes ou Susan Sontag, par exemple, dont on retrouve ici le goût pour la succession rhapsodique de brefs paragraphes mêlant considérations autobiographiques, méditations poétiques et mises en perspectives historiques.

Ces hypothèses trouvent même par certains aspects un regain de validité. Car quelle qu'ait été, durant ces trente dernières années, l'évolution des supports techniques, des répertoires et des visages que prennent les icônes du chant lyrique d'une part, et celle de la place et de l'image des homosexuels dans nos sociétés d'autre part, Koestenbaum dessine là une cartographie d'invariants qui, moyennant parfois quelques transpositions, semble toujours singulièrement adéquate pour les folles lyriques et, plus largement, pour les fous d'opéra d'aujourd'hui. Indirectement théorique, son livre est très représentatif d'un courant moins soucieux de s'interroger sur l'identité gay, qui était au centre des revendications des années 1970-1990, que sur ce qui fonderait sa culture et sa subjectivité, préoccupation qui a tendance à redevenir prédominante depuis les années 2000.

On s'aperçoit alors que, derrière ses soupirs et ses extases prétendument onanistes et anachroniques, le type de la folle lyrique, loin d'être dépassé, est au contraire pérenne et porteur d'une vraie modernité, liée à une force d'inventivité et de subversion qui lui seraient propres, du fait de sa résistance patente à toute une série d'injonctions, venues tant de la société en général que d'une certaine communauté gay en particulier. D'esthète asocial, il se pare alors malgré

lui d'une dimension politique paradoxale. C'est que, comme je le signale dans la conclusion de ma préface, la folle lyrique est en prise directe et privilégiée avec l'inquiétante étrangeté de l'opéra lui-même : elle la maintient vive, et l'opéra avec elle.

CNC : *Selon vous qu'est ce que Olivier Py met en lumière dans sa préface ? Y a t il un « regard français » (et précisément parisien) sur ce texte ?*

Timothée Picard : Olivier Py – si passionné d'opéra qu'il a fait de l'art lyrique, art du chant, du spectaculaire, du travestissement, un véritable mode d'être au monde – offre un cas exemplaire de folle lyrique parfaitement assumé. Il confirme par son parcours et son témoignage que le livre de Koestenbaum, bien que lié à un espace-temps spécifique, rend compte d'une expérience, d'un ressenti existentiel, qu'ont pu et peuvent partager de nombreux homosexuels dans d'autres lieux et d'autres époques – en l'occurrence en France, mais pas spécifiquement à Paris.

Dans plusieurs de ses écrits, et notamment dans son roman de jeunesse *Le Cahier noir* (2015), paru une trentaine d'années après son écriture, Py décrit le profond mal-être existentiel qu'a pu et peut connaître encore l'adolescent homosexuel grandissant dans une petite ville de province étriquée et intolérante, ne trouvant aucun débouché à ses désirs érotiques et à son besoin d'absolu, et convertissant cette énergie sans but en pulsion de mort, automutilations et pulsions suicidaires. Il confie combien l'opéra – *Tristan et Isolde* de Wagner, *Orphée et Eurydice* de Gluck, etc. – a pu jouer dans ce cadre le rôle ambivalent de refuge consolateur et de caisse d'amplification démesurée à une soif d'infini ne pouvant s'attacher à aucun objet.

Le cas du jeune Py illustre ainsi parfaitement l'hypothèse

selon laquelle l'opéra donnerait aux gays la possibilité d'accéder à des sentiments forts de leur vie affective faisant habituellement l'objet d'une répression sociale, mais ici transposés sur scène et sans censure ; mais aussi, plus généralement, qu'une partie de la fonction dévolue à la musique et à la musicalité dans la culture occidentale a été d'encadrer et de contrôler les pulsions sexuelles, a fortiori homosexuelles. L'hypersensibilité étrange des folles lyriques à l'opéra n'est évidemment pas la conséquence d'une pathologie originelle ; elle est l'inscription dans la psyché d'un sujet des conséquences pathogènes d'une vie menée dans un monde homophobe.

Py montre ainsi combien, encore aujourd'hui, la folle lyrique est tout sauf le résidu anachronique d'une époque vouée à disparaître.

Quand, avant 1969, la civilisation du placard était à son âge d'or, les homosexuels contraints dans leur sexualité et leur affectivité ont trouvé des subterfuges extraordinairement inventifs pour exprimer malgré tout leur subjectivité. La relecture et l'appropriation de la culture dominante a alors joué un rôle primordial. Bien que masqué, le désir homosexuel trouvait quantité d'objets sur lesquels se poser. Et tout particulièrement dans des formes artistiques telles que le mélodrame hollywoodien, la comédie musicale et l'opéra, dont la théâtralité stylisée et le pathos ostensible se prêtaient bien à cette sorte d'investissement : le spectateur gay pouvait projeter sa propre situation de stigmatisé sur la figure de la diva superbe et outragée pour à la fois en pleurer et en rire.

Mais la progressive conquête des droits et libertés, étayée par le souci de donner une image positive de soi, semble avoir d'abord eu pour effet de tirer un trait sur cette figure de la folle lyrique et tout ce qu'elle pouvait représenter : trop honteuse, trop clivée ou bien trop spectaculaire, trop opératique, alors que le nouveau type d'homosexuel que l'on souhaitait promouvoir aspirait à une forme de normalité

démarquée sur les modèles hétérosexuels. Les signes mêmes d'une sensibilité aux formes culturelles estampillées gay se sont alors transformés en repoussoir.

Or il se trouve qu'aujourd'hui, malgré ces évolutions, les jeunes homosexuels sont encore socialisés dans un environnement culturel dans lequel ils ne trouvent que peu de modèles auxquels s'identifier ; ils sont toujours confrontés à une homophobie qui les force à adopter des stratégies de dissimulation, et ils continuent donc à pratiquer le même type d'investissement de la culture dominante que leurs aînés. Par ailleurs si, aujourd'hui, les personnages et les intrigues gays ont pu faire ici et là leur apparition, à l'opéra comme ailleurs, si on s'est donc mis à valoriser une représentation littérale et non plus métaphorique de l'homosexualité, nombre de ces homosexuels des nouvelles générations trouvent cette littéralité explicite bien moins riche, intéressante et, au bout du compte, subversive, que les formes culturelles polysémiques et sophistiquées

qu'investissait autrefois la sensibilité gay. De telle sorte qu'ils continuent à les pratiquer aujourd'hui.

Ce sont en effet les esthétiques plus métaphoriques que littérales qui ont le plus de chance de susciter l'intérêt des gays : par elles, le spectateur gay peut se projeter dans un univers plus intense, lyrique, spectaculaire, fantaisiste, que ce que lui offre sa vie courante. L'injection de quelque personnage ou intrigue explicitement gay serait un procédé qui, au bout du compte, s'avèrerait contre-productif. On comprend alors en quoi l'opéra et, plus généralement, ce qui possède des traits opératiques – par exemple dans certains shows rock, chez certaines divas de la musique pop, etc. – peut, encore aujourd'hui, figurer en bonne place dans une certaine culture gay.

CNC : Evidemment le titre du livre renvoie à une catégorie du

public d'opéra. Néanmoins qu'est ce qui apporte un éclairage sur le grand public amateur d'opéra ? Selon vous en quoi l'auteur précise-t-il ce rapport passionné au chant des divas ?

Timothée Picard : L'essai de Koestenbaum et toute la littérature qui a suivi s'accordent sur les leviers permettant le fort investissement de la matière opératique par les gays mais, en effet, toutes les composantes de ce processus ne sont pas une exclusivité des gays. Ce livre offre donc également une analyse extrêmement précise et fascinante de cette merveilleuse et monstrueuse étrangeté qu'est la lyricomanie en général.

Cela peut s'expliquer ainsi. Deux impulsions complémentaires interviennent dans la formation de l'identité gay : une tendance à rapporter telle ou telle donnée à ce qui fait minorité, caractérisée par un rapport au monde qui serait spécifique et irréductible ; et une tendance au contraire à l'universaliser, à s'inclure dans une totalité. L'opéra rend possibles les deux à la fois : il peut être saisi comme monde à part, avec d'autres lois, d'autres dynamiques du désir que celles de la société hétéronormée ; mais la forme de désir large, non spécifique et non rigidement contrôlé qu'il met en œuvre permet aussi que ces passions spécifiques rejoignent celles de tous les autres dans un ensemble général, commun et partagé. En ce sens, l'opéra n'est évidemment pas gay en soi ; il est plutôt queer, terme anglais qui désigne une étrangeté non réductible aux discours dominants : l'opéra peut se faire le porte-parole d'un pouvoir officiel ; mais il offre aussi à tous la possibilité d'exprimer une dissidence voire une opposition par rapport aux comportements et constructions communes du désir imposés par la société, tout en y trouvant sa place.

Au-delà de la folle lyrique, on peut donc avancer que le fou d'opéra en général manifesterait quelques traits constants. Il goûterait moins la musique et le drame en tant que tels que

les possibilités de performance qu'ils créent pour le chanteur. En l'occurrence, il s'agirait le plus souvent d'une chanteuse (même si Koestenbaum n'exclut pas l'adulation de chanteurs) et, parmi les cantatrices, il en serait toujours une qui s'imposerait comme objet de prédilection au détriment des autres. Le spectateur gay, lui, a pour particularité d'activer une forme d'identification par-delà le genre avec l'héroïne en surinterprétant pour cela certaines composantes d'un livret invariablement hétéronormé. La musicalité et la qualité du jeu de cette diva jouent certes dans ce cadre un rôle important ; mais il s'y surajouterait un je-ne-sais-quoi de difficilement explicable : une personnalité charismatique apparentant l'objet adulé à une divinité et qui, sur une base partagée, parlerait plus spécifiquement à tel ou tel de ses admirateurs.

En toute logique, le fou d'opéra préférerait donc les œuvres dans lesquelles les grandes cantatrices peuvent avoir un impact maximal : le bel canto, les œuvres de Wagner, Puccini ou Strauss. Il privilégierait certains moments particulièrement intenses plutôt que la ligne générale de l'ouvrage et se livrerait alors entièrement à ses émotions, en un type d'adhésion plus dionysiaque qu'apollinien, dont l'énergétique aurait quelque chose d'érotique. Son plaisir se focaliserait sur la voix comme objet pulsionnel, particulièrement source de jouissance quand il bords le hors-sens. Pour cela il activerait un goût personnel fondé avant tout sur la conviction – la subjectivité trouvant dans certains passages une vérité propre qui ne souffrirait aucune contestation, quand bien même le fou d'opéra peut l'étayer de connaissances musicales ou historiques précises. C'est cela qui en fait la grandeur, au risque de susciter le sourire de ses détracteurs – qui, comme on l'a dit, sont souvent parfois aussi, sous une autre forme, des fous d'opéra, des folles lyriques.

Car la grande force de l'essai de Koestenbaum est qu'il propose une multitude de pistes construisant un socle commun,

mais qui sont aussi parfois éloignées ou contradictoires, sans jamais en imposer aucune. Certes un portrait type de la folle lyrique ou, plus largement, du fou d'opéra, se dégage nettement, mais ses contours restent volontairement flous : en la matière, il n'y a pas un seul moule, encore moins une seule norme. La dénomination repoussoir devient accueillante : en somme il est temps de reconnaître que nous sommes toutes et tous à notre manière des folles lyriques !

LIRE AUSSI notre [critique du LIVRE : Wayne Koestenbaum Anatomie de la Folle Lyrique](#) (Editions Philharmonie de Paris, janvier 2019)
<http://www.classiquenews.com/livre-critique-wayne-koestenbaum-anatomie-de-la-folle-lyrique-editions-philharmonie-de-paris-janvier-2019/>



Illustration : portrait de l'auteur Wayne Koestenbaum
© Ebru Yildiz

**COMPTE-RENDU, concert. PARIS,
cercle France-Amériques, le
14 janvier 2019. Véronique**

BONNECAZE, piano. LISZT, DEBUSSY

COMPTE-RENDU, concert. PARIS, cercle France-Amériques, le 14 janvier 2019. Véronique BONNECAZE, piano. LISZT, DEBUSSY. Il fallait bien attendre la fin de l'année Debussy (et donc au delà) pour disposer enfin d'une main sûre, d'une pensée entière capable d'en comprendre et la construction révolutionnaire et l'infini poétique : si l'année

Debussy 2018 est bel et bien derrière nous, janvier 2019 nous renvoie à cette (triste car timide) année de célébration du centenaire, mais ici revivifiée avec éclat et pertinence grâce à l'approche de la pianiste Véronique Bonneau. L'expérience du concert confirme la réussite de son disque dédié au grand Claude, que fait paraître le label Paraty, ce 25 janvier 2019. Le cercle France-Amériques accueille son premier concert de lancement.



Pictural, poétique : le Debussy de Véronique Bonnecaze



Pour commencer, il faut chauffer le clavier et affiner la projection sonore du Bechstein dans la salle écrin XVIII^e en blanc et or (salon central du premier étage de l'Hôtel le

Marois) ; les œuvres de Liszt le permettent (3 extraits des Années de Pèlerinage – La Suisse) : profondeur méditative et intimité qui s'électrise progressivement de La Vallée d'Obermann ; vitalité coulante, claire, secrètement allusive d'au bord d'une source... la voici cette sensation qui semble vécue sur le motif naturel et que Debussy explore après Franz. Puis c'est la puissance narrative et la force sonore quasi abstraite d'Orage qui fait implorer le cadre linguistique... LISZT, génie éloquent et dramatique déploie une dramaturgie mystique, à force de détails expressifs, autant d'éléments qui mettent en condition l'interprète. Et lui permettent de parcourir le clavier, d'éprouver la mécanique...

Véronique Bonnecaze a bien raison de croiser les deux tempéraments. Jouer Liszt puis Debussy nous paraît excellent. Le premier, lyrique et démonstratif, compose le plus engageant des débuts de programme ; mais il n'est pas que virtuose : il est aussi poète, et même atonal, comme Nuage gris, dans sa matière flottante, évocatrice et suspendue, nous le rappelle. C'est en réalité une transition idéale vers le mystère et les tableaux sensoriels d'un Debussy, absolument inclassable. Et Debussy lui-même put écouter le Maître, détailler sa fabuleuse technicité, servante d'une ardeur spirituelle hors normes.

C'est tout le mérite de Véronique Bonnecaze que de nous livrer, et mieux, nous dévoiler, **Claude Debussy** à la fois immédiatement proche, et fabuleusement abstrait. La technique est sûre, les mains dans le clavier, et la pensée déjà habitée par la poésie évanescence, suggestive du magicien Claude. La pianiste joue quelques pièces extraites de son nouvel album à paraître chez PARATY. Ce sont 5 bijoux qui composent la matière allusive des Préludes. Tous paysages pianistiques d'un fini souverain, aux titres évocateurs, qui rappellent combien le compositeur fut amateur et connaisseur de poésie ; poète, Debussy écrit comme un peintre, maniant la couleur, en alchimiste. Liszt demeure à distance de son sujet, comme pour

mieux contempler puis nous transmettre la noblesse de l'architecture. En esthète idéaliste, il contemple et célèbre le grand dessein universel en exprimant l'extase souvent spirituelle voire mystique que cela suscite chez lui ; à l'inverse, en sensuel et d'une modernité picturale, Debussy, lui, palpite et vibre dans la matière de l'air, de l'eau ; tout respire chez lui la sensation organique des éléments : il est dans le sujet. Mais une matière aux vapeurs harmoniques qui enchantent, dont Véronique Bonnetcaze rétablit le chant fluide et continu, les vibrations spécifiques, la constellation d'éclats nuancés qui transforme le piano en théâtre naturel, où se lovent amoureusement souvenirs et sensations.

« Le vent dans la plaine » est à la fois chant aérien et traversée dans l'espace ; « Les collines d'Anacapri » sont des rires, un appel à l'embarquement où les rythmes crépitent comme des éclairs finement ciselés ; le toucher fin et précis, le sens des respirations, la justesse du rubato détaillent toute la magie de l'ensevelissement et du secret dans « Des pas sur la neige », jusqu'à la sensation de la matière neigeuse elle-même... Impressionniste, Debussy l'est incontestablement ; comme Monet sur le sujet des Nymphéas, le compositeur se place dans le motif, en plein air, au cœur du saisissement sensoriel qui en découle.

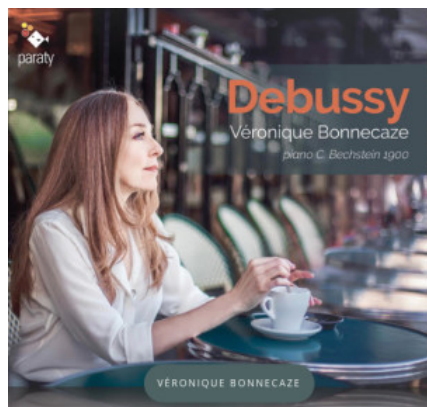
Puis, après la fureur flamboyante de « Ce qu'a vu le vent d'Ouest », (qui clôt pour la soirée, le cycle extraits des Préludes), avouons notre totale adhésion aux visions et sensations de « Poissons d'or » (extrait d'Images) dont la pianiste des mieux inspirées exprime jusqu'à la suspension de l'animal aquatique dans l'onde, jouant des transparences et des miroitements de l'écriture. Eau, espace, temps fusionnent ; s'électrisent.

Le récital s'achève sur la texture aérienne de « l'Isle

joyeuse » et l'infinie tendresse de « Clair de lune ». A-t-on mieux joué, a-t-on mieux compris la lyre poétique et énigmatique de Debussy ? Cette moisson de voluptueuses sensations qui fécondent l'imaginaire confirme les affinités de Véronique Bonneau avec les mondes picturaux de Debussy, et son disque à paraître le 25 janvier chez Paraty s'annonce comme l'événement de l'année Debussy 2018 en France, son couronnement à un mois près. A suivre.

COMPTE-RENDU, concert. PARIS, cercle France-Amériques (Hôtel Le Marois, le 14 janvier 2019. Véronique BONNECAZE, piano. LISZT, DEBUSSY. Extraits du cd Debussy par Véronique Bonneau (Bechstein 1900), 1 cd Paraty à paraître le 25 janvier 2019.

LIRE aussi notre [présentation du CD DEBUSSY par Véronique BONNECAZE](#)



Enregistré à la Ferme de Villefavard en mars 2018 sur un piano Bechstein, le nouveau cd de la pianiste française Véronique Bonneau clôt [l'année du centenaire Debussy 2018](#) et crée l'événement en début 2019, tant le geste pianistique, le choix des pièces et celui du piano (un Bechstein restauré pour l'occasion) et leur enchaînement suscitent l'admiration.

Pianiste et compositeur, Debussy réinvente le langage pianistique au début du XX^e, en étroite connivence avec les mondes poétiques et littéraires. En ambassadrice inspirée, Véronique Bonnecaze détecte les allitérations et connotations allusives de l'écriture d'un Debussy poète...

[VOIR le TEASER vidéo DEBUSSY par Véronique BONNECAZE](#)



COMPTE-RENDU, concert. SCEAUX, La Schubertiade, le 8 décembre 2018. Quatuor Modigliani : Schubert, Mozart, Debussy.

COMPTE RENDU, concert. SCEAUX,
La Schubertiade, le 8 décembre
2018. Quatuor Modigliani :
Schubert, Mozart, Debussy.

De toute évidence, ce qui frappe avant tout chez les Modigliani, c'est la sûreté de leur sonorité, l'ampleur du geste en particulier défendu par le premier violon (Amaury Coeytaux), la volonté d'unir et de fusionner une respiration claire et nuancée qui emporte et précise le caractère de chaque pièce. Le programme rentre bien dans la thématique cultivée depuis sa première session par La Schubertiade de Sceaux : piliers de la musique de chambre (dont surtout la présence pour chaque concert du samedi, d'une œuvre clé de Schubert) et horizon stylistique très élargi, car passer ainsi ce 8 décembre, de Schubert à Mozart puis Debussy, exige chez les spectateurs comme de la part des interprètes, une capacité de concentration égale et même progressive, à mesure que l'on passe d'une écriture à l'autre.



Schubert d'abord, incontournable en raison du titre même de la saison musicale à Sceaux : rien n'atteint l'appel à la mystérieuse mélancolie que l'écriture schubertienne... Plutôt

passionné, le Quartettsatz D 703 de 1820 est un mouvement de quatuor, sans suite, mais son intensité justifie amplement qu'il soit joué en ouverture du concert : comme un portique d'une rare activité ; les Modigliani, porté par l'activité mélodique incessante du premier violon, en expriment et l'urgence et la détermination.

Quoiqu'on en dise, à chaque audition de l'une de ses oeuvres, Mozart saisit par sa profondeur et sa sincérité. Il est classique et déjà ...romantique. **Le quatuor K 465 « les dissonances »** de 1785 dépasse largement le cadre de son époque, celui du néoclassicisme, des Lumières, à quelques mois de la Révolution française. La liberté du geste, la fougue cependant millimétrée que les Modigliani savent cultiver à travers ses 4 mouvements en disent long sur l'imagination et l'ambition de l'écriture. Mozart plus sûr que jamais, et visionnaire, n'a rien laissé au hasard, surtout pas à l'erreur, comme cela fut avancé par un critique mal intentionné : aucune dissonance en réalité. Ce n'est pas parce que le manuscrit comporte des ratures (si rares dans le catalogue de Mozart) qu'elles indiquent une faiblesse dans l'inspiration. Bien au contraire. Les instrumentistes, précis, fougueux, mais toujours souples, dès le début conçu comme une marche funèbre voire lugubre, s'accordent en nuances ténues : délivrant immédiatement cette élégance viennoise, ce ton de légèreté profonde, soucieux de clarté comme d'articulation, en particulier dans le jeu des dialogues entre le violon I et l'alto... L'Andante cantabile foudroie par sa gravité noire, une sorte de suspension tragique qui redouble de pudeur, comme l'expression d'une intériorité secrète. Contrastant avec ce qui précède, le Menuetto (allegro) affirme une belle élasticité rythmique grâce à un jeu à la fois enjoué et vif. Enfin le dernier Allegro (molto) confirme l'extrême agilité du violon I, sa volubilité toujours musicale qui entraîne ses partenaires, ... le sourire du violon II, la carrure du violoncelle.

Après le court entracte, place à la pièce maîtresse selon nous. Celle que nous attendons. L'œuvre pour laquelle nous nous sommes déplacés et qui s'inscrit opportunément dans le cycle des célébrations du **centenaire Debussy 2018 : le seul Quatuor de l'auteur** de Pelléas, une partition de jeunesse, conçue en sol mineur et datée de 1892. Debussy y fait la synthèse à son époque des recherches les plus avancées en matière d'écriture (comme le principe cyclique cher à Franck) mais c'est une offrande première, assujettie à sa passionnante et puissante personnalité, en particulier dans la conception de l'architecture harmonique. Inclassable, porteur et défricheur d'horizons nouveaux, l'unique Quatuor de Debussy offre une traversée sertie de surprenants passages, une constellation de rythmes changeants, un caractère continûment sinueux et mouvant où se love comme une ondulation toujours présente et structurante, l'expression renouvelée d'une sensualité souvent irrésistible voire enivrante qui ne cesse de modifier sa forme au cours des quatre mouvements. Ainsi les Modigliani soulignent la volupté naturelle du premier « Animé et très décidé » / telle une danse libérée, à l'énoncé très inventif ; l'acuité superactive des pizz du second mouvement (« Assez vif et bien rythmé », aux effets décuplés d'une guitare ou d'une harpe) ; la qualité introspective de l'Andantino, entre retenue sensuelle et tristesse simple, avec en fin d'épisode, une exceptionnelle qualité pudique, à la fois allusive et mystérieuse. Là encore le sens des nuances saisit, rappelant désormais tout ce en quoi la partition de 1892, annonce dans climats et articulation du flux musical et mélodique, l'envoûtement futur de son... lui aussi unique, opéra : Pelléas (1902, soit 20 années plus tard). Enfin le dernier et quatrième mouvement ne cesse de captiver par son allant irrépressible, avec cette notation qui n'appartient qu'à la pensée d'un Debussy très amateur de poésie : « très modéré puis très mouvementé et avec passion » ; le tissu harmonique se densifie, s'exalte en particulier par la voix de l'alto et du violoncelle. Debussy semble y peindre une traversée hallucinée à la manière de la Nuit transfigurée de Schoenberg,

en un souffle à la fois désespérée et éperdu, puis tout s'allège et s'éclaircit comme une flamme qui s'élève. De toute évidence, Debussy s'affirme dans son Quatuor avec une maîtrise et une sûreté, une ivresse sonore que les quatre cordes du Quatuor Modigliani abordent avec caractère, énergie, passion et volupté. Passionnant. Encore une session de chambrisme exalté et subtil à Sceaux. De surcroît dans l'Hôtel de ville : une occasion exemplaire de permettre aux citoyens de s'appropriier un lieu public, ailleurs, froid et distant. C'est à Sceaux, un samedi par mois, à 17h, et nul par ailleurs. [Lire ici toute la programmation de La Schubertiade de Sceaux, saison 1 : 2018 – 2019.](#)



COMPTE-RENDU, concert. SCEAUX, La Schubertiade, le 8 décembre 2018. Quatuor Modigliani : Schubert, Mozart, Debussy. Illustrations : © Perceval Gilles / La Schubertiade de Sceaux 2018

ENTRETIEN avec Alexandre BLOCH. L'Intégrale Mahler en 2019

ENTRETIEN avec ALEXANDRE BLOCH... A quelques mois du début du cycle Mahler à Lille, **le directeur musical de l'Orchestre national de Lille, Alexandre Bloch**, alors qu'il dirigeait à Innsbruck, la 7^e Symphonie, nous expliquait en novembre 2018, pourquoi se lancer à partir du 1^{er} février 2019 dans une intégrale Gustav Mahler... Un cycle qui s'annonce déjà spectaculaire et passionnant. L'aventure promet d'être une expérience orchestrale particulièrement saisissante : étagement des pupitres, spiatialisation de l'orchestre, présence des chœurs, de solistes, souffle



opératique, instrumentarium singulier qui dévoile la recherche expérimentale d'un compositeur visionnaire... **Mahler à Lille est l'événement symphonique de l'année 2019.**



Quel est le sens du cycle dans son entier, croisé avec la vie du compositeur ?

ALEXANDRE BLOCH : Les symphonies de Mahler reconstituent le

fil de sa propre vie ; chaque opus est en lien avec ses aspirations les plus profondes, son expérience, les étapes aussi de sa vie amoureuse... en cela la rencontre avec Alma aura évidemment marqué l'homme et son œuvre. Comme en d'autres moments de sa vie, les lettres à Nathalie Bauer auront beaucoup renseigné sur la composition, le processus d'écriture et de conception ; Gustav Mahler s'y dévoile et explique son écriture. De partition en partition, on suit l'évolution du langage ; Mahler ne cesse d'explorer toujours plus loin de nouveaux mondes sonores, il ne cesse de repousser les possibilités de l'orchestre ; son instrumentarium est constamment modifié, renouvelé ; il s'intéresse aussi à la place des percussions, ou à la technique instrumentale... Prenez par exemple le cas de la 7^è Symphonie, celle que je travaille actuellement à Innsbruck, en particulier dans le Scherzo qui fait entendre un énorme piz aux contrebasses, et les violoncelles qui sont notés « 5 f » : Mahler innove, et réalise déjà le fameux piz bartokien.

Pour comprendre l'univers mahlérien, il est intéressant de se remettre dans le rythme de l'époque et suivre le musicien, dans sa vie de chef, de directeur d'opéra et de compositeur... Mahler le chef dirigeait l'hiver quand le compositeur écrivait l'été. Comme directeur de l'Opéra de Vienne, il a dirigé nombre d'opéras et d'œuvres symphoniques ; sa culture était prodigieuse et sa connaissance des instruments de l'orchestre, particulièrement affûtée. Tout cela l'a mené à l'expérimentation ; il a laissé des annotations très précises et souvent ses partitions étaient jugés « injouables ».

J'ai effectué un long travail de relecture des sources et des manuscrits originels, en particulier pour retrouver ce rubato viennois propre à l'époque de Mahler au début du XX^è siècle. Il est essentiel de veiller au bon tempo, à l'articulation ; c'est la mission du chef de rétablir la clarté du propos.

Intégrale événement à Lille
Les 9 Symphonies de Gustav
Mahler
Un Eldorado symphonique à
LILLE



Pourquoi avoir choisi pour première intégrale avec l'Orchestre National de Lille, les symphonies de Mahler ?

ALEXANDRE BLOCH : C'est une conjonction de plusieurs facteurs. Nous souhaitions choisir un répertoire adapté aux dimensions de l'orchestre. L'Orchestre national de Lille permet la réalisation d'œuvres gigantesques. L'échelle du gigantisme est un challenge et la source d'une excitation qui porte tous les musiciens moi compris. Cela exige beaucoup en concentration comme sur le plan physique. Et souvent, il y a des moments de grâce et de jubilation que le public ressent aussi.

Par ailleurs, dans le cadre de Lille 3000, le thème retenu en 2019 est l'Eldorado. Or chaque symphonie de Mahler dessine tout un monde sonore, et le cycle entier est une odyssée, ... certainement la plus impressionnante et passionnante du XX^e. Rien de mieux pour exprimer l'idée d'un Eldorado... que l'écriture symphonique de Mahler. Nous aborderons donc les opus de façon chronologique, avec la 1^{ère} Symphonie Titan le 1^{er} février 2019, soit 130 ans après sa création.

On note la place de la voix dans certaines symphonies – les 4 premières, puis la 8^e. Quelle en serait pour vous la signification ?



ALEXANDRE BLOCH : L'opéra est présent dans l'écriture symphonique de Mahler. Comme chef à l'Opéra de Vienne, il était familier des plus grands ouvrages de Mozart, de Wagner dont il a dirigé *Tristan und Isolde*, opérant en tant que

directeur, la réforme du concert et des conditions de représentation que l'on sait. La dramaturgie, la couleur de certaines séquences orchestrales sont très proches de l'opéra. Il faut toujours avoir en mémoire le rythme de Mahler : chef et directeur d'opéra l'hiver, puis l'été, compositeur de symphonies. L'un et l'autre activités se mêlent, elles sont interdépendantes.

L'autre élément qui porte les symphonies est la Nature dont il a exprimé le souffle, le mystère, le rugissement aussi. Mahler change constamment les tonalités d'une mesure à l'autre, avec une versatilité qui peut désorienter, mais qui porte des états émotionnels et psychologiques d'une rare profondeur. Il y a une hypersensibilité chez Mahler qui remonte certainement à son enfance ; Son épouse Alma a relaté la rencontre du compositeur avec Freud. Mahler enfant aurait été marqué par des scènes très violentes entre ses parents ; où son père frappait sa mère.

Dans sa jeunesse, il cite à de nombreuses reprises un joueur d'orgue de barbarie et aussi des chansons populaires... tout cela a nourri un monde sonore lié à son enfance et que l'on entend dans ses œuvres. Il y a un caractère versatile, parodique, ironique voire schizophrène chez Mahler. L'auditeur comme l'interprète doivent identifier tout cela pour en mesurer la richesse. Mais le plus impressionnant chez lui, c'est le parcours élaboré du début à la fin, où la voix quand elle est présente semble transcender l'expérience offerte, vers une élévation, comme c'est le cas de la Symphonie n°2 « Résurrection » (à l'affiche à Lille, le 28 février 2019).

Quelles sont les grands chefs mahlériens qui vous inspirent ?

ALEXANDRE BLOCH : Il y a bien sûr Leonard Bernstein pour son côté humain et généreux, sa fraternité et son optimisme ; Rattle pour son respect de la partition, son sens du détail, son sens de l'écoute ; Abbado pour sa profondeur et son mysticisme, une économie qui écarte toute exubérance ; enfin, et surtout Bernard Haitink dont je garde un souvenir durable de sa vision de la 7^e Symphonie lors du MahlerFest 1995 à Amsterdam : or je dirige actuellement la partition à Innsbruck. Sa vision, son métier sont de l'or pour l'interprète et le chef que je suis.



Vous venez d'être prolongé comme directeur musical de l'Orchestre National de Lille (jusqu'en 2024). Qu'apporte selon vous pour les musiciens de l'Orchestre, et aussi pour le public, cette intégrale Mahler ?



ALEXANDRE BLOCH : C'est une formidable opportunité pour moi et les musiciens de l'orchestre : nous allons mener un travail de fond. Là où Brahms est davantage joué, Mahler est tout autant convoité, attendu (car on sait qu'au moment de chaque concert, il va se passer quelque chose) mais terriblement exigeant. Actuellement notre phalange se renouvelle ; les

nouveaux musiciens arrivants profitent de cette aventure pour adhérer au groupe. Les instrumentistes apprennent à se connaître au sein de chaque pupitre. D'autant que pour notre intégrale Mahler et pour chaque symphonie, nous travaillerons la cohésion de chaque pupitre, avec en moyenne des temps de répétitions préalables, supérieurs à l'habitude (10 jours au lieu de 7). Il s'agit de réaliser pour chaque session, une formidable expérience symphonique pour le public. J'ai souhaité renforcer encore le lien entre les spectateurs et l'orchestre : [rv le 2 février à 18h30, pour la 2è édition de « Smartphony », dédiée à la Symphonie n°1](#) que nous aurons dirigée la veille : avec son mobile allumé, le spectateur répond aux sollicitations du chef et s'immerge dans les secrets de la partition ; puis, écoute la symphonie, portable éteint, en connaissance de cause. Mahler se prête très bien à cette nouvelle expérience qui renouvelle le format du concert et son accessibilité pour tous. A noter : 2è session de Smartphony, le 2 février 2019 : à la découverte de la Symphonie Titan de Gustav Mahler :

http://www.onlille.com/saison_18-19/concert/smartphony/

Entretien réalisé en novembre 2018



APPROFONDIR

LIRE aussi notre présentation du cycle MAHLER par l'Orchestre National de LILLE et Alexandre BLOCH

<http://www.classiquenews.com/lille-onl-lintegrale-mahler-2019/>

LIRE aussi notre présentation de la Symphonie n°1 TITAN par
Alexandre BLOCH et l'Orchestre National de Lille / le 1er
février 2019
: <http://www.classiquenews.com/symphonie-n1-titan-de-mahler-a-lille/>

RESERVEZ VOTRE PLACE POUR LES CONCERTS DE
L'INTEGRALE GUSTAV MAHLER : Symphonies n°1 à 9
par L'ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE
ALEXANDRE BLOCH, direction



Illustrations : Ugo Ponte / Orchestre National de Lille /
Visitez [le site ONL INSTAGRAM](#) pour suivre en photos
l'actualité de l'épopée symphonique de l'Orchestre National de
Lille

**GOZO (Malte) : les 2 théâtres
d'opéra à VICTORIA (Astra et**

Aurora)

GOZO (Malte), 2ème île de l'Archipel Maltais, accueille **chaque mois d'octobre son festival d'opéras**. Les théâtres **ASTRA** et **AURORA** produisent chacun un spectacle de grande envergure qui implique ressources locales et musiciens professionnels : une offre unique qui concurrence aujourd'hui la programmation des scènes lyriques européennes et internationales à l'automne. En 2018, le théâtre Astra affichait La Traviata de Verdi et le théâtre voisin Aurora, Tosca de Puccini... [EN LIRE +](#)



GOZO est la seconde île de l'Archipel Maltais, à moins de 30 mn en ferry depuis MALTE, l'île principale. GOZO est l'île de la nymphe Calypso qui) pendant 7 années, fut capable de retenir par ses charmes, Ulysse (de retour de Troie et avant de rejoindre Ithaque)... Aujourd'hui, **GOZO** continue de séduire et d'enchanter par son offre culturelle d'une exceptionnelle richesse : ainsi, chaque mois d'octobre, à **VICTORIA**, cité principale de l'île, deux théâtres d'opéras perpétuent la tradition de l'opéra mais en y impliquant aux côtés des musiciens et chanteurs professionnels, les communautés d'habitants : l'opéra à GOZO est un genre raffiné, exigeant, surtout populaire. **Michael Formosa (théâtre ASTRA)** / **Matthew Sultana (théâtre AURORA)**, présentent bâtiments, salles, histoire des lieux ; précisent leur genèse, – des sociétés de musique du XIXè, aux théâtres d'opéra actuels...



GOZO à l'heure de l'opéra

Les théâtres ASTRA et AURORA

GOZO et MALTE sont depuis toujours deux foyers lyriques importants : en témoignent la carrière de la soprano gozitaine Miriam Gauchi ; du ténor maltais Joseph Calleja, star mondiale, fleuron du label Decca et qui ne cesse de partager sa passion de l'opéra depuis Malte, dans le monde (LIRE ici la critique de son dernier cd Decca VERDI)...

LE PUBLIC qui suit la programmation des deux théâtres (gozitans et maltais, visiteurs lyricophiles...) sait combien il peut y vivre une expérience unique au moment des représentations d'octobre. En 2018, il s'agissait de La Tosca de Puccini (le 13 octobre), associant choristes bénévoles et amateurs auprès du Philharmonique de Malte et des solistes invités pour cette nouvelle production ; de La Traviata de Verdi (avec Miriam Gauchi dans le rôle titre, au Teatru ASTRA).

GRAND REPORTAGE VIDEO exclusif © studio CLASSIQUENEWS.TV 2018
/ voir le sommaire détaillé au bas de la page



APPROFONDIR

LIRE notre critique du cd de **JOSEPH CALLEJA** / **DECCA** février 2018 : « **CALLEJA VERDI** »

<http://www.classiquenews.com/cd-compte-rendu-critique-joseph-calleja-verdi-airs-doperas-de-giuseppe-de-verdi-1-cd-decca/>

LIRE notre critique du **DVD MEFISTOFELE** de **BOITO** avec **Joseph Calleja** / novembre 2015 / Munich / CLIC DE CLASSIQUENEWS 2016

<http://www.classiquenews.com/dvd-compte-rendu-critique-boito-mefistofele-pape-calleja-om-wellber-1-dvd-c-major-739208-2015/>

LIRE notre présentation de **GOZO** à l'heure de l'opéra : **Octobre 2018, les Théâtres ASTRA et AURORA** – présentation de La Traviata et de La Tosca

<http://www.classiquenews.com/gozo-victoria-tosca-la-traviata-13-25-27-octobre-2018/>

LIRE notre COMPTE RENDU : LA TRAVIATA de VERDI au Teatru ASTRA, le 25 octobre 2018 (GOZO)

<http://www.classiquenews.com/compte-rendu-opera-victoria-gozo-malte-le-25-oct-2018-verdi-la-traviata-cauchi-aniskin-stinchelli-walsh/>

AGENDA 2019

Prochaines productions en octobre 2019 : **LA BOHEME de PUCCINI** au Teatru AURORA le 12 octobre 2019.

VISITEZ les sites des deux théâtres

[Teatru ASTRA](#)

[Teatru AURORA](#)

ORGANISEZ VOTRE SEJOUR A MALTE

ORGANISEZ votre séjour à Gozo à l'occasion des représentations de TOSCA et de LA TRAVIATA, 13, 25 et 27 octobre 2018



sur le site www.visitgozo.com

<https://www.visitgozo.com/fr/quoi-faire/profiter/evenements-annuels/les-operas/>

Les 2 théâtres d'opéra de GOZO (Victoria, Malte)

DOCUMENTAIRE : 18 mn

SOMMAIRE

(1) INTRO

Jusqu'à 1'38 : INTRO : MALTE – GOZO – le mois de l'opéra à Victoria

Festival MEDITERRANEA

1'39 – 2'35 : (17è édition en octobre 2018)

(2) Les Théâtres ASTRA et AURORA

2'36 : Les deux théâtres ASTRA et AURORA

2'51 : les origines, les théâtres d'opéra aujourd'hui

(3) L'ARCHITECTURE DES DEUX OPERAS

5'30 – : architecture et style

TEATRU AURORA

6'43 : TEATRU ASTRA

(4) FONCTIONNEMENT :

7'40 : La part des bénévoles

L'Opéra à Gozo : un genre populaire

10'36 : un Festival familial qui séduit les plus grands chanteurs

(5) PROGRAMMATION ARTISTIQUE

11'08 : la programmation artistique

Un tremplin pour les chanteurs

Les comédies musicales à l'Opéra ASTRA

(6) LE PUBLIC

13'40 : le public des deux opéras

(7) CONCURRENCE ENTRE LES DEUX OPERAS

14'56 : UNE OFFRE GLOBALE UNIQUE

(8) DES PRODUCTIONS D'UN NIVEAU INTERNATIONAL
à 16'23

(9) CONCLUSION
Gozo et Malte à l'heure européenne
à 16'56.

Approfondir : VOIR AUSSI notre reportage vidéo dédié au Festival international de musique Baroque à La Vallette à MALTE



[Grand reportage à La Vallette pour le Festival baroque international \(Janvier 2016\)](#).

Depuis 2013, La Vallette capitale de Malte (le plus petit état de l'Union Européenne) et bientôt capitale européenne de la culture (en 2018) propose son festival de musique baroque, une programmation enivrante sur deux

semaines, en étroite fusion avec les lieux et sites remarquables de la ville, en grande partie édifiée dans les années 1560 par le Chevalier français La Vallette. Le temps du festival maltais, les spectateurs goûtent la finesse et l'engagement d'interprètes triés sur le volet, tout en explorant les multiples offres culturelles, touristiques et gastronomiques de l'île de Malte. Entre Orient et Occident... [VOIR notre REPORTAGE VIDEO](#)

ENTRETIEN. Alain SURRANS, directeur d'ANGERS NANTES OPERA

Angers Nantes Opéra. ENTRETIEN avec ALAIN SURRANS. CLASSIQUENEWS a rencontré le nouveau directeur général d'ANGERS NANTES OPERA, Alain SURRANS, aux goûts éclectiques, – du baroque au contemporain-, soucieux de défendre la création comme toutes les actions innovantes permettant de décroiser le genre lyrique. A partir des temps forts de la programmation 2018 – 2019, – sa première saison à proprement parler, Alain SURRANS s'engage plus que jamais à renforcer le lien de l'opéra avec la société et les publics... tous les publics, y compris ceux qui sont écartés des centres urbains, culturellement plus favorisés*. L'expérience lyrique doit être générale et sans entraves, accessibles et familière. Un sacré défi qui s'annonce passionnant, à l'heure des nouvelles échelles régionales, où désormais, ce sont trois villes qui sont invitées à travailler ensemble : Angers, Nantes et ... Rennes. Pour tous et pour que chacun puisse vivre comme il le souhaite sa propre expérience du lyrique. **Première rencontre.**



CLASSIQUENEWS : Pour cette nouvelle saison 2018 – 2019, nous avons remarqué un rapprochement entre les salles lyriques à l'échelle de la Région... Quel est concrètement le fonctionnement entre Angers Nantes Opéra, et l'Opéra de Rennes que vous avez dirigé auparavant ?

ALAIN SURRANS : C'est une collaboration artistique et culturelle qui permet en réalité de faire tourner une même production sur les trois sites associés : Angers, Nantes et Rennes. Il y a une volonté d'équilibre dans l'apport de chaque maison : l'Opéra de Rennes participant à la production de certains spectacles. Ainsi dans ce jeu croisé, et équitable, **Un Bal Masqué de Verdi** sera créé à Nantes (13 mars 2019) avec l'ONPL – Orchestre National des Pays de la Loire, puis repris à Rennes (le 31 mars 2019). De même, inversement, même esprit d'équilibre avec **Le Vaisseau Fantôme de Wagner** par l'Orchestre symphonique de Bretagne : présenté en mai 2019 à Rennes (le 3), puis à Angers (le 21), enfin à Nantes du 5 au 13 juin 2019. Chacun des théâtres profitent aussi de cette mutualisation des moyens pour libérer du temps vers d'autres activités culturelles car quand tout le théâtre était immobilisé pour les répétitions préalables à une production, il est possible désormais d'organiser et de produire d'autres événements, lesdites répétitions étant réalisées désormais dans le théâtre partenaire. C'est une libération des sites qui favorise la diversité et la richesse de nos offres, tout au long de l'année.



Il s'agit de développer dans l'avenir un vrai projet culturel amplifié, pas seulement centré sur l'opéra, mais

pluridisciplinaire. J'en veux pour preuve cette saison, notre cycle « Voix du monde », nouvelle série de concerts qui fait dialoguer l'opéra et les autres formes de musiques traditionnelles, populaires ou savantes qui sollicitent la voix. Il s'agit de faire vivre autrement les théâtres d'opéras, d'en faire des lieux de vie, ouverts à tous, présentant divers manifestations et événements artistiques...

CLASSIQUENEWS : Selon quels critères établissez-vous votre programmation ?

ALAIN SURRANS : Les rencontres jouent pour beaucoup. Par exemple, le cycle d'opéras russes, réunissant Iolanta et Aleko, a été possible parce que j'avais un excellent contact avec le Bolshoï de Minsk, étant membre d'un concours de chant dans la ville biélorusse. Il n'y a guère que les chanteurs slaves qui puissent maîtriser idéalement l'opéra russe, précisément de Tchaïkovski et de Rachmaninov ; ne serait-ce que par la couleur spécifique de leurs voix, à la résonance gutturale propre, dans cette projection et cette intonation à la fois franches et sincères. Je souhaitais offrir à notre public la possibilité d'écouter les chanteurs russes dans leur répertoire. (NDLR : [lire notre compte rendu complet de ALEKO / IOLANTA présenté en octobre 2018 par Angers Nantes Opéra](#)).

C'est aussi une question aussi de préférences personnelles, parfois. J'ai une prédilection pour Verdi et Wagner, car à l'heure époque, l'histoire de l'opéra franchit un cap décisif ; c'est le moment essentiel où le directeur de théâtre perd son pouvoir ; il n'est plus seul à décider. Verdi et Wagner ont pensé la globalité du spectacle d'opéra. Le premier intervient dans l'élaboration des livrets ; le second écrit

lui-même le texte du livret. Ils défendent tous deux une conception nouvelle du drame lyrique. De la même manière, j'attache aussi une grande importance au travail de Joël Pommerat, en particulier, à la réflexion qu'il a menée sur les contes de fées ; sur ce qui les rend toujours très actuels et contemporains. Au cours de cette saison, nous présentons par exemple Cendrillon de Massenet ([à l'affiche jusqu'au 18 décembre 2018 – LIRE notre compte rendu](#), représentation du 4 décembre dernier à Nantes), un ouvrage exemplaire dévoilant la volonté et la détermination d'une jeune femme. Ce combat pour la liberté et l'émancipation fait écho à notre actualité récente. Vous le voyez, le conte a à nous dire encore beaucoup.

CLASSIQUENEWS : Vous développez de nombreuses actions et activités à l'attention du grand public ? Quel en est le contenu, quel en est l'enjeu ?

ALAIN SURRANS : C'est un aller-retour : il faut faire venir le plus grand nombre de spectateurs dans nos salles, et dans le même temps, aller vers tous ceux qui se sentent éloignés du spectacle et plus encore de l'opéra, hors de nos théâtres, et dans le territoire. Ainsi la tournée de l'oratorio **San Giovanni Battista de Stradella** ou **The Beggar's opera** de **Johan Gay** et **JC Pepusch** ; ces deux spectacles tournent partout grâce à notre réseau de partenaires à l'échelle régionale (jusqu'au 23 janvier 2019 pour The Beggar's opera / jusqu'au 30 avril 2019 pour le Stradella).

De la même façon, nous avons conçu une offre pour le public que nous souhaitons sensibiliser et impliquer, grâce à la voix et au chant. Il s'agit de rendez-vous réguliers sous forme

d'ateliers (intitulés « ça va mieux en le chantant... ») pour les familles, entre amis ; soit 1h d'expérience vocale, à 18h et à 20h... Chacun, quelque soit son niveau musical, découvre, explore les ressources de sa voix sous la conduite des membres du Chœur d'Angers Nantes Opéra. Chacun peut travailler sa justesse, découvrir la sensation du chant par le corps, apprendre à respirer, partager, ... et même chanter faux (...en dérapages contrôlés). Il faut décroiser la pratique musicale ; élargir et rendre accessible les spectacles d'opéra, enrichir l'expérience collective... Les sites de Nantes, Angers et de Rennes sont très impliqués dans ce nouveau dispositif qui s'adresse à un très large public.

Prochain atelier « Du surgrave au suraigu », Angers et Nantes, les 31 janvier et 6 février 2019 / <http://www.angers-nantes-opera.com/la-programmation-1819/du-surgrave-au-suraigu>

CLASSIQUENEWS : Vous avez collaboré à l'élaboration du livret de l'adaptation de Genitrix, – roman de François Mauriac, pour l'opéra, musique d'Honegger. Quelle expérience en avez-vous tiré ?

ALAIN SURRANS : C'est un travail spécifique sur la langue et sa prosodie. Comment mettre en musique des mots, comment faire chanter un texte, lequel à l'origine n'est pas conçu pour une mise en musique. Il faut donc apprendre à découper le texte, le rendre apte à la prosodie, pour qu'il sonne auprès du public, ...audible, accessible, naturel. L'attention se porte sur le rythme, sur l'accentuation des mots. Une redéfinition

de la prononciation d'autant plus difficile et délicate que le français est peu accentué et plutôt naturellement monotone.

Tout cela résonne particulièrement dans le travail que je défends au profit de la création. Ainsi je peux d'ores et déjà vous annoncer la création d'un nouvel opéra, à l'horizon 2019 (création à l'Opéra Comique le 27 sept 2019), d'après **L'Inondation d'Evgueni Zamiatine**, nouvelle publiée en 1929. L'histoire est celle d'un couple sans enfants à Saint-Petersbourg, qui adopte une orpheline alors que les eaux de La Neva ne cessent de monter... La musique sera signée Francesco Filidei, et le livret (comme la mise en scène), de Joël Pommerat. L'ouvrage après sa création parisienne sera présentée dans les salles, à Nantes et à Rennes, au sein de la saison lyrique 2019-2020.

Propos recueillis en octobre 2018.

Illustration : © Bénédicte de Vanssay

* culturellement plus favorisés. C'est relatif car tout dépend des quartiers concernés.

COMPTE-RENDU, opéra. NANTES, le 4 déc 2018. MASSENET : Cendrillon. Shaham, Le Roux... Toffolutti / Schnitzler

COMPTE-RENDU, opéra. NANTES, Théâtre Graslin, le 4 déc 2018. MASSENET : Cendrillon. Shaham, Le Roux... Toffolutti / Schnitzler. C'est une nouvelle (et belle) production que nous présente **Angers Nantes Opéra** en ce mois de décembre 2018 : une manière élégante et vocalement solide de souligner la veine merveilleuse d'un Massenet méconnu, qui souhaite dans les faits, « Berceur » par la fable, retrouver son âme d'enfant, diffuser l'onirisme du songe, la poésie du rêve... ainsi que nous le dit Pandolphe en bord de scène, dans son récit d'ouverture comme préalable au spectacle.

Mais il n'y est pas uniquement question du rêve. Massenet ajoute aussi l'élan amoureux, cette passion sensuelle naissante qui colore effectivement chaque duo entre Lucette / Cendrillon et son prince, sous le regard complice et protecteur de la bonne fée, marraine de la jeune femme ; d'ailleurs les trois forment à deux reprises un trio réellement enchanteur. On ne cesse de penser au compositeur alors saisi par le charme, – épris même-, de la soprano Julia Giraudon, qui remplace la célèbre créatrice de Carmen, Emma Calvé, au départ pressentie pour le rôle-titre. Chaque duo Cendrillon / Le Prince est ainsi traversé par un désir ardent, juvénile, d'une irrépressible aspiration, témoignage autobiographique de cette passion qui électrise Massenet lui-même en 1899.



ROI STATUE ET PRINCE DEPRESSIF... Si le tableau d'ouverture est un peu sage voire confus : on ne comprend pas bien ce qu'est cette « chose » en fil de fer rose (???) au début du spectacle... (qui traverse l'ensemble du décor comme si elle en découpait la paroi blanche), l'immersion dans le rêve néanmoins se réalise très vite affirmant son univers onirique parfois surréaliste... ainsi le tableau où paraît le prince, juché sur un chapiteau corinthien inversé, emblème de son déséquilibre intérieur manifeste : il ne veut rien faire, surtout pas participer au défilé des filles de la noblesse que son père a décidé pour qu'il trouve épouse. Parlons du roi justement : il appartient au monde des légendes, caricatural et déjanté : une icône statufiée, debout / assis, tout amidonnée dans son ample manteau royal : truculent **Olivier Naveau**.

Concernant le Prince mélancolique voire dépressif... il faut bien toute la couleur du timbre grave de **Julie Robard-Gendre** pour exprimer un mal-être certain, ce moelleux maladif. Jusqu'à ce que paraisse Lucette / Cendrille dans sa robe blanche (de style Empire). Et les sens du jeune homme se réveillent soudainement (Massenet tout enamouré de sa belle et jeune Julia ?).

□ **CENDRILLON ENIVRÉE...** Dans le rôle-titre **Rinat Shahan** ici même écoutée en Octavia tragique et désespérée (Le Couronnement de Poppée de Monteverdi), incarne une jeune femme angélique et volontaire, dont la couleur vocale fait tout le charme d'un chant simple, fluide, lumineux. Un angélisme ardent et sincère qui certes ne maîtrise pas encore parfaitement l'intelligibilité de notre langue mais reste toujours très juste ; il n'y a guère que le baryton emblématique **François Le Roux** qui réussisse parfaitement l'exercice : son élocution est exemplaire avec ce ton inspiré, halluciné, des grands diseurs. Le chanteur donne du corps à ce Pandolphe, vraie pantoufle domestique, passive et soumise... qui finit même par agacer tant il demeure attaché à sa nouvelle femme, la comtesse de La Haltière (la britannique **Rosalind Plowright**, dragon rageur et haineux, qui a presque 70 ans, déploie une présence scénique totale, dramatique et ... sonore, vraie marâtre détestable).

On sait Alain Surrans très soucieux de cohésion dramatique, y compris dans la défense des œuvres méconnues ; le nouveau directeur d'Angers Nantes Opéra apprécie particulièrement les contes, précisément leur force poétique capable de nous parler encore aujourd'hui, dévoilant des thèmes qui font écho à notre actualité.

C'est assurément le cas de Cendrillon de Massenet dont la figure courageuse de Lucette / Cendrille rappelle combien la désobéissance et la volonté de croire à ses sentiments sont majeurs pour toute émancipation.



On émettra quelques réserves néanmoins dans cette nouvelle production. Bien des aspects de la partition surtout son livret, restent marqués par cette mièvrerie fleurie, typique de l'extrême fin du XIXème ; les références à la nature, le sujet de cet « avril printanier » évoqués à plusieurs reprises, par Lucette et son père (et jusqu'au couple que le père évoque avec sa fille comme celui « d'amoureux » en promenade...) laissent un rien perplexe. On en regretterait les bienfaits de l'actualisation. Il y avait beaucoup de jeunes dans la salle ce soir à Nantes : pas sûr que la majorité adhère à un art ainsi démodé voire affecté par des tournures d'un autre temps qui réduisent aujourd'hui la force de l'action. Assurément quelques coupures eussent été bénéfiques.

ESSOR ONIRIQUE... Quoiqu'il en soit, ne boudons pas notre plaisir. Le spectacle réalise en maints endroits la volonté

onirique de Massenet. Son invitation à retrouver notre âme d'enfant prend forme et se réalise. Les deux tableaux où paraît la fée (suave et agile **Marianne Lambert** malgré les redoutables arches colorature de sa partie), la première fois dans sa baignoire / nacelle, permettant à Lucette d'aller au bal ; quand elle trône enfin, en déesse sylvestre, parmi les chênes, ... sont très convaincants.

Parmi les séquences les plus marquantes, ce sont bien les duos entre Cendrille et le Prince qui sont les plus inspirés (moins le couple du père et de sa fille : Pandolphe / Lucette). L'union des nouveaux amants, en particulier dans le tableau du bal (première rencontre) puis dans celui de leurs retrouvailles au pied du chêne des fées, illustre ce Massenet inspiré, – dans la lignée de Gounod, éperdu et tendre, – entre dévotion partagée et profondeur émotionnelle ; quand par exemple dans leur premier émoi, Cendrille avoue sa dévotion immédiate et totale à l'être tout juste rencontré ... On est proche de ce ravissement dont Massenet a déjà élaboré l'expression dans *Manon* évidemment (référence à « la main presse »), composée 5 ans auparavant (1884).



Manon est finalement une source maintes fois citée ou exploitée ici, ne serait ce que dans le parfum néo baroque, propre à ce « classicisme XIXème », de l'ouverture ; également dans l'esprit Grand Siècle des ballets qui citent toujours Manon (cf. le tableau de l'Opéra dans l'opéra). Saluons enfin danseurs et membres du **Choeur d'Angers Nantes Opéra** ; souvent très drôle, la transposition que réalise **le noyau des 5 danseurs du Centre Chorégraphique national de Nantes**, dans la chorégraphie d'**Ambra Senatore** : ils emmènent avec eux les choristes maison dont le talent et la volonté du jeu se révèlent et s'affirment bel et bien, de production en production, avec chez certains, une claire référence à Charlie Chaplin.

Enfin en fosse, l'**ONPL**, dirigé par **Claude Schnitzler**, s'il sonne dur et court en début de spectacle, se déploie plus onctueux et suggestif à mesure que l'action réalise ce passage du réel au rêve. Et vice versa. Convaincant.

COMPTE-RENDU, opéra. NANTES, le 4 déc 2018. MASSENET : Cendrillon. Shaham, Le Roux... Toffolutti / Schnitzler – Encore à l’affiche au Grand Théâtre d’Angers, pour 3 représentations incontournables, les 14, 16 et 18 décembre 2018.

<http://www.angers-nantes-opera.com/la-programmation-1819/cendrillon>

LIRE aussi notre présentation annonce de la nouvelle Cendrillon présentée par Angers Nantes Opéra en décembre 2018

<http://www.classiquenews.com/nouvelle-cendrillon-de-massenet-a-nantes-et-a-angers/>

PROCHAINES productions à ne pas manquer à NANTES : Un Bal masqué de Verdi (13 mars – 6 avril 2019)

A Nantes puis Angers : Le Vaisseau Fantôme de Wagner, 3 mai – 13 juin 2019

Illustration : Marianne Lambert (la fée) apparaît à Lucette / Cendrille (DR – Angers Nantes Opéra – JM Jagu 2018

COMPTE-RENDU, concert. SCEAUX, La Schubertiade, le 10 nov 2018. « Un fil, la vie, un simple fil » Trio Atanassov / Alain Carré



COMPTE-RENDU, concert. SCEAUX,
La Schubertiade, le 10 nov 2018.
« Un fil, la vie, un simple fil
» Trio Atanassov (Perceval
Gilles, Sarah Sultan et Pierre-
Kaloyann Atanassov) / Alain

Carré, récitant. **Hommage aux soldats de la Première Guerre.** Le sujet du programme était opportun en ce week end du 11 novembre 2018, centenaire de l'Armistice. Elisabeth Atanassov, directrice de la Schubertiade de Sceaux ajoute à cette célébration bienvenue, plusieurs pièces d'un violoniste virtuose, soldat enrôlé sur le front de la barbarie (1914-1918), devenu compositeur : **Lucien Durosoir**. En présence des descendants du musicien, le concert est surtout un spectacle percutant où le verbe est énoncé, projeté, incarné par le diseur acteur Alain Carré. La vie dans les tranchées – humide, alcoolisée, nauséabonde... pour le dire d'un mot, inhumaine est ainsi évoquée par le détail et l'anecdote, à travers des citations de la correspondance du soldat Durosoir à sa mère ; à travers le témoignage complémentaire contenu dans les Carnets de guerre de **Maurice Maréchal**.

Ponctuant le texte, plusieurs fragments musicaux sont joués par le **Trio Atanassov** (Perceval Gilles, violon / Sarah Sultan, violoncelle / Pierre-Kaloyann Atanassov, piano) : on y détecte l'intensité suggestive et qui semble recueillir les cris et l'impuissance dans la bataille, des œuvres choisies signées

Ravel (l'extraordinaire poétique de Pantoum, qui est le second mouvement de son sublime Trio de 1914), Beethoven, Schumann... De cette mise en dialogue du texte et de la musique, ce sont certainement les partitions de Durosoir qui se détachent par leur acuité émotionnelle, à la fois enivrante et recueillie (Prière à Marie de 1949, pour violon et piano : la pièce conclut avec beaucoup de sensibilité le programme). Comme on reste saisi par cette modernité palpitante qui porte et embrase le premier mouvement de son Trio en si mineur de 1927. Comme de nombreux auteurs marqués par la guerre, et davantage : qui ont affronté l'ignominie la plus terrifiante, Lucien Durosoir semble retisser un fil salvateur dans l'acte même de composer ; toute son œuvre qui suit ses années de traumatisme, exprime et transcende cette épreuve inimaginable.

Comme le dit Debussy, la musique commence où s'arrêtent les mots : la formule est idéale dans le cas de **Lucien Durosoir** dont l'intensité et la pudeur de l'écriture musicale, en disent infiniment plus que bien des discours. La réussite de ce « spectacle », à la fois



concert, à la fois témoignage récité (et excellemment par l'incantatoire Alain Carré) vient de cet équilibre ténu et ici idéal entre la véhémence du mot cru, et la parure musicale qui semble l'enrober, dans les fragments de musique qui ponctuent les récits. On ne pouvait imaginer meilleure proposition, en hommage aux soldats massacrés, éprouvés sur le champs de bataille entre 1914 et 1918.

A l'issue de ce deuxième rv, il apparaît comme une évidence que par la qualité de l'offre musicale et la diversité des concerts dans leur forme et leur déroulement, La Schubertiade de Sceaux a désormais trouvé son rythme de croisière (dans l'Hôtel de Ville même) et surtout son public. L'idée de proposer aux résidents citoyens, un concert de musique de chambre dans les espaces municipaux, est exemplaire.

Prochain rv, [samedi 8 décembre 2018 : Quatuor Modigliani](#) (au programme : Mozart, Schubert et surtout Debussy, pour fêter le centenaire de la mort en 2018).

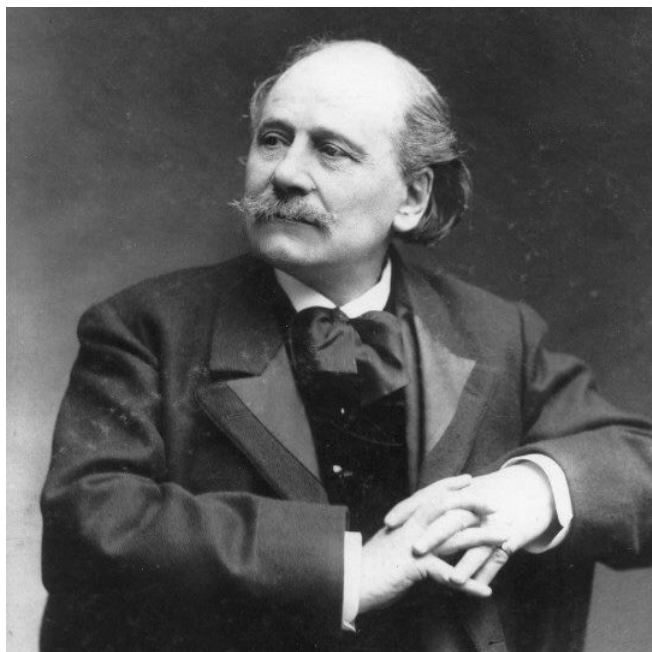
COMPTE-RENDU, concert. SCEAUX, La Schubertiade, le 10 nov 2018. « Un fil, la vie, un simple fil » / Trio Atanassov (Perceval Gilles, Sarah Sultan et Pierre-Kaloyann Atanassov / Alain Carré, récitant.

LIRE notre [compte-rendu du concert du 13 octobre 2018 : Programme Schubert par le Trio Atanassov / La Schubertiade de Sceaux](#)
<http://www.classiquenews.com/compte-rendu-concert-sceaux-92-le-13-octobre-2018-la-schubertiade-de-sceaux-recital-schubert-trio-atanassov/>

VISITEZ le site du [Trio Atanassov : www.trioatanassov.com](http://www.trioatanassov.com)

LIRE aussi notre [présentation générale de la saison musicale La Schubertiade de Sceaux 2018 – 2019 et ses 6 concerts événements.](#)

COMPTE-RENDU, opéra. Saint-Etienne, le 18 nov 2018. MASSENET : Hérodiade. Elodie Hache, Ossonce / Pichon



COMPTE-RENDU, opéra. Saint-Etienne. Grand Théâtre Massenet, le 18 novembre 2018. Jules Massenet : Hérodiade. Elodie Hache, Emanuela Pascu, Florian Laconi, Christian Helmer, Nicolas Cavallier. Jean-Yves Ossonce, direction musicale. Jean-Louis Pichon, mise en scène. Ce sont les mots, empruntés au rôle d'Hérode, qu'on a envie de lancer comme des fleurs à

Elodie Hache une fois le rideau tombé. Car depuis sa Blanche de la Force sur cette même scène stéphanoise voilà un an et demi, la soprano française a encore progressé dans la maîtrise de son généreux instrument, de ceux qu'on rencontre peu parmi les artistes de l'Hexagone. Dès son premier air « Il est doux, il est bon », on est impressionnés par l'ampleur de la voix et la puissance déployée sans effort apparent. En outre, l'ouragan sait se faire caresse, en de magnifiques nuances, flottantes et transparentes. Durant toute la représentation, on assiste médusés à l'affirmation progressive de cette superbe artiste, dotée qui plus est d'une très belle diction et d'une grande présence scénique, alliées à une poignante sobriété dans les effets. Par notre envoyé spécial Narcisso Fiordaliso.

Salomé, laisse-moi t'aimer

On souhaiterait simplement lui conseiller de prendre garde au vibrato parfois quelque peu excessif dans un haut-médium semblant moins canalisé que le reste de la tessiture, afin de pouvoir goûter le plus longtemps possibles à toutes ses immenses qualités.

A ses côtés, la mezzo roumaine Emanuela Pascu incarne une imposante et vénéneuse Hérodiade, jeune encore, plus femme que mère, dardant avec éclat le métal de sa voix sonore et osant de très beaux piani. L'écriture d'ensemble du rôle paraît bien parfois un rien grave pour elle, mais, à part quelques graves à notre sens trop appuyés, la chanteuse se tire avec les honneurs de cette tessiture difficile, démontrant par ailleurs un beau travail sur le texte.

Après l'avoir chanté avec succès à Marseille voilà il y a quelques mois, Florian Laconi retrouve le rôle de Jean, dont il vient toujours à bout avec une solidité qu'on ne peut que saluer. Son air du quatrième acte est à ce titre éloquent, et s'achève triomphalement sur un aigu lentement enflé dans un crescendo électrisant.

Toujours noble de port et fier de ton, Nicolas Cavallier remporte tous les suffrages en Phanuel, et on est, comme à chaque fois, heureux de retrouver la basse française, de ces phares qui semblent éclairer le paysage lyrique actuel par leur auguste présence.

Face à de telles voix et autant de présences, Christian Helmer fait de son mieux pour trouver sa place, et se lance avec franchise dans la partie ardue d'Hérode, semblant souvent poussé aux limites de ses moyens. Mais il se donne tout

entier, sans tricher, et son courage est à saluer.

Vitellius autoritaire, Jean-Marie Delpas prend un malin plaisir à faire tonner sa grande voix, tandis que tous les autres rôles secondaires sont tenus avec beaucoup d'efficacité. Quant au chœur, il n'appelle que des éloges grâce à une homogénéité superbe et surtout une précision superlative dans la diction.

Tout ce petit monde évolue dans la mise en scène dépouillée de Jean-Louis Pichon. Familier de l'œuvre, ce grand amoureux de l'opéra français a choisi la carte de la sobriété, enveloppant décors comme costumes d'une teinte générale ocre avec des reflets dorés, des murs formés par des lances aiguës refermant le plateau. Si le faste manque parfois à l'appel, l'œuvre y gagne en intimité, véritable affaire de famille et on vit pleinement le drame en même temps que les personnages qui s'y débattent.

Dans la fosse, la direction apollinienne de Jean-Yves Ossonce participe de ce climat énigmatique, le chef français refusant tout clinquant excessif, dirigeant de main de maître un orchestre maison somptueux, audiblement familier de cet univers musical.

Une fois de plus, l'Opéra de Saint-Etienne se pose en référence en matière d'opéra français.

COMPTE-RENDU, opéra. COMPTE-RENDU, opéra. Saint-Etienne, le 18 nov 2018. MASSENET : Hérodiade. Elodie Hache, Ossonce / Pichon Saint-Etienne. Grand Théâtre Massenet, 18 novembre 2018. Jules Massenet : Hérodiade. Livret de Paul Millet et Henri Grémont, inspiré d'Hérodias de Gustave Flaubert.

Avec Hérodiade : Elodie Hache ; Salomé : Emanuela Pascu ; Jean : Florian Laconi ; Hérode : Christian Helmer ; Phanuel : Nicolas Cavallier ; Vitellius : Jean-Marie Delpas ; La Babylonienne : Catherine Séon ; Le Grand Prêtre : Bardassar Ohanian ; La Voix : Pier-Yves Tétu. Chœur Lyrique Saint-Etienne Loire ; Chef de chœur : Laurent Touche. Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire. Direction musicale : Jean-Yves Ossonce. Mise en scène : Jean-Louis Pichon ; Décors et costumes : Jérôme Bourdin ; Lumières : Michel Theuil ; Chorégraphie : Laurence Fanon ; Vidéo : Georges Flores

Compte-rendu critique, opéra. Bordeaux, le 8 nov 2018. Donizetti : Anna Bolena. Rebeka... Daniel / Bischofberger

Compte-rendu critique, opéra. Bordeaux, Grand-Théâtre, le 8 novembre 2018. Gaetano Donizetti : Anna Bolena. Marina Rebeka, Ekaterina Semenchuk, Dimitry Ivashchenko, Pene Pati. Paul Daniel, direction musicale. Marie-Louise Bischofberger, mise en scène. En ce mois de novembre, l'Opéra National de Bordeaux frappe un grand coup en reprenant sa production d'Anna Bolena de Donizetti, créée in loco voilà quatre ans et vue depuis aussi bien à Avignon et Toulon qu'à la Scala de Milan. Élégante et dépouillée mais manquant parfois de faste et

tenant parfois du concert en costumes, la mise en scène de **Marie-Louise Bischofberger** sert surtout d'écrin à un plateau superlatif, digne du Metropolitan Opera de New York.

Mieux encore, chacun des artistes semble jouer sa vie ce soir-là, ce qui demeure rare à l'occasion d'une deuxième représentation, souvent considérée dans le métier comme la moins réussie d'une série. La présence dans la salle de plusieurs importants directeurs de maisons d'opéra, à l'occasion du concours international de chant Bordeaux-Médoc, aurait-elle poussé les interprètes à donner le meilleur d'eux-mêmes ? On a envie de le croire. COMPTE-RENDU, CRITIQUE par notre envoyé spécial **Narciso Fiordaliso**.

Plateau de luxe



D'autant plus que, dans la salle relativement petite du Grand-Théâtre, toutes ces voix au lyrisme décomplexé emplissent l'espace avec un plaisir non dissimulé, à la plus grande joie des spectateurs... et la nôtre.

A toute souveraine, tout honneur : dans le rôle-titre, **Marina Rebeka** effectue une prise de rôle fracassante, en parallèle de la sortie de son nouvel album [Spirito](#), consacré aux héroïnes belcantistes et paru le lendemain de la représentation (NDLR : **LIRE** [notre critique complète du cd SPIRITO par MARINA REBEKA](#), « CLIC » de CLASSIQUENEWS de novembre 2018).

La soprano lettone fait feu de tout bois et se consume littéralement en scène, déployant à plaisir sa grande voix et électrisant le public en même temps que la reine laisse éclater sa fureur. Son instrument corsé et son timbre sombre font merveille dans cette partition, rendant encore plus impressionnantes les notes aiguës, en particulier le contre-ré

achevant la première partie et surtout le contre-mi bémol, attaqué sans respirer, sur lequel tombe le rideau à l'issue de la représentation. Quelques nuances de plus, quelques piani plus flottants, un grave plus naturel, et on tenait là la référence moderne dans ce rôle. Mais la chanteuse se hisse déjà au niveau des meilleures, et on lui souhaite de pouvoir continuer à mûrir son incarnation, tant vocale que musicale.

Face à elle, **Ekaterina Semenchuk** impose une Seymour qui aurait des liens de parenté avec Azucena et Eboli. Certes, la vocalité torrentielle et éminemment verdienne de la mezzo russe paraît parfois surdimensionnée pour le rôle, mais comment résister à une prestation aussi généreuse, aussi proprement jouissive ?

La chanteuse se tire par ailleurs avec les honneurs de l'écriture parfois fleurie qui orne sa partie, bien que son terrain d'élection soit audiblement ailleurs.

La confrontation entre les deux femmes restera un grand moment, véritable affrontement, authentique émulation entre deux très grandes chanteuses.

Révélation de la soirée, le Percy de **Pene Pati** marque les esprits. Véritable colosse, le ténor polynésien étonne au premier abord par sa voix en apparence légère, surtout face aux titans avec lesquels il partage le plateau. Mais au fur et à mesure des notes, il emporte l'adhésion par son émission d'un naturel confondant, jamais sombrée mais au contraire toujours rayonnante, jusqu'à un contre-ut interminable d'une facilité déconcertante. Sa grande scène du second acte enthousiasme tout autant, émouvante autant que brillante, et couronnée par un contre-ré aussi impressionnant qu'inattendu. Un vrai talent à suivre, et, s'il parvient à résister aux sirènes des rôles trop lourds, un des grands ténors de demain.



Moins marquant, l'Enrico de **Dimitry Ivashchenko**, toujours somptueux de timbre mais peu à l'aise dans ce répertoire, la basse russe semblant parfois comme encombré de son instrument imposant et paraissant souvent ne savoir que faire de son personnage, assez monolithique et finalement celui ayant visiblement le moins inspiré le compositeur.

Smeaton à croquer, **Marion Lebègue** donne vie avec gourmandise à ce petit page, amoureux et maladroit, la superbe mezzo française laissant percevoir que, d'une certaine manière, c'est aussi par lui et malgré lui que le drame se noue.

Bien chantants et percutants, le Lord Rochefort de **Guilhem Worms** et le Sir Hervy de **Kévin Amiel** font mieux que ne pas démeriter face à pareils partenaires, ils savent s'imposer et capter l'attention en seulement quelques phrases.

A la tête d'un très beau chœur et d'un excellent orchestre, le chef **Paul Daniel**, directeur musical de la phalange bordelaise, laisse malheureusement un sentiment plus mitigé, sa direction manquant souvent de souplesse et de respiration. En outre, on

déplore de très nombreuses coupures, notamment presque toutes les reprises des cabalettes, ce qui prive cette musique d'une bonne partie de son vertige et de son pouvoir de fascination. Enthousiaste et heureux, le public s'abandonne aux ovations et fait fête à toute la distribution. On le comprend.



Bordeaux. Grand-Théâtre, 8 novembre 2018. Gaetano Donizetti : Anna Bolena. Livret de Felice Romani. Avec Anna Bolena : Marina Rebeka ; Giovanna Seymour : Ekaterina Semenchuk ; Enrico VIII : Dimitry Ivashchenko ; Lord Percy : Pene Pati ; Smeaton : Marion Lebègue ; Sir Hervey : Kévin Amiel ; Lord Rochefort : Guilhem Worms. Chœur de l'Opéra National de Bordeaux ; Chef de chœur : Salvatore Caputo. Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Direction musicale : Paul Daniel. Mise en scène : Marie-Louise Bischofberger ; Scénographie : Erich Wonder ; Costumes : Kaspar Glarner ; Lumières : Bertrand Couderc

Illustrations : © Maitetxu Etcheverria / Opéra de Bordeaux 2018