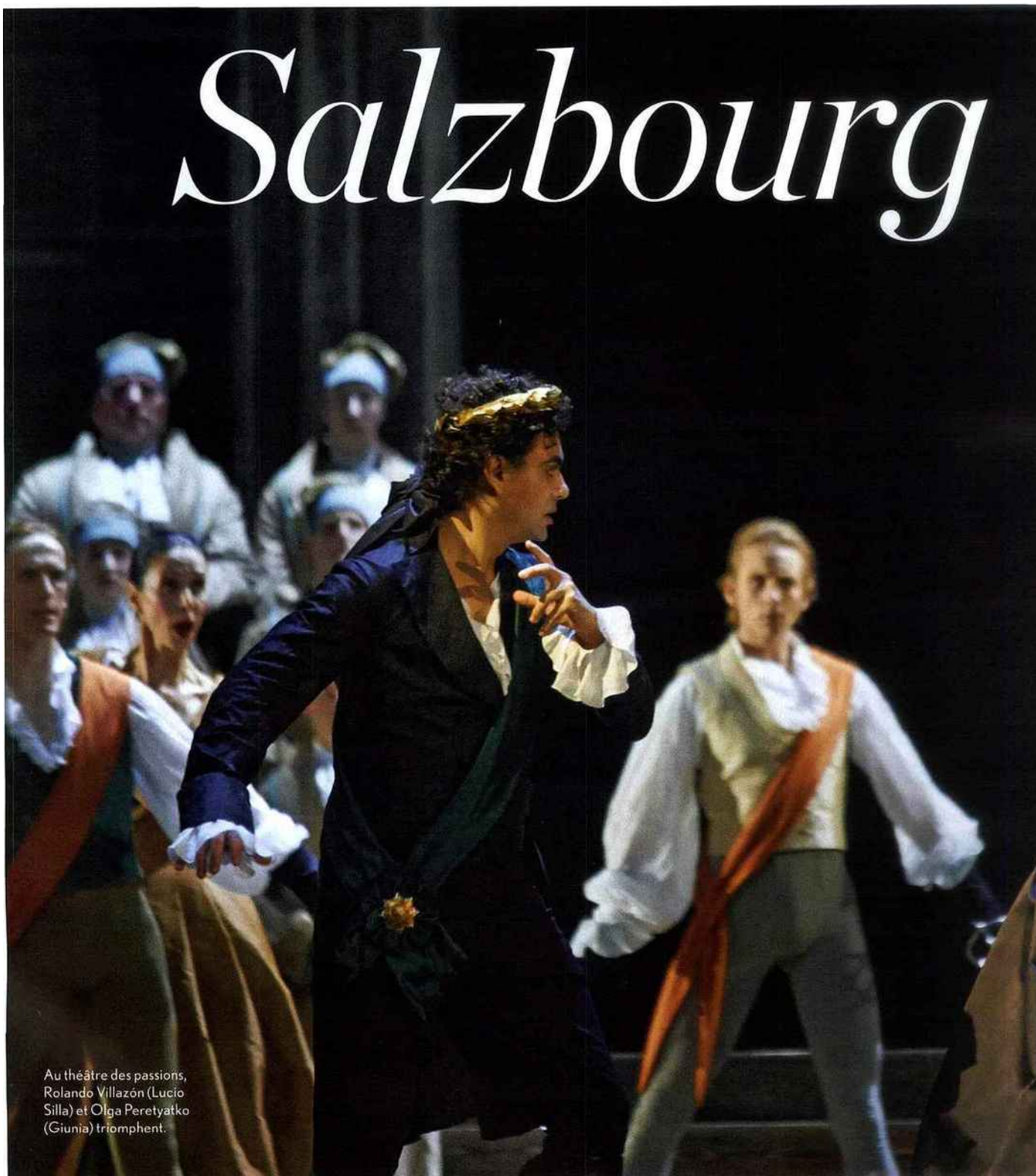




spectacles *vu et entendu*

Salzbourg



Au théâtre des passions,
Rolando Villazón (Lucio
Silla) et Olga Peretyatko
(Giunia) triomphent.

Nous avons aimé...



UN PEU | BEAUCOUP | PASSIONNÉMENT | PAS DU TOUT



Quel festival peut présenter en quelques semaines deux ouvrages aussi colossaux que *Don Carlo* et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* ? Et *Lucio Silla*, et *Falstaff*, et *Norma*, et une kyrielle de concerts ! Salzbourg, évidemment, inépuisable machine à rêves.

LUCIO SILLA DE MOZART. Haus für Mozart, le 4 août.



Repris durant le festival d'été, ce *Lucio Silla* fut éterné lors de la dernière Semaine Mozart qui se tient chaque hiver à Salzbourg et dont Marc Minkowski assure la direction artistique. A la tête de ses Musiciens du Louvre, le chef français remporte un triomphe incontestable, faisant briller à son zénith le grand soleil mozartien. Sous cette baguette qui ne connaît pas les baisses de tension, le naturel des phrasés et l'intuition dramatique transfigurent un ouvrage où le génie n'est encore qu'à ses balbutiements. Mention spéciale pour les récitatifs, traversés d'un irrésistible élan vital, vertu trop rare.

La réussite du spectacle doit beaucoup au scénographe Antoine Fontaine. Si ses costumes indiquent de façon subtile un XVIII^e finissant, quelques éléments d'architecture classique en bois relèvent d'une esthétique plus intemporelle, poétique évocation de la Rome antique à laquelle concourent aussi de superbes toiles peintes. Magnifiées par les lumières d'Hervé Gary, celles-ci opèrent sans ruptures les multiples changements d'atmosphères que requiert l'action.

Dans ce cadre, le metteur en scène Marshall Pynkoski règle la mécanique des sentiments contraires avec la beauté que seules recèlent les œuvres de l'intelligence. Si ce théâtre est « historiquement informé », s'il assume un certain immobilisme pendant les longs *aria da capo*, il n'est en rien une simple reconstitution et n'ignore pas un expressionnisme très contemporain. Ainsi, la passion de Cecilio sera torride, autant que les disputes entre Giunia et le tyrannique Lucio Silla, celui-ci, légèrement agité du ciboulot, s'abandonnant à d'inquiétantes colères.

Marianne Crébassa : retenez ce nom !

A ce jeu-là, Rolando Villazón s'en donne à cœur joie, porté par son charisme inné. Mozart va comme un gant à notre ténor, son émission mâle et latine y fait merveille, même s'il lui faudrait éviter quelques voyelles trop ouvertes (m'in-fiAAAmAAA). Peu importe : la sincérité de l'expression est telle, la caresse du chant si douce, que la déploration de son dernier air (« *Se al generoso ardire* », emprunté à un autre *Lucio Silla*, celui de Johann Christian Bach) met la salle en délire, à l'instar des ébouriffantes prouesses de ces dames.

Certes, Inga Kalna se prend quelque peu les pieds dans la pyrotechnie crucifiante de son air d'entrée, mais elle se rattrape vite, imposant l'autorité d'un Cinna volontaire et droit dans ses vocalises. De même, la Celia tout en charme et caractère d'Eva Liebau déploie les ailes d'une technique à toute épreuve. Alors qu'Olga Peretyatko darde son soprano aux miroitements infinis avec la flamme de celles qui n'ont rien à prouver, affrontant sans un pli la vertigineuse virtuosité des airs de Giunia.

Mais, cocorico ! C'est une Française qui remporte la plus belle victoire. Formée à l'atelier lyrique de l'Opéra de Paris, Marianne Crébassa est la révélation de la soirée. Ce long mezzo aux couleurs pourpres, aux registres parfaitement unis, à la projection en javelot, se joue de toutes les chausse-trappes du rôle de Cecilio, avec un mélange d'ardeur et de maîtrise qui n'appartient qu'aux plus grandes – vous voulez des comparaisons ? Sans rire, Berganza, Troyanos, Von Otter. Dans le ciel de Salzbourg une étoile est née, elle n'a pas fini de briller ! **E.D.**

© MATTHIAS BAUS

Salzbourg 2013

FALSTAFF DE VERDI.

Haus für Mozart, le 3 août.



Tout se passe dans une salle commune de la Casa Verdi, célèbre maison de retraite pour artistes lyriques. Un des pensionnaires s'est endormi sur un canapé. En rêve, il se met à revivre une représentation de *Falstaff* dont il est le héros ; les autres personnages viennent hanter son sommeil, l'opéra peut commencer.

Le spectacle de Damiano Michieletto repose sur une seule idée dramaturgique, *a priori* séduisante, mais qui a tendance à vite s'essouffler. Car filée trois actes durant, la métaphore impose son décor unique – donc plus aucun changement d'atmosphère – et oblige à essorer l'intrigue dans tous les sens afin de la faire entrer dans le « concept ». Du coup, une bonne part de la charge comique s'évapore, d'autant que pour plomber un peu plus l'ambiance, Michieletto organise des obsèques durant le dernier tableau – faut-il être bêta pour s'échiner à détourner ainsi un livret aussi génial !

Zubin Mehta se laisserait-il gagner par la grisaille qui règne sur le plateau ? Le geste est d'une élégance extrême, soignant le moindre détail, les équilibres les plus infimes ; une caresse pour les voix, mais sans l'électricité toscannienne, la jubilation hilare que Verdi a mise dans son testament musical. Pour autant, on ne perd pas une miette du festin sonore qu'offrent les Wiener Philharmoniker dans l'écrin si propice de la Haus für Mozart (à peine plus de mille cinq cents places). Ces cordes qui commentent, ces

bois qui dialoguent, ces cuivres qui s'esclaffent – maman quel orchestre !

La conversation en musique se prolonge sur scène où, bonheur suprême, brillent plusieurs artistes italiens. C'est le cas d'Ambrogio Maestri qui promène son Falstaff sur les plus grandes scènes de la planète (il y a peu, à l'Opéra-Bastille) ; du gras chevalier, il a tout, les rondeurs physiques et vocales, la bonhomie pathétique, le legato onctueux, la succulence du mot. Des joyeuses commères en voix et en verve lui donnent pourtant du fil à retordre. Fiorenza Cedolins (Alice drapée dans un généreux lyrisme), Stephanie Houtzeel (Meg qui ne s'en laisse pas conter), Elisabeth Kuhlman (Quickly abyssale) veillent sur leur vertu et sur le bonheur d'un couple de tourtereaux parfait : elle (Eleonora Buratto) jolie comme un cœur, lui (Javier Camarena) le cœur sur les lèvres, plus *latin lover* que jamais. Quant au Ford de Massimo Cavaletti, il clame sa jalousie avec toute la force d'un baryton richement nourri, portant lui aussi avec fierté l'étendard de sa langue.

Lauriers pour la troupe, donc. Et bonnet d'âne pour le metteur en scène, le seul à avoir oublié que... le monde entier n'est qu'une farce.

Emmanuel Dupuy

LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG DE WAGNER. Grosses Festspielhaus, le 12 août.



Hans Sachs se réveille en pleine nuit et se met à écrire avec frénésie. Quoi donc ? *Les Maîtres chanteurs de*



Nuremberg. Les premiers accords du Prélude retentissent. Par un saisissant effet de loupe, tout change d'échelle, le secrétaire sur lequel Sachs travaille devient le décor monumental de l'acte I où évolueront les personnages lilliputiens sortis de l'imagination du cordonnier poète.

Comme David McVicar en 2011 à Glyndebourne – mais de façon sans doute moins subtile – Stefan Herheim a choisi de nous faire voir *Les Maîtres chanteurs* avec des yeux d'enfant, dans une esthétique Biedermeier qui n'évoque que par petites touches l'origine médiévale du livret. Aucune relecture politique, donc, on est très loin du *Parsifal* qu'Herheim signait à Bayreuth il y a quelques étés et qui retraçait l'histoire contemporaine de l'Allemagne avec passage obligé – et appuyé – par le III^e Reich. Faut-il s'en plaindre ? Peut-être ce spectacle avant tout naïf et ludique manque-t-il d'ambition dans le

cadre d'une programmation festivalière. Il trouvera en revanche parfaitement sa place dans un théâtre de répertoire tel que l'Opéra de Paris, coproducteur.

Jubilation simple et rassurante

Grâce aux ingénieux décors de Heike Scheele, on en prend plein les mirettes, rien n'est détourné, les caractères sont dessinés avec franchise et l'intrigue garde sa lisibilité tout en convoquant les créatures des contes de Grimm qui viennent mettre leur grain de sel à la Bastonnade.

Cette jubilation simple et rassurante, on la retrouve dans la direction de Daniele Gatti qui, ce soir, prend dès le Prélude le pouls de la comédie, évitant lourdeurs et alanguissements – il semble qu'il n'en fut pas de même lors de la première. Quelques imprécisions de-ci de-là, certes, mais les musiciens viennois sont pardonnés tant



Le Don Carlo de Jonas Kaufmann et l'Elisabeth d'Hanja Harteros portent l'art du chant sur les plus hautes cimes (à gauche). Ambrogio Maestri, Falstaff plus vrai que nature, malmené par d'impeccables joyeuses commères (ci-dessus). Lilliput ? Non, Les Maîtres chanteurs selon Stephan Herheim (ci-dessous).



le flot de couleurs dont ils nous baignent tient du miracle.

Plateau très homogène, déséquilibré toutefois par le Walther monochrome et sans soleil de Roberto Sacca. L'Eva de porcelaine d'Anna Gabler, si touchante à Glyndebourne, est un peu perdue dans l'immensité du Grosses Festspielhaus, mais ses grâces valent mieux que bien des vociférations. Si Markus Werba n'a pas, lui non plus, un très grand volume, la précision du chant, l'attention aux mots, l'incarnation jamais caricaturale rendent son Beckmesser très attachant. Le Pogner de Georg Zeppenfeld fait couler sa fontaine de legato, un baume. Et Peter Sonn, David vif d'esprit et de voix, convole avec la Lene au fort tempérament de Monika Bohinec.

Le meilleur pour la fin : jadis valeureux Beckmesser, Michael

Volle est désormais Hans Sachs et se couvre de gloire – de ce rôle éprouvant il a tout, la stature, le lyrisme cuirassé, l'endurance. Après Salzbourg, ces *Maîtres* feront donc bientôt le voyage à Bastille. Il n'y a guère à craindre de l'accueil que le public leur réservera. **E.D.**

DON CARLO DE VERDI. **Grosses Festspielhaus,** **le 13 août.**



Le théâtre de Peter Stein a ceci de commun avec celui de Patrice Chéreau qu'il ne procède que du texte. C'est du texte et de lui seul qu'il tire sa grâce physique, autant que sa force visuelle, son évidence psychologique ou sa portée politique. Pour Stein et son décorateur Ferdinand Wögerbauer,

une forêt est une forêt, un cloître est un cloître, une cellule est une cellule, etc.

Nulle transposition, donc – comment cela se pourrait-il pour un opéra à ce point inscrit dans l'Histoire –, nous sommes bien au XVI^e siècle, entre Fontainebleau et l'Espagne, comme l'indiquent les très beaux costumes d'Annamaria Heinrich. Tout au long des neuf tableaux, l'intrigue garde la limpidité du cristal, rien n'entrave la fluidité de ses enchaînements ; ce n'est jamais trop ni trop peu, c'est toujours juste ce qu'il faut, cet équilibre en toute chose rappelant l'art d'un autre géant de la mise en scène : Visconti.

Le sens de l'équilibre semble caractériser aussi la direction d'Antonio Pappano qui obtient des Wiener Philharmoniker – et des chœurs – une cohésion phénoménale. Le trait est d'une précision

millimétrique, les alliages savamment dosés, mais le grand vent de l'épopée se raréfie, la fièvre ne monte guère, la tension se relâche. Il faudrait du sang et des larmes, on n'a qu'un flot de beautés sonores.

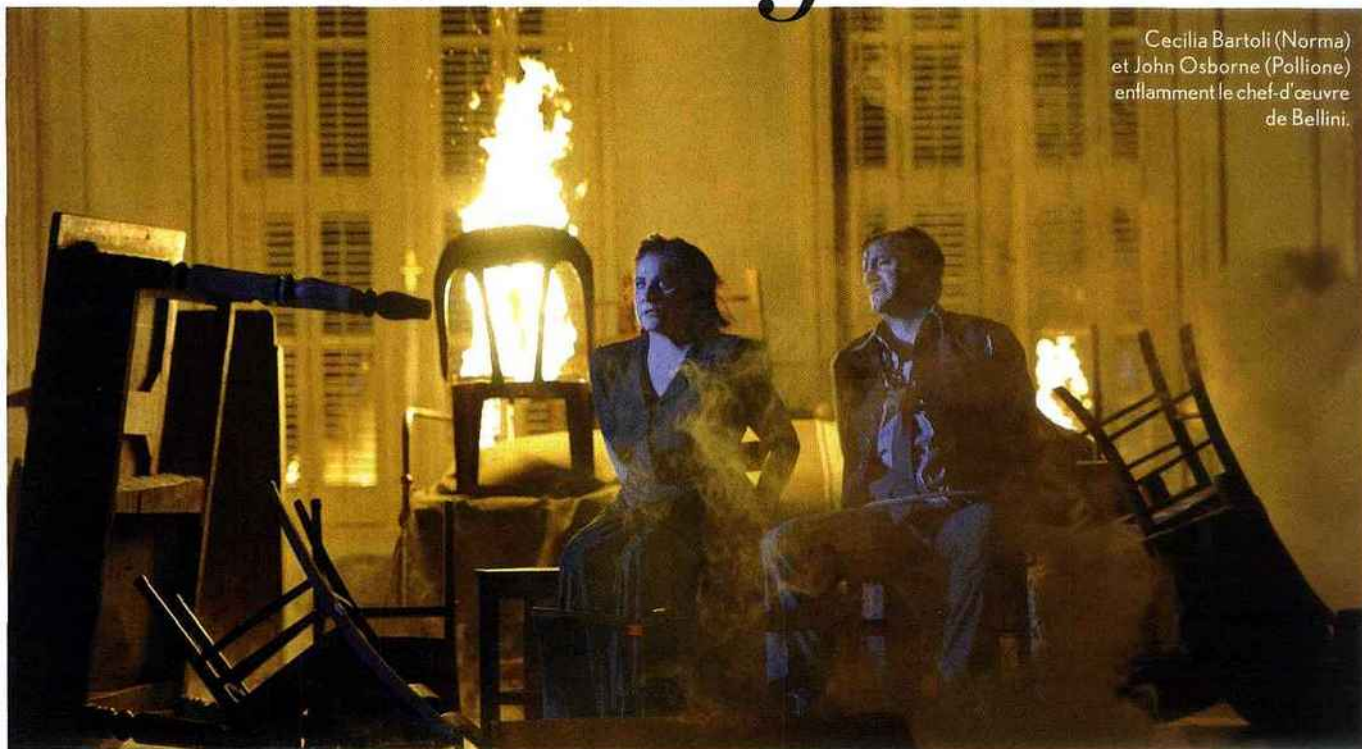
Hormis le Philippe II de Matti Salminen, qui a désormais l'âge d'être le grand-père de l'Infant plutôt que son père, le plateau évolue dans les plus hautes sphères. Thomas Hampson promène lui aussi son Rodrigo tout autour de la planète depuis quelques décennies (on se souvient du Châtelet en... 1996) ; si la tierce supérieure s'est un rien durcie, ce Marquis de Posa continue à porter beau, campé sur un baryton à la plastique irréprochable. Autre vétéran, Robert Lloyd prête sa voix au fantôme de Charles Quint ; l'émission tremble un peu, mais le timbre a gardé son impact. De même, le Grand Inquisiteur d'Eric Halfvarson est d'une brutalité toujours implacable.

Double victoire

Le niveau monte d'un cran avec Ekaterina Semenchuk ; cette princesse Eboli fait tourner ses voiles avec aplomb, jouant de toutes les séductions d'un capiteux mezzo et trouvant, lors des aveux, les pitoyables accents d'une sincère contrition.

Enfin, quelques semaines après un mémorable *Trouvère* munochois (cf. n° 516), Anja Harteros et Jonas Kaufmann partagent une nouvelle victoire. Elle, Elisabetta chair et pleur, drapée dans la vastitude de son fier soprano, avec quelque chose de plus en plus callassien dans les manières, ce mélange de maîtrise et d'abandon qui n'appartient qu'aux plus grandes. Lui, Carlo au tempérament fragile mais au chant d'airain, pas heldentenor pour un sou, trouvant on ne sait où une lumière latine que colore tout un arc-en-ciel de nuances, sertissant de mille élégances le moindre phrasé. Quand l'art du chant atteint de tels sommets, on n'est plus à Salzbourg, on n'est plus sur terre. On est ailleurs. **E.D.**

Salzbourg 2013



Cecilia Bartoli (Norma)
et John Osborne (Pollione)
enflamment le chef-d'œuvre
de Bellini.

NORMA DE BELLINI. **Haus für Mozart, le 27 août.**



Après le disque (cf. la critique de Didier Van Moere, n° 614), la scène : Norma n'est donc pas pour Cecilia Bartoli la chimère de studio que furent Isolde pour Magaret Price ou Elektra pour Leonie Rysanek. Elle s'affirme même comme la première artiste depuis trente ans à maîtriser l'intégralité du rôle. Certes, tout a été calibré afin de parvenir à cette réussite. Choix des partenaires, des concepteurs, du chef, des effectifs d'orchestre, et bien sûr de la scénographie et du lieu : avec un décor fermé, dont la profondeur est réduite à cinq mètres durant la moitié de la soirée, sa voix sonne avec une ampleur qu'elle n'aurait pas à La Scala, où l'ouvrage fut créé.

L'édition elle-même a-t-elle tenu compte de sa destinataire ? Sans doute, mais pas plus que

les diverses versions établies du vivant du compositeur pour ses interprètes. Le travail de Maurizio Biondi et Riccardo Minasi, relayé en fosse par Giovanni Antonini, se révèle plus fulgurant encore que devant les micros. Moins pour le texte que pour la révision complète des équilibres et des proportions.

Au diapason 430 et sur instruments d'époque, on perd la monumentalité, le souffle, l'éclat auxquels l'esthétique de l'après-guerre nous avait habitués, et l'oreille, il faut l'admettre, peine parfois à s'en consoler. Les cordes de La Scintilla ne dépassent guère le *mezzo forte*, même si leurs belles couleurs ambrées séduisent davantage que des pupitres d'harmonie plus rudes. Cette réserve mise à part, la vérité musicale du bel canto romantique est bien dans ce tapis orchestral tout en nuances, propice à un dialogue intimiste avec des voix jamais

en force, mais ciselant chaque détail : il ne sera plus possible de l'ignorer.

Le Pollione de John Osborne est peut-être à ce titre la révélation la plus éloquente de la soirée : voix mixte jusque dans l'extrême aigu, phrasé fluide aux dynamiques fines, il balaie la fausse tradition du matamore et construit un personnage à la séduction vénéneuse.

Le miracle Bartoli

Rebeca Olvera est une Adalgise idéalement jeune et soprano, et excellente musicienne, mais à la voix bien légère. Toute la distribution, ainsi que le remarquable Chœur de la Radio suisse italienne dirigé par Diego Fasolis, cavale avec gourmandise sur des tempos prestissimes mais parfaitement tenus, qui rendent évidente la filiation avec l'*opera seria* rossinien.

Bartoli renoue avec ce miracle qui la transcende toujours mieux

à la scène qu'au concert. Sa Norma, comme il se doit, ne cesse de grandir au fil de l'œuvre, délivrant un « *Teneri figli* » d'un modelé et d'une émotion irréels, trouvant dans la tessiture extrême du finale une puissance expressive qui doit tout à l'intensité de la couleur, à la justesse de chaque mot, à une conduite du souffle qui semble palpiter avec le rythme et pose chaque ornement avec une pertinence idéale.

Patrice Courier et Moshe Leiser ont cousu sur mesure un personnage à la Anna Magnani dont elle fait son miel. Le caractère hiératique se voit habilement gommé au profit de l'humanité, et si l'urtext scénique sera pour une prochaine fois, la transposition dans la France occupée durant la Seconde Guerre mondiale fonctionne parfaitement. Elle nous vaut, malgré une direction d'acteurs au premier degré, de beaux moments de vérité psychologique. Vincent Agrech

Le Rhin au pays de l'or noir

LE RING DE WAGNER.

Festival de Bayreuth, du 26 au 31 juillet.



A Bayreuth, Frank Castorf aura même réussi à déconstruire le rituel des saluts ! Celui qu'on appelle en Allemagne le « destructeur de pièces », devait s'attendre à la réaction de la salle lorsqu'il se présenta au rideau, ce qu'il ne fit qu'à la fin du *Crépuscule des dieux*. Mais ce qui se joua alors, on n'a pas le souvenir de l'avoir jamais vécu : devant l'ouragan de huées qui l'accueillit, le metteur en scène culte de la Volksbühne de Berlin, grand provocateur devant l'éternel, fit face au public et ne quitta plus le plateau. Le chef Kyrill Petrenko passa bien la tête pour lui signifier que l'orchestre voulait saluer, mais rien à faire : défi ou masochisme, rien ne pouvait le faire bouger de là, redoublant la rage des spectateurs. Fallait-il que son coup de pied dans la fourmilière eût été violent !

Bordélique ou virtuose

De fait, le *Ring* de Castorf est une expérience, que l'on n'aurait sans doute pu tenter ailleurs que dans ce festival que Wieland et Wolfgang Wagner revendiquaient comme un « atelier ». Fidèle à son esthétique trash et à sa méthode du collage et des associations, Castorf refuse la cohérence d'un récit : on saute les époques et les lieux, une usine chimique de l'ex-RDA côtoie la façade de Wall Street, en alternance



avec un motel américain, une raffinerie de pétrole d'Azerbaïdjan et la station de métro Alexanderplatz à Berlin. On part d'une identification entre l'or du Rhin et l'or noir pour arriver à une réflexion sur l'Allemagne d'après la chute du mur. C'est tantôt bordélique, tantôt virtuose, souvent hilarant, toujours passionnant, mais seuls les lyricophiles auront été surpris car, au théâtre, Castorf est

déjà un « dinosaure » ! L'unanimité se sera faite sur la fabuleuse direction de Petrenko, incroyablement plastique et sensible, un accomplissement pour son premier Bayreuth. Et si la distribution propose une foisonnante galerie de portraits au relief saisissant, elle achoppe sur le Siegfried incoutable de Lance Ryan et la Brünnhilde bien timide de Catherine Foster. **Christian Merlin**

DES CLAVIERS AUX ETOILES

Festival de La Roque d'Anthéron, du 16 au 20 août.

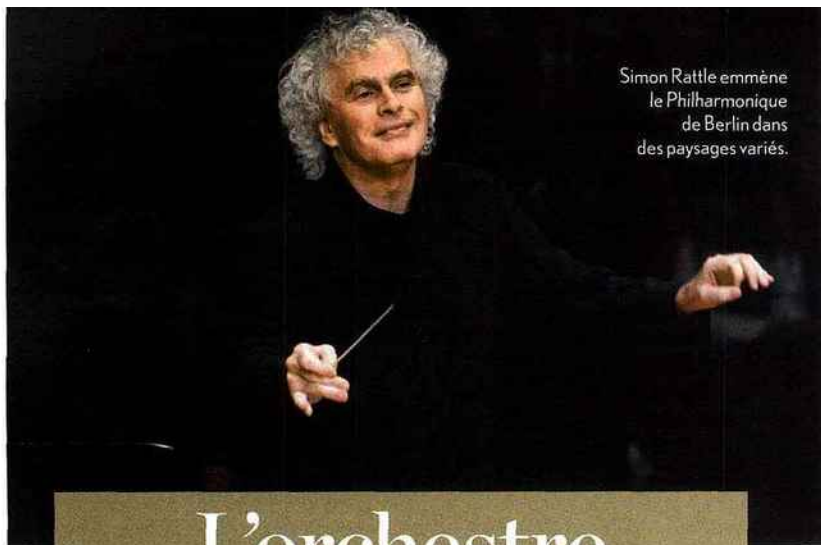


Bien sûr, il y eut au cours de cette trente-troisième édition du Festival de La Roque d'Anthéron, le Liszt stratosphérique et minéral, extraordinairement maîtrisé, de Marc-André Hamelin. Et le triomphe de l'*Iberia* d'Albéniz par Luis Fernando Perez, envoûtante, pleine de panache, sidérante de précision. Que dire, aussi, du sentiment d'intimité créé par Nelson Freire, sur une autre galaxie dans des pièces tardives de Brahms ? Mais intéressons-nous à deux jeunes pianistes. Vincent Larderet, auteur d'un disque Florent Schmitt remarqué (Naxos), a paru d'abord tendu dans la *Sonate n° 2* de Scriabine, trop morcelée et statique. Et on peut imaginer *Sonate n° 2* de Rachmaninov plus flamboyante. A son actif, des moyens confortables et une palette de timbres ancrée dans la partie inférieure du clavier. Ces qualités plastiques font merveille dans le *Prélude, choral*



et *fugue* de César Franck, en dépit d'un léger manque de contrastes. L'exigeante *Fugue*, où l'on a entendu plus d'un maître se perdre, avance sans faiblir. Encore plus saisissants, deux *Préludes* de Debussy ciselés et chatoyants, qui évoquent ceux de Michelangeli. Ne serait-ce que pour ces moments, le nom de Vincent Larderet est à retenir.

Heureuse surprise : « Jean Dubé dans un programme lisztien. Des doigts infatigables, une absence de pose et un bonheur de se produire en public qui nous comblent. Et de découvrir sa véritable sonorité, la plupart de ses disques semblant avoir été enregistrés dans une boîte à chaussures : voici un piano aéré, dénué de dureté. Certes, il aurait pu s'abstenir de jouer l'insipide *Hymne à sainte Cécile* d'après Gounod, mais on salue la densité sans affectation des accords de la *Chapelle de Guillaume Tell* et l'abattage des *Réminiscences de Norma*. Et on ne se souvient pas avoir jamais été à ce point convaincu par *La Lugubre Gondole I*. Enfin, *Etincelles* de Moszkowski crêpe tel un feu de joie. C'est tout à l'honneur du festival que de faire découvrir ces artistes parfois méconnus. **Bertrand Boissard**



Simon Rattle emmène le Philharmonique de Berlin dans des paysages variés.

L'orchestre transfiguré

Philharmonique de Berlin, Simon Rattle. Paris, salle Pleyel, 31 août et 1^{er} septembre.



Eloge de la diversité : celle des espaces sonores très variés proposés par Simon Rattle et l'Orchestre philharmonique de Berlin. Mozart d'abord, pour les trois dernières symphonies. Effectif d'une quarantaine de musiciens, observance des reprises, jeu intégrant la réflexion baroque. Le Philharmonique est mis à nu, sonorités plus émancipées, articulations saillantes, mais sans sécheresse ni affadissement des couleurs. Concert d'une transparence céleste, d'une

vie intérieure foisonnante, tant Rattle organise le dialogue des pupitres sans mettre en péril l'unité ultime. Pas une idée qui ne nous parle, pas un phrasé qui ne passionne, pas un accent qui ne s'agrège naturellement dans un tout harmonieux. Un chef-d'œuvre de style, à la fois volontaire et essentiel, en particulier dans les 39^e et 40^e, les reprises figeant peut-être légèrement la « Jupiter ».

Virage à 180° lors du second concert : *La Nuit transfigurée* de Schönberg est présentée dans sa version étoffée de 1943. Admirable

pianissimo du début, textures des altos, violoncelles et contrebasses venues d'un autre monde (et y retournant dans les dernières mesures), puis une déferlante d'une intensité et d'une prise de risque incroyables. Berlin assume ce parti pris avec une puissance presque monstrueuse, cette sauvagerie qui peut surgir de façon fulgurante. Rattle réussit ici plus qu'une très grande interprétation : il nous dit par la musique que l'on change d'ère.

Enfin libres !

Comment passer ensuite aux trois *Fragments de Wozzeck* ? Par le génie instantané des modifications de couleur : ce qui était encore « tristanien » dans *La Nuit* devient un camaïeu de gris anthracite, métallisés, d'éclairs blafards à la surface d'une texture à la liquidité totalement différente. Lumineuse et agile, Barbara Hannigan est sans doute plus une Lulu qu'une Marie, la voix manque ici un peu de chair et de puissance. *Le Sacre du printemps* impose enfin une vision assez retenue, alliant densité singulière et très grande plasticité ; chaque détail est pesé, la gamme des couleurs et des affects impressionne (les cuivres, les trompettes bouchées inouïes du *Sacrifice* !). Le couple Rattle-Berlin ne semble avoir jamais été aussi libre. Est-ce parce que lui comme les musiciens connaissent désormais la fin de l'histoire ?

Rémy Louis

© STEFAN BOLD / FESTIVAL BERLIOZ LA CÔTE SAINT-ANDRÉ / DR

En français dans le texte

BÉATRICE ET BÉNÉDICT DE BERLIOZ. Festival Berlioz, La Côte-Saint-André, le 23 août.



Temps fort du vingtième Festival Berlioz de La Côte-Saint-André, la représentation concertante de *Béatrice et Bénédicte* dans la cour du château Louis XI a créé la surprise. L'ultime opéra de Berlioz est aussi piquant à écouter qu'herissé de difficultés pour les interprètes. Après une Ouverture plus énergique que spirituelle sous la direction incisive de François-Xavier Roth, soucieux de canaliser les ardeurs encore fraîches du Jeune Orchestre européen Hector Berlioz (jouant sur instruments

d'époque), le remplacement des dialogues parlés par le récit du narrateur Serge Bagdassarian, tentant de jouer la comédie en lisant ses notes, appelait au mieux l'indulgence.

Si le redoutable air d'Héro, joliment filé par Marion Tassou, a tiré l'intérêt du côté de la seule musique, il faudra longtemps patienter jusqu'à celui de Bénédicte (« Ah ! je vais l'aimer ») chanté avec une vraie flamme intérieure par Jean-François Borras, puis les mystères du sublime duo nocturne pour sentir, enfin, le courant s'installer.

Inégale, la mise en espace de Lilo Baur, habile à diriger les acteurs, a culminé dans la Chanson à boire en faisant participer tout l'orchestre à la griserie générale.

Sur la lancée, le grand monologue de Béatrice dans lequel Isabelle Druet a pu déployer toute sa puissance de conviction, le trio des femmes, la marche nuptiale bien servie par la plénitude du Chœur Britten, ont mené droit au

duo final étincelant qu'il a fallu bisser. Ainsi tout vient à point pour qui sait attendre. Ce qu'on n'espérait pas, c'est un tel souci de prononciation de la part des uns et des autres. Berlioz aurait apprécié.

Gérard Condé



Archet royal !



Renaud Capuçon et Charles Dutoit.
Montreux, Auditorium Stravinsky, le 8 septembre.



Le superbe programme français donné à l'Auditorium Stravinsky de Montreux (Debussy, Lalo, Ravel) n'a naturellement aucun secret pour Charles Dutoit. Mais c'est d'abord l'exécution de la *Symphonie espagnole* par Renaud Capuçon qui retient l'attention. Les premiers instants laissent craindre un manque de flamme. A tort : on réalise bien vite que cette interprétation supérieurement élaborée s'apprécie sur la durée tant, mouvement après mouvement, le violoniste français dit l'œuvre avec un raffinement de nuances et de couleurs toujours renouvelé.

Pas d'esbroufe, pas de coups de menton appuyés, mais une narration unissant à tout instant goût et style (*Scherzando*, *Andante*, section centrale de *Intermezzo*). La griserie virtuose n'est certes pas absente du *Finale*. Mais, trait plus significatif encore sur le plan expressif, la lumière et la finesse du timbre sont déclinées avec une plénitude et une variété enthousiasmantes des coups d'archet. Elles reposent sur une discipline instrumentale – et une justesse d'intonation ! – qui forcent l'admiration. A la tête du Royal Philharmonic Orchestra, la rectitude attentive de Dutoit a ici pour vertu première de laisser sa liberté au soliste tout en le soutenant sans faille, sans jamais le perdre. La transcription de *l'Orfeo* de Gluck, hommage ému à Isaac Stern, rayonne ensuite avec une grâce et une émotion immaculées.

Rêve éveillé

Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *La Mer* trouvent en Dutoit un interprète à la stratégie subtile. Le phrasé est souple, moelleux, la densité exactement dosée, transformant la musique en rêve éveillé, pensif, aux enchaînements fluides. Ce n'est pas un mince achèvement dans une salle d'un tel volume. La couleur d'ensemble a quelque chose de vaporeux, diaphane même, sans que le jeu ni le rythme soient en rien indécis. Cette retenue confère en retour un impact fulgurant aux moments dramatiques, qui jaillissent avec une puissance et une dynamique saisissantes (fin de *De l'aube à midi sur la mer*, du *Dialogue du vent et de la mer*).

© YUNUS DURUKAN

La caisse claire hésite brièvement au début du *Boléro*. Mais le mouvement se cale, la dynamique s'enclenche, et Dutoit et ses musiciens « déroulent » le chef-d'œuvre avec une conscience aiguë de sa progression, jusqu'à l'embrasement final. **R.L.**