

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre des Champs-Élysées,
le 28 mars 2025. MASSENET :
Werther. B. Bernheim, M.
Viotti, J-S. Bou, S. Hamaoui...
Christof Loy / Marc Leroy-
Calatayud**

Exemplaire *Werther* de Jules Massenet que donne en ce moment le Théâtre des Champs-Élysées pour une série de 6 représentations ! Exemplaire d'abord en cela qu'il est un drame en musique pleinement assumé, où l'on ne perd pas un mot des chanteurs, de l'impeccable couple de protagonistes aux silhouettes bouffonnes des deux ivrognes, en passant par les brillants très jeunes solistes de la Maîtrise des Hauts-de-Seine. Exemplaire aussi par le choix d'un Werther et d'une Charlotte idéalement appariés, vocalement et scéniquement, qui rayonnent chacun à leur manière : soleil généreux d'une soirée de fin d'été pour elle, soleil noir de la mélancolie pour lui.

Marina Viotti est en effet une Charlotte d'un équilibre souverain, qui élabore patiemment sa mue de grande sœur aimante en épouse modèle puis en femme passionnée. Sa voix

chaleureuse s'épanouit sur toute la tessiture, doublée d'une présence scénique d'un évident naturel. Difficile de croire qu'il s'agit là de sa première interprétation du rôle ! **Benjamin Bernheim** est quant à lui un Werther résolument ténor, juvénile et solaire, réussissant la quadrature du cercle par l'alliance des contraires : voix mixte subtilement dosée ou aigus de poitrine d'une puissance et d'une sûreté éclatantes ; chant à fleur de peau, tout d'émotion contenue (« *Oui, c'est moi ! Je reviens* »), lyrisme ravageur dans les élans amoureux du premier acte ou dans les vers d'Ossian. Bref, deux incarnations qui tutoient l'idéal et sont saluées chacune au 3e acte par des applaudissements spontanés d'une salle qui n'a pas pu réfréner plus longtemps son enthousiasme.

Autour d'eux, **Jean-Sébastien Bou** campe un Albert ambigu et complexe, très tenu vocalement, d'une blessure que la mise en scène exhibe. Il évolue sur une ligne de crête, où il manque à chaque pas de basculer dans la jalousie, la violence ou la folie. Également valorisée par la mise en scène, **Sandra Hamaoui** est une Sophie mutine, mais d'un timbre plus gourmand que les coloratures habituées au rôle : le sucre glace de son « air du rire » a comme un goût d'amertume. Les entourent de leur bonhomie un peu fruste, le bailli efficace de **Marc Scoffoni** et les Johann et Schmidt comiquement avinés de **Yuri Kissin** et **Rodolphe Briand**, excellents l'un comme l'autre.

À la tête des **Siècles**, **Marc Leroy-Calatayud** dirige *Werther* comme une grande arche, se délectant des sonorités typées de son orchestre historiquement informé. Dans l'acoustique toujours un peu sèche du Théâtre des Champs-Élysées, tout ressort plus crûment : la poésie suspendue de la nuit amoureuse du premier acte, les accords descendants et glacés de l'air des lettres, comme l'envoûtante mélodie du saxophone de l'air des larmes.

Étrenné à la Scala de Milan l'année dernière, le dispositif unique imaginé par **Christof Loy** et **Johannes Leiacker** (scénographie) est d'une froide efficacité. L'espace scénique

est envahi par un immense mur tapissé évoquant un intérieur bourgeois et corseté, au milieu duquel trône une double porte coulissante qui laisse deviner un jardin d'hiver ouvrant lui-même sur un véritable jardin. Trois espaces symboliques donc : le proscenium, long couloir peu meublé où évolue Werther ; le jardin d'hiver, à peine entrevu, où le héros entrevoit (et idéalise) la vie de famille du bailli ; l'extérieur lointain, où se lit le passage des saisons et la glaciation progressive de l'intrigue. Une direction d'acteur soignée rend l'action parfaitement lisible ; elle semble parfois faire de Werther un jumeau d'Onéguine. La mise en scène ne s'éloigne délibérément du livret qu'au moment du suicide : muni des pistolets d'Albert, Werther franchit pour la première fois la double porte. Il en revient après l'interlude orchestral, se dressant comme un spectre, avant de s'effondrer, puis de se redresser, et ainsi de suite, *ad libitum*. Étrange agonie, à dire vrai, même pour le spectateur lyrique accoutumé aux morts lentes et bavardes. Mais pas de quoi faire dévier Marina Viotti et Benjamin Bernheim de leur trajectoire mémorable, justement ovationnée aux saluts par une salle conquise.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 28 mars 2025. MASSENET : Werther. B. Bernheim, M. Viotti, J-S. Bou, S. Hamaoui... Christof Loy / Marc Leroy-Calatayud. Crédit photographique © Vincent Pontet

**CRITIQUE, opéra. AVIGNON,
Opéra Grand Avignon, le 29
mars 2025. FRANCESCHINI :
Alice. E. Chauvin, K.
Combault, S. Laulan... Caroline
Leboutte / David Greilsammer**

Mathématicien rigoureux et homme aux valeurs profondément ancrées dans l'Angleterre victorienne, Lewis Carroll (1832-1898) a pourtant donné naissance à l'un des personnages les plus libres de la littérature : *Alice au pays des merveilles*. Cette jeune fille intrépide, plongée dans un monde où la logique se mue en absurdité, incarne une forme de rébellion contre les conventions sociales. À travers ses jeux de mots et ses situations déroutantes, *Alice au pays des merveilles* dépeint une réalité déformée, miroir grotesque d'une société corsetée par des normes arbitraires. Les Surréalistes y verront plus tard une préfiguration de leur propre démarche, où le rêve devient un outil de subversion. Pourtant, si Carroll se libère par l'écriture, sa vie personnelle reste fidèle aux codes de son époque. La fable d'Alice, avec sa lucidité enfantine et sa fraîcheur corrosive, semble ainsi une échappatoire ironique – comme si l'auteur n'avait pu

s'affranchir que par la fiction.

L'adaptation musicale de **Matteo Franceschini** et **Caroline Leboutte** – créée en 2016 à la Philharmonie de Paris et redonnée sur deux soirées à l'**Opéra Grand Avignon** (où le compositeur italien est en résidence) – redonne vie à cette quête initiatique avec une modernité audacieuse. Loin d'une simple transposition, l'œuvre explore les méandres de l'esprit d'Alice, où chaque rencontre – le Lapin Blanc fébrile, le Chapelier déjanté ou la Reine des Cœurs tyrannique – symbolise une étape vers la compréhension d'un monde absurde. La partition de Franceschini, mêlant *jazz*, opéra et comédie musicale, épouse cette instabilité, tandis que les costumes et décors oniriques (comme la Chenille fumante ou les meubles suspendus) plongent le spectateur dans un univers en perpétuelle métamorphose. Dès l'ouverture, la mise en scène brouille les frontières : les chanteurs scrutent le public dans un silence intrigant, annonçant un spectacle où rêve et réalité s'entremêlent. Les éclairages de **Nicolas Olivier** et les décors modulables d'**Aurélie Borremans** amplifient cette atmosphère, comme lorsque l'ombre d'Alice grandit démesurément, symbole de sa confrontation avec l'étrangeté adulte.

Élise Chauvin incarne une Alice à la fois vive et touchante, alliant une voix souple à un jeu plein de nuances. Autour d'elle, les chanteurs se multiplient avec *brio* : **Kate Combault** passe avec agilité de la Chenille nonchalante au Chapelier excentrique, tandis que **Sarah Laulan**, en Reine de Cœur, mêle autorité et burlesque avec un timbre grave saisissant. **Jean-Baptiste Dumora**, en Chat du Cheshire énigmatique ou en Duchesse grotesque, captive par sa présence théâtrale, de même que **Rémy Poulakis** en Lapin blanc et divers petits rôles.

L'**Orchestre National Avignon-Provence**, dirigé par **David**

Greilsammer, souligne avec finesse les contrastes de l'œuvre, malgré un incident cocasse (la chute de l'estrade du chef, surmontée avec professionnalisme). Les jeunes chanteuses de la **Maîtrise de l'Opéra Grand Avignon** apportent quant à elles une fraîcheur enjouée, parfait équilibre à la complexité des solistes.

Le spectacle s'achève sur une note poétique : Alice, de retour à la réalité, gravit une échelle vers l'obscurité, laissant planer le doute sur la nature de son aventure. Cette fin ouverte, fidèle à l'esprit de Carroll, invite chacun à interpréter ce voyage entre raison et folie. Sous les ovations du public, le rideau reste ouvert, prolongeant la magie – comme pour rappeler que le merveilleux réside peut-être dans notre capacité à douter, à questionner, et à garder une part d'enfance. Ainsi, cette *Alice* revisité n'est pas seulement un opéra familial : c'est une célébration de l'imagination comme acte de résistance, une invitation à voir le monde avec les yeux grands ouverts – même lorsque tout semble absurde.

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 29 mars 2025. FRANCESCHINI : Alice. E. Chauvin, K. Combault, S. Laulan... Caroline Leboutte / David Greilsammer. Crédit photographique © Cédric Delestrade

VIDEO : Trailer de *Alice* de Matteo Franceschini à l'Opéra Grand Avignon

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025. GASSMANN : L'Opera seria. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri... Laurent Pelly / Christophe Rousset

Un chef-d'œuvre hilarant, redécouvert il y a trente ans par René Jacobs, fait son entrée au répertoire du Teatro alla Scala sous l'initiative de Dominique Meyer qui l'avait programmé au TCE en 2003. Une distribution de très haut vol, une direction électrisante et une mise en scène fidèle au livret, mais un poil trop sage.

Le livret de *L'Opera seria*, écrit par **Ranieri de' Calzabigi** (l'un des réformateurs de l'opéra avec Gluck...), et mis en musique par **Florian Leopold Gassmann**, est un bijou de 1769 qui se présente comme l'illustration lyrique du théâtre à la mode de Benedetto Marcello, pamphlet féroce contre les travers de l'opéra, la vanité des castrats et divas, les caprices des poètes et compositeurs. Une fascinante mise en abyme contant la préparation catastrophique d'un *opera seria* qui, après

avoir été houleusement déchiffré au deuxième acte, sera en partie seulement représenté au troisième, interrompu par les sifflets du public et la fuite de l'impresario avec la caisse. Si *L'opera seria* est le chef-d'œuvre du genre méta-opéra, d'autres exemples, moins développés, avaient déjà fait leurs preuves au début du XVIIIe siècle (*La Dirindina* de Gigli et Scarlatti en 1715 ; *L'impresario delle Canarie* de Métastase et Sarro en 1724), et la formule perdure jusqu'au XXIe siècle, puisque à la Scala, en 2017, la création du dernier opéra de Salvatore Sciarrino *Ti vedo, ti sento, mi perdo* mettait en scène un compositeur débattant avec un poète, pendant les répétitions d'une cantate de Stradella ; on y trouvait un musicien, une cantatrice, des serviteurs au nom tout aussi grotesque, qui attendaient vainement l'arrivée du maître censé apporté l'air final. Chez Gassmann, le poète Delirio, le maître de chapelle Sospiro, l'impresario Fallito (« *Ruiné* ») se battent contre les caprices de Stonatrilla (« *Détonante* »), Smorfiosa (« *Mijaurée* ») et Porporina, les bien-nommées, tandis que Ritornello, un castrat à la voix de ténor en fait des caisses pour plaire à la *primadonna*. Voilà du pain béni pour un metteur en scène, Martinoty en 1994 y avait excellé.

Laurent Pelly y imprime à sont tour sa marque, mélange d'ironie et d'élégance, toujours fidèle à l'esprit de l'œuvre : sur scène, des portes blanches se détachent d'un fond noir, nous sommes dans l'appartement de l'impresario, les très beaux costumes imaginés par le metteur en scène lui-même nous plongent d'emblée dans ce XVIIIe siècle réformateur, tandis que dans le deuxième acte, le même décor légèrement pivoté illustre une galerie élégante mais froide de ce même appartement. La dimension méta-théâtrale et spéculative des deux premiers actes, ainsi que les nombreuses références aux conventions de l'opéra, atténuent leur efficacité dramaturgique qu'une pointe de folie supplémentaire aurait exaltée davantage. Dans le troisième acte, l'exotisme de l'opéra est superbement rendu, dans les tons bleu-gris qui donnent l'impression d'une esquisse de décor à la fois fragile

et poétique, (superbes créations avec éléphant, palanquin et tentes ad hoc de **Massimo Troncanetti**), magnifié en outre par les lumières diaphanes de **Marco Giusti**. Le décor finit par s'écrouler, tandis que les interprètes et danseurs (chorégraphie hilarante de **Lionel Hoche**) tentent vainement de faire illusion. C'est sans doute le moment le plus drôle de l'opéra, et on regrettera d'autant plus les coupures (notamment le public qui doit siffler l'échec de la représentation) qui – ironie du sort – semblent répondre aux critiques de Fallito lui-même... trouvant l'opéra trop long !

La distribution réunie sur scène mérite tous les éloges, à commencer par le Fallito de **Pietro Spagnoli** (qui chantait Delirio dans la version Jacobs). Diction impeccable aidant, il se démène comme un diable pour faire entendre raison à ses employés, l'excellent Delirio de **Mattia Olivieri**, baryton racé et acteur hors pair, et le génial Sospiro de **Giovanni Sala**, peu habitué à ce répertoire ancien, mais qui se fond littéralement dans le jeu, chacune de ses interventions faisant mouche. Parmi les chanteuses, **Julie Fuchs** – qui reviendra en fin de saison dans *La Fille du régiment* (à nouveau dirigé par Laurent Pelly) – triomphe en Stonatrilla, à qui échoit les airs les plus virtuoses et les plus exigeants ; si **Serena Gamberona** est un peu en retrait dans son incarnation de Porporina (son air « *Più non si trovano* », parodie de *L'Olimpiade* de Métastase mériterait plus d'engagement), **Andrea Caroll** campe une Smorfiosa pleine de justesse, à la voix brillante et toujours impeccablement projetée. Une mention spéciale pour le Ritornello de **Josh Lovell** ; censé incarné un castrat, il est un ténor qui chante constamment dans le registre aigu, et s'il ne peut faire oublier la prestation mémorable de **Jeffrey Francis**, il est impayable dans son jeu constamment parodique qui éclate dans son air de bravoure au début du 3e acte (un peu gâché par les pitreries parasites des danseurs l'accompagnant : la *star* c'est lui, inutile d'attirer l'œil ailleurs). Excellente prestation de Alessio Arduino en Passagallo, tandis que les trois mères trouvent en **Alberto**

Allegrezza (Bragherona), impériale et surpassant même vocalement ses rivales, **Filippo Mineccia** (Caverna) et **Lawrence Zazzo** (Befana) de luxueux interprètes.

Dans la fosse, **Christophe Rousset** dirige les forces de ses **Talens lyriques**, renforcées par quelques musiciens du Teatro alla Scala, avec une précision roborative – une gageure dans une salle aussi vaste –, et un amour communicatif pour ce répertoire qui prouve que même la parodie de l'opéra, quand elle conjugue un excellent livret et une musique brillante, est affaire sérieuse.

Critique, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025.
GASSMANN : *L'Opera seria*. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri...
Laurent Pelly / Christophe Rousset

VIDEO : Trailer de *L'Opera seria* de Vittorio Gassmann selon Laurent Pelly au Teatro alla Scala

GRAND TÉÂTRE DE GENÈVE, le 28

mars 2025. MOUSSORGSKI : La Khovantchina. Raehann Bryce-Davis, Dmitri Ulyanov, Michael J. Scott... Calixto Bieito / Alejo Pérez

Le [Grand Théâtre de Genève](#) affiche une version flamboyante d'un opéra rare de Moussorgski : [La Khovantchina](#). Ce brûlot sociétal et politique, spectaculaire, est restitué dans une version particulièrement complète, délivrant une vision singulièrement cynique et barbare.

Le plateau vocal de haut vol dont l'exceptionnelle Marfa de Raehann Bryce-Davis, compense largement laideur et vulgarités de la mise en scène ciselées par le provocateur Calixto Bieito.

D'autant plus que le metteur en scène catalan dispose à Genève d'une machinerie impressionnante, luxueuse en effets visuels grand format, perdant souvent toute mesure ou justification dramatique...
[pour le seul plaisir de provoquer ?]...

Opéra rare sur scène, opéra puissant cependant, **la Khovantchina [1881]** souligne chez Moussorsgki son regard affûté sur le pouvoir et la politique. Dans le sillon de son opéra précédent, Boris Godounov conçu 10 ans auparavant [1869], le compositeur russe affine encore sa vision des composantes de la société russe.

Tout pouvoir ne peut être que barbare, violent, cynique et dans cette mise en scène d'une vulgarité sans limite. Sur cet échiquier infect s'opposent plusieurs partis : les Vieux-Croyants, sectaires défenseurs des traditions ancestrales, menés par l'illuminé Dossifeï ; les guerriers barbares Streltsy, sans foi ni loi, souvent ivres et brutaux, bras armés du boyard Ivan Khovansky, prêt à tout pour prendre le pouvoir y compris s'insurger contre la Tsarevna Sofia, et placer son fils Andreï sur le trône ; face au pourfendeur Khovansky, se dresse le prince Galitsine [ancien amant de la dite Tsarevna, rivale du Tsar Pierre], pro européen, qui a vaincu les polonais et les ukrainiens... Il incarne la ruse du diplomate [face à la sauvagerie active du boyard Khovansky : l'astuce et la phraséologie contre l'épée et la violence.



Marfa, voyante pour Galitsine, lui dévoile son avenir : chute, échec, exil et mort

Puissance omnipotente et même mythique car invisible, le Tsar véritable ne se voit jamais : Pierre le Grand ne paraît pas, est cité, mais ses troupes interviennent pour rétablir ce qui semble juste ; elles sauvent Marfa que Galitsine avait condamnée, puis le scribe, que Bieito imagine sur son siège, en ado attardé, excité, à casquette, en joueur de jeux vidéo. Le Tsar est une autorité qui agit en dernière instance à mille lieux et plus haut que la vermine humaine qui encombre les planches ce soir. Ainsi au terme d'une action rien qu'anecdotique, Pierre punira comme il se doit l'insolent Khovansky. Et son dossier ou son « affaire » [la Khovantchina] sera refermée, goutte d'eau dans l'océan de l'histoire russe qui a compté par milliers, attentats, coups d'état, rébellions... matés, avortés, évacués. Du reste l'opéra s'achève

sur la mise à mort des Streltsy, gazés minutieusement alors que la grâce leur avait été accordée soit disant (?!). Surtout l'action se conclut sur le bucher collectif qui extermine le cercle des Vieux-Croyants et leur guide Dossifeï ; ils avaient fini dans une sorte de transe sectaire comme en témoigne le duo Marfa / Suzanna, au bord de l'hystérie apeurée...

Reste un personnage central au nom duquel les dites figures politiques se prononcent, prennent parole et décision : le peuple. Manipulé, infantilisé, culpabilisé, il encaisse, souffre, patiente, se soumet, toujours sidéré / révolté [le chœur des femmes Streltsy], dans une inquiétude voire une indignation, rien que passive.

**Barbarie du sujet,
vulgarité de la mise en scène**



Ivan Khovansky et ses esclaves persanes

Évidemment tout cela se voit dans la mise en scène de Bieito mais avec une surenchère qui accumule les poncifs du genre, manquant passablement de subtilité, n'évitant pas les répétitions ni la confusion [le personnage bouffon et trivial de Kouzka qui ouvre l'opéra, dévorant au sens strict du terme la tête cireuse, verdâtre de Staline dans son cercueil...!]. On concède que l'image suffisamment écœurante illustre ce cauchemar qui est à l'œuvre du début à la fin...

Mais le spectacle sait cependant ménager quelques images fortes comme seul le genre opéra peut en produire dans la magie des sons et l'incantation du chant.

Ainsi l'arrivée du cygne blanc Khovansky, entouré par les 11 immenses panneaux vidéo, représentant la cohorte des

ballerines du lac des cygnes, composant comm une nuée d'anges suspendus [belle mise en abîme d'un moto emblématique de la culture russe].

Vision onirique s'il en est dans cette arène des vulgarités assumées, et qui contraste avec celle, finale, du dernier Dossifeï, apparaissant dans son tapis chasuble sur les épaules, masque à oxygène sur la tête, pendant qu'en fond de scène, les Streltsy, dans leur wagon grandeur nature, sont minutieusement... gazés. La fumée qui s'échappe du toit du wagon ne laisse aucun doute sur l'horreur à l'œuvre [rappelant les goulags et les atrocités perpétrés par le petit père des peuples, Staline...] ; l'image est aussi glaçante et d'un esthétisme qui s'inscrit dans la mémoire. Elle symbolise toute l'action et le sujet de l'opéra : la manipulation des peuples et leur extermination au nom d'une idéologie politique.

Le grand œuvre de Moussorgski



Scène finale : Les Vieux-Croyants réunis (avec Dossifeï, Marfa, Andreï) avant leur suicide collectif

La production genevoise souligne l'ampleur de la partition laissée par Moussorgski : son universalisme et son infinie poésie, comme son réalisme cru et cynique. Il apparaît d'ailleurs que les théâtres de Moussorgski et de Wagner sont contemporains. Comme chez Wagner, on y retrouve une partition orchestrale des plus spectaculaires et envoûtantes, d'autant que l'Opéra de Genève a choisi de tout jouer, révélant des scènes encore plus rares [ou rarement enregistrées : la chanson amoureuse de Marfa (début du III) auquel succède son duo avec Susanna puis leur trio avec Dossifeï ; ou le récit du scribe, des mercenaires du tsar qui massacrent les Streltsy à la fin du même III^e acte ; et dans une version des plus complètes comprenant en complément de celle première de Rimsky-Korsakov, l'orchestration de Chostakovitch [dont on

comprend qu'il s'est probablement délecté à orchestrer une action qu'il a vécu lui même en tant que victime de la terreur stalinienne] puis celle de Stravinsky pour la fin [tableau du suicide collectif des Vieux Croyants au V].

On retrouve aussi en Marfa une sorte de Kundry, figure de la révolte, surtout de la culpabilité, mais aussi incarnation humaine et maternelle qui demeure cependant sous l'emprise du Vieux prêtre. Il y a enfin, traversant toute l'œuvre, cette symbolique du feu, source enivrante qui sauve en purifiant [pour mieux renaître ?] ainsi que Wagner l'exprime à travers le personnage de Loge et surtout dans le final du Ring dont toute l'action s'achève, elle aussi, dans les flammes rédemptrices ... Du reste sur le plan strictement musical, l'expérience que vit le spectateur en assistant à l'opéra de Moussorgski est au moins équivalente à celle qu'il éprouve face au théâtre de Wagner ; d'autant plus que l'un et l'autre pointe de la même façon et avec une clairvoyance au moins égale, la barbarie et la duplicité, les tractations et la manipulation dont sont capables les hommes, en particulier quand le pouvoir est en jeu.

La partition de la Khovantchina est une somme d'une insondable richesse exprimant sur le thème du pouvoir et de la société des peuples soumis, ce regard singulier de l'âme russe. Chostakovitch et Stravinsky ne se sont pas trompés en choisissant de réorchestrer une partition particulièrement fascinante et musicalement flamboyante ; à ce titre, la danse des esclaves persanes censées divertir Khovansky à sa cour est aussi sensuelle et chatoyante que la Sheherazade de Rimsky, un rêve symphonique d'une beauté confondante, dans un marécage d'actes ignobles et cyniques. La féerie avant l'assassinat du prince séditionnel.

Plateau vocal très convaincant



Marfa rongée par son amour inavouable et Susanna (III)

De manière générale, tous les chanteurs convainquent ; ils partagent une indéniable intensité et vraisemblance, chacun dans leur partie. Parmi les « seconds rôles » (bien qu'en réalité chaque personnage assoit l'action globale], distinguons entre autres, le Kouzka d'**Emanuel Tomljenovic** [vocalement assuré, et qui va jusqu'au bout de son personnage, d'une veulerie presque obscène dans son jeu scénique]. De même, le scribe du ténor britannique **Michael J. Scott** ; le prince Andrei d'**Arnold Rutkowski**, comme le Galitsine de **Dmitry Golovin**, serpent altier qui sait débusquer chez le boyard Khovansky, la faille qui ronge sa cuirasse : évoquant alors « ce petit enfant qui ne trouvait pas sa place »... ; chacun

vibre du même relief dramatique et vocal.

Réussissant haut la main sa prise de rôle, la mezzo américaine **Raehann Bryce-Davis** [remarquée à Covent Garden en Amneris dans Aïda de Verdi) affirme une Marfa active, amoureuse et rongée par la culpabilité (son amour pour Andrei) ; son personnage rétablit charnellement l'épaisseur humaine de l'œuvre, complétant en cela la succession des confrontations politiques [plutôt glaçantes], comme les nombreux tableaux collectifs avec chœur... Elle réussit en particulier ses 3 séquences cruciales : sa voyance comme médium scrutant l'avenir [et annonçant dans une scène de pur spiritisme : exil, destitution et mort pour Galitsine] ; sa chansonnette de jeune fille éprise qui concentre ses désirs avortés et mal vécus ; enfin son duo avec le prince Andrei au moment de l'immolation collective qui dévoile sa relation trouble avec le jeune prétendant finalement sacrifié.

Saluons aussi **Dmitri Ulyanov**, dans le rôle du prince Ivan Khovanski (précédents Général Kouzoumov dans Guerre et Paix, et Boris dans Lady Macbeth de Mtsensk) ; impeccable de brutalité libre et décomplexée grâce à un chant jamais serré ni tendu ; comme le Dossifeï de la basse **Taras Shtonda** [qui endossait le rôle en 2024 à la Staatsoper de Berlin...] : aplomb manipulateur, discours dogmatique et intolérant, emprise sur chaque âme perdue qui l'approche, on comprend que cette figure du fanatisme religieux, et de la repentance aussi véhémente qu'insondable, n'ait aucune difficulté en guide sectaire, à entraîner en fin d'action ses ouailles à la mort... **Les chœurs** très sollicités dans le jeu dramatique contribuent à la violence brute du spectacle. La direction du chef argentin **Alejo Pérez** convainc particulièrement par son sens du détail qui profite évidemment aux orchestrations en jeu : celle de Rimsky qui le premier a souhaité achever la partition (1886) laissée inachevée par Moussorgski en 1881 ; celle de Chostakovitch bien sûr (1950), et plus encore assurément celle en demi teinte, spirituelle et pessimiste, de Stravinsky dont

la science des couleurs et l'économie poétique jusqu'à l'épure, semble renouer avec le génie dramatique de Moussorgski.

Le jeu des timbres, en particulier les clarinette, cor anglais [danse des esclaves persanes] et basson, souvent exposés, apportent cette tendresse bienvenue dans une fresque qui collectionne les abjections collectives de toute sorte [avec cet air sur la médisance qui en dit long alors sur la société russe épinglée par Moussorsgki]. On ne saurait disposer d'une réalisation musicale plus complète et convaincante. Ce que nous donne à voir le metteur en scène les premiers tableaux passés, et ses éléments qui se répètent souvent, tendraient à l'indigestion. Mais, pour qui est désormais familier de son travail scénique, Calixto Bieito n'a-t-il pas justement, comme but ultime, de nous faire réagir ? Que l'on apprécie pas ou peu la réalisation visuelle, le cast vocal, le travail en fosse (Orchestre de la Suisse Romande) sont absolument à écouter.

GRAND Théâtre de GENÈVE, le 28 mars 2025. MOUSSORSGSKI : La Khovantchina.

Encore 3 dates à l'affiche : demain dimanche 30 mars [16h], les 1er puis 3 avril [19h] – Durée : 4h avec entracte de 30 mn

Prochaine production lyrique présentée par le Grand Théâtre de Genève [dans la Cathédrale Saint Pierre] le STABAT MATER, oratorio de PERGOLESI mis en scène par Roméo Castellucci : du 10 au 18 mai 2025 – plus d'infos : <https://www.gtg.ch/saison-24-25/stabat-mater/>

**6 représentations
10, 12, 13, 14, 16 et 18 mai 2025 – 20h30
Cathédrale Saint-Pierre**

Place non numérotée

Durée : approx. 1h15 sans entracte

DISTRIBUTION

Direction musicale : Barbara Hannigan

Mise en scène, scénographie, costumes et lumières : Romeo Castellucci

Soprano : Barbara Hannigan

Contre-ténor : Jakub Józef Orliński

Ensemble Pomo d'Oro

Ensemble Contrechamps

Maîtrise du Conservatoire populaire de Genève

GRAND THÉÂTRE DE GENEVE, le 28 mars 2025. Modeste Moussorgski (1839-1881) : La Khovantchina (1881), drame musical en cinq actes sur un livret du compositeur et de Vladimir Stassov (orchestration de Rimsky-Korsakov – 1886, Dimitri Chostakovitch -1950 ; et Igor Stravinsky (acte V). Mise en scène : Calixto Bieito. Avec Dmitry Ulyanov, Prince Ivan Khovanski ; Arnold Rutkowski, Prince Andrei Khovanski ; Dmitry Golovnin, Prince Vassili Golitsine ; Vladislav Sulimsky, Le boyard Chakloviti ; Taras Shtonda, Dossifeï ; Raehann Bryce-Davis, Marfa ; Liene Kinča, Susanna ; Michael J. Scott, le Scribe ; Ekaterina Bakanova, Emma ; Igor Gnidi, Varsonofiev ; Emanuel Tomljenović, Kouzka ; Remi Garin, Strechniev, ... Maîtrise du Conservatoire Populaire de Genève / Choeur du Grand Théâtre de Genève (Chef des chœurs : Mark Biggins). Orchestre de la Suisse Romande / direction : Alejo Pérez

**CRITIQUE, opéra. MONACO,
Salle Garnier, le 23 mars
2025. RAVEL : L'Heure
espagnole / L'Enfant et les
sortilèges. Gaëlle Arquez,
Cyrille Dubois, Florian
Sempey, Matthieu Lécroart...
Jean-Louis Grinda / Kazuki
Yamada**

C'est la fête à Ravel. La saison de l'Opéra de Monte-Carlo s'achève on ne peut plus brillamment sur *L'Enfant et les Sortilèges* et *L'Heure espagnole* programmés au cours de la même soirée dans la joie et la bonne humeur. Ce faisant, Monaco célèbre deux anniversaires : les cent cinquante ans de la naissance de Maurice Ravel et le centenaire de la création, sur la scène monégasque, de *L'Enfant et les Sortilèges*, le 21 mars 1925. De toute évidence, cent ans plus tard l'« *Enfant* » se porte bien !

La rayonnante directrice de l'Opéra de Monte-Carlo, Cecilia Bartoli, en a confié la mise en scène à son prédécesseur **Jean-Louis Grinda**. Elle a bien fait ! Jean-Louis Grinda a réalisé là un travail d'artiste, d'esthète, d'orfèvre. Il a animé ces

Sortilèges de mille détails drôles et précis. Il a situé dans un milieu grand-bourgeois cette histoire de sale gosse qui martyrise les objets, les animaux et les domestiques qui l'entourent. Jean-Louis Grinda anime le lit à baldaquin, le fauteuil, la tasse chinoise, il juche la bonne fée au sommet d'une armoire, il fait apparaître le chat en ombre chinoise, présente l'arithmétique au milieu d'un essaim de bonnets d'âne, utilise à bon escient les effets vidéo. Tout cela est réjouissant et réussi.

La distribution est épatante. **Gaëlle Arquez** fait l'enfant. Et qu'est-ce qu'elle le fait bien ! **Axelle Saint-Cirel** incarne sa mère avec brio, **Julie Nemer** est très Chouette, tandis que **Floriane Hasler** se fait Tasse. **Florie Valiquette** fait valoir ses vocalises princières tandis que **Jennifer Courcier** se retrouve en Chauve-Souris et **Cécile Madelin** en Ecureuil. Quant à **Florian Sempey**, **Matthieu Lécroart** et **Cyrille Dubois**, ils forment un trio de chanteurs comédiens qui nous réjouit autant dans *L'Enfant et les Sortilèges* que dans *L'Heure espagnole*.

Cette *Heure espagnole*, parlons-en ! Jean-Louis Grinda la monte avec une précision... d'horlogerie suisse. Tout fonctionne à merveille... Là encore, la distribution nous ravit. En plus du réjouissant trio Dubois-Sempey-Lécroart, il y a aussi l'horloger de **Vincent Ordonneau** – et à nouveau l'excellente **Gaëlle Arquez** en horlogère.

Dans la fosse, l'**Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo** nous sert un Ravel plein d'entrain sous la direction de son chef, l'excellent **Kazuki Yamada**.

A la bonne heure !

CRITIQUE, opéra. MONACO, Salle Garnier, le 23 mars 2025.
RAVEL : L'Heure espagnole / L'Enfant et les sortilèges. Gaëlle
Arquez, Cyrille Dubois, Florian Sempey, Matthieu Lécroart...
Jean-Louis Grinda / Kazuki Yamada. Crédit photo © Marco
Borrelli

Critique, opéra. PARIS,
Palais Garnier le 21 mars
2025. DUSAPIN : Dante, il
viaggio. B. Skhovus, C.
Loetzsch... Claus Guth / Kent
Nagano

Créé en juillet 2022 au Festival d'Aix-en-
Provence, l'ultime *opus* de Pascal Dusapin remporte
un triomphe pour son entrée au répertoire de
l'Opéra national de Paris, porté par une mise en
scène magistrale de Claus Guth et une distribution
sans faille.

Voyage au bout de la lumière

Des grandes épopées de la littérature italienne, la *Divine comédie* est sans doute celle qui a le moins inspiré les compositeurs (si l'on excepte l'épisode de *Francesca da Rimini* ou celui de *Gianni Schicchi*), un paradoxe pour celui qui définissait la poésie comme « une fiction rhétorique mise en musique ». On connaît la *Dante-Symphonie* de Liszt tandis que, dans le domaine lyrique, l'opéra de Saint-Étienne avait eu la bonne idée d'exhumer en 2019 le *Dante* de Benjamin Godard, créé à l'Opéra-comique en 1890. Plus près de nous, le Palais Garnier avait accueilli en mai 2023 un vaste ballet de Thomas Adès, *The Dante-Project*.

Comme Adès, **Pascal Dusapin** s'inspire des trois cantiques de la *Divine Comédie*, et comme chez Adès, l'Enfer y occupe une place prépondérante. Cet opéra en un prologue et sept tableaux, sur un livret en italien de **Frédéric Boyer**, cite abondamment les vers de Dante (on reconnaît le célèbre incipit du premier chant ou celui du chant III, à l'entrée des Enfers : « *Laissez toute espérance, ô vous qui entrez* ») habillés d'une musique d'une exigence redoutable et constante. Le compositeur avait déjà puisé dans l'œuvre du *Sommo poeta* (dans *Comædia*, inspiré de trois extraits du *Paradis* et surtout *Passion* qui débute par une citation du chant II de l'*Enfer*). Dans *Dante, il viaggio*, le compositeur de *Perelà, l'uomo di fumo*, colle au plus près de la prosodie dantesque (il y convoque également le prosimètre de la *Vita nova* à travers le personnage du jeune Dante) et signe en moins de deux heures une fascinante synthèse du poème qu'il ne cherche pas à illustrer pompeusement et prétentieusement.

Toute adaptation lyrique d'une grande œuvre littéraire se fait toujours au prix d'une réduction parfois drastique de la source, avec ici six chanteurs, un narrateur, un chœur à quatre voix et un orchestre d'une quarantaine de musiciens. Le flux musical initial nous installe d'emblée dans une

atmosphère angoissante qui verra s'alterner morceaux instrumentaux tour à tour sombres et chatoyants et passages en *recitar cantando*, voire *parlando* (comme pour le rôle époustouflant de la *Voix des damnés* entièrement improvisée), tandis que les rôles féminins sont constamment sollicités dans l'aigu et le suraigu. L'œuvre oscille ainsi entre opéra d'intrigue et opéra de paroles, soulignant la dimension contemplative et allégorique du voyage, celui de toute humanité en souffrance, qui expérimente la solitude et la déraison avant de connaître l'ultime ataraxie. L'envoûtement y est total.



La mise en scène de **Claus Guth** est un modèle du genre et nous

plonge d'emblée dans une esthétique cinématographique à la David Lynch : on y voit un homme entre la vie et la mort à la suite d'un accident de voiture (qui défile à travers une forêt labyrinthique), tandis que le rideau qui entoure de temps à autre la scène symbolise le seuil fragile entre la vie et la mort. Cette esthétique cinématographique (les projections vidéo débutent et achèvent l'opéra) est en outre rendue par les éclairages remarquables de **Fabrice Kebour** qui évoquent le mouvement par l'alternance d'ombres et de lumières crues – projetées sur le narrateur par exemple. Le metteur en scène respecte en outre le mélange des registres propre à la poésie dantesque : le tragique côtoie l'ironie grotesque (la Voix des damnés est un vieux travesti hystérique et la danse macabre tour à tour langoureuse et convulsive se déroule dans une atmosphère aux lumières blafardes dont on ne sait si elle évoque le cirque ou l'asile psychiatrique). L'intérieur d'un salon bourgeois – très beau décor mobile d'**Étienne Pluss** – joue de ses parois coulissantes pour faire apparaître Béatrice, comme surgie du film initialement projeté et rend d'autant plus saisissant le contraste avec l'évocation des Enfers, dont les différents cercles sont évoqués avec un laconisme d'une admirable efficacité théâtrale.

La distribution a quelque peu évolué par rapport à la création aixoise. Dans le rôle du poète, **Bo Skhovus** paraît légèrement moins solide que Jean-Sébastien Bou, malgré la chaleur de son timbre et une probité dans le jeu sans faille : sa présence scénique compense ainsi une faiblesse d'intonation dans le registre grave. Déjà présente à Aix, **Christel Loetzsch**, entendue dans Penthesilea et Lady Macbeth, affronte avec justesse et ferveur la tessiture hybride du jeune Dante : son timbre magnifique de mezzo crée une illusion parfaite. Nouveau changement, la Lucie est défendue de manière impressionnante par la soprano grecque **Danae Kontora** (et n'a rien à envier à Maria Carla Pino Cury de la création aixoise...) : son timbre diaphane et ses aigus cristallins font constamment mouche, comme ceux de la Béatrice de **Jennifer France**, déjà créatrice

du rôle en 2022, la virtuosité époustouflante ne tombe jamais dans l'histrionisme gratuit et reste constamment musical. Une mention spéciale doit être accordée à **Dominique Visse**, dont la voix flûtée reste toujours d'une incroyable fraîcheur. Également habitué du répertoire contemporain (on a pu le voir au Châtelet en 1999 pour la création parisienne d'*Outis* de Berio), il campe une Voix des damnés totalement improvisée qui oscille entre le récit, le chant et le cri. Les deux derniers rôles masculins ont aussi été nouvellement distribués : Virgile trouve en **David Leigh** un bien meilleur interprète que le timide Evan Hughes : une basse caverneuse alliée à une posture hiératique, l'incarnation est idéale. Quant au narrateur **Giovanni Battista Parodi**, sa diction impeccable n'a rien à envier à la remarquable prestation de Giacomo Prestia.

Dans la fosse, **Kent Nagano** continue à défendre avec passion et précision cet opéra à la fois exigeant et envoûtant, grâce à une attention constante aux contrastes que distille une partition pourtant d'une grande sobriété expressive. Le **Chœur et l'Orchestre de l'Opéra national de Paris** se sont substitués aux forces lyonnaises, mais l'excellence est toujours au rendez-vous, magnifiée en outre par l'efficace dispositif électroacoustique de **Thierry Coduys** qui achève de faire de cette soirée de première un grand moment de théâtre musical.

Critique, opéra. PARIS, Palais Garnier le 21 mars 2025.

DUSAPIN : Dante, il viaggio. B. Skhovus, C. Loetzsch... Claus

Guth / Kent Nagano Bo Skovhus (Dante), David Leigh (Virgilio), Christel Loetzsch (Giovane Dante), Jennifer France (Beatrice), Danae Kontora (Lucia), Dominique Visse (Voce dei dannati), Giovanni Battista Parodi (Narratore), Claus Guth

(Mise en scène et chorégraphie), Karine Girard (Responsable de la reprise de la chorégraphie), Gesine Völlm (Costumes) Étienne Pluss (Décors), Fabrice Kebour (Lumières), Roland Horvath (Vidéo), Yvonne Gebauer (Dramaturgie), Thierry Coduys (Dispositif électroacoustique), Alessandro Di Stefano (Chef des chœurs), Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris, Kent Nagano (direction). Crédit photo © Monika Rittershaus

VIDÉO : Teaser de « *Dante, Il Viaggio* » de Pascal Dusapin à l'Opéra national de Paris

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique, le 19 mars 2025.
RAMEAU : Samson. J. Ott, A. M. Labin, J. Roset, M. Palazzi... Claus Guth / Raphaël Pichon

Présentée [au festival d'Aix-en-Provence à l'été dernier](#), la nouvelle production de *Samson* de Jean-

Philippe Rameau fait cette fois étape à l'Opéra-Comique : de quoi découvrir un ouvrage perdu et reconstruit en forme de *pasticcio*, suite au méticuleux travail opéré conjointement par Raphaël Pichon et Claus Guth, à partir du livret original écrit par Voltaire. Tout, dans ce spectacle, passionne, jusque dans ses excès d'enthousiasme dans la fosse.

Après le projet déjà audacieux de réunir des raretés schubertiennes dans une dramaturgie originale, appelée L'Autre voyage ([voir l'an passé](#)), Raphaël Pichon choisit à nouveau de sortir des sentiers battus, en se situant à mi-chemin entre reconstitution historique et création originale. Accusé d'impiété par la censure, Samson ne trouve en effet jamais le chemin de la scène, expliquant pourquoi la musique est recyclée entre plusieurs autres chefs d'oeuvre raméliens, ce qu'attestent plusieurs correspondances concordantes. Tel un archéologue à la recherche du moindre indice, le chef français s'est attaché à recréer cet ouvrage composé en 1734, dans la foulée du succès du premier opéra de Rameau, *Hippolyte et Aricie*.

Plusieurs éléments de la volonté initiale manifestée par Voltaire ont été respecté, comme la faible place des récitatifs et des divertissements dansés, mais aussi le choix d'une fin tragique, inhabituelle pour l'époque. D'autres choix sont plus contestables, tel que celui de renoncer à suivre la lettre du livret de Voltaire, afin de le réécrire au service d'une nouvelle dramaturgie. Il faut évidemment accepter ce parti-pris (assumé par le chef et le metteur en scène) pour donner sa chance au spectacle. Parmi les innovations, **Claus Guth** choisit de retourner au récit de l'Ancien testament, au moyen de nombreuses citations projetées, qui narrent la vie du héros depuis son enfance. Les références messianiques autour

de la naissance de Samson, annoncée par un ange, prennent ainsi une place inattendue. Outre l'ajout du rôle de l'Ange, celui de la mère de Samson permet de recentrer l'histoire autour de sa tragédie personnelle, en victime collatérale des velléités guerrières infatigables de son fils. Les monologues interprétés par la comédienne **Andrea Ferréol**, au ton juste et déchirant, rythment l'action en donnant une autre temporalité, à même de donner une distance bienvenue par rapport aux événements passés.



La volonté de mettre en relief les musiques de Rameau avec une création contemporaine en « *sound design* » est moins indispensable, même si elle donne au spectacle une tonalité plus actuelle. Les ambiances éthérées agissent davantage comme des marqueurs de transitions, auxquels on s'habitue peu à peu. On préfère les autres aspects décisifs du spectacle, de la superbe scénographie revisitée par des éclairages variés et inventifs (notamment un immense néon qui s'abaisse

horizontalement pour accentuer les événements surnaturels) à la direction d'acteur mouvante et bondissante, telle une chorégraphie. Les effets de ralentis ou d'immobilisme, toujours surprenants, opposent bien les deux camps en présence.

En dehors de quelques détimbrages en première partie de soirée, **Jarrett Ott** compose un Samson vibrant et incarné, d'une humanité très touchante. La prononciation idéale du français se pare d'un léger *vibrato*, admirablement projeté. On aime la voix puissante d'**Ana Maria Labin** (Dalila), certes moins à l'aise dans la diction, mais dont le caractère fait ressortir son timbre corsé. Parfois en difficulté dans les accélérations, **Julie Roset** (Timna) ravit dans les passages plus apaisés, faisant valoir des phrasés et un timbre délicieux. Aux cotés des superlatifs **Laurence Kilsby** (Elon) et **Camille Chopin** (l'Ange), seul **Mirco Palazzi** (Achisch) montre quelques limites dans les graves, tout en assurant l'essentiel.

Enfin, la direction de **Raphaël Pichon** emporte tout sur son passage, à force d'énergie incandescente dans les attaques, de *tempi* survitaminés et d'une volonté d'articulation prononcée. Cette direction « *en technicolore* », aux forte omniprésents, donne un vent de jeunesse à Rameau, qui ne vise pas à faire l'unanimité. Ce geste tempétueux sait heureusement trouver le chemin d'une musicalité plus déliée dans les parties doucereuses, comme un baume apaisant, surtout en dernière partie de soirée.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique, le 19 mars 2025. RAMEAU : Samson. Jarrett Ott (Samson), Ana Maria Labin (Dalila), Julie Roset (Timna), Mirco Palazzi (Achisch), Laurence Kilsby (Elon), Camille Chopin (l'Ange), Richard Pittsinger (Premier juge, un Convive), Andrea Ferréol (la Mère de Samson), Pascal Lifschutz (un sans-abri), Orchestre et chœur Pygmalion, Raphaël Pichon (direction musicale) / Claus Guth (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra-Comique jusqu'au 23 mars 2025. Crédit photo © Stefan Brion

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra national, le 18 mars 2025. BATTISTELLI : 7 minutes. N. Petrinsky, N. Beller-Carbone, J. Daviet... Pauline Bayle/ Miguel Perez Inesta.

Que vont décider les 11 ouvrières à qui leur patron propose de renoncer à leur pause quotidienne de 7 minutes pour sauver leur usine ? Cette angoissante question est le sujet de l'opéra précisément intitulé « *7 minutes* » de Giorgio Battistelli – qui est donné à l'Opéra Lyon comme

3ème ouvrage dans le cadre de son Festival de Printemps (aux côtés de *La Forza del destino* et de *L'Avenir nous le dira* de Diana Soh). Comme si on était dans un exercice de télé-réalité, le compositeur a voulu mettre en musique les échanges verbaux « réels » entre les onze femmes en colère. Mais l'exercice est difficile. En effet, le débit du chant n'est pas aussi rapide que celui de la parole. Les dialogues n'ont pas la vigueur attendue. Ils ne nous accrochent pas. Ce n'est que vers la fin que le spectacle acquiert une certaine intensité. Et cela permet finalement de soulever les applaudissements.

L'histoire de ces « *7 minutes* » est inspirée de celle, réelle, de la révolte des employées de l'entreprise Lejaby à Yssingeaux en 2012. On se souvient des larmes de leur déléguée au journal de 20 heures de France 2. L'histoire a été transposée sur scène par un auteur de théâtre, **Stefano Massini**. De là s'en est suivi l'opéra de Giorgio Battistelli. Mais la différence entre le théâtre et l'opéra c'est que, dans le premier cas, on peut reproduire avec exactitude le dialogue parlé. Pas dans le second. Le compositeur a eu beau utiliser des mélodies hachées, avec des changements brusques d'intervalles, on ne perçoit pas vraiment la violence des débats, des insultes, des invectives. Dans l'expression musicale, il ne fait pas de différence entre une phrase banale comme « *Donnes moi une cigarette* » et une exclamation angoissée comme « *Ils vont toutes nous virer !* »

Les chanteuses font leur maximum pour défendre leurs personnages, en particulier l'interprète du rôle de Mireille, **Jenny Daviet**, qui nous est apparue la plus combative du groupe. Notre admiration va aussi à **Natascha Petrinsky** qui,

chantant quasiment en permanence, incarne Blanche, la déléguée du personnel. Elle appuie ses arguments sur de beaux sons graves. Vive comme un feu follet, la benjamine du groupe, **Elisabeth Boudreault** (Sophie), fait briller l'éclat de sa jeunesse par son soprano colorature. Annoncée souffrante, **Shaked Bar** a néanmoins parfaitement assuré son rôle de Rachel. **Giulia Scopelliti**, vêtue d'une robe de cocktail, au milieu de ses camarades en pantalon, incarne une Agnieszka touchante, terrorisée par l'idée de perdre son emploi. **Anne-Marie Stanley** impose dans son *solo* du III son personnage de Mahtab. (« *Mon sentiment c'est que vous, vous commencez à connaître la peur...* »). Cette belle distribution est complétée par **Sophia Burgos**, **Eva Langeland Gjerde**, **Jenny Anne Floryn** et **Lara Lagni**.

Tout cela est bien mis en scène par **Pauline Bayle**, dans un décor unique qui est un coin d'usine, tandis que **Miguel Pérez Iñesta** dirige efficacement l'orchestre – ainsi que le **Chœur de l'Opéra national de Lyon...** mais là, pas de problème, le chœur a été enregistré et est diffusé par bande !

A la fin, dans l'histoire, les votes pour la reprise du travail étant équilibrés, tout dépend de la dernière votante, Odette, laquelle est efficacement interprétée par **Nicola Beller Carbone**. Le suspens est à son comble. Si elle vote oui, l'usine reste ouverte, si elle vote non, elle ferme. Que va-t-il se passer ? Le rideau tombe... Deux heures se sont écoulées. Ces « *7 minutes* » ont, en effet, duré deux heures...

BATTISTELLI : 7 minutes. N. Petrinsky, N. Beller-Carbone, J. Daviet... Pauline Bayle/ Miguel Perez Inesta. Crédit photo © Jean-Louis Fernandez

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 14 mars 2025. GRIEG : Peer Gynt. B. de Roffignac, R. Camarinha, D. Bigourdan... Olivier Py / Anu Tali

Depuis sa création, *Peer Gynt* est rarement donnée dans sa forme originelle. Pièce-fleuve, de près de quatre heures, alliant musique, danse, théâtre..., en soi une œuvre d'art totale – le *Gesamtkunstwerk* n'était pas l'apanage de Richard Wagner, elle peut intimider et l'on a plus souvent en concert la suite d'Edvard Grieg que l'œuvre d'Henrik Ibsen. Limoges en 2017, avec beaucoup de coupes, ou Dijon en 2014 avaient tenté le pari. Mais force est de constater que, depuis la création, « les deux œuvres ne se recroisent presque plus », comme le déplore Olivier Py qui a pris l'initiative de porter le projet sur la scène du Théâtre du Châtelet, tout en assurant la traduction de la

pièce, parties chantées incluses.

Une traduction faite à partir de l'anglais, « *qui accélère la langue* », et, notamment pour le chant, une « *tradaptation* », néologisme qui décrit une traduction effectuée « *selon les règles de la prosodie* », pour parvenir à une traduction non pas littéraire mais « *musicale et théâtrale* ». L'accessibilité du texte s'en trouve accrue, même si parfois les sur-titres en anglais aident à entendre les vers d'Ibsen, parfois écorchés par certains acteurs soumis il est vrai à une mise en scène frénétique où l'on se déplace comme on parle – vivement. Frénétique ? Le mot n'est pas usurpé : le metteur en scène impose à sa troupe une course sans fin, débridée, joyeuse ou violente, course existentielle dira-t-on si l'on s'en tient au thème de la pièce. A la circulation des personnages répond celle des décors. Typiquement nordiques dans leur simplicité et avec leurs toits très pentus, des maisons vont et viennent côté cour comme jardin, où s'abrite la mère de Peer, où se recueille et attend Solveig. Le plateau parfois s'ouvre pour faire surgir, ici une salle de bal, là un asile psychiatrique au-dessus desquels on peut circuler – et les acteurs ne s'en privent évidemment pas. Quelques accessoires du plus sommaire, un carton, au plus inattendus : un bateau gonflable, un palmier, jalonnent la scène et les acteurs s'en emparent et en jouent avec une forme d'avidité folle, comme pour ajouter au caractère survolté de la soirée. Toute la chorégraphie (**Ivo Bauchiero**), dansée ou non, force l'admiration tant elle ne laisse aucun répit et se déroule impeccablement.

Saluons ici **Bertrand de Roffignac** qui, en Peer Gynt, livre une performance éblouissante en occupant l'espace durant les plus de deux-cents minutes d'un spectacle à la durée extravagante. Savourant un texte incisif et drôle, le comédien déclame, murmure, grogne, apostrophe le public à l'occasion, rumine des

monologues, tour à tour joyeux, sombre voire sinistre, contemplatif, pessimiste ou interrogatif. De tous ces registres surgit un personnage fantasque, pas forcément aimable mais profondément vivant. Jusqu'à la scène finale où, aux pieds de Solveig, qui l'a attendu sa vie durant dans une résignation sulpicienne, il se couche, dans une posture fœtale, soulignant combien il confond l'amour de la femme et de la mère.

La scène du Châtelet est vaste. Le dispositif scénique relègue **l'orchestre** au second plan, les musiciens étant soit occultés par un rideau, soit aperçus en transparence à travers ce même rideau qui s'orne alors de silhouettes projetées et mouvantes. La lisibilité de la partition n'en souffre aucunement. Certains intermèdes musicaux sont abordés comme une pause dans la pièce, d'autres sont au cœur de l'action, comme la célèbre danse du roi de la montagne ou la chanson de Solveig. La distance n'empêche aucunement la musicalité et l'on saluera ici la parfaite homogénéité de l'ensemble, avec une mention pour les percussions, parfaitement tenus, et les bois d'une grâce toute nocturne. Les parties chantées mettent ainsi en valeur les interprètes, qu'ils soient comédiens s'essayant au chant avec plus ou moins de bonheur, ou chanteurs confirmés. En Solveig, **Raquel Camarinha** marque sans doute un peu trop de retenue pour laisser son chant s'épanouir pleinement mais cela s'explique probablement par le personnage qui lui est confié, d'une tendresse assez rigide. Et sa berceuse finale balaie toute réticence. Endossant plusieurs rôles (Roi des Trolls, le Courbe...), **Damien Bigourdan** fait entendre ses qualités vocales, tout en s'épanouissant dans l'exubérance scénique voulue par Olivier Py. On notera aussi les petits mais multiples rôles dévolus à **Clémentine Bourgoïn, Justine Lebas, Lucie Peyramaure** – notamment lorsqu'elles forment avec bonheur un délicieux trio de vachères.

Une réussite. Totale comme l'œuvre !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 14 mars 2025.
GRIEG : Peer Gynt. B. de Roffignac, R. Camarinha, D.
Bigourdan... Olivier Py / Anu Tali. Crédit photo © Vahid
Amanpour

VIDÉO : *Trailer* de « Peer Gynt » de Grieg selon Olivier Py au
Théâtre du Châtelet

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra
national, le 17 mars 2025.
VERDI : La Force du destin.
H. Sabirova, R. Massi, A.
Granbaatar... Ersan Mondtag /
Daniele Rustioni

Dans cette *Force du destin* de Giuseppe Verdi, dans
le cadre du Festival de Printemps de l'Opéra de

Lyon, deux protagonistes forcent l'admiration : le baryton **Ariunbaatar Ganbaatar** et le chef **Daniele Rustioni**. Ce sont les héros de la soirée. Le chanteur venu de Mongolie fait une entrée fracassante dans le monde des chanteurs verdiens. Sa scène du III (« *Urna fatale* ») est un des grands moments du spectacle. Quant au chef, il conduit son orchestre avec une précision et un panache exemplaires. Au moment des saluts, lorsqu'il est arrivé sur scène, la salle s'est levée. C'était l'apothéose d'une grande et belle soirée.

Si ces deux protagonistes forcent l'admiration, le metteur en scène **Ersan Mondtag**, lui, force l'imagination. On s'interroge sur ses intentions. On comprend, certes, qu'il veut évoquer l'époque expansionniste de l'Espagne en Amérique du Sud et l'exploitation des Incas. Cela a des relents de colonialisme qui ne sont pas sans écho avec la politique internationale actuelle. Mais on se demande quand même pourquoi les femmes sont coiffées d'oreilles de lapin façon *Play Boy*, pourquoi les costumes mélangent les cottes moyennâgeuses et les costumes contemporains (avec épaulettes en pointes, s'il vous plaît !), pourquoi cette abondance de têtes de morts sur tous les éléments du décor, pourquoi l'acte III se déroule dans un théâtre transformé en hôpital militaire, pourquoi, dans la scène finale, des personnages reviennent entourer Léonora, Carlo et Alvaro qui sont censés conclure à trois la tragédie ? Mais malgré ces questions, on a droit à un beau spectacle qui permet d'éprouver un crescendo d'émotion d'un bout à l'autre de la soirée. C'est bien là le principal...

Le reste de la distribution est de grande qualité. La soprano **Hulkar Sabirova**, venue d'Ouzbékistan, a belle allure avec sa voix large, sonore, à l'aise dans le répertoire verdien. Le

ténor **Riccardo Massi** possède un très beau timbre. Il a des passages vraiment émouvants, surtout dans le IV, et d'autres où on le sent à la limite de la voix verdienne. **Maria Barakova** est une éclatante Preziosilla. Le doyen **Michele Pertusi** incarne un superbe Padre Guardiano, et dans le reste de ce beau plateau, citons **Paolo Bordogna** en Fra Melitone et **Francesco Pittari** dans le rôle de Trabuco.

Les **Chœurs de l'Opéra national de Lyon** sont éclatants. Le chef leur donne un élan considérable. Et là, on en revient à l'excellence de Daniele Rustioni. Ce spectacle, c'est la force du destin... et de Rustioni !

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra national, le 17 mars 2025. VERDI
: La Force du destin. H. Sabirova, R. Massi, A. Granbaatar...
Ersan Mondtag / Daniele Rustioni. Crédit photo © Jean-Louis
Fernandez