

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Eglise de Saint-Louis-en-
l'île, le 24 janvier 2025.
HAENDEL : Rinaldo (version de
1731 / Extraits). Ensemble Il
Groviglio, A. Khasserova
(soprano), L. Lopez Gonzalez
(contre-ténor), Marco
Angioloni (ténor et
direction)**

Un des morceaux les plus connus de toute la musique baroque est « *Lascia ch'io pianga* ». Ce tube a été inspiré par une *sarabande* issue d'un opéra de Keiser que Georg Friedrich Haendel a repris dans sa jeunesse, à Hambourg en 1705, dans son premier opéra, *Almira*. Cette mélodie entêtante est le point de bascule à la fois de l'Oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* et de *Rinaldo*, tout premier opéra du *Caro Sassone* à Londres, en 1711. Haendel aimait remanier ses opéras, surtout entre deux créations, ou pour remplir les caisses de sa compagnie. En 1731, Haendel voyait son étoile diminuer avec une opposition de plus en

plus féroce face à son monopole peu ou prou justifié. *Rinaldo*, grand succès en 1711, est remanié et repris en 1717, est monté une troisième fois par Haendel sous une nouvelle mouture reprenant quelques airs des opéras *Lotario* et *Admeto*. Ayant désormais une soprano comme Anna Maria Strada del Pò, ou des mezzos et contraltos telles que Francesca Bertolli ou Antonia Merighi, en plus du ténor Annibale Pio Fabbri, Haendel pouvait donner à *Rinaldo* des couleurs nouvelles et une force théâtrale rutilante.

Marco Angioloni et son ensemble *Il Groviglio* nous surprennent positivement avec chaque projet qu'ils portent, [comme dernièrement la résurrection de *Sosarme* du même Haendel](#) au Château de Versailles. C'est encore à l'initiative de ce jeune ténor (et désormais chef d'orchestre...) que des merveilles tels *Poro, Re delle Indie* (toujours de Haendel) ou la *Santa Editta* de Stradella sont revenues parmi nous avec toutes leurs nuances. Marco Angioloni s'engage dans la défense et la restitution du répertoire avec un courage digne du grand *Rinaldo* et ses compagnons, en affrontant tous les obstacles et entouré d'une équipe parfaitement bien choisie.

Pour le retour de ce *Rinaldo* dans sa version de 1731, Marco Angioloni a d'abord enregistré l'intégralité de l'œuvre dans un disque paru... Il y a trois jours, vendredi 14 février ! Mais en avant-première, c'est au cœur même de la Capitale que Marco Angioloni avait réuni une équipe réduite de ses musiciennes et musiciens pour célébrer la sortie de l'album, et faire résonner sous la coupole de l'Église Saint-Louis-en-l'île des extraits de ce *Rinaldo* 1731 (en première française !). A la fois à la baguette et en incarnant le rôle de Goffredo, **Marco Angioloni** transmet avec enthousiasme toutes les nuances de cette partition. Avec un timbre généreux et une

très belle énergie, il campe le rôle de Goffredo dans sa réécriture pour Annibale Pio Abbri.

Il a par ailleurs convié l'extraordinaire soprano kazakh **Anara Khasserova** – que l'on souhaiterait voir plus souvent dans les distributions en France. Anara Khasserova chante à la fois des extraits d'Almirena et d'Armida avec un sens égal de la musique et du théâtre. Le timbre est d'une magnificence extraordinaire tant de grave que dans la précision des aigus. En Rinaldo et Argante c'est le superbe contre-ténor **Logan Lopez Gonzalez** qui nous ravit avec la belle ligne vocale subtilement ponctuée de magnifiques nuances. Logan Lopez Gonzalez manie l'agilité avec virtuosité mais toujours avec le sens d'un goût très sûr et une émission claire : il est l'une des plus belles voix de contre-ténor de sa génération. A suivre absolument !

Rinaldo 1731 est une mouture aux trésors insoupçonnés, finalement rendue à la postérité grâce à l'énergie enthousiasmante de **Marco Angioloni** et de son ensemble **Il Groviglio**. Sous les dorures et les marbres de Saint-Louis-en-l'île, l'esprit rebelle du Tasse épouse les lambris et moulures baroques, alors qu'à l'entrée de l'église un formidable Jacques Stella garde depuis des siècles l'enceinte de ce haut lieu de musique, avec une explosion de couleurs dans un brillant silence.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Eglise de Saint-Louis-en-l'île, le 24 janvier 2025. HAENDEL : Rinaldo (version de 1731 / Extraits). Ensemble Il Groviglio, A. Khasserova (soprano), L. Lopez Gonzalez (contre-ténor), Marco Angioloni (ténor et direction).
Crédit photo © Droits réservés

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre des Champs-Élysées,
le 13 février 2025. HAENDEL :
Semele. P. Yende, A. Coote,
B. Sherratt, C. Vistoli...
Oliver Mears / Emmanuelle
Haïm**

Les histoires des maîtresses et favorites sont intrinsèquement liées au destin des puissants. De Messaline et Poppée à Stormy Daniels, en passant par la Sémélé devenue Junon, ou encore Camilla Parker-Bowles. Même les présidents de la vertueuse République française ont eu leurs déboires d'antichambre, le plus célèbre étant l'intransigeant Félix Faure mort dans les bras de sa maîtresse au cœur du Palais de l'Élysée. L'opéra n'a pas cessé de s'inspirer des plus « royales » amours indélicates du coureur Zeus, ses innombrables amours et leur châtiment par la jalousie d'Héra, la gardienne de l'hyménée et des vertus conjugales. Dans une optique plus contemporaine, ces livrets ont quelque chose du *tabloïd* de *La Calisto* à *Powder her face*. Une

succession de drames des mœurs aux entrefilets sensationnalistes et scandaleux.

« *À quoi m'ont servi toutes ces scènes?* » (Ovide, *Les Métamorphoses*, L. I, III, *Junon et Sémélé*)

Sémélé est la maîtresse la plus proche d'une *bimbo* aux ambitions démesurées, une arriviste châtiée par ses désirs et ses excès. Sémélé n'est pas une victime, elle consent absolument et cherche à s'embraser dans les affres de la passion. Sémélé est la figure même de la favorite en quête de pouvoir par la séduction. A aucun moment dans les livrets ou les adaptations, Sémélé est une victime : elle n'aime que son reflet et ce qu'elle représenterait en tant qu'immortelle. Le livret que **Georg Frederic Haendel** met en musique est l'un des meilleurs écrits de toute sa production. Conçu en 1706 pour l'opéra éponyme de John Eccles, **Semele** a été écrit par l'excellent dramaturge **William Congreve**. Roué et romanesque, Congreve a la plume aiguisée et précise d'un Molière et brocarde sans ambages les puissants et les mortels. Dans *Semele*, encore plus avec la musique sensuelle de Eccles, Congreve n'en fait pas un personnage positif mais une sorte d'hétaïre capricieuse, égoïste et affreusement ambitieuse, à l'image de Lady Castlemaine, maîtresse du roi Charles II, encore dans toutes les mémoires en 1706. Absent de l'adaptation de Haendel, mais sublimement mis en musique par Eccles, l'air « *I love an I am loved* » exprime les véritables intentions de *Semele* : « *Tho' daily I prove the pleasures of Love, I die for the joys of ambition* ». C'est clair, *Semele* est victime de sa propre folie, une sorte d'*influenceuse* pathétique.

Coproduction entre le **Théâtre des Champs-Élysées** et la Royal

Opera House Covent Garden de Londres, quelle idée absurde est passée par la tête au metteur en scène **Oliver Mears** de tordre le mythe et le livret de Congreve pour en faire une fable passablement ridicule sur le « patriarcat » ponctuée de tableaux à la teneur plus que douteuse. Oliver Mears fait de Semele une victime des privautés de Jupiter, une sorte de Tom Selleck sans charme. Conspirant à découvert la Junon dans la « vision » du metteur en scène est une « *desperate housewife* » pataude à la choucroute capillaire digne de Claudia Islas. Les autres personnages sont des images de carton pâte sans fond, comme si Oliver Mears refusait obstinément de s'y intéresser pour faire des « blagues » de peur que le public s'ennuie ou ne comprennent pas. Oliver Mears montre ici une arrogance doublée d'un irrespect total de l'oeuvre qu'il adapte. Il serait temps que les metteuses et metteurs en scène prennent conscience que leurs visions détruisent le véritable message d'un objet de sensibilité du passé. Malheureux Haendel qui voit en quelques semaines sur des scènes parisiennes deux de ses chefs d'oeuvre diffractés dans des images abstruses pour coller aux combats de notre époque insensée. Cette mise en scène rappelle un mot de Sacha Guitry, repris à l'envi : « *l'art cesse d'être de l'art dès lors qu'il est couvert par l'ordure.* »

Ce qui nous a totalement révolté dans la réalisation scénique nous a ravi musicalement. **Pretty Yende** a la voix de ce rôle conçu pour Elisabeth Duparc. Avec un timbre riche et une belle agilité ; Pretty Yende permet à sa Semele de nous charmer encore et toujours malgré parfois une maladresse théâtrale sans doute liée à l'atroce mise en scène. **Ben Bliss** se distingue de son Tom Rakewell à l'Opéra de Paris par une belle couleur et une présence bien plus aguerrie, mais encore un manque d'engagement dramatique manifeste. En Junon délaissée, **Alice Coote** peine à atteindre les exigences vocales du rôle, un manque de soutien constant, un souffle erratique et des couleurs assez fades ont épousé le manque d'imagination de la mise en scène d'Oliver Mears. En revanche l'Ino sublime de

Niamh O'Sullivan nous a ravi et a donné au rôle d'Ino toute son épaisseur avec un timbre riche et débordant de nuances. L'Athamas de **Carlo Vistoli** explose dans son air à la fin de l'opéra avec toute l'immense talent que l'on connaît à cet extraordinaire soliste. **Marianna Hovanisyan** est une Iris truculente mais d'une très belle aisance. **Brindley Sherratt** a un talent comique sans doute mais un timbre sans nuances ni agilité en Somnus et Cadmus.

Superbes choristes, musiciennes et musiciens du **Concert d'Astrée** qui ont un talent rare pour rendre à Haendel toute sa magnificence. **Emmanuelle Haïm** a su mener l'intégralité de cette partition vers l'Olympe et nous faire découvrir des nouveaux joyaux dans cette mer de merveilles. A l'égal que l'*Orlando* du Châtelet, c'est musicalement que cette production a atteint des hauteurs céruléennes.

Gageons que le Théâtre des Champs-Élysées, dans sa tradition de scène baroque et Haendélienne saura à l'avenir choisir les mises en scène dans le respect de l'oeuvre plutôt qu'avec l'adaptation égocentrique des débats hystériques de notre époque. La terrible jalousie de Junon saura sans doute garder le mariage de la fosse et du plateau.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 13 février 2025. HAENDEL : Semele. P. Yende, A. Coote, B. Sherratt, C. Vistoli... Oliver Mears / Emmanuelle Haïm. Crédit photo © Vincent Pontet

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES,

Théâtre Royal de la Monnaie (du 4 février au 2 mars 2025). WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. I. Brimberg, B. Register, A. Ainger... Pierre Audi / Alain Altinoglu

La *Tétralogie* de Richard Wagner présentée par La Monnaie de Bruxelles a suscité de vives réactions, notamment en raison des choix audacieux et du départ précipité du metteur en scène Romeo Castellucci après *La Walkyrie*. Les raisons de son retrait restent floues, alimentant les discussions pour les années à venir. Pierre Audi a été appelé en urgence pour reprendre les rênes, décidant de s'éloigner du travail de son prédécesseur. Après [un Siegfried réussi malgré les contraintes de temps](#), l'attente était grande pour ce *Crépuscule des dieux*.

Pierre Audi a brillé en optant pour une approche à la fois stylisée et fidèle à l'œuvre originale, respectant scrupuleusement les indications de Wagner. Les personnages sont incarnés avec justesse : Siegfried en héros intrépide, Brünnhilde en walkyrie déchue, les Gibichungen en ambitieux manipulateurs, et Hagen en figure de haine pure. La direction d'acteurs, précise et nuancée, permet une immersion totale dans l'histoire, évitant les écueils d'un réalisme simpliste. La stylisation est l'autre pilier de cette production. Des

formes géométriques, des éclairages somptueux et des costumes intemporels évoquent les mises en scène épurées de Wieland Wagner. Certaines images marquent durablement : les Nornes enveloppées dans des cocons métalliques, le dialogue halluciné entre Hagen et Alberich, ou encore les Filles du Rhin drapées dans des vagues lumineuses. Seul bémol : la fin, où l'embrasement du *Walhalla* manque un peu de grandeur. Cependant, le retour des Filles du Rhin, souvent sacrifié dans d'autres productions, est une touche appréciée. Certains ont regretté l'absence de « déconstruction » ou de « distance critique », mais cette version, à la fois traditionnelle et rafraîchie, offre une beauté naïve et envoûtante.

Les chanteurs réunis à Bruxelles s'avèrent à la hauteur. **Bryan Register** incarne un Siegfried lyrique et touchant, bien que parfois limité en puissance. **Ingela Brimberg**, en Brünnhilde, déploie une voix puissante et expressive, malgré une fatigue perceptible dans l'immolation finale. **Ain Anger**, en Hagen, est une révélation, avec une présence scénique et une voix sombre qui captivent. Les Gibichungen, interprétés par **Andrew Foster-Williams** et **Anett Fritsch**, sont tout aussi convaincants, tout comme **Nora Gubisch** en Waltraute, ainsi que les 3 Nornes et les 3 Filles du Rhin, toutes impeccables dans leurs rôles respectifs.

La direction musicale d'**Alain Altinoglu** est un autre point fort. L'**Orchestre symphonique de La Monnaie** livre une performance d'une richesse et d'une précision remarquables, rappelant la tradition bayreuthienne. Altinoglu sait équilibrer les forces orchestrales avec les voix sur scène, créant des moments de poésie pure, comme le *prologue* avec les Nornes, ou des envolées lyriques, comme la scène des Filles du Rhin.

Malgré quelques imperfections, cette production s'impose comme l'une des plus belles des dernières années au Théâtre Royal de la Monnaie. La mise en scène de Pierre Audi, bien que moins audacieuse que celle de Castellucci, reste cohérente et

efficace, servie par une distribution et une direction musicale de haut vol. Le public, debout à la fin, a salué chaleureusement cette réussite, marquant ainsi la fin d'une aventure artistique mémorable.



CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre Royal de la Monnaie (du 4 février au 3 mars). WAGNER : Le Crépuscule des Dieux. I. Brimberg, B. Register, A. Ainger... Pierre Audi / Alain Altinoglu. Toutes les photos © Monika Rittershaus

**CRITIQUE, opéra. TRONDHEIM,
Salle de concert de la Loge,
le 30 janvier 2025. ORLANDINI
: Arsace. A. Hallenberg, L.
Garcia, G. Bridelli, L.
Johnson, A. Yvoz... Orkester
Nord, Martin Wahlberg
(direction)**

*Au cœur des frimas sillonner les airs
vers la demeure de l'hiver n'est pas une
tâche aisée, mais elle demeure
envoûtante. Par-delà les cols engourdis
dans leur rêve de glace des montagnes
norvégiennes, le soleil de Munch explose
en mille feux orangés. Au large, les
montagnes croisent leurs avant-bras
puissants face aux tempêtes pour bercer
dans la quiétude du fjord, le bijou
serti de glace de la ville de Trondheim.*

L'ancestrale cité portuaire flottant dans l'azur profond de sa baie recueillie lance aux lumières boréales son clocher vert-de-gris comme un doigt pointé vers les étoiles polaires.

Telle est le lieu où chaque année se déroule le fabuleux **Festival baroque de Trondheim** sous la lumière dorée et blanche de fin janvier. Outre la ville qui est un trésor de patrimoine bâti et d'un grand dynamisme, la manifestation baroque dirigée par le chef d'orchestre et directeur artistique **Martin Wahlberg**, est un des rares festivals scandinaves à s'engager dans la redécouverte et le renouvellement du répertoire. Après avoir enregistré des magnifiques opéras comiques de Grétry et de Duni, Martin Wahlberg et son magistral **Orkester Nord** se sont lancés dans une aventure formidable, la recreation en première mondiale de l'**Arsace** de **Giuseppe Maria Orlandini**.

Orlandini est passablement oublié au XXIème siècle et c'est dommage, c'en est même une faute. De son vivant Orlandini a été l'un des compositeurs les plus estimés et célébrés par ses contemporains. Händel, Mattheson, Vivaldi, Porpora et même des esprits tels que Burney lui reconnaissaient à la fois du génie mélodique et une inventivité sans limites. Laborde en parlait en termes élogieux « *très habile Professeur, d'un mérite reconnu par tous les connaisseurs.* » Giuseppe Maria Orlandini a composé des opéras et des *intermezzi* repris partout en Europe et même en France, en pleine révolution ramiste.

En 1715, Orlandini met en musique le livret d'Antonio Salvi, *Amore e maestà*, inspiré directement d'une tragédie de Thomas Corneille, *Le comte d'Essex* (1678). Cette tragédie conte les

amours malheureuses d'Elizabeth Ière d'Angleterre et Robert Devereux. Sujet opératique par excellence notamment repris par Gaetano Donizetti de la pièce d'Ancelot en 1837 dans son *Roberto Devereux* qui revient de temps en temps sur les plateaux de diverses maisons en Europe et aux Amériques.

Pour sa reprise à Londres en 1721, sous l'impulsion de Händel, cet opéra sera adapté par Paolo Rolli dans la Perse Achéménide sous le nom d'*Arsace*. Libérée par diplomatie de toute allusion à la grande Elizabeth et ses amours automnales, *Arsace* a rencontré un certain succès, c'est cette version que Johann Mattheson adaptera à Hambourg en 1722. Malgré tout le travail de Rolli, on reconnaît tout de même le destin funeste du comte d'Essex avec la même intensité que dans l'opéra de Donizetti ou l'iconique film de Michael Curtiz avec Bette Davis et Errol Flynn.

Arsace est une des ces œuvres qui peuplent les rayons des bibliothèques et qui sont injustement ignorées au profit des sempiternelles reprises des mêmes titres. Ce fichu quart d'heure que subissent de tels trésors de l'intelligence humaine n'a rien à voir avec la qualité qui leur est propre mais avec une indifférence qui raye dans la sottise et la béotie. Heureusement que des artistes tels que Martin Wahlberg et son équipe se sont emparés de cet *Arsace* pour le faire revenir en version concert et le rendre à la postérité. A l'écoute de cette œuvre on comprend aisément les raisons de son succès et l'admiration sincère que suscitait Orlandini à son époque. En plus de la richesse de l'orchestration, l'inventivité innovante des mélodies, cet *Arsace* se finit avec un immense récit accompagné sublime de dramatisme digne du « *Quel sangue versato* » de la version donizettienne et du *close-up* final du film de Curtiz. Cet *Arsace* devrait figurer dans toutes les saisons face à la trilogie des reines ou au *Gloriana* de Britten. Nous saluons l'audace enthousiasmante de Martin Wahlberg, ses musiciennes et musiciens et le staff du Festival baroque de Trondheim.

« *Robert, I don't know which I hate the most, you for making me love you or myself for needing you so much* » (Michael Curtiz – *The Private lives of Elizabeth and Essex* : Warner Bros, 1939)

Ce drame aux dimensions épiques a été porté par une distribution de grand talent. Dans le rôle de Statira, avatar d'Elizabeth Ière, c'est la reine incontestée du baroque **Ann Hallenberg** qui a incarné le rôle le plus exigeant de la partition. Digne de Bette Davis ou de Beverly Sills, Ann Hallenberg a su donner une interprétation musicalement extraordinaire et dramatique qui s'est parachevée dans la grande scène de remords à la conclusion de l'opéra. Face à elle, l'Arsace/Devereux est la mezzo-soprano **Lorrie Garcia** à la voix profonde, le timbre riche et agile qui a su capter le rôle pathétique de l'amant jeune proie de son destin et de ses amours funestes. Objet de la convoitise d'Arsace, Rosmiri est interprétée par la sublime soprano **Lina Johnson**. Avec une tessiture parfaite pour le rôle, une ligne vocale d'une pureté éclatante et un sens parfait de l'ornementation et de la déclamation, Lina Johnson a porté Rosmiri à des hauteurs dignes des plus grandes *soprani* de tous les temps. Dans le rôle de Megabise, la fantastique **Giuseppina Bridelli** a fait des merveilles tant vocales que dramatiques, elle montre dans tous les rôles qu'elle s'approprie un sens du théâtre qui sait toucher exactement et transmet l'émotion juste, une qualité des plus grands artistes. **Anaïs Yvoz** est un nom à retenir avec un timbre riche de contrastes dans le rôle de Mitrane, espérons l'entendre encore bientôt. Dans le rôle extrêmement exigeant d'Artabano, le ténor italien **Valentino Buzza** a déployé une bravoure renversante dans les airs qu'Orlandini a réservé à un rôle héroïque probablement conçu pour le ténor **Alexander Gordon** qui maîtrisait le *canto di sbalzo*.

Martin Wahlberg et son **Orkester Nord** ont donné à cette recreation une richesse de timbres, une précision hors pair et une énergie formidable. Cet orchestre aux talents multiples mérite une tournée en France et en Europe, vivement qu'on les entende avec cet Orlandini dans les plus belles scènes. Oui, interpréter et défendre des œuvres rares comporte plusieurs risques dans notre monde soumis à la barbare divinité économique, mais l'audace paiera toujours davantage que la lâcheté. *Bravo* alors à Martin Wahlberg et son orchestre dans cette envie de battre en brèche les présupposés et de rendre à Orlandini la voix que le destin lui avait enlevée.

A la fin du séjour à Trondheim, alors que les flocons d'une neige couvrit de silence les toitures heureuses de la ville, sur les bords du fjord des cygnes de Berwick s'ébrouaient et les eaux berçaient les nuées chargées de doux coton dans un clapotis ineffable. Au loin, par delà les remparts escarpés l'océan infini semblait prendre la voix de Victor Hugo dans sa *Légende des Siècles* :

« Ma plaine est la grande plaine ;

Mon souffle est la grande haleine

Je suis terreur ; J'ai tous les vents de la terre pour passants

Et le mystère pour laboureur”

janvier 2025. ORLANDINI : Arsace. A. Hallenberg, L. Garcia, G. Bridelli, L. Johnson, A. Yvoz... Orkester Nord, Martin Wahlberg (direction). Crédit photo © Droits réservés

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 6 février 2025. BELLINI : I Puritani. L. Oropesa, L. Brownlee, A. Kymach, R. Tagliavini... Laurent Pelly / Corrado Rovaris

Succès triomphal amplement mérité pour cette production mémorable de *I Puritani* de Vincenzo Bellini par Laurent Pelly, créée en 2013 et reprise il y a six ans, servie par un *casting* totalement renouvelé – écho d'un récent enregistrement – qui frôle la perfection.

Sur scène, un décor dépouillé et non moins suggestif qui nous plonge dans l'Angleterre de Cromwell : l'armature constituée de tiges métalliques suggère un château, une simple cellule éclairée par la tache blanche d'un lit, puis au 3ème acte, une simple tour. L'austère et ingénieuse scénographie de **Chantal Thomas**, complice de longue date du metteur en scène, fait

efficacement écho à celle des costumes déclinant des teintes de gris, marron et noir et contrastant avec la blancheur éclatante de la robe d'Elvira. Les lumières de **Joël Adam** renforcent l'impression d'austérité du monde puritain en dessinant tour à tour des ombres chinoises et des gravures de conte, et nous plongent d'emblée dans l'univers onirique qui traverse le tissu narratif. Dans sa note d'intention, **Laurent Pelly** a précisé vouloir surtout partir du point de vue d'Elvira, l'histoire n'étant qu'un prétexte au trouble et au délire qui gagne l'héroïne. La direction d'acteur, millimétrée sans être virtuose, souligne admirablement ce contraste entre le hiératisme des autres personnages, surtout féminins, dont les robes ne laissent transparaître aucun pli, et la fluidité animale d'Elvira, bientôt gagnée par l'hystérie – thème qui fit florès dans l'opéra du XIXe siècle. Hiératisme qui transparaît également dans les chœurs (toujours aussi excellemment dirigés par **Ching-Lien Wu**) ou dans le célèbre duo baryton-basse du deuxième acte.

Dans le rôle d'Elvira, **Lisette Oropesa** est époustouflante de naturel ; sa voix brillante sans être désincarnée, doublée d'une remarquable présence scénique, n'escamote jamais une diction toujours très claire, y compris dans les passages les plus virtuoses (impressionnante variation sur « *Vieni al tempio !* »). Quant à sa scène d'égarement, elle est d'anthologie. **Lawrence Brownlee**, coutumier du rôle, campe un Arturo au timbre toujours séduisant, mais au souffle un peu court dans son air d'entrée. Les choses s'arrangent au cours de la soirée, notamment au 3e acte, et ces quelques « ratés » sont largement compensés par une technique vocale hors pair. Le Giorgio de **Roberto Tagliavini** mérite tous les éloges : timbre généreux, rond et profond, malgré une certaine raideur dans le médium. Il rend parfaitement justice à la générosité de son personnage, magnifiée par une intelligibilité du texte sans faille. Le Riccardo de **Andrii Kymach** ne manque pas de

qualités : sa noirceur efficace et ses aigus tranchants ne manquent pas d'impressionner, malgré un timbre par trop engorgé. Le reste de la distribution est complétée par trois voix issues de la Troupe de l'Opéra, toutes très prometteuses : le Bruno de **Manase Latu** est un ténor clair au timbre velouté, **Maria Warenberg** insuffle à Enrichetta une jeunesse bienvenue, malgré la difficulté de la tessiture du rôle, tandis que **Vartan Gabrielian** incarne un Gualtiero convaincant, malgré un timbre encore un peu vert.

Dans la fosse, **Corrado Rovaris** dirige les forces de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris** avec précision et un sens aigu du théâtre, toujours attentif au jeu des chanteurs, malgré ça et là quelques légers décalages. Une soirée mémorable.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 6 février 2025.
BELLINI : I Puritani. L. Oropesa, L. Brownlee, A. Kymach, R. Tagliavini... Laurent Pelly / Corrado Rovaris. Crédit photo © Sébastien Mathe

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 1er février 2025. CASTIL-BLAZE :

Les Folies amoureuses. Benjamin Laurent (piano) / Chloé Lechat (mise en scène)

Grand poète baroque oublié, mais le plus méritant après Molière, **Jean-François Régnard** conçoit, en 1700, ses « **Folies amoureuses** » dont **Castil-Blaze** fait son miel dans une nouvelle partition révisée, créée en 1823 au Grand-Théâtre de Lyon, et reprise lors de la première saison de l'**Opéra d'Avignon** (fraîchement construit), en 1826. Castil-Blaze situe au centre du drame le couple nouvellement nommé Léonore et Valcour, et une intrigue qui – comme dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais – envisage un vieux barbon désireux d'épouser sa jeune et fraîche pupille ; abus de pouvoir, désir déplacé mais omnipotence phallocrate...

Heureusement, chose propre à la comédie populaire, le bon sens veille et les serviteurs du potentat domestique aident le jeune amoureux de la donzelle à la libérer et la sauver d'une emprise non consentie. L'opéra en trois actes de Castil-Blaze fut joué à Avignon lors de la première saison de son Théâtre, sa saison 1825 / 1826, et **Frédéric Roels** avait toute légitimité de programmer cet ouvrage pour fêter le 200ème anniversaire de l'**Opéra Grand Avignon**, dont il est le directeur, une comédie qui a pour originalité de ré-utiliser nombre d'airs d'opéras de Rossini – mais aussi plusieurs raretés signées Cimarosa, Pavesi, Paer... sans omettre un tube de l'époque, le Concerto « *L'orage* » de Steibelt.

De la verve à revendre dont se pare avec délices Castil-Blaze qui assemble et ré-assemble les airs dans l'esprit d'un savant pastiche, selon l'intelligence et la cohérence dramatique, où surgit une action qui s'inscrit dans la veine triomphante applaudie au Théâtre Italien de Paris. Mais si, depuis la Restauration et même déjà sous l'Empire, le public se délecte des situations cocasses et comiques alors d'usage, rien de tel ici. Selon l'art du décalage et fruit d'une minutieuse mais cohérente sélection, les airs choisis illustrent les situations et les sentiments de femmes sacrifiées et victimisées...

Tout en servant son sujet : dénoncer l'oppression dont les femmes sont (encore) l'objet, le spectacle s'inscrit parfaitement dans la thématique de la saison 2024 – 2025 de l'Opéra Grand Avignon, dédiée aux « *FEMMES !* ». L'opéra n'est pas un divertissement bourgeois ; il a perdu cette fonction depuis des mises en scène de plus en plus engagées, militantes, dénonciatrices. Ici, c'est moins le jeu des interprètes que le choix des airs et des situations évoquées qui sensibilisent sur l'offense permanente faite aux femmes pendant ce XIXème siècle si puritain et si violent, animé par une misogynie ordinaire générale. De ce point de vue, l'intention de la metteuse en scène **Chloé Lechat** (qui a précédemment signé une *Traviata* toute aussi ardente *in loco*...).

Les textes s'enchaînent en dévoilant les brûlures et l'âpreté choquante de scènes aujourd'hui condamnables, dans un dépouillement théâtral qui expose d'autant mieux le relief des airs et leur portée. Dès l'*Ouverture* de *Tancredi* (de Rossini), le pianiste **Benjamin Laurent** assure idéalement sa partie, dramatique, très vivante, affûtée, en complicité étroite avec

les chanteurs (chœur et solistes). Parmi les chanteurs saluons l'excellente **Eduarda Melo**, rossinienne engagée, fine, de surcroît intelligible : la soprano portugaise incarne une Leonore plus que convaincante. Même enthousiasme pour le Valcour du jeune ténor français **Fabien Hyon**, comme le Crispin du baryton **Aimery Lefèvre**, aussi astucieux qu'impliqué ; autant de qualités que partage aussi l'Albert de **Yuri Kissin**. Enfin, la Lisette de **Fionna McGown** offre une voix fraîche et pure, tandis que **Laura Darmon Podevin** ne démerite pas en Berthe.

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, le 1er février 2025. CASTIL-BLAZE : Les Folies amoureuses. Benjamin Laurent (piano) / Chloé Lechat (mise en scène). Toutes les photos © Droits réservés

Agenda

Prochain opéra à l'Opéra Grand Avignon: [La Bohème de Puccini dans une mise en scène de Frédéric Roels](#)

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin. Calixto Bieito / Pablo Heras-

Casado

Le metteur en scène espagnol Calixto Bieito monte à l'Opéra national de Paris son tout premier *Ring*, échelonné sur plusieurs années, en présentant le prologue *L'Or du Rhin* (1854) de Richard Wagner : toujours aussi fascinant d'efficacité dramatique, ce volet initial bénéficie de l'imagination délirante de Bieito, qui plonge les protagonistes dans un cauchemar cybernétique, en évacuant Dieux, géants et nains. Une lecture peu consensuelle et visuellement marquante, rehaussée d'un plateau vocal de tout premier plan.

On ne peut guère s'attendre de Calixto Bieito une certaine tiédeur, lui qui a passé une grande partie de sa carrière à provoquer des scandales retentissants, à l'instar de sa production emblématique de *Carmen*, désormais devenue un classique – [voir notamment en 2017 à Bastille](#). Il est certes encore trop tôt pour attribuer ce qualificatif à ce nouveau *Ring* qu'il faudra mettre en perspective dans sa globalité, mais toujours est-il que cette introduction commence fort, en transposant l'action dans une réalité contemporaine sordide, en prise avec les manipulations des nouvelles technologies. D'emblée, la mise en scène place les interprètes au plus près des spectateurs, en laissant entrevoir une vaste structure métallique en arrière-scène – évocation quasi-carcérale du château construit par les géants pour les Dieux. Toute la mythologie évoquée avec force par Wagner est ici rejetée pour centrer les enjeux autour des rapports de force, en insistant sur le statut social et les motivations des protagonistes. On aime ainsi l'idée de figurer le nain Alberich, devenu surpuissant avec le pouvoir de l'anneau, comme une sorte de

Docteur Frankenstein, occupé à créer un robot féminin tout acquis à ses fantasmes. Le tableau de son antre est sans doute le plus réussi, avec moult détails réalisés avec *brio* par la scénographe **Rebecca Ringts**. On aurait toutefois aimé une caractérisation plus élaborée du personnage de Loge (Loki dans la mythologie nordique) pour figurer ses ambiguïtés : seule la scène finale le voit menacer Freia et mettre à mal le triomphe apparent de Wotan et Fricka qui pénètrent au Valhalla.

On le sait, aucune réussite d'un opéra de Wagner ne peut se faire sans un chef digne de relever le pari d'une musique omniprésente et envoûtante, en véritable acteur du drame. **Pablo Heras-Casado** fait bien davantage que convaincre dans un répertoire où on ne l'attendait pas, en donnant le meilleur de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, manifestement très investi sous sa battue. La souplesse des transitions et l'allègement des textures donnent un climat de transparence aux teintes lumineuses, faisant la part belle à l'expression des couleurs.

Idéale pour les chanteurs, cette battue n'est pas pour rien dans la réussite de la soirée, de même que le plateau vocal réuni, dominé par un superlatif **Nicholas Brownlee** (Wotan), en remplaçant de luxe du chevronné Iain Paterson, annoncé souffrant. Le baryton-basse fait là des débuts éclatants à l'Opéra de Paris, en faisant valoir un timbre rayonnant de jeunesse, autour de phrasés harmonieux et admirablement projetés. Seuls quelques graves manquent dans la scène finale, mais ça n'est là qu'un détail à ce niveau. On aime aussi toute la morgue poisseuse de **Brian Mulligan** (Alberich), qui s'impose une nouvelle fois dans un rôle wagnérien de premier plan, après avoir interprété... Wotan, l'an passé au Théâtre des Champs-Élysées, [dans le deuxième volet de la Tétralogie](#). Que dire aussi du Loge de **Simon O'Neill**, à l'éloquence agile et

parfaitement articulée, passant la rampe sans efforts ? On aime tout autant les seconds rôles de caractère parfaitement distribués, à l'instar du toujours impérial **Gerhard Siegel** (Mime), de même que le solide **Kwangchul Youn** (Fasolt). A leurs côtés, **Eve-Maud Hubeaux** donne une présence saisissante à sa Fricka, faisant valoir son tempérament volcanique, aux duretés parfaitement adaptées au rôle.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025.

WAGNER : L'Or du Rhin. Iain Paterson/Nicholas Brownlee (Wotan), Florent Mbia (Donner), Matthew Cairns (Froh), Simon O'Neill (Loge), Brian Mulligan (Alberich), Gerhard Siegel (Mime), Kwangchul Youn (Fasolt), Mika Kares (Fafner), Eve-Maud Hubeaux (Fricka), Eliza Boom (Freia), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Margarita Polonskaya (Woglinde), Isabel Signoret (Wellgunde), Katharina Magiera (Flosshilde). Orchestre de l'Opéra national de Paris, Calixto Bieito (mise en scène) / Pablo Heras-Casado (direction musicale). A l'affiche de l'Opéra Bastille jusqu'au 19 février 2025. Photo : Herwig Prammer

VIDÉO : Entretien avec CALIXTO BIEITO

approfondir



LE RING DE WAGNER à l'Opéra de PARIS... Le RING de Wagner à l'Opéra de Paris relève d'un feuilleton passionnant. La premier RING version Jordan était signée – avec cohésion et puissance par Gunther Krämer. (2013).. Puis covid oblige courant 2020, la production à laquelle tenait Philippe Jordan alors directeur musical, – celle qui était déjà mise en scène par le metteur en scène catalan Calixto Bieito, et qui devait marquer la fin de son mandat dans la Maison parisienne -, était

cependant à l'affiche en octobre et nov 2020 (» ENTREZ DANS LE RING » : Siegfried et Le Crépuscule des Dieux... avec mesures sanitaires préservées). LIRE ici notre présentation des deux dernières Journées à l'Opéra de Paris / oct et nov 2020 :

<https://www.classiquenews.com/ring-siegfried-le-crepuscule-des-dieux-jordan-bieito/>

CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FERRAND, Opéra-Théâtre, le 31 janvier 2025. VERDI : Le

**Trouvère. David Banos
(Manrico), Irina Stopina
(Leonora), Paolo Ruggiero
(Luna), Chinara Shirin
(Azucena)... Aquiles Machado /
Martin Mazik**

Et de 3 ! Après *Turandot* et *Norma*, c'est au tour du *Trouvère* de Giuseppe Verdi d'être présenté – sur la scène de Clermont Auvergne Opéra – par la compagnie lyrique espagnole Opera 2001 (basée à Alicante). Si les deux premiers titres avaient bénéficié du vaste plateau de la Maison de la culture, c'est au ravissant (mais petit) théâtre de la Place de Jaude (500 places) que sont données cette fois les représentations (trois en 24h avec deux distributions différentes) !

Et c'est à nouveau le ténor-metteur en scène vénézuélien **Aquiles Machado** qui se colle à la mise en scène, qui se veut "itinérante", et donc simplifiée à l'extrême, avec essentiellement l'utilisation de toiles peintes... "à l'ancienne" pourrait-on dire. L'avantage est de rendre pleinement lisible l'action, où les deux factions rivales arborent des couleurs différentes (bleutées pour la noblesse espagnole et rougeâtres pour les gitans). La direction d'acteurs se montre discrète, mais soutient *a minima* le drame, et l'engagement des chanteurs-acteurs réunis à Clermont-Ferrand fait le reste.

En Leonora, la soprano française **Irina Stopina** a toutes ses chances pour continuer à faire une belle carrière : égalité des registres, intensité dramatique, registre grave nourri, ou encore contrastes habilement négociés entre grâce et énergie. Un grand bravo à elle ! Son partenaire masculin, le ténor espagnol **David Banos** suscite le même enthousiasme, tant chez votre serviteur que parmi le public qui lui offre, à juste titre, un beau triomphe au moment des saluts. Et ce que l'on apprécie avant tout chez lui, au-delà de la puissance phénoménale de la voix, ce sont les nuances qu'il parvient néanmoins à faire apparaître dans la partie de Manrico, comme dans le fameux air « *Ah si ben mio* » sur lequel tout le monde ou presque se casse le souffle, mais ici négocié avec un bel art de la demi-teinte. Pour autant, le tonitruant et redoutable « *Di quella pira* » ne lui pose pas le moindre problème, et le métal autant que la clameur de trompette ici requise sont bel et bien présents. Quel bonheur également de voir le rôle d'Azucena distribué à une jeune chanteuse, en l'occurrence la mezzo **Chinara Shirin**), en lieu et place d'une interprète « sur le retour » comme c'est (trop) souvent le cas... La chanteuse azerbaïdjanaise déploie de puissantes ressources de mezzo-soprano, avec un aigu ferme et un grave naturellement riche, doublé d'un art consommé de la dynamique expressive. Par ailleurs, sa formidable présence scénique lui permet de donner de son personnage un portrait ni banal ni vulgaire, et elle récolte elle aussi un véritable plébiscite auprès de l'audience. Sans que l'on sache s'il était malade, le Comte de Luna du baryton italien **Paolo Ruggiero** ne rend pas justice à son personnage, avec un phrasé chaotique et des passages de registre laborieux, mais la prestation de la basse ukrainienne **Viacheslav Strelkov** (Ferrando) s'avère bien pire, avec un chant manquant totalement de justesse. Les deux *comprimari* – Leonora Llieva en Inés et Federico Parisi en Ruiz – n'ont pas de mal à laisser un meilleur souvenir.

Malgré quelques décalages entre fosse et plateau et le nombre restreint d'instrumentistes, la direction du chef slovaque **Martin Mazik** ne parvient pas moins à exalter les beautés et les fulgurances orchestrales du chef d'œuvre de Verdi, tandis que le **Coro Lirico Siciliano** se montrent à la hauteur des nombreuses interventions chorales du *Trovatore*. Un beau succès public vient couronner cette soirée verdienne !

CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FERRAND, Opéra-Théâtre, le 31 janvier 2025. VERDI : Le Trouvère. David Banos (Manrico), Irina Stopina (Leonora), Paolo Ruggiero (Luna), Chinara Shirin (Azucena)... Aquiles Machado / Martin Mazik / Photo © classiquenews.com

LIRE aussi la critique du même TROVATORE / Le Trouvère de Verdi par notre rédacteur Alexandre Pham, Opéra de Massy, 19 janvier 2025 :
<https://www.classiquenews.com/critique-opera-opera-de-massy-le-19-janvier-2025-verdi-le-trouvere-vicent-romero-manrico-irina-stopina-leonora-jiujie-jin-azucena-nicola-ziccardi-luna-orchestre-de-l/>

CRITIQUE, opéra. Opéra de Massy, le 19 janvier 2025. VERDI : Le Trouvère. David Banos (Manrico), Irina Stopina (Leonora), JiuJie Jin (Azucena), Nicola Ziccardi (Luna), ... Orchestre de l'Opéra de Massy, Constantin Rouits / Aquiles Machado

**CRITIQUE, opéra. BORDEAUX,
Grand-Théâtre (du 29 janvier
au 6 février). BELLINI :
Norma. K. Deshayes, J. F.
Borras, O. Syniakova... Anne
Delbée / Paolo Carignani**

Lorsque s'ouvre le rideau sur cette *Norma* de Vincenzo Bellini au Grand-Théâtre de Bordeaux, le décor, majestueux, impose aussitôt son inventivité plastique. De chaque côté du plateau, de longues toiles déploient des motifs inquiétants, encres étalées qui figurent de sombres branchages, de chênes forcément. Une fois retirées, elles laisseront voir comme les coques d'un paquebot ou d'un astronef, donnant alors à l'autel central, fortement incliné, l'allure d'une rampe de lancement. S'y dresse le Dieu Cerf, un druide chamanique, longue robe blanche en couches de drapés imposants, heaume argenté surmonté de bois de cerf. D'autres bois, stylisés, s'imposent à l'avant-scène et l'on verra aussi un druide

brandissant une serpe géante rappelant cette forme tourmentée, acérée comme une griffe de vélociraptor. Le jeu des lumières tire parfaitement profit de cet écrin, pour dessiner de voluptueux nocturnes comme des cérémonies d'un blanc écrasant, virant au gris métallique, voire au noir et blanc. Les costumes sont à l'avenant, tout aussi réussis et offrant d'intéressantes passerelles entre Gaule imaginaire et modernité intemporelle.

La mise en scène d'**Anne Delbée** n'en tire pas toujours profit, qui n'évite pas le statisme et laisse parfois les chanteurs désemparés. Ainsi de **Jean-François Borras** dont le Pollione agite les bras de manière désordonnée mais préfère visiblement se dresser face au public pour chanter sans trop se préoccuper de vérité scénique. **Karine Deshayes** impose une Norma digne, parfois hiératique mais l'on peut aussi s'interroger sur certaines postures, telle celle où elle semble faire une imposition des mains sur Pollione ! A quelques reprises, le chamane récite des textes certes issus de la religion celte mais abscons, couvrant en partie la musique de Bellini sans que l'on sache l'intérêt de ces ajouts. S'y joint un recours à la vidéo parfaitement inutile, qui appuie lourdement certains effets : Norma chérissant les vêtements de ses enfants (acte II, sc. 1) est assez expressive de pour que l'on n'ait nul besoin à l'écran de la frimousse d'un bambin soufflant sur un pissenlit !

En revanche, outre qu'ils sont impeccables de bout en bout, les **Chœurs de l'Opéra de Bordeaux** s'acquittent parfaitement des mouvements de foule les plus divers, du recueillement à l'ire guerrière. Vocalement, le plateau est de bonne tenue.

Dans le rôle-titre, Karine Deshayes sait intelligemment accompagner l'évolution de son personnage par une prestation de plus en plus dramatique. Casta diva est ainsi susurré, tout en retenue et délicatesse, lorsque la prêtresse fera preuve d'un imposant tranchant au tableau final. Tout aussi solide, **Jean- François Borrás** compense par la voix ce qui pèche scéniquement. En dépit du temps, le timbre demeure métallique et la projection solaire, avec un vibrato habilement distillé. En Adalgisa, la mezzo ukrainienne **Olga Syniakova** restitue parfaitement les nuances d'un personnage tourmenté malgré, là encore, des choix scéniques étranges tel celui où elle se saisit d'une rose comme le ferait une *rockstar* d'un micro. On saluera aussi la puissance et la profondeur de voix de la basse géorgienne **Goderdzi Janelidze**, impressionnant Oroveso. Les différents ensembles couronnent ces prestations, montrant la complicité des chanteurs. Peut-être faut-il alors rendre justice à une mise en scène qui, malgré ses tâtonnements, leur laisse suffisamment d'espace pour s'épanouir vocalement, au détriment de l'incarnation.

On a connu l'**Orchestre de l'Opéra national de Bordeaux** en meilleure forme. En dépit d'une direction rigoureuse de la part du chef italien **Paolo Carignani**, il manque ici l'élan, la flamme qui devraient nourrir la tragédie. Comme si la direction routinière se contentait de soutenir le plateau. En définitive, une production plutôt réussie malgré quelques faiblesses..



CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Grand-Théâtre (du 29 janvier au 6 février). BELLINI : Norma. K. Deshayes, J. F. Borrás, O. Syniakova... Anne Delbée / Paolo Carignani. Toutes les photos © Christian Dresse

VIDÉO : Trailer de « *Norma* » de Bellini selon Anne Delbée à l'Opéra national de Bordeaux

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre du Châtelet (du 23
janvier au 2 février 2025).
HAENDEL : Orlando, K. Bradic,
S. Stagg, E. DeShong, G.
Semenzato... Jeanne Desoubieux
/ Christophe Rousset**

Il est d'usage dans notre époque rationnelle de penser que la sensibilité d'un autre temps est surannée. Nos codes ne sont plus les mêmes et la vision d'un monde lointain reste diffus dans une ère où tout semble à portée de main. Les histoires de chevalerie nous semblent aussi lointaines que les délires fébriles d'un exotisme révolu. Amadis, Roland, Fierrabras, Lancelot ou d'autres preux chevaliers ont laissé place à un imaginaire translucide qui n'a que la fadeur d'un brouillard sans âme. Mais depuis plus d'un demi-siècle, la révolution « baroque » a remis au goût du jour les livrets d'inspiration fantastique. Qu'elle soit la hiératique mythologie ovidienne ou la grandiloquente geste du Tasse, de l'Arioste ou de Cervantes, le coeur battant des intrigues des opéras baroques a puisé sa source dans l'univers de la fable historiée.

Le retour d'**Orlando** de **Haendel** sur les planches parisiennes est un véritable événement. L'on se souvient vaguement de la somptueuse production abstruse de Robert Carsen et des Arts Florissants, en 1996 au Théâtre des Champs-Élysées, avec une distribution à tomber. Presque trois décennies plus tard, le **Théâtre du Châtelet** a le courage de monter un tel opéra si méconnu au cœur foisonnant de Paris. Opéra au thème éminemment baroque, puisqu'inspiré du *Roland furieux* de Ludovico Ariosto (L'Arioste). Sujet évocateur de la mythographie française puisqu'il est question de Roland de Roncevaux aux prises avec le dard cruel de l'amour. Si le livret originel d'*Orlando* est signé par un des librettistes stars de l'époque, Carlo Sigismondo Capece, ce n'est qu'une adaptation qu'une main anonyme a conçu pour Händel. D'aucuns pourraient même y voir la main du compositeur lui-même.

Quand Händel crée **Orlando** en 1733, le contexte ne lui était pas du tout favorable, au contraire, sa situation à Londres était plus que contestée. Händel était vu comme un proche du roi et surtout du premier ministre Robert Walpole. Ce dernier a affronté cette année là, l'une des pires crises de ses ministeriats. En effet afin de contrer la contrebande et tenir la noblesse d'opposition en tenaille, il a décidé d'une taxe d'accise ou de régie sur les produits de luxe tels le vin, le rhum et le tabac. Cette taxe qui était facturée non dans les ports mais dans les entrepôts était vue par la noblesse, consommatrice compulsive des produits surtaxés, comme une attaque frontale. Déjà bien échauffée contre Händel, la haute noblesse décide alors de s'attaquer au « monopole » du saxon sur l'opéra allant jusqu'à le chasser de son théâtre. Händel était vu comme une créature de Walpole et de sa politique. C'est bien après la création d'*Orlando* en juin 1733 que surgit alors *The Opera of Nobility* en réaction à la troupe de Händel et de la taxe d'accise indirectement.

On l'aura compris, en janvier 1733, Händel était au plus bas de son influence et de son pouvoir en Angleterre, la noblesse l'avait déjà déserté malgré le soutien indéfectible du couple royal. Il a composé *Orlando* vraisemblablement comme un acte de résistance et, malgré tout, de survie. Le livret de Capece a été raboté et réduit à la quintessence en faisant un drame philosophique plus qu'un divertissement curial. Chaque

personnage a une importance cruciale dans cette fable réinventée. Du mage Zoroastro, hiératique moraliste quasiment identique à son pendant mozartien et son double inversée, Dorinda qui incarne le sens commun. Dorinda, personnage inventé de toutes pièces, est semblable à certains personnages shakespeariens qui incarnent la sagesse populaire face aux fureurs héroïques. Dorinda est l'esprit de la « *Merry England* », l'honnête « *yeoman* » en jupons. Toute la richesse de ce livret se trouve dans la construction dramatique finement ciselée et à la lumière du contexte de création *Orlando* est une oeuvre aux lectures multiples dont une extrêmement importante a une part quelque peu mystérieuse. Chaque personnage se révèle différent face à l'épreuve d'un anéantissement, une initiation.



Pour la production au Théâtre du Châtelet, alors que tout était réuni pour faire une expérience incroyable, sur le plateau la vision de **Jeanne Desoubaux** n'a pas permis à *Orlando* d'être autre chose qu'une parodie mal dégrossie de son véritable propos. Avoir adapté ce livret dans une sorte de virée muséale doublée d'une sorte d'action artistique et culturelle passablement agaçante dévitalise la profondeur d'*Orlando* et relègue au dernier plan toute la richesse de son

propos.

Il semblerait que Jeanne Desoubieux se contente de simplifier une histoire déjà adaptée en 1733. Elle semble ne pas souhaiter que le spectateur s'ennuie, rompant définitivement la confiance qu'on doit avoir dans une oeuvre et son impact. Pour la metteuse en scène, *Orlando* est une confrontation fantasmagorique entre le passé et le présent. Si l'idée semblait sur le papier assez stimulante sur notre rapport aux émotions révolues, l'expérience avec un groupe d'enfants s'avère plus confuse qu'efficace. La sobriété de certains des plus beaux airs est totalement balayée pour faire danser des chorégraphies abstruses aux enfants doublant les solistes. Ce dédoublement n'est pas une innovation mais une faute, une distraction sans objet. Par ailleurs les personnages sont tous affublés de costumes poussiéreux et surannés. Dorinda est une sorte de soubrette campagnarde plus mozartienne que le rôle unique que Händel lui a donné. Angelica et Medoro sont des parodies de porcelaines de Meissen ou du très mauvais Fragonard. Zoroastro est le sosie de Michel Foucault, col roulé citrouille et lunettes 70's et Orlando est une sorte de Louis XIV échevelé. Passons sur la dramaturgie qu'essaye de construire Jeanne Desoubieux mais nous n'acceptons pas le manque total de compréhension de deux moments magnifiques de cette production. Le trio final de l'Acte I qui est un grand moment de sincérité émotionnelle et de cruauté est mis en scène comme un « *threesome* » entre Angelica, Medoro et Dorinda, exactement le contraire de ce que la musique et le livret racontent, cette scène devient une lecture vulgaire et facile. Et que dire des airs de Zoroastro, qui perdent toute leur puissance philosophique à cause de la présence constante des enfants rendant le message parodique et stupide. Et finalement, le finale de l'opéra, absurde moment où les personnages sont les parents préoccupés venus récupérer leurs bambins dans le musée, dansant une ronde dans le meilleur des mondes *bourgeois-bohèmes*. Ce finale est le parangon de l'oeuvre, une morale où la société brisée et fragile de l'Angleterre de 1733 se retrouve dans la cabane de la Dorinda-*Merry England*. Bref, moderniser c'est bien mais pas en faisant n'importe quoi, n'importe comment !...

Heureusement que musicalement cet *Orlando* est désormais LA version. Après l'enregistrement divin de William Christie chez

Erato ou celui plus expérimental de Jacobs pour Archiv, l'interprétation de *Orlando* de Händel par **Christophe Rousset** et ses **Talens Lyriques** est un flux continu de beauté en fosse et sur le plateau. Rousset est définitivement chez lui dans Händel, il saisit la partition avec un souci constant de sertir les plus belles mélodies d'une multitude de couleurs ravissantes. Chaque soliste est mis en avant avec un souci infini du détail, du raffinement, de l'écriture. Christophe Rousset a donné une telle voix à la musique de Händel que juste en fermant les yeux on aurait pu imaginer les incantations du maître saxon sans aucun artifice scénique superflu.

Le plateau vocal est somptueux. Orlando est tenu par la mezzo-soprano **Katarina Bradic** à l'agilité impressionnante et aux couleurs veloutées. Elle incarne Orlando dans toute sa complexité. Angelica est tenue par la soprano **Siobhan Stagg** formidable et irremplaçable dans son « *Verdi piante* ». Medoro est **Elizabeth DeShong**, qu'on a adoré en Fidès dans *Le Prophète* de Meyerbeer à Aix, et qui dans Händel est juste sublime. Dorinda est idéalement campée par la subtilité et la richesse du timbre de **Giulia Semenzato**. **Riccardo Novaro** fait preuve encore une fois de la maîtrise du style et des écueils du rôle virtuose de Zoroastro. Une telle distribution encourage à aller écouter *Orlando* et se perdre dans la forêt fascinante de cette partition avec une telle équipe artistique.

Faire une production d'opéra au XXIème siècle n'est pas un acte anodin. Comme en 1733, les années récentes ont démontré la fragilité de certains modèles qui s'écroulent comme des châteaux de cartes. Mais, tels le phénix Händel ou la folie de Roland, serons-nous assez fous encore pour ne pas saisir dans ces histoires aux émotions profondes un message qui n'a de complexe que la versification? Orlando ne nous apprend pas seulement à veiller à se surpasser et oublier les plus bas instincts, mais c'est un miroir sur une société qui méprise la sensibilité pure, la communion des arts et le ciment sociétal. Derrière la folie furieuse souvent réside la plus grande sagesse. Cervantes n'en fit-il pas un des corollaires de son monumental Quichotte qui parodiait le *Roland Furieux*? Jane Austen n'en fait-elle pas aussi la fratrie parfaite dans *Sense and Sensibility* ? Ayons donc le plus grand des courages, vivons fous pour trépasser en sages.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 23 janvier au 2 février 2025). HAENDEL : Orlando. K. Bradic, S. Stagg, E. DeShong, G. Semenzato... Jeanne Desoubieux / Christophe Rousset.
Toutes les photos © Thomas Amouroux