

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 17 juin 2024. LULLY : *Armide*. A. Bré, C. Dubois, E. Crossley- Mercer, F. Valiquette... Lilo Baur / Christophe Rousset.

Après avoir donné l'*Armide* de Gluck (1777) il y a deux saisons, l'Opéra-Comique se penche cette fois sur la version (bien) antérieure (1686) de Jean-Baptiste Lully ([dont vous venons de chroniquer l'excellente version tout juste parue chez le label Château de Versailles Spectacles](#) – et vers laquelle nous renvoyons le lecteur pour l'analyse détaillée de l'ouvrage), sur le même livret de Philippe Quinault donc – et avec les mêmes chef (Christophe Rousset), orchestre (Les Talens lyriques), (certains des) chanteurs et une équipe technique identique, à commencer par la maîtresse d'oeuvre, la suisse Lilo Baur !



Las, si on ne peut que se réjouir sur tous les premiers points, nous avons encore moins été enthousiastes que la première fois quant au travail de Mme Baur, qui ne restera pas dans les annales de la maison parisienne qui nous réserve habituellement de bien meilleures surprises... Certes, les costumes (conçus par **Alain Blanchot**) sont (toujours) aussi élégants (mais très sobres et contemporains, après les fastes orientaux sur le Gluck...), les décors de **Bruno Lavenère** particulièrement esthétiques (ce même majestueux arbre mort qui trône, quasi le spectacle durant, au centre du plateau), et les éclairages de **Laurent Castaingt** s'avèrent toujours aussi étudiés et dramatiques – ce dont on ne pourra se plaindre dans une époque où la laideur est devenue vertu sur maintes scènes lyriques. Le problème est que le spectacle ne se met que rarement au service de l'action dramatique, et la direction d'acteurs se montre par trop "convenue" et plate (a contrario du chœur dont les inutiles et pitoyables contorsions

agacent encore plus !), dans un cadre dont la vocation reste purement décorative, et l'on s'ennuie la plupart du temps. Par bonheur, notre attention est néanmoins tenue "éveillée" grâce à la qualité des chanteurs choisis par Louis Langrée (qui a rendu un émouvant hommage, en préambule à la soirée, à la soprano belge Jodie Devos, tragiquement disparue la veille à l'âge de seulement 35 ans...) pour défendre la magnifique partition lulliste.

Au rôle-titre, la jeune mezzo française **Ambroisine Bré** lui offre son tempérament de feu (ah... son "Enfin, il est en ma puissance" !), mais en sachant nuancer, en plus de son superbe timbre, la solidité de son aigu autant que la largeur de ses graves, et enfin une grande séduction scénique, comme l'appelle ce personnage hors-norme qu'est la magicienne imaginée par Le Tasse ! Son Renaud n'est autre que le ténor normand **Cyrille Dubois**, qui force inutilement ses beaux moyens naturels dans son air d'entrée, mais qui ensuite séduit de bout en bout, grâce à son style impeccable : la diction, le style, l'expression, tout est ici admirable, sachant que le comédien n'est pas en reste non plus...



De leur côté, **Florie Valiquette** et **Apolline Raï-Westphal** prêtent leurs belles voix non seulement aux Allégorie du Prologue (la Gloire pour la première et la Sagesse pour la seconde), mais aussi aux Suivantes d'Armide (Sidonie et Phénice), en encore

à d'autres personnages secondaires. **Edwin Crossley-Mercer** apporte au sombre personnage de Hidraot toute l'autorité requise, tandis qu'**Anas Séguin** compose un saisissant portrait de celui de La Haine. Toujours aussi excellent, quoi qu'il chante, **Enguerrand de Hys** enchante dans la double partie d'Artémidore et du Chevalier danois, avec son timbre de miel et une irréprochable diction dont on ne cesse de se délecter,

tandis que la basse **Lysandre Châlon** (Aronte puis Ubalde) est la révélation du spectacle, tant ce jeune chanteur impressionne de bout en bout grâce à un instrument peu commun en termes de puissance, beauté, projection et profondeur des graves. Signalons, enfin, la prestation remarquée d'**Abel Zamora**, de l'Académie de l'Opéra-Comique, très à l'aise dans la tessiture élevée de l'Amant fortuné.

Quant à la fosse, principale satisfaction de la soirée, elle brille de mille feux sous la battue de **Christophe Rousset**, qui fait un sort à la dernière tragédie lyrique du maître florentin, dont il est l'un des plus ardents et meilleurs défenseurs. Dès l'*Ouverture*, le ton est donné : sa direction musicale sonne souple, vivante et entraînante, et le discours avance si bien que les nombreux intermèdes de ballet donnent envie de bouger !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 17 juin 2024. LULLY : Armide. A. Bré, C. Dubois, E. Crossley-Mercer, F. Valiquette... Lilo Baur / Christophe Rousset. Photos (c) Sophie Brion.

VIDEO : Teaser de « Armide » de Jean-Baptiste Lully sous la baguette de Christophe Rousset à l'Opéra-Comique

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille (du 4 au 17 juin 2024). Johann STRAUSS II : La Chauve-Souris. G. Andrieux, J. Dran, C. Gay, M-E. Munger... Laurent Pelly / Johanna Malangré.

Pour clore son mandat et la saison anniversaire 2023-2024 de l'Opéra de Lille, sa directrice Caroline Sonrier a choisi de confier à Laurent Pelly une nouvelle production du chef d'œuvre de l'opérette viennoise, *Die Fledermaus* de Johann Strauss fils, adaptée en français, avec une brillante équipe de chanteurs francophones et l'Orchestre de Picardie sous la direction de la cheffe allemande Johanna Malangré. Ce projet est sous-tendu par un louable souci d'intelligibilité pour le public, qui ne va pas sans poser de nombreuses questions quant à l'authenticité de la démarche, dans la mesure où il repose sur un retour aux sources du livret, issu d'un vaudeville français de Meilhac et Halévy, *Le Réveillon*. Mais *La Chauve-Souris* gagne-t-elle à être réduite à un simple vaudeville ?



Entre Seine et Danube

Johann Strauss fils avait pour projet d'adapter les succès de l'opéra-bouffe d'Offenbach au monde de l'opérette viennoise en 1874 quand il a composé *Die Fledermaus*. Le livret de son opérette est inspiré d'une comédie de Meilhac et Halévy, les librettistes de Bizet et d'Offenbach, intitulée *Le Réveillon*, créée à Paris en 1872. Celle-ci trouve une source partielle dans une pièce allemande de Julius Roderich Benedix, *Das Gefängnis*, de 1851. Les fréquents allers-retours de ce genre entre divers pays ne surprennent pas pour l'époque, mais ils ne sont pas si anodins. En effet, *Le Réveillon* est un pur vaudeville, et son adaptation par Carl Haffner et Richard Genée pour Johann Strauss fils en a modifié le sens. L'action de la comédie française se situait à Pincornet-les-bœufs, nom imaginaire et truculent qui caractérise la province profonde, près de la ville de Pontoise où se trouve la prison du dernier acte de la pièce. Gaillardin est un petit bourgeois, et le

second acte se déroule dans le pavillon de chasse du prince Yermontoff, qui justifie ainsi la présence d'un aristocrate de haut rang dans des parages si éloignés des ors de la capitale. Si les lieux ne sont pas si clairement identifiés dans l'opérette de Strauss, il est évident qu'on se trouve du côté de la ville d'eaux de Baden, résidence d'été de la famille impériale, bien plus près sociologiquement parlant de la capitale autrichienne que de la province. Eisenstein est un grand bourgeois (désigné comme rentier dans le livret), Orlovsky toujours un prince exilé, et si le directeur de la prison et Eisenstein font mine d'être aristocrates, la critique des mœurs s'en trouve déviée : ce sont des membres de la haute société qui s'ennuient autant que le prince, et leurs tribulations vaudevillesques comptent moins que l'ivresse que recherchent tous les protagonistes comme une échappatoire festive à un mal de vivre diffus qui correspond au début de la lente agonie de l'empire austro-hongrois après la défaite de Sadowa en 1866. Derrière le divertissement sourd discrètement une angoisse quasi dépressive, qui doit affleurer dans les couplets d'Orlovsky mais aussi bien quelque peu dans la czardas de Rosalinda, et même derrière la futilité de façade du « Duidu » de Falke. Cette mélancolie, qui doit apparaître aussi d'ailleurs en filigrane des chefs d'œuvre offenbachiens, Orphée aux enfers, La Périchole, La belle Hélène, est un ingrédient essentiel de cette

Fledermaus, qui ne trouve pas son correspondant dans le vaudeville de Meilhac et Halévy. Plus curieux, Laurent Pelly a décidé de ne confier à Alfred aucun des petits morceaux d'airs d'opéra traditionnels, reconnaissables par le public, qui font une partie du sel de la Chauve-Souris, le rôle se trouvant réduit à la portion congrue. Entre ces coupes et un bal plutôt réduit au second acte, puisque le ballet est omis, on se retrouve avec à peine plus de deux heures de spectacle, quand une Fledermaus traditionnelle outre-Rhin dure deux heures quarante-cinq (celle de l'Opéra-Comique en 2014 durait deux heures quarante), d'où une impression diffuse de

précipitation, qui ne rend pas justice à toutes les dimensions de l'ouvrage.

Traduttore traditore

On pouvait espérer que Laurent Pelly, à qui l'on doit tant de réussites dans l'univers d'Offenbach, saurait comprendre et adapter le caractère doux-amer de l'opérette viennoise dans une mise en scène subtile. Cependant, pour une question d'intelligibilité, Caroline Sonrier a voulu monter l'œuvre « en français, pour que le public puisse saisir tout le piquant du livret parlé et chanté. Plutôt qu'une traduction littérale, j'ai proposé de revenir à la pièce de théâtre française qui avait inspiré Johann Strauss : Le Réveillon de Meilhac et Halévy, les célèbres librettistes d'Offenbach et de Carmen. Ainsi, exit l'atmosphère de cure thermale et de châtillon près de Baden, l'action se déroule à Pincornet-les-Bœufs au cœur d'une bourgeoisie provinciale étreinte. »

Sous la ceinture

Cette déviation n'est pas sans conséquences : Pelly, ayant offert à sa complice habituelle Agathe Mélinand le soin de réécrire le texte parlé, et en utilisant pour le texte chanté la traduction de Patrice Caurier et Moshe Leiser, on revient aux noms des personnages du Réveillon, Gaillardin, Duparquet, Caroline, Tourillon et Léopold, mais surtout on nage en plein esprit vaudevillesque, avec force portes qui claquent, et l'on perd beaucoup en finesse ce qu'on gagne en intelligibilité. Agathe Mélinand avait déjà fait lever les sourcils de bien des commentateurs en réécrivant une partie des dialogues de La Périchole en 2023 dans la production très réussie de Laurent Pelly, y ajoutant quelques grossièretés bien inutiles. Ici encore, même si sa traduction est tout de même versifiée et contient quelques rimes savoureuses (« Oui, c'est moi, trop bonne pâte, Oui, c'est moi, que vous trompâtes »), on se pince vraiment en entendant Gaillardin dire « Elle est chaude » au sujet de Caroline lors du duo de la montre, peu après qu'on

l'a vu, en ombre chinoise, faire mine d'uriner, de dos, en fond de scène... On n'est pas plus heureux à la fin de ce même acte de le voir toucher furtivement le sexe de Duparquet à travers son pantalon, ni quand Adèle, de profil heureusement, lève sa robe aux yeux des protagonistes en dégoisant « Voyez le reste du corps », ou quand Duparquet lance « Quel abruti ! » quand Gaillardin courtise sa bonne. On regrette tout autant de constater que Tourillon fait mine de vomir bruyamment au troisième acte... Le personnage de Léopold (Frosch), qui bien souvent est présenté comme rêveur, un peu lunaire et même poétique dans sa joyeuse ivresse de petit employé solitaire de la prison est ici seulement caricatural, brutal et lourd, en « marcel » avec mitaines, braillant essentiellement. Il est donc patent que Laurent Pelly a repris à son compte une partie des options triviales du texte de Mélinand, et on ne peut que le déplorer, surtout que Caroline Sonrier titrait son éditorial « L'art de la légèreté » dans le dossier de presse !

Un vaudeville cartoonesque et endiablé mis en boîte

Heureusement, le travail du metteur en scène ne se résume pas à ces sorties de route. Tout d'abord, il a confié à Chantal Thomas la conception de décors originaux en forme de boîte de guingois, dont les parois fuchsia disjointes, trouées de portes en leur milieu – ce qui rend leur franchissement parfois acrobatique pour les chanteurs, augmentant encore l'impression d'étrangeté cartoonesque de l'ensemble – vont s'écarter progressivement au cours des deux premiers actes, de sorte que le pan du côté jardin finira quasi à l'horizontale, offrant au bal chez le prince Orlofsky un espace géométrique étonnant, avec un mur en fond de scène plein de gribouillis colorés. Cette boîte a en outre un gros avantage : elle renvoie parfaitement le son, de sorte que même les voix parlées des chanteurs ne souffrent d'aucune faiblesse de projection par rapport aux voix chantées, ce qui est rare.



Un cube jaune de taille restreinte, aux parois translucides, orné de traits noirs représentant des murs au plaquage de bois, reçoit d'abord les invités au deuxième acte, symbolisant le tout petit monde des noceurs qui s'y entassent. Au troisième acte, les parois, violettes cette fois, sont grillagées de traits noirs parallèles esquissant le monde carcéral, tandis qu'un plafond mobile de même couleur présente des traits dans l'autre sens, et finira presque par rejoindre le plancher au moment où Tourillon, au sommet tardif de son éthylisme, entame une sorte de nage sur le dos sur son bureau en fredonnant l'air du champagne. Ces décors quasi vides symbolisent un monde à l'esthétique proche de la bande dessinée, où Pelly mécanise le plus souvent les mouvements des protagonistes, qui plient les genoux en mesure, ou lèvent et baissent la tête, qui prennent des poses figées typiques des romans-photos ou se lancent dans des courses-poursuites dignes des comédies de Mack Sennett. Lors de la valse après le « Duidu », la moitié

du chœur à jardin jette Gaillardin puis Tourillon vers l'autre moitié à cour, la valse se transformant en jeu de balle humaine des plus réjouissantes. Il faut d'ailleurs saluer les chanteurs à qui on demande ainsi des performances sportives tout en gardant l'intégrité absolue de leur chant. Gaillardin, avec ses moustaches et sa raie au milieu, son allure godiche et son élasticité, ressemble fort à un Charlot embourgeoisé, dindon de la farce grotesque et pitoyable dans sa veulerie prétentieuse, ce qu'accentue le fond de teint blanc des protagonistes. Souvent il prend des poses à la Daumier, accentuant la bedaine qu'il n'a pas, singeant monsieur Prudhomme. Après l'entrée de la comtesse au second acte, et juste avant la czardas, toutes les femmes du chœur portent un masque couleur chair monté sur un bâton qui ressemble fort à celui que la comtesse arbore sur son visage, rendant Caroline méconnaissable, ce qui permet au jeu de dupes attendu entre l'époux et son épouse d'être aussi crédible que possible. Les hommes, eux, depuis Gaillardin au premier acte, sont souvent en porte-chaussettes, et finiront par être dévêtus progressivement par les femmes au cours du « Duidu » de Duparquet.



La direction d'acteurs, très fouillée comme toujours chez Pelly, se double d'un sens de l'utilisation de l'espace affirmé, les protagonistes se mouvant ou dansant selon des trajectoires tantôt diagonales et triangulaires, symbolisant le triangle amoureux du premier acte, ou linéaires, de côté en avant et en arrière, de jardin à cour et de cour à jardin, au rythme des danses straussiennes, en farandole avec le chœur ou par deux, dans un rythme endiablé. Ces tracés sont soulignés par les lumières complexes de Michel Le Borgne, qui se sert de la géométrie des décors pour créer des faisceaux lumineux très esthétiques, quand il ne joue pas des ombres chinoises avec virtuosité, multipliant ainsi les plans visuels dans un espace sans meuble, quasi idéalisé. Le tout entre en résonance avec les rythmes chaloupés de Strauss de façon admirable.



Entre Looney tunes et Broadway

Cependant, en tirant le jeu d'acteurs vers une esthétique de bande dessinée, Pelly modifie aussi certains personnages, en particulier Duparquet. Celui-ci, doté de quelques malheureuses mèches couvre-calvitie, ressemble d'abord à une sorte de Giscard gris, grand escogriffe quasi arachnéen, et Pelly le fait surgir parfois d'un espace entre les pans de mur comme un petit diable commentant l'action de la planche, de sorte qu'il semble mener le jeu du début à la fin, commentant d'ailleurs l'action en apartés sans vraiment tenter de masquer ses émotions et desseins comme il est de tradition pour Falke, lequel ne se dévoile qu'au tout dernier moment. En frac au second acte, entouré de tous les protagonistes au moment de révéler l'histoire de la Chauve-Souris, le notaire est mis en valeur par un projecteur (un autre suit Gaillardin) dans une esthétique de revue de Broadway avant la chanson « Duidu ». Celle-ci n'est pas le meilleur moment du spectacle, puisque

les femmes déshabillent les hommes au fur et à mesure de la chanson, ce qui ne permet guère à l'émotion d'affleurer, alors que ce moment suspendu devrait être troublant, la sincérité affleurant sous l'apparente superficialité du propos.

Le personnage d'Orlofsky reçoit aussi un traitement particulier : en habit militaire de velours violet et bottes de cuir, marchant parfois au pas de l'oie, il arbore une curieuse coupe de cheveux au bol qui le fait ressembler à un adolescent excentrique et justement, Pelly en fait un jeune homme un peu foldingue, prêt à se trémousser pour un rien, amusant en soi surtout grâce à un zozotement très étudié mais sans rien de l'épaisseur étrange et fascinante du personnage original, qui traîne une sombre mélancolie habillée avec tact d'une jovialité éthylique bien feinte. Ce ne sont pas les shots de vodka que Pelly lui fait enfiler comme des perles qui lui rendront l'épaisseur perdue. Caroline au premier acte est une réelle caricature, mais plus réussie, prenant des poses de jolie poupée à la Tex Avery, engoncée dans sa robe rouge, avec son chignon, les genoux légèrement pliés, multipliant les attitudes faciales, telle une gourgandine bouillant de frustrations entre Alfred et Gaillardin. Le sens du rythme de Pelly fait souvent mouche, en particulier lors du trio avec Tourillon au premier acte, où le comique de répétition autour des baisers d'adieu toujours renouvelés fonctionne à plein.

Une équipe de choc

Le seul avantage indéniable du choix de la version française de l'ouvrage est de permettre à la maison lilloise de trier sur le volet une équipe de chanteurs francophones de haut niveau apte à se frotter à des rôles qui sur le plan de la difficulté vocale n'ont rien à envier au grand répertoire d'opéra. Et pourtant tout n'allait pas de soi, quand il a fallu remplacer un Gaillardin victime d'un accident en cours de répétitions, et une Caroline qui s'est retirée de la production. Le seul qui nous a déçus est, on l'a dit, Eddy Letexier dans le rôle de Léopold, mais Pelly ne lui a pas

laissé de marge de manœuvre. Raphaël Brémard est un excellent Bidard, même si on le prive de son bégaiement. Dans le court rôle d'Ida, en robe de soie jaune à vertugadin, la soprano Claire Antoine fait valoir un timbre sombre et charnu, très séduisant, et ses qualités d'actrice ne passent pas inaperçues. Le ténor Julien Dran est l'élégance même en Alfred, malgré un rôle raccourci. En coulisses, au début du premier acte comme au début du troisième, il projette la lumière à la fois chaude et claire de son timbre dans une ligne de chant châtiée et déliée ; dans les duos avec Caroline (« Faisons fi des soucis »), son timbre se marie admirablement à celui de Camille Schnoor (ce qui rejoint la situation !) et dans le trio du troisième acte avec Caroline et Gaillardin il joue de la voix mixte avec un chic parfait. Mais il n'est pas en reste dans les parties parlées, admirablement maîtrisées quant aux intentions théâtrales, pleines de piquant, dessinant un personnage moins falot que ce que l'on voit bien souvent.



La mezzo Héloïse Mas offre au prince Orlovsky son timbre d'ambre profond, assez fascinant en soi, et elle campe un personnage d'un certain relief ; ses « Chacun à son goût » sont lancés avec désinvolture mais sans laisser apparaître l'amertume profonde qui devrait émaner du personnage. Franck Leguérinel campe un Tourillon truculent, son baryton usant de toutes les ressources de la voix parlée avec un art confondant. « Me serais-je trompé d'logis ? » au premier acte est admirablement troussé, comme « Je n'suis pas du tout duc » au troisième acte. Quand il saute du décor avant que Gaillardin réapparaisse en avocat, son « Hop là ! » est d'un style inimitable, et le chanteur s'intègre aux ensembles avec une grande aisance. La soprano canadienne Marie-Eve Munger incarne une Adèle piquante à souhait. Le rôle est très long en termes de chant comme dans les parties parlées, et plein de difficultés techniques qu'elle survole. Dans l'air de la lettre d'Ida au premier acte, dans celui du second où elle joue l'artiste, comme dans celui du troisième « Je joue de l'opérette », elle lance des ribambelles de vocalises avec une aisance ébouriffante, et sait battre et boucler les trilles comme personne. En robe rouge de soie à vertugadin, elle brosse le portrait d'une soubrette rouée en mal de reconnaissance, mais la longueur du rôle et l'aspect sportif exigé par la mise en scène sont peut-être la cause d'une certaine acidité de ses suraigus vaillamment projetés. Le baryton clair de Guillaume Andrieux est idéal pour Gaillardin dont le spectre vocal s'aventure souvent dans des aigus ténorisants (« Puisqu'il le faut démasque-toi » à Caroline). Extrêmement sollicité physiquement par la mise en scène, il campe un Gaillardin plutôt ridicule et prétentieux, sa jeunesse apparente le mettant en concurrence plus directe avec Alfred que la coutume ne le veut. Il sait user de la voix mixte avec art (« Mais pas un mot à mon épouse »). Bien grisé, il est un Bidart extrêmement convaincant au troisième acte, grognant un peu dans le grave pour donner un certain sel aux

phrases répétitives (« Je suis là pour vous défendre »). Christophe Gay est beaucoup plus sollicité par la mise en scène de Pelly que la moyenne des Duparquet. Il campe un notaire malveillant, presque inquiétant, qui tire les ficelles du vaudeville avec une ironie grinçante, et dynamite les conventions sociales avec une joie cynique. En outre, il use avec une grande science vocale de son baryton clair à la couleur différenciée de celle de Gaillardin, mixant finement un « Détends-toi » enjôleur à l'intention de sa victime au premier acte, gérant son léger vibrato à des fins expressives (« Viens ce soir »). « Tu deviendras un gai marquis » achève de faire basculer sa victime. Plus tard, au second acte, dans le très attendu « Duidu », si le grave manque un peu d'ampleur, ses « baisers partout » pianissimo fascinent tous les protagonistes.



Mais c'est peut-être la soprano franco-allemande Camille Schnoor qui brille le plus au cours de cette avant-dernière représentation. Dès l'entame, avec son timbre chaud et ambré, sa voix de belle largeur projette un superbe métal, et le phrasé de sa Caroline est un modèle de chic et d'élégance. Elle exhibe une grande longueur de souffle, des tenues de notes en fin de phrase d'une classe folle. Mais cette voix ample est aussi totalement à l'aise dans les vocalises, dès le duo « Cette taille gracieuse » au second acte. Grâce à elle, la czardas est peut-être le sommet de toute la représentation : tout y est, du grave ample et capiteux aux vocalises di forza stupéfiantes, jusqu'à un aigu de feu, mais surtout la soprano dose avec maestria l'ironie de la situation et l'émotion réelle qui émane de son chant. Avec elle, on rejoint vraiment la Fledermaus idéale. L'actrice n'est pas en reste, et même derrière un masque qui la prive d'une partie de son expressivité, elle joue avec un naturel confondant, de tout son corps, attirant tous les regards et esquissant un personnage d'une grande complexité, entre l'épouse frustrée, la fausse comtesse fascinante et la femme trompée qui sait pardonner. Le Chœur de l'Opéra de Lille, sous la direction de Mathieu Romano, est parfait dans ses interventions, et fait preuve d'une docilité à toute épreuve face aux exigences du metteur en scène.

Dansons, dansons, jusqu'à mourir

Il revenait à la cheffe d'orchestre allemande Johanna Malangré le soin de transformer ou non l'essai de la mise en scène. Bien sûr, l'Orchestre de Picardie ne saurait rivaliser avec ses homologues viennois en termes de raffinement des timbres et de pure beauté et profondeur de son. Le sien est plutôt clair, ses cordes sont lumineuses et ses bois délicats ne manquent pas de transparence. Dès l'ouverture, on est frappé par la discipline de l'ensemble, qui ajuste la dynamique au moindre geste de sa cheffe, laquelle jamais ne lui lâche la bride et sait doser les fortissimi avec finesse, les

rallentandi avec grâce. Certains thèmes, avouons-le, manquent un peu de la langueur « Mittel-Europa » qui ne s'invente pas de ce côté-ci des Alpes, mais Johanna Malangré sait gérer les rythmes avec goût, sans excès de rapidité, leur donnant un ton enlevé sans brusquerie. La valse « Tchin Tchin » du premier acte se teinte même un peu d'amertume. Le prélude de l'acte deux, dansant, est rondement mené, le « Duidu » parfaitement balancé, la farandole qui clôt l'acte central est un vrai tourbillon des plus entraînants. Grâce à elle et à son orchestre, le spectateur quitte la salle en sifflotant, et c'est là la marque d'une indéniable réussite !

CRITIQUE, opéra. LILLE, Opéra de Lille (du 4 au 17 juin 2024). Johann STRAUSS II : **La Chauve-Souris**. G. Andrieux, J. Dran, C. Gay, M-E. Munger... Laurent Pelly / Johanna Malangré. Photos (c) Simon Gosselin & Hervé Escario.

VIDEO : Teaser de « La Chauve-Souris » selon Laurent Pelly à l'Opéra de Lille

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, les 14

juin 2024. MOUSSORGSKY : Boris Godounov. L. Batinic, F. Rougier, N. Guliashvili, A. Teliga... Jean-Romain Vesperini / Dmitry Sinkovsky.

On avait connu le chanteur/violoniste Dmitry Sinkovsky contre-ténor et violoniste (baroque), et voilà que l'on retrouve le caméléon russe comme chef d'orchestre, cette fois, à l'Opéra Grand Avignon – où le perspicace Frédéric Roels l'a engagé pour diriger cette production de *Boris Godounov* de Modest Moussorgski (dans sa première mouture de 1869 en 7 tableaux, donnée sans entracte et s'achevant sur l'agonie du héros, c'est-à-dire sur les raucités bizarres de ce premier jet, la plus proche du drame de Pouchkine...), dans une mise en scène signée par Jean-Romain Vesperini, dont on se souvient du travail [sur le Dante de Benjamin Godard à l'Opéra de Saint-Etienne, il y a quelques saisons de cela.](#)



Dans cette coproduction avec l'Opéra de Monte-Carlo, le metteur en scène français a fait le choix de morceler en deux l'espace scénique (décors signés par **Bruno de Lavenère**), avec une partie haute qui correspond à celle du pouvoir (Boris, les Boyards), et une basse où officie le peuple/le chœur. Une division de l'espace qui se veut également isolement psychique du héros, comme dans la première scène où Boris apparaît seul et pensif sur son trône, ou durant la scène de son hallucination où l'immense icône du christ en majesté disparaît derrière des zébrures sanguinolentes (images vidéo d'**Etienne Guiol**), la marque du crime de sang qui ronge jusqu'à son agonie finale le Tsar infanticide. Pour le reste, ainsi découpé en sept tableaux, l'ouvrage quitte la trame épique chère aux opéras historiques du XIXe siècle pour plonger les spectateurs dans l'immémoriale histoire de la Russie, en gagnant le prodigieux statut de livre iconique. Au crédit du spectacle et des fastueuses images qu'il engendre (une mention

au passage pour les somptueux costumes d'**Alain Blanchot** !), il faudra mettre celui d'une fine direction d'acteurs, particulièrement fouillée en ce qui concerne le rôle-titre, et une aptitude à manier les grandes foules, ce qui n'est pas tâche si facile sur le plateau provençal, qui n'est pas celui de Bastille ou même Montpellier.



Au centre de la production, le Boris du baryton-basse croate **Luciano Batinic**. Avec un timbre moins sombre que de coutume dans cet emploi, il ne se montre pas moins impressionnant par l'intensité de sa présence, que par sa concentration intérieure

qui fait bien du monologue du II la clé de voûte de la partition. On gardera en souvenir la dernière image où le Tsar agonisant sur le sol se voit couvrir par la foule de fleurs et de terre... Face à lui, la basse géorgienne **Nika Guliashvili** a maille à partir avec la tessiture parfois haute du personnage de Pimène, alors que le registre grave s'avère sonore à souhait. La troisième basse de la production, l'ukrainien **Alexander Teliga**, est en revanche tout à fait à sa place dans la partie de Varlaam, en parfait accord avec la vocalité de son truculent personnage. En Grigori, le ténor **François Rougier** impressionne, et la voix s'est bien développée depuis la dernière fois que nous l'avions entendu, en plus de posséder toute la fougue requise par son personnage. Le Chouïski du ténor croate **Kresimir Spicer** pose un cas de conscience, car si la voix est de toute beauté et d'une incroyable puissance, elle n'a rien du caractère insidieux et inquiétant pour rendre pleinement justice à cette figure, et il est plus crédible dans celle de Missaïl, personnage qu'il incarne également, avec cette respiration comique qui lui sied (au sein de ce sombre récit). De son côté, **Blaise Rantaonina** incarne un bouleversant Innocent, alors que la partition originale redonne tout son intérêt à Shchelkalov, un **Jean-**

François Barron tout d'énergie brute. La mezzo française **Estelle Bobey** est tout à fait crédible avec son Fiodor svelte (malgré un manque de projection vocale qui s'amplifiera avec le temps), tandis que la jeune **Lysa Menu** est la plus touchante des Xenia. *Last but not least*, l'excellente mezzo russe **Svetalana Lifar** offre de sensuelles et opulentes répliques dans son double rôle de La Nourrice et de L'Aubergiste ! Un mot, enfin, sur le **Chœur de l'Opéra Grand-Avignon**, qui réussit un parcours sans faute, remarquablement préparé qu'il est par **Alan Woodbridge**.

Ce superbe travail d'équipe, qui ne pouvait s'accommoder du pittoresque de l'acte polonais, justement écarté, sort encore renforcé par le choix des verdeurs de l'orchestration originale comme de la direction incisive, toujours d'une tension extrême, de **Dmitry Sinovsky**, décidément "au top" dans tous les domaines, surtout que l'**Orchestre National Avignon-Provence** donne le meilleur de lui-même ce soir... La réussite de la soirée repose en grande partie sur leurs épaules !

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, Opéra Grand Avignon, les 14 juin 2024. MOUSSORGSKY : Boris Godounov. L. Batinic, F. Rougier, N. Guliashvili, A. Teliga... Jean-Romain Vesperini / Dmitry Sinkovsky. Photos (c) Cédric Delestrade.

VIDEO : Boris Godounov selon Jean-Romain Vesperini à l'Opéra de Monte-Carlo

**CRITIQUE, opérette-féerie.
PARIS, Théâtre du Châtelet,
le 12 juin 2024. Olivier PY :
L'Amour vainqueur. A.
Sykopoulos, P. Lebon, C.
Bourgoïn, F. Obé...**

Le plafond du Théâtre du Châtelet porte entre frises historiées des cartouches qui rappellent les genres qui ont fait sa gloire. Parmi les disciplines on peut lire « *Féerie* ». Et c'est bien de cela dont il s'agit dans cette production de *L'Amour vainqueur* d'Olivier Py, une féerie doublée d'opérette/cabaret. Si les genres naguère qualifiés de « légers » ont désormais retrouvé leur place méritée au sein des institutions lyriques, la féerie manquait un peu dans les programmations.



Créé en 2019 au Festival d'Avignon, et inspiré d'un conte des Frères Grimm, *L'Amour vainqueur* semble résonner par sa thématique dans une époque livrée aux excès en tous genres. Pour celles et ceux qui pensent, en méconnaissance des genres théâtraux, que *L'Amour vainqueur* est une opérette ou une comédie musicale, elles/ils se trompent, cette belle production est un exemple type de féerie musicale du XXIème siècle. La "féerie" se caractérise par l'emploi très libre du merveilleux et souvent portant sur des contes et des histoires romanesques. C'est le cas ici d'une fable aussi simple qu'intense et prompte au débordement d'un merveilleux très contemporain. Si le livret est assez faible, avec des rimes faciles ou certaines musiques conçues en glosant Michel Legrand, Barbara ou Florimond Hervé, le tout est un exemple fantastique de ce que le genre abandonné de la féerie peut encore susciter à notre époque. L'abandon vraisemblable de toute logique et de toute complication n'est pas une maladresse mais contribue à un voyage sensible dans la simplicité des émotions. **Olivier Py** réussit – par son texte, sa musique et sa mise en scène – à succéder à Charles Nodier, Victor Hugo et d'autres grands poètes et dramaturges pour nous émerveiller comme jadis dans les salles des boulevards

parisiens du XIXème siècle.

Or, pour bâtir une production aussi ambitieuse et rendre au merveilleux sa place sur la scène du Théâtre du Châtelet, il fallait une équipe aguerrie et de grande qualité. Dans le rôle guignolesque du Général, sorte de général Boum doublé de Voldemort, **Antoni Sykopoulos** a été vocalement fantastique, mais a fait preuve régulièrement d'hystérie dans le jeu, avec des éclats de voix à outrance. La Princesse-violoncelliste est **Clémentine Bourgoïn**, et si le jeu semble assez juste tandis que ses qualités d'instrumentiste sont certaines, vocalement la voix est fragile et peu puissante. **Pierre Lebon** dans les rôles du Prince et de la Fille de vaisselle est formidable. Dans son rôle dramatique du Prince, il est une sorte de Segismundo caldéronien, d'une candeur digne du récit des Grimm. En revanche, dans le rôle de la Fille de vaisselle, il rappelle les meilleures heures de la *Commedia dell'arte*. C'est un talent formidable à suivre absolument ! A son habitude, **Flannan Obé** est un artiste complet de *music-hall*. Cependant il serait temps qu'il cesse d'être sa propre caricature pour incarner l'essence des rôles qu'on lui confie, il en a l'énergie et les qualités.

A la fin heureuse de cette nouvelle féérie, le sentiment d'avoir traversé les âges et être encore ému ne s'estompe pas. A l'image du *Lac des cygnes*, autre féérie chorégraphique, cet *Amour vainqueur* n'a pas simplement triomphé du chaos et du sang, mais a également réussi à faire renaître une part d'enfance en nous dans l'éternel émerveillement du spectacle vivant.

CRITIQUE, opérette-féerie. PARIS, Théâtre du Châtelet, le 12 juin 2024. O. PY : L'Amour vainqueur. A. Sykopoulos, P. Lebon, C. Bourgoïn, F. Obé / Olivier Py. Photos (c) Thomas Amouroux.

CRITIQUE, opéra. ANVERS, opéra (du 5 juin au 9 juillet 2024). JANACEK : Jenufa. A Eichenholz, N. Petrinsky, J. McCorkle, L. Elgr... Robert Carsen / Alejo Perez.

C'est un moment intense de théâtre lyrique qu'a proposé l'Opéra d'Anvers (Opera Ballet Vlaanderen) en clôture de sa saison, avec la *Jenufa* de Leos Janacek, dans la célèbre (et magnifique !) mise en scène de Robert Carsen, étrennée il loco il y a quelque 25 ans, et reprise un peu partout depuis.

Cette production souligne, une fois encore, combien le premier grand succès lyrique de Janacek recèle de pages d'un lyrisme à fleur de peau, capable d'émouvoir le grand public.



L'homme de théâtre canadien situe l'action dans une sorte d'arène rectangulaire, au sol recouvert de terre battue et entourée de portes et fenêtres (décor signé **Patrick Kinmonth**), qui évoque le terroir, mais aussi les convenances sociales qui guettent. Les panneaux, mobiles, sont déplacés en fonction des besoins : un peu gênants dans le premier tableau, où ils masquent partiellement les protagonistes à la vue – et à l'ouïe – des spectateurs, ils créent un étouffant huis clos au-delà duquel s'étend la nuit noire, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'intérieur où vivent Jenufa et Kostelnicka ; et dans le finale, avec son duo d'amour bref, mais intense, Jenufa et Laca se retrouvent au centre d'une scène nue, inondés par une averse de pluie purificatrice. Robert Carsen a traité l'œuvre en véritable homme de théâtre, en dessinant chacun des personnages de façon très ferme et en faisant progresser l'intrigue implacablement. Depuis l'exposition du drame au premier acte, jusqu'à la poignante conclusion, c'est à un véritable crescendo que nous assistons, prenant plus d'une fois le spectateur à gorge.



La soprano polonaise **Agneta Eichenholz** est une Jenufa d'une grande sincérité, découvrant pas à pas le véritable amour en la personne de Laca. Kostelnicka – véritable pivot de l'œuvre – est un rôle qui a été marqué, de façon indélébile, par Anja Silja, et si toute comparaison est vaine, il faut reconnaître que la mezzo allemande **Natascha Petrinsky** campe le personnage avec les moyens qui sont les siens, en une large palette d'expression (produisant même parfois l'impression d'en faire trop au deuxième acte), souveraine dans sa grande scène d'auto-accusation au dernier acte, où la voix se déploie aussi pleinement. De son côté, le ténor afro-américain **Jamez McCorkle** possède un organe d'une rare vaillance, qu'il sait aussi nuancer en demi-teintes : il est un Laca vigoureux comme le roc, impétueux dans ses réactions, mais constant dans ses sentiments. Ténor plus lyrique, mais également très à l'aise dans la tessiture exigeante de Janacek, le ténor tchèque **Ladislav Elgr** – grand habitué de la scène anversoise -, incarne avec prestance le volage Steva. Notons encore, dans les rôles secondaires, les belles prestations de **Maria Riccarda Wesseling** (Grand-Mère Burya), **Zofia Hanna** (Jana) ou encore **David Stout** (Starek), ainsi que l'excellence des chœurs très bien préparés par **Jan Schweiger**.

Le chef argentin **Alejo Perez**, directeur musical de la phalange maison, l'excellent **Orchestre Symphonique d'Opera Ballet Vlaanderen**, dirige la partition avec une belle transparence, laissant à paraître la modernité de la musique de Janacek (surtout à l'Opéra d'Anvers, salle à l'acoustique assez "ouverte"), dont il favorise cependant avant tout les aspects lyriques, la rendant ainsi accessible au plus grand nombre.

Une *standing ovation* salue, de manière amplement mérité, ce spectacle à la puissance émotionnel intact !

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen (du 5 juin au 9 juillet 2024). JANACEK : Jenufa. A Eichenholz, N. Petrinsky, J. McCorkle, L. Elgr... Robert Carsen / Alejo Perez.

VIDEO : Trailer de « Jenufa » à l'Opera Ballet Vlaanderen

CRITIQUE, opéra. MARSEILLE, opéra municipal (du 4 au 11 juin 2024). VERDI : Un Ballo in maschera. E. Scala, C. Isotton, G. Myshketa, E. Shkoza... Waut Koeken / Paolo Arrivabeni.

Après avoir tournée dans plusieurs théâtres lyriques, dont l'Opéra de Maastricht (dont le metteur en scène flamand Waut Koeken est le directeur), de Nantes, de Nancy ou encore celui de

Luxembourg, cette production de *Un Ballo in maschera* de Giuseppe Verdi atteint les bords de la Méditerranée – l'Opéra de Marseille étant l'une des cinq maisons co-productrices du spectacle.



Pour aborder l'ouvrage de Verdi, d'un genre plus "sérieux" que les mises en scène (des opérettes...) que nous avons vues signées par lui, **Waut Koeken** a effectué un retour aux sources : celles de l'Histoire de la Suède, mais aussi celles de la genèse de l'œuvre. Rappelons que le livret initial d'Eugène Scribe pour l'opéra d'Auber *Gustave III*, réutiliser par Verdi et son librettiste **Antonio Somma**, s'inspirait de l'assassinat du roi Gustave III de Suède en 1792 lors d'un bal masqué à l'Opéra de Stockholm. Verdi répondait à une commande du Teatro San Carlo de Naples, mais la censure napolitaine s'opposa à ce

qu'un régicide soit montré sur la scène et imposa de nombreuses modifications qui "estropiaient" totalement le livret et l'ouvrage. *Un Ballo in Maschera* fut finalement créé à Rome, où la censure se montra moins impitoyable, mais le cadre de l'action n'en fut pas moins modifié pour se dérouler dans la ville Boston, aux Etats-Unis. La mise en scène du flamand s'avère ici conforme aux intentions initiales de Verdi, où les protagonistes historiques sont nettement identifiés. Puisque Gustave III était un despote éclairé, grand amateur d'art dramatique qu'il pratiquait lui-même, l'action se déroule dans l'univers du théâtre, sa scène rotative et ses coulisses, dont les ressorts et les ficelles sont clairement montrés. Et puisqu'il fut assassiné en pleine salle de l'opéra, le bal masqué final et son meurtre trouvent place dans un splendide décor de **Luis Carvalho** qui reproduit (en contre-plongée) la salle et le plafond du sublime *Teatro di San Carlo* (qui refusa donc l'œuvre), scénographie qui arrache au public des murmures de satisfaction. Quant aux costumes d'un goût parfait, conçus également par Luis Carvalho, ils renvoient à l'époque de la création, pardessus-redingotes pour les messieurs et robes à faux-cul pour les dames. Dans cet univers à l'esthétique léchée, agrémenté par les chorégraphies de **Jean-Philippe Guilois**, Waut Koeken déroule une narration linéaire et très respectueuse des didascalies, parfaitement naturelle et limpide dans ses péripéties, mais en revanche peu fouillée dans l'approfondissement des caractères et de leur psychologie, en en faisant plus des archétypes théâtraux que des êtres de chair et de sang...



Maurice Xiberras a réuni une distribution faite d'habitué(e)s de l'Opéra de Marseille, à l'exception du baryton albanais **Gezim Myshketa** (dans le rôle du Comte Anckarström), qui souffle le chaud et le froid ce soir à Marseille. On admire la beauté

du timbre, la puissance de l'instrument, la grande présence scénique du chanteur, mais il est souffre, à de multiples reprises au cours de la soirée, de réels problèmes de justesse, certains aigus sonnait carrément faux (le fait de porter sa main droite à l'oreille à chaque note aigüe qu'il doit émettre n'est jamais un bon signe...). En revanche, tant le Gustavo du ténor sicilien **Enea Scala** que de la soprano italienne **Chiara Isotton** sont un pur bonheur. Le premier, qui chante un à deux rôles chaque saison à Marseille (pour le plus grand bonheur du public phocéén), nous gratifie de son timbre superbe, d'un chant toujours expressif, de ses aigus brillants, qui ont encore gagné en ampleur, et qui le destine désormais à des rôles comme Samson ou Enée. Quant à sa compatriote, elle campe une surprenante Amelia, jamais larmoyante, mais au contraire toujours digne, même au moment où elle supplie son mari de revoir son fils une dernière fois. Tout cela est exprimé d'une voix solide, ferme, ample, intense et riche en nuances. De son côté, la mezzo Albanaise **Enkelejda Shkoza** prête ses moyens puissants et ses graves impressionnants à une Ulrica Arvidsson d'un grand relief, tandis que la voix de la soprano colorature belge **Sheva Tehoval** (Oscar) n'éprouve aucune peine à planer au dessus des ensembles. Enfin, les personnages secondaires méritent tous une mention, **Gilen Goicoechea** en Cristiano, **Maurel Endong** en Comte Ribbing et **Thomas Dear** en Comte Horn.

Autre grand habitué du théâtre marseillais, le chef italien **Paolo Arrivabeni** fait sonner magnifiquement la phalange maison, son principal mérite étant de faire constamment

avancer la musique, en veillant à la construction dramatique de chacun des tableaux. La tension ne se relâche à aucun moment, concourant pour beaucoup à la réussite de la soirée, pour laquelle le public phocéén se met debout, multipliant les rappels enthousiastes.

Bravi !

CRITIQUE, opéra. MARSEILLE, opéra municipal (du 4 au 11 juin 2024). VERDI : Un Ballo in maschera. E. Scala, C. Isotton, G. Myshketa, E. Shkoza... Waut Koeken / Paolo Arrivabeni.

VIDEO : Trailer de « Un ballo in maschera » de Verdi (selon Waut Koeken) à l'Opéra de Marseille

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Grand-Théâtre (du 31 mai au 30 juin). DONIZETTI : Roberto Devereux. E. Dreisig, S. d'Oustrac, E. Rocha, N. Alaimo... Mariame Clément /

Stefano Montanari.

Après *Anna Bolena* en 2021, puis *Maria Stuarda* en 2022, le Grand-Théâtre de Genève achève sa « Trilogie Tudor » de Gaetano Donizetti, avec en grande partie la même équipe artistique : Mariame Clément à la mise en scène, Stefano Montanari à la direction musicale, et Elsa Dreisig, Stéphanie d'Oustrac et Edgardo Rocha dans les rôles principaux. Et on retrouve ainsi, dans ce dernier volet, les aspects visuels et scéniques qui distinguaient les deux premiers ouvrages, avec des costumes qui mêlent différentes époques (époque du 16ème siècle et contemporaine), l'élégante scénographie signée (comme les costumes) par la fidèle **Julia Hansen**, qui permet des changements scénographiques à vue, de manière fluide et parfois percutante, et toujours l'apparition sur scène (ou à travers deux écrans vidéo placés à cours et à jardin) de personnages présentés à différents moments de leur vie...



Dans le rôle-titre, **Elsa Dreisig** éblouit chaque fois plus, la voix ayant gagnée encore en ampleur depuis ses Anna Bolena et Maria Stuarda *in loco* : l'engagement sans faille de la soprano franco-danoise tout au long de la soirée force l'admiration, soutenue par une superbe voix sonore, tandis que la coloration du phrasé, le registre grave et la projection des mots font également grande impression. Seul bémol à son éclatante prestation, le suraigu qui clôt le long air final « *Vivi, ingrato* » se crispe et n'est pas tenu, le contre-ré attendu se transformant ici en un cri strident qu'elle aura le bon goût de ne pas faire durer pour le plus grand bonheur de nos oreilles, mais c'est dommage !

Aucun reproche, en revanche, à adresser au souverain chant de **Stéphanie d'Oustrac**, dans le rôle-clé de Sara, auquel elle offre l'éclat de son médium et la chaleur de son timbre, avec un chant superbement contrôlé et d'une rare pureté. Elle

trouve par ailleurs l'exact milieu entre les impératifs du *belcanto* et l'expression d'indicible douleur de son personnage, nous rappelant au passage que, pour enflammer l'auditoire dans un tel répertoire, un chanteur doit savoir créer l'émotion en s'immergeant totalement dans la musique. Dans le rôle-titre, le ténor uruguayen **Edgardo Rocha** prouve, dans la magnifique cavatine et cabalette du troisième acte ("*Come uno spirito angelico*"), qu'il possède toutes les qualités requises pour interpréter ce répertoire : facilité d'émission (il tente de nombreux suraigus... qu'il réussit avec *brio* !), netteté de la diction, vibration du phrasé et ligne de chant parfaitement maîtrisée. De son côté, **Nicola Alaimo** ne fait qu'une bouchée de la partie de Nottingham, avec sa voix de bronze, homogène sur toute la tessiture, et un sens infaillible des nuances. Rien à redire sur les nombreux *comprimari* de l'ouvrage, dont les interventions ne sont que très épisodiques.

En fosse, enfin, le très *rock'n'roll* chef italien **Stefano Montanari** obtient, de la part d'un superbe **Orchestre de la Suisse Romande**, un accompagnement magnifique de panache et de vitalité. A la fois nerveuse sur un plan rythmique et engagée au niveau dramatique, sa direction sait pourtant respecter la personnalité des chanteurs qui ne se voient ainsi jamais en danger d'être relégués au second plan. Quant au **Chœur du Grand-Théâtre de Genève**, il se comporte très honorablement et mérite les plus vifs éloges aussi bien pour sa qualité musicale que pour sa tenue scénique.

Une trilogie donizettienne qui se conclut en beauté, et pour ceux qui auraient raté les deux premiers « épisodes », il est possible d'assister (d'ici le 30 juin) à l'intégralité de cette trilogie : [voyez ici](#) !

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Grand-Théâtre (du 31 mai au 30 juin).
DONIZETTI : Roberto Devereux. E. Dreisig, S. d'Oustrac, E. Rocha, N. Alaimo... Mariame Clément / Stefano Montanari.

VIDEO : Trailer de "Roberto Devereux" de Donizetti (selon Mariame Clément) au Grand-Théâtre de Genève

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 6 juin 2024.
HAENDEL : Giulio Cesare. A. Scholl, C. Bartoli, M. E. Cencic, S. Mingardo... Les Musiciens du Prince-Monaco / Gianluca Capuano (direction).

Familière de l'Opéra Royal du Château de Versailles, Cecilia Bartoli a droit à un mini-festival entièrement dédié à sa gloire, avec deux spectacles la mettant sous les feux de la rampe : le rôle de Cléopâtre dans *Giulio Cesare* de Georg

Friedrich Haendel, objet de la présente recension, et un spectacle très original intitulé "*His Masters' voice*" (où elle partage l'affiche avec la star américaine John Malkovich) – [auquel nous avons eu la chance d'assister lors de sa création monégasque](#) (Salle Garnier, à Monaco) en avril dernier.



L'ambiance était électrique en cette soirée du 6 juin (l'opéra haendélien était donné en séance unique et en version de concert, mais sans pupitre et avec quelques idées de mise en espace, plus quelques déguisements pour la seule et facétieuse mezzo romaine...), le spectacle affichant complet depuis longtemps, et la présence de la diva italienne s'avérant toujours un véritable événement. Et de fait, "la" Bartoli brûle les planches ce soir, car elle ne se contente pas de chanter, mais fait un sort à chacune de ses arias, par ses poses variées et ses regards où passent tellement de sentiments et d'émotions divers. Car son timbre reconnaissable

entre tous, mordant et coulant, expressif et toujours d'une incroyable musicalité, est ici complété par un instinct scénique admirable, mêlant facétie, engagement, finesse, richesse dynamique : la voix est au service du texte et son approche du personnage reste captivante. Tour à tour soeur dominatrice vis-à-vis de son frère Tolomeo, séductrice triomphante et coquine avec César ("*V'adoro pupille*"), puis prisonnière de son scélérat de frère et frappée par la mort qui s'annonce (son "*Piangero*") est un vrai moment d'anthologie...



Le contre-ténor allemand **Andreas Scholl**, malgré un style toujours aussi impeccable depuis 20 ans qu'il chante ce rôle, tourne cependant un peu en rond avec son intonation égale, et une évidente absence de feu

dramatique, surtout dans les duos avec sa volcanique consoeur ! Dans le rôle de Cornelia, la mezzo italienne **Sara Mingardo**, en plus d'un timbre somptueux jusque dans l'expression de la colère et du mépris, possède une prodigieuse présence scénique, qui renforce ici la gravité de son personnage, et intensifie sa relation funèbre à Sesto, fils dévoué, exclusivement dédié aux mânes de son père, le regretté Pompée. Sesto justement, d'un superbe aplomb vocal, est incarné par le contre-ténor coréen **Kangmin Justin Kim** qui éblouit dans la veine explorée, comme dans la colère de son premier air. Le contre-ténor croate **Max Emanuel Cencic** est l'autre bête de scène de ce spectacle qui fait fi des performances pyrotechniques de son personnage de Tolomeo, avec un véritable sens de l'emphase millimétrée, et du délire aussi. Même la voix de basse du hongrois **Peter Kalman** (Achilla) se plie aux mélismes haendélien, sans renier ni ses graves abyssaux ni sa parfaite ligne de chant, ou encore sa puissance volumétrique. Haendel signe bel et bien un opéra "commercial" où les voix, par leur audace et leurs acrobaties, font le succès de

l'œuvre.

L'incontestable réussite de cette représentation unique tient sans conteste aussi à la miraculeuse osmose dramatique et musicale entre fosse et plateau, entre des chanteurs à la fois habités par leurs personnages et à la hauteur des exigences techniques et stylistiques du *Caro Sassone*, et un ensemble instrumental d'une richesse sonore et d'une finesse superlative, les excellents **Musiciens du Prince-Monaco**, placés sous la direction inspirée et vivante de leur chef principal (depuis 2019), l'italien **Gianluca Capuano**. Tour à tour rutilante ou introspective, sensuelle ou agressive, son approche rend parfaitement justice à un compositeur dont le génie purement théâtral a été trop longtemps mésestimé.

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 6 juin 2024.
HAENDEL : Giulio Cesare. A. Scholl, C. Bartoli, M. E. Cencic, S. Mingardo... Les Musicien du Prince-Monaco / Gianluca Capuano (direction). Photos (c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Cecilia Bartoli & Andreas Scholl chantent l'aria « *Caro, Bella* » extrait de Giulio Cesare de Haendel

CRITIQUE, opéra. METZ, Opéra-

Théâtre, le 6 juin 2024. M. DE FALLA : L'Amour sorcier / La Vida breve. N. Goldman, V. Kamenica, J. L. Ballestra... Paul-Emile Fourny / José Miguel Pérez-Sierra.

C'est une atmosphère empreinte de magie et de superstition qui imprègne les deux ouvrages de **Manuel de Falla**, composées à dix ans de distance, mais réunies par une même mythologie andalouse d'une grande force expressive. Le ballet-pantomime *L'Amour sorcier*, postérieur à l'opéra est chorégraphié avec épure par **Gilles Schamber** qui sait magnifiquement exalter la puissance du désir – à savoir « *l'immuable attraction qui rapproche les corps* » – qui émane de la partition. Sur scène, dans un décor sobre qui servira à *La Vida breve*, sept danseurs vêtus de bleu indigo et sept danseuses en rouge grenat – superbes costumes de **Dominique Louis** – magnifient l'indifférenciation des corps et des sexes en faisant fi d'une narration prétexte à un flamboyant déploiement de gestes expressionnistes d'une grande force et d'une grande originalité. Tous excellents, les danseurs servent d'écrin à la voix envoûtante et sensuelle de **Patricia Illera**, dont les interventions sont autant de stases éloquentes, servant de contrepoint à l'éloquence du geste, efficace même dans les quelques interventions silencieuses. La musique habille et déshabille les corps, intervertit les costumes, magnifiés par les lumières inventives de **Patrick Méeüs**, avant de culminer dans le tourbillonnement fascinant de la célèbre danse du feu. La direction de **José Miguel Pérez-Sierra** rend justice à cette

partition foisonnante et roborative, même si on eût aimé, ça et là, plus de mordant et de fureur contenue.



Pour *La Vida breve*, la scénographie déploie décors (de **Emmanuelle Favre**) et costumes (de **Giovanna Fiorentini**) à l'esthétique naturaliste, avec une fontaine centrale surmontée d'une gigantesque Vierge éplorée en azulejo, sans pour autant tomber dans le cliché facile d'une Espagne folklorique, cantonnée à la musique, encore que celle-ci parvient à s'en détacher habilement à travers une orchestration complexe et raffinée. La mise en scène de **Paul-Émile Fourny** combine une lecture linéaire et fidèle aux indications du livret, et une attention constante aux effets elliptiques de la partition. L'opéra de de Falla échappe ainsi aux poncifs du drame vériste auquel on l'a trop souvent injustement réduit. Si les éléments traditionnels ne sont pas absents (peignes, mantilles, castagnettes, costumes de flamenco...), l'image vériste est subsumée par une construction elliptique et poétique, symboliste aussi (à l'image de l'oiseau mort au début du premier acte, métaphore du mal d'amour), qui fait toute la force et l'originalité de l'œuvre.

Dans le rôle de Salud, **Na'ama Goldman** impressionne par un timbre charnu, puissamment expressif et excellemment projeté, presque crié, mais toujours d'une grande justesse et précision qui nous vaut une séguedille d'anthologie. **Vikena Kamenica** campe une magistrale grand-mère, à la fois sensible et résignée, à la présence scénique confondante de vérité ; son timbre d'airain, à la fois rond et guttural, envahit littéralement la scène de sa plénitude de *mater dolorosa*. Si le Paco de **Jean-Michel Richer** est légèrement en retrait (on le ressent en particulier dans son duo avec Salud), ces quelques réserves vocales sont largement compensées par le jeu d'acteur idoine qui rend justice à la pusillanimité du personnage. L'expérimenté **Jean-Luc Ballestra** prête sa belle voix solide à l'oncle (El Tio Sarvaor) et convainc pleinement par la palette expressive qu'il parvient à déployer. On retrouve **Patricia Illera** en Carmela, que doit épouser Paco, au timbre toujours aussi efficace et prometteur. La voix de la forge, puis la voix lointaine trouvent en **Tadeusz Szczeblewski** un magnifique interprète du poids de la fatalité que son chant évoque en chacune de ses interventions. Enfin, la *cantaora* de **Laura Gallego Cabezas** ne pouvait trouver meilleure incarnation, d'une justesse et d'une authenticité incomparables. Mention spéciale pour les chœurs excellemment préparés par **Nathalie Marmeuse** : précision d'entomologiste et diction impeccable ne sont pas les moindre de leurs qualités. Dans la fosse, le chef espagnol **José Miguel Pérez-Sierra**, récent nouveau directeur du théâtre madrilène de la Zarzuela, retrouve davantage ses marques que pour le ballet et nous offre une direction brûlante et passionnée, habile à gérer les contrastes, jusqu'aux ultimes accords tragiques et abrupts sur lesquels s'achève cette partition de bout en bout exaltante.

CRITIQUE, opéra. METZ, rendu, OPERA. METZ, opéra, le 6 juin 2024. M. DE FALLA : L'Amour sorcier / La Vida breve. Patricia

Illera (Mezzo-soprano), Valerian Antoine, Timothée Bouloy, Charlotte Cox, Graham Erhardt-Kotowich, Lore Jehin, Élisabeth Lons, Aurélien Magnan, Clément Malcuzk, Victoira Pesce, Anik Román de Miguel, Johanne Sauzade, Lucas Schneider (danseurs), Ballet de l'Opéra-Théâtre de l'Eurométropole de Metz, Gilles Schamber (chorégraphie), Dominique Louis (costumes), Patrick Méeüs (lumières) ; *La vida breve* : Na'ama Goldman (Salud), Vikena Kamenica (La Abuela), Patricia Illera (Carmela), Jean-Michel Richer (Paco), Jean-luc Ballestra (El Tio Sarvaor), Jérémy Weiss (Manuel), Tadeusz Szczeblewski (Une voix dans la forge/Une voix lointaine), Laura Gallego Cabezas (La Cantora), Sylvain Courtney (Le guitariste), Ronan Meyblum (Un vendeur), Aurore Weiss, Françoise Folschweiller-Loy, Aline Le Fourkié (Trois vendeuses), Esther Lazslo (La petite fille), Paul-Émile Fourny (Mise en scène), Alvaro Siddharta (Assistant à la mise en scène), Emmabuelle Favre (Décors), Giovanna Fiorentini (Costumes), Patrick Méeüs (Lumières), Lorena Coppola (Chorégraphie), Oksana Pavolva (Chef de chant), Chœur de l'Opéra-Théâtre de l'Eurométropole de Metz, Nathalie Marmeuse (Cheffe de chœur), Orchestre national de Metz Grand Est, José Miguel Pérez-Sierra (direction).

CRITIQUE, opéra. ALMADA, Teatro Joaquim Benite, le 2 juin 2024. P. Glass : In the

**penal Colony. André Henriques
(baryton) et Frederico
Projecto (ténor). Miguel
Loureiro (MeS) / Martim Sousa
Tavares (direction musicale).**

Au lendemain d'un pur moment de magie pianistique,
grâce à la grande Elisabeth Leonskaja, changement
de lieu et d'univers au 4ème Festival de Musica
dos Capuchos – où le festival quitte son lieu
historique (le Couvent des Capucins) pour le très
confortable Teatro Joaquim Benite (le principal
lieu culturel de la ville d'Almada), et met à son
affiche un spectacle lyrique, première incursion
dans le genre pour le jeune festival (repris en
2021 par Filipe Pinto Ribeiro après des années de
désuétude).



Et le choix du brillant pianiste et directeur de festivals s'est porté sur le rare ***In the penal colony*** ("*Dans la colonie pénitentiaire*") de **Philip Glass**, opéra de chambre pour cinq musiciens (2 violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse) et deux chanteurs (+ deux acteurs), créé en 2000 à Seattle, d'après la nouvelle éponyme de **Franz Kafka** (et sur un livret de **Rudy Wurlitzer**). L'histoire narre l'arrivée d'un Visiteur (nous ?...) dans une colonie pénitentiaire pour assister à une procédure d'exécution. Quand bien même il désapprouve la méthode employée pour le châtiment, il se cache derrière une neutralité imposée par ses repères personnels, au nom des traditions en vigueur dans cette colonie. Dès lors, il ne sent pas le droit d'intervenir contre le barbarisme qui le choque pourtant, car le condamné doit être exécuté dans une machine infernale qui écrira sur son corps la loi qu'il a violée. Une grande aiguille pénétrera l'épiderme alors qu'une petite aiguille giclera de l'eau pour laver le sang et

qu'ainsi la lecture de l'article de loi reste clairement lisible. C'est l'Officier en charge qui décrit la machine au visiteur, visiteur auquel le public s'identifie peu à peu. Alors que tout est prêt pour l'exécution, la machine se détraque. On croit à la délivrance, mais l'absurde sens du devoir de l'officier le pousse au suicide, se débarassant à son tour de tous ses vêtements avant de se sacrifier lui-même en entrant dans la machine qui va commencer sa rotation mortelle, arrachant au malheureux des hurlements déchirants. C'est toute l'absurdité de ces incarcérations inhumaines et arbitraires qui est ici dénoncé, laissant un goût amer dans l'esprit des spectateurs, car elles sont surtout révélatrices de nos impuissances, voire de nos lâchetés face à la cruauté humaine.



Le metteur en scène portugais **Miguel Loureiro** (comme tout le reste de l'équipe artistique, pour cette production de la compagnie "O Rumo do Fumo") signe ici un travail à la fois respectueux et efficace, très exigeant pour les chanteurs et plus encore pour les comédiens qui doivent "payer de leur personne, à l'instar du Prisonnier (**Paulo Quedas**), victime de brutalité assez insoutenable de la part de son Geôlier (**Frederico Oliveira**), qu'il met à nu, au sens propre, pour renforcer l'humiliation et le dénuement de sa victime. Le seul vrai souci, c'est la machine, composée de quelques échafaudages et bâches de plastique, en rien impressionnante pour le coup – même si elle se veut surtout "métaphorique". On ne s'en explique ainsi le fonctionnement que grâce à une solide imagination qui remet en forme les détails – tour à tour techniques et poétiques – fournis par l'Officier, le glaçant baryton **André Henriques**, qui incarne sa partie avec une sincérité faisant se hérissier les cheveux sur la tête lorsqu'il raconte les détails d'une exécution. Le baryton

évoque d'autres fort belles partitions de Glass, tandis que le second rôle est celui du Visiteur/Voyageur, observateur supposé impartial venu assister à une exécution pour faire un rapport au nouveau Commandant de la Colonie, qui s'oppose aux méthodes de l'Officier. Ce dernier est interprété par le ténor **Frederico Projecto** dont le chant est plus inégal que son collègue, d'un tout autre aplomb vocal et scénique. Et si la sonorisation (les deux chanteurs portent des micros...) amplifie les qualités vocales du premier, à commencer par son très beau timbre, elle met en revanche surtout en avant les défauts du second, dont la voix se dé-timbre dans le registre aigu, quand il ne s'y étouffe pas...

La musique répétitive de **Philip Glass** est superbement jouée par un très beau quintette à cordes (**Malu Santos, Frederico Oliveira, Inês Barros, Pedro Serra e Silva, Miguel, Menezes** – placés sous la battue **Martim Sousa Tavares**), et a la particularité de sembler singulièrement "extérieure" à l'ambiance extrêmement lourde et mortifère du livret. Elle paraît ainsi aussi "neutre" que la neutralité du Visiteur. Aucun accent exagérément noir, ou chargé de clichés expressionnistes. La musique de Glass égrène ses accords et ses rythmes comme si elle voulait décrire un monde indifférent à l'horreur que Kafka décrit. Pourtant, cette apparente nonchalance cache tout le poids du drame. Peu à peu, elle devient oppressante, s'immisçant dans le spectateur qui retient finalement son souffle dans le secret espoir de ne pas être témoin de ce qui se prépare...

Une superbe découverte à mettre au crédit de Filipe Pinto-Ribeiro et son Festival de Musica de Capuchos !

CRITIQUE, opéra. ALMADA, Teatro Joaquim Benite, le 2 juin 2024. P. Glass : In the penal Colony. André Henriques &

Frederico Projecto. Miguel Loureiro (MeS) / Martim Sousa Tavares (direction musicale). Photos (c) Rita Carmo.

VIDEO : Trailer de « In the penal colony » à l'Opéra d'Oslo (2022)