

CRITIQUE, opéra (en version concertante). VERSAILLES, Opéra royal, le 16 mai 2024. CIMAROSA : L'Olimpiade. J. Lovell, R. Pérez, M. Lys, M. Beaumont... Les Talens Lyriques / Christophe Rousset (direction).

À l'occasion des prochains Jeux Olympiques – dont certaines épreuves se dérouleront à Versailles -, l'Opéra Royal a eu une bonne idée de programmer *L'Olimpiade*, non pas celui d'Antonio Vivaldi bien connu des amoureux de l'opéra baroque (que l'on entendra d'ailleurs en juin prochain au Théâtre des Champs-Élysées...), mais du Napolitain Domenico Cimarosa.



Fidèles à leur ligne directrice qui privilégie les répertoires rares, **Les Talens Lyriques** présentent, sous la direction de leur fondateur **Christophe Rousset**, *L'Olimpiade* de **Domenico Cimarosa**, donné ici en version de concert. Le livret de **Pietro Metastasio** développe une intrigue amoureuse avec un roi tyrannique et deux jeunes couples qui subissent séparation, fuite, trahison. L'histoire, sous le couvert des Jeux Olympiques, est bien complexe, mais en somme assez classique. Le roi de Crète Clistene s'oppose au mariage entre Licida et la noble Argene qui, persécutée par le roi, fuit à Élide où se déroule les Jeux, pour y trouver du réconfort. Quant à Licida, il décide d'assister aux Jeux et se rend également à Élide. Il y voit Aristeia et en tombe amoureux. Son père qui préside les Jeux n'est personne d'autre que le roi de Crète. Celui-ci annonce qu'il donnera sa fille au vainqueur des Olympiades. Licida appelle alors à son ami Megacle, grand athlète athénien, pour que celui-ci participe à la compétition sous son nom, espérant le voir la gagner et pouvoir ainsi épouser l'objet de ses désirs. Megacle gagne effectivement, mais il est amoureux d'Aristeia aussi ! Or, Clistene déteste tout ce qui est athénien, donc il n'est pas question d'accepter leur mariage. Mais à la fin, on découvre que Licida est en réalité

Filinto, le fils de Clistene, que ce dernier avait fait disparaître en suivant l'oracle pour éviter que sa prédiction se réalise : le roi serait assassiné par son propre fils ! L'opéra se termine ainsi par un *lieto finale*.

La complexité du livret fait perdre plus d'une fois le fil, mais heureusement, la musique est là pour nous envoûter. Malgré son style bien ancré dans le classicisme, la partition s'envole à maintes reprises dans une extraordinaire folie virtuose. Certains récitatifs accompagnés montrent le génie inventif du compositeur, par exemple **la présence importante du hautbois**, notamment dans des airs d'Argene et d'Aristea au deuxième acte, ce dernier étant précédé d'un strophe entièrement consacré à cet instrument avec une petite cadence, comme dans un véritable *concerto*. Les flûtes offrent aussi un très beau moment en jouant un contre-chant dans la première apparition de Licida. Il va de soi que les trompettes et les cors brillent de mille feux dans les scènes de fastes.

À mesure que l'opéra avance, le récitatif prend de l'ampleur, jusqu'à s'imposer dans un duo ou un trio d'une dimension inattendue dans le deuxième acte, au même titre – ou presque – que des airs. L'orchestre est expressif, et surtout dynamique dès l'*Ouverture* enflammée, comme pour transmettre la surexcitation des compétitions athlétiques. Comme on l'a vu avec le hautbois, la partition lui confie ça et là de belles introductions pour des arias, en reprenant entièrement la strophe, ce qui préfigure en quelque sorte le *bel canto*. Mais le plus spectaculaire dans cette œuvre, ce sont les airs virtuoses, de plus en plus fiévreux et exaltés, électrisés et galvanisés, comme si le compositeur se « cassait la tête » pour ajouter à chaque air une couche de plus, avec pour devise « *Citius, Altius, Fortius, Communiter* » !

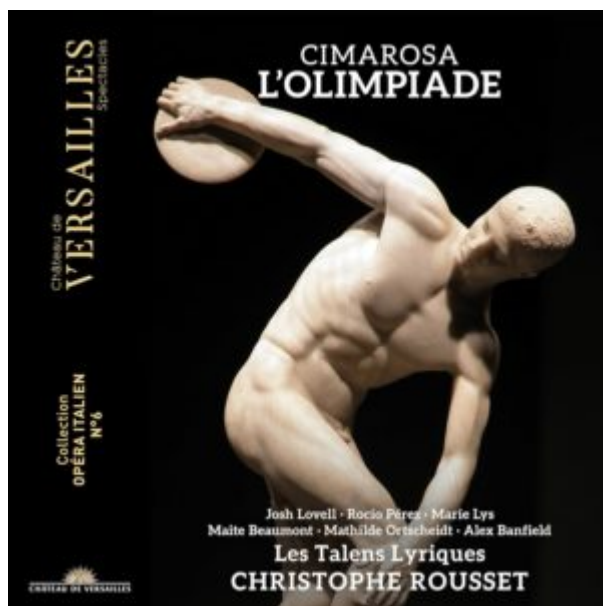
Dans le rôle d'Aristea, c'est avec majesté que la soprano espagnole **Rocío Pérez** met en valeur son agilité surprenante et la justesse de son propos, aussi bien dans les lignes fleuries que dans les sauts d'intervalles. Son timbre chaleureux va de

pair avec sa technicité parfaitement contrôlée, conférant une belle assurance à son chant, renforcé par sa présence scénique. Le timbre très riche de la mezzo **Mathilde Ortscheidt** est impressionnante dans la tessiture basse, avec sa texture de velours qui tend vers le contralto, donnant toute sa crédibilité au personnage de Licida. En Argene, **Marie Lys** déploie sa voix aérienne avec justesse, tout en recherchant les émotions profondes qui enrichissent son personnage. La mezzo espagnole **Maite Beaumont** fait montre d'une formidable élasticité vocale, souple et maniable à volonté, à l'image de son personnage de Megacle qui donne le meilleur de son talent athlétique. Le roi autoritaire Clistene est incarné par le jeune **Josh Lovell**. Doté d'une voix sonore, au timbre brillant, il chante toujours avec justesse des airs d'endurance avec des vocalises redoutables ; sa vocalité est dominée par une musicalité naturelle, offrant un véritable plaisir auditif aux spectateurs. Enfin, **Alex Banfield** campe Aminta, précepteur de Licida, complétant le plateau vocal en beauté. Le caractère musical de chaque chanteur et chanteuse entre constamment en concurrence les uns avec les autres, dans une émulation excitante, pour créer des moments de plaisir rafraîchissants et même parfois jouissifs. On sort du spectacle en espérant voir un jour l'ouvrage dans une version scénique, car il l'appelle !

CRITIQUE, opéra (en version concertante). VERSAILLES, Opéra royal, le 16 mai 2024. CIMAROSA : L'Olimpiade. J. Lovell, R. Pérez, M. Lys, M. Beaumont... Les Talens Lyriques / Christophe Rousset (direction).

VIDEO : Christophe Rousset raconte le projet de « L'Olimpiade » de Cimarosa à l'Opéra Royal de Versailles

critique cd



NDLR : Belle concordance –
Château de Versailles Spectacles
publie au moment des
représentations à l'Opéra Royal,
le cd de l'opéra de CIMAROSA.
LIRE ici la critique complète de
l'enregistrement, élu CLIC de
CLASSIQUENEWS printemps 2024 par
la Rédaction :

<https://www.classiquenews.com/critique-cd-evenement-cimarosa-lolimpiade-1784-les-talens-lyriques-ch-rousset-2-cd-cvs-chateau-de-versailles-spectacle/>

[lyriques-ch-rousset-2-cd-cvs-chateau-de-versailles-spectacle/](https://www.classiquenews.com/critique-cd-evenement-cimarosa-lolimpiade-1784-les-talens-lyriques-ch-rousset-2-cd-cvs-chateau-de-versailles-spectacle/)

CRITIQUE CD événement. CIMAROSA : L'Olimpiade (1784). Maite Beaumont, Rocío Pérez, Josh Lovell... Les Talens Lyriques / Christophe Rousset (2 CD Château de Versailles Spectacle).

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE,

Théâtre national du Capitole (du 17 au 26 mai 2024). DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. M. Maillon, V. Bunel, T. Cristoyannis... Eric Ruf / Leo Hussein.

Reprise au **Théâtre national du Capitole de Toulouse**, cette production de *Pelléas de Mélisande* de **Claude Debussy** a mobilisé le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Dijon, celui de Rouen et le Stadttheater Klagenfurt. Plusieurs représentations – et distributions – ont déjà eu lieu. Aucune lassitude pourtant, tant cette reprise toulousaine s'avère palpitante.



Tout est sombre dans ce Pelléas. L'éclairage noie la scène d'un noir bleuté, plus poétique qu'étouffant. Nous sommes au fond d'un trou, d'un gouffre, d'un puits, d'un château d'eau peut-être, et l'on y discerne une mare, un cloaque, une avancée de la mer, où se détachent quelques rochers. De ce bas-fond humide, un grand filet de pêche s'élèvera lentement, pour s'immobiliser à mi-hauteur, comme un piège tendu au deux jeunes amants. Nous pourrions chercher ici de la symbolique, marée haute ou marée basse, antichambre du désir, ou encore univers carcéral, oppression de la conjugalité et destin contraire. Les personnages contemplent cette béance, parfois s'y aventurent, s'avançant le long de passerelles qui se rejoignent en un mouvement circulaire vers le fond de la scène. Ici s'ouvre ici une porte, là, une fenêtre, peut-être une alcôve. De celle-ci surgira une Mélisande étonnamment viennoise, tel un portait dû à Gustave Klimt, tout en or et en rousseur. Sa chevelure, de feu, lentement, descend vers Pelléas et, avec elle, un érotisme incandescent.

Une belle mise en scène ne peut se satisfaire de la qualité de ses décors et des images qu'elle donne à voir ; il faut aussi qu'elle donne chair à un spectacle et le transcende. C'est le cas ici où toute l'intrigue se joue dans un huis clos étouffant, d'autant plus douloureux qu'il s'inscrit dans une délicatesse nocturne. Les actes et les scènes s'enchaînent avec évidence et chaque personnage est

ici, incarné, dans
son étonnante complexité, sans manichéisme, ni naïveté. La
lecture est aussi
pertinente dans son choix d'images symboliques : ainsi des
vieillards et des
servantes, incarnés par en un trio de femmes sombrement
vêtues, qui déambulent
sur le plateau, comme des Parques – on n'ose écrire des
Nornes. De même, à la
blancheur virginale de la robe de Mélisande succède rapidement
une robe terriblement grise, reflet mat et terrible d'un
mariage malheureux et non voulu, comme le deuil de sa vie.

La distribution répond parfaitement à ce défi. Il faut d'abord
souligner et de manière
unanime la parfaite diction des chanteurs qui rend justice au
livret de **Maurice Maeterlinck** dans son étrange symbolique
d'autrefois, naïve ou décalée. Ainsi des seconds rôles, à
l'instar de l'Yniold est parfaitement tenu par **Anne-Sophie
Petit**, à la voix délicate et tendue, qui rend admirablement
l'insouciance du jeune garçon, et sa crainte maladive. **Janina
Baechle** est une Geneviève de grande qualité, à la voix moirée,
d'une douceur inquiète et ineffable. **Franz Joseph Selig**
incarne un Arkel désabusé, apparaissant tendre, presque trop,
avec sa bru.

Enfin, le trio central s'épanouit avec bonheur dans le langage
debussyste. En
Golaud, **Tassis Christoyannis** commence par traduire les doutes
qui l'animent et, d'une
certaine manière, la fragilité d'un homme qui sent que tout
lui échappe. La ligne de
chant sait aussi se faire rugueuse, avec des accents sombres,
manifeste d'une
incontestable autorité. **Marc Mauillon** est un Pelléas de grande
classe, timbre clair,
affirmé, projection idéale avec ce qu'il faut d'enthousiasme

et parfois d'hésitation
pour refréner les ardeurs d'un jeune cœur. Enfin, **Victoire Bunel** est une Mélisande,
évanescence, touchante et parfois fantomatique. Le timbre est
soyeux, les aigus
délicats et le propos, toujours nuancé, décline toutes les
facettes de Mélisande:
craintive, résignée, timide, amoureuse, et audacieuse,
accablée...

Dans la fosse, sous la baguette de **Leo Hussain**, l'**Orchestre national du Capitole**,
restitue toutes les subtilités de la partition, en donnant à
entendre des bois lumineux
et, il faut le souligner, des cuivres tout en retenue.
L'attention portée au plateau est
bienvenue, favorisant l'appréhension du texte, en offrant au
plateau l'écrin idéal.

CRITIQUE, opéra. TOULOUSE, Théâtre national du Capitole (du 17 au 26 mai 2024). DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. M. Maillon, V. Bunel, T. Cristoyannis... Eric Ruf / Leo Hussein. Photos (c) Marco Magliocca.

VIDEO : Eric Ruf raconte « son » Pelléas et Mélisande

CRITIQUE, opéra. AVIGNON, opéra Grand Avignon, les 17 & 19 mai 2024. VERDI : Luisa Miller. A. Fanyo, G. Kim, S. Moon... Frédéric Roels / Franck Chastrusse Colombier.

Luisa Miller est l'un des opéras les plus étranges de **Giuseppe Verdi**. Reniant les thèses du *Risorgimento* qui lui avaient pourtant valu une immense renommée, le compositeur se tourne vers le Bellini de *La Sonnambula* et le Donizetti de *Linda di Chamounix*. Le drame bourgeois de Schiller "*Kabale und Liebe*" se transforme ici en une touchante histoire d'amour et de mort aux tonalités champêtres. Luisa, à son entrée en scène, s'exprime avec les accents d'Amina, et ses duos avec Rodolfo appartiennent au pathétisme larmoyant de *Lucia di Lammermoor*. L'interprète du rôle-titre doit savoir traduire la double composante de celui-ci, fait d'abandons élégiaques à la Donizetti, de *pichiettati* à la Bellini, mais aussi de cabalettes autoritaires et fières, farouches et engagées.



Nous retrouvons avec plaisir l'intelligente production qu'avait signée **Frédéric Roels** – le directeur de l'**Opéra Grand Avignon**, maison coproductrice du spectacle – pour l'Opéra de Tours en mars dernier. Avec une belle économie de moyens, l'action se déroule sur un plateau vide où seuls de grands blocs de décors amovibles, clôturant l'espace et crayonnés au fusain, évoquant une architecture gothique, surmontée d'un omniprésent et immense écran d'horloge délabré – dont les deux flèches serviront d'arme lors du duel entre Rodolfo et Wurm ! Cette horloge est le symbole du « *malentendu temporel* » qui, pour **Frédéric Roels**, serait au cœur du drame. Suivant la même logique, les costumes variés et souvent très réussis, s'inspirent de périodes diverses, du Moyen-Âge jusqu'au XXème siècle. Le résultat final est esthétiquement séduisant, d'autant qu'il est servi par une direction d'acteur très fouillée, comme c'est l'habitude de l'homme de théâtre belge.

Et c'est par ailleurs une superlative équipe de chanteurs-comédiens (à un bémol près) qu'a su réunir Frédéric Roels, à commencer par le rôle-titre, la magnifique soprano afro-française **Axelle Fanyo**, déjà plébiscitée dans ces colonnes pour son intense incarnation [de Tosca au Théâtre Impérial de Compiègne en début de saison](#). Elle incarne, malgré sa voix corsée, la plus fragile, la plus humaine et la plus poignante des Luisa Miller. Au dernier acte, elle ferait même pleurer les pierres, en trouvant des phrasés, des nuances et des demi-teintes d'une rare éloquence. Au-delà de la cantatrice, c'est une véritable artiste (et un fort tempérament de femme !) qui s'exprime, allant droit au cœur de son personnage. Son Rodolfo est le ténor coréen **Sehoon Moon** se hisse à son niveau, et la chaleur de son timbre fait florès dans son grand air « *Quando le sere al placido* », qu'il délivre *piano*, pour plus d'émotion encore. Mais il n'est pas en reste non plus quant à l'intensité dramatique, la puissance des aigus ou encore l'élégance de la ligne.

Son compatriote **Gangsoon Kim** – qui interprète Miller, le père de Luisa – possède ces qualités de baryton Verdi que sont la chaleur du timbre, la beauté du phrasé et l'ampleur d'émission. Voix puissante aussi, moins convaincante cependant quant à la ligne de chant, souvent heurtée, le polonais **Wojtek Smilek** campe un Comte Walter hautain et dédaigneux, habillé tout en rouge, vraie incarnation méphistophélique, jusqu'à sa chevelure teinte en roux ! La basse russe **Mischa Scheliomanski** – déjà présent à Tours – renouvelle avec bonheur son Wurm incisif, auquel il prête un sens dramatique imparable. Leur association présente l'une des paires les plus noires de l'histoire de l'opéra : ils font réellement frémir ! Impressionnante, elle aussi, la perfide Federica de la superbe contralto française **Sarah Laulan**, qui complète avec venin ce trio d'âmes damnées. Parfaitement préparé par **Alan Woodbridge**, le chœur *maison* offre une superbe prestation dans une partition qui le sollicite par ailleurs souvent.

En fosse, enfin, le jeune chef français **Franck Chastrusse Colombier** accomplit des prodiges pour mettre en valeur l'art de l'instrumentation de Verdi. Dès l'Ouverture, aux dessins mélodiques délicatement ciselés par un **Orchestre national Avignon-Provence** des grands soirs, il imprime à la représentation un rythme de plus en plus haletant jusqu'au trio final, exécuté avec un imparable sens du coloris orchestral. Un chef à suivre assurément !

CRITIQUE, opéra. Avignon, opéra Grand Avignon, les 17 & 19 mai 2024. VERDI : Luisa Miller. A. Fanyo, G. Kim, S. Moon... Frédéric Roels / Franck Chastrusse Colombier. Photos (c) Cédric Delestrade.

VIDEO : Axelle Fanyo interprète l'air « *Je dis que rien ne m'épouvante* » extrait de Carmen de Bizet

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 18 mai 2024. STRAUSS : Salomé. L. Davidsen, J. Reuter, E.

Gubanova... Lydia Staier / Mark Wigglesworth.

Reprise de la mémorable et sulfureuse production de *Salomé* de Richard Strauss, créée *in loco* en 2022, avec une distribution largement renouvelée, et une *Salomé* qui fascine toujours autant par sa mise en scène radicale, d'une force rare (signée Lydia Staier) – et plus encore par la prise de rôle époustouflante de la soprano norvégienne Lise Davidsen. Une réussite magistrale !

Une dystopie expressionniste



À opéra *trash*, qui déjà choqua à sa création à Dresde en 1905, lecture *trash* et sans concession : la vision de **Lydia Steier** s'éloigne des voluptés décadentes de la pièce d'**Oscar Wilde** qui inspira le livret écrit par **Richard Strauss** lui-même, même si des traces nombreuses en subsistent dans les nombreuses images au parfum de tubéreuse qui parsèment le texte. Il s'agit ici plutôt de dénoncer les dérives totalitaires et perverses des puissants. Sur scène, le dispositif spectaculaire de **Momme Hinrichs** montre un palais austère, aux murs gris ; sur celui central, en hauteur, une grande baie vitrée révèle des scènes orgiaques des figures d'autorité qui se repaissent des corps d'esclaves, descendus ensuite dans des linceuls par un grand escalier latéral, puis jetés dans la fosse située à jardin de la scène. L'éclairage cru et cruel de **Olaf Freese** accentue l'atmosphère angoissante des premières scènes. En son centre, l'on perçoit une sorte de puits où est enfermée le prophète Jean-Baptiste, et qui remonte ensuite à la surface sous la forme d'une cellule. La cour du tétrarque Hérode apparaît ainsi comme une faune bigarrée (superbes costumes de **Andy Besuch** qui rappellent l'esthétique d'un Peter Greenaway ou d'une Vivienne Westwood), perdue entre Pétrone et Jean Lorrain, inquiétant et grand-guignolesque (la coupe mulot d'Hérode tout droit sorti d'un égaré de la *Oktoberfest*, ou l'opulente poitrine visible d'Herodias).

En cohérence avec cette vision très noire du mythe biblique, Salomé ne danse pas, mais subit d'abord les attouchements libidineux d'Hérode qui renifle ses vêtements et se lèche les doigts, avant que la horde des courtisans n'entourent (y participent-ils ?) leur accouplement bestial, d'où sort hébétée et chancelante, après la fin de la danse symphonique, une Salomé maculée de sang. Autre écart eu égard à la littéralité de l'intrigue : Salomé ne baise pas la bouche de Jochaanan décapité, mais rêve qu'elle le rejoint dans sa cellule pour l'embrasser, tandis que son double, visage caché

par ses cheveux, rampe convulsivement au sol, illustrant ainsi le dédoublement onirique du personnage, clin d'œil involontaire ou non aux *Trois essais sur la théorie sexuelle* que Freud venait précisément de publier en 1905, année de la création de *Salomé*. Enfin, la mort de Salomé est également suivie de celle d'Hérode, abattu avant le baisser de rideau.

Si la lecture jusqu'au-boutiste de **Lydia Steier** peut embarrasser ou pour le moins faire débat, la distribution réunie pour cette reprise comble toutes les attentes. Dans le rôle-titre, terriblement exigeant, **Lise Davidsen** impressionne par son ambitus vocal, sa projection sans faille, toujours attentive aux milles nuances du rôle, son incroyable présence scénique, passant avec une déconcertante aisance du caprice adolescent à la détermination la plus affirmée ; **Johan Reuter** campe le prophète avec justesse, et si sa voix très sonore de baryton-basse fait merveille, on regrette que le dispositif scénique l'atténue quelque peu, notamment quand il est dans sa cellule. Le ténor allemand **Gerhard Siegel** incarne avec brio un Hérode en souverain d'opérette, dont la petite taille et la bonhomie apparente accentuent le caractère concupiscent du personnage souvent sollicité dans le registre haut medium et aigu, dont le chanteur danois se tire avec les honneurs. Plus impressionnante encore est la Herodias de **Ekaterina Gubanova**, mezzo racée, impérieuse et sans faille, et si l'on peut regretter quelques légères faiblesses dans le registre medium, elles sont largement compensées par la stupéfiante aisance dans les aigus et un abattage scénique qui dépeint le personnage en érotomane invétérée digne de Fellini. Les autres rôles n'appellent que des louanges, en particulier **Pavol Breslik**, ténor de luxe en Narraboth sensible, à la voix cristalline et bien projetée, qui se suicidera ; le groupe des cinq juifs est dominé par le premier (**Matthäus Schmidlechner**), ténor de caractère à la voix bien projetée et scéniquement efficient, tandis que les autres sont assez peu audibles ; se distinguent également l'esclave de la soprano **Llanah Lobel-**

Torres, la basse bien sonore de **Alejandro Baliñas Vieites** (un Cappadocien), ou encore le premier soldat de **Dominic Barberi**, plus remarquable, au sens propre, que le second.

Dans la fosse, la direction de **Mark Wigglesworth** sait tirer un vrai souffle dramatique de l'**Orchestre national de Paris** qu'offre la partition opulente de Strauss, même si on eût aimé plus de noirceur à certains endroits (dans le duo qui suit la danse par exemple) ; il convainc cependant davantage que dans la récente *Beatrice di Tenda* ici même, et sait capter les mille bizarreries expressionnistes (accélération abruptes, tempi suspendus, rares parenthèses élégiaques) de ce premier chef-d'œuvre lyrique du XX^e siècle.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 18 mai 2024.
STRAUSS : Salomé. Gerhard Siegel (Herodes), Ekaterina Gubanova (Herodias), Lise Davidsen (Salome), Johan Reuter (Jochanaan), Pavol Breslik (Narraboth), Katharina Magiera (Page d'Herodias), Matthäus Schmidlechner (Premier Juif), Éric Huchet (Deuxième Juif), Maciej Kwasnikowski (Troisième Juif), Tobias Westman (Quatrième Juif), Florent Mbia (Cinquième Juif), Dominic Barberi (Premier soldat), Bastian Thomas Kohl (Second soldat), Alejandro Baliñas Vieites (Un Cappadocien), Llanah Lobel-Torres (Un esclave), Lydia Steier (Mise en scène), Victoria Sitjà (Responsable de la reprise), Momme Hinrichs (Décors et vidéo), Andy Besuch (Costumes), Olaf Freese (Lumières), Maurice Lenhard (Dramaturgie), Orchestre de l'Opéra national de Paris, Mark Wigglesworth (direction)

VIDEO : Trailer de « Salomé » selon Lydia Steier à l'Opéra National de Paris

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon (du 13 au 24 mai 2024). BERLIOZ : Béatrice et Bénédict. C. Molinari, R. Lewis, G. Scopelliti... Damiano Michieletto / Johannes Debus.

Aucun des opéras de Hector Berlioz à part bien sûr *La Damnation de Faust*, n'appartient au répertoire courant des théâtres lyriques, et *Béatrice et Bénédict* – une adaptation du fameux *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare – est le moins souvent représenté de tous aux côtés de *Benvenuto Cellini*, même si l'actualité remet l'ouvrage sous les feux de la rampe ces derniers temps, [à l'instar d'une production signée par Pierre-Emmanuel Rousseau pour Angers-Nantes Opéra en début de saison.](#)



Las, cette production scénique confiée au metteur en scène vénitien **Damiano Michieletto** (omniprésent puisqu'il met au même moment en scène [Don Quichotte de Massenet à l'Opéra national de Paris](#), que nous n'avons pas plus aimé...) – convainc bien moins celle précitée, et l'italien s'ingénie à coller au plus pur "regietheater" allemand, et il ne reste plus grand chose, surtout en première partie, de la trame du chef d'oeuvre berliozien. La scénographie de **Paolo Fantin** (transfuge de la *Fura dels Baus*...) représente un grand cube blanc où fourmillent des micros sur pied, parmi lesquels surfent Somarone, personnage inventé par Berlioz, grîmé ici en ingénieur du son, casque sur les oreilles et magnétophone en bandoulière, qui gère la disposition de choristes, habillés de costumes contemporains, qui se positionnent devant les micros, avec leur partition en main. Un singe fait alors son apparition sur scène, que Bénédic (en treillis militaire...) tente d'apprivoiser, avant que la paroi blanche du fond ne

s'élève vers les cintres pour laisser entrevoir le décor luxuriant d'une forêt tropicale où s'ébattent Adam et Ève dans le plus simple appareil, symboles d'un "état premier", vite emporté à son tour pour disparaître de la vue des spectateurs... Baste !

La distribution vocale – si elle offre l'occasion aux jeunes chanteurs de l'**Opéra Studio** de se frotter à des premiers rôles – ne comporte en revanche aucun chanteur Français... ce qui est tout de même un comble pour un bijou de l'Opéra comique français dans la troisième ville de France ! D'autant que, pour beaucoup, la prononciation de la langue de Molière s'avère peu idiomatique, pour ne pas dire "exotique", un reproche que l'on ne pourra cependant pas faire à l'héroïne de la soirée, perle de la distribution, la mezzo italienne **Cecilia Molinari** (qui ne fait pas partie de l'Opéra Studio, à contrario des ses autres collègues...), qui offre à Béatrice son beau mezzo ample et capiteux, son tempérament fougueux et sa sensualité exacerbée font notamment merveille dans son redoutable air du second acte, « *Il m'en souvient* », qu'elle chante avec autant d'intelligence que de nuance. Le ténor britannique **Robert Lewis** ne fait pas un sort à toutes les notes du rôle de Bénédict, assez exigeant dans l'aigu, et s'il fait montre d'une belle musicalité et d'une certaine vaillance, son français gagnerait (surtout dans le parlé) à être plus soigné. Le plus "exotique" étant celui du baryton polonais **Pawel Trojak** qui, dans le rôle de Claudio, possède une indéniable autorité, tandis que la soprano italienne **Giulia Scopelliti** a les épaules requises pour rendre justice au personnage de Héro : avec son timbre délicat, elle se montre parfaite musicienne dans les ensembles et délivre son grand air alla Weber « *Je vais le voir* », et ses vocalises pleines d'éclat. Le duo nocturne entre elle et sa confidente Ursule – la mezzo sud-africaine **Thandiswa Mbongwana**, au timbre chaud et cuivré – ne manque pas non plus de faire passer le long frisson d'émotion attendu. De son côté, le Don Pedro du baryton-basse thaïlandais **Pete Thanapat** possède une voix

puissante et bien projetée. Enfin, la basse wallonne **Ivan Thirion**, à la voix sonore et affirmée, se taille un franc succès dans le rôle comique de Somarone.

En fosse, le chef allemand **Johannes Debus** dirige un orchestre et un chœur maison toujours aussi impeccables, mais l'ensemble reste par trop sage, et s'il se montre très à l'aise dans les pages lentes ou élégiaques, il n'enflamme en revanche à aucun moment les envolées orchestrales de la partition de Berlioz...
Dommage !

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon (du 13 au 24 mai 2024).
BERLIOZ : Béatrice et Bénédict. C. Molinari, R. Lewis, G. Scopelliti... Damiano Michieletto / Johannes Debus.

VIDEO : "Béatrice et Bénédict" de Berlioz (selon Damiano Michieletto) à l'Opéra national de Lyon

CRITIQUE, opéra. DIJON, le 18 mai 2024. PUCCINI : Tosca.
Monica Zanettin, Jean-

François Borrás, Dario Solari... Orchestre Dijon Bourgogne, Chœur de l'Opéra de Dijon, Maîtrise de Dijon. Debora Waldman / Dominique Pitoiset

ESSAI DE THÉRAPIE POUR LA DIVA ... Avant que l'orchestre ne réalise le premier accord musical, la voix du metteur en scène expose préalablement à l'action, le contexte de la représentation : les hommes qui se retrouvent sur scène, et qui vont chanter et incarnent tous les personnages à venir, ont été réunis en tant qu'anciens partenaires de » la diva « .

Celle-ci proie d'une schizophrénie incontrôlable, capable de délires soudains, comme d'hallucinations subites, est « **LA PATIENTE** » ; l'opéra à venir au cours de ses diverses scènes, devrait produire autant de *stimuli* pour libérer la source de ses traumas, ... la réparer en quelque sorte, dans une performance cathartique plus globale.

La vision est d'autant plus pertinente quand on sait qu'au cours d'une carrière une seule chanteuse peut incarner une centaine de personnages différents, parmi les plus intenses et les plus tragiques. Comment dès lors ne pas succomber au déséquilibre psychique ? CALLAS en est un exemple devenu mythique, mélangeant vie réelle et vie artistique avec les vertiges dommageables que l'on sait.

L'Opéra de Dijon
affiche une nouvelle Tosca 100% maison

Séance thérapeutique réussie pour Floria



Monica Zanettin (Tosca assise sur le canapé), en patiente exposée, au cœur d'un essai thérapeutique collectif

La mise en scène cible au plus proche ce dérèglement de la psyché, cette fragilité émotionnelle qui est au centre du chant lyrique et qui nourrissant la confusion entre réel et fiction, pose la chanteuse [et spécifiquement la chanteuse, plutôt que le chanteur] comme un sujet d'examen particulièrement passionnant ; le metteur en scène conclut sa courte allocution enregistrée : il met en garde les interprètes requis pour l'expérience : *« N'oubliez pas que pour la patiente ce que vous chantez sur la scène, est réel*

pour elle »... voilà qui est dit. Ce qui va se jouer ce soir, n'est donc en rien anodin.

Au spectateur de faire la part des choses mais surtout de savourer ce qui lui est présenté désormais : une collection des séquences lyriques dont l'absolu dramatique et la profondeur psychologique, captivent de bout en bout. Ce qui composait la partie de Tosca pendant l'opéra de Puccini comme une succession de sentiments exacerbés voire surproportionnés, retrouve ainsi une cohérence qui renforce l'identité passionnelle et tragique de Floria Tosca comme individu pensant, agissant, souffrant. Plus que des airs en situation, il s'agit bien d'une série hautement théâtrale qui manifeste avec éloquence, la pathologie exemplaire de la Diva.

Comme le médecin émettant un premier diagnostic ou fixant les premiers éléments d'une explication, **Dominique Pitoiset** jalonne l'action de scènes primitives, qui seraient comme à la source de la personnalité de la Diva : semant en particulier quelques indices dans les rapports de Floria petite fille et le clergé : évêque cacochyme qu'elle soumet sans égard à la fin du I ; cardinal écoutant le chant du jeune pâtre au début du III, ici représenté comme une « audition » avec piano et réalisé par la même jeune fille (et Tosca adulte à ses côtés pour le dernier paragraphe)...



Jean-François Borrás (Mario le peintre) & Monica Zanettin (Tosca la cantatrice) – [Tosca](#) par Dominique Pitoiset (© Mirco Magliocca – Opéra de Dijon)

L'approche propose donc une manière de portrait clinique de la chanteuse, exposée tout du long comme une patiente déconstruite qui cependant au moment où elle « réagit » et semble rebranchée, chante comme si sa vie en dépendait : chaque air, chaque scène qui lui revient, chaque longue tirade prend un relief saisissant qui restitue la complexité agissante du rôle-titre.

Tous ses airs, en particulier au I [quand elle sur-réagit à la manipulation de Scarpia qui excite chez elle, la morsure de la jalousie et du soupçon...], au II -confrontée au mal absolu du Baron concupiscent, dans son bureau farnésien-, éblouissent littéralement par leur justesse, leur vertige, leur vérité.

Saluons Dominique Pitoiset de souligner avec une grande finesse ce qui fait l'essence même de l'opéra de Puccini, sa

théâtralité sidérante où puise la richesse d'un personnage qui à l'égal de Carmen, Violetta, Mini, Turandot... éclaire l'insondable psyché humaine. On rend grâce au metteur en scène de surcroît de savoir mesurer son propos, et scéniquement et visuellement, en ne tombant jamais dans le vulgaire ni la surenchère confuse voire la réécriture irrespectueuse, comme souvent ailleurs et partout au prétexte du principe de « relecture nécessaire ».



Monica Zanettin et Dario Solari / la confrontation Tosca et Scarpia au II

MONICA ZANETTIN, TOSCA somptueuse, fragile, éruptive...

En **MONICA ZANETTIN**, le metteur en scène et directeur de l'Opéra de Dijon a déniché la perle rare : joyau dramatique exceptionnellement raffiné et stylé qui exprime chez la patiente cantatrice toutes les inflexions émotionnelles ainsi manifestées et observées. Monica Zanettin, projection intense

et naturelle, somptueux timbre cuivré, offre en miroir le portrait idéal de Floria, un être où brûlent et s'exacerbent les contraires : croyante pieuse et amoureuse passionnelle, contemplative et jalouse, tendre et fougueuse, surtout fervente et libertaire, donc artiste dans l'âme [comme elle le confesse confrontée au démon Scarpia au II] ; résistante jusqu'à devenir ... criminelle.

L'intensité du personnage, ce volcan sous la prière [« *Vissi d'arte, Vissi d'amore* »] agissent remarquablement sur la scène dijonnaise tant la cantatrice affirme et nourrit ce tempérament à la fois animal et voluptueux, surtout cette classe et un style... callassiens. Jusqu'à sa silhouette et sa coiffure qui rappellent la divine Maria, elle-même Tosca d'anthologie. On l'a vu encore lors du centenaire Callas l'an dernier avec la projection en salle de cette Tosca parisienne de 1958, remastérisée et restaurée...

<https://www.classiquenews.com/critique-opera-paris-opera-garnier-le-19-dec-1958-recital-maria-callas-norma-leonora-tosca-version-restauree-au-cinema-les-2-et-3-dec-2023/>

Dominique Pitoiset joue avec cette référence qui nourrit encore la sincérité de la chanteuse à Dijon. De fait la prière « *Vissi d'amore* » au II, cime ultime dans le relevé sismographique des émotions, est un moment inoubliable qui stigmatise les différents degrés qui fusionnent : patiente dans sa vérité souffrante, diva sur la scène, personnage lyrique qui se dévoile soudain et submerge littéralement les spectateurs... Le trouble que produit ces indentités empilées, fait la magie du spectacle opératique : merci au metteur en scène de nous rendre perceptible, chaque facette de la performance.

FOSSE ARDENTE, OXYGÉNÉE, DÉTAILLÉE...

Second miracle de la soirée, l'Orchestre en fosse (**Orchestre Dijon Bourgogne**) sous la direction elle aussi racée et stylée, à la fois détaillée et somptueuse, de la maestra associée à

l'Opéra de Dijon, **Debora Waldman**... La cheffe déploie en précision et autorité [sa gestuelle indicative, d'une souplesse exemplaire] une étoffe instrumentale superbement dramatique, enveloppant le très large plateau de l'Opéra de Dijon et tout l'espace de l'immense salle.

On aura comme rarement écouté avec autant de suave intensité, les vibrations symphoniques de Puccini, leurs soubresauts et déflagrations psychiques souterraines, en corrélation parfaite et intime avec ce qui se passe sur scène. À la subtilité des sentiments exprimés par la cantatrice répond un orchestre au fini *mozartien*, à l'activité *straussienne*, dont le chant exprime lui aussi l'activité de la psyché et les enjeux de chaque situation.

La baguette ralentit, creuse, élargit encore l'éloquence de phrasés ciselés, suggérant leur profondeur sans jamais sacrifier le souffle ni la puissance des groupes instrumentaux. Debora Waldman cultive une étonnante capacité à bâtir d'immenses arches symphoniques tout en polissant la nuance de chaque timbre voulu par Puccini. Un travail de peintresse inouï ... comme ce que réalise Mario le peintre sur scène...

Aux côtés de la diva, aucun soliste ne démerite ; chacun accrédite davantage la cohésion du spectacle. Le timbre tendre et clair du ténor **Jean-François Borrás**, fait un Mario très crédible ; la noirceur du Scarpia de **Dario Solari** ne manque ni de cynisme ni d'inhumaine barbarie, faisant une cible désignée du mouvement #metoo ; on aurait souhaité cependant plus de nuances dramatiques plutôt que ce jeu un rien trop monolithique. Il est vrai que face à lui, la Tosca de Monica Zanetti foudroie par la justesse de ses nuances vocales, autant comme actrice que comme chanteuse. Saluons également l'autorité du **Chœur de l'Opéra de Dijon** complété par la **Maîtrise de Dijon** dont l'association fait merveille dans le fameux tableaux collectif du Te Deum à la fin du I. Spectacle mémorable et superbe lecture qui restera emblématique du travail de Dominique Pitoiset à Dijon.

CRITIQUE, opéra. DIJON, le 18 mai 2024. PUCCINI : Tosca.
Monica Zanettin, Jean-François Borrás, Dario Solari... Orchestre
Dijon Bourgogne, Chœur de l'Opéra de Dijon, Maîtrise de Dijon,
Debora Waldman / Dominique Pitoiset.
Photos : TOSCA de Puccini / Dominique Pitoiset, mise en scène
/ Monica Zanetti © Mirco Magliocca

**CRITIQUE, opéra. TOULON,
Palais Neptune, le 14 mai
2024. BELLINI : Les Capulet
et les Montaigu. A.
Dennefeld, M-C. Pino Cuny, D.
Tuscano, Ö. Köse... Choeur et
Orchestre de l'Opéra de
Toulon / Andrea Sanguineti
(direction musicale).**

Nous sommes à l'Opéra de Toulon, hors les murs,
pour un concert extraordinaire de l'opéra de
Vincenzo Bellini : *Les Capulet et les Montaigu* !

La version de concert au **Palais Neptune** est riche d'une superbe distribution orbitant autour d'**Antoinette Dennefeld** et de **Maria-Carla Pino Cuny** dans les rôles respectifs de Roméo et Juliette, avec le maestro **Andrea Sanguineti** à la direction de l'orchestre de la maison.

La vengeance de *Zaira*

Bellini a écrit cet opéra dans l'espoir de racheter l'échec de *Zaira* à Parme. Pour la « revanche », il a réutilisé plusieurs morceaux de l'opus antérieur dans cette nouvelle œuvre. Un pari audacieux et une réussite parfaite au final, puisque le nouvel opus obtient un grand succès retentissant à Venise, et, à la différence d'autres opéras du *belcanto* romantique, *Les Capulet et les Montaigu* n'a jamais vraiment quitté le répertoire. En fait, lors de la commémoration du centenaire de la mort du compositeur, en 1935, l'opéra est mis en scène dans sa ville natale de Catane. Plus tard, en 1954 à Palerme, la grande mezzo soprano italienne Giulietta Simionato se distingue particulièrement dans son interprétation spectaculaire du personnage de Roméo.

La beauté pathétique du drame s'accorde parfaitement au génie mélodique ample et pur du compositeur, et aux qualités lyriques langoureuses de son inspiration. Dans ce concert toulonnais, les deux protagonistes font en effet une prise de rôle, ce qui ajoute un je ne sais quoi de palpitant à l'événement. **Antoinette Dennefeld** dans le rôle de Roméo est superlative de force et d'émotion, notamment lors des merveilleuses cavatines, bouleversantes de beauté, « *Se Romeo t'uccise un figlio* » et « *Deh! tu bell'anima* », ou encore lors du magnifique duo passionné avec Juliette « *Sì, fuggire* » qui rappelle Norma et Adalgisa. La soprano **Maria-Carla Pino Cuny**

dans le rôle de Juliette est pleine d'humanité et de légèreté, plus affirmée au deuxième acte, quand elle offre une interprétation solide de l'air redoutable « *Morte io non temo, il sai* ». Le ténor de la soirée, **Davide Tuscano** dans le rôle de Tybalt, est tout particulièrement solaire au premier acte, lors de la cavatine et trio « *È serbata a questo acciario* » qu'il interprète avec **Patrick Bolleire** en Capellio et **Önay Köse** en Laurent. Ce dernier fait également vibrer l'auditoire avec la force de sa voix et la profondeur du chant.

Le **Chœur de l'Opéra de Toulon**, superbement préparé par **Christophe Bernollin**, fréquemment sollicité est dans la meilleure des formes, et fait preuve d'un beau dynamisme tout au long du concert. L'orchestre « maison », sous l'excellente direction d'**Andrea Sanguineti**, et même s'il n'est pas l'aspect le plus sophistiqué de la composition, se distingue à plusieurs moments, notamment et étonnamment chez les vents (performances remarquablement belles de **Guillaume Deshayes** au hautbois et de **Franck Russo** à la clarinette). *Bravi !*

CRITIQUE, opéra. TOULON, Palais Neptune, le 14 mai 2024.
BELLINI : Les Capulet et les Montaigu. A. Dennefeld, M-C. Pino Cuny, D. Tuscano, Ö. Köse... Choeur et Orchestre de l'Opéra de Toulon / Andrea Sanguineti (direction musicale).

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille (du 10 mai au 11 juin 2024). MASSENET : Don Quichotte. C. Van Horn, G. Arquez, E. Dupuis... Damiano Michieletto / Patrick Fournillier.

Les aventures de l'ingénieux hidalgo Alonso Quijana, alias Don Quijote de la Mancha, ont inspiré depuis leur publication à l'aube du XVIIème siècle une suite de parodies, gloses et autres oeuvres d'art qui ne cessent de nous émerveiller. De Avellaneda à Garouste et d'Antonio Caldara à Richard Strauss, le *chevalier de la triste figure* et son compagnon Sancho Pança ont été les héros de la psyché occidentale et la hantent toujours. Cette fable n'est pas juste une fantaisie parodique des *Amadis* et des *Rolands*, mais c'est un miroir tendu sur l'absurdité de l'âme humaine et sa cruauté face à la différence. Don Quichotte est l'incarnation de l'humanité passionnée à la noblesse simple, la folie n'est qu'un panache qu'il coiffe pour nous montrer que le rêve n'est pas si éloigné de la vérité. Dans un sens, l'époque baroque s'est emparée du héros de

Cervantès dans la recherche du fantastique, hélas l'époque positiviste et cartésienne des siècles suivants ont voulu en faire un malheureux héros romantique échevelé et tragique. Don Quichotte a la complexité des grands personnages romanesques, tel est le grand talent de Cervantès, il en fait un être humain plus vrai que nature.



Pour l'avant-dernier opéra que **Jules Massenet** a vu créer de son vivant, il a mis en musique un livret d'**Henri Cain**, inspiré directement d'une obscure pièce de Jacques Le Lorrain sur le héros qu'est **Don Quichotte**. Truffé d'épisodes apocryphes et de licences faussement poétiques, cette « comédie héroïque » n'a de comique que l'appellation. Les rimes sont d'ailleurs maladroitement et confuses, cela ajoute au suranné sans le charme. Et c'est sans doute pour répondre à la désuétude de l'expression dramaturgique que **Damiano Michieletto** a conçu une

mise en scène aussi poussiéreuse qu'improbable. Si l'on peut admettre quelques beaux tableaux et quelques idées intéressantes, le metteur en scène italien montre un Quichotte démuné, entre deux âges et sans aucun esprit chevaleresque. Il en fait une sorte de professeur sans charme, dans une crise de déglingue assailli d'angoisses et de fantasmes inassouvis. Les autres personnages sont construits comme autant de caricatures sans épaisseur. Les décors et l'éclairage passent d'un salon pistache « *arte povera* » ennuyeux au couloir en entonnoir des plus sinistres aérogares des pays de l'Est. Si le livret d'Henri Cain manquait d'esprit, la vision de Michieletto sur-interprète et cherche des choses qui sont totalement absentes. Cette mise-en-scène est un hors-sujet complet et manifeste !

Le plateau décoratif a contrasté avec la somptuosité de l'**Orchestre et les Choeurs de l'Opéra national de Paris**. Quelle maîtrise du style, de la richesse des timbres, des quelques « espagnolades » que Massenet se permet. Définitivement les musiciennes et musiciens de la phalange parisienne n'ont pas d'égal dans ces pages et dans cette musique. Menés par **Patrick Fournillier** à qui l'on doit déjà des Massenet inoubliables au disque comme à la scène, on a assisté à un grand moment de musique avec une direction idéale.

Hélas, le héros des plaines de Montiel était incarné par un **Christian van Horn** à la diction problématique et au physique à contre-emploi. Incomparable dans les trois « diables » des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, le baryton américain n'a ni la carrure ni la subtilité pour incarner l'ingénieux hidalgo. On regrette une émission vocale un peu voilée dans les graves, des aigus souvent couverts par l'orchestre. Victime des fantasmes et de la direction d'acteurs inexistante de Michieletto, Christian van Horn n'arrive pas à nous proposer la complexité d'un personnage aussi riche que Don Quichotte. Gageons qu'il pourra un jour, en revanche, être un Des Grieux de rêve dans *Le Portrait de Manon* du même Massenet...

La Dulcinée de **Gaëlle Arquez** est idéale vocalement avec la précision, la justesse et les contrastes qu'on lui connaît. Cependant, théâtralement, elle subit encore la mise en scène

et ne semble être autre chose qu'une automate malgré quelques belles interventions très « pop ». **Etienne Dupuis** est un luxe vocal et aurait pu tenir aussi le rôle-titre sans problème. Dans les petits rôles, **Marine Chagnon** et **Emy Gazeilles** ont à la fois la justesse et l'espièglerie de leur rôle.

Quand le livre se referme et se pose sur la table de chevet, alors la chevauchée du paladin des rêves impossibles commence. La fantaisie n'a rien à voir avec des traumatismes ou la réalité sordide, elle est la vieille carne qui nous porte tel un destrier pour les combats improbables qui nous rendent un peu de notre humanité.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille (du 10 mai au 11 juin 2024). MASSENET : Don Quichotte. C. Van Horn, G. Arquez, E. Dupuis... Damiano Michieletto / Patrick Fournillier.

VIDEO : Teaser de « Don Quichotte » de Jules Massenet selon Damiano Michieletto à l'Opéra Bastille

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Staatenshaus (du 5 mai au 2 juin 2024). MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. E.

Benoît, N. Balducci, P. A. Bénos-Djian... Ted Huffman / George Petrou.

C'est dans la petite salle numéro 3 du hangar qui abrite l'Opéra de Cologne (en attendant la réouverture de sa salle historique en septembre...), qu'a lieu la Première du *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi, dans la mise en scène maintenant bien connue du new-yorkais Ted Huffman – qui choisit de focaliser l'attention sur les interprètes et l'action, en réduisant les accessoires et en suivant au plus près le sublime livret de Francesco Busenello. Grande idée par les temps qui courent, où chaque élément de la scénographie y gagne en importance.



Un grand tube – noir comme les vêtements de Néron et blanc comme ceux de Poppée, tel l'aiguille d'une boussole ou d'une horloge, ou encore comme un tunnel, rappelant que rien ne dérangera l'exécution du vœu de Néron – est suspendu au-dessus de la scène. Quelques tables, quelques chaises, installées au besoin par les acteurs, une porte mentale dans le fond à gauche, pour que **John Heuzenroeder** (photo ci-dessus) se change en Nourrice. Le fameux **Gürzenich Orchester**, dirigé ici par le chef grec **George Petrou**, est lui-même à la limite de l'effacement – jusque dans son exécution.

Les vêtements soulignent la transposition à l'époque moderne, mais sans jamais choquer. Ceux de Néron et d'Octavie soulignent leur jeunesse, ceux d'Octavie sa maturité, et ceux d'Otton sa juvénilité. Si les habits du couple Néron-Poppée sont noir et blanc, ceux de leurs entourages, rose, violet, jaune et vert, montrent la vitalité autour d'eux. La mise en

scène et le jeu d'acteurs reposent sur quelques idées aussi fortes que justes, ce qui n'empêche en rien la drôlerie à l'occasion, comme les scènes cocasses avec les deux rôles de Nourrices joués par un ténor en travesti. On retiendra la scène où Amour met en mouvement le tuyau au-dessus des têtes des protagonistes, ou l'idée de faire interpréter Fortune et Vertu par les mêmes cantatrices jouant Octavie et Drusilla, le « ménage sexuel » à trois entre Néron, Octavie et un garde, pour montrer les prémises de la décadence romaine, ou encore les colères de Néron, lorsque quelque chose ne va pas à sa convenance.

Les opéras de Monteverdi reposent pour beaucoup sur les voix, et aucune ne faillit. Du ferme contre-ténor de **Nicolò Balducci** en Néron, à son jumeau inverse, geignard et quasi infantile, de **Paul-Antoine Bénos-Djian** (Otton), de la maturité du mezzo d'**Adriana Bastidas-Gamboa** en Octavie, à la suavité sensuelle de **Elsa Benoît** en Poppée, en passant par le ténor de **John Heuzenroeder** en Nourrice et Arnalta, à la voix cependant légèrement étouffée, ou la fermeté de **Lucas Singer** en Sénèque, [déjà remarqué en conjuré dans *Un bal masqué la veille*](#), le charme était là. Quant aux duos de Néron et de Poppée, ils resteront parmi les plus sensuels et torrides jamais entendus à l'opéra.

Cette production prouve, à une époque où les exubérances onéreuses peuvent atteindre des sommets, que revenir à un dépouillement épousant l'œuvre peut donner de biens belles satisfactions.

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Oper der stadt Köln (du 5 mai au 2 juin 2024). MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. E. Benoît, N. Balducci, P. A. Bénos-Djian... Ted Huffmann / George Petrou.

VIDEO : Elsa Benoît et Jake Arditti interprètent l'air final

du *Couronnement de Poppée* « *Pur ti miro* » dans la production
de Ted Huffman

**CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra
Comique, le 3 mai 2024. I.
ABOULKER : Archipel(s).
Maîtrise populaire de
l'Opéra-Comique / Les
Frivolités Parisiennes / James
Bonas / Mathieu ROMANO.**

Après le succès du *Voyage dans la lune* d'Offenbach
la saison dernière, l'Opéra Comique va encore plus
loin dans l'action de valoriser sa Maîtrise
populaire. Le théâtre national a commandé une
œuvre à Isabelle Aboulker pour la première
création des jeunes chanteurs de la Maîtrise.



C'est un voyage initiatique en un prologue et trois actes.

Pendant une heure du spectacle, des questions se posent sans arrêt : partir ou rester ? Que se passe-t-il si on part ? Grandir, mais pour quoi faire ? Pourquoi changer de peau ? Suis-je seul au monde ? Le livret a été élaboré par le romancier et journaliste **Adrien Borne**, à partir de discussions avec les membres de la Maîtrise. Ce sont donc leurs propres mots qui sont prononcés sur scène, des reflets de « *leurs préoccupations avec les mots de la jeunesse d'aujourd'hui* », comme le mentionne le programme de la salle.

La musique d'**Isabelle Aboulker** est mélodieuse et respectueuse des voix d'enfants, d'adolescents et de jeunes adultes – qui n'ont ni la même puissance, ni la même expressivité qu'celles de chanteurs « aguerris ». La partition prend en compte l'évolution de leurs voix, et les rôles de solistes semblent être créés sur mesure en fonction des chanteurs qui les incarnent. Ainsi, la trinité du premier acte – Nina, Pinta et Santa-Maria (rôles tenus par **Rachel Masclet**, **Malvina Missio** et **Airelle Groleau**) – est conçue pour des jeunes adultes qui ont déjà une voix lyrique. L'écriture en est plus opératique, offrant le moment le plus « consistant » de l'œuvre. Quant aux parties parlées, propres à un opéra-comique, elle prend une place importante dans ce conte et les répliques sont récitées de manière étonnement claire. Côté jeu d'acteur, là aussi, les maîtrisiennes et maîtrisiens montrent avec évidence leur goût pour le théâtre à travers leurs gestes et expressions naturels guidés par **James Bonas** (à la mise en scène) et **Ewan Jones** (pour les chorégraphies), dans la scénographie poétique de **Thibault Vancraenenbroeck** et les lumières enchanteresses (notamment la scène finale des lucioles) de **Laïs Foulc**. Le spectateur peut y voir le condensé de l'enseignement prodigué par cette institution unique en son genre !

Les paroles ont une part importante, disions-nous. Par moments, elles s'imposent tellement que la musique se tait totalement, cassant quelque peu l'équilibre entre les deux parties, parlée et chantée. La partition pour l'ensemble

instrumental est dépouillée, avec une mise à nue quasi permanente d'un instrument ou d'un autre. Tout cela peut laisser sur sa faim, si on s'attendait à assister à un spectacle comme celui de l'année passée (*Le voyage dans la lune*). Peut-être faudra-t-il le considérer, non pas comme un opéra-comique, tel que l'œuvre est sous-titrée, mais plutôt comme un conte mise en musique ?

Mathieu Romano, qui connaît tous les secrets de l'art choral, donne une véritable direction musicale à l'ensemble du plateau et de la fosse (avec **Les Frivolités parisiennes**). Ses indications précises et adéquates permettent aux musiciens et aux chanteurs de révéler leurs subtilités. Au moment des saluts, leur convivialité montre à quel point ils ont été complices dans cette belle création.

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Comique, le 3 mai 2024. I. ABOULKER : Archipel(s). Maîtrise populaire de l'Opéra-Comique / Les Frivolités Parisiennes / James Bonas / Mathieu ROMANO.