

CRITIQUE, opéra. DIJON, le 30 mars 2024. JS BACH : La Passion selon Saint-Jean. Sasha Waltz, Leonardo Garcia Alarcon (création française)

Dès le début de la partition, le geste et la vision du chef Leonardo Garcia Alarcon révèlent d'évidentes affinités avec l'écriture de BACH. Sa Passion ainsi chorégraphiée par Sasha Waltz (déjà complice pour un Orfeo précédent) est proposée en création française à l'Opéra de Dijon [après avoir été créée au festival de Pâques de Salzbourg, avant d'être présentée en fin d'année au public parisien... les 4 et 5 novembre au TCE].

Jouer l'œuvre aussi en mars 2024 est d'autant plus opportun que sont célébrés ainsi les 300 ans de la création de l'œuvre (créée à Leipzig le Vendredi Saint 7 avril 1724). De surcroît au moment du Week end Pascal. La direction affirme non sans raison une tendresse infinie et des pianissimi comme des diminuandi qui respirent et insufflent à l'ensemble de la lecture une humanité autant puissante que bouleversante. La

disposition instrumentale est particulièrement bénéfique : le chef est situé à cour, dirigeant deux groupes instrumentaux, placés de part et d'autre de la scène, où évoluent les danseurs. Les chœurs pour les chorals sont réalisés par les choristes face au public et aussi par un renfort de chanteurs, assis parmi le public, qui se lèvent alors dans les allées de circulation pour entonner le chant (en majorité les chorals).

Les options choisies par le chef de la **Cappella Mediterranea** sont idéales et restituent la force dramatique des séquences de sorte que, comme l'a avancé Sasha Waltz, la Saint-Jean est un véritable opéra... mais un opéra avec un texte et l'on regrette que, option assumée et compréhensible, la chorégraphe ait choisi de ne pas afficher le texte de la Passion. Pour nous cette absence de la source qui permet au spectateur de se faire sa propre opinion sur l'articulation du sens nous est dommageable. Il est pourtant primordial de pouvoir accéder à l'origine, à la source, d'autant que le texte de la Passion structure chez Bach tout le discours musical. Comment il permet à la rhétorique musicale de servir l'expression d'une foi toujours éprouvée, jamais atténuée.

Fusion idéale du dansé, du chanté, du joué



Cette seule réserve étant énoncée, on s'incline devant l'imbrication aussi réussie du dansé, du chanté, du joué ; les instrumentistes et les chanteurs du chœur de Namur dansent ; les solistes de même, souvent étroitement associés aux mouvements des danseurs ; l'œuvre totale surgit dans cette équation qui fusionne les disciplines, avec autant d'esthétisme... ténébriste, expressionniste, caravagesque, dans une gestion maîtrisée des mouvements, dans un équilibre des groupes qui font évidemment référence aux tableaux sur les thèmes christiques, des Primitifs aux Baroques. C'est d'ailleurs par un jeu subtil des lumières que gestes, regards, attitudes sont sculptés à la façon des grands faiseurs d'images ; même le cadre d'un polyptique est directement suggéré en bord de scène ; un groupe affligé comme au pied de la croix, où figurent les 2 premiers violons, semble incarner dans l'idée d'un retable qui les résumant tous, tous les tableaux de l'histoire de la peinture occidentale classique, citant en premier chef, déplorations et descentes de croix des peintres flamands, en particulier Roger van der Weyden.

Tout renvoie à une humanité opprimée, soumise, suppliciée dans un contexte totalitaire [Ponce Pilate y est particulièrement infect en donneur d'ordre] tandis que Jésus de blanc vêtu incarne au centre de cette scène tragique, le symbole même du Sacrifice.

Le corps dénudé, déconstruit, qu'il soit solo ou en groupe [souvent éclaté en trios simultanés] exprime l'idée même de la Passion : Jésus martyrisé, foule haineuse, pouvoir inflexible et glaçant. Au delà du sujet christique, le spectacle touche au cœur en invoquant une humanité qu'il nous importe de retrouver ; l'homme mis à nu est en quête de sa nature pacifiée. La nudité qui paraît sur scène, est celle des origines. Première, primitive, elle exhorte chacun de nous à faire notre propre autocritique ; de revenir à cette page blanche, cet état d'avant et qui précède la fatalité présente, pour que s'écrive un ère nouvelle.

Les spectateurs choqués de voir des corps d'hommes et de femmes nu/es devraient surtout s'interroger sur le sens de ce qu'ils voient [d'où la nécessité pour nous au moment du spectacle de donner accès au texte originel grâce aux sous titres].

La compassion et la tendresse, cette douceur enveloppante que produit constamment la musique de Bach (en particulier à travers les airs solistes) prend corps dans la chorégraphie millimétrée de Sasha Waltz : c'est comme si BACH nous rappelait à notre véritable essence, compassionnelle et fraternelle. En cela le sens des nuances du chef éclaire la profondeur et la justesse du spectacle. Dès l'admirable air pour ténor, et l'un des plus longs, d'une tendresse irrésistible (« Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken » / Considérez son dos taché de sang), s'incarne l'esprit de la Passion dans l'amour et la compassion fraternelle, valeurs si essentielles pour notre humanité.

Passion de compassion et de tendresse



Visuellement les danseurs composent des tableaux souvent sublimes ou malgré la violence et l'agressivité de la foule, ou l'action sadique des bourreaux flanqués de lances acérées, elles aussi parfaitement théâtralisées, l'esprit du groupe, l'élan solidaire, ce courant qui semble passer de corps en corps et qui fait la cohésion comme la fluidité des déplacements, portent la danse qui innervant la musique constamment, ne l'illustre jamais, mais en exalte subtilement l'énergie, les aspirations.

Comme une mer de cordes qui jaillit des profondeurs de la terre, s'affirme la justesse de l'air « **Eilt, ihr angefochtenen Seelen** » / pressez vous âmes inquiètes » où la noblesse caressante du baryton exhorte les fidèles à se presser vers le Golgotha où Jésus se livre...

On n'oubliera pas de sitôt le fameux air de révélation et de

renoncement dont l'épure instrumentale dit comme souvent chez Bach, l'intensité spirituelle en jeu : « **Est ist vollbracht** » / tout est accompli, où le violoncelle solo sur scène et la musicalité du contre-ténor expriment alors l'ultime accomplissement de Jésus et son dernier combat où ses forces sont exténuées (la séquence s'achève dans le noir profond, les musiciens jouant / chantant dans la nuit de la Passion).

En un autre contraste saisissant, succède la grâce absolue de « **Mein teurer Heiland, lass dich fragen** » / Mon Sauveur bien-aimé, écoute ma demande... pour baryton et le chœur transcendé), où toute tension est miraculeusement abolie y compris surtout dans l'ondulation fluide aérienne des danseurs sur la scène.

Puis tout s'enchaîne ensuite jusqu'au nouveau sommet pour soprano (« **Zerfließe, mein Herze** » / « Déborde mon âme dans les flots de larmes...avec les deux flûtes où brille la geste aérienne de la danseuse vedette qui exprime la mort de Jésus. De l'affliction au plus profond de la douleur et du deuil rebondit alors un sentiment de compassion salvateur, sur le temps compté, mesuré, indiqué par le balancier des 2 hautbois et des 2 flûtes. On ne citera pas séparément chaque soliste, tant il s'agit ici d'un esprit de troupe ; chacun incarnant à un même niveau d'engagement et de sincérité, la totalité tragique qui se déploie.

Mais tout n'est pas encore réalisé : les magiciens de cette production réservent d'autres trouvailles miraculeuses d'une puissance poétique impressionnante comme ses miroirs que portent les danseurs en fin de partie et qui suggèrent le monde d'en haut (en renvoyant l'image des cintres illuminés au dessus de la scène), un monde inaccessible mais omniprésent ; le tableau produit un nouveau choc visuel, référence aux promesses célestes, à la Rédemption à venir ; jusqu'au dernier chœur qui referme la Passion comme l'ultime page d'un prodigieux livre des merveilles (« **Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine** » / Reposez en paix, restes sacrés) : la précision, la transparence, la vitalité du chœur, lequel réalise ce soir des chorals d'une beauté renversante... et l'activité ardente des

instruments agissent comme un baume rassérénant et régénérateur.

Car c'est moins la barbarie pourtant constamment présente que la profonde poésie qui s'affirme en cours d'action.

Au final, l'auditeur est comblé, et le spectateur demeure saisi par la beauté des séquences et aussi la violence de certains épisodes qui contrastent avec la tendresse des airs pour solistes. Le point culminant de cette scène tragique est ce moment où des coups secs sur le bois du plateau déchirent l'espace : coups des charpentiers qui frappent sur le sol ; ils suggèrent l'édification de la croix du Martyre. Séquence bouleversante. D'autres images fulgurantes traversent la scène : l'immense couronne d'épines portée par le danseur aux gestes suppliciés ; les planches du supplice qui se multiplient portées par le groupe, avant de tomber, frappant à nouveau le sol dans une déflagration assassine ; de ce spectacle profus et jamais diffus, aux images fortes qui font sens, s'affirme a contrario une vision unitaire d'une beauté inoubliable.



CRITIQUE, opéra. DIJON, le 30 mars 2024. JS BACH : La Passion selon Saint-Jean. Sasha Waltz, Leonardo Garcia Alarcon
(création française)

Photos : Mars 2024 / Passion selon Saint-Jean / Opéra de Dijon
création française / Sasha Waltz / Leonardo Garcia Alarcon ©
Mirco Magliocca

LIRE aussi notre présentation annonce / avec notre **entretien avec Leonardo Garcia Alarcon** :
<https://www.classiquenews.com/opera-de-dijon-les-30-et-31-mars-2024-js-bach-la-passion-selon-saint-jean-1724-sasha-waltz-leonardo-garcia-alarcon/>

Distribution

Sasha Waltz & Guests

Direction musicale : Leonardo Garcia Alarcon

Ensemble Cappella Mediterranea

Chœur de chambre de Namur

Chœur de l'Opéra de Dijon

Mise en scène et chorégraphie : Sasha Waltz

Costumes : Bernd Skodzig

Décors : Heike Schuppelius

Lumières : David Finn

Intervention sonore : Diego Noguera Berger

Soprano : Sophie Junker

Pilate : Georg Nigl

Jésus : Christian Immler

Contre-ténor : Benno Schachtner

Évangéliste : Valerio Contaldo

Ténor : Mark Milhofer

Ancilla : Estelle Lefort*

Servus : Augustin Laudet*

Pierre : Rafaël Galaz Ramirez*

* artistes lyriques du Chœur de chambre de Namur

agenda

La Passion selon Saint-Jean par LG Alarcon / Sasha Waltz au
TCE, PARIS, les 4 et 5 nov 2024 :
<https://www.theatrechampselysees.fr/saison-2020-2021/opera-en-concert-et-oratorio/passion-selon-saint-jean-1>



**CRITIQUE, opéra. OPÉRA DE
LILLE, le 28 mars 2024.
WAGNER : Tristan und Isolde.
Daniel Brenna, Anne-Marie
Kremer... Orchestre national de
Lille / Cornelius Meister /
Tiago Rodrigues.**

Oublions d'emblée la mise en scène qui ne s'encombre pas des nuances du livret de Wagner. Pas de traduction de chaque mot, ni de chaque phrase,... Ici la poésie du texte originel mporte peu. Non le public comme pris au piège n'a pas accès aux mots du compositeur [qu'il ne se plaigne pas ; il a déjà toute la musique, et qu'elle musique ! Il est vrai servie de remarquable façon comme on le lira plus loin].

Place aux pancartes réductrices, exit les mots de livret de Wagner...



En guise de livret accessible, 2 « guides » sur scène, présents dès le lever du rideau et dans un prologue rien que théâtral qui est fort long ; ils sont là pour nous « expliquer » l'opéra non par la parole mais par le truchement de pancartes écrites préimprimées dont chaque « phrase » ainsi assénée, schématise et résume en(très) gros, chaque situation et réduit chaque personnage à une fonction. Ici Isolde s'appelle « la femme triste » ; Tristan, « l'homme triste » et le roi Mark, « l'homme puissant ». Voilà une explicitation qui s'ingénie à rendre plus compréhensible l'action.

Quant à ce chant en allemand, langue étrangère énigmatique, non élucidée, et comme mise à distance, il est étiqueté « chronophage », un rien abscon et mérite ainsi d'être remâché, décrypté. Ainsi quand au II, Tristan et Isolde expriment la nuit amoureuse extatique, ce nocturne d'une ivresse onirique absolue, les pancartes sont claires et directes : beaucoup de mots, qui prennent du temps, beaucoup de temps, pour un seul mot : l'amour. De quoi expédier la prose du compositeur et l'étiquetter tel un bavardage inutile...

Chacun appréciera. Voilà un parti qui est clair : ce qu'exprime la musique est autrement plus puissant que le discours des mots de Wagner. Ceux ci peuvent être résumés à des idées simples, raccourcies, fondées sur un livret ainsi réinterprété et tronqué. Écarter la prose de Wagner de cette façon peut être choquant. On se dit que l'on avait tout vu à l'opéra... Chaque production produit ses surprises, bonnes ou mauvaises. De fait l'auditeur au moment où il écoute chant et orchestre est empêché de comprendre les enjeux de chaque phrase ; et ce qu'a conçu Wagner le poète, lui est inaccessible. Une atteinte dommageable au principe d'œuvre totale que souhaitait le compositeur. Bref...

Pourtant la scénographie ne manque pas d'esthétique, conçu comme une immense bibliothèque, ses rayonnages d'archives formant une arène qui ne manque d'une certaine noblesse. Elle est même opportunément végétalisée pour le nocturne de l'acte II... Mais encore et toujours ces pancartes systématiques que nous infligent le metteur en scène... À chaque scène, imposant des résumés et des idées réductrices plutôt que de nous laisser libre de nous faire notre propre opinion en lisant le texte originel de Wagner... Le procédé devient insupportable. Il gêne même l'écoute et la compréhension de l'action. Un comble.

On était surtout venu pour l'orchestre et ce que produit la fosse exauce en effet toutes nos attentes. Mais quid des

chanteurs ? Hélas le couple majeur déçoit ; ni le Tristan de **Daniel Brenna** (voix âpre et sans legato, aux aigus difficiles...) ni l'Isolde de **Annemarie Kremer** qui manque de clarté et de naturel dans l'émission, ne réussissent véritablement à incarner la transformation psychique et amoureuse des deux êtres ainsi frappés, saisis, foudroyés par la puissance amoureuse telle que Wagner l'a conçue dans le flux irrésistible et inextinguible de l'acte II. On reste constamment sur sa fin. Néanmoins deux voix se détachent par leur précision, leur puissance et un chant plus homogène comme nuancé : la Brangaine de **Marie-Adeline Henry** et le magnifique roi Marke de **David Steffens**.

Spendide texture en fosse
Le National de Lille au sommet



Le miracle ce soir vient de la fosse, somptueuse, gorgée d'éclatante énergie et d'un relief saisissant que magnifie encore l'excellente acoustique de la salle de l'Opéra de Lille. Chaque timbre, chaque accent s'entend et sous la direction du très efficace maestro allemand **Cornelius Meister**, familier de Wagner (comme de Bayreuth), le somptueux tapis orchestral déploie son éloquence singulière : lumineuse, exaltée, et jamais écoutée aussi dansante dans le I qui il est vrai, est le plus dramatique (avec le chœur des matelots, vifs, mordants, bien impliqués et chant leur partie depuis la salle). Les couleurs et les passages harmoniques si puissamment introspectifs dans le nocturne du II, diffusent leur texture profuse comme un envoûtement irréprensible. Séquence d'extase et d'ivresse sensuelle d'une ineffable attraction bientôt coupée net par l'arrivée du roi Marke [« l'homme puissant »] dont la confession enchaînée-expression brute du sentiment de trahison qui le submerge alors, est

magistralement porté par le solo de la clarinette basse, instrument clé de Wagner qu'il utilisera avec la même justesse sidérante dans le Ring, entre autres dans la Walkyrie, quand Sigmund et Sieglinde dévoilent leur psyché profonde, leurs sentiments les plus refoulés qui les aimantent eux aussi contre toute attente.

La force de l'Orchestre comme un grand organe sensitif se déploie sans limite, submergeant la scène. Elle convoque cet espace musical indescriptible, vertige et gouffre à la fois qui emporte les auditeurs jusqu'à la transe. Dommage que les deux voix ne se hissent pas jusqu'à cette fusion d'ordre mystique qu'atteint l'Orchestre du début de l'acte II, à l'évocation de la chasse, quand les deux amants se retrouvent [semant l'inquiétude de Brangaine]... L'acte II grande transe nocturne orchestrale se déploie littéralement, emblème depuis lors de l'envoûtement dont est capable la musique wagnérienne.

Tout cet acte II est un pur régal sonore. Il démontre combien l'Orchestre national de Lille a gagné en souplesse, cohésion, relief et personnalité instrumentale. Voilà qui augure du meilleur pour **la suite et la fin du cycle Sibelius** que les heureux lillois pourront écouter au Nouveau siècle sous la baguette électrisante du directeur musical, **Alexandre Bloch**, du 11 au 19 avril prochains. Nouveau cycle symphonique incontournable. LIRE ici notre annonce du **cycle SIBELIUS au Nouveau Siècle de Lille** par l'**Orchestre National de Lille** (au programme : Valse triste, Concerto pour violon, Symphonie n°7) :

<https://www.classiquenews.com/orchestre-national-de-lille-cycle-sibelius-suite-et-fin-les-11-12-17-18-et-19-avril-2024-valse-triste-concerto-pour-violon-symphonie-n7-alena-baeva-violon-alexandre-bloch/>



Toutes les photos © Ugo Ponte / Orchestre National de Lille

TRISTAN UND ISOLDE, opéra en trois actes
de RICHARD WAGNER (1813-1883)

Livret de Richard Wagner – d'après le roman Tristan de
Gottfried von Strassburg (V. 1230) – Créé en 1865 à Munich

Cornelius Meister, direction musicale
Tiago Rodrigues, mise en scène

Daniel Brenna, Tristan
Annemarie, Kremer Isolde
Marie-Adeline Henry, Brangaine

Alexandre Duhamel, Kurwenal
David Steffens, Roi Marke
David Ireland, Melot
Kaëlig Boché, Un Berger, un Marin
Sofia Dias, Vitor Roriz, Danseurs-chorégraphes

Chœur de l'Opéra de Lille
Orchestre National de Lille

Nouvelle production de l'Opéra national de Lorraine.
Coproductioin Opéra de Lille, Théâtre de Caen.

LIRE aussi notre présentation annonce de TRISTAN UND ISOLDE de
WAGNER par L'Orchestre National de Lille, Cornelius Meister /
Tiago Rodrigues :
<https://www.classiquenews.com/orchestre-national-de-lille-wagner-tristan-und-isolde-13-28-mars-2024-daniel-brenna-annemarie-kremer-cornelius-meister-direction-tiago-rodrigues/>

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre des Champs-Élysées,
le 26 mars 2024. LULLY : Atys
(version de concert). Les
Ambassadeurs-La Grande Ecurie
/ Alexis Kossenko
(direction).**

Fruit de nombreuses années de recherches musicologiques, la nouvelle version d'*Atys* (1676) de Jean-Baptiste Lully proposée par le Centre de musique baroque de Versailles nous plonge au plus près de ce que les premiers auditeurs ont pu entendre à la création, à Saint-Germain-en-Laye. Après les projets consacrés à *Zoroastre* de Rameau ([voir le compte-rendu du disque](#), puis *Le Carnaval du Parnasse* de Mondonville, c'est là le troisième jalon du passionnant partenariat initié entre les équipes de Benoît Dratwicki et du chef Alexis Kossenko.



Les célébrations du tricentenaire de la mort de **Jean-Baptiste Lully** en 1987 ont permis la redécouverte d'*Atys* (1676), l'une de ses tragédies lyriques les plus remarquables, du fait de

personnages dotés d'une consistance psychologique plus poussée par rapport aux précédents livrets. Fort de son expérience initiale dans la composition de ballets, puis de sa collaboration avec Molière dans les années 1660, Lully est alors au fait de ses moyens et de son influence auprès de Louis XIV. Le livret élaboré avec **Philippe Quinault** se permet ainsi de nombreuses allusions, à peine voilées, au goût insatiable du Roi pour la gent féminine : on peut reconnaître plusieurs clins d'œil à son adresse dans la proximité de sa personnalité avec la déesse Cybèle, qui s'émerveille de son amour pour un être inférieur à son rang, ou s'emporte dans l'ivresse absolutiste de son intransigeance vengeresse, avant de céder aux remords en fin d'ouvrage. Devoir et grandeur d'âme irriguent cette partition en forme de récit d'apprentissage, à destination d'un monarque qui cherche à s'identifier à plusieurs dieux grecs ou païens, en une sorte de filiation naturelle.

On retrouve tout l'art déclamatoire de Lully dans l'épanouissement de récitatifs sans ostentation, à mi-chemin entre théâtre et chant, où la prononciation est au service de l'expressivité textuelle. En accompagnement des récitatifs, la basse continue a été étoffée pour se rapprocher des sources historiques, qui mentionnent deux basses de viole, deux basses de violon, deux théorbes et un clavecin – tous en polyphonie, mais sans effets d'ornementation (à l'instar de l'épure recherchée en matière vocale, dans cette nouvelle version). On se délecte de sonorités inédites dans ce répertoire, particulièrement au niveau des timbres des théorbes, dont la subtilité ressort davantage dans ce contexte « chambriste ». Une autre particularité vient de l'intervention sur scène des vents (dont certains ont été reconstruits à partir d'originaux conservés au musée de la musique, comme la basse de cromorne), qui outre les qualités acoustiques en matière de spatialisation sonore, permet de faire ressortir les scènes au niveau visuel : un détail d'autant plus appréciable pour cette version de concert, surtout en comparaison des deux concerts

précédents, donnés à Avignon et Tourcoing avec les mêmes interprètes (à quelques exceptions près), qui ont bénéficié d'une mise en scène minimaliste, avec l'apport de danseurs.

Pour coordonner ce projet aussi ambitieux que minutieux, il fallait un artisan de la trempe d'**Alexis Kossenko** dans la fosse (surélevée pour l'occasion), pour faire vivre chaque détail d'une vitalité sans esbroufe, au plus près des intentions dramatiques du livret. La clarté des plans sonores et le goût pour des textures diaphanes aux cordes donnent une hauteur de vue tout en contraste avec les passages aux vents, évidemment plus colorés. Le plateau vocal réuni autour du chef est probablement l'un des meilleurs dont on puisse rêver ici, dominé par l'expérimenté **Mathias Vidal** (Atys), à l'articulation haute en couleurs : bien qu'un peu trop sonore par rapport à ses comparses dans ses premières interventions, Vidal donne beaucoup de chair à son personnage, particulièrement dans l'emphase tragique de son sacrifice final. A ses côtés, **Véronique Gens** (Cybèle) impressionne une nouvelle fois dans la souplesse aérienne de ses phrasés, d'un naturel confondant, de même que **Tassis Christoyannis** (Célénus), à la diction millimétrée au service du texte. D'une fraîcheur de timbre rayonnante, **Gwendoline Blondeel** s'impose en Sangaride à force d'investissement théâtral et d'aisance technique. Tous les seconds rôles se montrent également à la hauteur de l'événement, à l'instar des très solides **David Witczak** et **Adrien Fournaison**, sans parler des chœurs engagés, répartis entre **Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles**.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, le 26 mars 2024. LULLY : Atys. Mathias Vidal (Atys), Véronique Gens (Cybèle), Gwendoline Blondeel (Sangaride), Tassis Christoyannis (Célénus), Hasnaa Bennani (Doris), Virginie

Thomas (Flore, Une divinité de fontaine), Eléonore Pancrazi (Melpomène, Mélisse), David Witczak (Le Temps, Un Songe funeste, Le Fleuve Sangar), Antonin Rondepierre (Un Zéphyr, Morphée, Un Grand Dieu de fleuve), Adrien Fournaison (Idas, Phobétor), Carlos Porto (Le Sommeil, Un Grand Dieu de fleuve), Marine Lafdal-Franc (Iris, Une Divinité de fontaine), François-Olivier Jean (Phantase). Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, Fabien Armengaud (chef de chœur), Les Ambassadeurs – La Grande Ecurie, Alexis Kossenko (direction musicale). A l’affiche du Théâtre des Champs-Élysées, le 26 mars 2024. Photo : Anne-Elise Grosbois / Centre de musique baroque de Versailles.

VIDEO : Ouverture d’Atys de J.B. Lully par Alexis Kossenko et son ensemble Les Ambassadeurs-La Grande Ecurie

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 24 mars 2024. WAGNER : Die Walküre / La Walkyrie. Dresdner Festspielorchester, Concerto

Köln, Kent Nagano

Continuité, approfondissement... Cette *Walkyrie* fait suite à l'Or du Rhin que nous avons pu écouter également à la Philharmonie de Cologne à l'été 2023. La suite de l'aventure à la fois musicale et musicologique apporte à nouveau d'indiscutables bénéfices. Avec ses 5 harpes, 6 contrebasses, cors, doubles bassons, clarinette basse,... évidemment les cordes en boyau, l'orchestre spécifique ainsi constitué, est au plus près de celui wagnérien de 1876, au moment de la création du premier Ring à Bayreuth. En réalité, le programme est bien le plus convaincant mené ces dernières années s'agissant d'un Wagner sur instruments d'époque.



Rappelons que le projet intitulé « **WAGNER CYCLES** » est l'aboutissement de 4 ans de recherche et de préparation assidue réalisée par l'équipe du festival de musique de Dresde / **Dresden Musik Festival** et son directeur **Jan Vogler**, auxquels est associé un collectif de musicologues spécialistes piloté par **Kai Hinrich Müller**. Le chef **Kent Nagano** peut ainsi réaliser ainsi une lecture wagnérienne aussi décisive que celle qu'en donnait en 1965 le

grand et légendaire Karajan, il y a presque 60 ans. Aucun orchestre français ne s'y est attelé à ce jour [pour l'intégralité du Ring]. Il était temps que ce Wagner historique, dans le deux sens du terme, fasse escale à Paris. Après tout c'est la France qui regroupe la communauté de wagnérophiles la plus importante en Europe depuis les Baudelaire et Fantin La tour à la fin du XIXeme... La Philharmonie de Paris se devait d'accueillir telle réalisation pour le plus grand bonheur des spectateurs parisiens [cf sa nouvelle saison 24- 25 récemment communiquée].

A Cologne, triomphent les Wälsungen Bouleversante Sieglinde de Sarah Wegener



Kent Nagano dirige le Dresdner Festspielorchester et le Concerto Köln pour « Die Walküre » / La Walkyrie de Richard Wagner / le 24 mars mars 2024 / Kölner Philharmonie / photo © Thomas Brill – idem : photo grand format : saluts en fin de représentation ci-dessus.

Sur le plan dramatique, certains profils et les situations qui leur sont liées, gagnent une étonnante clarification. Citons essentiellement les personnages clés du clan Wälsungen (les « fils du loup », eux-mêmes enfants de Wotan), Sieglinde et Siegmund, parents du futur Siegfried ; c'est dire leur importance dramatique, pour ce qui suivra dans les épisodes à venir au sein du cycle [Siegfried puis Le Crépuscule des Dieux].

Aboutie, juste, au chant sobre et naturellement articulé, saluons d'abord la somptueuse Sieglinde de **Sarah Wegener** qui tient sur la durée, toutes les nuances de son personnage, en insufflant à son duo avec Siegmund, l'énergie tendre, et pas à

pas, du I au II, – avant qu'elle ne s'endorme, l'ardent désir vers son frère, puis l'ivresse amoureuse mais aussi héroïque qui les fusionne, telle que rêvée par Wagner au meilleur de son inspiration.



Somptueux couple des Wälsungen : Ric Furman (Siegmond) et Sarah Wegener (Sieglinde) © Thomas Brill

Le rôle se révèle passionnant à l'image de sa rencontre, inouïe, inespérée avec ce frère qu'elle ne reconnaît pas d'abord [Siegmond]. En elle s'incarne certainement l'idéal féminin de Wagner : la volonté de Brunnhilde qui alors n'a pas encore paru sur scène, tout en prolongeant l'étoffe d'une... Isolde (Tristan und Isolde de 1865). Cette seconde journée aurait pu s'appeler « Sieglinde » plutôt que la Walkyrie mais Wagner a choisi légitimement La Walkyrie comme titre au regard de son destin dans les 2 ouvrages qui suivent [Siegfried et le Crépuscule des Dieux] et l'importance de sa trajectoire dans le cycle total du Ring. C'est aussi souligner ici cette bascule qui agit dans son cœur : c'est bien sa confrontation avec le courage et la dignité sublime de Sigmund [à l'acte II, alors que Sieglinde est endormie à ses côtés] qui détermine la volonté de la Walkyrie : sa liberté comme femme mortelle ; elle désobéit à son père Wotan. La compassion et l'esprit fraternel sont au cœur du travail de Wagner. Ils déterminent la singularité de la Walkyrie déchue, devenue en fin d'action mortelle.

Rien à dire de la Walkyrie de **Christiane Libor**, dont d'emblée les redoutables aigus qui affirment le personnage au début du II, en présence de Wotan (qui lui donne ses ordres), sont éclatants, puissants, idéalement martiaux et juvéniles de surcroît.

Face à elle, le Siegmund très abouti lui aussi de **Ric Furman**, se révèle à la hauteur du rôle, ténor plus léger qu'héroïque, le soliste éclaire ce fabuleux guerrier en quête de lui-même dont la droiture inspire la Walkyrie : toute sa partie au II, avec Sieglinde puis La Walkyrie est défendue dans une mezza voce, chant de la confession, d'une humanité bouleversante. Les phrasés sont proches du sprachgesang, chant parlé,

articulé d'une précision caressante ; voilà qui enrichit considérablement le personnage et assoit son épaisseur dramatique : on comprend dès lors que la guerrière encore aux ordres de son père, soit bouleversée par ce modèle d'humanité mortelle.

COULEURS, ACCENTS, PUISSANCE DE L'ORCHESTRE

Rien ne manque dans cette lecture passionnante où triomphent le relief miroitant et les couleurs comme la puissance de l'Orchestre. D'un bout à l'autre, c'est un festival de timbres, d'alliages régénérés, de frottements inédits, d'effets et de trouvailles sonores inimaginables et qui manifestent l'acuité et la pertinence des instruments historiques comme si surgissaient toutes les nuances d'une partition dépoussiérée, dans ce jaillissement proche des origines, espéré, réalisé. Wagner n'est pas seulement un immense symphoniste qui possède toutes les nuances instrumentales et la texture de l'Orchestre, c'est surtout un psychologue de premier plan dont chaque scène révèle les moteurs primaires de la psyché.

GALERIE DE COUPLES

Des couples ici rayonnent dans des confrontations décisives. Après l'Or du Rhin, La Walkyrie se réalise dans une suite d'affrontements déterminants et bouleversants ; d'abord le duo des walsungen, Sigmund et Sieglinde, qui occupe la majorité du I ; puis le long débat entre Wotan et son épouse Fricka [au II], furieuse, outragée, inflexible ; enfin c'est le duo de la fin entre le père et sa fille, Wotan en dieu déchu et la Walkyrie, prête à renaître et vivre sa vie de femme mortelle [dans les épisodes suivants où d'ailleurs, rien ne lui sera épargné]. Pour le moment la guerrière cuirassée, casquée fait tomber l'armure pour l'amour et la compassion. Bel engagement moral.

A la tête de cette fabuleuse phalange instrumentale composée des musiciens de l'Orchestre du Festival de Dresde auxquels se sont joints plusieurs instrumentistes du Concerto Köln, dirige Kent Nagano, artisan fédérateur de ce Wagner historiquement informé : direction vive et précise qui marque tous les départs aux instrumentistes comme aux chanteurs placés à ses côtés ; le chef veille aux équilibres, en particulier pour ne jamais couvrir les voix, ce qui n'arrive jamais à Bayreuth, le temple wagnérien par excellence où les instrumentistes sont placés sous la scène justement à dessein.

SANS MISE EN SCÈNE : UN CHAMBRISME SUPERLATIF

Mais ici reconnaissons le mérite de la version sans mise en scène : l'auditeur débarrassé des mauvais déballages [action et décors] si fréquents, fait l'expérience d'une mise en espace sobre et efficace où l'œil se concentre sur ce qu'il écoute, sur le verbe dramatique de chaque PERSONNAGE, où les simples regards des chanteurs soulignent le sens et les enjeux de chaque scène. Sans pollution visuelle, ni pseudo relectures théâtrales, ce qui frappe surtout, c'est ce chambrisme permanent, propre aux lieder, qui se distingue et s'avère bénéfique. Comme chez Mahler, ses cycles pour orchestre, le relief de chaque accent est perceptible et détaillé, réajustant continuellement le rapport des timbres entre eux, l'équilibre entre chant et orchestre. Alors le choix de Wagner pour tel instrument solo [violoncelle, clarinette et surtout clarinette basse, hautbois ou cor anglais...] est comme dévoilé dans sa percée poétique qui souligne ou commente tel mot prononcé ; et chaque intermède d'une scène à l'autre est vivifié d'une vie propre, soulignant comment le compositeur est un génie inégalé par sa faculté à sublimer ce qui vient d'être exprimé comme à le relier au caractère de la scène suivante. Outre le relief psychologique, c'est aussi la place et le rôle des séquences purement orchestrales qui se dévoilent, et donc l'intelligence de la construction globale. S'y

précisent le souffle de la légende et l'emprise de la malédiction de l'anneau (à travers le jugement du nain Albérich dans L'Or du Rhin précédent) : chaque personnage fait l'expérience de son impuissance comme être maudit.



Derek Welton (Wotan) – solide et racé, le Wotan de Derek Welton apprend l'impuissance au cours de *La Walkyrie* : soumission aux ordres de son épouse Fricka – assassinat de son fils, Siegmund – séparation de sa fille chérie, *La Walkyrie* devenue Brünnhilde la mortelle ... © Thomas Brill (24 mars 2024, Philharmonie de Cologne).

L'OPÉRA DE L'AMOUR

Pourtant plus que dans tout autre opéra du Ring, *La Walkyrie* développe cette couleur de l'amour, extatique, éperdu, enivré, inextinguible, halluciné ; aussi intense qu'il est court et aussitôt sacrifié ; ainsi, la fusion Siegmund / Sieglinde (aux I et au II), et puis la tendresse entre le père et sa fille,

Wotan / Brünnhilde... Chacun fait ici l'expérience de la mort, du renoncement, du sacrifice. Dans les autres journées, aucune place pour l'amour sinon le calcul, la manipulation, les contrats.

Pour autant tel chambrisme sait aussi rugir et même terrifier par sa noirceur [la haine guerrière et glaçante de Hunding au I], ce qui a fait toute la valeur de la version elle aussi majeure de Karajan. Ce soir le rapport orchestre et chant s'impose comme une nécessité, une évidence qui associée à l'éloquence de l'Orchestre, affirme l'intelligence du livret de Wagner.

SÉRIE DE TABLEAUX SAISISANTS

Parmi les séquences les plus emblématiques, évidemment le début de la partition... Cette tempête et ce déchaînement des éléments qui inscrivent immédiatement l'errance de Siegmund tel un fugitif à la fois apeuré et déterminé ; toute la parure orchestrale qui suit le héros sacrificiel dont toute la quête est d'identité, à la recherche de sa sœur puis de son père : seul, il hurle malgré le destin qui l'accable, la grandeur de son clan [« Wälse »], fusionné avec le thème de l'épée [Notung], dans une couleur harmonique qui a des irisations déjà parsifaliennes, – et préfigure le destin héroïque du fils à venir [Siegfried]. Le détail et la magie des timbres nourrissent la texture d'un orchestre psychologique. D'ailleurs tous les non dits, cette profusion de sentiments et de souvenirs qui affleurent et font l'épaisseur de chaque protagoniste, s'affirment ici dans des couleurs et un dessin réarticulés comme rarement.

L'étoffe que tissent **Kent Nagano** et ses instrumentistes dans l'expression d'un amour naissant, d'une fusion viscérale entre Siegmund et Sieglinde, restera mémorable. Ce jaillissement qui est à la fois envoûtement [au sens tristanesque] et enivrement demeure l'apport le plus miraculeux et convaincant de cette lecture.

D'autres moments suspendus paraissent aussi au II, justement dans le long récit de Siegmund, sur ses origines supposées, sa quête du père, (Sieglinde endormie à ses côtés)... Alors la Walkyrie éprouve ce sentiment clé de compassion qui détermine toute l'action à venir. Enfin le thème du feu [qui conclura encore le Crépuscule à la fin du cycle] et qui tisse lui aussi la somptueuse muraille de flammes protégeant la Walkyrie sur son rocher : la encore, l'ultime tableau dévoile l'éloquente profusion de l'Orchestre, véritable acteur du drame. Tous les chanteurs sont convaincants, apportant un soin particulier à l'articulation du texte : l'aplomb solide et bien timbré du Wotan de **Derek Welton** (de surcroît excellent acteur), la basse efficace et glaçante de **Patrick Zielke** qui a aussi la carrure du rôle ; l'intensité de la mezzo **Claude Eichenberger** qui fait une Fricka impérieuse, ulcérée, cependant en manque de nuances (on se souvient que la Fricka d'**Annika Schlicht** était autrement plus éruptive comme articulée dans l'Or du Rhin l'année dernière). Pour autant ne boudons notre plaisir : les mille joyaux de l'orchestre, la très haut tenue des solistes, la direction affûtée, équilibrée, à la fois détaillée et psychologique, architecturée et dramatique de Kent Nagano, font de cette Walküre historiquement informée, une réussite totale. Vite la suite... Rendez-vous est pris l'année prochaine (une tournée européenne qui s'annonce comme l'événement wagnérien 2025 devrait poursuivre l'enthousiasme suscité avec la 2è « Journée » du Ring : Siegfried).



**Saluts à la fin de l'Acte I, celui des Wälsungen ©
CLASSIQUENEWS.COM**

**CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 24 mars 2024.
Richard Wagner : Die Walküre WWV 86B / La Walkyrie – Opéra en
trois actes. Premier jour du festival scénique « L'Anneau du
Nibelung » WWV 86 (1848-1874).**

**Derek Welton, baryton-basse (Wotan)
Ric Furman, Ténor (Siegmund)
Sarah Wegener, soprano (Sieglinde)**

Christiane Libor, soprano (Brünnhilde)
Patrick Zielke, Basse (Hunding)
Claude Eichenberger, mezzo-soprano (Fricka)
Natalie Karl, Soprano (Helmwige)
Chelsea Zurflüh, soprano (Gerhilde)
Karola Sophia Schmidt, soprano (Ortlinde)
Ulrike Malotta, Alt (Waltraute)
Ida Adrian, mezzo-soprano (Siegrune)
Marie Luise Dreßen, mezzo-soprano (Roßweiße)
Eva Vogel, mezzo-soprano (Grimgerde)
Jasmin Etminan, Alto (Schwertleite)

Orchestre du Festival de Dresde / **Dredsner Festspielorchester**
Concerto Köln
Kent Nagano, direction

LIRE aussi notre **critique de L'OR DU RHIN** par **Kent Nagano** et
l'Orchestre du Festival de Dresde, Concerto Köln / 18 août
2023 :
<https://www.classiquenews.com/critique-opera-cologne-koln-phil-harmonie-le-18-aout-2023-wagner-das-rheingold-lor-du-rhin-concerto-koln-dresdner-festspielorchester-kent-nagano/>

événement de l'été 2023
le WAGNER « historique » de Kent Nagano

Das Rheingold régénéré, captivant



Approfondir

L'approche du WAGNER CYCLES : comprendre les objectifs de cette aventure passionnante qui réalise enfin un Wagner « historique » (le cas de L'Or du Rhin) :

**CRITIQUE, opéra. OPERA
NATIONAL DU RHIN (du 10 mars
au 10 avril 2024). WAGNER :
Lohengrin. M. Spyres, J. van
Oostrum, M. Serafin, J.
Wagner... F. Siaud / A.
Shokhakov.**

Visuellement et scénographiquement, la nouvelle production de *Lohengrin* de Richard Wagner telle que donnée actuellement à l'Opéra national du Rhin manque d'épaisseur et peine à convaincre, ce qui n'est heureusement pas le cas de l'excellent ténor étasunien Michael Spyres qui, dans le rôle titre, montre quel fin diseur il est. On avait pourtant quitté [Florent Siaud avec une Tosca \(à Compiègne en novembre dernier\)](#) orchestralement « allégée », [mais dramatiquement plutôt convaincante.](#)



Ce ***Lohengrin*** rhénan veut nous faire croire à la magie que vivent ardemment les enfants bercés par les histoires et légendes d'antan. Ainsi Elsa de Brabant et son frère Gottfried découvrent littéralement ici la belle histoire du Chevalier au cygne blanc, dans un monde où les ténèbres incarnés par Ortrud menacent l'ordre bienheureux constellés de croix partout. Or cet ordre général manque singulièrement de tension comme de relief. Dans des tableaux certes esthétiques (qui citent ce romantisme panthéiste et néo-gothique de Caspar David Friedrich), ou une Antiquité grecque réduite à l'état de ruines (avec statue de la Vénus de Milo), les protagonistes auxquels Wagner a pourtant réservé des situations épineuses, contrastées, parfois éruptives, sont plantées là, sans guère de direction d'acteurs. Tout semble réduit au minimum dramatique (en particulier au II, quand s'affrontent Ortrud et Elsa).

Sans ardeur ni véritable désir, l'Elsa de **Johanni Van Oostrum** peine vocalement à s'affirmer, en intensité vocale comme en autorité scénique ; même déception pour **Martina Serafin** (qui remplace Anaïk Morel, annoncée souffrante) dont la noirceur reste fantomatique, quand les aigus tendus et le vibrato envahissant, sont eux, bien (trop) présents. Du côté masculin, heureusement que le Roi Henri du finnois **Timo Riihonen** assure très noblement sa partie, ce qui compense le Telramund bien terne et fluët de **Josef Wagner**...

Heureusement tout n'est pas perdu... et bien qu'il soit affublé d'une robe de moine évangéliste assez raide et peu seyante, **Michael Spyres** exauce tous les souhaits que l'on peut attendre de cet exceptionnel chanteur : son élégance rossinienne, son baryton léger, fin, stylé et sans maniérisme semble couler dans l'armure du chevalier élu, venu sauver une mortelle (Elsa) prise dans les filets de deux sorciers toxiques et manipulateurs. Le chanteur américain incarne un Lohengrin de première classe, d'une vaillance lumineuse qui sert surtout le texte et la lumière morale du caractère (son récit du Graal affirme une inspiration et une intelligence vocale superlatives). L'agilité éblouit dans les aigus qui ailleurs mettent à mal tous les wagnériens, d'emblée strictement héroïques. Spyres a tout pour séduire et ravir le cœur d'Elsa : le style, le timbre, le souffle et un *legato* qui se montre rêvé chez Wagner. En belcantiste affirmé, idéalement acclimaté, **Michael Spyres** démontre combien Wagner sort gagnant d'une approche fine, virtuose, solaire dont le mérite est aussi dans son épaisseur et son autorité dramatiques quand il doit combattre les noirs ennemis, ou prévenir la trop naïve Elsa (vis à vis de la pernicieuse Ortrud).

Seul sur scène à assurer la réussite de la production, **Michael Spyres** aurait quand même été insuffisant. Heureusement, le jeune chef ouzbek **Aziz Shokhakov** – directeur de l'**Orchestre Philharmonique de Strasbourg** en fosse ce soir – déploie une direction inspirée, elle aussi taillée dans la transparence et

l'expressivité, avec un travail remarquable sur les couleurs et les accents, qui réussit autant dans l'intériorité individuelle que le souffle des tableaux collectifs, à l'instar de la séquence des noces d'Elsa où brille aussi l'éclat raffiné et puissant des **Chœurs** (conjugués) de l'**Opéra national du Rhin** et d'**Angers Nantes Opéra**, qui se couvrent ici de gloire !

CRITIQUE, opéra. OPERA NATIONAL DU RHIN (du 10 mars au 10 avril 2024). WAGNER : Lohengrin. M. Spyres, J. van Oostrum, M. Serafin, J. Wagner... F. Siaud / A. Shokhakov. Photos (c) Klara Beck.

VIDEO : Trailer de « Lohengrin » de Wagner selon Florent Siaud à l'Opéra national du Rhin

CRITIQUE, opéra. MARSEILLE, opéra municipal (du 19 au 24 mars 2024). MASSENET : Don Quichotte. N. Courjal, M.

Barrard, H. Mas... Louis Désiré / Gaspard Brécourt.

Excellente idée – qu’a eu Maurice Xiberras – de reprendre à l’Opéra de Marseille cette production de *Don Quichotte* de Jules Massenet signée par le marseillais Louis Désiré – et étrennée début 2020 sur les planches des Opéras de Tours et de Saint-Etienne. L’ouvrage – créé en 1910 à l’Opéra de Monte-Carlo – est en effet bien trop rarement mis à l’affiche en France, alors qu’il constitue l’un des fleurons des opus massenéliens.



Et "Fleuron" de l'opéra de la cité phocéenne (où il a interprété la plupart de ses principales incarnations), la basse française **Nicolas Courjal** s'impose immédiatement dans le rôle-titre, qu'il serait bien avisé de reprendre partout (si les directeurs de théâtres hexagonaux mettaient aussi du leur bien sûr !). La voix admirablement placée emplît le vaste espace de la plus grande scène lyrique en Province (en termes du nombre de places), sans que le chanteur n'ait jamais à la forcer. Le phrasé est un modèle d'élégance et de précision – pas une syllabe n'échappe au spectateur -, et la tenue du souffle est également exemplaire. L'acte des brigands et, bien sûr, la mort du héros offrent à l'interprète l'occasion d'affirmer une saisissante expression dramatique, dénuée de toute emphase et soutenue par une incomparable noblesse d'accent. Bref, la basse française ajoute avec éclat un nouveau rôle à son palmarès déjà impressionnant !

Autre "pilier" de la maison phocéenne, le baryton nîmois **Marc Barrard** trouve en Sancho un personnage à sa mesure, grâce à la sensibilité à fleur de peau qu'on lui connaît. Formant avec Nicolas Courjal un couple parfaitement équilibré (et tellement complice...), il évolue du registre comique à celui de la pure émotion, avec une palette de nuances particulièrement choisie. Dès son entrée en scène, **Héloïse Mas** subjugué également l'auditoire, tant la musique de Massenet semble avoir été écrite pour mettre en valeur son timbre, et ses teintes sensuelles et chaleureuses. Les seconds rôles ont évidemment un peu de mal à s'imposer face à un tel trio, mais l'on retiendra quand même l'articulation exemplaire du baryton (nîmois également) **Frédéric Cornille** et la musicalité de **Marie Kalinine**.

Confiée au marseillais **Louis Désiré**, la mise en scène joue la carte de la sobriété et de la nudité, comme il est coutumier du fait, et aidé par le fidèle (compagnon de vie) **Diego Mendez Casariego** qui signe les décors et les costumes. Avec le concours du magicien des lumières qu'est **Patrick Méeüs**, ils

installent tous les trois un dépouillement propice à la concentration et à la méditation du Chevalier à la pâle figure sur la vie, et sa recherche d'idéal pleine de désillusions au terme de son parcours chevaleresque.

A la tête d'un **Orchestre Philharmonique de Marseille** bien disposé à son égard, **Gaspard Brécourt** sait trouver ce qui est intéressant à mettre en valeur dans cette partition orchestrale finalement étrange qui sans cesse hésite entre plusieurs styles. Le jeune chef français joue ici la carte de l'homogénéité, celle aussi du soin du détail et de la clarté, notamment dans des *Interludes* orchestraux traités avec beaucoup de goût et d'intelligence.

Venu en masse, le public phocéén a fait un triomphe à l'ensemble des protagonistes au moment des saluts !

CRITIQUE, opéra. MARSEILLE, opéra municipal (du 19 au 24 mars 2024). MASSENET : Don Quichotte. N. Courjal, M. Barrard, H. Mas... Louis Désiré / Gaspard Brécourt. Photos (c) Christian Dresse.

VIDEO : Trailer de « Don Quichotte » de Jules Massenet dans la mise en scène de Louis Désiré à l'Opéra de Marseille

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre des Champs-Élysées,
les 18 & 19 mars 2024.
CHARPENTIER : David et
Jonathas. P. Nekoranec, G.
Blondeel, J. C. Lanièce... Jean
Bellorini / Sébastien Daucé.**

Le Théâtre des Champ-Élysées à Paris a accueilli les 18 et 19 mars 2024, *David et Jonathas*, « Tragédie biblique », ainsi qualifiée par son compositeur, Marc-Antoine Charpentier. Le livret, dû au Père François de Paule Bretonneau, est inspiré du « Livre de Samuel » de l'*Ancien Testament* et conte, à sa façon, l'histoire de David. Celui-ci a été chassé d'Israël par Saül, jaloux de son aura. Or, Jonathas est le fils de Saül et se trouve être l'ami de David, désormais réfugié chez les Philistins... Des intrigues, attisées notamment par le général Jobel, vont provoquer un conflit armé auquel s'est toujours refusé David, mais qu'il va devoir assumer. La fortune des armes va basculer au profit de David qui sera proclamé, *in fine*, Roi d'Israël. Mais cette guerre aura eu pour conséquence la mort de Jonathas.



Souvent représentée en version concert, l'oeuvre est décrite comme « hybride », en raison notamment du fait qu'à sa création en 1688 au Collège des Jésuites Louis Le Grand, elle fut associée à une tragédie intitulée *Saül*, aujourd'hui perdue. Elle avait été écrite par un autre ecclésiastique, le Père Pierre Chemillard. Or, on sait que ladite tragédie contenait toute l'action, la musique de Charpentier étant destinée à la commenter. Dans la présente production, un texte original, dû à la plume de l'écrivain **Wilfried N'Sondé**, a été introduit au début de l'ouvrage et entre les actes. C'est donc ici, en quelque sorte, l'inverse de la démarche de la présente production « moderne », où le récit commente la musique...

Interprété par la comédienne **Hélène Patatrot**, inséré dans l'ouvrage de Charpentier et en contrepoint de sa musique, ce texte a une ambition poétique qui peine à convaincre, surtout quand on le confronte aux vers du Père Bretonneau. Ce récit se présente comme un commentaire de la musique. Il évoque à demi-mot les conflits qui déchirent notre actualité, évocation

renforcée explicitement par la mise en scène de **Jean Bellorini** et surtout les costumes de **Fanny Brouste** où l'on pourra reconnaître des combattants, « belligérants » d'aujourd'hui. Ainsi la présente production « moderne » fait l'inverse de la création de 1688 où la musique commentait la tragédie... La dramaturgie propre de *David et Jonathas* et la mise en scène de Jean Bellorini offrent, par bonheur, quelques moments de grâce. Notamment dans les mises en présence des deux amis, ou dans les moments de solitude – douloureux ou violents – des protagonistes de ce drame antique ; mais, sans nul doute, actuel.

La musique de Charpentier, par son génie expressif, s'impose : souveraine tout au long de l'œuvre, avec un paroxysme d'intensité, en particulier dans les deux derniers actes. Cette musique nous est donnée à entendre grâce à la parfaite maîtrise de l'esthétique de Charpentier par l'**Ensemble Correspondances** et, en premier lieu, par son chef, **Sébastien Daucé**, qui restituent avec magnificence sa fluidité et ses affects si caractéristiques.

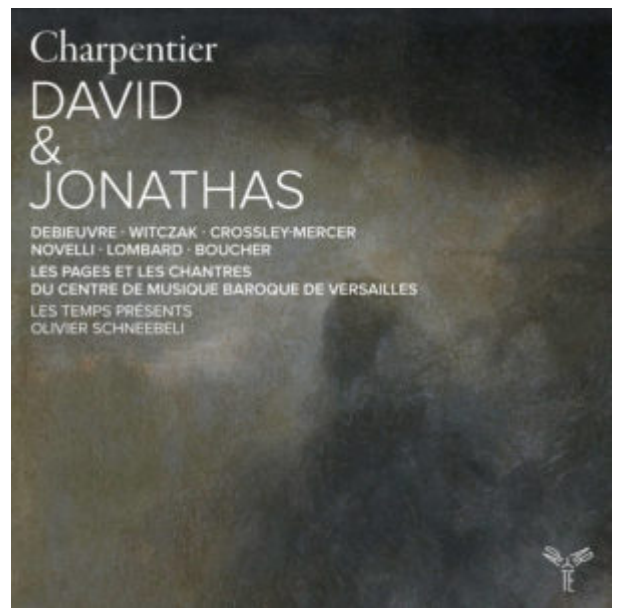
Comme planant au-dessus du chant des cordes et du hautbois, surgit le chant émotif et délicat du ténor tchèque **Petr Nekoranec**, qui incarne ici un exceptionnel David. Le rôle de Jonathas est confié à une soprano. C'est **Gwendoline Blondeel** qui interprète l'ami de David, pourvue d'une belle présence scénique avec des aigus parfois un peu durs... Le reste de la distribution est à la hauteur de l'événement : qu'il s'agisse du baryton **Jean-Christophe Lanièce** qui dans le rôle de Saül, et avec sa voix puissante, nous fait partager les errements, la jalousie et les souffrances du personnage ; du baryton **Etienne Bazola** dans le rôle du général Jobel, perfide à souhait, et dont le timbre fait merveille ; de la basse **Alex Rosen**, tout à tour l'ombre de Samuel et Achis. Enfin, la mezzo soprano **Lucile Richardot**, elle aussi exceptionnelle. Timbre, puissance et jeu, dans Pythonisse, personnage quelque peu sorcière, consultée par Saül sur son destin dans le Prologue de l'opéra. Enfin, le **Chœur de l'Ensemble Correspondances** est merveilleux de justesse et d'implication.

CD ... A noter la parution le 1er mars 2024 (« Aparté »), de l'enregistrement de *David et Jonathas* par **Les Pages et les Chantres du CMBV**, l'**Orchestre Les Temps présents**, sous la direction d'**Olivier Schneebeli**.
LIRE ici notre critique complète de David et Jonathas par Olivier Schnneebeli / CLIC de

CLASSIQUENEWS :

[https://www.classiquenews.com/critique-cd-charpentier-david-jonathas-1688-les-pages-et-les-chantres-du-cmbv-orchestre-les-temps-presents-olivier-](https://www.classiquenews.com/critique-cd-charpentier-david-jonathas-1688-les-pages-et-les-chantres-du-cmbv-orchestre-les-temps-presents-olivier-schneebeli-direction-2-cd-aparte/)

[schneebeli-direction-2-cd-aparte/](https://www.classiquenews.com/critique-cd-charpentier-david-jonathas-1688-les-pages-et-les-chantres-du-cmbv-orchestre-les-temps-presents-olivier-schneebeli-direction-2-cd-aparte/)



CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, les 18 & 19 mars 2024. CHARPENTIER : David et Jonathas. P. Nekoranec, G. Blondeel, J. C. Lanièce... Jean Bellorini / Sébastien Daucé.

VIDEO : TEASER de « David et Jonathas » de M. A. Charpentier par Jean Bellorini et Sébastien Daucé

**CRITIQUE, opéra. VERSAILLES,
opéra royal, le 18 mars 2024.
WAGNER : Die Walküre (La
Walkyrie). P. Sonn, I.
Bagøien Moe, T. J. Mayer, A.
Asszonyi... Orchestre du
Théâtre Nationale de la
Sarre, Sébastien Rouland
(direction).**

Après le triomphe remporté, la saison dernière,
par *L'Or du Rhin* dans ce lieu (à priori) inattendu
qu'est l'Opéra Royal de Versailles pour entendre
résonner le *Ring* de Richard Wagner, le facétieux
directeur des lieux Laurent Brunner poursuit sa
collaboration avec Sébastien Rouland (et son
Orchestre du Théâtre national de la Sarre) pour
faire entendre – sous les ors du mythique théâtre
versaillais – les sortilèges musicaux et vocaux de
la première journée du grand cycle wagnérien.



Et c'est donc l'affluence des grands jours, pour cette représentation unique, où l'on peut entendre – pendant les deux entractes – des spectateurs s'exprimer dans toutes les principales langues européennes. Pourtant, hors Wotan, aucune *star* n'est mise ici à l'affiche, la plupart des protagonistes faisant partie de (l'excellente) troupe du théâtre allemand. Et si l'immense talent du baryton allemand **Thomas**

Johannes Mayer, l'un des meilleurs Wotan du moment qui chante le rôle sur les plus grandes scènes de la planète, s'impose à nouveau – en gratifiant l'auditoire de son timbre soyeux et de sa voix claire de chanteur de *Lied*, abordant ainsi le grand monologue du II en *Sprechgesang*, avec des accents d'abattement et de désespoir qui font passer le frisson -, la révélation de la soirée est cependant la Brünnhilde d'**Aile Asszonyi**, un nom à retenir absolument !

La soprano estonienne (d'origine hongroise) campe ainsi une Brünnhilde électrique et électrisante, protagoniste à l'intense présence, dotée d'une riche palette expressive et d'une voix à l'ampleur phénoménale, aux aigus projetés tels des javelots, qui lui permettent de surclasser sans peine tous ses partenaires sur la scène versaillaise (comme la plupart des titulaires du rôle-titre du moment) ! La précision de ses attaques et sa pugnacité dans l'aigu forcent l'admiration, tout en phrasant avec beaucoup de sensibilité l'« *Annonce de la mort* », puis le dernier face à face avec Wotan. Vivement de la retrouver dans l'emploi des plus grandes héroïnes wagnériennes !

De leur côté, **Peter Sonn** et **Ingegjerd Bagøien Moe** forment un couple en totale osmose. Le ténor allemand donne un Siegmund très chaleureux, plus lyrique qu'héroïque, avec son timbre

suave et clair, peut-être trop pour ce personnage ? Mais, dès le récit du I, son engagement, sa sincérité et sa prodigieuse musicalité emportent l'adhésion. Et sa collègue doublé d'une émission généreuse, et un volume sonore qui parvient toujours à s'élever au-dessus de l'orchestre. Quant à la basse japonaise **Hiroshi Matsui**, il possède un physique des plus appropriés dans le rôle de Hunding, campant un personnage tout d'une pièce et fort menaçant, avec une voix dont on goûte la noirceur du timbre et la belle ligne de chant.

Tout aussi convaincante, la Fricka de la mezzo allemande **Judith Braun**, qui maîtrise souverainement la tessiture de son rôle, avec une superbe projection, et un timbre à la fois envoûtant, souple et sensuel. Elle confère ainsi à son affrontement avec Wotan au I, un aplomb dramatique surprenant. Enfin, les huit Walkyries (**Elizabeth Wiles**, **Liudmila Lokaichuk**, **Maria Polńska**, **Valda Wilson**, **Joanna Jaworowska**, **Clara-Sophie Bertram** et **Carmen Seibel**) constituent un ensemble satisfaisant, d'autant que Judith Braun interprète ici la partie de Waltraute en plus de celle de Fricka.

Plus "française" que "germanique", la direction musicale du chef français **Sébastien Rouland** fait entendre une lecture aux accents chambristes, et s'il est vrai que les thèmes ressortent avec netteté et élégance – comme le traitement des violoncelles et des contrebasses, notamment, absolument magique, sa conception de favorise pas toujours la tension dramatique ; c'est ainsi qu'au premier acte, il ne passe pas exactement le frisson escompté de la passion amoureuse. Mais, de ce point de vue, les choses s'améliorent franchement au II, et davantage encore au III, avec un puissant sens de la construction dans les paroxysmes dramatiques – et de splendides *crescendi* dans le finale.

Vivement maintenant le 25 mai 2025 puisque c'est le jour retenu pour entendre la suite de ce Ring versaillais, avec *Siegfried* bien sûr !

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, opéra royal, le 18 mars 2024.
WAGNER : Die Walküre (La Walkyrie). P. Sonn, I. Bagoien Moe, T. J. Mayer, A. Asszonyi... Orchestre du Théâtre Nationale de la Sarre, Sébastien Rouland (direction). Photos © Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Trailer de “Die Walküre” dirigé par Sébastien Rouland au Théâtre National de la Sarre

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra, le 16 mars (et jusqu’au 3 avril) 2024. TCHAÏKOVSKY : La Dame de pique. D. Golovnin, E. Guseva, K. Shushakov, E. Zarembo... Timofeï Kouliabine / Daniele Rustioni.

Au lendemain [de la rare *Fanciulla del West* de Giacomo Puccini](#), c’est avec ***La Dame de Pique*** de Piotr Illitch Tchaïkovsky que

l'Opéra national de Lyon poursuivait son Festival de printemps placé sous le titre : *"Rebattre les cartes"*. Et comme la veille, le bonheur est avant tout dans la fosse, où **Daniele Rustioni** obtient de nouveaux sortilèges de la part de la phalange lyonnaise dont il est le directeur musical depuis 2017. La conception du chef italien se veut heurtée, riche en surprises dramatiques, en éclats fulgurants, en ruptures stylistiques électrisantes. Ainsi, la scène de la mort de la Comtesse – dont le rythme retenu et la lenteur presque irritante semblent immobiliser la progression du temps – fait contraste avec le déroulement haletant du duo fiévreux entre Lisa et Hermann ; par ailleurs, le premier tableau dans le parc se construit comme une mosaïque de climats musicaux tellement antagonistes que l'oreille a de la peine à percevoir le plan d'ensemble de la scène. Le Chœur maison (dirigé désormais par **Benedict Kearns**) et l'orchestre apparaissent visiblement subjugués par la conception de leur chef – et ils se montrent ainsi sous leur meilleur jour ce soir.



Dans le très exigeant rôle de Hermann, avec un timbre plus

clair que de coutume dans cet emploi, **Dmitry Golovnin** fait preuve d'une résistance admirable ; sans trace d'effort apparent, il illumine le concert de son timbre éclatant et sain. La puissance de l'émission ne se fait pourtant jamais au détriment de la souplesse de la ligne de chant ou de la délicatesse de l'attaque, ce qui n'est pas le moindre de ses exploits. Lumineuse Lisa, **Elena Guseva** – [déjà applaudie in loco dans le rôle-titre de L'Enchanteresse du même Tchaïkovsky en 2019](#) – trouve ici un rôle qui convient idéalement à son soprano plutôt corsé, riche en inflexions flamboyantes dans le médium, et libre de l'acidité trop souvent déplorée chez les cantatrices formées à l'Est. Son chant brillant, et ses aigus puissants et sûrs, font notamment merveille dans son *arioso* du III, « *Minuit approche... Ah, le chagrin m'a épuisée...* », délivré de manière particulièrement déchirante.

A rebours d'une (mauvaise) tradition qui veut que le personnage de La Comtesse soit confié à une voix ayant l'âge du rôle, c'est ici la vibrante **Elena Zarembo** qui a été retenue, et qui énonce de façon touchante – ainsi qu'avec une exemplaire articulation – la fameuse romance de Grétry : « *Je crains de lui parler la nuit* ». Le superbe baryton russe **Konstantin Shushakov** – admirable de timbre comme de phrasé – se montre exceptionnel en Yeletski, et l'on ne peut que regretter que Tchaïkovski n'ait pas plus développé son rôle ! De leur côté, la mezzo ukrainienne **Olga Syniakova** apporte à Pauline un très beau timbre et une émission scrupuleusement contrôlée, quand **Pavel Yankovsky** campe un Tomski solide et paternel, tandis que les autres *comprimari* n'appellent aucun reproche, avec une mention pour le Tchekalinski de **Sergeï Radchenko**.

Côté mise en scène, une note d'intention du metteur en scène russe **Timofeï Kouliabine** nous apprend qu'il s'est inspiré d'un personnage historique pour croquer le personnage de la Comtesse, celui de l'obscur Juna Davitashvili qui, telle Raspoutine auprès de la femme de Nicolas II, avait ses entrées

auprès de Boris Eltsine dans les années 90 comme cartomancienne et guérisseuse... Mais c'est bien dans la Russie contemporaine de Vladimir Poutine qu'il situe l'action, une Russie éternellement conduite et surveillée par des brutes militarisées, dont une représentation théâtrale, à l'acte I, renvoie directement à la réalité d'aujourd'hui (avec quelques exagérations, comme ces danseuses en tutu maniant allègrement des kalachnikov...). Dans les nombreuses libertés que le metteur en scène s'accorde ensuite, évoquons le fait que Pauline vole les répliques de la Gouvernante au II, que Yeletsky se console du désintérêt qu'elle lui porte en se réfugiant dans les bras d'un éphèbe blond, deux péchés véniels quand, un peu plus tard, la Comtesse meurt avant même que Hermann ne vienne la brutaliser sur son sofa, de mort naturelle ou à cause de la dose de médicaments qu'elle ingurgite peu auparavant ! Au milieu des "bizarreries" s'insèrent néanmoins de belles trouvailles, comme ce long plan vidéo où la Comtesse se remémore son passé, avec des images qui invoquent Youri Gagarine, Josef Staline ou encore la chanteuse Elena Obratzova, ou cette impressionnante gare fantôme et glauque qui remplace les quais de la Neva (dans laquelle Lisa ne se jettera donc pas, pas plus que sous une locomotive d'ailleurs...). Et Hermann non plus ne se suicide pas dans la mise en scène du trublion russe, car c'est *in fine* par l'assassinat par Hermann du pauvre Yeletski, déguisée en Comtesse (comme assumant son homosexualité et martyrisé pour ça ?) – que s'achève le spectacle. Une fin qui n'aura pas eu l'heur de plaire à tout le monde puisque le metteur en scène sera accueilli par une salve de huées au moment des saluts !

CRITIQUE, opéra. LYON, opéra, le 16 mars (et jusqu'au 3 avril) 2024. TCHAIKOVSKY : La Dame de pique. D. Golovnin, E. Guseva, K. Shushakov, E. Zarembo... Timofeï Kouliabine / Daniele Rustioni. Photos (c) Jean-Louis Fernandez.

VIDEO : Hasmik Papian chante l'air de Lisa dans *La Dame de Pique* de Tchaïkovski

CRITIQUE, opéra. LYON, Théâtre de la Croix Rousse, le 17 mars (et jusqu'au 23 mars 2024). Sébastien RIVAS: Otages. Nicola Beller Carbone... Richard Brunel, mise en scène.

Excellente idée que de concevoir un cycle lyrique spécifique sur le thème des femmes fortes au théâtre ; voilà qui change de la litanie des héroïnes sacrifiées, mourantes ou suicidaires, transmises par la scène romantique. De même, exporter l'opéra dans un théâtre

qui n'est pas une maison d'opéra et dans un quartier éloigné du quartier de l'Hôtel de ville, siège familial de l'Opéra de Lyon : voilà une réussite évidente pour décroiser et rendre accessible le lyrique. De surcroît, c'est le directeur de l'Opéra de Lyon lui-même qui met en scène un nouvel ouvrage présenté ce jour en première mondiale...



Richard Brunel, directeur de l'Opéra de Lyon, très actif dans ses choix de répertoire, commande ainsi au compositeur contemporain **Sébastien Rivas** un opéra inédit – « **Otages** » -, pour constituer, à l'appui de La Dame

de Pique de Tchaïkovski et de [La fanciulla del West de Puccini](#), une trilogie propre à « [Rebattre le cartes](#) » ; l'ouvrage en création, à la coupe implacable, met surtout en avant les capacités d'une seule artiste, en l'occurrence la soprano à fort tempérament, **Nicola Beller Carbone**. C'est un thriller opératique qui exige de la chanteuse un vrai talent d'actrice car elle parle au moins autant qu'elle chante ; elle « se raconte » et témoigne tout du long, comme si en s'adressant aux spectateurs, elle répondait au policier chargé de l'enquête suite à son arrestation... Ce qui est suggéré en tout début d'action où l'enquêteur qui l'interroge, tape à la machine, le procès verbal de sa déposition. *Qui est-elle ? Qu'a t-elle fait ? Comment en est-elle arrivé là ?* Le spectateur trouvera réponses à tout cela.

**Avec la création d'*Otages*,
Richard Brunel propose
un portrait de femme au vitriol...
Psychanalyse d'une employée rebelle**



Immédiatement se révèle le remarquable plateau et son décor

avec projection en temps réel qui focuse sur le visage de Sylvie la protagoniste ; ce qui crée deux niveaux de lecture : le continuum dramatique, action frontale qui nourrit l'action proprement dite ; et surtout le gros plan sur le visage de celle qui expose tout ce qu'elle ressent et se confesse comme une psychanalyse continue. C'est aux côtés de la fresque qui s'accomplit, une manière de chambre psychologique. La claire évocation de la nasse [ou « vivier »], conçu, imposé par son patron abusif dont le titre même de l'entreprise : « CAGEX », surligne le sentiment permanent d'enfermement.

Les instrumentistes sont placés en fond de plateau à peine visibles et selon le dispositif, résolument caché [par le décor], réalisant la partition de **Sébastien Rivas**, dans un dispositif sonorisé, à travers des diffuseurs dans la salle ; le dispositif met très [trop] en avant le travail des timbres, la vitalité d'une partition qui serpente et ondule continûment [activité permanente du saxo et du marimba], de plus en plus rythmique [batterie]... ; il suit et accompagne l'héroïne **Sylvie Meyer** ; sa progression (ou son calvaire), jusqu'à l'acte final, cette catastrophe qui libère l'extrême tension continue qui l'a oppressé jusqu'au craquage. Lui donne la réplique mais plutôt en retrait, ou comme aiguillon suscitant la réaction de l'employée, le baryton, à la gestuelle précise et économe, **Ivan Ludlow** dans le rôle du mari distant puis fuyant ; du patron, infect et sans morale... d'une lâcheté barbare et inique [« faites-vous respecter bon sang » ; « (tu es) cinglée et chialeuse en plus »].

Au final c'est un portrait de femme captivant qui, d'épouse sans histoire [25 ans de mariage] comme d'employée dévouée, dans cette usine de caoutchouc tout à fait sordide, décide de passer à l'acte, moins par combat volontaire que malgré elle.

Car c'est une femme forte certes qui se dévoile dans sa résilience, mais aussi un être toujours broyé et asservi, surtout une victime invisible, soumise, oppressée, qui n'aura connu aucune joie, aucun amour, aucune liberté.

Pire, l'élément déclencheur de sa rébellion est assurément cette relation toxique qui l'enchaîne peu à peu au patron, le sournois et totalement cynique Victor Andrieu, mauvais gestionnaire, excellent manipulateur.

En demandant à Sylvie d'exécuter les basses besognes, c'est à dire fliquer, traquer, dénoncer, dégager celles qu'elle appelait non sans affection, ses « *abeilles* », ainsi devenues les ouvrières à présent à abattre, ce boss minable aura détruit dans l'esprit de sa proie trompée, ce mur entre le bien et le mal – dernière ligne rouge, au delà de laquelle la situation dérape : et Sylvie, d'abord exécutante zélée, perdant toute morale, a ce sursaut d'humanité qui la sauve finalement en dépit des apparences. Si ces derniers mots manifestent la femme détruite, épuisée [« ***tu m'a trompée ; je t'en veux, je t'en veux*** »], l'héroïne gagne notre estime : elle s'est rebellée contre son persécuteur. Elle a abolit un système inhumain où l'être est un esclave manipulable. On retrouve bien ici l'esprit de la pièce éponyme de **Nina Bouraoui** [2015, adaptée en roman en 2020, et dont s'inspire directement l'opéra] où l'autrice évoque le destin des « *otages économiques* », sans amour, dont l'existence abîmée trouve son propre écho dans le vaste chaos du monde. Bel exemple d'émancipation et de courage.

En cela la nouvelle partition répond parfaitement à la thématique du festival « *Rebattre les cartes* ». Scéniquement, la réalisation est efficace et visuellement très aboutie, jouant habilement entre les scène réelles et les projections en pièces fermée qui délimitent toujours ce huis clos qui étouffe Sylvie. Sans pause, 1h15 durant, la trajectoire déroulée entraîne le spectateur jusqu'à son terme violent, libérateur.



CRITIQUE, opéra. LYON, Théâtre de la Croix Rousse, le 17 mars 2024. Sébastien RIVAS: *Otages*, première mondiale [création], Nicola Beller Carbone (Sylvie Meyer), Ivan Ludlow (L'homme)... ensemble musical / Richard Brunel, mise en scène.

OTAGES de Sébastien Rivas, nouvel opéra, dans le cadre du Festival « *Rebattre les cartes* », [à l'affiche du Théâtre de la Croix Rousse, les 18, 19, 21, 22 et 23 mars 2024](#) – durée : 1h15 / nouvelle production, création mondiale [première le 17 mars 2024]. Photos : © Jean-Louis Fernandez

France Musique enregistre le spectacle et diffusera ce programme [date de diffusion à venir]