

**CRITIQUE, opéra. PARIS,
Théâtre des Champs-Élysées, 5
février 2024. MOZART : Don
Giovanni. C. Van Horn, S.
Zámečnicková, F. Lombardi, P.
Kellner... Choeur et Orchestre
de la Wiener Staatsoper /
Philippe Jordan (direction).**

La société est toujours un concept qui semble être
d'une simplicité enfantine. En tant qu'animaux
grégaire, nous avons organisé notre vie
communautaire avec un semblant codifié. Dans
toutes les relations humaines il y a des
barrières, souvent des murets de buis ou des murs
de mortier infranchissables, et il suffit d'une
petite fêlure pour que s'immisce le parfum
irrésistible de la sensualité. Malgré les codes,
dans notre XXIème siècle aux certitudes
fantasmatiques de l'hyper-connexion, on se sait
seuls dans un océan de narcissismes et
d'individualités. Les *selfies* au sourire
impeccable ne cachent-ils pas le rictus grimaçant
du pervers ou la plainte involontaire de la
victime d'abus ?

Et si **Don Giovanni** n'était pas un trésor du passé mais un témoignage du présent ? On se plaît à croire qu'il a toujours existé, ce séducteur invétéré à la damnation programmée. Jadis le séducteur était un Ovide parce que livré aux exploits sensuels. Or, Dom Juan revêt une toute autre nature. À la lumière de la société éclairée du XVIIIème siècle, cet être incarné et vorace est le contresens de « l'homme nouveau » de ces Lumières hiératiques qui semblent aussi immuables que des statues marmoréennes. Oublie-t-on alors que Franklin, Voltaire et même le très vertueux Rousseau étaient loin de se restreindre, et se livraient aux plaisirs tout autant que ceux qu'ils ont condamné ? Dans le texte de **Lorenzo Da Ponte**, finalement le sinistre Giovanni est bien plus un être primitif livré au vice qu'un calculateur au sens aigu de la perversion. Malgré la fausse simplicité de son intrigue, le livret de Da Ponte n'est qu'un catalogue des apparences trompeuses. Chaque personnage est masqué et l'envers du décor est loin d'être aussi positif à la fin de l'opéra. Don Giovanni est au centre d'un réseau de société à la brutalité barbare. Si l'on démasque les « vertueux », le paysage moral est tout autre. Donna Anna est une fausse prude qui joue avec Don Ottavio, dindon de la farce jusqu'aux derniers couplets du *finale*. Donna Elvira devient la figure même de l'harcèlement et de la rage vénéneuse. Zerlina est une allumeuse qui joue la fausse naïve, bien loin de la « *giovin principiante* » dont le benêt Masetto n'est qu'un pantin sans volonté. Leporello singe assez maladroitement un maître qui le fascine et dont l'emprise sur lui est totale. L'on pourrait nous reprocher d'estimer l'argument de *Don Giovanni* par le gros bout de la lorgnette, loin de nous cette conception mais le protagoniste ne fait qu'être au centre d'un tissu social dont l'apparence est une garantie de probité.

Doit-on réduire le dévoyé au silence mortel des damnés ou doit-on le disculper ? Ni l'un ni l'autre, il est nécessaire de se pencher sur le miroir tendu par Lorenzo Da Ponte, admirer notre propre reflet dans toutes ses nuances et arranger notre maquillage et la mèche rebelle de nos cheveux. Chef d'œuvre de la collaboration de **W. A. Mozart** et de Da Ponte, *Don Giovanni* nous ramène sans cesse à nos propres travers. Chaque personnage a l'épaisseur et la complexité qui constituent

notre vraie nature.

Retrouver *Don Giovanni* de Mozart au **Théâtre des Champs-Élysées** répond à une tradition qui dure depuis un siècle. Pendant les Jeux Olympiques de Paris en 1924, dans le cadre de la programmation culturelle qui accompagnait les J.O., les **Forces de l'Opéra de Vienne** ont interprété *Don Giovanni* de Mozart sur la magnifique scène de la salle de Gabriel Astruc. C'est justement pour célébrer cet événement que **Michel Franck** a décidé de convier l'ensemble des membres de l'**Opéra de Vienne** pour un *Don Giovanni* en version de concert à l'orée de la future Olympiade de Paris. Et c'est un régal extraordinaire d'entendre l'ensemble de ces interprètes dans une telle partition, dont le manuscrit est jalousement gardé dans la Bibliothèque nationale de France. On y entend l'amour et le respect que les musiciennes et musiciens ressentent pour le prodigieux compositeur autrichien.

La distribution a été assez équilibrée malgré quelques petits accrocs. La version concert est agrémentée avec des entrées, sorties coordonnées et un véritable talent théâtral qui a ajouté à cette représentation une énergie très spéciale. **Christian Van Horn** nous avait déjà impressionné avec ses moyens vocaux dans les *Contes d'Hoffmann*. Dans le rôle titre nous trouvons toutefois la voix un peu moins vaillante et nous aurions souhaité plus de sensualité. La Donna Anna de **Slávka Zámečnicková** est juste extraordinaire. Son timbre brillant et d'une justesse cristalline nous font redécouvrir une myriade de nuances dans chaque intervention de ce personnage souvent très austère. Elle incarne Anna à la perfection et nous remarquons une musicalité débordante. Nous espérons vivement qu'elle revienne vite à Paris et surtout pour un récital afin de l'entendre encore dans tout le spectre de sa tessiture.

Parfois qualifié de personnage falot et fade, Don Ottavio a enfin trouvé un interprète qui sait lui donner toute sa noblesse et son énergie. En effet **Bogdan Volkov** est un ténor comme on les rêve. Timbre d'une grande richesse, voix

parfaitement bien structurée aux nuances précises et à l'amplitude impressionnante. Ses deux airs sont un régal qui ne s'oubliera pas de sitôt. Donna Elvira échoit à **Federica Lombardi**. On aime la rondeur de ses graves mais nous sommes moins convaincus par des aigus assez limités et parfois un manque de couleurs qui manquent cruellement à l'amante bafouée. Cependant nous apprécions un réel sens du théâtre, un engagement total dans son rôle. Nous demandons à la réentendre dans des futurs projets, pourquoi pas dans un Rossini.

Une très belle surprise fut le Leporello inénarrable et fabuleux de **Peter Kellner**. Oh la la quelle voix! D'une richesse ahurissante, des phrasés vifs et une magnifique présence, nous avons redécouvert et apprécié ce personnage avec son incarnation. Nous encourageons nos lecteurs à le suivre, vous ne serez jamais déçus, Peter Kellner est un chanteur exceptionnel. La Zerlina de **Alma Neuhaus** a tous les attributs vocaux du personnage. Elle a vaincu sans aucun problème les nombreuses difficultés du rôle et nous a montré une belle étendue vocale.

Masetto est interprété par **Martin Häßler** qui n'a pas été très convainquant vocalement. Il a été souvent couvert par l'orchestre ce qui est dommage parce qu'on devine un réel talent. Nous saluons son interprétation théâtrale qui était tout à fait pertinente et nous avons hâte de le réentendre tellement son dynamisme scénique est enthousiasmant. Arrive alors le terrible convive de pierre incarné par **Antonio Di Matteo**. Avec des moyens formidables pour un tel rôle monumental, Di Matteo montre son aisance dans l'étendue de la tessiture du Commandeur. En revanche, nous aurions souhaité peut-être quelques nuances et moins de volume notamment dans la scène du dîner spectral.

Les **Choeurs** et **l'Orchestre de l'Opéra de Vienne** sont formidables dans cette musique, on y retrouve à la fois la grandiloquence et la douceur, le pathos et la comédie. Outre quelques soucis de justesse dans les premières mesures de *l'Ouverture* et un léger manque de contrastes dans les vents,

nous savourons ce Mozart avec la gourmandise des néophytes et la passion des connaisseurs. **Philippe Jordan**, en *maestro al cembalo* pour les récits, déroule la partition avec la maîtrise et l'ingéniosité qui la rendent iconique.

Alors que l'audace du dissolu l'envoie directement dans la gueule d'Asmodée, la réjouissance des « *gens de bien* » n'est-elle pas aussi répréhensible que le vice poussé à l'extrême ? Dans une époque où le moindre soupçon fait se dresser les potences, sommes-nous prêts à accepter que notre humanité n'est pas simplement une statue de pierre froide mais aussi le feu ardent qui la dévore de l'intérieur ?

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Élysées, 5 février 2024. MOZART: Don Giovanni. C. Van Horn, S. Zámečnicková, F. Lombardi, P. Kellner... Choeurs et Orchestre de la Wiener Staatsoper / Philippe Jordan (direction).

VIDEO : Christian Van Horn & Krzysztof Bączyk en duo dans « Don Giovanni » de Mozart

CRITIQUE, opéra. DIJON, Auditorium (du 31 janvier au

**4 février 2024). PUCCINI :
Turandot. C. Foster, K.
Benedikt, A. Gonzalez, M.
Schelomianski... D. Hindoyan /
E. Bastet.**

C'était un titre et une production attendus que cette *Turandot* à l'affiche de l'Opéra de Dijon (en coproduction avec l'Opéra national du Rhin), d'autant que l'ultime chef d'oeuvre de Giacomo Puccini est réalisé ici dans sa "version longue", c'est-à-dire avec le *finale* original composé par Franco Alfano (que le fameux chef Arturo Toscanini avait rejeté...). Ce *finale* permet de mieux percevoir l'oeuvre, en jetant un éclairage plus approfondi sur la psychologie des deux principaux héros, et notamment celui du rôle-titre qui apparaît ici plus nuancé, moins réfractaire, comme si au fond d'elle, elle souhaitait la victoire de Calaf : « *Il y avait dans tes yeux l'éclat des héros ! Il y avait dans tes yeux la fière certitude ! Je t'ai haï à cause d'elle, et à cause d'elle je t'ai aimé, tourmentée entre deux terreurs égales, vaincre ou être vaincue. Ah, vaincue, plus que par la grande épreuve, par cette fièvre qui me vient de toi !* »



Wagnérienne émérite (l'une des meilleures Isolde que nous ayons entendues), la soprano britannique **Catherine Foster** fait valoir son habituelle voix rayonnante, au timbre clair et tranchant, qui continue de franchir l'orchestre avec une facilité déconcertante, en assurant à son personnage l'autorité exigée par lui, mais avec infiniment plus de grâce et de féminité que les (rares) autres titulaires du rôle. Las, le Calaf du ténor allemand **Kristian Benedikt**, au physique disgracieux (renforcé par un impossible accoutrement) et au timbre ingrat, semble par ailleurs en évidente méforme et il délivre ainsi un catastrophique "*Nessun dorma*"... Aïe ! Mais par bonheur, c'est le seul bémol à apporter au spectacle, et avec une voix plus large que la plupart des Liù, la soprano guatémaltèque **Adriana Gonzalez** offre un bouleversant portrait de l'esclave tartare, avec par ailleurs un étonnant éventail de *pianissimi*. Dans le rôle de Timur, la basse russe **Mischa Schelomianski** incarne toute la noblesse et la souffrance du roi déchu, aux côtés de l'Altoum du vétéran (et ex-ténor rossinien de légende) **Raul Gimenez**, soucieux de sa ligne, ce qui nous évite la traditionnelle caricature du vieil empereur à la voix fatiguée plus qu'il n'est permis. Quant au trio Ping-Pang-Pong (**Pierre Doyen, Saverio Fiore, Eric Huchet**), il

assure tout ce qu'il faut de cocasserie et de connivence joyeuse à leur impayable numéro, qui arrive ici en trottinette et manipule tablettes et autres ordinateurs portables.

Dirigeant pour la première fois dans la fosse dijonnaise, l'excellent chef helvético-vénézuélien **Domingo Hindoyan** tient à bout de bras l'ensemble de la représentation, lui insufflant une vitalité et une énergie qui circulent généreusement. A la tête d'un impeccable Orchestre Dijon Bourgogne, il coordonne également de main de maître **les Chœurs** conjugués **l'Opéra de Dijon** et de **l'Opéra national du Rhin** (plus **la Maîtrise de Dijon**). Au premier acte, les passages choraux respirent une violence élémentaire et féroce, progressivement tempérée au cours du deuxième finale pour s'achever en apothéose sur le rayonnant hymne à la lumière finale.

Enfin, la proposition scénique confiée à **Emmanuelle Bastet** se montre un peu déroutante en se déroulant d'abord dans la Chine d'aujourd'hui (ultra-surveillée et "fliquée"), où règne cependant un empereur bardée de médailles comme un dictateur sud-américain des années 60, tandis que le Mandarin est présenté ici comme un présentateur de télé-réalité, micro rivé aux lèvres, qui exhorte le peuple à suivre en direct sur leurs téléphones portables, les exécutions des Princes étrangers. Turandot apparaît comme une star hollywoodienne, chevelure blonde et cascadante, style Anita Ekberg, dans une deuxième acte étrangement dépouillé par rapport au premier, tandis qu'au III, seul trône un lit aux draps de satin blanc sur un plateau vidé de tout autre meuble ou accessoire (scénographie de **Tim Northam**). Après que Calaf lui ait arraché un baiser, Turandot part vers le fond de la scène, le laissant seul et éploré, une scène plutôt énigmatique sur laquelle s'achève un spectacle néanmoins plébiscité par un public bourguignon en liesse et manifestant bruyamment son enthousiasme !

CRITIQUE, opéra. DIJON, Auditorium (du 31 janvier au 4 février 2024). PUCCINI : Turandot. C. Foster, A. Gonzalez, M. Schelomianski... D. Hindoyan / E. Bastet.

VIDEO : Introduction à "Turandot" (selon Emmanuelle Bastet) à l'Opéra de Dijon

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 2 au 22 février 2024). MOZART : Così fan tutte. P. Petibon, G. Nigel, C. Mahnke, R. Trost... Dmitri Tcherniakov / Christophe Rousset.

Venue du dernier festival d'Aix (été 2023) dont l'histoire se confond avec la pure poésie mozartienne (songez que le Festival provençal débutait avec la même

partition en ... 1948), cette production de *Così fan tutte* dérange foncièrement tant elle contredit l'esprit de Mozart.

Le divin Wolfgang inspiré par le livret de Da Ponte signe une partition miraculeuse, du début à la fin, où la justesse et la sincérité des mélodies, l'élan éperdu des épisodes, ce portrait de femmes (surtout la soubrette Despina plus que ses deux patronnes napolitaines, quand même trop naïves et inconstantes) composent un opéra qui comme les Noces de Figaro et Don Giovanni, ne cesse d'émerveiller.



Rien de tel dans la mise en scène et le jeu d'acteurs qu'inflige **Dmitri Tcherniakov** : ni trouble d'aucune sorte, ni vertiges amoureux. Le scénographe semble prendre au pied de la lettre le sous titre de cet opéra dramma giocoso : « *l'école des amants* » ; avec le plaisir d'un entomologiste froid, il décortique voire déconstruit toute la « science » amoureuse dans un regard des plus cyniques. Il y ajoute aussi un

« pseudo jeu » d'acteurs dont le grotesque ridicule finit par réécrire la mécanique dramatique originelle.

Pire, dans ce jeu de dupes, partant du constat qu'il est invraisemblable (pour lui) que les deux napolitaines n'aient pas reconnu leur propres fiancés (masqués), leur faisant croire alors qu'elles se laissaient berner, il échafaude une (sur)construction trompeuse qui se surajoute aux situations initiales du livret ; surenchère dans le mensonge, vertiges accumulés de perspectives illusoires, – le jeu dans le jeu, le théâtre dans le théâtre – qui propre à notre époque, réécrivent la trame d'origine quitte à ruiner toutes les séquences qui faisaient le sel de l'opéra mozartien. Tout tombe à plat.

Comme il en est coutumier depuis son premier Mozart aixois (Don Giovanni), Tcherniakov aime donc déconstruire, réécrire, morceler le temps musical mozartien en pseudo séquençage (du style : « *deux heure avant* », puis « *plus tard samedi soir* ») au risque de rompre là encore la construction de Da Ponte.

Il aime tout autant imaginer des relations entre les personnages, jamais vues jusque là : ainsi cette histoire du type passion / haine, entre Alfonso et Despina (qui n'existe pas ou du moins qui n'est pas ainsi explicitée dans le livret de Da Ponte). Ces deux là, complices de longue date, s'aiment autant qu'ils se détestent. Le premier manipulant la seconde en l'invitant à le suivre dans ses escroqueries les plus sordides. C'est l'enjeu de la première scène (avant l'ouverture) : confrontation d'ailleurs assez violente entre les deux, qui annonce le reste.

Comédienne autant que chanteuse, **Patricia Petibon**, tire son épingle du jeu ; l'actrice accomplit à cette lassitude et cet abandon souverains, vautre sur sa chaise en fumeuse ennuyée, qui pose et fait des ronds de fumée ; la formidable soprano reste un long moment en scène – observatrice finalement amusée du dîner qui est la situation principale de l'action. Complice

malgré elle, la soumise rebelle assène ses vérités sur le genre masculin et règle ses comptes avec l'homme dont elle pointe l'emprise : Alfonso.

Immédiatement, abattage et précision mozartiens, sens du rythme, timbre clair et chant articulé, **Patricia Petibon** fait surgir l'esprit de la comédie pure et légère, celle des véritables auteurs, Da Ponte et Mozart, – joyau scintillant dans ce théâtre sec, moderne et déshumanisé.

Elle réalise une leçon de bel canto que ne partagent pas ses partenaires hélas. Les hommes initiateurs du défi initial, s'ils sont dramatiquement les meneurs du jeu, sont vocalement tous perfectibles. L'Alfonso de **Georg Nigel** s'en tire mieux, grâce à sa composition d'acteur mieux fini, mieux polissée (depuis Aix).



Des deux soeurs, c'est surtout la Fiordiligi d'**Agneta Eichenholz** qui convainc le plus : articulation plus soignée, chant plus sobre, moins « surjoué » (a contrario de sa consoeur). Les deux chanteurs peinent à convaincre tant leur chant est raide, tendu, serré, souvent imprécis. L'option de chanteurs mûrs, décrétée par le metteur en scène, montre ici ces limites. Or les personnages de Mozart convoquent de jeunes âmes ardentes, propres dans l'inconstance à trahir les serments passés. C'est tout l'enjeu de cette « école des amants » dont parlait le livret de Da Ponte.

Outre la Despina de la truculente Patricia Petibon, le miracle qui rétablit le charme mozartien ce soir, vient aussi de la fosse : timbres éclatants, mordorés, brillants des instruments d'époque de l'excellent ensemble **Les Talens Lyriques**. Bien peu regardé des chanteurs sur scène, le chef **Christophe Rousset** déploie une énergie impétueuse que colore un sens des nuances et une mise en place, impeccables. Des décalages se produisent souvent entre l'orchestre et les chanteurs, pourtant le maestro très impliqué ne cesse d'indiquer les départs comme les accents forts et les tutti.

Cette contradiction entre le visuel et la musique se renforce encore en cours de soirée ... une réalité qui montre combien il est difficile de concilier réalisation scénique et musique, geste musical et action théâtrale. Tcherniakov fait donc du Tcherniakov, on ne s'attendait pas à autre chose : la main mise du metteur s'impose à tous ; livret, jeu d'acteurs, continuité du temps musical... Tout est inféodé à sa seule loi quitte à déconstruire la partition originelle et à sombrer dans l'outrance et le grand guignol. Heureusement qu'il ne va pas jusqu'à réécrire la partition musicale elle-même. Du moins pour le moment. [A l'affiche du Théâtre du Châtelet, jusqu'au 22 février 2024.](#)

LIRE aussi notre annonce du Cosi fan Tutte de Mozart par Dmitri Tcherniakov et Christophe Rousset / entretien avec Christophe Rousset :
<https://www.classiquenews.com/theatre-du-chatelet-mozart-cosi-fan-tutte-les-talens-lyriques-ch-rousset-dmitri-tcherniakov-du-2-au-22-fevrier-2024/>

THEÂTRE DU CHÂTELET. MOZART : Cosi fan tutte. Les Talens Lyriques, Christophe Rousset / Dmitri Tcherniakov (du 2 au 22 février 2024)

infos pratiques et distribution

MOZART : ***Così fan tutte***

du vendredi 2 février 2024 au jeudi 22 février 2024

Théâtre du Châtelet

Place du Châtelet, 75001 Paris

Les 2, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 20 et 22 février 2024 à 19h30,
dimanche 4 février à 15h.

Tél. : 01 40 28 28 40.

Spectacle du Festival d'Aix-en-Provence.

Direction musicale : Christophe Rousset

Mise en scène, scénographie : Dmitri Tcherniakov

Costumes : Elena Zaytseva

Lumières : Gleb Filshtinsky

Fiordiligi : Agneta Eichenholz
Dorabella : Claudia Mahnke
Ferrando : Rainer Trost
Guglielmo : Russell Braun
Don Alfonso : Georg Nigl
Despina : Patricia Petibon

Orchestre Les Talens Lyriques
Choeur Stella Maris

préambule, avant-concert

Secrets d'une œuvre

Présentation du spectacle,
45 mn avant le début de la représentation, au Salon Diaghilev.

Durée 30 mn

Gratuit Sur présentation du billet du jour
Les 6, 8, 13, 15, 20 et 22 février à 18h45

CRITIQUE, opéra. SAINT-ÉTIENNE, Grand-Théâtre Massenet (les 2, 4 et 6 février). BIZET : Les Pêcheurs de perles. C.

Trottmann, K. Amiel, P. N. Martin... Laurent Fréchuret / Guillaume Tourniaire

Nouvelle production événement à l'Opéra de Saint-Étienne qui saisit par sa cohérence autant que son esthétisme.

L'intelligence et l'équilibre entre clarté dramatique et onirisme préservé affirment la justesse d'une vision, celle du metteur en scène et homme de théâtre Laurent Fréchuret. Il façonne d'un livret pas toujours très fluide ni cohérent, un nocturne qui se déroule du début à la fin, comme un continuum crépusculaire, onirique...

Sans omettre un aspect plus sombre, celui des Pêcheurs de perles, esclaves invisibilisés, noyés dans l'encre de profondeurs souvent mortelles... Il s'en dégage un fabuleux livre d'images, un parcours enivrant du noir aquatique à l'incendie final que ponctue l'œuvre en cours du peintre fresquiste présent sur scène, **Franck Chalendard**, lui-même acteur de ce temps musical qui s'incarne sous ses pinceaux [très longs] aux motifs de fleurs ou de coraux, au fur et à mesure du drame.

Nouveaux Pêcheurs de perles

Somptueux opéra nocturne à Saint-Étienne



Nocturne pictural riche en métamorphoses... La vision est d'une exceptionnelle poésie. Les faiblesses du livret sont même résolues, comme revigorées dans une action qui tout en mettant de côté l'orientalisme du sujet, rétablit avec tact la place des travailleurs de l'ombre : ces pêcheurs de perles qui au risque de leur vie, plongent sans contrôle ni protection pour cueillir les bijoux nacrés, comme le rappelle la vidéo projetée pendant l'ouverture. Laurent Fréchuret convoque ainsi un cadre industriel (sous lecture capitaliste qui indique ainsi l'activité d'une masse laborieuse) comme il suggère aussi le quotidien des mineurs (dortoirs et vêtements

suspendus aux cintres de la scène : la fameuse salle des pendus qui est un rappel de l'histoire sociale et économique de Saint-Étienne...).

De la fosse surgit un autre miracle, dans une sonorité somptueusement articulée, un orchestre aux couleurs et aux accents d'un fini idéalement ciselé, où s'affirme le ruban onctueux des cordes... enivrées, souples, aux phrasés ...wagnériens. C'est peu dire que le chef **Guillaume Tourniaire** auquel on doit entre autres de prodigieuses créations propres au romantisme français [[Hélène](#) ou [Ascanio de Saint-Saëns](#) entre autres, enregistrements discographiques distingués en leur temps par le CLIC de CLASSIQUENEWS], est un chef majeur : il le montre encore en éclairant le raffinement et le génie mélodique du jeune Bizet. Le chant de l'Orchestre captive de bout en bout, réalisant avec le concours superlatif des chœurs, cette ardeur expressive entre transparence et vitalité. Avec un sens de l'analyse comme du détail, Guillaume Tourniaire et les musiciens de **l'Orchestre Symphonique saint-Étienne Loire**, ressuscitent l'Orchestre de Bizet en révélant tout ce qu'il doit à Gounod et aussi ce qui annonce la furia hispanique de Carmen... La confrontation entre Leïla et Zurga au III est à ce titre révélatrice, fruit d'un travail admirable sur la texture de l'Orchestre, sa sensualité comme sa férocité ; le tout avec une transparence et une clarté délectables (n'a-t-il pas dirigé l'opéra à déjà 8 reprises ?).

Sur scène, les situations se succèdent dans un souci du détail et de la vraisemblance. Le spectateur est séduit par la beauté changeante des lumières, par la machinerie qui se déploie aux scènes fortes : une tour carrée, structure métallique, qui porte les amours de Leïla et Nadir, et s'illumine alors et tourne sur elle-même. La magie opère ainsi, admirablement fusionnée aux épisodes les plus saisissants. Laurent Fréchuret déploie comme un flux continu la matière d'un nocturne dramatique qui a pour seules lumières, l'incendie final que

produit Zurga pour permettre aux deux cœurs purs Leila et Nadir, de fuir la foule qui souhaite les exécuter.

L'imaginaire de Laurent Frechuret fait merveille intégrant de fait les chœurs très nombreux et quasi permanent dans une action qui se déroule avec justesse et cohérence, révélant sans accrocs ni couture visible sa part de poésie comme de rebonds dramatiques.



Belle prise de rôle pour la jeune soprano **Catherine Trottmann**, chant clair et charnel, silhouette en accord avec la jeunesse du personnage amoureux et qui forme avec le Nadir de **Kévin Amiel** (capable de beaux phrasés : sa romance est particulièrement suave et aérienne], un couple de première classe. Le Zurga de **Philippe-Nicolas Martin** ne manque pas de puissance (qui fait la violence de sa confrontation avec Leila) mais que n'offre-t-il plus de nuances dans l'expression de sa tendresse pour Nadir ? L'homme est jaloux, puis, surtout, capable en ami véritable, de compassion et de pardon

: cette intelligence manque encore à l'interprète.



Avant les foudres plus sauvages de Carmen [une décennie plus tard], ce Bizet revêt une force et un charme puissant gagnant une belle évidence grâce au fini de la mise en scène. Le peintre réalisant la fresque qui se dévoile sous nos yeux au fur et à mesure du drame, ne fait qu'ajouter de la poésie à cette indiscutable réussite scénique et musicale. Avec un tel orchestre et des chœurs maison de premier plan, sans omettre la fabrication des décor et des costumes assurée dans ses propres ateliers, l'Opéra de Saint-Étienne montre combien il est une maison lyrique essentielle dans l'Hexagone. Capable de remarquables spectacles. Production incontournable, encore à

[l'affiche demain 4 février puis mardi 6 février 2024.](#)



Photos © studio classiquenews.tv 2024

CRITIQUE, opéra. SAINT-ÉTIENNE, Opéra, le 2, 4 et 6 février.
BIZET : Les Pêcheurs de perles. Catherine Trottmann, Kevin Amiel... **Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire,** Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire / Laurent Frechuret, mise en scène / Guillaume Tourniaire, direction musicale.

LIRE aussi notre annonce des Pêcheurs de perles à l'Opéra de Saint-Étienne :

<https://www.classiquenews.com/opera-de-saint-etienne-bizet-les-pecheurs-de-perles-laurent-frechuret-guillaume-tourniaire-2-4-et-6-fevrier-2024/>

distribution

Livret d'Eugène Cormon et Michel Carré
Création le 30 septembre 1863 au Théâtre-Lyrique de Paris

Direction musicale : **Guillaume Tourniaire**

Mise en scène : **Laurent Fréchuret**

Scénographie, costumes : Bruno de Lavenère

Lumières : Laurent Castaingt

Leïla : Catherine Trottman

Nadir : Kévin Amiel

Zurga : Philippe-Nicolas Martin

Nourabad : Frédéric Caton

Un peintre : Franck Chalendard

Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire

Chœur Lyrique Saint-Étienne Loire

Direction

Laurent Touche

**Nouvelle production de
l'Opéra de Saint-Étienne**

Décors et costumes réalisés par
les ateliers de l'Opéra de Saint-Étienne

**CRITIQUE, opéra. VERSAILLES,
Opéra Royal, le 30 janvier
2024. LULLY : Alceste. V.**

Gens, C. Auvity, N. Berg... Les Epopées / Stéphane Fuget (direction).

Moins de 10 jours après une exécution d'*Atys* (par Christophe Rousset et ses Talens Lyriques), l'Opéra Royal de Versailles redonnait sa chance (toujours en version de concert) à *Alceste* (1674) du même Jean-Baptiste Lully (et dirigé cette fois par Stéphane Fuget à la tête de ses Epopées) – deux ouvrages chers à notre coeur puisque ce furent les deux premiers ouvrages lyriques qu'il nous ait été donné d'entendre – et de voir – dans une maison d'opéra (*Alceste* dans une mise en scène de Jean-Louis Martinoty et *Atys* dans la mythique production de Jean-Marie Villégier : c'était à l'Opéra de Montpellier les 18 et 26 février 1992...).

Alceste, second opéra de Lully, fut créé le 19 janvier 1674 au Palais Royal et devint le premier ouvrage à être représenté sur les planches de ce théâtre sous les auspices de l'**Académie royale de musique**. Le livret est dû à la plume de **Philippe Quinault**, et il s'agit là du premier chef d'oeuvre en collaboration avec Lully (*Cadmus et Hermione*, leur premier opéra, reflétait encore trop les hésitations et les tâtonnements du librettiste et du musicien dans un genre qu'il créait de toutes pièces à l'aveuglette, puisant des éléments dans le théâtre déclamé, dans le ballet de cour et dans l'opéra italien de Cavalli). Inspirée librement d'Euripide, la trame d'*Alceste* est la seule incursion des deux collaborateurs

dans l'univers du monde grec. L'intrigue cependant devient régulièrement "baroque", et plutôt que tragédie lyrique, l'ouvrage pourrait être qualifiée de tragédie "galante" tant les éléments amoureux dominant ici tous les autres (ainsi de nombreuses maximes morales à propos de l'amour, de la vie et de la poursuite du sexe opposé émaillent le cours du livret).



L'intrigue est relativement simple, si l'on écarte une action secondaire plus légère où Céphise et ses amants s'amuse à l'amour (il fallait satisfaire les précieux et précieuses du public de l'époque...). Aucun rapport n'existe entre le corps de la tragédie et le *Prologue* lui-même, qui se déroule aux Tuileries (avec intervention des allégories de la Gloire, de la Seine, de la Marne...). Alceste, quoiqu'elle aime Admète et s'apprête à l'épouser, n'en est pas moins courtisée par Lycomède et Hercule (Alcide). Au cours des réjouissances, la jeune princesse est enlevée par Lycomède qui l'emmène sur l'île de Scyros. Hercule et Admète les poursuivent : le

premier réussit à libérer Alceste, mais Admète est gravement blessé dans une bataille. Apollon consent à ce qu'Admète (sur)vive si quelqu'un meurt à sa place. Alceste n'hésite pas et pour sauver son bien-aimé elle se donne la mort (magnifique scène de déploration, ici reprise en bis dans un **bouleversant hommage du chef** à l'un de ses (jeunes) instrumentiste décédé tragiquement en décembre dernier...). Hercule confie à Admète ragaillardir l'amour qu'il conçoit pour Alceste, et promet de descendre la récupérer aux Enfers pourvu qu'il devienne son seul prétendant. Scène des Enfers avec la traversée du Styx. Hercule enchaîne Cerbère, et Pluton lui remet Alceste. Mais les retrouvailles d'Alceste et d'Admète émeuvent tellement Hercule que ce dernier renonce à ses prétentions sur la jeune fille. *Happy end* !

Si Alceste est à la fois un point de départ et un point de repère dans l'histoire de l'opéra en France, tant du point de vue musical que dramatique, cela est avant dû à la variété de la partition et du livret. Contrairement à Euripide, Quinault prend plaisir à être complexe, tout en restant clair et bien construit. Quant à la musique de Lully, elle peut surprendre l'auditeur contemporain par l'effectif de sa distribution – du fait de la multiplicité des rôles secondaires (en tout... 21 personnages solistes !), ainsi que par le mélange hétérogène de tons et de genres qui s'y côtoient (tragédie, comédie, pastorale...). Le *Prologue*, par exemple, est traité comme une pastorale, et cette rusticité contraste savoureusement avec les gravités à venir...

La diversité des formes et structures musicales qui interviennent ici et là au cours de la tragédie seront les fondements et les éléments de l'opéra en France tel qu'il perdurera jusqu'à Rameau. Citons en exemple le récitatif déclamatoire, l'utilisation ponctuel d'un chœur pour évoquer la tragédie grecque, l'insertion de nombreuses danses et ballets, airs légers à couplets pour les personnages subalternes (ici Céphise, Straton, Lychas...), l'utilisation de

forces orchestrales importantes et d'un "choeur en symphonie" pour les scènes les plus dramatiques (musique funèbre de l'acte III précitée), emploi du double chœur pour les scènes triomphales ou spectaculaires (actes IV et V), et enfin pour évoquer l'héroïsme, présence des trompettes et timbales...

C'est donc un genre à part entière avec ses règles et ses conventions que Lully et son collaborateur Quinault inaugurent avec *Alceste*. Mais la viabilité d'une oeuvre tient également à des moments exceptionnels qui marquent l'auditeur, et ils sont légions dans cet ouvrage, mais citons l'*Ouverture* (exemple typiquement lullyste promise à une forte descendance, avec ses rythmes pointés et sa seconde partie traitée en contrepoint), le charmant duo Céphise/Straton au I, le duo sentimental entre Admète blessé et Alceste au II, l'émouvante déploration du III (qui est également le sommet de l'ouvrage !), l'air de Charon "*Il faut passer tôt ou tard*" au IV, ou encore le bel air d'Admète "*Alcide est vainqueur du trépas*" au V – de même que les réjouissances finales où le compositeur déploie toutes les ressources vocales et orchestrales, terminant l'oeuvre en apothéose.



Par bonheur, **Laurent Brunner** a su réunir ce soir une équipe de haut vol, à même de porter haut la magnifique partition de Lully, à commencer par la grande **Véronique Gens** qui fait un sort à l'héroïne, en y imposant d'emblée son tempérament dramatique, son superbe timbre reconnaissable entre tous, et une justesse d'incarnation qui donne à son tendre personnage sa vérité immédiate. Et c'est également un constant régal d'entendre **Cyril Auvity** (Admète), son timbre si clair, l'élégance de ses phrasés, les langoureux soupirs qu'il partage avec Alceste, dont le principal se conclut par un quasi-murmure extatique. Autour d'eux, **Nathan Berg** campe un Alcide de grande noblesse, avec des graves sonores mais des aigus qui lui échappent parfois désormais, trouvant néanmoins de beaux accents dans l'expression (*"Ah quelle nuit funeste"*!). L'excellent baryton français **Guilhem Worms** possède les graves requis pour Charon, mais n'enthousiasme pas moins en Lycomède, mais parmi les personnages secondaires, c'est surtout sa jeune compatriote **Camille Poul** qui captive les oreilles : dotée d'une voix aussi printanière que ductile, elle fait forte impression avec sa Céphise hypocrite à souhait. Bonheur également que de retrouver l'un des plus prometteurs ténors de sa génération, le brillant **Léo Vermot-Desroches**, qui cumule ici les rôles de Lycas, Phérès, Alec-ton et Apollon, tandis que les qualités dramatiques de la basse **Geoffroy Buffière** se révèlent en nuances multiples, notamment dans son incarnation du furieux Straton (*"Ingrate, est-ce le prix de ma persévérance"* ?). Le reste de la distribution n'appelle aucun reproche, que ce soit la "vétérane" **Claire Lefilliâtre** (La Gloire, une Femme affligée), ou les deux jeunes **Cécile Achille** et **Juliette Mey** dans une myriade de petits rôles.

Quant à la familiarité de **Stéphane Fuget** avec ce répertoire, elle n'est plus à dire – et son ensemble **Les Épopées** sait par exemple faire entendre des sonorités sombres ou triomphantes

dans les épisodes tumultueux... pour aussitôt se fondre dans la douceur d'un délicat clapotis (acte I, scènes 8 et 9). La précision des attaques et la clarté des pupitres ajoutent à cet extrême raffinement sonore, de même que l'excellence du **Choeur de l'Opéra Royal de Versailles**, superbement préparé par **Lucile de Trémiolles**, ajoute au plaisir de l'écoute, d'autant qu'il joue un rôle essentiel en renforçant la teneur dramatique et émotionnelle des scènes.

Nous nous excusons auprès du lecteur de la longueur inhabituelle de notre recension, mais nous étions sous l'emprise de la nostalgie de notre "première fois"...

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal, le 30 janvier 2024.
LULLY : Alceste. V. Gens, C. Auvity, N. Berg... Les Epopées / Stéphane Fuget (direction). Photos (c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Judith van Wanroij et Cyril Auvity chantent le duo « *Alceste, Vous Pleurez ! Admète, Vous Mourez !* » dans *Alceste* de Jean-Baptiste Lully

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre Royal de La Monnaie

(du 21 janvier au 11 février 2024). WAGNER : Die Walküre. I. Brimberg, P. Wedd, N. Stefanoff, G. Bretz... Romeo Castellucci / Alain Altinoglu.

Suite du *Ring* de Richard Wagner au Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles – annoncé jusqu’en 2025. Après *L’or du Rhin* à l’automne dernier, voici la même équipe artistique – formée par Romeo Castellucci et Alain Altinoglu – sur le volet suivant : *La Walkyrie* (1876).

Côté mise en scène, on retrouve cette épure progressive, visuellement aussi forte que particulièrement esthétique – qui culmine en particulier dans chaque fin d’acte. Le spectacle est ici total, porté par cette équation réussie entre dramaturgie et beauté visuelle, impact émotionnel et clarification scénique. La palette du célèbre metteur en scène italien s’avère classique et claire, entre blanc, rouge et noir, soulignant ce romantisme médiéval propre au Wagner de *Lohengrin*. Les Walkyries sont casquées et portent bouclier, par exemple, rétablissant la poétique des légendes nordiques et germaniques. En revanche, d’autres éléments restent mystérieux et même hermétiques, tel que la présence d’un frigo dans lequel se trouve l’épée, au I, lui-même placé au beau milieu de vieux meubles massifs entassés les uns sur les autres... et qui finissent par se déplacer tout seuls ! Et à

contrario du *Prologue*, cette première journée est assez statique, Castellucci ne réitérant pas ici sa splendide direction d'acteurs qui avait ébloui dans *L'Or du Rhin*. A la fin du spectacle, nul rocher, mais un grand écran lumineux sous lequel Brünnhilde sera comme avalée, avant qu'un anneau ne s'embrase sur les dernières notes...



Le couple incestueux est formé par le Siegmund de **Peter Wedd**, vocalement encore perfectible mais dramatiquement très juste, entre fragilité et combativité, et la Siegliende de **Nadja Stepanoff** qui, toute combative qu'elle se montre, n'a pas exactement les moyens d'une soprano wagnérienne digne de ce nom. Le pilier de la production reste ainsi sans conteste la soprano suédoise **Ingela Brimberg**, Brünnhilde ardente et puissante, aux aigus irréprochables. De toute évidence un argument pour ce Ring en cours car les chanteurs seront les mêmes tout du long de l'aventure, cohérence du cycle oblige. L'enthousiasme reste intact face au Wotan du baryton-basse hongrois **Gábor Bretz**. L'acteur enrichit le métier du chanteur et vice versa : son souci du verbe, ses éclairages intimes, sa sincérité fondent la réussite de son approche. La prise de

rôle est très convaincante : il montre la fragilité et l'humanité du dieu, piégé par ses propres lois, qui doit se soumettre à la vindicte de son épouse moralisatrice, une Fricka ici incarnée par la mezzo québécoise **Marie-Nicole Lemieux**, timbre profond et riche lui aussi, d'une remarquable épaisseur psychologique. Face à une telle force impérieuse, Wotan vaincu doit abandonner le parti de sa fille, la Walkyrie, bientôt déclassée en Brünnhilde, vierge désormais accessible pour celui qui parviendra à franchir le fameux mur de flammes. Autre personnage mémorable de cette fresque à la fois épique et humaine, le Hunding idéalement noir et démoniaque d'**Ante Jerkunica**. Le plateau vocal nous a également régalié avec les huit Walkyries qui sont vocalement à la hauteur de cette production qui convainc par sa grande cohérence (**Karen Vermeiren, Tineke Van Ingelgem, Polly Leech, Lotte Verstaen, Katie Lowe, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur, Iris Van Wijnen et Christel Loetzsch**).



Mais le plus grand bonheur de la soirée réside dans la fosse où **Alain Altinoglu** fait des miracles à la tête de son **Orchestre Symphonique de La Monnaie**. Après sa direction de

L'Or du Rhin, le chef français confirme ses affinités avec le répertoire wagnérien : sa lecture de la partition est un modèle de lyrisme et d'équilibre, sa baguette laissant éclater un véritable *maelström* sonore qui, plus encore qu'une manifestation de la nature, fait montre d'un incroyable pouvoir d'émotion.

Encore une grande soirée lyrique et symphonique à La Monnaie, et l'on trépigne d'impatience de découvrir, la saison prochaine, les deux dernières journées de la saga wagnérienne !

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre Royal de la Monnaie (du 21 janvier au 11 février 2024). WAGNER : Die Walküre. I. Brimberg, P. Wedd, N. Stefanoff, G. Bretz... Romeo Castellucci / Alain Altinoglu.

VIDEO : "Inside the music", Alain Altinoglu raconte "La Walkyrie" aux spectateurs du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles

CRITIQUE, Opéra. RENNES, Opéra de Rennes, le 29

janvier 2024. JOHANN STRAUSS II : La Chauve-Souris. S. Genz, E. Marguerre, A. Girouard... Jean Lacornerie / Claude Schnitzler.

Créée en 2020, et reportée trois fois à cause de la crise sanitaire (mais donnée à huis clos pour la captation), puis représentée à Avignon et plus récemment à Toulon, *La Chauve-Souris* rennaise se joue enfin à la « maison », devant une salle de l'Opéra de Rennes pleine à craquer. Cette production, déjà largement plébiscitée, est accueillie avec un grand enthousiasme par les spectateurs de la capitale bretonne. Certains lyricomanes auront ainsi peut-être déjà vu sur leur grand ou petit écran les chanteurs germanophones mimer et chanter, d'autres assisté à l'une des deux représentations à Avignon en juin 2021 pour les adieux à l'Opéra Confluence, ou encore à l'une des trois représentations en décembre dernier à Toulon (avec une distribution légèrement modifiée). Installée pour cinq représentations à Rennes, puis cinq autres à Nantes en février, et deux dernières à Angers en mars, cette *Chauve-Souris* tant attendue a bien été représentée, ce lundi 29 janvier, sous la direction avisée de Claude Schnitzler, habitué de

la maison et désormais médaillé de la Ville de
Rennes.



« *Monsieur Claude !* » interpelle Frosch au III^e acte, incarné par **Anne Girouard**, la « narratrice » multi-rôle et championne de la soirée, qui encourage le public à l'applaudir à plusieurs reprises. À ces appels, les spectateurs répondent à cœur joie, lancent des « *Bravo !* » au chef qu'ils connaissent bien. Dans la mise en scène de **Jean Lacornerie** assisté par **Katja Krüger**, Anne Girouard joue tous les rôles... enfin, toutes les parties parlées, ou presque. C'est là, le pari du metteur en scène : il propose le texte originel tiré du *Réveillon* de Meilhac et Halévy (dont s'inspirèrent les librettistes de **Johann Strauss II**, Richard Genée et Carl Haffner), plutôt qu'une traduction du texte allemand. Ainsi, le rythme propre à

une pièce vaudevillesque est conservé, et surtout magnifiquement récité par la comédienne qui change de voix, de ton et d'attitude en fonction des personnages.

Si elle est habillée en queue-de-pie et en haut-de-forme, tel dans un *music-hall* ou dans une comédie musicale, les danseurs, qui évoluent dans une chorégraphie de **Raphaël Cottin**, parfaitement intégrée dans l'esthétique scénographique, ont les mêmes types de costumes, notamment pour les scènes de fêtes. Les robes en dentelle de personnages féminins, de grandes plumes blanches, quelques costumes avec des éléments folkloriques (hongrois et tyrolien) et la cape noir-or faisant allusion aux ailes de la chauve-souris, sont tous autant d'éléments pour évoquer un certain faste nostalgique, on pense à l'âge d'or du *music-hall*, des Années Folles aux années 1950, mais aussi pour offrir un autre faste, celui pour les yeux. Aux murs de papiers peints bleu profond cendré, chics et savoureusement désuets, les cadres dorés, dans lesquels les personnages miment et grimacent, servent pendant l'ouverture et l'acte I à présenter chacun d'eux. C'est aussi là qu'on apprend que les dialogues seront récités par la narratrice. Cela dure pendant tout le premier acte et on commence à se lasser un peu, car malgré les animations, la scène reste assez statique. Mais tout d'un coup, à la fin du I, on pousse les murs pour faire apparaître un grand escalier et des rideaux, aux couleurs dominantes rouge et or. Le même escalier devient celui de la prison dans le III, cette fois-ci au ton sombre, sur lequel son nouveau gouverneur Franck est allongé presque inconscient sous l'effet du champagne et de la fête. **Bruno de Lavenère**, créateur de costumes et de la scénographie, joue ainsi efficacement à partir des couleurs précis, avec les lumières tout aussi efficacement coordonnées de **Kevin Briand**.

Le plateau vocal est aussi enthousiasmant que l'aspect visuel. Le couple Gabriel von Eisenstein / Rosalinde est vocalement des plus heureux : le timbre clair et rond de **Stephan Genz** et la voix chaleureuse et brillante d'**Eleonore Marguerre** se

marient merveilleusement, tandis que **Milos Bulajic**, alias Alfred, qui forme un triangle avec le couple, insiste sur le *vibrato*, excessif au début (exprès pour jouer le personnage ?), mais discret par la suite. Le timbre délicieusement autoritaire de **Stephanie Houtzeel**, richement habillée et coiffée comme sa voix, colle parfaitement au rôle du Prince Orlofsky. Légère et agile comme un oiseau, **Claire de Sévigné** est une Adèle impeccable aux côtés de **Veronika Seghers** en Ida au fort tempérament. Pour les trois hommes représentants la Loi, **Thomas Tatzl** interprète un Dr. Falk à la voix sonore, **François Piolino** assume avec amusement le bégaiement du Dr. Blind, et surtout **Horst Lamnek** joue remarquablement la comédie dans le rôle du gouverneur de prison, l'hilarant Franck. Le **Chœur de chambre Mélismes** dirigé par **Gildas Pungier** est tout à fait à la hauteur de cette belle équipe vocale. L'**Orchestre national de Bretagne** démarre un peu timidement, mais une fois bien chauffé, il déploie toutes les couleurs, tantôt somptueuses tantôt sobres de la délicate partition de Strauss.

Dans la salle de l'Opéra de Rennes – dont la taille idéale pour cette « opérette » -, l'évocation du champagne abondant enivre tous les spectateurs qui en sortent ragaillardis et rassasiés !

CRITIQUE, Opéra. RENNES, Opéra de Rennes, le 29 janvier 2024.
JOHANN STRAUSS II : La Chauve-Souris. S. Genz, E. Marguerre, A. Girouard... Jean Lacornerie / Claude Schnitzler.

VIDEO : Teaser de « La Chauve-Souris » selon Jean Lacornerie à l'Opéra de Toulon

CRITIQUE, opéra. PARIS, Philharmonie, le 28 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten ("Les Soldats"). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev... Calixto Bieito / François-Xavier Roth.

[Après Cologne \(où nous avons assisté au spectacle\)](#)

et Hambourg, Paris accueille à son tour cette production des *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann imaginés par le trublion espagnol Calixto Bieito – ici dans une mise en espace saisissante, montée avec trois fois rien pour mettre en valeur un ouvrage aux dimensions hors-norme, qui justifie tous les superlatifs : personne n'en sortira indemne, pas même son compositeur, à la fin de vie tragique.



Composer un opéra lorsqu'on appartient à l'avant-garde sérielle, dans la foulée de la deuxième guerre mondiale, est en soi un acte provocateur, tant cette forme paraît alors à l'agonie. Pour autant, le compositeur allemand **Bernd Alois Zimmermann** (1918-1970) relève le défi en adaptant la pièce **Les Soldats** (1776) de Jakob Lenz, un dramaturge qui avait déjà inspiré Berg pour son *Wozzeck*. L'admiration de Zimmermann pour Berg explose par tous les pores dans cet ouvrage colossal, élaboré lors d'une longue gestation, de la commande initiale de l'Opéra de Cologne en 1958 jusqu'à la création triomphale en 1965. Réputée injouable avant la création, la musique des *Soldats* impressionne d'emblée par la masse des moyens réunis, qui explique pourquoi elle est si rarement donnée (la précédente production scénique à Paris date de... 1994, dans une mise de Harry Kupfer à l'Opéra Bastille). Près de cent instrumentistes réunis autour d'un plateau vocal tout aussi pléthorique (15 solistes) empoignent l'introduction en forme de magma en fusion : avec l'explosion atonale des multiples

instruments, comme indépendants les uns des autres, on peine à se raccrocher à l'un d'entre eux, si ce n'est au rythme implacable des timbales. La furia assourdissante de décibels annonce la couleur par son ton uniforme : pas question, ici, de joyeuseté et encore moins d'expression d'une mélodie, si ténue soit-elle.

Cette violence sonore, entre chatolement des timbres et ruptures brutales des vents et percussions, est indissociable de la personnalité complexe de Bernd Alois Zimmermann, qui fascine à plus d'un titre. Contrairement à Boulez ou Stockhausen, le compositeur allemand a connu les affres du Deuxième conflit mondial en étant mobilisé sur le front russo-polonais. Bien avant le suicide qui devait mettre fin à ses jours, le traumatisme de cette période se ressent dans son chef d'oeuvre lyrique, très sombre sur la nature humaine. La « masculinité toxique » (pour utiliser une expression contemporaine) conduit ainsi à la répétition inéluctable des catastrophes : les guerres, de génération en génération, et peut-être plus encore la peur de l'anéantissement définitif de l'humanité, suite à un bombardement nucléaire.

Comme à son habitude, **Calixto Bieito** dépeint ce contexte avec une violence exacerbée, insistant sur les conséquences du patriarcat triomphant lors d'une saisissante scène de viol collectif, où les hommes, immobiles et alignés, se partagent leur victime, aussi déboussolée qu'offerte. De quoi rappeler combien la lâcheté se cache derrière l'anonymat du costume de chaque soldat, lui faisant finalement renoncer à son humanité. Si on peine parfois à saisir les enjeux de chaque tableau, tant Zimmermann passe de l'un à l'autre dans une même scène, le travail de Bieito impressionne par sa force brute, toujours en lien avec les moindres inflexions musicales. Les éclairages crus, comme l'insistance sur les mouvements saccadés du chœur, renforcent ce huis-clos toujours plus étouffant, qui s'épanouit sur le plateau tout en longueur situé derrière l'orchestre. Le plateau vocal réuni y imprime une tension

dramatique d'un engagement constant, tant celui-ci possède les moyens techniques requis, jusque dans le moindre second rôle. Honneur avant tout à Emily Hindrichs, qui force l'admiration par son aisance sur toute la tessiture, entre facilité de projection et expression d'un timbre radieux.

La plus grande ovation de la soirée revient toutefois à **François-Xavier Roth**, qui relève le défi d'une parfaite mise en place des effectifs collossaux répartis dans toute la grande salle de la **Philharmonie de Paris**, en des effets de spatialisation nombreux et spectaculaires. Du grand art, qui fait honneur à ce monument, toujours aussi impressionnant d'éloquence tragique, qu'est *Les Soldats*.

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 18 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten ("Les Soldats"). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev... Orchestre du Gürzenich de Cologne, François-Xavier Roth (direction musicale) / Calixto Bieito (mise en scène). A l'affiche de la Philharmonie de Paris, le 28 janvier 2024. Photos : Emmanuel Andrieu.

VIDEO : LE CONCERT INTEGRAL DU 21/01/2024 A L'ELBPHILHARMONIE DE HAMBOURG

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal de Versailles, le 27 janvier 2024. BODIN DE BOISMORTIER : Don Quichotte chez la duchesse. Hervé Niquet / Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino).

Il est rare qu'un ouvrage lyrique devienne autant indissociable de l'orchestre qui a contribué à lui rendre ses lettres de noblesse : ainsi de l'opéra-ballet *Don Quichotte chez la duchesse* (1743) de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), qui fut joué par l'ensemble d'Hervé Niquet, le Concert Spirituel, dans la foulée de sa fondation en 1987.

Les reprises scéniques de 1996 n'étaient finalement que le prélude à la renaissance de l'ouvrage dans une nouvelle et ébouriffante mise en scène confiée à Shirley et Dino ([vue à Montpellier en 2015](#)), avant que disque et dvd n'immortalisent l'événement pour fêter les 35 ans de la formation sur instruments d'époque.



Un enregistrement multi-récompensé, jusque dans la presse européenne, qui explique pourquoi **Château de Versailles Spectacles** a fait de cette production un étendard de ses spectacles : de quoi démontrer combien rire et bonne humeur peuvent aisément se conjuguer avec l'indispensable qualité artistique. Contemporain de *Platée* (1745) de Jean-Philippe Rameau, ce *Don Quichotte* permet à la musique haute en couleurs de Boismortier de s'épanouir autour de plusieurs saynètes savoureuses qui moquent la crédulité du héros, accompagné du pleutre Sancho Pança. Une Duchesse le poursuit de ses assiduités pour lui faire oublier sa fameuse Dulcinée, tout en lui faisant rencontrer le magicien Merlin, ainsi que d'exotiques japonais en fin d'ouvrage. Dans le même temps, le Duc joue les maîtres de cérémonie pour mieux se rire de Don Quichotte, en construisant la farce au fur et à mesure comme une pièce en cours de répétition, entre vrai-faux amateurisme et joyeuseté bon enfant avec le chœur.

La partie de comédie étant perdue, **Shirley** et **Dino** ont libre cours pour nous embarquer dans leur fantaisie pétrie de

tendresse et de clins d'oeil burlesques, toujours en lien avec la progression de la partition chantée. Il faut voir comment la scénographie intègre les artifices baroques, les modernisant pour mieux leur rendre hommage, sans jamais oublier de provoquer le rire par leur usage décalé. On ne dévoilera pas les nombreux gags de ce spectacle évolutif, toujours légèrement différent selon les soirées, qui multiplie les digressions et les anachronismes volontaires. Le quatrième mur avec le public est ainsi cassé à plusieurs reprises, grâce aux interventions désopilantes d'**Hervé Niquet**, très sollicité, et pas seulement dans la fosse.

On ne peut imaginer meilleur défenseur que le **Concert Spirituel** dans ce répertoire, de même que le plateau vocal réuni, de haute qualité. Ainsi de l'aérien et lumineux **Mathias Vidal** en Don Quichotte, ou du pénétrant et débonnaire **Marc Labonnette** en Sancho Pança. **Chantal Santon Jeffery** (Altisidore) n'est pas en reste dans la virtuosité et l'agilité, tandis que **Nicolas Certenais** (Merlin) fait valoir un timbre superbe, bien qu'un peu raide au niveau de l'articulation. Seule **Lucie Edel** déçoit en comparaison avec une prononciation trop approximative. Mais c'est surtout **Gilles Benizio** qui tient le spectacle sur toutes ses épaules par ses réparties lunaires et délicieusement ingénues, bien épaulé par un complice Hervé Niquet, aussi bon comédien que chef.

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal de Versailles, le 27 janvier 2024. BODIN DE BOISMORTIER : Don Quichotte chez la duchesse. Mathias Vidal (Don Quichotte), Marc Labonnette (Sancho Pança), Chantal Santon Jeffery (Altisidore, La Reine du Japon), Nicolas Certenais (Montésinos, Merlin, Le Traducteur), Gilles Benizio (Le Duc, Le Japonais), Lucie Edel (Une paysanne, Une amante, Le «joli Sapajou»), Charles Barbier

(Un amant). Le Concert Spirituel / Hervé Niquet (direction musicale) / Corinne et Gilles Benizio, alias Shirley et Dino (mise en scène). Photos : Opéra Royal de Versailles.

VIDEO : Laurent Brunner nous parle de « Don Quichotte chez la duchesse » de Bodin de Boismortier

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 21 janvier 2024. VERDI : La Traviata. N. Sierra, R. Barbera, L. Tézier... Simone Stone / Giacomo Sagripanti.

« Tout est affaire de décor, changer de lit, changer de corps »

C'était une soirée habituelle du Paris pimpant et battant de la deuxième décennie du XXIème siècle. D'une rive à l'autre de Paris les multiples incarnations de la sensualité, de la fête et du paraître tourbillonnent dans la nuit telles les lucioles électriques qui ponctuent leur parcours effréné.

Traviata ci, **Traviata** là, chaque saison cette histoire revient sur les plateaux du monde entier. Qu'elle soit en costumes contemporains à sa création au milieu du XIXème siècle ou avec

des bas résilles et autres tenues de bouge aux pratiques innommables, cette partition de **Giuseppe Verdi** ne connaît pas de répit ni d'oubli, elle forme désormais partie de l'aventure humaine. Qu'est-ce qui nous attire de l'histoire de Violetta Valéry, tout autant que celle de Marie du Plessis a fasciné Verdi et Piave pour en créer leur chef d'oeuvre ?

Selon Pierre Milza, Verdi a composé cette partition en pensant à l'accueil glacial que sa famille a fait à sa future épouse Giuseppina Strepponi dans son village natal. La malheureuse Strepponi était vue comme Germont juge d'emblée Violetta par le père du compositeur. La chanteuse montrera jusqu'à sa mort une dévotion pour le maestro telle celle de la dévoyée repentie pour son Alfredo. Oeuvre de passion et d'amour, *La Traviata* fait appel à nos sentiments les plus profonds, allons-nous juger librement ou aurons-nous la compassion pour pleurer le destin faillible d'une créature des plaisirs ? La réponse est dans le miroir tendu qui revient dans toutes les saisons, tel un rappel à notre propre nature sévère.

*« Elle était brune et pourtant blanche,
Ses cheveux tombaient sur ses hanches.
Et la semaine et les dimanches,
Elle ouvrait à tous ses bras nus. »*

Dans cette reprise de la production de 2019, le metteur en scène australien **Simon Stone** nous propose une vision très différente des frou-frous et des dorures Second Empire des *Traviata* classiques. Dans un univers urbain aux sollicitations numériques incessantes, *Traviata* est une influenceuse, une « *hit girl* » des soirées parisiennes et même une égérie de mode. On ressent avec émotion dès le début cette configuration minimaliste dans un cube constitué de deux écrans haute-définition où les paupières closes de Violetta nous accueillent. Avec un geste dramatique très sophistiqué on comprend aisément la portée onirique de sa mise-en-scène. On entre dans la réalité de cette *Traviata* moderne, sa solitude et une carrière de paillettes construite sur des rêves brisés. La fin est d'une poésie absolue, Violetta disparaît entre les deux écrans dans un interstice de fumée blanche comme le papillon fragile qu'elle n'a cessé d'être. C'est une des plus

belles mises-en-scène de tous les temps et il serait injuste de ne pas le signaler.

Nadine Sierra est une Violetta de légende. Belle à mourir et d'une grâce naturelle qui la rendent à la fois fatale et fascinante elle incarne le rôle sans effort. Vocalement c'est une verdienne idéale à la tessiture stable, l'agilité précise et brillante, aux graves puissants sans être écrasants. On remarque des pianissimi d'une pure beauté. Quel régal de voir comment elle porte ce personnage et nous fait redécouvrir des scènes et musiques que l'on croyait connaître déjà par coeur. **René Barbera** est correct en Alfredo. Un peu maladroit dans la vocalise et quelque peu figé théâtralement, nous apprécions tout de même une voix sonore au timbre généreux. **Ludovic Tézier** est fabuleux en père Germont à l'allure de patriarche provençal austère mais avec une cascade de souplesse dans toute l'étendue de son impressionnante tessiture. Flora est la pimpante **Marine Chagnon** qui a déjà incarné plusieurs rôles sur des scènes diverses. Avec une belle présence théâtrale, très naturelle dans son rôle de « *Best Friend* » de Violetta, on admire son timbre velouté aux nuances claires et à la diction impeccable.

Les excellents choristes et musiciens des forces de l'**Opéra national de Paris** ont su rendre à cette partition une justice inénarrable, on avait l'impression d'assister à une création. Les ensembles étaient d'une pure beauté malgré des costumes parfois « *over the top* ». La direction raffinée de **Giacomo Sagripanti** n'a jamais penché vers une nervosité emphatique que l'on aurait pu craindre. Le *maestro* italien a su consolider les ensembles sans noyer les solistes, sculpter avec intensité les instants les plus dramatiques et nous permettre de comprendre autrement cette partition.

« *Coeur léger, coeur changeant, coeur lourd,
Le temps de rêver est bien court.* »

A l'issue de la représentation, les vers du poème « *Bierstube Magie allemande* » du *Roman inachevé* de Louis Aragon nous ont poursuivi. Ce mélange de sensualité exacerbée, de mélancolie poétique et de dénouement fatal nous rappelle cette Traviata

iconique dans ce Paris, désert peuplé du début 2024. Et si, finalement, nous étions tous des Traviata de Simon Stone ? Nous nous perdons dans la brume hivernale, rallumant nos notifications après le rêve de Violetta. Alors le poète moderne, nous dévisageant narquois, ira égrener sur son compte X une glose d'Aragon: Est-ce ainsi que les hommes vivent? Et leurs *likes* au loin les suivent, comme des écrans révolus.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 21 janvier 2024.
VERDI : La Traviata. N. Sierra, R. Barbera, L. Tézier... Simone Stone / Giacomo Sagripanti.

VIDEO : Nadine Sierra chante « *Addio del passato* » dans la production de Simon Stone à l'Opéra National de Paris