CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 18 juin 2024. WAGNER : Tristan und Isolde. D. Johansson, C. Filipcic, S. Cooke, N. Elsberg… Philippe Grandrieux / Ben Glassberg.

Poursuivant son travail innovant et radical depuis qu'il est à la tête de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie, Loïc Lachenal a proposé (en collaboration avec l'Opéra Ballet des Flandres, et son homologue Jan Vandenhouwe) au cinéaste français Philippe Grandrieux de mettre en images, pour sa première mise en scène d'opéra, le sublime titre lyrique qu'est *Tristan und Isolde* de Richard Wagner (notre opéra préféré !). Le réalisateur de « *Sombre* » et « *Malgré la nuit* » en propose une vision fascinante et hypnotique, qui repose sur l'emploi intensif d'images vidéo, à l'instar du travail de Bill Viola / Peter Sellars dans la désormais mythique production de l'Opéra de Paris, donnée pour la première fois en 2005. Il reprend l'idée d'une expérience immersive pour les spectateurs, d'autant plus totale ici qu'il a souhaité supprimer le sur-titrage afin que rien ne

vienne capter leur attention, hors de ces mêmes images vidéo, projetées sur une tulle séparant la salle de la scène, alors que les chanteurs n'apparaissent que de manière fantomatique derrière, le plateau étant plongé dans une quasi totale pénombre, sans le moindre élément de scénographie visible.



Chaque acte portait un sous-titre à Anvers (ville, qui a eu la primeur…) : la « Rage » pour le I, la « Luxure » pour le II, et la « Tristesse » pour le III, mais à Rouen ils ont été supprimés… Une actrice (contre trois différentes à Anvers…) incarne à l'écran ces trois états d'âme d'Isolde, et expose son visage et surtout son anatomie, jusque dans ses aspects les plus intimes, scrutés et fouillés pendant de longs mois par les caméras de Grandrieux. Des images qui se superposent parfois, souvent convulsives et syncopées, mais d'une troublante beauté visuelle. À ces images de corps de femme nue se rajoutent des visuels plus végétaux ou marins, pendant les deuxième et troisième actes, d'une fascinante beauté également, les éléments naturels faisant écho aux soubresauts des corps. Coup d'essai, coup de maître pour un spectacle que

nous qualifierons de magistral, mais qui n'a pas été visiblement vécu de la même manière par un public rouennais de plus en plus clairsemé après chaque entracte…

Étoile montante des sopranos dramatiques wagnériennes, la soprano argentine **Carla Filipcic** s'inscrit d'emblée dans la grande tradition des chanteuses qui ont marqué le rôle durant les dernières décennies. Ses atouts sont considérables : richesse du timbre, flexibilité de la ligne, endurance à toute épreuve, sans oublier une puissance vocale impressionnante. Bref, elle passe la rampe avec une aisance sidérante : après les orgies sonores de ses éclats au I et les longs mélismes sensuels du duo du II, elle parvient dans un état de fraîcheur inhabituel à la "Mort d'Isolde", qu'elle caresse d'une voix souple, se fondant finalement dans l'orchestre pour y sombrer dans une pure extase. Grandiose ! Face à elle, le ténor suédois **Daniel Johansson** ne démérite absolument pas. Tout au long de la fameuse scène d'agonie, sa vaillance est de celle qu'on n'expérimente pas souvent au théâtre. Les registres magnifiquement soudés lui permettent de parcourir toute la gamme des émotions, sans esquiver aucune des difficultés de ce rôle meurtrier, et sans le moindre signe de surmenage… Un grand *bravo* à lui aussi ! De son côté, la superbe basse danoise **Nicolai Elsberg** campe un Roi Marke exceptionnel, encore plus humain et émouvant qu'à l'ordinaire. La mezzo étasunienne **Sascha Cooke** est une superlative Brangäne, avec ce qu'il faut de velours dans le timbre et de souffle, pour rendre pleinement justice à son personnage… Enfin, son compatriote **Cody Quattlebaum** est sur tous les plans un Kurwenal sensationnel, tandis que les seconds rôles n'appellent aucun reproche.



Dernier triomphateur de la soirée, le chef britannique **Ben Glassberg**, directeur musical de la maison normande, qui donne le meilleur de lui-même à la tête d'une phalange de bout en bout admirable de cohésion et de clarté, avec des sonorités magnifiques. Tour à tour dramatique et nuancé, avec un rare souci du détail instrumental, Glassberg ménage un rapport parfait entre les voix et un orchestre somptueux mais jamais envahissant.

Une soirée que l'on n'est pas près d'oublier… et auquel le (petit) tiers de spectateurs ayant "tenu" jusqu'au bout des 5 heures de ce magistral spectacle a fait un triomphe debout !

CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 18 juin 2024.WAGNER : Tristan und Isolde. D. Johansson, C. Filipcic, S. Cooke, N. Elsberg… Philippe Grandrieux / Ben Glassberg.

VIDEO : Teaser de « Tristan und Isolde » selon Philippe Grandrieux

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

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



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

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

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



De leur côté, **Florie Valiquette** et **Apolline Raï-Westphal** prêtent leurs belles voix non seulement aux Allégorie du Prologue (la Gloire pour la première et la Sagesse pour la seconde), mais aussi aux Suivantes d'Armide (Sidonie et Phénice), en encore à d'autres personnages secondaires. **Edwin Crossley-Mercer** apporte au sombre personnage de Hidraot toute l'autorité requise, tandis qu'**Anas Séguin** compose un saisissant portrait de celui de La Haine. Toujours aussi excellent, quoi qu'il chante, **Enguerrand de Hys** enchante dans la double partie d'Artémidore et du Chevalier danois, avec son timbre de miel et une irréprochable diction dont on ne cesse de se délecter,

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

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

_____

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

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

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

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



Entre Seine et Danube

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

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

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

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

Traduttore traditore

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

Sous la ceinture

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

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

Un vaudeville cartoonesque et endiablé mis en boîte

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



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

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



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



Entre Looney tunes et Broadway

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

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

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

Une équipe de choc

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

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



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

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



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

Dansons, dansons, jusqu’à mourir

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

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

_____

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

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

---

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le

15 juin 2024. SAINT-SAËNS / BERLIOZ. Orchestre National de LYON, Marie-Ange Nguci (piano), Nikolaj Szeps-Znaider (direction).

C’est en beauté que s’est conclue la saison 23/24 de l’Auditorium-Orchestre de Lyon, avec la formation symphonique “maison” que dirigeait son directeur musical, le chef-violoniste danois Nikolaj Szeps-Znaider – qui nous avait enthousiasmés dans une bouleversante *9ème Symphonie* de Mahler, *in loco*, en mars dernier.



Comme tour de chauffe, le chef et la phalange lyonnaise offrent un court extrait du "*Ludus Pro Patrio*" ("La Nuit et l'Amour") d'**Augusta Holmés**, très belle pièce symphonique qu'ils ont gravée récemment ensemble pour le label du Palazetto Bru Zane. C'est ensuite le plus roboratif *Concerto pour piano n°2* de **Camille Saint-Saëns** qui est donné à entendre, ici interprété par la pianiste française **Marie-Ange Nguci** – qui nous a, quant à elle, beaucoup impressionnés dans le *Concerto n°3* de Beethoven à Nantes en début de saison. Ce concerto est tout dédié à la virtuosité du soliste et exige de l'orchestre des qualités d'accompagnement à l'équilibre délicat et des moments chambristes d'une grande subtilité. Dès sa première et somptueuse intervention *solo*, Marie-Ange Nguci se montre magistrale : la puissance et l'élégance mêlées. Comme porté par cette excellence, le chef obtient de son orchestre des accords pleins et expressifs avant de laisser le hautbois chanter avec le piano. Le tapis délicat des cordes, la subtilité des cors, subjugue le public par une fusion complète avec la pianiste. Puis le dialogue s'avère vivant, émouvant et éblouissant de vérité. Une pianiste, toutes oreilles ouvertes, et des musiciens d'orchestre laissant circuler cette musicalité partagée, stimulés de la délicate gestuelle de Szeps-Znaider. Particulièrement acclamée, la soliste offrira deux bis à un public conquis.

En seconde partie de soirée, place à ce qui est peut-être le cheval de bataille de la phalange lyonnaise : la *Symphonie fantastique* de **Hector Berlioz.** L'interprétation captive dès les premières mesures, grâce à des phrasés d'une subtilité exaltante, et des couleurs ciselées et variées. En architecte, le danois porte l'orchestre jusqu'à ses ultimes limites expressives, dévoilant une écoute dramatique d'autant plus juste que Berlioz précise, dans son fameux *avertissement* destiné au public, que la Symphonie a été conçue comme un *opéra* – et comme un théâtre émotionnel qui convoque le coeur, l'esprit, la passion et l'âme d'un être amoureux, possédé par une vision obsédante et vénéneuse. La clarté de l'approche

séduit et saisit jusqu'au tumulte infernal du *sabbat* nocturne. Elle met en lumière le plan dramatique de cet "opéra symphonique" et l'extrême raffinement de son orchestration où tous les pupitres sont mis en avant sans exception : combinaisons de timbres spécifiques, solos éblouissants (notamment les bois), Berlioz jubile en une langue nouvelle et régénérée, qui porte désormais la marque de toute la génération romantique. Le chef ouvrage avec un tact exceptionnel chacun des épisodes de cette vie d'artiste marquée par l'impuissance, la solitude, et la folie. Tout va croissant sur un rythme diabolique dans le tableau final (la 5ème partie) : hallucinations, délire et fièvre, coups du destin (morsures et grimaces des bassons idéalement sardoniques), chef et musiciens font entendre un seul corps palpitant soumis à des saccades rythmiques convulsives, des déformations monstrueuses et terrifiantes, en une course à l'abîme saisissante de vertiges et de secousses aiguës. **Nikolaj Szeps-Znaider** marque, sans appui et avec une grande clarté, chaque étape de cette descente aux enfers qui fait de la *nuit de Sabbat* le point ultime d'une chevauchée sans issue. Est-il besoin de préciser que c'est un triomphe ?…

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 15 juin 2024. SAINT-SAËNS / BERLIOZ. Orchestre National de LYON, Marie-Ange Nguci (piano), Nikolaj Szeps-Znaider (direction). Photos(c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Leonard Slatkin dirige un extrait de la "Symphonie fantastique" de Berlioz à la tête de l'Orchestre National de Lyon

CRITIQUE, concert. MONACO, Auditorium Rainier III, le 16 juin 2024. TCHAÏKOVSKY / BRUCKNER. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Pablo Ferrandez (violoncelle), Kazuki Yamada (direction).

C’est sur un éclatant succès que s’achève la saison 23/24 de l’Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, tandis que la saison 24/25, annoncée la veille, donne tout simplement le tournis, car c’est à nouveau les plus grands solistes et chefs de la planète qui viendront régaler le public monégasque – à l’instar de Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter, Hélène Grimaud, Krystian Zimerman, Nathalie Stutzmann, Daniel Lozakovitch, Charles Dutoit, Grigory Sokolov, Julia Fischer, Leif Ove Andsnes, Arcadi Volodos, Bertrand de Billy, Isabelle Faust… n’en jetez plus !



Pour l'heure, c'est le violoncelliste espagnol **Pablo Ferrandez** qui était invité sur le "Rocher" pour une interprétation des "*Variations sur un thème rococo*" op. 23 de **Piotr Illitch Tchaïkovsky**, au côté de la magistrale *5ème Symphonie* d'**Anton Bruckner**. Dans cette brillante composition, Tchaïkovski marque son attachement au style galant du XVIII^{e} siècle, en construisant autour d'un thème classique plein de grâce un ensemble de variations. Le prodige espagnol nous en livre une lecture immédiatement convaincante où le lyrisme poignant impressionne autant que la virtuosité sans faille de la cadence acrobatique. Mais le grand moment de cette première soirée restera indiscutablement la grandiose interprétation de la *Symphonie n° 5* de Bruckner par *Maestro* Yamada et "son" **Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo** – qu'il dirige (musicalement et artistiquement) depuis neuf saisons maintenant !

Et le moins que l'on puisse dire, c'est que Yamada ne laisse pas l'auditeur se reposer dans le flux luxueux du son brucknérien, comme certains de ses confrères ne se privent pas

de faire, et avec lui… la musique avance, poussée par une énergie intraitable ! Ce n'est pas une affaire de *tempo*, car le minutage indique une interprétation plutôt lente (près de 80 minutes…), mais à l'oreille il n'est pas question de lenteur, tant cette énergie seconde constamment le discours. Les *pizzicati* du deuxième mouvement sonnent autant mystérieux que déterminés, et le *tempo* lent du mouvement n'a pas ici grand-chose à voir avec la contemplation, mais plutôt la dureté de l'inéluctable. Il y a dans toute la symphonie une cohérence du propos qui appelle le respect, et cette détermination ne se montre toutefois jamais comme une manière de brutaliser la partition. Yamada, au contraire, laisse la musique respirer chaque fois qu'il le faut, et il sait faire évoluer la perspective pour éviter toute monotonie. Ce Bruckner qui ne cherche pas à être "agréable" s'avère admirable, et le **Philharmonique de Monte-Carlo** se met avec tous ses talents – ici notamment le hautbois de **Matthieu Petitjean** – au service de cette vision du chef d'oeuvre brucknérien magistralement maîtrisée. *Bravo* !

Et si la saison 23/24 est finie, l'OPMC n'est pour autant en vacances, car ce ne sont pas moins de 6 concerts qu'il donneront – dans le cadre du festival d'été « Concerts au Palais Princier » -, entre le 11 juillet et le 8 août (nous y reviendrons…) !

CRITIQUE, concert. MONACO, Auditorium Rainier III, le 16 juin 2024. TCHAÏKOVSKY / BRUCKNER. Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Pablo Ferrandez (violoncelle), Kazuki Yamada (direction). Photos (c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Christian Thielemann dirige la Symphonie n°5 d'Anton Bruckner

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

On avait connu le chanteur/violoniste Dmitry Sinkovky contre-ténor et violoniste (baroque), et voilà que l'on retrouve le caméléon russe comme chef d'orchestre, cette fois, à l'Opéra Grand Avignon – où le perspicace Frédéric Roels l'a engagé pour diriger cette production de *Boris Godounov* de Modest Moussorgski (dans sa première mouture de 1869 en 7 tableaux, donnée sans entracte et s'achevant sur l'agonie du héros, c'est-à-dire sur les raucités bizarres de ce premier jet, la plus proche du drame de Pouchkine….), dans une mise en scène signée par

Jean-Romain Vesperini, dont on se souvient du travail sur le Dante de Benjamin Godard à l'Opéra de Saint-Etienne, il y a quelques saisons de cela.



Dans cette coproduction avec l'Opéra de Monte-Carlo, le metteur en scène français a fait le choix de morceler en deux l'espace scénique (décors signés par **Bruno de Lavenère**), avec une partie haute qui correspond à celle du pouvoir (Boris, les Boyards), et une basse où officie le peuple/le chœur. Une division de l'espace qui se veut également isolement psychique du héros, comme dans la première scène où Boris apparaît seul et pensif sur son trône, ou durant la scène de son hallucination où l'immense icône du christ en majesté disparaît derrière des zébrures sanguinolentes (images vidéo d'**Etienne Guiol**), la marque du crime de sang qui ronge jusqu'à son agonie finale le Tsar infanticide. Pour le reste, ainsi

découpé en sept tableaux, l'ouvrage quitte la trame épique chère aux opéras historiques du XIXe siècle pour plonger les spectateurs dans l'immémoriale histoire de la Russie, en gagnant le prodigieux statut de livre iconique. Au crédit du spectacle et des fastueuses images qu'il engendre (une mention au passage pour les somptueux costumes d'**Alain Blanchot** !), il faudra mettre celui d'une fine direction d'acteurs, particulièrement fouillée en ce qui concerne le rôle-titre, et une aptitude à manier les grandes foules, ce qui n'est pas tâche si facile sur le plateau provençal, qui n'est pas celui de Bastille ou même Montpellier.



Au centre de la production, le Boris du baryton-basse croate **Luciano Batinic**. Avec un timbre moins sombre que de coutume dans cet emploi, il ne se montre pas moins impressionnant par l'intensité de sa présence, que par sa concentration intérieure qui fait bien du monologue du II la clé de voûte de la partition. On gardera en souvenir la dernière image où le Tsar agonisant sur le sol se voit couvrir par la foule de fleurs et de terre… Face à lui, la basse géorgienne **Nika Guliashvili** a maille à partir avec la tessiture parfois haute du personnage de Pimène, alors que le registre grave s'avère sonore à souhait. La troisième basse de la production, l'ukrainien **Alexander Teliga**, est en revanche tout à fait à sa place dans la partie de Varlaam, en parfait accord avec la vocalité de son truculent personnage. En Grigori, le ténor **François Rougier** impressionne, et la voix s'est bien développée depuis la dernière fois que nous l'avions entendu, en plus de posséder toute la fougue requise par son personnage. Le Chouïski du ténor croate **Kresimir Spicer** pose un cas de conscience, car si la voix est de toute beauté et d'une incroyable puissance, elle n'a rien du caractère insidieux et inquiétant pour rendre pleinement justice à cette figure, et

il est plus crédible dans celle de Missaïl, personnage qu'il incarne également, avec cette respiration comique qui lui sied (au sein de ce sombre récit). De son côté, **Blaise Rantaonina** incarne un bouleversant Innocent, alors que la partition originale redonne tout son intérêt à Shchelkalov, un **Jean-François Barron** tout d'énergie brute. La mezzo française **Estelle Bobey** est tout à fait crédible avec son Fiodor svelte (malgré un manque de projection vocale qui s'amplifiera avec le temps), tandis que la jeune **Lysa Menu** est la plus touchante des Xenia. *Last but not least*, l'excellente mezzo russe **Svetalana Lifar** offre de sensuelles et opulentes répliques dans son double rôle de La Nourrice et de L'Aubergiste ! Un mot, enfin, sur le **Chœur de l'Opéra Grand-Avignon**, qui réussit un parcours sans faute, remarquablement préparé qu'il est par **Alan Woodbridge**.

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

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

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

.

CRITIQUE, festival. ISTANBUL : 52ème Festival de Musique Classique d'Istanbul (concert de clôture), Auditorium de l'IS Bank Tower, le 13 juin 2024. Récital de Kathia Buniatishvili (piano).

Après avoir assisté à son concert d'ouverture (le 21 mai, avec la jeune pianiste turque Ilyun Bürkev), c'est au concert de clôture du 52ème Festival de Musique d'Istanbul que nous avons eu la chance d'assister, le récital d'une autre pianiste, l'une des plus médiatisées et célébrées de notre temps : la pianiste franco-géorgienne Khatia Buniatishvili !



Prévu le 1er juin, mais reporté au 13 après avoir été annulé en raison de l'état de santé de la pianiste, le concert n'a pas eu lieu dans le magnifique Opéra d'Istanbul (intégré à l'Atatürk Kültür Merkezi où nous avions assisté, la veille, à une version chorégraphique de "Carmina Burana" dans le cadre d'un autre festival, lyrique et chorégraphique celui-là, ayant lieu au même moment à Istanbul…), mais à l'**Auditorium de l'IS Bank Tower,** l'un des plus hauts grattes-ciel de la mégalopole turque, dans le quartier de Levent, un peu en marge du centre historique. L'Auditorium ressemble étrangement à celui qu'abrite la Principauté monégasque, le fameux Auditorium Rainier III, tant par son architecture intérieure que par sa capacité d'accueil en termes de places. La star du piano arrive dans une magnifique robe-fourreau noire, moins "décolletée" que de coutume cependant, et semble vraiment

heureuse de jouer devant un public stambouliote auquel elle avait fait faux-bond deux semaines plus tôt.

Et c'est un programme très éclectique qu'elle propose, de **Satie** à **Liszt**, en passant par **Bach, Chopin** ou **Beethoven**, enchaînant toutes les pièces sans presque marquer de pause, sans entracte non plus, et sans qu'aucun applaudissement du public ne vienne entrecouper les différents ouvrages retenus ici. C'est par la Première des *3 Gymnopédies* d'**Erik Satie** qu'elle débute son mini-marathon pianistique, comme c'est quasi une habitude chez elle de commencer ses récitals avec ce compositeur qu'elle affectionne tout particulièrement. Le mouvement "lent et douloureux" qu'indique la pièce permet de plonger le public dans une sorte de léthargie agréable, poursuivie par le *Prélude N°4* de Chopin, les deux pièces distillant une poésie inouïe, presque éthérée. Buniatishvili joue les deux morceaux comme deux supplications, murmurées et pleines de douceur.

Puis elle s'attaque au plus "gros" morceau de son récital, la célébrissime *Sonate "Appassionata"* de **Ludwig van Beethoven**. Le souffle de l'inspiration est reconnaissable, chez cette artiste assez inclassable et touche-à-tout. De façon fort pertinente, elle privilégie ici le geste à la mélodie, et le grand angle au gros plan : le thème du premier mouvement se fait vrombissement d'accords, ou celui du finale, cavalcade anxieuse. La dramaturgie de la sonate semble ainsi obéir à un décret supérieur, ou à une implacable nécessité ; et c'est au prix parfois, reconnaissons-le, d'une certaine brutalité, manifestée par des à-coups un peu trop rudes. Dans l'*Andante* central, on admire son soin du détail, surtout dans la première variation du thème, où Beethoven a félonnement multiplié les soupirs : intelligemment fidèle au texte, la pianiste trouve une qualité de timbre qui ne nuit nullement à la continuité de la ligne mélodique.



Après Beethoven, Bach, dans un arrangement de la *Suite orchestrale N°3* par la pianiste elle-même, tout en légèreté, finesse et grâce, conduite pensée et pesée des voix, *tempo* mesuré, nuances subtilement amenées… tout ceci fait montre d'un art de jouer du piano en vraie *Maestra*, que corroborer ensuite un poignant et mélancolique *Ständchen* extrait du *Schwanengesang* de Schubert. Une Mazurka de Chopin – suivie par les Barricades mystérieuses de **Couperin** – plus tard, c'est à nouveau au *Kantor* de Leipzig qu'elle revient avec à nouveau une transcription (de Liszt cette fois…) du P*rélude et Fugue pour Orgue* en La mineur, où son toucher incontestablement peaufiné, et sa sensibilité distillée l'impose comme une des grandes interprètes de Bach. Elle reste ensuite, et pour finir, avec **Franz Liszt**, l'un de ses autres compositeurs fétiches, dont elle interprète tour à tour la *Consolation N°3* et la *Rhapsodie Hongroise N°6*, deux morceaux, qui résument en a trois minutes d'intervalles le style et le tempérament de cette pianiste. Car son jeu n'est pas plus en demi-teinte que ses programmes tant elle n'hésite pas à dilater dynamique et tempo avec une maîtrise époustouflante. Quitte à parfois donner l'impression, un peu simpliste, qu'il n'existe que deux nuances de tempo, le plus lent possible et le plus vite possible. Ainsi nous fait-elle passer le plus souvent d'un noble et prenant *lento* à un *presto* avec une urgence haletante qui sacrifie parfois au passage la lisibilité de la ligne musicale au profit de l'impact de la virtuosité. Dans les passages lents du premier morceau, elle fait preuve d'un toucher subtil et d'une conduite du discours irréprochable, réussissant l'ardu défi de ralentir à ce point le tempo sans jamais désagréger la phrase musicale. Dans les passages rapides de la deuxième, elle semble avoir dix doigts à chaque main tant les notes s'enchaînent avec une facilité déconcertante tout en demeurant, là aussi, admirablement

phrasés. Enfin, dans les passages les plus puissants et fiévreux, elle fait preuve d'un engagement et d'une fougue de feu, brûlant le clavier sous ses doigts, et si le tempo va parfois trop loin pour la clarté musicale, la maîtrise de la sonorité reste sans défaut.

Emportée par sa générosité – et la standing ovation que lui réserve le public stambouliote à l'issue de la dernière pièce ! – elle lui offre deux bis, d'abord une échevelée interprétation de la *Grande Polonaise brillante* de Chopin, avant une délicate et très *jazzy* version de "La Javanaise" de Serge Gainsbourg, qui finit d'emporter l'audience. Si la pianiste géorgienne possède des détracteurs, voilà en tout cas une pianiste qui ne laisse jamais indifférent, et dont les prestations, d'un niveau pianistique époustouflant, sont pour nous à chaque fois des heures jouissives!

_____

CRITIQUE, festival. ISTANBUL : 52ème Festival de Musique Classique d'Istanbul (concert de clôture), Auditorium de l'IS Bank Tower, le 13 juin 2024. Récital de Kathia Buniatishvili (piano). Photos (c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Kathia Buniatishvili interprète le « 3ème Impromptu » de Franz Schubert

CRITIQUE, danse. 29ème FESTIVAL DE MARSEILLE, Théâtre national de La Criée, le 14 juin 2024. « …How in salts desert is it possible to blossom… » par Robyn ORLIN

Pour cette 29e édition du Festival de Marseille, placée sous la houlette de Marie Didier, l'ouverture était double, proposant au public de la Vieille Charité un voyage sensible vers les rives de la Méditerranée tunisienne avec Khalil Epi avant de l'embarquer dans une traversée bien plus lointaine, direction l'Afrique du Sud, avec Robyn Orlin au fameux Théâtre national de La criée. Et quel périple que celui-ci ! Avec « *…How in salts desert is it possible to blossom…* », la chorégraphe sud-africaine signe une œuvre bouleversante et radicalement joyeuse qui pourrait bien rester comme l'événement le plus fort de cette nouvelle édition. Une réussite éclatante qui confirme que le festival de Marseille a fait le choix d'une programmation à la fois exigeante, politique et résolument tournée vers le monde.

Robyn Orlin, enfant de la lutte contre l'*apartheid*, n'a jamais cessé de documenter les oppressions et les violences qui traversent son pays d'origine. Mais chez elle, jamais de

plainte, jamais de misérabilisme. Sa force, sa marque de fabrique, c’est cette capacité à sublimer la résistance, à extraire une vitalité explosive des terrains les plus arides. Avec sa nouvelle pièce, elle plante son décor à Okiep, une ancienne région minière du Cap-Nord, où un siècle d’extraction coloniale a laissé des sols épuisés et une population meurtrie. C’est là, dans ce désert de sel, que la chorégraphe est allée à la rencontre du ***Garage Dance Ensemble***, compagnie dirigée par **Alfred Hinkel,** danseurs et danseuses de la communauté « *Coloured* » qui, rejetés à la fois par l’ancien régime et par le nouvel ordre nationaliste, ont exprimé leur lassitude de n’être que les sujets d’études académiques sur leurs origines : « *Nous voulons simplement dire qui nous sommes et comment nous célébrons la vie*« , ont-ils confié. C’est cette phrase devenue *credo* que Robyn Orlin a magnifiquement fait sienne.



Sur le plateau du **Théâtre national de La Criée**, la réponse à « *comment peut-on fleurir dans un désert de sel* » prend une forme résolument sensorielle. La pièce, à la beauté plastique confondante, convoque la danse bien sûr, mais aussi les chants envoûtants du duo ***uKhoiKhoi***, dont la musique *a cappella* vient saisir l'âme, et des vidéos d'une splendeur hypnotique. Le spectacle convoque la nature : dans cette région du *Namaqualand*, après les pluies hivernales, le semi-désert se recouvre en août et septembre d'un tapis de milliers de marguerites sauvages. C'est ce miracle que **Robyn Orlin** met en scène, à travers des images kaléidoscopiques où les tissus colorés des danseurs se transforment en explosions florales, et à travers les corps eux-mêmes, qui se dépouillent de leurs couches de vêtements dans une métaphore de renaissance. Tout est mouvant, en perpétuelle métamorphose, à l'image de ces identités qui se cherchent et s'affirment.

On est frappé par la présence magnétique des interprètes, dont le rire communicatif et maternel de la danseuse **Esmé Marthinus**, une véritable force de la nature, ou la puissance scénique de **Byron Klassen**, dont un solo torse nu en jupe orange ensorcelle le public. La gestuelle est d'une simplicité désarmante, jamais dans la virtuosité gratuite, mais d'une efficacité redoutable pour raconter la douleur, la violence sous-jacente (une scène de viol est évoquée avec une pudeur saisissante), mais surtout la possibilité d'une danse réparatrice. La musique, traditionnelle et contemporaine, confère au spectacle des allures de concert, mariant naturellement les cordes qui évoquent l'exploitation minière à des sonorités modernes. La pièce, parfois tendue entre le récit d'un monde violent et l'irrépressible pulsion de vie, ne laisse jamais indifférent. Et c'est précisément là que réside sa force. Il y a dans « …H*ow in salts desert is it possible to blossom*… » une urgence à dire la vie qui emporte tout sur son passage, une frénésie joyeuse qui contraste avec ce qui est

dénoncé. La salle, conquise, n’a d’ailleurs pas résisté à cette énergie contagieuse, se levant pour une *standing ovation* qui a scellé cette belle communion.

On ressort de ce spectacle avec le sentiment d’avoir assisté à une véritable cérémonie, un acte de foi en la beauté et en la résilience humaine. En ouvrant les portes de sa 29e édition sur cette œuvre majeure, le **Festival de Marseille** signe un moment de grâce qui donne le ton d’une édition résolument ancrée dans son temps, célébrant la liberté formelle et intellectuelle comme un espace d’engagement et de partage.



CRITIQUE, danse. 29ème FESTIVAL DE MARSEILLE, Théâtre national de La Criée, le 14 juin 2024. « …How in salts desert is it

possible to blossom… » par Robyn Orlin et Garage Dance Ensemble. Crédit photographique (c) Pierre Gondard

---

CRITIQUE, danse. ISTANBUL : 15ème Festival d'Opéra et de Ballet d'Istanbul, Atatürk Kültür Merkezi (Opéra d'Istanbul), le 12 juin 2024. Carl ORFF : Carmina Burana (version chorégraphique). Choeur, Orchestre et Ballet de l'Opéra National d'Istanbul / Tolga Atlay Ün (direction).

Étrenné avec une version scénique de *Der Fliegende Höllander* de Richard Wagner, le 15ème Festival d'Opéra et de Ballet d'Istanbul s'est achevé, le

14 juin, par un Concours de Ballet doublé d'un Gala réunissant certaines Étoiles des plus grandes maisons de ballet du monde – soit un jour après la clôture (avec un récital de Khatia Buniatishvili, nous y reviendrons…) de l'autre grand festival stambouliote qu'est le Festival de Musique d'Istanbul (qui fêtait, lui, sa 52ème édition…). Les 11 et 12 mai, c'est à une version chorégraphique de la célèbre Cantate scénique *Carmina Burana* de Carl Orff que le public stambouliote était convié, celui-ci étant venu en masse (les deux dates affichaient complets depuis long…) dans la superbe grande salle de l'Atartük Kültür Merkezy (Centre Culturel Atatürk), sis sur la non moins célèbre Place Taksim, le coeur battant de la mégalopole turque (avec ses 15 millions d'habitants).



Le festival, dirigé par **Tan Sagtürk** (Directeur général et artistique de toutes les maisons d'opéra et festivals lyriques "nationaux" de Turquie), n'a pas lésiné sur les moyens pour en mettre plein les yeux (et les oreilles) du public (le spectacle a vocation à tourner dans les grands festivals d'été en Turquie type Bodrum, Ephèse ou encore Aspendos), avec une pléthorique équipe artistique comprenant – en plus du **Choeur, de l'Orchestre et du Ballet de l'Opéra National d'Istanbul** (plus un choeur et un ballet d'enfants) dirigé ce soir par le chef turc **Tolga Atalay Ün** – deux metteurs en scène (**Volkan Ersoy** et **Sunal Savaskurt**), 5 chorégraphes (**Deniz Özaydin, Berk Saribay, Özgür Adam Inanç, Alper Marangoz et Fehrat Günes**), **Fehrat Karabaya** à la scénographie, **Olcay Engin Kaymaz** aux costumes et enfin **Buhran Sezer** aux lumières !

Toutes les installations techniques de la principale scène lyrique d'Istanbul sont mises à contribution, et ce que l'on voit est tout simplement spectaculaire, avec une scène tournante et les tuyaux du *sofito* (le plafond à barreaux fait pour permettre aux décors de se déplacer sur la scène) qui se voient ici attribuer une place centrale en se mouvant en tout sens pour former un flot ininterrompu d'images saisissantes, comme des vagues mouvantes, tandis que les danseurs "performent" en contrebas, dans des lumières vives toujours changeantes, souvent rougeoyantes ou bleutées. Le résultat est un vrai show à l'américaine (ou plutôt *alla turca* !), où l'on ne sait où donner des yeux et de l'oreille, avec ses choeurs, ses danseurs, et ses solistes (danseurs ou chanteurs) qui s'entrecroisent/s'entremêlent non-stop pendant les 1h15 que dure la cantate du compositeur allemand, écrit pour la scène mais pas (spécifiquement) pour un ballet.



Lequel, ici, enchaîne les figures acrobatiques, les gestes saccadés, les sauts, les portés audacieux, et autres roulés, censés illustrer les mots de la *Cantate* de Carl Orff. Dans les variations infinies de gestes, dans les courses effrénées, dans les changements fréquents de pas, de figures, de pirouettes, les ensembles sont impressionnants d'énergie et d'engagement. Peu ou pas d'interruptions, de temps laissé à la poésie d'un corps s'évadant dans l'espace, car c'est tout le corps de ballet qui est continûment en scène et ensemble, hors lors d'interventions du choeur (qui se meut également en tout point du vaste plateau de l'AKM), ou des solistes qui affichent rien moins que le grand baryton italien **Simone Piazzola** (en *guest star*), mais la soprano colarature turque **Nazli Deniz Süren** n'a pas à pâlir devant son confrère, avec ses aigus cristallins, tandis que le ténor turc **Ufut Toker** offre une voix vaillante et bien projetée (et ce d'autant plus facilement que les trois solistes sont "sonorisés"). Les 24 chants qui composent *Carmina Burana* (à partir de poèmes et textes dramatiques des XIe, XIIe et XIIIe siècles) sont non seulement servis par un plateau vocal de belle tenue, mais aussi par une remarquable prestation du chœur (pleine d'homogénéité et de musicalité), évidemment au centre de la partition, et un orchestre au sommet de sa forme (avec notamment un pupitre de flûtes de très haut niveau).

Un spectacle longuement plébiscité par le public stambouliote – et dont on est personnellement sorti abasourdi !

CRITIQUE, ballet. ISTANBUL, Atatürk Kültür Merkezi (Opéra d'Istanbul), le 12 mai 2024. Carl ORFF : Carmina Burana (version chorégraphique). Choeur, Orchestre et Ballet de l'Opéra National d'Istanbul / Tolga Atlay Ün (direction).

Photos (c) DR.

VIDEO : Extrait de « Carmina Burana » à l'AKM d'Istanbul

CRITIQUE, concert « sportif ». MONTPELLIER, Opéra-Comédie, le 13 juin 2024. Dylan Corlay : Tour d'orchestre(s) à bicyclette !

Avant les étapes juillettistes du Tour de France, le *Tour d'orchestre(s) à bicyclette* de Dylan Corlay fait étape ce 13 juin à Montpellier, sur son parcours de Saint-Quentin jusqu'à Nice. Le public est convié à un concert-spectacle rempli d'humour, labellisé « Olympiade culturelle » par les JO 2024.

***Tour d'orchestre (s) à bicyclette* : étape à Montpellier !**



Il était une fois un chef d’orchestre touche-à-tout, Dylan Corlay, marrainé par la fée Jeannie Longo. Tous deux imaginèrent une performance artistico-sportive consistant pour Dylan à se déplacer sur sa petite reine pour rallier des champions (olympiques et paralympiques), des musiciens et cyclistes anonymes dans son sillage. Avec le vent dans les rayons, chaque halte fut l’occasion de rencontres participatives et magiques avec les habitants. Chaque maison d’opéra ou de concert (du royaume) les accueillit en effet pour un spectacle avec leur propre orchestre à l’**Opéra-Comédie de Montpellier**. Participation, humour et performance furent les trois sortilèges que Dylan partagea avec les jeunes et les familles en liesse.

Ce spectacle musical et gestuel (mise en scène de **Jean-Daniel Senesi**) a le dynamisme des grandes fêtes populaires et l’esprit poétique des premiers films muets. Dylan porte

d'ailleurs la moustache sophistiquée « 1900 » et la queue de pie par-dessus son short cycliste, tandis que les galops fin-de-siècle (Strauss, Offenbach) puis le *swing de Gospels* rythment la soirée. Ce spectacle vivant est PARTICIPATIF : l'auditoire est convié à chanter la mélodie de tubes classiques, accompagnés par l'orchestre *mezza voce*. De la *Petite musique de nuit* (Mozart) à l'ouverture du *Barbier de Séville* (Rossini), de *Bella ciao* au fier refrain du toréador dans *Carmen* (Bizet), les sollicitations sont exigeantes. Mais clairement dirigées par le chef tourné vers le public. Le tour européen n'est pas oublié par Dylan endossant les maillots aux couleurs de divers drapeaux : il s'ouvre sur l'Angleterre royale de *Pomp and Circumstance* (Elgar). Démarche plus inclusive encore, quelques classes de Montpellier et de Nîmes ont préparé les chœurs de l'*Hymne à la joie* (4 jours après le scrutin des Européennes), de *Carmen* et l'iconique « chanson à bicyclette ». Réparties en demi-cercle au balcon, les jeunes voix englobent l'auditoire et jusqu'au plateau de l'orchestre.

L'HUMOUR irrigue le montage musical d'un concert, sans programme papier. Si quelques mouvements d'œuvre-clé sont entièrement interprétés, c'est soit un pur moment poétique, soit la B.O. d'un gag, telle la mort du chef sur la *Marche funèbre* (Chopin, *Sonate op. 35*), puis sa résurrection sur le lever du jour de *Peer Gynt* (Grieg). Gag plus attendu, le départ successif des instrumentistes sur l'*Adagio* final de la *Symphonie des adieux n° 45* (Haydn) suggère-t-il la permanence des revendications sociales ? Actionnés par le chef enfourchant son mini vélo, les klaxons accompagnent les contretemps de la valse du *Danube bleu* (J. Strauss). Plus subversifs, les pas de côté se situent dans la filiation des concerts Hoffnung. Plusieurs méli-mélo ponctuent en effet le show. Enchaîner la chanson des Tri Yann avec la Pavane de Fauré, puis la *Toccata en ré mineur* (J.-S. Bach) dans une orchestration de Dylan Corlay : c'est un défi que relèvent les musiciens de l'**Orchestre national de Montpellier** (OONM). Pour d'autres numéros, le Tour devient l'enchaînement de standards

du répertoire, assenés en *pitch* de 5 secondes – *Les Quatre saisons,* les trompettes d'*Aïda*, l'ouverture du *Freischütz* et les trois coups du destin de la *Cinquième* de Beethoven caracolent avant de se fondre dans un joyeux vacarme.

Enfin, ce *show* est SPORTIF lorsque le chef invite des athlètes montpelliérains sur son Tour. Sur l'*Habenera* de Carmen (Bizet), **Alex Jumelin** (quatre fois champion du monde dans la discipline *BMX Flat*) éblouit le public par ses périlleuses circonvolutions sur l'étroit devant de scène. La *break dance*, elle aussi nouvelle discipline des JO, fait ensuite irruption. Trois jeunes *breakdansers* font assaut de sauts et de rotations, superbement calés sur des roulements percussifs. La fièvre ne descend pas lors du final *Tico-Tico* (Zequinha de Abreu). La performance sportive, c'est aussi celle des musiciens aux taquets, aux taquets lors des enchaînements, et parfois en autonomie sous l'archet-baguette de la violon solo (Aude Périn-Dureau) de l'OONM.

Conjuguer la culture, le sport et les modes doux de transport : quel lien social ! Aussi, la captation de ce concert-spectacle par FR3 est attendue avec impatience…

CRITIQUE, concert « sportif ». MONTPELLIER, Opéra-Comédie, le 13 juin 2024. Dylan Corlay : Tour d'orchestre (s) à bicyclette ! Photos (c) OONM.