CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Gaveau, le 4 février 2025. Récital de Nadine SIERRA. Orchestre Lamoureux, Adrien Perruchon (direction)

Nadine Sierra court d'une scène prestigieuse à une autre, et est acclamée partout où elle passe, aucune fausse note dans sa progression. Tout est parfaitement maîtrisé. Sage sur toute la ligne, Nadine n'a jamais mis en péril son précieux instrument. Force est de le constater au vu de la galerie d'héroïnes qu'elle a incarnées, passant avec prudence, par gradation successive, des Musetta, Norina, Gilda, Zerlina, aux Juliette, Violetta et Lucia. La soprano américaine est revenue hier soir sur la scène de la Salle Gaveau dans un programme transversal, assez proche de l'esprit de son premier album *There's A place for us*. Devant une salle comble et un public chauffé à blanc, Nadine Sierra a de nouveau tutoyé les cimes, nous offrant en prime un florilège de *Encores.*

Rayonnante dans une robe Dior rose aux motifs coquillages, **Nadine Sierra** se jette, comme toujours, sans se poser de questions, dans les flammes de son art, déployant une énergie virtuose, un aigu et un suraigu impériaux, un souffle long qui soutient un *legato* parfait. Elle fait une démonstration

éclatante de toutes ces qualités, dès l'ouverture du programme, nous faisant l'offrande de moment de pure émotion, avec les airs de *La Rondine* de Puccini, « *Chi il bel sogno di Doretta* », et « *Depuis le jour* » de *Louise* de Gustave Charpentier. Elle enchaîne ensuite avec une Juliette, toujours aussi impériale. La valse « *Ah, je veux vivre* », écrite dans un registre central, permet ici d'entendre un timbre sensuel et chaud de vrai *soprano lirico*, capable toutefois de colorature étourdissantes. Dans le tragique « *Dieu, quel frisson court dans mes veines* » qu'elle nous livre en seconde partie de concert, elle n'ajoute aucun pathos superflu, aucun expressionnisme exagéré, son chant y reste parfaitement belcantiste. Et que dire de sa Violetta sur laquelle on a déjà tant écrit. Le succès paraît assuré avant même que la soprano ait émis une seule note. Avec une technique sans faille, elle aborde *« E strano… sempre libera »*, comme si elle se promenait en toute décontraction dans un jardin entièrement familier. Elle enchaîne trilles et vocalises avec une agilité confondante. Le registre aigu est électrisant. Malgré son aisance évidente, Nadine Sierra démontre qu'elle sait doser ses effets, loin de la pyrotechnie vocale. Elle compose, par toute une palette de variations et de nuances, un portrait remarquable de Violetta. Elle donne ici libre court à la frivolité de la courtisane tout en laissant entrevoir déjà, par ses accents et couleurs, les affres de l'héroïne déchue. Elle sait désormais, bien mieux que jadis d'ailleurs, donner essence humaine à un personnage au-delà des perles vocales. Cette texture de chair et de sang, on l'entend ici dans *La Traviata,* et on l'entendra également dans l'air de la folie de *Lucia di Lammermoor* en toute fin de programme.

Dans la seconde partie, l'artiste parée d'une robe fourreau noire, sertie de perles diamantées, nous amène hors des sentiers battus de l'opéra, en offrant une somptueuse interprétation de *Summertime,* mettant en lumière un registre

grave qui ne manque pas de séduction. En forme de conclusion, Nadine Sierra nous livre un *scoop* : ce soir, c'est le dernier soir de sa *Lucia*… *« Why »* ? lui lance alors en chœur le public chamboulé par cette annonce. Parce qu'explique-t-elle, elle estime aujourd'hui devoir s'arrimer à un autre horizon, et laisser le personnage à d'autres, ce qui dénote la grande humilité de la chanteuse, mais aussi la conscience que son expérience est aussi un passage de relais… Mais à quel rôle rêve-t-elle désormais, elle qui a mis un point d'honneur de passer à pas feutrés, des légers aux lyriques ? Le florilège des *Encores* qui va suivre, semble nous tendre un début de réponse…

Comme à son habitude, avec la générosité qu'on lui connaît, **Nadine Sierra** nous offre une avalanche de bonus. En hommage à ses racines (et sans nul doute, à sa maman, comme à chacun de ses concerts) elle nous livre une relecture envoûtante de *Besame mucho* en duo avec un contrebassiste. Dans ce registre la soprano américaine use une fois de plus de l'alliage ensorcelant d'un grave moiré et d'un aigu étincelant pour nous mettre à genoux. Elle poursuit ces *Encores* par deux air d'opéra : l'un qu'elle porte avec le cœur et l'âme de concert en concert, « *O mio babbino caro* » extrait de *Gianni Schicchi*, et l'autre, le monologue d'une diva prénommée Floria. Et c'est donc « *Vissi d'arte* » que Nadine Sierra nous tend en bouquet-surprise. Le timbre, le grave, tiennent ici toute leur place dans cette interprétation qui manque toutefois un tantinet de corps pour être pleinement convaincant. Mais déjà la nuance est de mise : nullement hystérique, cette diva-là est toute en frémissement d'amour et lumineuse douleur. Insatiable, Nadine Sierra ne quittera la scène qu'à 23 heures, après deux heures et demie d'un *one-woman-show* éblouissant. En maîtresse de cérémonie, elle a dispensé une leçon de chant qui a, comme toujours, fait chavirer le public et conduit l'**Orchestre Lamoureux**, sous la

direction d’**Adrien Perruchon**, à donner le meilleur de lui-même.



CRITIQUE, concert. PARIS, Salle Gaveau, le 4 février 2025. Récital de Nadine SIERRA. Orchestre Lamoureux, Adrien Perruchon (direction). Toutes les photos © Jean-Yves Grandin

VIDEO : Nadine Sierra interprète l’air « *Ah, je veux vivre* » extrait de « Roméo et Juliette » de Charles Gounod

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle-aux-grains, le 31 janvier 2025. K. WEILL. Lambert Wilson / Bruno Fontaine (piano) / Alexandra Cravero (direction)

Lambert Wilson et l'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** ont programmé deux concerts pour rendre hommage à **Kurt Weill**. Ce spectacle mêlant théâtre, chant et musique symphonique est très original. Lambert Wilson joue plusieurs personnages dont Kurt Weill. Il se change et se maquille à vue. Très peu d'accessoires lui permettent de donner vie à ses personnages. Sa diction parlée comme chantée est impeccable dans toutes les langues.

De manière chronologique le public est amené à suivre les voyages de Kurt Weill. Bien sûr, au début en Allemagne, son association avec Berthold Brecht est fructueuse. L'*Opéra de quatre sous, Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* et de nombreuses chansons en témoignent ce soir avec de larges extraits, ce début *ass*ez sombre ne cachant pas les affres de la misère de la fin des années 20. Fuyant en 1933 les persécutions nazies, Kurt Weill se réfugie ensuite à Paris. *Le*

Grand Lustucru, Je ne t'aime pas et *Youkali* illustrent cette période heureuse. Sa musique change et devient plus lumineuse. L'humour y est moins grinçant. En 1935 Weill part aux USA. Il conquiert rapidement *Broadway* avec des œuvres brillantes et heureuses. Sa musique permet de comprendre combien il se sent bien dans ce pays. Les extraits choisis sont plein d'esprit, de fantaisie et de joie de vivre ; ils sont un vrai bonheur.

Lambert Wilson esquisse des pas de danses, l'orchestre se pare de mille couleurs. L'évolution stylistique de Kurt Weill est assez spectaculaire. C'est un peu un grand écart entre sa période allemande et américaine. Les musiciens de l'**Orchestre national du Capitole de Toulouse** semblent se régaler. Chaque pupitre à son moment de gloire : cuivres et percussions en particulier. Au centre de l'orchestre, juste devant la cheffe, le piano de **Bruno Fontaine** est roi. Le jeu subtil et incroyablement varié du pianiste est ensorcelant. La direction d'**Alexandra Cravero**, parfois avec les poings, choisit la précision et la rigueur. La manque de souplesse se ressent dans la musique écrite en France et surtout celle pour *Broadway.* Le chanteur et le pianiste épousent parfaitement les changements stylistiques. Les extraits des comédies musicales ont tous les saveurs attendues. Ce spectacle est sonorisé subtilement. Les jeux de lumière discrets sont très suggestifs et proposent des ambiances diverses. Kurt Weill est bien un musicien inclassable tant il excelle dans tous les genres. Ce spectacle très original avec des artistes de haut vol en fait la belle démonstration.

CRITIQUE, concert. TOULOUSE, Halle-aux-grains, le 31 janvier 2025. K. WEILL. Lambert Wilson / Bruno Fontaine (piano) / Alexandra Cravero (direction). Crédit photographique © Hubert

Stoecklin

CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FERRAND, Opéra-Théâtre, le 31 janvier 2025. VERDI : Le Trouvère. David Banos (Manrico), Irina Stopina (Leonora), Paolo Ruggiero (Luna), Chinara Shirin (Azucena)… Aquiles Machado / Martin Mazik

Et de 3 ! Après *Turandot* et *Norma*, c'est au tour du *Trouvère* de Giuseppe Verdi d'être présenté – sur la scène de Clermont Auvergne Opéra – par la compagnie lyrique espagnole Opera 2001 (basée à Alicante). Si les deux premiers titres avaient bénéficié du vaste plateau de la Maison de la culture, c'est au ravissant (mais petit) théâtre de la Place de Jaude (500 places) que sont données cette fois les représentations (trois en 24h avec deux distributions différentes) !

Et c’est à nouveau le ténor-metteur en scène vénézuélien **Aquiles Machado** qui se colle à la mise en scène, qui se veut “itinérante”, et donc simplifiée à l’extrême, avec essentiellement l’utilisation de toiles peintes… “à l’ancienne” pourrait-on dire. L’avantage est de rendre pleinement lisible l’action, où les deux factions rivales arborent des couleurs différentes (bleutées pour la noblesse espagnole et rougeâtres pour les gitans). La direction d’acteurs se montre discrète, mais soutient *a minima* le drame, et l’engagement des chanteurs-acteurs réunis à Clermont-Ferrand fait le reste.

En Leonora, la soprano française **Irina Stopina** a toutes ses chances pour continuer à faire une belle carrière : égalité des registres, intensité dramatique, registre grave nourri, ou encore contrastes habilement négociés entre grâce et énergie. Un grand bravo à elle ! Son partenaire masculin, le ténor espagnol **David Banos** suscite le même enthousiasme, tant chez votre serviteur que parmi le public qui lui offre, à juste titre, un beau triomphe au moment des saluts. Et ce que l’on apprécie avant tout chez lui, au-delà de la puissance phénoménale de la voix, ce sont les nuances qu’il parvient néanmoins à faire apparaître dans la partie de Manrico, comme dans le fameux air « *Ah si ben mio* » sur lequel tout le monde ou presque se casse le souffle, mais ici négocié avec un bel art de la demi-teinte. Pour autant, le tonitruant et redoutable « *Di quella pira* » ne lui pose pas le moindre problème, et le métal autant que la clameur de trompette ici requise sont bel et bien présents. Quel bonheur également de voir le rôle d’Azucena distribué à une jeune chanteuse, en l’occurrence la mezzo **Chinara Shirin**), en lieu et place d’une interprète « sur le retour » comme c’est (trop) souvent le cas… La chanteuse azerbaïjannaise déploie de puissantes ressources de mezzo-soprano, avec un aigu ferme et un grave naturellement riche, doublé d’un art consommé de la dynamique

expressive. Par ailleurs, sa formidable présence scénique lui permet de donner de son personnage un portrait ni banal ni vulgaire, et elle récolte elle aussi un véritable plébiscite auprès de l'audience. Sans que l'on sache s'il était malade, le Comte de Luna du baryton italien **Paolo Ruggiero** ne rend pas justice à son personnage, avec un phrasé chaotique et des passages de registre laborieux, mais la prestation de la basse ukrainienne **Viacheslav Strelkov** (Ferrando) s'avère bien pire, avec un chant manquant totalement de justesse. Les deux *comprimari* – Leonora Llieva en Inés et Federico Parisi en Ruiz – n'ont pas de mal à laisser un meilleur souvenir.

Malgré quelques décalages entre fosse et plateau et le nombre restreint d'instrumentistes, la direction du chef slovaque **Martin Mazik** ne parvient pas moins à exalter les beautés et les fulgurances orchestrales du chef d'œuvre de Verdi, tandis que le **Coro Lirico Siciliano** se montrent à la hauteur des nombreuses interventions chorales du *Trouvère*. Un beau succès public vient couronner cette soirée verdienne !

CRITIQUE, opéra. CLERMONT-FERRAND, Opéra-Théâtre, le 31 janvier 2025. VERDI : Le Trouvère. David Banos (Manrico), Irina Stopina (Leonora), Paolo Ruggiero (Luna), Chinara Shirin (Azucena)… Aquiles Machado / Martin Mazik / Photo © classiquenews.com

LIRE aussi la critique du même TROVATORE / Le Trouvère de Verdi par notre rédacteur Alexandre Pham, Opéra de Massy, 19 janvier 2025 :

https://www.classiquenews.com/critique-opera-opera-de-massy-le-19-janvier-2025-verdi-le-trouvere-vicent-romero-manrico-irina-stopina-leonora-jiujie-jin-azucena-nicola-ziccardi-luna-orchestre-de-l/

CRITIQUE, opéra. Opéra de Massy, le 19 janvier 2025. VERDI : Le Trouvère. David Banos (Manrico), Irina Stopina (Leonora), Jiujie Jin (Azucena), Nicola Ziccardi (Luna), … Orchestre de l'Opéra de Massy, Constantin Rouits / Aquiles Machado

---

CRITIQUE, concert. MONTPELLIER, Opéra Berlioz, vendredi 31 janvier 2025. « Traversées » : Ravel, Barber, Tchaïkovski. Orchestre national Montpellier Occitanie, Roderick Cox (direction)

Sur la nef Opéra Berlioz, la traversée entre

l'Europe et l'Amérique du nord s'effectue avec splendeur sous la direction de Roderick Cox, directeur musical de l'Orchestre national Montpellier Occitanie depuis septembre dernier. De la *Pavane* de Maurice Ravel aux Symphonies de Samuel Barber et de Piotr Illitch Tchaïkovski, les gradations sonores gagnent en profondeur. Lors de son *interview* sur France Musique, le 9 décembre dernier, le chef d'orchestre Roderick Cox confiait : « *Je suis chez moi à Montpellier, cela me permet d'être dans l'esprit d'équipe et de créer quelque chose sur la scène internationale* ».

S'il est un domaine où les frontières s'effacent, plus encore que celui sportif, c'est bien celui musical qui enjambe les frontières, tout en conservant les identités. Le programme de cette soirée l'illustre parfaitement, déjà par le programme sélectionnant tour à tour la subtile orchestration ravélienne, les orgues monumentaux de Barber avant de remonter le temps avec la fougue romantique de Tchaïkovski. Mais la stature charismatique du chef nord-américain illustre tout autant cet effacement des frontières. L'accueil enthousiaste que lui réserve le public montpelliérain remplissant l'Opéra Berlioz (2.000 places) dévoile une fière appropriation du « chef de son orchestre ». Tel était déjà le cas lors de l'arrivée du chef danois, Michael Schønwandt, en 2015.

Avec sa *1ère Symphonie*, le jeune compositeur **Samuel Barber** (27 ans) fait le pari d'unifier les mouvements traditionnels en une seule entité, comme Schönberg le tentait avec sa *Symphonie de chambre op. 9*. Mais chez le nord-américain, le registre est celui de l'épopée, à l'instar d'un Sibelius ou d'un Honegger. D'emblée, le brasier symphonique brasse flux et reflux

incessants d'une immense formation post-romantique. Si quatre *tempi* (ou phases) se dégagent pleinement, chacun est porteur d'une grandiloquence, de secousses et de ruptures qui se répercutent… jusqu'au pont supérieur de la nef Opéra Berlioz. L'ambitus des registres (de l'excellent tuba jusqu'aux violons) et les alliances de timbres génèrent une densité souvent monolithique. Cette densité s'accommode même d'une construction finale variée (une *passacaille*) qui amplifie le thème initial, sans atteindre la subtilité du final de la *4ème Symphonie* de **Johannes Brahms**. Auparavant, l'interprétation soigne l'unique épisode Vivace. Ici, le motif (évoquant celui straussien de *Till l'espiègle*) caracole de pupitres en pupitres de manière quasi cinématographique.

Dirigée par cœur par Roderick Cox, la *4ème Symphonie op. 36* de **Piotr Illitch Tchaïkovski** soulève les passions conflictuelles au fil de mouvements suggérant les aléas d'une destinée. Le thème initial, désigné par le compositeur comme celui du « Destin », résonne avec une parfaite stéréophonie entre trompettes et cors, alors que la suite manque de rebond dans les syncopes qui creusent habituellement le climat d'incertitude. Si la mélancolie nimbe l'*Andantino* central par la grâce d'une canzone qui circule souplement à l'orchestre, la virtuosité du *Scherzo* fait valoir les piques bondissantes émises par chaque famille – *pizzicati* des cordes, *staccato* des bois et *accelerando* des cuivres. L'*Allegro con fuoco* éclaire la soirée par son joyeux bouillonnement qui dénoue librement les thèmes récurrents.

Sur le podium, la gestuelle d'une force maîtrisée du chef insuffle une énergie qui irrigue tous les rangs de la phalange. Et révèle également la qualité optimale de solistes sollicités par ces œuvres, notamment le corniste (**S. Carboni**) défiant la *Pavane* sur son cor naturel (et non à pistons), le

hautbois solo (**Y. Chang Jung**), rêveur poétique de l'*Andante tranquillo* chez Barber, le basson solo (**R. Bernard**) déroulant les déhanchés syncopés de la symphonie romantique. Aussi, aux saluts, le public trépignant acclame autant le collectif de l'orchestre que les pupitres que le chef fait lever un par un. On ne peut que souhaiter de longues traversées à l'équipage de **Roderick Cox** à l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie.



CRITIQUE, concert. MONTPELLIER, Opéra Berlioz, vendredi 31 janvier 2025. « Traversées » : Ravel, Barber, Tchaïkovski. Orchestre national Montpellier Occitanie, Roderick Cox (direction). Toutes les photos © Marc Ginot

CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Grand-Théâtre (du 29 janvier au 6 février). BELLINI : Norma. K. Deshayes, J. F. Borras, O. Syniakova… Anne Delbée / Paolo Carignani

Lorsque s’ouvre le rideau sur cette *Norma* de Vincenzo Bellini au Grand-Théâtre de Bordeaux, le décor, majestueux, impose aussitôt son inventivité plastique. De chaque côté du plateau, de longues toiles déploient des motifs inquiétants, encres étalées qui figurent de sombres branchages, de chênes forcément. Une fois retirées, elles laisseront voir comme les coques d’un paquebot ou d’un astronef, donnant alors à l’autel central, fortement incliné, l’allure d’une rampe de lancement. S’y dresse le Dieu Cerf, un druide chamanique, longue robe blanche en couches de drapés imposants, heaume argenté surmonté de bois de cerf. D’autres bois, stylisés, s’imposent à l’avant-scène et l’on verra aussi un druide brandissant une serpe géante rappelant cette forme tourmentée, acérée comme une griffe de vélociraptor. Le jeu des lumières tire

parfaitement profit de cet écrin, pour dessiner de voluptueux nocturnes comme des cérémonies d'un blanc écrasant, virant au gris métallique, voire au noir et blanc. Les costumes sont à l'avenant, tout aussi réussis et offrant d'intéressantes passerelles entre Gaule imaginaire et modernité intemporelle.

La mise en scène d'**Anne Delbée** n'en tire pas toujours profit, qui n'évite pas le statisme et laisse parfois les chanteurs désemparés. Ainsi de **Jean-François Borra**s dont le Pollione agite les bras de manière désordonnée mais préfère visiblement se dresser face au public pour chanter sans trop se préoccuper de vérité scénique. **Karine Deshayes** impose une Norma digne, parfois hiératique mais l'on peut aussi s'interroger sur certaines postures, telle celle où elle semble faire une imposition des mains sur Pollione ! A quelques reprises, le chamane récite des textes certes issus de la religion celte mais abscons, couvrant en partie la musique de Bellini sans que l'on sache l'intérêt de ces ajouts. S'y joint un recours à la vidéo parfaitement inutile, qui appuie lourdement certains effets : Norma chérissant les vêtements de ses enfants (acte II, sc. 1) est assez expressive de pour que l'on n'ait nul besoin à l'écran de la frimousse d'un bambin soufflant sur un pissenlit !

En revanche, outre qu'ils sont impeccables de bout en bout, les **Chœurs de l'Opéra de Bordeaux** s'acquittent parfaitement des mouvements de foule les plus divers, du recueillement à l'ire guerrière. Vocalement, le plateau est de bonne tenue. Dans le rôle-titre, Karine Deshayes sait intelligemment accompagner l'évolution de son personnage par une prestation de plus en plus dramatique. Casta diva est ainsi susurré, tout

en retenue et délicatesse, lorsque la prêtresse fera preuve d'un imposant tranchant au tableau final. Tout aussi solide, **Jean- François Borras** compense par la voix ce qui pèche scéniquement. En dépit du temps, le timbre demeure métallique et la projection solaire, avec un vibrato habilement distillé. En Adalgisa, la mezzo ukrainienne **Olga Syniakova** restitue parfaitement les nuances d'un personnage tourmenté malgré, là encore, des choix scéniques étranges tel celui où elle se saisit d'une rose comme le ferait une *rockstar* d'un micro. On saluera aussi la puissance et la profondeur de voix de la basse géorgienne **Goderdzi Janelidze**, impressionnant Oroveso. Les différents ensembles couronnent ces prestations, montrant la complicité des chanteurs. Peut-être faut-il alors rendre justice à une mise en scène qui, malgré ses tâtonnements, leur laisse suffisamment d'espace pour s'épanouir vocalement, au détriment de l'incarnation.

On a connu l'**Orchestre de l'Opéra national de Bordeaux** en meilleure forme. En dépit d'une direction rigoureuse de la part du chef italien **Paolo Carignani**, il manque ici l'élan, la flamme qui devraient nourrir la tragédie. Comme si la direction routinière se contentait de soutenir le plateau. En définitive, une production plutôt réussie malgré quelques faiblesses..



CRITIQUE, opéra. BORDEAUX, Grand-Théâtre (du 29 janvier au 6 février). BELLINI : Norma. K. Deshayes, J. F. Borras, O. Syniakova… Anne Delbée / Paolo Carignani. Toutes les photos © Christian Dresse

VIDÉO : Trailer de « *Norma* » de Bellini selon Anne Delbée à l'Opéra national de Bordeaux

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 23 janvier au 2 février 2025). HAENDEL : Orlando, K. Bradic, S. Stagg, E. DeShong, G. Semenzato… Jeanne Desoubeaux / Christophe Rousset

Il est d'usage dans notre époque rationnelle de penser que la sensibilité d'un autre temps est surannée. Nos codes ne sont plus les mêmes et la vision d'un monde lointain reste diffus dans une ère où tout semble à portée de main. Les histoires de chevalerie nous semblent aussi lointaines que les délires fébriles d'un exotisme révolu. Amadis, Roland, Fierrabras, Lancelot ou d'autres preux chevaliers ont laissé place à un imaginaire translucide qui n'a que la fadeur d'un brouillard sans âme. Mais depuis plus d'un demi-siècle, la révolution « baroque » a remis au goût du jour les livrets d'inspiration fantastique. Qu'elle soit la hiératique mythologie ovidienne ou la grandiloquente geste du Tasse, de l'Arioste ou de Cervantes, le coeur battant des intrigues des opéras baroques a puisé sa source dans l'univers de la fable historiée.

Le retour d'***Orlando*** de **Haendel** sur les planches parisiennes est un véritable événement. L'on se souvient vaguement de la somptueuse production abstruse de Robert Carsen et des Arts Florissants, en 1996 au Théâtre des Champs-Élysées, avec une distribution à tomber. Presque trois décennies plus tard, le **Théâtre du Châtelet** a le courage de monter un tel opéra si méconnu au cœur foisonnant de Paris. Opéra au thème éminemment baroque, puisqu'inspiré du *Roland furieux* de Ludovico Ariosto (L'Arioste). Sujet évocateur de la mythographie française puisqu'il est question de Roland de Roncevaux aux prises avec le dard cruel de l'amour. Si le livret originel d'*Orlando* est signé par un des librettistes stars de l'époque, Carlo Sigismondo Capece, ce n'est qu'une adaptation qu'une main anonyme à conçu pour Händel. D'aucuns pourraient même y voir la main du compositeur lui-même.
Quand Händel crée ***Orlando*** en 1733, le contexte ne lui était pas du tout favorable, au contraire, sa situation à Londres était plus que contestée. Händel était vu comme un proche du roi et surtout du premier ministre Robert Walpole. Ce dernier a affronté cette année là, l'une des pires crises de ses ministeriats. En effet afin de contrer la contrebande et tenir la noblesse d'opposition en tenaille, il a décidé d'une taxe d'accise ou de régie sur les produits de luxe tels le vin, le rhum et le tabac. Cette taxe qui était facturée non dans les ports mais dans les entrepôts était vue par la noblesse, consommatrice compulsive des produits surtaxés, comme une attaque frontale. Déjà bien échauffée contre Händel, la haute noblesse décide alors de s'attaquer au « monopole » du saxon sur l'opéra allant jusqu'à le chasser de son théâtre. Händel était vu comme une créature de Walpole et de sa politique. C'est bien après la création d'*Orlando* en juin 1733 que surgit alors *The Opera of Nobility* en réaction à la troupe de Händel et de la taxe d'accise indirectement.
On l'aura compris, en janvier 1733, Händel était au plus bas de son influence et de son pouvoir en Angleterre, la noblesse l'avait déjà déserté malgré le soutien indéfectible du couple royal. Il a composé *Orlando* vraisemblablement comme un acte de résistance et, malgré tout, de survie. Le livret de Capece a été raboté et réduit à la quintessence en faisant un drame philosophique plus qu'un divertissement curial. Chaque

personnage a une importance cruciale dans cette fable réinventée. Du mage Zoroastro, hiératique moraliste quasiment identique à son pendant mozartien et son double inversée, Dorinda qui incarne le sens commun. Dorinda, personnage inventé de toutes pièces, est semblable à certains personnages shakespeariens qui incarnent la sagesse populaire face aux fureurs héroïques. Dorinda est l'esprit de la « *Merry England*« , l'honnête « *yeoman* » en jupons. Toute la richesse de ce livret se trouve dans la construction dramatique finement ciselée et à la lumière du contexte de création Orlando est une oeuvre aux lectures multiples dont une extrêmement importante a une part quelque peu mystérieuse. Chaque personnage se révèle différent face à l'épreuve d'un anéantissement, une initiation.



Pour la production au Théâtre du Châtelet, alors que tout était réuni pour faire une expérience incroyable, sur le plateau la vision de **Jeanne Desoubeaux** n'a pas permis à *Orlando* d'être autre chose qu'une parodie mal dégrossie de son véritable propos. Avoir adapté ce livret dans une sorte de virée muséale doublée d'une sorte d'action artistique et culturelle passablement agaçante dévitalise la profondeur d'*Orlando* et relègue au dernier plan toute la richesse de son

propos.
Il semblerait que Jeanne Desoubeaux se contente de simplifier une histoire déjà adaptée en 1733. Elle semble ne pas souhaiter que le spectateur s'ennuie, rompant définitivement la confiance qu'on doit avoir dans une oeuvre et son impact. Pour la metteuse en scène, *Orlando* est une confrontation fantasmatique entre le passé et le présent. Si l'idée semblait sur le papier assez stimulante sur notre rapport aux émotions révolues, l'expérience avec un groupe d'enfants s'avère plus confuse qu'efficace. La sobriété de certains des plus beaux airs est totalement balayée pour faire danser des chorégraphies abstruses aux enfants doublant les solistes. Ce dédoublement n'est pas une innovation mais une faute, une distraction sans objet. Par ailleurs les personnages sont tous affublés de costumes poussiéreux et surannés. Dorinda est une sorte de soubrette campagnarde plus mozartienne que le rôle unique que Händel lui a donné. Angelica et Medoro sont des parodies de porcelaines de Meissen ou du très mauvais Fragonard. Zoroastro est le sosie de Michel Foucault, col roulé citrouille et lunettes *70's* et Orlando est une sorte de Louis XIV échevelé. Passons sur la dramaturgie qu'essaye de construire Jeanne Desoubeaux mais nous n'acceptons pas le manque total de compréhension de deux moments magnifiques de cette production. Le trio final de l'Acte I qui est un grand moment de sincérité émotionnelle et de cruauté est mis en scène comme un « *threesome* » entre Angelica, Medoro et Dorinda, exactement le contraire de ce que la musique et le livret racontent, cette scène devient une lecture vulgaire et facile. Et que dire des airs de Zoroastro, qui perdent toute leur puissance philosophique à cause de la présence constante des enfants rendant le message parodique et stupide. Et finalement, le finale de l'opéra, absurde moment où les personnages sont les parents préoccupés venus récupérer leurs bambins dans le musée, dansant une ronde dans le meilleur des mondes *bourgeois-bohèmes*. Ce finale est le parangon de l'oeuvre, une morale où la société brisée et fragile de l'Angleterre de 1733 se retrouve dans la cabane de la Dorinda-*Merry England*. Bref, moderniser c'est bien mais pas en faisant n'importe quoi, n'importe comment !…
Heureusement que musicalement cet *Orlando* est désormais LA version. Après l'enregistrement divin de William Christie chez

Erato ou celui plus expérimental de Jacobs pour Archiv, l'interprétation de *Orlando* de Händel par **Christophe Rousset** et ses ***Talens Lyriques*** est un flux continu de beauté en fosse et sur le plateau. Rousset est définitivement chez lui dans Händel, il saisit la partition avec un souci constant de sertir les plus belles mélodies d'une multitude de couleurs ravissantes. Chaque soliste est mis en avant avec un souci infini du détail, du raffinement, de l'écriture. Christophe Rousset a donné une telle voix à la musique de Händel que juste en fermant les yeux on aurait pu imaginer les incantations du maître saxon sans aucun artifice scénique superflu.
Le plateau vocal est sompteux. Orlando est tenu par la mezzo-soprano **Katarina Bradic** à l'agilité impressionnante et aux couleurs veloutées. Elle incarne Orlando dans toute sa complexité. Angelica est tenue par la soprano **Siobhan Stagg** formidable et irremplaçable dans son « *Verdi piante*« . Medoro est **Elizabeth DeShong**, qu'on a adoré en Fidès dans *Le Prophète* de Meyerbeer à Aix, et qui dans Händel est juste sublime. Dorinda est idéalement campée par la subtilité et la richesse du timbre de **Giulia Semenzato. Riccardo Novaro** fait preuve encore une fois de la maîtrise du style et des écueils du rôle virtuose de Zoroastro. Une telle distribution encourage à aller écouter *Orlando* et se perdre dans la forêt fascinante de cette partition avec une telle équipe artistique.
Faire une production d'opéra au XXIème siècle n'est pas un acte anodin. Comme en 1733, les années récentes ont démontré la fragilité de certains modèles qui s'écroulent comme des châteaux de cartes. Mais, tels le phénix Händel ou la folie de Roland, serons-nous assez fous encore pour ne pas saisir dans ces histoires aux émotions profondes un message qui n'a de complexe que la versification? Orlando ne nous apprend pas seulement à veiller à se surpasser et oublier les plus bas instincts, mais c'est un miroir sur une société qui méprise la sensibilité pure, la communion des arts et le ciment sociétal. Derrière la folie furieuse souvent réside la plus grande sagesse. Cervantes n'en fit-il pas un des corollaires de son monumental Quichotte qui parodiait le *Roland Furieux?* Jane Austen n'en fait-elle pas aussi la fratrie parfaite dans *Sense and Sensibility* ? Ayons donc le plus grand des courages, vivons fous pour trépasser en sages.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre du Châtelet (du 23 janvier au 2 février 2025). HAENDEL : Orlando. K. Bradic, S. Stagg, E. DeShong, G. Semenzato… Jeanne Desoubeaux / Christophe Rousset. Toutes les photos © Thomas Amouroux

---

CRITIQUE, opéra. COMPIEGNE, Théâtre Impérial, le 31 janvier 2025. CAMPRA : Le Carnaval de Venise (1699), Anna Reinhold, Victoire Bunel, Guilhem Worms, Sergio Villegas Galvain, Il Caravaggio, Camille Delaforge (direction). Yvan Clédat & Coco Petitpierre (mise en scène)

Rares les productions comme ce soir aussi réjouissantes visuellement que musicalement. Soulignons même que les

références esthétiques défendues par les décors et les costumes (fabriqués par l'Opéra de Rennes), toute la conception scénographique s'accordent idéalement aux qualités expressives de l'orchestre en fosse (Il Caravaggio), d'une constante souplesse hédoniste, aux nuances maîtrisées, continument renouvelées qui régénèrent la vivacité des récits comme des airs, solos, duos, trios, chœurs…

L'ouvrage de Campra, un opéra-ballet créé en 1699, soit à la fin du règne de Louis XIV, n'est pas à proprement parler *dramatique* ; il collectionne surtout les airs isolés et les ensembles avec ce génie des rythmes de danses omniprésentes, ce dès les premières scènes qui succèdent au Prologue (où paraît une Minerve, moins martiale que déesse de la détente, agent des divertissements et des plaisirs). C'est évidemment la danse qui assure l'unité organique de l'action : elle permet aux instrumentistes de briller… et ce soir avec une maîtrise souveraine. De son côté, la grand finesse de la mise en scène sait éclairer la comique des situations [avec les 5 Polichinelles, tout de blanc vêtus, figures vénitiennes qui commentent, parodient, surlignent aussi chaque séquence], leur référence directe au Carnaval de Venise, aux fresques truculentes d'un Tiepolo, à la verve mordante de Goldoni, accrédite la légitimité du titre de la partition.

Mais de Venise, Campra s'intéresse surtout au mythe sensuel, à

la patrie du désir et des plaisirs, au temple de l’effusion et de la séduction ; le spectacle souligne essentiellement la toute puissance de l’amour, sentiment déferlant peu à peu, comme une force poétique et envoûtante qui soumet tout à son empire [c’est bien le sens du dernier chœur, lors du bal final, après la parodie de la descente d’Orphée aux enfers]…

Joyau baroque au Théâtre Impérial de Compiègne
UN CARNAVAL TRES HAUTE COUTURE



Anna Reinhold, Léonore amoureuse éprise, écartée / La Co(opéra)tive / © Martin Argyrolo

Nuances et accents de l'ensemble Il Caravaggio se déploient dans une clarté et une belle énergie, caractérisant avec beaucoup de naturel et de subtilité chaque séquence émotionnelle. Sur le plan psychologique, c'est surtout le couple Isabelle / Léandre qui est ici central, et donc le plus fouillé ; renforcé même dans sa fusion amoureuse par la figure de Léonore qui ouvre l'action, éprise mais vite écartée, tragique, jalouse, vengeresse ; et qui d'ailleurs disparaît rapidement en fin d'action comme gommée par un Campra, rien qu'intéressé par son affection souveraine pour l'expression d'une impérieuse et ineffable tendresse.

On retrouve cette même suavité rayonnante dans l'univers visuel des metteurs en scène **Yvan Clédat** et **Coco Petitpierre**,

lesquels ne trahissent pas leur origine ; ils viennent de la mode et de l'esprit haute couture ; cela se révèle ici sans réserve, et avec quel goût : immenses glands de passementerie, qui descendent des cintres fort à propos ; sphères colorées en soie texturée, costumes bigarrés qui citent la théâtralité italienne la plus élégante (Commedia dell'arte) dont le luxe raffiné et toujours très juste, se révèle davantage dans le tableau des enfers séparant Orphée et Eurydice,… Tous les éléments de la scénographie produisent matériellement la métaphore de la sensualité, offrant visuellement la sensation de la texture même de la tendresse… Ce que les chanteurs expriment constamment, se voit matériellement sur la scène à chaque moment clé.

La joute amoureuse qui au début oppose les deux femmes rivales (Léonore / Isabelle) s'affirme comme dans un labyrinthe circulaire ; plateau symbolique qui forme un échiquier des sentiments où les passions peuvent s'exacerber ; les cœurs se briser, ou… s'électriser ; dans cette arène sensible, crépitent les intrigues haineuses (fomentées par Léonore et Rodolphe), surtout l'infinie langueur des cœurs épris (Léandre et Isabelle, superbe duo au II ; puis sérénade du trio de Léandre et des musiciens italiens)…



Les musiciens d'Il Caravaggio confirment leur affinité avec le répertoire baroque français. On retrouve en concert les qualités expressives et cette grande sensibilité aux phrasés, si appréciées dans leur dernier album édité par Château de Versailles Spectacles [***Le Devoir du premier commandement***, dévoilant comme jamais la finesse et l'intelligence du jeune MOZART / Die Schuldigkeit des Ersten Gebots (Salzbourg,

1767) enregistrement distingué par notre CLIC de CLASSIQUENEWS : lire notre critique complète ici : https://www.classiquenews.com/critique-cd-evenement-mozart-le-devoir-du-premier-commandement-die-schuldigkeit-des-ersten-gebots-salzbourg-1767-gwendoline-blondeel-charte-sargsyan-mouaissia-il-caravaggio-camil/].



Dans le labyrinthe amoureux se perdent Leonore et Rodolphe, animés par l'esprit de vengeance (© Martin Argyroglo)

Au service de l'irrésistible suavité d'un Campra inspiré par

l’amour, le geste affûté et souple de **Camille Delaforge** éclaire ainsi le raffinement d’une partition qui acclimate les situations de la comédie italienne au style théâtral français. Mieux le geste interprétatif particulièrement convaincant par sa cohérence et sa séduction, replace Campra à sa juste mesure, sachant assimiler la noblesse versaillaise d’un Lully, comme l’élégance motorique de Haendel, préfigurant ainsi dans le genre de l’opéra-ballet, l’immense Rameau à venir.

Vocalement la distribution est irréprochable, attestant l’essor actuel des chanteurs français sur la scène baroque. Parmi une équipe très complice, saluons le duo Isabelle / Léandre (**Victoire Bunel** et **Sergio Villegas Galvain**) qui incarne avec l’épaisseur et la vérité requises, le couple sincèrement épris l’un de l’autre ; le mezzo velouté et intense d’**Anna Reinhold**, Isabelle ardente, éprouvée, juste, puis Eurydice toute aussi crédible ; son Orphée ne l’est pas moins (**David Tricou**, inspiré dans un jeu parodique mesuré), comme **Guilhem Worms** dont les 3 rôles L’Ordonnateur, Rodolphe et enfin Pluton (qui se laisse émouvoir par Eurydice) sont finement abordés. Même enthousiasme pour la piquante et délirante Fortune de **Clarisse Dalles** dont le tempérament vocal et scénique, se distingue lui aussi très nettement.



Clarisse Dalles (La Fortune) : La Co(opéra)tive / © Martin Argyrolo

Nouvelle production de La Co(opéra)tive (sa 9ème précisément), ce Carnaval de Venise est un joyau irrésistible, dont la finesse autant visuelle que musicale captive du début à la fin. Saluons le Théâtre Impérial de Compiègne et son directeur **Éric Rouchaud** de porter ainsi une telle production en tout point réussie et qui réactive toute la magie de l'opéra baroque. Avec d'autant plus d'intensité que l'acoustique du Théâtre Impérial est l'écrin qui se prête parfaitement au travail d'orfèvrerie défendu par l'équipe artistique.

Joué avant Compiègne à Besançon, le spectacle va tourner dans l'Hexagone pour le plus grand plaisir d'un très vaste public ; il est annoncé au Théâtre de Cornouaille, scène nationale de **Quimper**, à l'Opéra de **Rennes** au Théâtre **Sénart**, Scène

nationale, à l’Atelier Lyrique de **Tourcoing**, au Quartz, Scène nationale de **Brest**, sur les planches de L’Équinoxe, Scène nationale de **Châteauroux**, à la MC2: Maison de la Culture de **Grenoble**, Scène nationale, enfin à **Angers-Nantes Opéra…** Production événement. Donc incontournable.



Le couple central : Isabelle et Léandre / Victoire Bunel et Sergio Villegas Galvain

la co[opéra]tive - Le Carnaval de Venise 3 @Martin Argyroglo.jpg

---

CRITIQUE, opéra. Compiègne, Théâtre Impérial, le 31 janvier 2025. CAMPRA : Le Carnaval de Venise (1699), Anna Reinhold, Victoire Bunel, Guilhem Worms, Sergio Villegas Galvain, Il Caravaggio, Camille Delaforge (direction). Yvan Clédat & Coco Petitpierre (mise en scène)

Toutes les photos : La Co(opéra)tive / © Martin Argyrolo

PLUS D'INFOS sur le site de **LA CO(OPERA)TIVE** : http://www.lacoopera.com/la-dame-blanche-1-2

LIRE aussi **notre présentation du CARNAVAL de VENISE d'André CAMPRA** sur la scène du **Théâtre Impérial de Compiègne**, les 30 et 31 janvier 2025 : https://www.classiquenews.com/compiegne-theatre-imperial-campra-le-carnaval-de-venise-les-30-et-31-janv-2025-nouvelle-production-yvan-cledat-et-coco-petitpierre-il-caravaggio-camille-delaforge/

COMPIEGNE, Théâtre Impérial. CAMPRA : Le Carnaval de Venise, les 30 et 31 janv 2025. Nouvelle production. Yvan Clédat et Coco Petitpierre / Il Caravaggio. Camille Delaforge.

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le

30 janvier 2024. SCHUBERT / MAHLER. Orchestre national de Lyon, Nikolaj Szeps-Znaider (direction)

Alors que l'Auditorium Maurice Ravel de Lyon s'apprête, en février, à fêter son 50ème anniversaire – en même temps que les 150 ans de Maurice Ravel et les 100 ans de Pierre Boulez et de Luciano Berio, auxquels trois concerts leur seront dédiés ce même mois -, c'est pour l'heure Schubert et Mahler qui sont célébrés, à travers deux ouvrages emblématiques de leur auteur, la *Symphonie Inachevée* et *Le Chant de la terre*.

Le programme débute donc avec la fameuse *Symphonie N°8* dite "*inachevée*" de **Franz Schubert**, dans laquelle le chant des contrebasses et des violoncelles retient positivement l'attention, tandis que le hautbois et la clarinette s'épanouissent dans un fondu de grande beauté. Bien qu'on aurait souhaité plus de tension encore dans le premier mouvement, la direction de **Nikolaj Szeps-Znaider** s'avère efficace, et il fait en sorte que la fin du deuxième mouvement laisse l'auditeur dans l'indéfini, l'incomplet, l'éternel…

Après cette courte première partie, le directeur musical de la phalange lyonnaise déchaîne les éléments du "*Chant de la Terre*" de **Gustav Mahler**, une œuvre écrite en 1908 mais qui ne sera créée par l'ami Bruno Walter qu'après la disparition du

compositeur. Cette œuvre sombre est notamment le reflet de la période noire que traverse Mahler car au décès de sa fille s'ajoutent des problèmes cardiaques tout juste diagnostiqués et son congé récemment donné de la direction de l'Opéra de Vienne (1907). Elaboré à partir de sept poèmes chinois du VIIe au IXe siècles de notre ère découverts dans le recueil *La Flûte chinoise* de Hans Bethge, *Le Chant de la terre* est une véritable symphonie de *Lieder* pour alto, ténor et orchestre où Mahler évoque la condition humaine oscillant entre héroïsme et intimité : l'extase et le désespoir, la solitude et la nature, la jeunesse et la beauté, le printemps et enfin l'adieu à l'ami qui s'achève dans un murmure sur le mot "*Ewig*" ("*Pour l'éternité*") répété sept fois…

Entouré du ténor néo-zélandais **Simon O' Neil** (accouru de Paris le matin même suite à la défection de son collègue Stuart Skelton…) et la contralto allemande **Wiebke Lehmkuhl**, le directeur musical de la phalange lyonnaise nous donne à entendre une interprétation chargée d'émotion et, en mahlérien convaincu, conduit ses troupes avec toute l'énergie, le dynamisme et l'élan que requiert la partition, avec également le sentiment d'accéder à l'inexprimable. Les solistes ne sont pas en reste dans cette réussite qui joue avec les sens : O'neil possède une santé vocale éblouissante, avec une voix claire mais puissamment projetée, tandis que Lehmkul se montre capable d'apprivoiser un chant luxuriant et généreux accoutumé à Wagner et Strauss, pour atteindre une *mezza voce* qu'elle conduit peu à peu aux limites du silence pour atteindre cette dimension d'éternité dans "*L'Adieu*" conclusif que Mahler, pourtant chef d'orchestre hors pair, pensait impossible à diriger. Les longues secondes de silence qui suivent les derniers accords en disent long sur l'émotion qui étreint alors la gorge des auditeurs, mais c'est pour mieux laisser éclater la joie ensuite, et les rappels s'enchaînent les uns après les autres.

CRITIQUE, concert. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 30 janvier 2024. SCHUBERT / MAHLER. Orchestre national de Lyon, Nikolaj Szeps-Znaider (direction). Crédit photographique (c) Emmanuel Andrieu

VIDEO : Hartmut Haenchen dirige « *Le Chant de la Terre* » de Mahler au Festival de Saint-Denis

---

CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 30 janvier 2024. POULENC : Dialogues des carmélites. E. Gazeille, L. Richardot, E. Joneau… Tiphaine Raffier / Ben Glassberg

L'Opéra de Rouen Normandie met à son affiche le chef d'œuvre de Francis Poulenc dans le cadre de

sa saison 2024-2025, du 28 janvier au 4 février 2025, en coproduction avec l'Opéra national de Lorraine. Amateurs de belles histoires, passionnés d'intrigues amoureuses, de drames convenus ou de tragédie prévisible, passez votre chemin : Francis Poulenc nous conduit au plus près du destin de chacun d'entre nous, et comment l'assumer… Francis Poulenc (1899-1963) s'est emparé de cette œuvre, créée en 1957 à La Scala de Milan, qui reprend le récit de l'arrestation, la condamnation à mort et l'exécution, en 1794, des Carmélites de Compiègne, béatifiées par l'Église en 1906 et récemment canonisées (en 2024). Récit de ce drame à travers le parcours d'une jeune aristocrate, Blanche de la Force, depuis sa décision d'entrer chez les Carmélites jusqu'à sa mort et celle des Sœurs. Le compositeur de cet ouvrage, sans autre exemple dans la production lyrique, a tissé une musique puissante, tendue de bout en bout, qui sublime littéralement le texte de la pièce de théâtre de l'écrivain Georges Bernanos (1888-1948), elle-même inspirée d'une nouvelle de Gertrude von Le Fort (1876-1971). Une musique que le compositeur a souhaité, par sa dédicace, placer explicitement sous l'autorité esthétique de Debussy, Monteverdi, Verdi et Moussorgski.

Nous pouvons l'affirmer, la grande réussite de cette soirée – outre la grande forme de l'**Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie** et de son chef **Ben Glassberg** -, est la très belle mise en scène de **Tiphaine Raffier**. Le défi était d'importance pour cette jeune metteuse en scène dont c'était la première mise en scène de l'ouvrage, tous ayant en mémoire la mise en

scène d'Olivier Py, référence s'il en est, de cette œuvre. Tiphaine Raffier (assistée pour la dramaturgie par **Eddy Garaudel**) a dépouillé l'ouvrage de toute référence explicite à la période révolutionnaire, à ses cocardes tricolores (mais des textes de discours, de lois, de cette époque troublée balisent visuellement la représentation), à son décorum fin XVIIIème siècle, et même à son contexte ecclésiastique, le tout réduit au minimum ; pari risqué, mais pari pleinement réussi : la dimension métaphysique de ce drame en sort renforcée, son interrogation philosophique acquiert une plus grande lisibilité, et ce qui est sans doute le plus important, et peut-être inattendu, le drame y gagne en émotion, tout au long de l'ouvrage, avec quelques intenses sommets, notamment lors de l'agonie de la Prieure, Madame de Croissy, magistralement incarnée par la mezzo-soprano **Lucile Richardot**. Si la fureur révolutionnaire est palpable dès la première scène de l'ouvrage, ce qui s'impose, c'est ce qui se résume dans l'expression choisie par la metteuse en scène dans sa note d'intention: apprendre à mourir…

Cette réussite doit aussi à l'équipe artistique : Scénographie (**Hélène Jourdan**), Costumes (**Caroline Tavernier**), Lumières (**Kelig Le Bars**) et Vidéo (**Nicolas Morgan**). Elle est aussi due, d'évidence, à un plateau de solistes dont la qualité première est l'homogénéité, à de rares exceptions près. Côté femmes, outre l'exceptionnelle Lucile Richardot, il convient de noter les très belles interventions tant scéniques que vocales de la jeune soprano **Emy Gazeilles** dans Sœur Constance, émouvante et parfois drôle dans sa candeur et sa simplicité, confidente privilégiée de Blanche, de la mezzo-soprano **Eugénie Joneau** dans Mère Marie et la soprano **Aurélia Legay** dans Mère Jeanne, toutes remarquables dans cette rude partition, d'une âpre modernité. **Axelle Fanyo** en Madame Lidoine, si elle est une solide chanteuse lyrique, délivre néanmoins un chant qui incline naturellement un peu trop vers un style belcantiste.

La soprano **Hélène Carpentier** réussit sa prise de rôle de Blanche de la Force, le personnage central du drame : son chant est parfois vibré à l'excès et comporte des aigus un peu durs ; mais cela ne nous empêche pas d'être séduit par sa présence scénique, d'une grande réussite. Elle parvient à donner vie à Blanche, à son parcours de vie, ses doutes et sa peur, et à son parcours funeste.

Du côté des hommes, s'ils sont moins nombreux, leur présence dramaturgique n'en est pas moins essentielle ; de grande qualité vocale, le baryton-basse **Jean-Fernand Setti** dans le Marquis de la Force, père de l'héroïne, désemparé face à l'attitude de sa fille quand elle lui annonce sa décision d'entrer au Carmel. Le Chevalier de la Force est assumé vaillamment par le jeune ténor **Julien Henric**, tandis que **François Rougier** campe l'Aumônier du Carmel, prêtre tout à la fois paternel et terrorisé. A noter la belle présence du ténor **Matthieu Justine** dans le rôle du Premier commissaire, dont la voix a parfois du mal à s'imposer, notamment pendant les *fortissimi* de l'orchestre. Enfin, l'**Orchestre de l'Opéra de Rouen Normandie**, sous la baguette inspirée de **Ben Glassberg**, restitue puissamment la partition de Poulenc.



CRITIQUE, opéra. ROUEN, Théâtre des Arts, le 30 janvier 2024. POULENC : Dialogues des carmélites. E. Gazeille, L. Richardot, E. Joneau… Tiphaine Raffier / Ben Glassberg. Toutes les photos © Caroline Doutre

VIDEO : Trailer de « *Dialogues des carmélites* » de Poulenc selon Tiphaine Raffier à l'Opéra Rouen Normandie

CRITIQUE, théâtre musical. GENEVE, La Cité Bleue, le 25 janvier 2025. SCHUBERT : Winterreise. V. Bunel (mezzo), J.C. Lanièce (baryton), P. Gladieux (Conception), R. Louveau (piano & conception)

Deux voix (une mezzo et un baryton) et un pianiste pour un voyage intime… sur les pas (enchanteurs) de Franz Schubert. Le spectacle imaginé (en 2021) par la Compagnie *Miroirs Étendus* – et « incarné » par les chanteurs solistes Victoire Bunel et Jean-Christophe Lanièce (avec la complicité du pianiste Romain Louveau) – revisite ces paysages intensément désespérés, miroitant entre langueur, blessure, et renoncement, et

tisse l’action d’une séparation amoureuse.

Certes, la matière musicale n’est pas des plus festives : le cycle de *Lieder* ***Die Winterreise*** porte le crépuscule du dernier Schubert, malade et fragilisé : son testament spirituel, fraternel, et musical… Certes les poèmes de **Wilhelm Müller** évoquent ainsi la trajectoire d’un voyageur qu’une errance solitaire et suspendue mène aux portes de la mort. Si le cycle originel transcende le sentiment de renoncement, en parcours halluciné et létal, comme pétrifié sous une neige sépulcrale, le spectacle conçu par **Philippe Gladieux** et **Antoine Thiollier** raconte une toute autre histoire, celle de deux cœurs éprouvés que sépare et éloigne continûment l’impossibilité de s’écouter et de se comprendre. Distanciation que souligne aussi le sens même de la dramaturgie du spectacle (Antoine Thiollier a traduit chaque poème pour mieux suivre les méandres de ce cheminement imprévisible…) : quand « elle » chante face au public, « lui » est éloigné à cour ou à jardin, et inversement… et, dans le final, l’éloignement confirme deux êtres condamnés chacun à un exil solitaire.

De quelle façon la chaleur de sentiments à peine ressuscités peuvent-ils permettre le retour à la vie ? Est-il possible d’aimer après avoir souffert ? Où puiser la force de poursuivre ? **Victoire Bunel** et **Jean-Christophe Lanièce** ont déjà chanté ensemble l’un des *Lieder* extraits du *Winterreise*, en soulignant l’infinie « intranquillité » des sentiments humains frappés par la rupture. Les deux chanteurs se répartissent le cycle, en suivant les deux cahiers qui le composent : première session pour la mezzo, puis seconde partie pour le baryton, en contrastes constants, lui dans l’ombre, elle dans la lumière ; les deux exposés, sans filtre,

face aux spectateurs, avant d’alterner leur chant en fin de cycle.

Ce chant à 2 voix renouvelle la perception même du cycle dans sa continuité. La tradition et l’habitude se tournent vers les barytons, interprètes familiers du cycle. La présence si prenante de la mezzo est d’autant plus appréciée : puissance et nuances, intensité doublée de sincérité, la mezzo **Victoire Bunel** est aussi habitée que combative, éprouvant l’amertume, acceptant l’impérieux départ, toujours « résiliante », et convaincante de bout en bout. A ses côtés, le baryton **Jean-François Lanièce** inscrit chaque mélodie dans une expressivité tout aussi juste, très intériorisée, où éblouissent les ténèbres d’un désespoir parfaitement vécu. Tous deux savent réaliser un chant tragique mais digne, dont la radicalité émotionnelle produit un geste vocal riche, ample et profond.



Comme un troisième personnage, le piano de **Romain Louveau** accuse sans dureté chaque accent de l'âme, chaque geste sincère, chaque défi de l'expérience amoureuse. Une expérience cependant définitivement inscrite dans la mélancolie éperdue de deux coeurs étrangers l'un à l'autre. Présenté entre autres à Quimper, à l'Athénée à Paris, et l'été dernier à la Ferme de Villefavard, le spectacle réussit pleinement à renouveler la compréhension du cycle de *Lieder* conçus par Schubert. Le voyage crépusculaire et hivernal du compositeur allemand y gagne même de nouvelles couleurs, intenses voire incandescentes, qui réactivent profondément ce nocturne envoûtant.

CRITIQUE, théâtre musical. GENEVE, La Cité Bleue, le 25 janvier 2025. SCHUBERT : Die Winterreise. V. Bunel (mezzo), J.C. Lanièce (baryton), P. Gladieux (Conception), R. Louveau (piano & conception). Toutes les photos © Giulia Charbit