

**CRITIQUE, festival.
INNSBRUCK, Tiroler
landestheater, les 7 et 8
août 2026. CESTI : Il Pomo
d'oro. M. Borgioni, M.
Ortscheidt, S. Rennert, J.
Martinez, S. Patchornik, A.
Allegrezza, R. Brès-Feuillet...
Fabio Ceresa / Ottavio
Dantone**

Réaliser l'impossible. Pour célébrer les 50 ans du prestigieux Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck, le plus célèbre, le plus long et le plus fastueux des opéras baroques, *Il pomo d'oro* de Marc Antonio Cesti, a été donné dans son intégralité pour la première fois depuis 1668. Une scénographie splendide, une distribution d'exception et une direction proprement miraculeuse.

Donné en deux soirées, comme ce fut le cas lors de la création à Vienne les 12 et 14 juillet 1668, *Il pomo d'oro* d'Antonio Cesti, sur un livret de Francesco Sbarra et des décors de Ludovico Burnacini (également architecte du *Theater auf der*

Cortina, expressément construit pour la représentation) n'avait jamais été donné dans son entièreté. En cause sa longueur démesurée (près de huit heures de musique, ballets compris) et une partition qui nous est parvenue hélas amputée des actes trois et cinq. Doublement irreprésentable donc, même si d'aucuns ont tenté l'expérience (toute la musique préservée en version concert à Vienne en juin 1989 et en version scénique, mais incomplète, au festival de Batignano en 1998). Il s'agit en outre d'une fête théâtrale, genre très codé, étroitement lié au souverain et particulièrement spectaculaire, qui célèbre la dynastie impériale des Habsbourg, présente dans le prologue, avec les allégories de ses possessions territoriales. D'un faste inégalé (23 changements de décor, 47 personnages), la musique en fut donc composée par **Marc Antonio Cesti**, maître de chapelle à la cour d'Innsbruck (le festival l'a maintes fois célébré par le passé : *Il Tito*, *Semiramide*, *l'Argia*, *l'Orontea*, *La Dori* y ont été exhumés), avec la participation de l'empereur Léopold 1er (qui composa les scènes II, 9 et V, 5). Entretemps, une partie de la musique des actes III et V fut retrouvée à la bibliothèque Estense de Modène ; il ne restait plus qu'à **Ottavio Dantone** de reconstituer les parties manquantes en puisant dans les autres partitions de Cesti, ce que le chef italien a mené à bien avec une réussite exemplaire.

Malgré sa démesure, l'intrigue concoctée par Sbarra, qui n'a pas le génie dramatique d'un Rospigliosi ou d'un Busenello, est moins complexe que bon nombre d'opéras vénitiens. Il s'agit du fameux jugement de Pâris qui doit remettre, sur ordre de Jupiter, la pomme d'or à la plus belle des trois déesses, Junon, Pallas et Vénus, chacune redoublant d'efforts pour avoir les faveurs du jeune homme épris d'Ænone qui voit d'un mauvais œil cet arbitrage, surtout quand Vénus lui promet la plus belle de toutes, la belle Hélène de Sparte. Cette trahison redonne espoir au berger Aurindo amant éconduit d'Ænone. Esthétique vénitienne oblige (Cesti est passé par Venise, avant Innsbruck et Vienne), la dimension comique

plutôt rare dans ce genre éminemment courtisan, y est représentée par les personnages de Momus qui commente l'action et se moque de l'amour vénal et intéressé, et par la nourrice Filaura, digne héritière d'Arnalta et des autres nourrices nymphomanes vénitiennes. Spectacle allégorique oblige, pour ne pas faire de jalouse, Pâris remettra la pomme d'or à l'impératrice d'Autriche, synthèse des qualités des trois déesses.

Comment représenter, 358 ans après sa création, un opéra si ancré dans la réalité politique de son temps ? D'abord par le respect scrupuleux de l'intrigue (pas un mot du livret n'a été supprimé), puis, paradoxalement, en adoptant un tour ironique et décalé qui a aussi et toujours sa légitimité dans l'opéra du XVIIIe siècle. C'est le cas par exemple du prologue, dont le défilé des différentes nations faisant partie ou affiliées à l'empire, a été transformé en concours de miss. La remise de la pomme d'or, dans la scène finale, à une impératrice grimée en miss Europe, en confirme *a posteriori* la cohérence. Symbole de paix, elle justifie le rejet, de la part de Pâris des armes et des conflits promis par Pallas et l'échec du roi d'Athènes et de son armée lors du topos de l'*abbattimento*, en clôture du 3e acte. On ne peut que louer l'intelligence de la mise en scène de **Fabio Ceresa**, les splendides décors de **Nikolaus Webern**, en partie inspirés des scènes peintes de Burnacini reproduites dans l'édition du livret, et les costumes d'une baroque extravagance de **Giuseppe Pellele**, magnifiés par les lumières très suggestives de **George Tellos**. Intelligence d'avoir su évoquer les fastes d'un spectacle qui impressionna l'Europe entière (comme par exemple la magnifique scène de la bouche des Enfers, l'un des plus célèbres décors de l'opéra, ou dans le riche et bariolé banquet des dieux, synthèse de l'entière mythologie, qui voit se côtoyer Jupiter et Ganymède, Mars et Vénus, Apollon, Neptune, Mercure, Hébé, Bacchus et un chœur de demi-dieux), tout en modernisant certaines scènes plus intimistes quand il s'agit de représenter les problèmes de couple, entre Mars et Vénus, Pâris et Enone, Cécrope et

Alceste. Dans ce cas, décors et costumes nous projettent dans une réalité plus contemporaine, avec un sens très aigu du théâtre, et une direction d'acteurs au cordeau, dans la transition parfaitement huilée entre les deux univers. En pivotant, ces décors modernes laissent apparaître les fameux décors peints (nuages, nacelles, animaux fantastiques, colonnes, etc.) et les divinités descendant des cintres, ce qui est une manière aussi de réactiver l'esthétique des contrastes propre au baroque.



La distribution réunie pour cette recreation mémorable (vingt chanteurs pour quarante-sept rôles) mérite dans l'ensemble les plus vifs éloges. Dans celui du fat Pâris, **Mauro Borgioni** excelle à souligner la duplicité du personnage, déployant un timbre de baryténor également à l'aise dans le registre aigu requis par le rôle. Son air magnifique au début du deuxième

acte (« *O del ben che acquisterò* », jadis enregistré par Jacobs lors de la 5e édition du festival en 1980, dans le double cd Cesti, « *Pasticcio* »), est rendue avec toute l'adolescente naïveté de celui qui se rend à son premier rendez-vous galant. Projection et diction comme toujours admirables, tandis que ses talents d'acteur ne sont plus à démontrer. Dans le rôle de l'épouse éconduite Œnone, **Mathilde Ortscheidt** met son timbre chaleureux de contralto au service d'un chant pathétique, d'une rhétorique efficacité, contrebalancée par un optimisme illusoire, mais qui sera *in fine* récompensée grâce à la constance du jeune berger Aurindo, incarné par le contre-ténor **Rémy Brès-Feuillet**. Si le rôle est un peu grave pour sa voix, qui l'oblige parfois à poitriner, il s'en sort excellemment par une intelligence rare du texte, une présence scénique toujours juste et, à maintes reprises, par son potentiel impressionnant dans le registre aigu trop rarement sollicité. Il est constamment entouré par les deux personnages comiques de l'intrigue, la nourrice d'Œnone, Filaura, et Momus, dieu du sarcasme. La première trouve en **Alberto Allegrezza**, vêtue en soubrette boudinée qui aurait ingurgité des dizaines de Schnitzel, une incarnation proprement époustouflante. Le ténor italien, habitué des lieux, stupéfie par son jeu d'acteur d'un naturel confondant, à la fois femme de ménage, strip-teaseuse, affublée d'un énorme manteau de fausse fourrure rouge digne d'une meneuse de cabaret et défonçant comme personne de son gros pied agile une porte imaginaire. Mais il stupéfie davantage encore par son timbre, d'une projection et d'une diction qui sont un modèle du genre. Ses airs à la tonalité moralisatrice mettent en garde contre l'illusion des sentiments (« *Che sciocche persone* »), tout en chantant le plaisir sans entrave (« *Io che appresi da un gran saggio* »).

Le second rôle comique est campé par le baryton **Roberto Cavalluzzi**, timbre bien affirmé et acteur plein de ressources ; dommage que son chant soit trop souvent engorgé, escamotant une claire élocution. **Giacomo Nanni** est un remarquable

Jupiter, baryton impérial (qui chante aussi les rôles de l'Empire et du dieu Éole), pontifie à l'envi, certain de sa divine autorité, chassant la maladroite Hébé (**Jiayu Jin**, voix juvénile, agile et flûtée, plus convaincante encore dans le rôle musicalement plus intéressant d'Amour) au profit de son échanson Ganymède. Ce dernier a les traits et la voix toujours magnifique de **Paul Figuié**, très à l'aise dans ses trois rôles, et parvenant avec maestria les à différencier (l'allégorie du royaume de Bohême, hiératique à souhait, et le rôle riche et fougueux de l'Élément du Feu, bref mais fascinant au 4e acte). À la sensualité lascive de l'amant de Jupiter, il oppose avec bonheur le « *stile concitato* de l'allégorie du Feu. On ne peut que louer sans réserve l'interprétation des trois déesses qui rivalisent d'autorité, d'imagination et de fureur. **Sophie Rennert** (qui chante aussi la Gloire autrichienne) est une Junon constamment au bord de l'hystérie (bord qu'elle franchit dans le dernier acte), qui n'est pas sans rappeler la Junon de la *Calisto*. La scène du dernier acte où elle provoque tempêtes, éclairs et grêlons, restera comme l'un des moments musicaux les plus extraordinaires de toute la partition. La Pallas de **Shira Patchornik** brille par son autorité belliqueuse et son phrasé mordant qui ferait passer Mars, le dieu de la guerre (campé par un jeune **Žiga Čopi** vocalement encore vert) pour un anti-héros *effeminato*. La soprano israélienne, qui a remporté en 2021 les deux concours prestigieux de Corneille de Rouen et de Cesti d'Innsbruck, impressionne par ses triples talents scénique, vocal et d'éloquence. Son arrivée descendant des cintres au 3e acte, incitant les Athéniens à venger sa dignité offensée à travers sa grande aria polystrophique (« *O mio caro, io son offesa* ») est un autre grand moment de l'opéra. Des trois déesses, Vénus est la moins agitée, trouvant de pathétiques accents quand elle s'adresse à Pâris ou quand elle implore Neptune de calmer la tempête provoquée par Éole (superbe arioso : « *Abbi di lui pietà* »). **Jone Martinez** se glisse comme un gant dans la peau du personnage et sait émouvoir grâce à son timbre à la fois chaleureux et

puissamment projeté. Qualités que l'on retrouve également chez l'Alceste de **Margherita Maria Sala**, magnifique contralto rompue à ce répertoire.



L'épouse infortunée du roi d'Athènes Cécrope mêle avec une très grande réussite un chant d'une grande puissance pathétique et une fureur guerrière non moins puissante. Son époux, jouet du bon vouloir de Pallas, est fort bien défendu par **Federico D. E. Sacchi**, basse racée d'une royale autorité (« *Son re* » répète-t-il à l'envi au dieu mars qui l'a vaincu), qui laisse cependant transparaître une fragilité humaine, trop humaine. Les autres rôles, avec des bonheurs divers, vibrent tous avec l'énergie idoine pour donner corps et vie à cet opéra-monstre. À commencer par le Pluton et le Caron de **José Coca Loza**, costume somptueux pour le premier dans la scène liminaire des enfers du premier acte, évocation suggestive de la scénographie originale pour le second dans sa barque traversant le Léthé. Une voix caverneuse au service d'un

double rôle infernal que la basse bolivienne parvient à différencier (chant et comportement d'une verticalité marmoréenne pour le premier vsariettes syllabiques presque involontairement comiques du second). Jeu d'acteur splendide, phrasé et sens du drame toujours aiguisé pour le contre-ténor **Filippo Mineccia**, incarnant un Adrasto volontaire et combattif, qui convainc tout autant en Hyménée à la ligne vocale plus douce, puis en Apollon triomphant dans la grande scène du banquet des dieux. Si elle n'intervient qu'au tout début de l'opéra, la Proserpine de **Neima Fischer** (qui est aussi Tisiphone, une des trois Érinyes, et Aglaé, une des trois Grâces) chante sans doute le plus envoutant des *lamenti* de l'opéra (« *E dove t'aggiri* »), magnifié par un timbre ductile d'une rondeur voluptueuse. **Danilo Pastore** (à peine remis du premier Cavalli à Crémone) impressionne toujours par son jeu versatile et sa capacité unique à s'adapter aux différents rôles qui lui sont dévolus. Si la voix manque de puissance, il campe une Mégère fort assurée, distillant par le verbe et le geste la haine associée au personnage, tandis qu'il incarne une Grâce plus gracieuse que les deux autres dans sa robe fuchsia, armé en outre d'une paire de jambes longues et galbées que bien des dames lui envieraient. Impeccable prestation du Bacchus de la basse hongroise **Balázs Bán**, tandis que la Discorde d'**Ester Ferraro**, au phrasé et à la vocalité sans faille, manque peut-être de cette pointe de puissance supplémentaire pour un rôle qui est à l'origine du chaos.

Dans la fosse, à la tête d'une **Accademia bizantina** exceptionnelle, **Ottavio Dantone** est le grand maître d'œuvre de cette résurrection mémorable. S'il nous avait habitué davantage, avec un égal bonheur, au répertoire plus tardif du XVIIIesiècle, son excellente interprétation de la *Dori* de Cesti, ici même à Innsbruck en 2019, a montré sa connaissance très fine de l'orchestration raffinée du compositeur. Des pizzicati aux arpèges des cordes, de la puissance jamais envahissante des cuivres à l'équilibre miraculeux des pupitres

dans le dialogue constant avec les voix, Dantone a prouvé, s'il en était besoin, qu'un respect scrupuleux de la partition et de son livret, en les dépoussiérant avec tact et intelligence, sans en retirer la patine qui seule résiste au temps, permet de rendre possible l'impossible, et de faire de ces deux soirées d'opéra un moment historique.



CRITIQUE, festival. INNSBRUCK, Tiroler landestheater, les 7 et 8 août 2026. CESTI : Il Pomo d'oro. M. Borgioni, M. Ortscheidt, S. Rennert, J. Martinez, S. Patchornik, A. Allegrezza, R. Brès-Feuillet... Fabio Ceresa / Ottavio Dantone. Crédit photo (c) Birgit Gulfer