

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra, le 29 mars 2023. JANACEK : Katia Kabanova. Elena Schwarz / Barbara Wysocka.

**Une mise en scène spectaculaire, très
convaincante, un casting exemplaire et
une direction efficace pour cette
nouvelle production lyonnaise très
féminine du chef-d'œuvre de Janáček.**

Sur scène un immeuble miteux de 3 étages, au décor glauque, évoquant l'esthétique des immeubles soviétiques, image puissante de la société patriarcale évoquée dans l'opéra. Un escalier extérieur relie les deux parties de l'immeuble, tandis que sur le côté droit de la scène un tourniquet non moins décati, sert à amuser deux enfants qui passent de temps en temps. La mise en scène de **Barbara Wysocka** est sans concession, volontairement crue et dérangement, puissamment précise dans la psychologie des personnages, d'autant plus efficace que l'œuvre est dense, sans temps mort ; elle est renforcée par les décors arides et oppressants de **Barbara**

Hanicka, les costumes contemporains de **Julia Kornaka** et les lumières crues de **Bénédict Zehm**.

Katia ou la cité des femmes CORINNE WINTERS, magistrale Katia...



La lecture de la metteuse en scène polonaise souligne moins la victimisation de l'héroïne que son désir irrépressible de liberté. L'échec de sa liaison avec Boris Grigorievitch, qui finira par l'abandonner, sa complicité avec son amie Varvara, plus heureuse avec son amant Vania Koudriach, qui parviendront

à fuir Moscou, la pousseront à se jeter dans la Volga, incapable de trouver un quelconque espace de liberté dans une société conçue par et pour les hommes.

Dans le rôle-titre, **Corinne Winters**, qui a déjà incarné Katia à Salzbourg et à Genève en octobre dernier, est magistrale de présence scénique, magnifiée par une voix large et puissante, elle y déploie toute la gamme des affects, amoureuse transie et fébrile en présence de son amant, littéralement tétanisée face aux objurgations de son odieuse belle-mère. Boris est incarné par **Adam Smith**, ténor racé au timbre lumineux et aux aigus perçants qui jamais ne trahissent un défaut d'élocution ; il fait preuve lui-aussi d'une vaillance scénique remarquable. La jeune Varvara, sans doute le personnage le moins sombre de l'intrigue, est brillamment défendue par la mezzo **Ena Pongrac**, voix à la fois solaire et délicate qui éclaire tel un astre le sombre tableau du drame.

Dans le rôle de Thikon, l'époux de Katia, le ténor **Oliver Johnston** est en phase avec son personnage : voix de ténor plus légère, écrasée par sa mère, qui a les traits et la voix stentoréenne de **Natascha Petrinsky**, elle aussi remarquable de fureur contenue, dont les cris parfois stridents convainquent moins par leur charme alliciant que par la causticité dramatique qui s'en dégage et qui sied parfaitement au personnage. Celui de Koudrach est superbement campé par le ténor **Benjamin Hulett**, à la voix ample et très bien soutenue, tandis que dans le rôle de Dikoï, on retrouve avec bonheur **Williard White** qui, malgré ses cinquante ans de carrière et moins d'éclat dans la voix, émerveille par la profondeur et la stabilité d'un timbre qui là encore colle au plus près au caractère du personnage malmené par son épouse acariâtre. Le rôle discret de Kouliguine est somptueusement défendu par le ténor **Pawel Trojak**, membre du Lyon Opéra Studio, dont la voix bien affermie et d'une sonorité roborative, fait merveille. Les autres membres de l'Opéra Studio, **Karine Motyka**, **Giulia Scopellitti**, **Alexandra Guérinot** et **Robert Lewis**, remplissent idéalement leur rôle

respectif.

Comme toujours préparés avec talent et précision par **Benedict Kearns**, les Chœurs font preuve d'une grande maîtrise dans la diction et d'une homogénéité de l'ensemble, renforcés par une non moins dynamique présence scénique.

Dans la fosse, la cheffe **Elena Schwarz** dirige avec fougue les forces de l'**Orchestre de l'Opéra de Lyon**, même si on eût souhaité un peu plus de nuances dans la gestion de cette riche matière sonore. Au final, une production presque exclusivement féminine qui n'est pas loin d'être une référence et permet à l'Opéra de Lyon, après l'annulation de l'opéra de Boesmans prévu en juin, de conclure sa saison en beauté.



CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra, le 29 mars 2023. JANACEK /Janáček : *Katia Kabanova*. Corinne Winters (Katia Kabanova), Natascha Petrinsky (Marfa Kabanova), Adam Smith (Boris Grigorievitch), Oliver Johnston (Tikhon Ivanovitch Kabanov), Ena Pongrac (Varvara), Benjamin Hulett (Vania Koudriach), Williard White (Saviol Prokofievitch Dikoi), Karine Motyka (Glacha), Pawel Trojak (Kouliguine), Giulia Scopellitti (Feklouchka), Alexandra Guérinot (Une femme du peuple), Robert Lewis (Un passant), Barbara Wysocka (Mise en scène), Barbara Hanicka (Décors), Julia Kornaka (Costumes), Benedict Zehm (Lumières), Benedict Kearns (Chef des chœurs), Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Lyon, Elena Schwarz (Direction). Photos © JL Fernandez – [A l'affiche de l'Opéra de Lyon, jusqu'au 13 mai 2023](#)

CRITIQUE, opéra. GENEVE, Grand Théâtre, le 23 oct 2022. Janacek : Katia Kabanova. Tomas Netopil /

Tatjana Gürbaca

Après L’Affaire Makropoulos en 2020, puis Jenufa l’an passé, l’Opéra de Genève poursuit l’exploration du legs lyrique de Leos Janacek, encore largement méconnu du grand public. Ainsi de **Katia Kabanova** (1921), qui adapte la pièce L’Orage (1859) d’Alexandre Ostrovski (dont l’histoire rappelle celle de Madame Bovary). Pilier du répertoire en Russie, cette pièce reste peu donnée sous nos contrées, même si Denis Podalydès en présentera une production très attendue l’an prochain, aux Bouffes du Nord à Paris et en tournée dans toute la France. En attendant, il faut courir découvrir l’adaptation qu’en fit Janacek, en resserrant l’action autour des tourments de l’héroïne. C’est là en effet l’un des chefs d’oeuvre du compositeur tchèque, qui fut inspiré par l’histoire oppressante d’une femme prise dans l’étau de l’hypocrisie des conventions sociales, lui rappelant sa propre relation obsessionnelle et impossible avec Kamila Stösslová, mariée tout comme lui.

Tout amoureux de l’orchestre ne voudra pas se priver de ce bijou de raffinement à l’orchestration portée par des bois aériens, où Janacek fait l’étalage de ses courts motifs mouvants et ductiles, toujours au service de son sens dramatique affirmé : très affutée, la direction de **Tomas Netopil** est une merveille de bout en bout, allégeant les textures au service de tempi allants, mais jamais précipités. On aime aussi l’attention à bien différencier les climats, faisant ressortir toutes les spécificités des caractères en présence.



Déjà applaudie l'an passé en Jenufa, **Corrine Winters** donne dans le rôle-titre, une composition saisissante, offrant un mélange de fragilité et de force, en lien avec les intentions de la mise en scène de **Tatjana Gürbaca**. Sa voix chaude et bien projetée donne beaucoup de satisfaction, malgré quelques rudesses dans l'aigu. A ses côtés, la fraîcheur de timbre rayonnante d'**Ena Pongrac** (Varvara) permet de bien figurer ce rôle, sorte de double positif de Katia, qui choisit de fuir le village corseté pour affronter la vie. Que dire, aussi, du toujours parfait **Ales Briscein** (Boris), qui n'a pas son pareil pour porter haut sa voix éloquente et son émission claire ? Quelle présence, encore, chez **Tomas Tomasson**, idéal de morgue et de brutalité en Dikoj, tandis que **Magnus Vigilius** est un Tichon de luxe, à l'émission sonore et parfaitement placée. Malgré quelques positionnements de voix un peu raides, **Elena Zhidkova** impressionne tout autant en belle mère Kabanicha, à

force de composition aussi lunaire que vénéneuse.

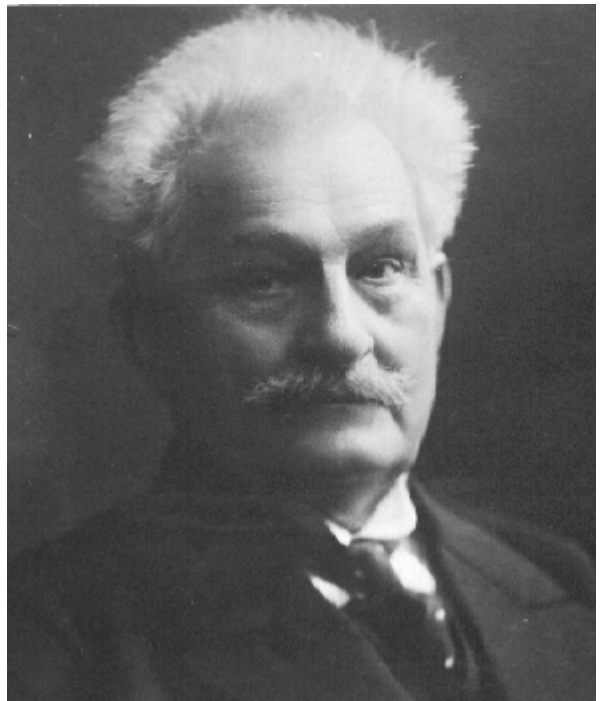
On pense plusieurs fois aux huis clos étouffants d'un Fassbinder ou d'un Ozon (surtout le film « Huit Femmes ») avec la proposition scénique très stylisée de **Tatjana Gürbaca** : souvent figés et éloignés les uns des autres en un ballet milimétré, les personnages évoluent en un espace réduit, qui sert autant de caisse de résonance sonore (offrant un merveilleux confort acoustique aux interprètes) que de symbole de leur horizon social réduit. L'attention à la direction d'acteurs constitue le grand point fort de cette mise en scène toujours juste, même si l'on peut être surpris par certains partis-pris, montrant une Katia plus rebelle et provocatrice qu'attendu, de même qu'un couple Kabanicha-Dikoj plus trivial que jamais. De quoi animer cet opéra assez bref (environ 1h30) d'une constante vitalité sur le plateau, toujours en lien avec les moindres intentions musicales. Une réussite à ne pas manquer, à voir jusqu'au 1er novembre dans la belle cité genevoise.



CRITIQUE, opéra. GENEVE, Grand Théâtre, le 23 octobre 2022.
Janacek : Katia Kabanova. Corrine Winters (Katia Kabanova), Ales Briscein (Boris), Elena Zhidkova (Kabanicha), Magnus Vigilius (Tichon), Tomas Tomasson (Dikoj), Sam Furness (Vana), Ena Pongrac (Varvara), Chœur du Grand Théâtre de Genève, Alan Woodbridge (chef de chœur), Orchestre de la Suisse Romande, Tomas Netopil (direction musicale) / Tatjana Gürbaca (mise en scène). A l'affiche du Grand Théâtre de Genève jusqu'au 1er novembre 2022. Photos : Carole Parodi

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova. L'art n'a pas de sexe. Si la grammaire lui en donne un, le masculin, il ne parle jamais que de la condition humaine, au-delà du genre. Dépasant le clivage sexuel, par provocation, Flaubert aurait dit : « Madame Bovary, c'est moi ! », traîné en justice pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ». Son roman (1857), inaugure la série de



femmes adultères du XIXe siècle littéraire presque au moment où, en 1858, dans la Grotte de Lourdes, Bernadette Soubirous (1844-1866), ouvre, sinon la série, l'engouement bigot pour les virginités mariales et autres Pucelles d'Orléans ou d'ailleurs en une époque, justement, où le Vatican, réduit à ses dimensions temporelles actuelles par l'Unité de l'Italie, tente de regagner du terrain spirituel en proclamant, en 1854, le dogme de l'Immaculée Conception de Marie, vierge de mère en fille... Vierge, épouse ou catin, dans les sociétés patriarcales, semble le destin tracé de la femme que la maternité semble revirginiser et placer sur un piédestal

intouchable de Mère respectée, qui laisse à l'époux le loisir de toucher la courtisane, la pute irrespectueuse.

Bovarysme et hystérie slave sur la Volga

Cependant, d'est en ouest de l'Europe, les femmes rêveuses et malheureuses épouses, sombrant dans l'adultère et même le suicide, nourrissent le roman, le théâtre : en Russie, en 1859, L'Orage Alexandre Ostrovski, dont s'inspire Janáček, anticipe l'Anna Karénine (1877) de Léon Tolstoï ; au Portugal, O primo Basilio (1878) de Eça de Queirós avec sa voluptueuse héroïne Luísa ; en Espagne, La Regenta, de Leopoldo Alas «Clarín» (1884 et 1885), où le séducteur est un prêtre incroyant auquel la dévote Ana résiste pour céder à un médiocre Don Juan. Dans tous les cas, la femme « traviata », sortie de la bonne voie, dévoyée, égarée, comme aurait dit Verdi, vaincue sans avoir vécu la vie et l'amour rêvés, opprimée, est la métaphore de l'oppression des esprits par une société étreinte et hypocrite.

Charcot ne s'y trompe pas qui s'inspire pour ses recherches sur l'hystérie féminine de Madame Bovary et de La Sorcière (1862) de Jules Michelet et l'on sait ce que lui doit Freud, un temps son élève, pour ses études sur les grandes bourgeoises suffoquées, étouffées par le corset des robes et le carcan de la famille dans la Vienne bourgeoise.

Après les folles de l'opéra romantique, venues du froid c'est la mode de l'hystérie féminine paroxystique, expressionniste, dans l'opéra, Salomé de Strauss (1905), tiré de la pièce en français de Wilde (1891), inspirée elle-même d'un conte de Flaubert, Elektra (1909) du même et même la frigide Turandot, mise en musique en 1917 par Ferruccio Busoni, puis Puccini

(posthume, 1926) relève de cette veine médicale et misogyne : la femme frustrée sanguinaire.

Matriarches hystériques et filles opprimées

Les petites bourgeoisies de province, imitant et intensifiant ce qu'elles jugent distinction de la grande, ne dérogent pas dans l'enfermement étouffant des filles pour en protéger la virginité, et des femmes pour en préserver la respectabilité : l'honneur du mâle, Père et Mari, dépendant de celui de la Femme dans des sociétés traditionalistes où l'État fonctionne comme une famille, la famille comme un état, avec le Père, le Roi, le Patriarche au centre et Dieu le Père, condensation mâle suprême, au-dessus de tout. Même en l'absence de Mari, c'est la matriarche veuve, qui s'érige, phallique, en porteuse de la Loi du Père et de Dieu le Père : la criminelle sacristine Kostelnika de Jenufa, la Kabanicha de Katia Kabanová. Même femmes, elles incarnent, en le raidissant, le Phallus, le Pouvoir, la Loi phallogratique, son Verbe, mis au centre comme le logos : le phallogocentrisme.

Cas extrême : La casa de Bernarda Alba drame de Federico García Lorca, (écrit en 1936 ; posthume, 1945). Bernarda, la veuve despotique plonge ses filles dans un deuil forcé et un enfermement forcené de plusieurs années, toutes issues et fenêtres closes, pour empêcher toute infiltration mâle. Vain huis clos de harem explosif des pulsions sexuelles refoulées. Femme enfermée, femme hystérique, suite logique : si elle n'est mystique et sainte, rêve d'un amant. C'est la réclusion des femmes qui suscite et invente Don Juan et le libertin fait toujours passer le vent de la liberté.

Même à notre époque prétendument égalitaire et libérée mais où

la femme est loin de l'être, amateurs de bonnes fortunes de femmes au foyer, tous les dragueurs le savent, qui font leur marché galant dans les galeries marchandes et rayons propices des super marchés où des ménagères moroses errent, traînent leur ennui avec leur chariot de vagues rêves roses de Bovary de la petite parenthèse de temps libre entre les enfants à l'école et le mari au boulot, avant de courir les chercher et d'aller préparer le morne repas du soir.

L'œuvre

« Vérisme » slave ». Mais de quel bovarysme masculin atteint, ce compositeur, obscur pédagogue inconnu, reste-t-il méconnu jusqu'à l'âge de 62 ans ? Fou d'amour pour la médiocre Kamila, de cette chaste folie, Janáček (1854-1928) fera au moins deux chefs-d'œuvre avec la femme au cœur et des œuvres et de l'automne de sa vie. En 1916, en pleine Guerre mondiale, il triomphe à Prague avec Jenufa, anticipation de Katia Kabanova (1921) par le sujet, les rapports belle-mère et belle-fille là, belle-mère et bru ici. Trames tirées du courant réaliste de la fin du XIXe siècle, le naturalisme de Zola et le vérisme lyrique italien. Encore que le naturalisme est impossible à l'opéra où les gens ne parlent pas mais chantent : le vérisme n'étant qu'une convention artistique de choix de sujets proches du quotidien (encore que l'infanticide et le suicide ne le sont heureusement pas), le seul réalisme étant celui des sentiments, comme d'ailleurs l'exprimait Puccini lui-même, et d'un type de chant qui exclut l'ornement, la vocalise.

Le sujet ? Simple et cruel : dans une petite ville étouffante des bords de la Volga, dans l'étau d'un foyer où règne Kabanicha, une mère tyrannique sur Tikhon, un fils soumis, son époux, Katia, opprimée par sa belle-mère, encouragée par sa

jeune et légère belle-sœur Varvara, cédera à l'évasion de l'adultère avec Boris, l'avouera en public, taraudée par le remords religieux, et se suicidera en se jetant dans le fleuve.

Mais comme *Madame Bovary* ne serait qu'un roman de gare sur une femme coquette et légère sans le style de Flaubert, nous n'aurions là qu'une grosse tranche de vie, sinon bien saignante bien humide, sans la musique de Janáček. Comme toutes les œuvres de génie, surtout tardif, *Katia Kabanovà*, dans un langage pourtant singulier et très personnel, semble connaître et contenir toute l'histoire lyrique : petits motifs brisés, en ostinato obsédant à l'orchestre, sensibles déjà dans *Otello* de Verdi, notamment la dernière scène, dans Tchaïkovski, dans Moussorgski, le miroitement harmonique changeant comme du vif argent de Puccini dont des réminiscences de *La Bohème* sont sensibles et, pratiquement, une citation ou une reprise de l'air des oiseaux de la *Nedda* de *I pagliacci* de Leoncavallo, le premier air lumineux de Katia, son rêve d'évasion.

Connaisseur à l'évidence des courants les plus modernes de son temps, le compositeur donne cependant à sa musique un caractère qui n'appartient qu'à lui. Orchestre très nourri, trame orchestrale très serrée, un fourmillement extraordinaire de ces motifs sans cesse changeants dans l'harmonie, le rythme, la mélodie, chacun répété de façon lancinante, dans une sorte de continuum tel un flux de conscience ininterrompu qui dit dans la fosse ce que les héros n'osent peut-être pas dire entièrement sur scène, mais ce n'est pas une simple illustration musicale du chant, c'est un double et trouble révélateur moins de leurs pensées secrètes que de mobiles profonds, de leurs abîmes, qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes, leurs failles intimes. Très finement, Janáček notait les intensités et les variations d'accent de la langue parlée selon les émotions, les affects aurait-on dit à l'époque baroque. Cela donne de la sorte un naturel émotif à sa déclamation lyrique tchèque, malheureusement cela nous échappe, que le langage autonome de l'orchestre ne fait que

porter à une oppressante intensité.

Les partitions de Janáček tenant souvent plus de l'ébauche et du palimpseste musical que du texte définitif, pour ce qui est de l'orchestration, si Jenufa fut jouée pendant soixante-dix ans dans la réorchestration du directeur de l'Opéra de Prague, non fixée par une quelconque édition critique, la musique de Katia Kabanová repose sur la version imposée par Charles Mackerras en 1961. Cela laisse une large part de liberté, et de responsabilité, au chef selon Irène Kudela, la grande spécialiste du compositeur, précieuse assistante musicale et linguistique de cette production (On se souvient qu'aux Bouffes du nord en 2012, elle proposa et dirigea une mémorable version de chambre de l'opéra mise en scène par André Engel, que nous eûmes la chance de voir à la Criée de Marseille).

Réalisation et interprétation

Un sombre rideau de scène présente un nébuleux Christ d'icône au regard plus vengeur que rédempteur : mysticisme slave ou œil implacablement culpabilisant pour la femme de la religion des hommes incarnée par un Homme-Dieu ?

Avec cette mise en scène, Nadine Duffaut, si attentive à la condition féminine, comme une signature de son travail ou signal de sa vision morale de la société, atteint comme à une ascèse dramatique : sans rien qui pèse et qui pose, sans rien souligner du drame, elle en dégage les lignes fortes sans forcer un dramatisme qui risquerait, avec un tel sujet, banal et prosaïque, de sombrer dans un pathétisme vériste où le vrai déborderait le vraisemblable.

Au contraire, dans des lumières inquisitrices de Jacques

Chatelet, l'épure de la scénographie d'Emmanuelle Favre, par sa rigueur géométrique, un cadre pur, à la fois place publique et théâtre de tous les regards, avec l'omniprésence d'une Volga à peine visible mais sensible par la brume et une paroi réfléchissante qui en trahit des reflets glacés menaçants, semble contenir dans sa forme les débordements passionnels de cette musique expressionniste et excessive, une effusion sans confusion comme tous ces personnages sortant de l'église, sanglés dans le rigorisme apprêté, empesé, d'habits du dimanche bourgeois (Danièle Barraud), singuliers comme pièces d'échiquier, dont les manteaux ou costumes stricts disent bien l'insularité, l'isolement charnel et affectif les uns envers les autres : la communication par les regards mais non la communion par les cœurs. Seule la robe légère de Varvara, écharpe et coiffure également couleur locale, la dégage plus désinvolte de Koudriach en casquette et sans cravate, le jeune couple libre sinon libéré, ainsi que leur ami Kouliguine – conflit de génération et d'aspirations – font effraction à cette façade austère, renforcée même par les ouvriers en blouse du dernier acte : une société à castes mais unifiée par le raide souci des convenances. Les beaux costumes situent l'action non à l'époque de la pièce, sans doute pas en Russie malgré la Volga, mais probablement à l'époque de la création de l'opéra, dans une Tchécoslovaquie à peine née du Traité de Versailles en 1919, dont ils traduisent le besoin de dignité nationale d'une bourgeoisie rejoignant fièrement les démocraties d'Europe de l'ouest.

Entre les parenthèses des scènes publiques du début et celles de la fin, l'intimité trouble et troublante : rapports mère/fils, époux/épouse, belle-mère/belle-fille et, enfin, confidences amoureuses des deux jeunes belles-sœurs, dans une magnifique scène qu'on pourrait appeler, en termes picturaux ou cinématographiques : « Intérieur, femmes ». Un habile dispositif fait descendre des cintres trois chaises, une table à nappe brodée, une banquette : salon et chambre où les deux jeunes femmes, Katia en déshabillé vapoureux, laissent parler des rêves du cœur et deviner ceux du corps. Katia, comme une

écolière déjà prise en faute entre l'implacable Kabanicha drapée de dignité en costume somptueux et livre comme Tables de la Loi entre ses mains et son mari grisâtre vautré sur une chaise, c'est un fragile oiseau entre l'enclume et le marteau, déjà sur la table du sacrifice, impossible envol, la grâce rattrapée par la pesanteur.

Beaux effets d'ombres chinoises pour des changements à vue des meubles en silence mais sans solution de continuité du rythme : les travailleurs de l'ombre dans une pleine lumière qui les montre sans les montrer. La servante Glacha en était le seul corps visible dans une humble tâche domestique dans un coin. Tout détail fait sens, comme cette silhouette de bicyclette du début, monture moderne pour l'évasion possible d'un Kudriach face au statisme social des autres personnages. Les lumières s'estompent dans de brumeuses indécisions de la conscience et des sentiments.

Alexander Briger, dans la fosse, semble voluptueusement immergé dans ce bain ininterrompu de motifs miroitants, diaprés, cuivrés dans les graves des tubas, émerge ses bras pour en diriger le flot, s'auréole des scintillements, voiletements dans l'aigu, tire de poétiques couleurs du célesta, du grelottement de grêles grelots, une scansion de battements de cœur fébrile dont il insuffle la pulsation aux personnages et au chœur sporadique. À quelques nuances près, on en admire le jeu et le chant. Les moindres rôles sont traités avec soin et font exister les servantes Fekloucha (Elisabeth Lange) et Glacha (Caroline Meng) et le Kouliguine de Sébastien Lemoine, aux beaux accents de baryton. En époux dont on sent vite la brutalité mal maîtrisée envers sa femme alors qu'il se soumet lâchement à la matriarche, le ténor Zwetan Michailov est desservi en sympathie par ce rôle ingrat mais le sert dramatiquement bien, Tikhon guère Tycoon, écrasé, émasculé par sa phallique de mère, mari marri, guère marrant, sans doute plus aimant qu'amant, veule, avachi dans un fade costume gris. Il justifie le désir d'amant de sa femme, bien que le Boris de Ladislav Elgr ne semble le justifier guère, victime d'attaques difficiles sur des aigus perchés, on ne

sait si dus à l'intonation tchèque ou à la maladresse lyrique du compositeur, mais, persécuté, lui, par son vieil oncle Dikoï, sa fragilité même est touchante et il est sans doute moins le séducteur que le fantôme de séduction suscité par Katia elle-même. Cette dernière, la soprano Christina Carvin déploie le satin d'une voix flexible, doucement lascive, enchante avec son rêve aérien d'oiseaux impossibles évoquant ceux de l'adultère Nedda de Mascagni, autre victime matrimoniale. Ce désir d'évasion rend palpable son enfermement et la conséquence de miasmes mystiques qui la détruiront : elle a intériorisé la culpabilisante religion de hommes, loi du patriarche et de son relais la matriarche : la chanteuse, bien dirigée, exprime admirablement ses déchirements, déjà pécheresse avant même d'avoir péché, pathétique dans sa confession publique si russe (avant d'être politiquement soviétique) telle une Nastasia Philipovna de Dostoïevski, instruisant elle-même son procès et sa sentence lors d'un orage autant atmosphérique qu'hystérique dans cette suffocante société.

Aux côtés de ce couple tragique d'enfants persécutés par oncle ou belle-mère, logiquement attirés l'un par l'autre pour confondre et consoler leur souffrance sinon révolte, Varvara et de Koudriarch forment le couple jeune débordant de vie, deux voix à peine plus graves, solidement assises, dirait-on, sur la terre mais sans peser : le troisième ténor, Elmar Gilbertsson, médium solide, campe avec vraisemblance ce jeune homme qui, loin de pédaler dans la semoule brumeuse, chante avec vaillance et aisance en virevoltant à bicyclette (très à la mode écolo ces temps-ci sur les scènes : *Elisir d'amore*, et *Caprices de Marianne*). Valentine Lemercier, dansante, virevoltante dans sa robe régionale, a une fraîcheur, une présence délicieuses, confidente solidaire et lumineuse de la sombre Katia, parenthèse heureuse dans le drame, assumant, avec son amoureux, une juvénile émancipation de la tyrannie des gérantes, des vieillards oppressants et oppresseurs, détenteurs de la fortune et du pouvoir. Nadine Duffaut, dans un jeu de symétries et d'antithèses, réunit en une scène

éclairante un autre couple le redoutable Dikoï, la noire basse géorgienne de Mikhaïl Kolelishvili, image sinistre d'un rude Don Pasquale aigri persécutant son neveu, et la terrible Kabanicha, mère castratrice et belle-mère sadique dont on découvre ici les faiblesses, bouteille en main, grise et grivoise. Elle, c'est Marie-Ange Tororovitch, mezzo sombre aux aigus percutants, raide, arrogante, guindée, gainée dans ses robes tout de même fastueuses, assise sur sa chaise comme en un trône, impitoyable et implacable, dominant, terrassant du regard la bru et la fille assises plus bas, présente et distance. À son actif, ni air ni mélodie, pas de phrase musicale liée mais des interventions staccato, hachées, tranchantes, acérées : la parole impérieuse, impériale du pouvoir. Katia noyée, faible fils effondré, régissant et donnant congé à la foule, elle reste maîtresse de la situation et de la scène, effroyable statue de glace dans un halo de lumière, icône matriarcale sans pitié sous l'icône religieuse du rideau. Grandiose composition.

Katia Kabanova. Opéra en trois actes de Leós Janáček. Livret du compositeur d'après la pièce L'Orage d'Alexandre Ostrovski traduite en tchèque par Vincence Cervinka (Brno, 1921). Création Opéra de Toulon, 25 janvier 2015

Nouvelle production. Coproduction Opéra de Toulon et Opéra Grand Avignon.

Création à l'Opéra de Toulon : les 25, 27, 30 janvier 2015.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Alexander Briger.

Mise en scène : Nadine Duffaut. Décors : Emmanuelle Favre.

Costumes : Danièle Barraud. Lumières : Jacques Chatelet.

Distribution :

Katia : Christina Carvin ; Boris : Ladislav Elgr ; Kabanicha :
Marie-Ange Todorovitch ; Dikoï : Mikhail Kolelishvili ;
Tikhon : Zvetan Michailov ; Varvara : Valentine Lemercier ;
Kudriach ; Elmar Gilbertsson ; Kouliguine : Sébastien
Lemoine ; Glacha : Caroline Meng.