CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence (Grand-Théâtre de Provence), le 12 juillet 2024. DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. Chiara Skerath, Huw Montague Rendall, Laurent Naouri… Orchestre de l'Opéra National de Lyon / Katie Mitchell / Susanna Mälkki.

Dans le *Pelléas et Mélisande* freudien de Katie Mitchell (et Martin Crimp), on piétine les tables des dîners de famille, les armoires sont des seuils et les personnages tiennent des passe-murailles. Si le spectateur ne sait jamais bien à quoi s'en tenir, c'est que Mélisande rêve. Le prologue scénique (allongé dans cette reprise), dans lequel l'héroïne en robe de mariée pénètre affolée dans sa chambre pour effectuer un test de grossesse, avant de s'effondrer sur son lit, l'indique de manière frappante et crue. Si l'idée n'est pas neuve, elle est particulièrement

appropriée pour aborder le monde ténébreux de Maurice Maeterlinck, dont la metteuse en scène accentue la dimension d'enfermement. Le huis clos est sans échappatoire : les personnages se débattent dans des boîtes à l'air vicié, où la nature ne pénètre que par effraction, par une sorte de poussée souterraine. L'escalier en hélice, qui évoque aussi bien celui du *Philosophe* de Rembrandt que les architectures pétrifiées de Piranèse, ne les mène nulle part ailleurs que dans les enroulements tortueux de leur psyché. Sans doute y a-t-il quelque chose d'étouffant à pareille proposition, qui évacue les moments de respiration que le livret et la musique ménagent – d'où peut-être la moindre réussite de certains de ces tableaux, notamment ceux des jardins et de la fontaine, où l'on ne sent guère l'air de la mer ni les embruns.



Et pourtant, huit ans après la création du spectacle à Aix, on admire toujours la beauté foisonnante de ces tableaux *alla* Bergman, superbement éclairés, leur mobilité incessante et troublante, l'habileté dramaturgique qui permet de délaisser la logique et la cohérence narrative au profit de l'exploration des fantasmes. Le dédoublement de Mélisande replace ses désirs et ses souffrances au cœur de l'action ; le choix d'une comédienne métis (Olivia N'Ganga) pour incarner le double de Julia Bullock perd une partie de sa force de miroir en raison du remplacement tardif de la chanteuse par Chiara Skerath ; mais il enveloppe paradoxalement d'un voile supplémentaire le rêve étrange de la jeune femme.

La mise en scène repose sur un équilibre toujours vacillant entre symbolisme et réalisme : elle joue des nombreux symboles du texte, traités comme tels et omniprésents (les fleurs, les mains refusées, les aveugles…) et sur le réel violent que les

symboles dissimulent (sexualité, domination, emprisonnement). La version revue penche plus que naguère du deuxième côté, introduisant une sexualité explicite dès que les personnages se rapprochent et que la musique se fait spasmes. À mes yeux, *Pelléas* a besoin de plus de verres dépolis – ou de parois d'ivoire, comme la porte à travers laquelle se jouent les rêves trompeurs de l'*Odyssée* ou des premières lignes d'*Aurelia* de Nerval (lignes qui pourraient presque servir d'argument à la production). Si la mise en scène convainc en dépit de ces quelques réserves, c'est aussi et surtout parce qu'elle est soutenue par une direction d'acteurs raffinée, pleinement investie par les chanteurs réunis, grâce auxquels les moments chorégraphiques ou cinématographiques imaginés ne versent jamais dans le ridicule. Le trio tragique est notamment d'une remarquable intensité.

Déjà présent à la création du spectacle, et promenant son Golaud sur toutes les grandes scènes depuis plus de vingt ans, **Laurent Naouri** compense largement l'usure (relative) des moyens par un art souverain du geste et de la voix, qui lui permet d'atteindre une expressivité maximale. N'abusant jamais de l'autorité naturelle qui est la sienne, il sait aussi bien incarner la violence du personnage que sa vulnérabilité. Son dernier acte bouleverse, encore et toujours. En Mélisande, **Chiara Skerath** assume la difficile tâche de succéder à Barbara Hannigan, qui avait pleinement collaboré au travail scénique de Katie Mitchell. Sans chercher à imiter sa consœur, la soprano s'empare du rôle avec un timbre plus corsé et une diction d'un grand naturel. Sa présence, peut-être moins magnétique, m'a paru aussi plus incarnée ; moins « *oiseau qui n'est pas d'ici* », certes, mais épousant parfaitement le parti pris de la production, qui consiste faire passer Mélisande d'objet à sujet. Son engagement contraste pleinement avec le Pelléas de **Huw Montague Rendall**. Dans cette production, le personnage paraît vouloir rompre avec le comportement dominateur de la famille royale d'Allemonde. D'où un homme qui semble avoir peur de lui-même. Au reste, la mise en scène lui

laisse moins d'initiative et met quelque peu sa sensualité sous le boisseau. Mais que de sensualité, en revanche, dans le timbre rayonnant du baryton britannique, doté de surcroît d'une diction française « *plus fraîche et plus franche que l'eau* ». En dépit de son air d'homme égaré dans une histoire qui n'est pas la sienne, son Pelléas est poignant. Luxe exquis que la présence de **Lucile Richardot** en Geneviève : la chanteuse donne l'impression d'être la grande sœur de Mélisande plutôt que mère de Golaud – de même qu'Arkel dira à propos de Mélisande, juste avant le rideau final : « *Elle est là comme si elle était la grande sœur de son enfant*… » Ni poseuse, ni empesée, sa lecture de la lettre étreint. D'Arkel, **Vincent Le Texier** trouve la noblesse un peu hiératique et amidonnée. L'acteur est toujours juste. Au terme d'une longue carrière, la fatigue de la voix se mue en l'expression d'une lassitude devant la répétition, génération après génération, des mêmes erreurs – auxquelles le vieillard succombe à son tour. **Emma Fekete**, enfin, incarne un Yniold au féminin, avec une diction une fois de plus parfaite, et un chant élancé et juvénile.

Sans doute l'unité et la tenue de cette reprise sont-elles aussi redevables à la direction de **Susanna Mälkki**, qui semble s'être mise à l'écoute des chanteurs et de la mise en scène, sans tirer la couverture à elle. Magnifiquement défendu par les musiciens de l'**Orchestre de l'Opéra National de Lyon**, le début est d'une lenteur envoûtante et capiteuse, comme engourdi, plein de brumes et de grondements sourds, accompagnant parfaitement le rêve de Mélisande qui commence. Il ne s'agit pas d'une direction assoupie pour autant, le lyrisme éclatant quand il faut, comme la violence, qui vient « *vous frapper au visage* » dans la (toujours insoutenable) scène de voyeurisme avec Yniold. Une interprétation vénéneuse, en somme, comme engendrée sous une serre tropicale, et où l'on sent « *l'odeur de mort qui monte* ».

CRITIQUE, opéra. AIX-EN-PROVENCE, Grand théâtre de Provence : les 6, 9, 12, 15 et 17 juillet 2024. DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. Chiara Skerath, Huw Montague Rendall, Laurent Naouri, Lucile Richardot, Vincent Le Texier, Emma Fekete… Katie Mitchell / Susanna Mälkki. Photos (c) Jean-Louis Fernandez.

VIDEO : « Pelléas et Mélisande » de Debussy selon Katie Mitchell au Festival d'Aix-en-Provence (2016)

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, le 20 février 2023. POULENC : La voix humaine. Patricia Petibon / Katie Mitchell / Ariane Matiakh.

La première fois que nous avons entendu **Patricia Petibon** sur scène, c'était à l'Opéra national du Rhin (site de Strasbourg) en 1999, et elle chantait alors le rôle de Blanche de la Force dans la mythique production de *Dialogues des Carmélites* imaginés par Marthe Keller. Près de 25 ans plus tard, nous retrouvons la célèbre cantatrice française dans un autre

ouvrage de Francis Poulenc, ***La Voix humaine,*** et cette fois dans une mise en scène de la non moins talentueuse metteure en scène britannique **Katie Mitchell** (on se souvient avec bonheur de leur Alcina aixoise en 2015).
Après avoir couplé, à l'Opéra de Munich, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok avec son fameux *Concerto pour Orchestre*, **Katie Mitchell** reprend l'idée de doubler par une pièce instrumentale un court ouvrage lyrique, mais en allant chercher cette fois un ouvrage sans grand rapport (en apparence) avec son « pendant », en l'occurrence un pièce instrumentale d'**Anna Thorvaldsdottir**, *Aeriality*, étrennée il y a peu à la Philharmonie de Reykjavik dont elle est originaire. Une pièce qui ouvre et referme la soirée, en forme de vagues successives et planantes, aériennes et spectrales, assez hypnotiques il faut bien l'avouer.
Cette musique est accompagnée par un petit film réalisé par le vidéaste **Grant Gee**, où l'on voit d'abord l'héroïne déambuler dans les rues d'un Strasbourg nocturne et fantomatique, vidé de ses habitants. « Elle » finit par rentrer chez elle et résonnent alors les premiers accords de la partition de Poulenc tandis que le rideau se lève sur la scénographie imaginée par **Alex Eales**, qui imagine une grande chambre en désordre, au papier peint défraîchi, plongée dans les lumières bleutées de **Bethany Gupwell.**

La Voix Humaine de Patricia Petibon entre opéra et théâtre musicalisé

Dirigée superbement dans une direction d'acteurs au cordeau, Patricia Petibon unit sa nature vocale au tropisme puccinien que Poulenc clama si souvent. Cherchant moins à séduire qu'à toucher, moins à énoncer mot à mot le texte qu'à en exalter la poésie du quotidien, elle dresse un magnifique et bouleversant portrait de femme. Dans ce rôle qui ne lui pose aucun défi

technique, elle assume son choix vocal : elle demeure en deçà de la frontière entre opéra et théâtre musicalisé. Alors que l'image finale (pendant que résonne la partition de Poulenc) la montre prête à se jeter par la fenêtre, le film reprend en même temps que la partition de Thorvaldsdottir, et c'est le corps inanimé de l'héroïne gisant dans son sang qui est offerte à notre regard. Mais elle se relève bientôt et se met à suivre un chien, à la troublante présence, jusqu'au bord de la rivière qui dessine le contour de la vieille ville. Puis elle remonte chez elle, le téléphone se remet à sonner, mais au lieu de se précipiter dessus comme au début de la représentation, elle le laisse sonner dans le vide sans décrocher…

Confiée à la française **Ariane Matiakh**, **l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg** dévoile une forme superlative, et la cheffe joue habilement sur la lenteur des tempi et l'attente qui en résulte, sans chercher à unifier les deux partitions qui n'ont rien en commun. D'un simple fait divers, Matiakh et Mitchell font une tragédie.

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 20 février 2023. Patricia Petibon / Katie Mitchell / Ariane Matiakh. Photo (c) Klara Beck

TEASER VIDÉO : « La Voix humaine » à l'Opéra national du Rhin

ARTE. L’Ariadne enceinte de Katie Mitchell (Aix 2018)

ARTE, dim 19 janv 20, minuit. R. STRAUSS : Ariadne auf Naxos, Aix 2018 (Davidsen, Orch de Paris, Albrecht). En replay sur Arte.tv, jusqu’en déc 2021; accessible aussi sur YOUTUBE en version intégrale. De toute évidence **Katie Mitchell** évacue ce qui la gêne et dilue l’essentiel dans une mise en scène qui cite visuellement l’art déco, mais s’agite beaucoup, produisant des déplacements confus qui nuisent terriblement à la lisibilité des situations ; le profil du jeune compositeur (uniquement présent dans la comédie du Prologue et rôle travesti), la gravité soudaine de la soprano qui deviendra dans l’opéra proprement dit (Ariadne auf Naxos) Zerbinette est à peine mise en lumière : pourtant quel contraste avec sa légèreté, et insouciance virtuose dans l’ouvrage lyrique qui suit.

L’urgence des préparatifs qui précèdent l’opéra, et donc l’improvisation nécessaire comme le climat des coulisses avant la représentation, sont totalement absents. Tout est convenu et se succède sans surprise (le maître à danser perché sur ses talons de Queen délurée !!!). Pour exprimer la métamorphose qui se produira bientôt dans l’esprit de la pauvre Ariane abandonnée par Thésée, mais sauvée par sa rencontre avec le dieu Bacchus, Mitchell invente ainsi une Ariane enceinte,

préoccupée par son bébé à naître… gestation qui évoque un travail souterrain qui impacte évidemment la démarche et le comportement de la « diva »…

Ariadne confuse et prosaïque…



Au mépris du drame originel, conçu par Strauss et son librettiste Hofmannshtal, comme Warlikowski ou Tcherniakov, Mitchell invente des relations qui ne sont pas dans la partition originelle : ainsi l’attirance du compositeur pour

Zerbinette, duo manqué qui tombe à plat. C'est gadget mais très à la mode parmi les pseudo metteurs en scène. De même, elle nous afflige en remâchant la thématique du genre, désormais déclinée à toutes les sauces : ici les femmes sont viriles (l'épouse du mécène a des airs de lesbienne assumée, d'autant que son mari s'affiche en robe rouge… Elle participe volontiers au jeu des chanteurs acteurs de la tragédie) ; et les hommes sont naturellement efféminés : les 3 figurants danseurs qui doublent les comédiens italiens sont habillés chacun d'une guépière, marquant leur taille de … lolitas qui s'ignoraient ? Voyez le valet déluré / excité qui monte soudainement sur la table pendant l'air de Zerbinette et se déhanche et se contorsionne pour aguicher le chaland… Quel sens à ces dérives qui n'apportent rien ? Polluée par tant d'incongruité, la mise en scène est un foutoir au royaume du grand n'importe quoi. Et dire que beaucoup de spectateurs risquent de découvrir cette oeuvre si subtile comme on a dit, – produit du livret de Hugo von Hofmannsthal… dans cette foire chaotique et décousue.

Dans l'opéra qui suit, Ariane enceinte donc, n'est que rancoeur, raideur proche de l'hystérie aux aigus lancés en échos d'une tension bien laide… où est le mystère ? où est cette âme meurtrie que les comédiens italiens tentent de dérider. La délaissée tourne en rond, attablée ou debout autour de la table (de noces) où ses partenaires s'agitent eux aussi confusément.

Côté interprétation, orchestralement comme vocalement soit c'est petit et serré ou tendu, soit cela est surligné et surexpressif sans beaucoup de nuances (les 3 nymphes / Dryades manquent de moelleux). Déjà saluée pour son format wagnérien, **Lise Davidsen** a des moyens qui sonnent ici mal dégrossis, surjouant souvent sans la grâce intérieure, les vertiges émotionnels que savaient incarnés une Jessye Norman entre autres, ou une Schwarzkopf, dans le registre altier, aristocratique. La soprano norvégienne chante trop large et

manque de cette finesse proche du texte qui a fait la valeur de ses ainées. Elle est faite davantage pour chanter les Wiesedonck-lieder de Wagner plutôt que les mélodies arachnéennes de Strauss (même si elle chante les Quatre derniers) ; la prière et la langueur de Isolde plutôt que les héroïnes blessée, tendres : il y a du dragon dans cette voix puissante qui ne comprend pas la fragilité essentielle d'Ariane, femme vaincue par le destin et qui aspire pourtant à s'élever.

La Zerbinette de la française **Sabine Devielhe** apporte une touche de fraîcheur à la fois ingénue et tendre, – même affublée d'un béret de vieille confidente, un rien tassée, cheveux roux, raides, assénant ses leçons de sagesse et de clairvoyance amoureuse, à une Ariane qui fait toujours la gueule ; mais la Française ne semble pas comprendre son texte : peu de consonnes, et un texte qui manque de présence. Et la voix demeure quand même petite. Trop. Il faut revenir à nos fondamentaux pour ce rôle parmi les plus vertigineux destinées aux vraies coloratouras à l'opéra (c'est à dire à Rita Steich qui avait et le texte et la technique, et la couleur et le caractère).
Le pire arrive enfin au mépris de toute lecture de la mythologie et des thématiques si subtiles qui y sont attachées, toutes souhaitées pourtant par les auteurs Straus et Hofmannsthal. Pas de rencontre salvatrice entre Ariane et Bacchus, l'enfant dieu séducteur, d'une impertinence qui régénère : non ici Ariane accouche sur la table… de ce même Bacchus, nouveau né ; la lecture plaquée, dénaturante de Mitchell reste déconcertante pour le moins. Mais alors il aurait fallu plutôt prsenté ce spectacle comme l'Ariadne auf Naxos de Mitchell d'après Strauss et Hofmannshtal.
Eric Cutler chante lui aussi avec ardeur mais parfois court sans guère de finesse. Il est affublé lui aussi d'un accessoire dont on cherche encore la signification : présentant comme un roi mage, une boîte carrée, vitrée et évidemment lumineuse. L'ardeur du désir et la machine de

rédemption qui s’opèrent auprès d’Ariane ont du mal à se déployer dans cette vision qui reste terre à terre et incohérente : comment élucider la naissance de ce jeune bambin que Mitchell assimile au dieu salvateur surgissant dans la vie tragique d’Ariane?
Dans la fosse aixoise, **Albrecht** rate lui aussi sa direction, évitant toute volupté : tout sonne sec et petit, serré. Strauss ne va pas à **l’Orchestre de Paris**, sans magie, sans nuances mystérieuses. Quel dommage. S’agissant du Festival aixois dont les opéras straussien sont une spécialité (avec ceux de Mozart), la production de Mitchell reste indigeste et gadget ; les interprètes, mal choisis. Frustrante soirée. Beau ratage agaçante et mise en scène totalement incohérente.

Distribution
Direction musicale : Marc Albrecht
Mise en scène : Katie Mitchell
Décors : Chloe Lamford
Costumes : Sarah Blenkinsop
Lumière : James Farncombe
Dramaturgie : Martin Crimp
Responsable des mouvements : Joseph W. Alford

La Prima Donna / Ariane : Lise Davidsen
Le Ténor / Bacchus : Eric Cutler
Zerbinetta : Sabine Devieilhe
Le Compositeur : Angela Brower
Le Maître de musique : Josef Wagner
Le Maître à danser : Rupert Charlesworth
Arlequin : Huw Montague Rendall
Brighella : Jonathan Abernethy
Scaramuccio : Emilio Pons
Truffaldino : David Shipley
Naïade : Beate Mordal

Dryade : Andrea Hill
Écho : Elena Galitskaya
Un officier : Petter Moen
Un perruquier : Jean-Gabriel Saint Martin
Un laquais : Sava Vemić
Le Majordome : Maik Solbach
L’Homme le plus riche de Vienne : Paul Herwig
Sa Femme : Julia Wieninger

Orchestre Orchestre de Paris

VOIR L’OPERA… En replay sur Arte.tv, jusqu’en déc 2021, et aussi sur youtube, version intégrale : merci au Festival d’Aix en Provence de donner accès à ses réalisations passées. Le show du valet à la guêpière sur la table est à 1h24mn.