CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Colon, les 13 et 14 octobre 2026. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. Jean-François Borras / Leonardo Caimi, Dmitry Ulyanov / Nahuel Di Pierro, Mar Moran / Constanza Diaz Falu… Eugenio Zanetti / Carlo Montanaro

Avant-dernier ouvrage de sa saison lyrique 2026, le *Teatro Colón* de Buenos Aires a présenté *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, l'un des fleurons du répertoire lyrique français, et un titre particulièrement apprécié du public local. Créé à titre posthume en 1881, quelques mois après la mort du compositeur, cet opéra fantastique est doté d'un livret de Jules Barbier, inspiré de la pièce de théâtre que celui-ci avait écrite avec Michel Carré, elle-même fondée sur plusieurs récits de l'écrivain allemand E. T. A. Hoffmann (1776-1822). L'œuvre nous entraîne dans un univers sombre, celui d'un artiste hanté par ses

obsessions amoureuses, ses échecs et ses propres démons.

Le protagoniste, libre incarnation de l'écrivain lui-même, évoque dans une taverne de Nuremberg les trois aventures amoureuses qui ont marqué sa vie, toutes vouées à l'échec. Il s'éprend d'Olympia, une poupée mécanique, d'Antonia, une jeune chanteuse qui succombe à sa passion pour la musique et en meurt, puis de Giulietta, une courtisane qui le trahit. Il finit également par perdre Stella, la femme qu'il aime, trouvant dans ses tourments amoureux la source même de son inspiration artistique.

Sur le plan vocal, cette reprise a réuni deux interprètes aux profils bien distincts dans le rôle-titre. Le ténor français **Jean-François Borras** et l'Italien **Leonardo Caimi** ont abordé, chacun à sa manière, les exigences de ce rôle complexe de poète et de rêveur romantique, avec une réelle maîtrise, mais des résultats vocaux contrastés. Doté d'une voix lyrique de grande qualité, Jean-François Borras a su répondre aux exigences dramatiques du personnage, faisant valoir un timbre beau, homogène et souple, ainsi qu'une émission généreuse, parfaitement maîtrisée. Son interprétation s'est distinguée par sa musicalité, la finesse du phrasé et la richesse de ses nuances, sans oublier une diction impeccable et un attachement manifeste au style français. Le ténor italien Leonardo Caimi a, pour sa part, abordé le rôle avec une voix de ténor *spinto*, sombre et dense, aux accents barytonnants, particulièrement à son avantage dans les passages de plus grande intensité dramatique, où il a pu déployer ses meilleurs atouts vocaux. Ses aigus, moins puissants que le registre médian et dont l'émission s'est parfois révélée incertaine, ont constitué le principal point faible de sa prestation, sans pour autant compromettre la cohérence de son interprétation. Sur scène, Caimi s'est montré pleinement engagé dans la construction du personnage.



Dans le rôle de l’ami et du confident d’Hoffmann – qui incarne en réalité la Muse de la poésie sous une apparence humaine –, la mezzo-soprano italienne **Annalisa Stroppa** s’est distinguée par le raffinement de son chant et sa maîtrise technique, portés par une voix lyrique souple et musicale. Son souci de la beauté sonore et son attachement au style ont toutefois fini par limiter la spontanéité de son interprétation. La soprano argentine Daniela Prado a, pour sa part, livré une interprétation plus spontanée et juvénile, soutenue par une présence scénique constante. Elle a particulièrement brillé grâce à une voix puissante, au timbre bien poli et à une articulation remarquable. Toutes deux ont eu l’occasion de faire valoir leurs qualités respectives lors de l’apothéose finale.

Dans les quatre figures diaboliques – Lindorf, Coppélius, le

docteur Miracle et Dapertutto – qui viennent contrarier les amours du protagoniste, le jeune basse russe **Dmitry Ulyanov** a constitué une agréable surprise. Dotée d'une qualité remarquable, sa voix, opulente et d'une sonorité impressionnante, a laissé une très favorable impression. Son incarnation s'est toutefois révélée moins convaincante, faute d'une véritable profondeur psychologique dans la caractérisation de ces personnages complexes. Son air « Scintille, diamant… », interprété avec un lyrisme exquis et une grande virtuosité, malgré des aigus quelque peu serrés, a compté parmi les meilleurs moments de la soirée. Dans la distribution alternative, la basse argentine **Nahuel Di Pierro** s'est distinguée par le soin, le goût et le sens du style qu'il a apportés à son chant, riche en nuances et en profondeur expressive. Sa ligne vocale irréprochable, homogène et au timbre bien poli, a néanmoins manqué de l'ampleur nécessaire pour s'imposer face aux assauts de l'implacable orchestration d'Offenbach.

Parmi les trois héroïnes, incarnations de l'amour idéalisé d'Hoffmann ou projections de ses propres obsessions, la soprano espagnole **Mar Morán** a remporté un franc succès. Pour ses débuts au Teatro Colón, elle a composé une Olympia remarquable, portée par une voix lumineuse et fraîche, une technique solide et une grande précision, sans jamais se laisser déstabiliser par les redoutables coloratures du rôle. Son célèbre air « *Les oiseaux dans la charmille* » a enthousiasmé le public, qui lui a réservé la première grande ovation de la soirée. Dans la distribution alternative, la soprano Constanza Díaz Falú a relevé le même défi avec détermination et de solides moyens vocaux, sans démériter face à sa consœur.

Les sopranos argentines **Jaquelina Livieri** et **Laura Pisani** se sont partagé avec bonheur les rôles d'Antonia et de Stella. La première a fait valoir une voix ample, particulièrement propice aux sons filés et aux demi-teintes, ainsi qu'un chant

expressif auquel elle a su insuffler une véritable intensité dramatique. La seconde s'est distinguée par un timbre lyrique séduisant, une ligne de chant soignée et une aisance particulière dans les passages délicats et ornementés. Quant à Giulietta, la sensuelle et manipulatrice courtisane vénitienne, elle a trouvé en la soprano italo-américaine **Marina Costa-Jackson** une interprète parfaitement à la hauteur du rôle. Maîtrisant pleinement son art, celle-ci a mis au service du personnage une voix sombre, charnue et opulente, solide dans l'aigu et riche en ressources expressives. **Mariana Carnovali** n'a pas démérité face à elle, déployant une voix ample, homogène sur toute la tessiture et bien projetée, particulièrement séduisante dans le grave, où elle a offert des moments d'une beauté incontestable. Sur scène, elle a incarné le personnage avec personnalité et tempérament.

Dans les rôles des quatre serviteurs – Andrès, Cochenille, Frantz et Pitichinaccio –, les ténors argentins **Santiago Martínez** et **Pablo Urban** ont assuré honorablement la partie vocale. Leur jeu, parfois excessif, n'a pas toujours permis de distinguer clairement les particularités de chacun de ces personnages, une limite imputable en partie à une mise en scène qui n'a pas su exploiter tout le potentiel comique de ces rôles. Ils ont néanmoins réussi à amuser le public par le caractère burlesque de leurs interprétations. Les nombreux rôles secondaires ont été confiés à des chanteurs locaux qui s'en sont acquittés avec discrétion. On retiendra notamment le ténor **Carlos Ullán** dans le rôle de Spalanzani, inventeur et créateur d'Olympia, le baryton **Alejandro Spies** en Crespel, père d'Antonia, et la basse **Mario De Salvo** en Schlemihl, ancien amant de Giulietta.

Le **Chœur du Teatro Colón**, préparé avec soin par **Miguel Martínez**, s'est imposé comme l'un des points forts de la soirée. La cohésion des pupitres, l'homogénéité des timbres et la maîtrise des équilibres ont témoigné d'un travail particulièrement abouti. À la tête de l'orchestre de la

maison, l'italien **Carlo Montanaro** a livré une lecture incisive et nuancée de la partition d'Offenbach, mettant en valeur la richesse de son écriture orchestrale, la subtilité des couleurs et les contrastes dynamiques. Sa direction, attentive aux tensions comme aux inflexions lyriques de la musique, a su préserver la continuité dramatique tout en donnant à l'ensemble un relief expressif soutenu.



Créée en 2019, la spectaculaire et surchargée production scénique d'**Eugenio Zanetti**, cinéaste argentin oscarisé décédé quelques semaines avant cette reprise, a davantage accumulé les ombres que les lumières. Assurant la mise en scène, les décors, les costumes et la conception des projections, Zanetti a imaginé *Les Contes d'Hoffmann* comme un film transposé sur scène, en intégrant une équipe de tournage chargée de réaliser un film sur la vie du protagoniste. Loin d'enrichir la

proposition, ce procédé a perturbé le déroulement de l'action et introduit une dimension narrative supplémentaire, en présentant les amours du poète comme autant d'épisodes reconstitués pour une fiction cinématographique. Dans sa volonté de créer des images puissantes et fantastiques, ainsi que des atmosphères singulières et différenciées, Zanetti a eu recours à un défilé incessant de projections et d'effets visuels. Le résultat tient du véritable bombardement, laissant à peine au spectateur le temps de reprendre son souffle. Cette exubérance finit par prendre le pas sur le développement dramatique de l'opéra. À cela s'ajoute le manque d'efficacité de la direction d'acteurs, qui peine à dessiner théâtralement la personnalité des solistes. Leur identification et leur positionnement sur scène se trouvent compliqués par la foule qui envahit constamment le plateau. Les masses chorales ne bénéficient pas davantage d'une disposition convaincante : leurs membres apparaissent entassés et statiques, une solution difficilement justifiable compte tenu des dimensions considérables de la scène.

Les décors, d'inspiration gothique, s'articulaient autour de deux immenses escaliers installés sur un plateau tournant qui, combiné aux projections, permettait de transformer les espaces avec rapidité et efficacité. Les costumes, riches et élaborés, privilégiaient une esthétique libre, mêlant des références à différentes époques sans chercher à reconstituer rigoureusement une période déterminée. La conception lumière d'**Eli Sirlin** contribuait à créer des atmosphères suggestives, sans toutefois parvenir systématiquement à hiérarchiser l'action ni à attirer l'attention sur les solistes vocaux. Enfin, les chorégraphies omniprésentes d'**Irene Martens**, loin de répondre à une nécessité dramatique évidente, semblaient surtout destinées à insuffler du mouvement à une mise en scène déterminée à capter l'attention du spectateur à tout prix.

CRITIQUE, opéra. BUENOS AIRES, Teatro Colon, les 13 et 14 octobre 2026. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. Jean-François Borras / Leonardo Caimi, Dmitry Ulyanov / Nahuel Di Pierro, Mar Moran / Constanza Diaz Falu… Eugenio Zanetti / Carlo Montanaro. crédit photo (c) Juanjo Bruzza

---

CRITIQUE, Opéra. PARIS, Opéra Comique, le 26 septembre 2025. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. M. Spyres, A. Edris, H. Mas, J-S. Bou… Lotte de Beer / Pierre Dumoussaud

La très belle maison lyrique qu'est l'Opéra Comique a ouvert, ce jeudi 26 septembre, sa saison 2025/2026 par l'un des grands classiques de son répertoir : *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach nous ont été offerts dans la version présentée la saison dernière à Strasbourg, dans l'excellente mise en scène de Lotte de Beer, avec

un plateau des plus réussis des plus grands jusqu'aux plus petits rôles. Chose notable, la version proposée par le directeur artistique de la maison parisienne, Louis Langrée, est une version "opéra-comique", c'est-à-dire que les récitatifs chantés sont remplacés par des dialogues parlés.

En effet, l'œuvre avait été conçue comme telle par Offenbach avant que Guiraud, qui achèvera l'œuvre après la mort du compositeur, n'en fasse une version "opéra", éditée par Choudens, et destinée à l'étranger où l'on chantait tout. L'édition utilisée sur cette production est en grande partie l'œuvre du musicologue et spécialiste d'Offenbach **Jean-Christophe Keck**, qui dirige depuis 1999 l'édition critique monumentale de l'œuvre du « Petit Mozart de Champs-Élysées » (chez Boosey & Hawkes). On apprend dans son entretien transcrit dans le programme de salle que la version "canonique" que nous écoutons depuis plus de cent ans est celle de 1907 publiée par Choudens, alors augmentée de toutes sortes d'ajouts apocryphes. Ici, son édition restitue – après la découverte de nombreux manuscrits épars – ce qui semble aujourd'hui être au plus près de la partition présentée lors de la générale (avant que l'ancien directeur de la maison Favart, Léon Carvalho, ne coupe l'acte de Venise).

Il faut tout d'abord souligner la grande intelligence de la mise en scène de la directrice du *Volksope*r de Vienne. La scène est divisée en deux : l'avant scène est laissée sans décor et permet aisément à Hoffman et à la muse de s'entretenir, hors des quatre contes. L'arrière-scène est réservée aux lieux où prennent vie les contes, dans une perspective architecturale très raccourcie qui leur donne un aspect très théâtral. Olympia est tour à tour une toute petite poupée de quelques dizaines de centimètres, puis une immense aux yeux d'émail animés avec humour qui ne rentrerait pas sur

le plateau si elle n'était pas assise. On ne découvre que lors des saluts le mécanisme permettant de si rapides changements de décor (mais nous ne vous en dirons pas plus là dessus !). Pour mettre en évidence le « réalisme fantasmagorique » d'Hoffmann la véritable chanteuse derrière l'automate en est complètement détachée mais personne ne semble la voir, obnubilé par ces poupées tantôt grandes tantôt petites. Durant tout l'opéra les meubles varient également de taille, donnant aux mondes des contes des allures d'Alice au pays des merveilles. L'acte d'Antonia se passe au milieu de tableaux noirs desquels surgit de diabolique Miracle (J-S. Bou). Effet très réussi à la fin de l'acte, Antonia meurt engloutie dans le plus grand des tableaux, tirée par sa mère (M-A. Todorovitch). Pour l'acte de Giulietta, c'est tout le chœur qui se fait le reflet volé d'Hoffmann, semblablement habillé. Bref, tout sert la lisibilité du livret sans pour autant tomber dans une facilité au pied de la lettre.



Pour servir cette mise en scène de qualité, **Héloïse Mas** (la Muse, Nicklausse) est une actrice incomparable, à la fois expressive et naturelle, drôle sans burlesque ni vulgarité. Ses capacités théâtrales sont poussées jusqu'à une expressivité corporelle rare et juste. Et bien au-delà de cette aisance théâtrale, son chant est des plus justes tant par la perfection de la diction que par la chaleur de sa voix à tous les endroits de sa tessiture et dans toutes les couleurs qu'elle veut y mettre. Elle était sans conteste la reine de cette soirée et nous espérons que ce premier grand rôle dans une grande maison parisienne est le début d'une longue suite.

Dans le rôle-titre nous retrouvons un grand habitué de la maison Favart, le ténor américain **Michael Spyres**, sûrement un des meilleurs interprètes de ce rôle (et de bien d'autres d'ailleurs). Son naturel et son aisance sont une inépuisable source d'admiration. De plus ses rares qualités de baryténor lui donnent une puissance peu commune dans les graves et les médiums. Lors des dialogues parlés, une légère pointe d'accent (professionnellement gommée dans le chant) lui donne un charme tout particulier, comme si Hoffmann était un écrivain arrivé d'Allemagne à Paris.

Il est très heureux pour la soprano **Amina Edris** que l'acte de Venise ait été conservé car c'est là qu'elle fut la meilleure. En effet la tessiture y est plus centrale et l'écriture plus lyrique que dans les actes précédents, particulièrement celui d'Antonia où le célèbre air « *Les Oiseaux dans la charmille* » est d'ailleurs transposé, semble-t-il, une tierce plus bas. Encore heureux d'ailleurs, car ses suraigus sont fragiles et criards. La diction s'avère par ailleurs très approximative, et la couleur de voix très (trop) lyrique pour un tel répertoire (surtout dans une version opéra-comique). La présence scénique est assez bonne, sans égaler celle du reste du plateau.

Le baryton **Jean-Sébastien Bou** est un parfait Diable ! La voix est très accrochée, timbrée, énergique et précise, la présence scénique glaçante et juste. **Raphaël Brémard** est un formidable ténor bouffe, qui chante les rôles faussement faciles d'Andrès, Cochenille, Frantz et Pitichinaccio. Son air de Frantz est d'ailleurs particulièrement remarquable. Sa voix a les mêmes qualités que celle de J-S. Bou, une nasalité de théâtre (car on sait qu'il peut être aussi très rond et lyrique), précise et à la diction acérée. Autre ténor, **Mathieu Justine** (Nathanaël, Spalanzani, Capitaine des Sbires), est de loin le plus gracieux du plateau. Son timbre est très agréable, sa diction toujours claire, sans avoir à la forcer et il possède une certaine aisance scénique. **Matthieu Walendzik** (Schlemil, Herman), ancien membre de l'Académie de l'Opéra-Comique, rayonne comme il l'a maintenant souvent fait sur le plateau de cette belle maison. Si ses interventions ne sont pas fréquentes dans cette œuvre, il est toujours très juste. Sa technique très précise accroche agréablement l'oreille et il est également un excellent acteur. **Nicolas Cavallier**, dans les rôles de Crespel et Luther, remplit impeccablement son office. Enfin, dans le rôle de la voix de la mère, **Marie-Ange Todorovitch** continue de nous émouvoir par la chaleur de sa voix. De son côté, le **Chœur Aedes** – placé sous la direction de **Mathieu Romano** – est tout à fait excellent, toujours expressif et coloré. Particulièrement touchant dans l'épilogue, il nous met dans un état d'émerveillement avec le chœur final, ôde à l'amour et aux larmes.

Malheureusement, la direction et l'orchestre ne seront pas à la hauteur des éloges distribués plu haut. Le chef Français **Pierre Dumoussaud** – qui pourtant dirige beaucoup d'opéras – semblait avoir des difficultés à écouter l'intégralité du plateau (il est peu probable que les nombreux décalages survenus avec des chanteurs différents soient à chaque fois de la responsabilité de ceux-ci…). Sous sa baguette, l'**Orchestre Philharmonique de Strasbourg** manque cruellement de finesse. La

barcarolle est expédiée, les quelques mesures d’ouverture sont écrasées et les solistes mollement soutenus.

L’Opéra Comique ouvre donc sa saison avec une version rafraîchie d’une des œuvres les plus jouées du répertoire – qui aurait frôlé la perfection avec une direction musicale plus soignée…

CRITIQUE, Opéra. PARIS, Opéra Comique, le 25 septembre 2025. OFFENBACH : Les contes d’Hoffmann. M. Spyres, A. Edris, H. Mas, J-S. Bou… Lotte de Beer / Pierre Dumoussaud. Crédit photographique © Stefan Brion

---

LIVE STREAMING OPÉRA [Zurich]. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann, samedi 12 juillet 2025, 19h. Pirgu, Viotti, Foster-Williams… Antonino Fogliani / Andreas

Homoki

OperaVision nous gâte et diffuse enfin en direct les Contes d’Hoffmann, depuis l’Opéra de Zürich, dans la mise en scène attendue d’Andreas Homoki… Le poète Hoffmann est déchiré entre l’art et la vie, l’amour et le fantasme, le rêve et la réalité. Son amour pour la chanteuse Stella reste sans réponse, et Hoffmann se réfugie dans l’alcool et ses mondes imaginaires voire délirants. Au cours d’une soirée bien arrosée, il raconte à ses amis trois histoires d’amour où la réalité se mêle au fantastique voire au surnaturel terrifique…

Dans son dernier opéra, Jacques Offenbach a fait de son personnage principal, E.T.A. Hoffmann, le poète le plus célèbre de la période romantique. Le poète explore de manière fascinante la frontière entre réalité et fantaisie dans ses contes magiques et surréalistes. L’opéra est une combinaison magistrale d’opérette, d’opéra-comique sentimental et d’opéra romantique fantastique. Des inventions mélodiques originales se mêlent à un drame captivant où l’ironie subtile d’Offenbach contrarie sans cesse les sentiments exaltés de son personnage principal. Offenbach a laissé son dernier opéra inachevé

Depuis la première posthume de 1881, plusieurs versions ont été publiées par divers éditeurs pour approcher au plus près

des intentions originelles d'Offenbach. L'Opéra de Zurich a choisi la version publiée par les deux éditeurs Michael Kaye et Jean-Christophe Keck. Mise en scène dès 2021 par Andreas Homoki pendant la pandémie de coronavirus ; cette production zurichoise est enfin présentée au public à l'Opéra et en direct digital.

Un événement d'autant plus important qu'il était depuis attendu du plus grand nombre.
Après ses débuts réussis en 2021 dans le rôle-titre, Saimir Pirgu revient dans le rôle d'Hoffmann, sous la direction d'Antonino Fogliani à la tête du Philharmonia Zürich. À ses côtés, accréditent encore la production zurichoise, Marina Viotti [Niklausse] et Andrew Foster-Williams dans le triple rôle démoniaque de Lindorf / Coppélius / Le docteur Miracle / Le capitaine Dapertutto…

OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann, sam 12 juillet 2025, 19h CET EN DIRECT / LIVE
VOIR le STREAMING en direct de l'Opéra de Zurich / Opernhaus Zürich : https://operavision.eu/fr/performance/les-contes-dhoffmann0 / EN REPLAY jusqu'au12.01.2026 à 12h CET



Photo : © Monika Rittershaus

DISTRIBUTION

Hoffmann : Saimir Pirgu
La Muse / Nicklausse : Marina Viotti
Olympia : Katrina Galka
Antonia : Adriana Gonzalez
Giulietta : Lauren Fagan
Stella : Maria Stella Maurizi

Lindorf / Coppélius / Le docteur Miracle / Le capitaine Dapertutto :
Andrew Foster-Williams

Andrès / Cochenille / Frantz / Pitichinaccio : Nathan Haller

Maître Luther : Valeriy Murga
Hermann : Steffan Lloyd Owen

Nathanaël : Christopher Willoughby
Wolfram : Maximilian Lawrie
Wilhelm / Le Capitaine des Sbires :
Lobel Barun

Spalanzani : Daniel Norman
Crespel : Stanislav Vorobyov
La Voix de la tombe : Judith Schmid
Peter Schlémil : Samson Setu

Philharmonia Zürich
Chœur de l’Opéra de Zürich

Musique : Jacques Offenbach
Texte : Jules Paul Barbier

Mise en scène : Andreas Homoki
Direction musicale : Antonino Fogliani

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra du Rhin (du 20 au 30 janvier 2025). OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. A. Glaser, L. Ruiten, J. S. Bou… Lotte de Beer / Pierre Dumoussaud

En coproduction avec l'Opéra Comique, l'Opéra de Reims et le Volksoper de Vienne, l'Opéra national du Rhin propose actuellement une nouvelle production des *Contes d'Hoffmann de* Jacques Offenbach confiée à la néerlandaise Lotte de Beer, dont on se rappelle *Les Noces de Figaro* en 2021 au Festival d'Aix-en-Provence. Las, cette nouvelle régie, malgré quelques bonne trouvailles, ne nous a guère mieux convaincus que son premier travail auquel nous ayons assisté.

Nous savons pertinemment qu'il n'existe pas de version "définitive" des Contes d'Hoffmann, son auteur ayant disparu avant que l'ouvrage ne soit donné à scène, mais est-ce une bonne raison pour défigurer, en ré-écrivant les textes parlés mais surtout en coupant aux ciseaux, le chef d'oeuvre d'Offenbach. Ré-écrits par **Peter Te Nuyl**, les dialogues deviennent ici un texte confié à la Muse qui vient interroger les choix d'Hoffmann, et jouer les psys de bazar en donnant son avis sur tout, et nous énumérerons pas les énormes coupes à la hache de la partition. La scénographie, imaginée par **Christof Hetzer** n'emballe guère non plus, avec son décor unique et étriqué de bar couvert de vieux papier peint défraîchi. La seule bonne idée, cela dit emprunté à la fameuse production de Jérôme Savary aux débuts des années 2000, est le dédoublement en version gigantesque et minuscule de la poupée Olympia…

La distribution s'avère inégale, et aucun des principaux rôles, si ce n'est l'épatante Muse de **Floriane Hasler**, n'emportent vraiment l'adhésion. Le rôle titre confié au ténor germano-italien **Attilio Glaser** possède une bonne diction et notre langue et affronte crânement les difficultés de sa partie, mais avec une voix qui détimbre systématiquement dans l'aigu. Formidable Lucia il y a quelques années, **Lenneke Ruiten** ne maîtrise plus aussi bien son registre suraigu, ce qui nous vaut des notes stridentes en Olympia, tandis qu'elle ne possède ni le médium d'Antonia ni les graves de Giuletta. Excellent comédien, le baryton français **Jean-Sébastien Bou** chante certes très bien mais n'a pas la noirceur de voix qu'appelle les quatre Diables (expressément destinés à une voix de basse !). Le pauvre **Raphaël Brémard**, aussi bon chanteur que comédien, n'a malheureusement que l'air de Frantz pour Briller, tandis que le vétéran **Marc Barrard** se montre impayable avec sa gouaille habituelle en Luther (mais on lui a retiré à lui aussi son unique air…). Enfin, **Bernardette Johns,**

membre de l’Opéra Studio, offre des accents touchants à la mère d’Antonia.

En fosse, le jeune chef français **Pierre Dumoussaud** rallie, lui, tous les suffrages, et offre – à la tête d’un **Orchestre Philharmonique de Strasbourg** merveilleusement sonnant – une version chatoyante du chef d’œuvre d’Offenbach. La phalange alsacienne offre à entendre une souplesse et une clarté de texture tout simplement idéales dans ce répertoire. Les *tempi* sont plutôt rapides, mais d’habiles ruptures interrompent judicieusement le déroulement du spectacle, pour donner soudain plus de poids aux moments cruciaux du drame. Réalisant avec aisance la synthèse des divers styles musicaux de cette partition composite, le chef français parvient à faire scintiller chaque détail de l’instrumentation, tout en menant fermement à terme ce jeu de la faiblesse humaine, où humour et poésie diaphane alternent avec bonheur.

Une fois encore, c’est bien la musique qui est la grande triomphatrice de la soirée !



_____

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra du Rhin (du 20 au 30 janvier 2025). OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. A. Glaser, L. Ruiten, J. S. Bou… Lotte de Beer / Pierre Dumoussaud. Toutes les photos © Klara Beck

VIDEO : Trailer des « *Contes d'Hoffann* » de Jacques Offenbach selon Lotte de Beer à l'Opéra National du Rhin

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosses Festspielhaus, le 27 août 2024. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. B. Bernheim, K. Lewek, K. Lindsey, C. Van Horn … Mariame Clément / Marc Minkowski.

Le plaisir du concept a orienté l'approche de la metteure en scène française **Mariame Clément**, pour ces ***Contes d'Hoffman*** de **Jacques Offenbach** au prestigieux **Festival de Salzbourg**. Elle choisit ainsi de faire d'Hoffmann un réalisateur de films, alcoolique et déchu, faisant défiler des bobines de son œuvre avec les femmes dont il était désastreusement tombé amoureux. A la fin, il est révélé qu'elles sont toutes des incarnations de Stella. Les trois histoires sont ensuite racontées alors que lui est en train de diriger trois films, ce qui permet une certaine continuité dramatique. La production s'ouvre et se ferme avec Hoffmann montré comme un clochard poussant son caddie de courses plein de bric-à-brac, incluant une caméra et les bobines de ses trois films.



Stella et les trois femmes qui sont les stars de chacune des histoires, sont toutes chantées ici par la soprano polonaise **Kathryn Lewek**. Dans chacune des quatre femmes, Lewek excelle, montrant que sa légèreté vocale répond à une vraie présence dramatique. Avec une scène aussi vaste que le *Grosses Festspielhaus* de Salzbourg, un metteur en scène peut se faire plaisir, et la scénographie se présente comme un décor de studio de cinéma, pour basculer vers les lieux d'un studio pour un véritable tournage. Intelligemment, les scènes de chœur sont largement des extraits cinématographiques, "en costumes", tirés de différents films (films de cowboys, de l'antiquité romaine, avec des aristocrates de l'âge baroque, ou encore des astronautes). Les employés du studio s'assoient par terre pour voir les trois histoires projetées, pendant que Hoffman malmène son caddie…

Les trois histoires avec Olympia, Antonia et Giulietta sont

montrées comme des manifestations de la même femme, et cela est mis en exergue à la fin, lorsque Lewek apparaît en portant des parties de costumes de chacun de ses personnages. Le moment le plus divertissant ?… quand Olympia, la poupée mécanique, est transformée en fille faisant éclater un *chewing-gum*, dans un film de science-fiction de séries B. Cette scène lui permet de montrer qu'elle possède à la fois une colorature claire et sûre, ainsi qu'une vraie facilité à atteindre le registre plus bas. Les autres incarnations sont moins intéressantes. Normalement, la Muse / Nicklausse a pour tâche de persuader Hoffman de rejeter toutes autres formes d'amour pour la poésie, mais ce n'est pas ce que fait ici la mezzo à la voix de miel, **Kate Lindsey.**

Le ténor français **Benjamin Bernheim** est idéal pour le concept théâtral qui lui demande de se transformer en *hipster* des années 70, puis contemporain. Cela est largement réussi grâce à sa coupe de cheveux et de ses jeans. Ses allures de "*boy next door*" lui permettent de rentrer dans le personnage, et sa voix lumineuse et attirante de ténor lyrique donne pleinement vie au personnage de Hoffman. C'est un rôle qui lui permet de montrer toute son aisance vocale. De son côté, le baryton **Christian Van Horn** joue délicieusement la comédie dans les parties Lindorf / Coppélius / Dr Miracle / Dapertutto. Ce sont toutes des manifestations de la Nemesis d'Hoffman, et l'idée qu'il vole ainsi l'âme du réalisateur en capturant son image, fait parfaitement sens.

La partition, et notamment la fameuse barcarolle, est sensuellement jouée par l'**Orchestre Philharmonique de Vienne** sous la direction du chef Français **Marc Minkowski**. Son adoration pour la partition d'Offenbach est évidente, mais sa relation avec ses chanteurs / acteurs l'était moins, avec un certain déséquilibre dans le déroulement de l'œuvre.

CRITIQUE, festival. SALZBOURG, Grosse Festspielhaus, le 27 août 2024. OFFENBACH: Les Contes d'Hoffmann. B. Bernheim, K. Lewek, K. Lindsey, C. Van Horn… Mariame Clément / Marc Minkowski. Photos (c) Monika Ritterhaus.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 6 décembre 2023. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. B. Bernheim, P. Yende, C. Van Horn… R. Carsen / E. Sun Kim.

Si l'on se fie aux adages immémoriaux, tout être créatif est accompagné par une entité qui l'inspire et le pousse, elle est l'énergie qui synthétise la force de ses capacités. Stefan Zweig parlait de « démon », d'aucuns parlent de « muse » et puis dans d'autres cultures nous irons jusqu'à des divinités autrement plus bigarrées. Mais c'est bien quelque chose qui meut la création, celle-là même qui dépasse le besoin fondamental de l'être et l'éloigne de son animalité prolixe. Outre des considérations philosophiques, c'est bien une muse qui hante la dernière partition du divin **Jacques Offenbach**: ***Les Contes d'Hoffmann***.

La revanche de la Muse



Ce dernier chef d'oeuvre créé *post-mortem* en 1881 contre vents et marées est la preuve qu'Offenbach n'était pas simplement le trublion drolatique de la bouffonnerie. Jacques Offenbach était un compositeur romantique et un des derniers à avoir créé un *Grand Opéra* à la française. Dans cette partition, il manie avec grande maîtrise les tableaux monumentaux qui ont fait la renommée de son maître Jacques Fromental Halévy ou Giacomo Meyerbeer. Non, Offenbach n'est pas simplement la blague au coin de la portée ! Non, il n'est pas simplement le petit tambour des galops au cancan infernal ! Non, ce n'est pas seulement le « Petit Mozart des Champs-Elysées » ! C'est un compositeur à la plume facile mais complexe, toute son oeuvre, même la plus légère, porte en elle la petite goutte de poison qui la rend sublime par sa vérité sentimentale. Le chemin qui l'a mené jusqu'aux *Contes d'Hoffmann* est ponctué d'une insolente désolation digne des plus grands compositeurs du romantisme. Faut-il encore rappeler que *Fantasio* est très très loin d'être la fable circassienne dont Thomas Jolly fait la parodie inepte ? *Fantasio* est du Musset au sens le plus strict, il est l'incarnation de l'Enfant du siècle ! Faut-il

encore aussi citer des airs poignants tels que « *Vert-Vert n'est plus un enfant* » dans le *Vert-Vert* ou bien les airs terriblement désenchantés des lettres dans *La Périchole* et *La Vie parisiennne* ? Bien plus qu'une comparaison avec Mozart, Offenbach mérite sa place au *Walhalla* romantique auprès de Beethoven, Schumann, Berlioz et bien entendu du Schubert de *Die Verschworenen*.

Dans son dernier *opus*, Offenbach rend hommage à son *alter ego* littéraire et musical, **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann**. Cet auteur prolifique de contes et romans fantastiques et musicien de grand talent a vécu comme il a créé. Que ce soit dans ses romans ou ses contes, dont certains ont inspiré des musiciens tels que Tchaïkovski (*Casse-noisette*), ou dans ses opéras et mélodrames, Hoffmann déploie un véritable génie de la situation en distillant le suc d'une grande sensualité. Offenbach voue à l'éternité Hoffmann en le transformant en protagoniste de sa dernière partition, comme un adieu au monde en poursuite de l'ambroisie réservée aux artistes.

Cette production des *Contes d'Hoffmann* a été créée en 2000 à l'**Opéra National de Paris** sous l'impulsion de Hugues Gall. La mise en scène de **Robert Carsen**, désormais mythique, n'a pas pris une ride malgré ses augustes 23 ans d'âge. C'est un spectacle d'une sublime intelligence. L'oeuvre est respectée sans tomber dans une reconstitution poussiéreuse. Partant du principe du « théâtre dans le théâtre », chaque acte décrit la fabrique d'une production d'opéra avec des décors magnifiques et des tableaux à l'onirisme stupéfiant. Les trois femmes sont autant de divas post-modernes sans s'éloigner du contexte de l'oeuvre. Olympia devient un *ersatz* de Madonna débridée, voire un *sextoy* à taille humaine ; Antonia est plus humaine que nature et Giulietta est une sorte de Veronica Lake débordante de sensualité. L'acte le plus remarquable dans cette mise en scène est celui d'Antonia. Conçu comme un plan coupe de la fosse d'orchestre et du plateau, on y voit les personnages se débattre avec les pupitres vides et la mère d'Antonia apparaît fantomatique comme une Donna Anna lunaire. Antonia finit par rejoindre sa mère sur le plateau dans un trépas théâtral digne des grandes divas. Malgré les mises en scène parfois inégales de Carsen, celle-ci doit être considérée pour les âges et

confirme le grand talent du metteur en scène canadien.

Côté plateau, c'est **Benjamin Bernheim** qui incarne parfaitement le rôle-titre du poète Hoffmann. Son incarnation est d'une grande souplesse et il est totalement rompu aux exigences du personnage et de la mise en scène. Musicalement, il est l'Hoffmann idéal. Avec une voix à la fois puissante et subtile dans les phrasés, Benjamin Bernheim nous émerveille avec son timbre d'une richesse surprenante. Il est un des plus grands Hoffmann de l'histoire et il le restera !

Trois avatars d'une seule et même femme, mais trois interprètes au rendu inégal. L'Olympia de **Pretty Yende** promettait beaucoup mais n'a pas la virtuosité du rôle de l'automate. Son interprétation demeure correcte mais maladroite dans le geste ; vocalement, elle pêche parfois dans la justesse malgré un timbre très charmant. L'Antonia de **Rachel Willis-Sorensen** a une belle amplitude et nous fend le coeur avec toute son interprétation, tellement elle est juste dans ce rôle exigeant. **Antoinette Dennefeld** – que nous avons remarqué dans plusieurs productions d'opéras comiques – est une Giulietta idéale avec un parfait sens du théâtre, une incarnation autrement plus sensuelle que bien d'autres interprètes avant elle. Dans la fameuse *barcarolle,* sa voix veloutée arrive à s'imposer et nous ravit. Nous espérons la retrouver très bientôt dans d'autres rôles, notamment chez Verdi ou Donizetti.

La Muse et Niklausse d'**Angela Brower** restent à l'écart de la distribution par une vocalité en deçà de ce dont le rôle a besoin et une restitution du français qui laisse grandement à désirer. Les quatre masques du Malin sont divinement incarnées par **Christian Van Horn** qui, outre des grandes qualités vocales a un naturel scénique manifeste et donne à chaque personnage un côté ambigu débordant de damnation, pas très éloigné d'un Don Giovanni finalement.

S'il faut pleurer pour créer, la morale des *Contes d'Hoffmann* ne semble pas idyllique. Derrière ce désenchantement, il y a la solitude de la création, puisqu'en dépit des applaudissements, des succès et des échecs, l'art survit dès

lors qu’il est sincère. Croyons alors les vers de l’air final de la Muse, le phénix de l’art surgirait des cendres des amours mortes. Tout comme le combat éternel des divinités des temps anciens, de la destruction surgit la vie et du plus terrible chaos naît alors la bonne étoile qui guide les mortels sur les flots. Cet astre brille seul et se reflète dans le regard de l’humanité toute entière jusqu’à ce que son feu s’éteigne à la fin des temps.

_____

CRITIQUE, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 6 décembre 2023. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann. B. Bernheim, P. Yende, C.Van Horn… R. Carsen / E. Sun Kim. A l’affiche jusqu’au 27 décembre 2023. Photos © Emilie Brouchon / Opéra national de Paris.

VIDEO : Trailer des « Contes d’Hoffmann » de Jacques Offenbach selon Robert Carsen à l’Opéra Bastille

---

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 19 novembre 2023. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann. A. Chacon-Cruz, J. Pratt, E. Schrott… Stefano Poda /

Giampaolo Bisanti.

Le merveilleux envahit Liège et on ne s'en plaindra pas ! Avant la reprise de *La Flûte enchantée* en décembre prochain (voir la critique de ce spectacle déjà donné à Avignon en 2019), l'**Opéra Royal de Wallonie-Liège** nous régale d'une nouvelle production des *Contes d'Hoffmann* (1881), en partenariat avec les opéras de Lausanne et Tel Aviv.



Il faut courir découvrir ou redécouvrir le tout dernier ouvrage lyrique de **Jacques Offenbach**, qui démontre combien le plus allemand des compositeurs français a su rester inspiré jusqu'au soir de sa vie, en maître des mélodies entêtantes et irrésistibles. Si l'opéra est irrigué de plusieurs « tubes », dont la fameuse Barcarolle (au thème recyclé d'un précédent ouvrage, *Les Fées du Rhin*), Offenbach se montre plus sérieux

qu'à l'accoutumée, la mode ayant changé après la défaite face aux Prussiens, en 1870. Le livret raconte en effet les amours imaginaires et tumultueux de l'écrivain E. T. A Hoffmann à travers plusieurs récits tirés de ses contes, qui font tous écho à la difficulté d'aimer.

La présence d'un personnage diabolique dans chacune d'entre elles donne une atmosphère fantastique et satirique toujours savoureuse, bien rendu par un **Erwin Schrott** très en verve, au français parfois exotique, mais qui fait valoir son timbre chaud, d'une belle résonance, tout du long. On aime aussi la ligne souple et aérienne d'**Arturo Chacon-Cruz** dans le rôle-titre, malgré un *vibrato* prononcé dans l'aigu et une projection un rien trop modeste. A l'applaudimètre, **Jessica Pratt** remporte tous les suffrages, s'imposant dans ses différents rôles avec un métier digne des plus grandes, entre précision de l'articulation et sens du théâtre. Les accélérations et les tessitures périlleuses des vocalises la montrent parfois à la limite de ses moyens, Pratt restant à son meilleur quand la voix est bien posée, en une puissance souvent dévastatrice.

Que dire, aussi, de la toujours épatante **Julie Boulianne**, d'une solidité technique sans faille sur toute la tessiture, à chaque fois au service du sens, tandis que les seconds rôles se montrent bien distribués, particulièrement le superlatif **Valentin Thill** (Spalanzani), que l'on aimerait entendre dans une prestation plus étoffée encore. Si le choeur, très applaudi en fin de représentation, assure bien sa partie, c'est peut-être plus encore la direction de **Giampaolo Bisanti** qui donne beaucoup de plaisir à force d'entrain rythmique et d'attention au plateau. Le sens des équilibres du directeur musical de l'Opéra royal de Wallonie-Liège (depuis déjà une saison) est un régal tout du long.

On regrette de ne pouvoir en dire autant de la mise en scène de **Stefano Poda**, certes cohérente, mais trop illustrative et répétitive sur la durée. Après son *Faust* réussi (ici-même en

2019), le metteur en scène italien séduit dans un premier temps par la révélation de son cabinet de curiosité monumental, qui embrasse toute la scène de sa majesté immaculée. L'adjonction de sept petits vitrines, où les femmes apparaissent enfermées comme autant de trophées, revient tout au long des trois actes, comme un *leitmotiv* finalement lassant. Poda peine également à revisiter son décor, unique pendant toute la représentation, même si la dernière scène finale, où le diable endosse à son tour les habits de la rédemption, constitue une image forte et inattendue. Trop peu, hélas, pour nous emporter pendant tout le spectacle, au-delà des qualités plastiques de sa proposition.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie-Liège, le 19 novembre 2023. OFFENBACH : Les Contes d'Hoffmann. Avec Arturo Chacon-Cruz (Hoffmann), Jessica Pratt (Olympia, Antonia, Giuletta, Stella), Erwin Schrott (Lindorf, Coppélius, Docteur Miracle, Dapertutto), Julie Boulianne (La Muse, Nicklausse), Luca Dall'Amico (Luther, Crespel), Vincent Ordonneau (Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio), Samuel Namotte (Hermann), Valentin Thill (Spalanzani), Orchestre et Choeur de l'Opéra royal de Wallonie-Liège, Denis Segond (chef de chœur), Giampaolo Bisanti (direction musicale) / Stefano Poda (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Wallonie-Liège, jusqu'au 2 décembre 2023. Photo : ORW-Liège / J. Berger.

VIDEO : Trailer des « Contes d'Hoffmann » selon Stefano Poda à l'Opéra Royal de Wallonie-Liège

Les Contes d’Hoffmann (bicentenaire Offenbach 2019)



FRANCE MUSIQUE, sam 17 août 2019. OFFENBACH : Les Contes d’Hoffmann. BARCAROLLE FEERIQUE AMOUREUSE… « *Belle nuit, ô nuit d’amour, souris à nos ivresses. Nuit plus douce que le jour, ô belle nuit d’amour* » En 1864, pour son opéra Les Fées du Rhin, Offenbach avait composé une mélodie qu’il utilisera de nouveau pour ouvrir le troisième acte des Contes d’Hoffmann, dans une célébrissime barcarolle interprétée par Nicklausse et Giulietta. Le personnage principal poursuit le récit de ses aventures sentimentales et fantastiques ; il nous entraîne à Venise pour cet acte final, mais aussi sur les pas de la mystérieuse Antonia, dans le bouleversant deuxième acte où cette jeune chanteuse frappée d’un terrible mal, meurt épuisée de ses propres vocalises. Le chant la consume. Elle sera incarnée en 1951 par Anne Ayars dans l’adaptation cinématographique de Michael Powell et Emeric Pressburger.

France Musique, samedi 17 août 2019, 13h. Offenbach, un frétillant bicentenaire
/ François-Xavier Szymczak / Episode 7 – Les Contes d’Hoffmann (Actes II, III et épilogue)

Jacques Offenbach (1819-1880)
D’origine allemande, Jacques Offenbach est d’abord un violoncelliste virtuose qui a laissé des pièces remarquables pour l’instrument dont plusieurs duos particulièrement inspirés… Comme chef d’orchestre, il dirige ses propres œuvres et devient le maître incontesté de l’opéra-bouffe français. Avec Hervé, Offenbach fixe les règles et la forme du genre, à la fois délirant et poétique, dans son propre théâtre sur les Champs-Elysées, le Théâtre des Bouffes-Parisiens. Au mérite de son inspiration miraculeuse, se distinguent de nombreux chef d’œuvres tels Orphée aux Enfers (1858), La Belle Hélène (1864), La Vie parisienne (1866), La Grande Duchesse de Gérolstein (1867), La Périchole (1868), Les Brigands (1869), La Fille du tambour-major (1879) et donc Les Contes d’Hoffmann (1881). Avec ses complices librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy, Offenbach a édifié une œuvre spécifique, emblématique de la société du Second Empire dont il tend un miroir critique, épinglant sa fantaisie comme son esprit de décadence. L’imagination et la liberté du geste m^me s’ils sont critiques, renouvellent aussi le genre comique.

GENESE… Les Contes fantastiques d’Ernst Theodor Amadeus Hoffmann sont traduits dès 1850. Presque qu’immédiatement (1851), Jules Barbier et Michel Carré adaptent le texte pour la scène sous le titre : « Les Contes d’Hoffmann » qui regroupe trois contes : L’Homme au sable (Acte I), Le Reflet perdu (Acte II), Le Violon de Crèmone (Acte III) et s’inspirant de sa propre vie, ils font de l’auteur, Hoffmann, un personnage central (celui qui raconte au début ses avatars amoureux.)… Offenbach voit la pièce à l’Odéon en 1851. 25 années passent et il demande en 1876, à Barbier (Carré étant mort) l’autorisation d’exploiter le texte de la pièce.
La matière dramatique et son fort potentiel expressif,

permettent à Offenbach de réaliser son grand œuvre et dernier opéra, au carrefour des genres, entre grand opéra (comprenant chœur et orchestration riche et raffinée), comédie, opéra bouffe et opéra comique (c'est à dire avec dialogues parlés), surtout fantastique féerique (comme l'était d'ailleurs son premier grand opéra Les Fées du Rhin, créé en Autriche).

VERSIONS… Offenbach a commencé la composition des Contes d'Hoffmann en 1877 ; il s'agit d'abord dans sa première version d'un opéra-comique (avec dialogues parlés) ; avisé, Offenbach compose aussi des récitatifs chantés afin que l'ouvrage puisse être produit dans toutes les maisons d'opéra. Il présente ensuite en 1879, une version réduite pour Léon Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique de Paris, et à Franz von Jauner directeur du Ringtheater de Vienne. Car Offenbach ambitionne la double création de son sommet lyrique. Les répétitions commencent quand Offenbach meurt à Paris en octobre 1880 … la partition n'étant pas totalement terminée. Pour assurer la création, Ernest Guiraud accepte de l'achever et de l'orchestrer.

CRÉATION… Les Contes d'Hoffmann sont créés le 10 février 1881 salle Favart à l'Opéra-Comique : c'est un succès. L'acte III (Giuletta), « trop long » pour Carvalho, est coupé. Ce n'est qu'à la création viennoise le 7 décembre 1881 qu'est jouée la partition intégrale. Vienne porte en triomphe l'ultime opéra d'Offenbach.

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 6 mars 2015.

Offenbach : Les contes d’Hoffmann. Emmanuel Plasson, Nicola Berloffa, Marc Laho …

Avec quatre incarnations du diable, l’opéra sur lequel Offenbach misait sa crédibilité enfin reconnue de grand compositeur, semble pâtir de quatre malices de Satan. Sa partition n’est pas achevée alors que commencent les répétitions en 1880 ; il meurt en octobre sans voir son œuvre montée ; l’Opéra brûle en 1887 ainsi que tout le matériel d’orchestre de la création et, pour finir, on n’en finit pas, l’original perdu, de disputer sur la partition. On se fie, sans aucune garantie, par tradition, à la partition Choudens de 1907, mais sans cesse remodelée ou remise en question, ajouts et suppressions, par de nouvelles trouvailles musicologiques depuis 1970.

Tous comptes faits : une réussite



Une œuvre dramatiquement ingrate : narration sans action. Fondée sur leur pièce de 1851, Barbier et Carré, pour l'opéra, n'ont guère amélioré l'intérêt dramatique de l'œuvre. Il s'agit, en fait, entre la parenthèse d'un Prologue et un Épilogue (ou actes I et V), de l'insertion de trois autres actes inspirés de *Contes* d'**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**, écrivain, poète et musicien. Ainsi, l'Acte II (Olympia) est tiré de *L'Homme au sable* ; pour l'Acte III (Antonia), la source est *Le Violon de Crémone* ou *Le Conseiller Crespel*, avec d'autres greffes ; enfin, l'Acte IV (Giulietta) vient en gros de *L'Histoire du reflet perdu*. Les dramaturges et librettistes font également référence à d'autres œuvres d'Hoffmann. Quelle que soit leur connaissance de l'auteur, alors très à la mode, et l'intelligence de leur adaptation, **il ne s'agit que d'une honnête mise en images de trois contes**, devenus trois tableaux indépendants, narrés par l'auteur-lui même devenu le héros, très simplifié, de la pièce et de l'opéra : **narration redoublée par le narrateur**, histoire linéaire de trois amours malheureuses juxtaposées et dans un ordre interchangeable, sans intrigue, péripéties ni nœud de l'action, sans dénouement autre que le retour conclusif au point de départ statique d'**un récit sans mouvement ni progression**. En effet, la recherche de la Femme idéale, postulée impossible d'entrée, ne peut soutenir l'intérêt d'une action dramatique, surtout culminant (si l'on accepte cet ordre arbitraire) avec l'aventure ratée avec une courtisane qui est loin d'être une Violetta de *la Traviata*. Le seul lien entre ces trois histoires disparates, ce sont les trois avatars, les trois figures du diable, successivement Lindorf, Coppelius, Docteur Miracle, Dapertutto, et Hoffmann lui-même qui raconte ces épisodes de sa vie, sans aucune évolution notable, suivi comme son ombre par Niklausse, confident travesti.

Personnage ingrat : fuir la femme

Vidé de substance par la simplification scénique, la personne et personnalité complexes du vrai d'Hoffmann sont réduites ici à un personnage sans autre profondeur que celle que lui prêtent les autres, car on ne verra rien de ses talents de poète, d'écrivain, de musicien : le dire reste dans démonstration, la parole sans l'acte. Hoffmann est **une sorte de Faust bourgeois nanti, sans immanence physique ni transcendance métaphysique**, chantant des « couplets bachiques », la beuverie, l'ivrognerie, l'alcool, la bière, le vin et la bouffe, car, pour la baise, sûrement guère à l'aise : l'adepte de la dive bouteille adopte mal l'amour, n'est guère apte au rapt, à l'extase : Bacchus et Vénus ne font pas bon ménage mais lit à part, et si l'on ajoute les nuages du tabac… Bref, notre **Hoffmann a tout pour être un amoureux mais pas grand chose pour être un amant**, condamné à ne faire mumuse qu'avec la Muse. Comme les hommes n'aimant pas réellement les femmes concrètes, tombant éperdument amoureux des femmes abstraites, inaccessibles, il vénère une star lointaine, adore une poupée mécanique, une moribonde qui ne l'occupera guère, et même une femme en libre accès à tous contre argent, lui laissera une « ivresse inassouvie. » D'où, sans doute, à tant fuir la vraie femme, le refuge, la fuite dans la recherche inévitablement vaine de l'idéal féminin, de l'idée de la femme et non de sa nature charnelle.

Réalisation. N'ayant pas grand chose à tirer de ce personnage pauvre, mais sauvé par la riche musique que lui prête Offenbach, **Nicolà Berloffa**, qui signe la belle mise en scène, n'en fait pas l'ivrogne (que fut Hoffmann), ni le névrosé échappé de l'asile qu'il pourrait être : il ne le traite pas. Son travail, remarquable, comme le Diable, se niche dans les détails, très élaborés. Dans cette production conçue pour la Fondazione Teatri di Piacenza, il se contente d'illustrer d'intelligente et brillante façon ces tableaux disparates,

d’en accentuer le fantastique morbide.

La superbe scénographie unique et habilement modulable de **Fabio Cherstich** donne une unité qui fait sens au décousu des trois histoires, cousues par le trop simple fil blanc de la narration. Tout le volume de scène est occupé par ce qui sera tour à tour taverne, salon, théâtre. Selon Berloffa, boiseries sombres, tentures, meubles, grande cheminée, sont dans « le style et le goût d’un salon de l’époque Biedermeir contemporaine de la composition de l’opéra », alors que ce style bourgeois s’imposa entre 1815-1848, plus proche en réalité d’Hoffmann et de la pièce que de l’opéra. Quoiqu’il en soit, l’ensemble est élégant, le mobilier est beau et les costumes de **Valeria Donata Bettella**, vraiment d’époque, mais, revenue des morts, la mère d’Antonia aura une robe à crinolines logiquement Second Empire, avec des intemporels habits folkloriques bavarois, tyroliens, hommes en shorts et bretelles et femmes en blouses et tabliers paysans, fort bien vus et venus.

Le fond de scène, théâtre dans le théâtre, est un vaste rideau s’ouvrant sur un ailleurs, un autre monde, une « autre scène » peut-être psychanalytique, frontière entre le conscient et l’inconscient du héros, d’où surgissent des personnages, ses fantômes ou ses fantasmes. Les lumières intensément dramatiques et tout aussi modulées de **Luca Antolini** nappent d’un vert bouteille très germanique, pour ne pas dire vert-de-gris de sinistre mémoire, d’abord la taverne, colorent différemment et distinguent le lieu, drapant de deuil la demeure de la mourante Antonia, avec des visions de morts vivants ou de vague vampire comme sa mère.

Frontière aussi avec sans doute un au-delà, l’immense cheminée, comme le comptoir de la taverne et les tables, font judicieux piédestal aux personnages déclamatoires, permettant de beaux groupes picturaux animés avec la masse des comparses et chœur, mais lorsque la fumée en jaillit, que des jambes en dépassent ou lorsqu’on y jette des membres humains, même de

mannequins, alors même que Coppelius, qui vend des yeux au savant expéri/menteur Spalanzani, avec évocation d'un banquier juif, on ne peut que frémir de cette science sans conscience qui connote le nazisme, tout comme l'hallucinant Docteur Miracle effrayant de l'acte suivant. Pour l'air de Dapertutto, dernier avatar du Diable de l'acte III, « Scintille, diamant… », une immense boule de dancing descend des cintres et, tournoyant dans une lumière et des vapeurs rouges, constelle la salle et les spectateurs de myriades d'éclats de rubis sinon de diamant, du plus bel effet d'ombre et de lumière infernale.

Raison d'économie sans doute : la Muse, absente du Prologue, s'incarne, dans l'Épilogue, en Nicklausse, ami d'Hoffmann, rôle travesti, disant au poète : « Je t'aime, Hoffmann, appartiens-moi ! » et celui-ci lui répondant : « Muse aimée, je suis à toi ! **», le metteur en scène a raté un jeu plaisant sur l'ambiguïté sexuelle de la scène de conclusion : femme chantant un homme et Muse en homme, homme et homme s'avouant réciproquement un amour qui n'a plus de sexe ou qui n'en a qu'un : masculin**.

Interprétation. L'orchestre, sous la direction d'**Emmanuel Plasson**, sans trop brûler, brille cependant d'éclats délicats de couleurs, des pépiements délicieux de flûte ; il s'enflamme soudain un peu trop dans l'acte infernal de Venise, au détriment à ce moment-là, de l'ensemble des chanteurs où même le solide Hoffmann de **Laho** et la puissante Giulietta de **Roussenq** sont un peu trop nappés de brume sonore, mais, en général, il ne met pas en danger les chanteurs.

Préparés au mieux par **Christophe Bernollin**, les chœurs, masqués, habillés, inquiétante armée de robots métalliques pliés au pas cadencé, sinon pas de l'oie, gestes saccadés par un ordre de fer dans l'acte d'Olympia, prouvent que, bien intégré au spectacle, l'ensemble est un partenaire au sens complet, même si, à côté d'excellents moments, on perçoit un

infime déraillement au moment de sortir de scène, peut-être gêné justement par l'accoutrement et cette sortie minutieusement mécanique, ou l'excès de brume infernale pour la barcarolle.

Du premier aux derniers rôles, toute la distribution manifeste l'aisance scénique, et presque toujours vocale, qui est de mise aujourd'hui dans les mises en scène d'opéra, d'autant qu'à part les premiers rôles, les autres chanteurs sont gratifiés de plusieurs personnages. Ainsi, **Marc Scoffoni** (Hermann et Schlémil) est le baryton solide que l'on apprécie ; **Jean-Vincent Blot** (Luther et Crespel) est d'abord un épisodique tavernier sporadique mais, en père d'Antonia, rôle plus fourni, peut-être par le trac, il écrase d'abord ses graves de basse avant de libérer un peu plus sa voix ; **Carl Ghazarossian** (Nathanaël et Spalanzani), est, dans le second rôle de « père » de la poupée, effrayant savant génial ou fou, inquiétant, et cupide avec ce bras orthopédique prédateur encore prolongé d'une commande électronique pour activer sa Frankenstein de fille. Il faut savoir bien chanter pour affecter de chanter mal, ce que démontre avec humour **Jérôme Billy**, volatil Andrès, Cochenille grotesquement travesti et enfin Franz à plein tube.

Avec sa quadrature du cercle diabolique de quatre incarnations du diable (Lindorf/Coppelius/Docteur Miracle/Dapertutto), **Simone Alberghini** fait peur, d'entrée, affligé d'un grand vibrato dans le bas médium, air sans doute trop bas pour sa voix de baryton-basse mais, dès le second, dans un mezza-voce superbe, il corrige et contrôle sa voix, ménageant intelligemment les graves pour offrir les somptueux aigus de cette partition quelque peu hybride, diable sans facétie amusante ni faciès affreux, mais d'autant plus effrayant dans une sorte de normalité, sauf sa terrible hystérie en rien médicale et miraculeuse qui pousse Antonia à la mort. Le malade annoncé se portait assez bien pourrait-on dire, en parodiant Corneille, de **Marc Laho**, donné pour souffrant encore

à la dernière : il est vrai que, dans un air à chaud et presque d'entrée, la voix, dans l'aigu, pâtit d'une opacité compréhensible, mais, s'échauffant, on retrouve le métal solide, lumineux, vaillant, de ce ténor chevronné : héroïque en somme.

Sophie Pondjiclis, ensevelie dans les volants et dentelles d'une robe Second Empire, en mère d'Antonia revenue de parmi les morts, affiche une belle santé vocale. Le Nicklausse de **Sophie Fournier**, malgré un timbre joli, petit, pâtit du compagnonnage permanent avec la puissance de **Laho** mais offre une présence masculine agile et crédible. La russe **Ekaterina Lekhina**, dont il faut saluer le français, malgré quelques attaques incertaines au début, remplit parfaitement son acrobatique contrat de poupée mécanique, devenue ici cruel et vengeur robot émancipé des hommes et, sans doute prête à en prendre possession bientôt. **Gabrielle Philiponet** (Antonia et Stella) séduit bien sûr d'emblée avec son air séduisant de la tourterelle enfuie comme une vie qui s'en va à tire d'aile : elle a une grâce mélancolique et un vibrato fiévreux qui sied au personnage et on lui passe quelques aigus mal contrôlés, trop ouverts. Mais, la révélation, à coup sûr, c'est la Giulietta de **Bénédicte Rivencq**, voix généreuse et onctueuse, qui n'est pas encanaillée d'un grave lourd de mezzo, mais, soprano dramatique ou falcon, timbre sinon d'une blondeur vénitienne, d'une volupté vénusienne qui sied à l'aristocratique courtisane qu'elle campe à merveille. **En somme, une belle réussite d'un opéra raté.**

Offenbach : Les Contes d'Hoffenbach.

Opéra fantastique en cinq actes de Jacques Offenbach (1819-1880)

Livret de Jules Barbier (1865-1910) et Michel Carré (1865-1945)

Création : Paris, Opéra-Comique, 10 février 1881

Version Choudens (1907)

Opéra de Toulon, 6 mars 2015

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon. Direction musicale : Emmanuel Plasson. Mise en scène : Nicola Berloffa. Décors. Fabio Cherstich. Costumes : Valeria Donata Bettella. Lumières : Luca Antolini.

Distribution : Olympia ; Ekaterina Lekhina ; Antonia/Stella : Gabrielle Philiponet ; Giulietta : Bénédicte Roussenq ; Nicklausse/La Muse : Sophie Fournier. La Voix de la mère Sophie Pondjiclis Hoffmann : Marc Laho ; Lindorf/Coppelius/Dr Miracle/Dapertutto : Simone Alberghini ; Andrès/Cochenille/Franz/Pitichinaccio : Jérôme Billy ; Luther/Crespel : Jean-Vincent Blot ; Spalanzani/ Nathanaël : Carl Ghazarossian. Hermann/ Schlémil : Marc Scoffoni.

Les Contes d'Hoffmann au Metropolitan Opera



New York, Metropolitan Opera. Offenabch: Les Contes d'Hoffmann. 12 janvier>21 mars 2015. Le Met propose en janvier, février et mars, une production du dernier opéra d'Offenbach, immersion finale et réussie dans le genre du grand opéra fantastique (1881), sous la conduite d'Yves Abel, la distribution première compte Grigolo et Hampson, deux tempéraments masculins particulièrement convaincants sur scène… Librettistes de Gounod pour son *Faust* (1859), Barbier et Carré rédigent le livret des *Contes d'Hoffmann* à partir de la pièce de théâtre qu'ils avaient eux-mêmes conçus à partir des textes de l'écrivain E.T.A. Hoffmann. Au travers d'épisodes distincts, est traité un même personnage, Hoffmann qui narrateur et témoin malheureux de l'intrigue, évoque trois femmes (Olympia, Antonia, Giuletta), toutes héroïnes malheureuses et tragiques, incarnations de ses échecs amoureux. Elles sont des figures évanescentes dont l'apparition est mise à mal par une force de l'ombre, machiavélique et pernicieuse, incarnée par un personnage diabolique, lequel revêt une apparence différente pour chacun des trois tableaux: Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto. 3 femmes vénéneuses ou angéliques, 3 diables obsessionnels… Offenbach mêle romantisme, onirisme, fantastique.

Frappé par la pièce de Barbier et Carré dès 1851, le compositeur décide de l'adapter en opéra, en 1876. Il meurt avant d'avoir mis au clair un ensemble disparate de partitions. L'opéra que nous connaissons est le fruit d'un montage posthume, variant pour des raisons diverses entre la version de Choudens et la version Oeser
qui en général est réputée plus "complète" et respectueuse des dernières intentions de l'auteur. L'oeuvre est créée à l'Opéra-Comique, après la mort du compositeur, le 10 février

1881. La séduction des mélodies, la force des évocations fantastiques (la poupée Olympia plus vraie que nature ; Antonia qui meurt d'avoir trop chanter face au fantôme de sa mère paraissant dans une scène sur la scène de l'opéra… tout révèle l'inspiration magique et surnaturelle d'un Offenbach qui réussit enfin dans le genre du grand opéra, lui qui fit surtout les délices du boulevard par ses parodies mythologiques enjouées, délirantes.

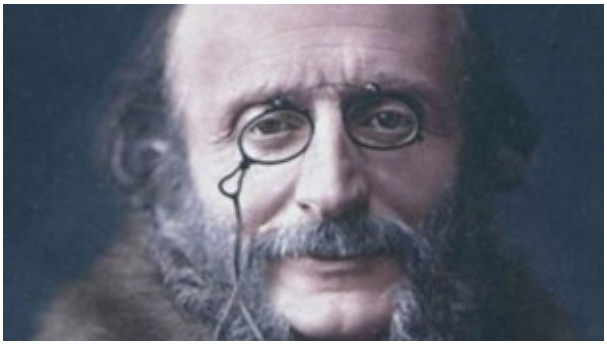
Offenbach, subjugué par la veine fantastique



Le compositeur est contemporain de la création à l'Odéon, de la pièce de Barbier et Carré, "Les Contes d'Hoffmann", en mars 1851. Le fantastique et le caractère tragique le bouleversent certainement car ils correspondent à ce qui lui est cher. D'ailleurs, absorbé par la création de son propre théâtre, Les Bouffes-Parisiens, passage Choiseul, il monte en 1857, "Les Trois baisers du diable", opérette fantastique d'après le Freischütz et Robert le Diable. En composant la musique, Offenbach se rapproche de ce qu'il réalisera pleinement dans Hoffmann: le fantastique.
Après le succès d'Orfée aux enfers (1858), son rêve est d'accéder à la scène de l'Opéra-Comique. "Barkouf", écrit avec Eugène Scribe (librettiste adulé de La Dame Blanche et de Fra Diavolo), est emporté dans une cabale retentissante qui veut effacer le triomphe d'Orphée. Fort à propos, l'Opéra Impérial de Vienne lui commande "Die Rheinnixen", les Filles du Rhin, qui se déroule au XVI ème siècle, et dans lequel les sombres lueurs du fantastiques ne sont pas absentes. Créé en 1864, l'ouvrage ne comporte pas, a contrario des oeuvres comiques du maître, de scènes parlées, comme Hoffmann. Mais hélas, la

partition ne convainc pas mais le thème de son ouverture qui évoque le choeur des esprits du Rhin sera réutilisé pour la Barcarolle des Contes d'Hoffmann. A Paris, Offenbach semble néanmoins s'affirmer grâce à l'accueil réservé à son "Robinson Crusoé" (1867), et à Vert-Vert (1869).

Hoffmann, l'oeuvre d'un mourant



Avec la chute du Second Empire et le trouble politique qui suit, enfin l'avènement de la III ème République, Offenbach se maintient artistiquement mais le milieu parisien ne l'entend pas ainsi qui veut lui faire payer le succès du "Bouffon Impérial". Ainsi quand il propose en 1872, "Fantasio" d'après Musset, une nouvelle cabale emporte son chef-d'oeuvre. Dégoûté, le compositeur s'éloigne de l'Opéra-Comique: il lui semble revivre l'échec et l'amertume de "Barkouf" dix années auparavant.
Pourtant les années qui suivent se montrent plus clémentes. D'après un texte de Victorien Sardou qui s'inspire d'E.T.A. Hoffmann, Le Roi Carotte triomphe à la Gaîté Lyrique dont Offenbach devient directeur en juin 1873. Il le restera deux années pendant lesquelles il fait représenter Jeanne d'Arc de Gounod sur un livret de Barbier. Ce dernier est alors sollicité par le compositeur d'Orphée aux Enfers pour reprendre l'idée d'adapter à l'opéra, Les Contes d'Hoffmann. Mais Offenbach qui a dû quitter ses fonctions à la Gaîté a convaincu Albert Vizentini, son successeur de l'intérêt de l'ouvrage. L'opéra est à l'affiche de la saison 1877-1878, et le compositeur s'engage à rendre sa copie.

Metropolitan Opera, New York : Jacques Offenbach
Les Contes d'Hoffmann, 1881

Opéra fantastique en 3 actes, un prologue et un épilogue
Livret de Jules Barbier d'après le drame de Jules Barbier et Michel Carré



Sur la scène du Metropolitan Opera de New York, Les Contes d'Hoffmann sont à l'affiche de janvier et février 2015, du 12 janvier au 5 février 2015 sous la direction d'Yves Abel, avec arguments de poids sur le plan vocal, deux tempéraments masculins légitimement applaudis : le baryton noir et raffiné, idéal manipulateur d'acte en acte, Thomas Hampson dans le rôles des « quatre vilains » comme il est annoncé sur le site américain… Le ténor Vittorio Grigolo, intensité été chant expressif à l'avenant chante le poète Hoffmann, embrasé, conteur, halluciné aussi pour les 6 représentations : les 12, 16, 22, 27, 31 janvier puis 5 février 2015.

Cast – distribution :

direction musicale: **Yves Abel**

Olympia: Erin Morley

Antonia/Stella: Hibla Gerzmava

Giulietta: Christine Rice

Nicklausse: Kate Lindsey

Hoffmann: Vittorio Grigolo

Four Villains: Thomas Hampson

Puis du 28 février au 21 mars 2015, James Levine assure la relève dans une autre distribution comptant Karine Deshayes, Laurent Naouri

Cast – distribution :

Direction musicale: **James Levine**

Olympia: Audrey Luna

Antonia/Stella: Susanna Phillips

Giulietta: Elena Maximova

Nicklausse: Karine Deshayes

Hoffmann: Matthew Polenzani

Four Villains: Laurent Naouri