CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 2 mai 2026. DONIZETTI : Lucie de Lammermoor. S. Devieilhe, L. Vermot-Desroches, E. Dupuis… Evgeny Titov / Speranza Scappucci

Après près d'un quart de siècle d'absence de la scène parisienne, *Lucie de Lammermoor* – dans sa version française – retrouve l'Opéra-Comique. L'événement était attendu, tant cette adaptation supervisée par Gaetano Donizetti lui-même pour les théâtres parisiens en 1839 demeure une rareté – éclipsée par sa grande sœur italienne, *Lucia*, qui n'en finit plus de fasciner les divas et le public. Mais l'entreprise était périlleuse : entre la curiosité musicologique et l'écrasante postérité de l'originale, le pari de cette nouvelle production signée Evgeny Titov suscitait d'emblée la question : que reste-t-il du chef-d'œuvre une fois le livret transposé, simplifié, « angélisé » par son auteur pour plaire au goût français ?

La réponse tient de la quadrature du cercle. Sur le plateau, une Lucie magnifiée par l'inouïe **Sabine Devieilhe**, dont la

prestation confine à l'apothéose. Dans la fosse, un ***Insula Orchestra*** que **Speranza Scappucc**i mène à un train d'enfer, parfois excessif. Et sur les murs du théâtre, un accueil spectaculaire mais contrasté : ovations pour les chanteurs, huées pour une mise en scène dont la brutalité et l'esthétique gore ont laissé une partie de la salle perplexe.

Deux héroïnes, une même folie – mais combien différentes ! La version française, que Donizetti écrivit pour la soprano légère Anne Thillon, gomme sciemment les aspérités de la version originale. Finies les grandes ombres de « *Regnava nel silenzio* » et ses prémonitions morbides : place à « *Que n'avons-nous des ailes*« , une romance bucolique empruntée à *Rosmonda d'Inghilterra*. La scène de folie, transposée dans une tonalité supérieure, perd ses cadences avec harmonica de verre – ou flûte – pour une épure plus gracieuse, presque chorégraphique. Le personnage d'Alisa, la fidèle camériste, disparaît au profit de Gilbert, félon de mélodrame. Ce que l'on gagne en lisibilité et en simplicité, on le perd en profondeur psychologique. La *Lucie* de la version française est une héroïne plus lisse, moins ombrageuse, plus « sylphide » que tragédienne romantique – exactement le contraire de ce que Maria Callas ou Joan Sutherland avaient magnifié dans *Lucia*. Le pari était risqué, mais grâce à **Sabine Devieilhe**, la balance penche d'emblée du côté de l'enthousiasme !

Il faut le dire d'emblée : la soprano française était très attendue… et elle a triomphé ! Déjà acclamée dans *Lakmé* et *Hamlet* sur cette même scène, Sabine Devieilhe faisait ici ses premiers pas dans le répertoire du *belcanto*. Et si quelques puristes pourront déplorer une certaine retenue dramatique – sa Lucie n'a rien de la possédée frénétique que l'on connaît parfois – c'est pour mieux imposer une lecture personnelle, profonde, bouleversante. Dès sa cavatine au premier acte, la voix s'impose : centrée, brillante, merveilleusement agile. Les trilles scintillent comme des

étincelles, les roulades de la cabalette s’enchaînent dans un *crescendo* vertigineux où l’artiste ne lésine ni sur les ornementations ni sur les suraigus. Une maîtrise technique impressionnante, servie par un phrasé d’une ductilité qui semble toujours naturelle, jamais appuyée. C’est dans la célèbre scène de la folie que Devieilhe atteint des sommets. Là où d’autres auraient versé dans le pathos appuyé, elle choisit la sobriété, la fragilité, l’intériorité. Sa Lucie se dissout dans une hallucination plus psychologique que spectaculaire, filant des notes aiguës d’une pureté confondante — et terminant sur un cri venu des tripes. Le public, suspendu à son souffle, lui réserve une ovation méritée.



Le succès de la soirée ne doit pourtant rien au seul charisme de l’héroïne. Autour d’elle, une distribution homogène et

investie donne à cette *Lucie* ses lettres de noblesse. Le baryton quebécois **Étienne Dupuis**, en Henri Ashton, impose d'entrée une présence d'une violence inouïe. Son baryton héroïque, ample et bronzé, sait se faire tour à tour menaçant, doucereux ou désespéré – notamment dans le duo avec Lucie au deuxième acte, où le masque tombe et la perversité affleure. Une composition d'une noirceur assumée, qui lui vaut, en fin de soirée, des applaudissements nourris. **Léo Vermot-Desroches**, jeune ténor que l'on suit avec attention, fait des débuts remarqués dans le rôle d'Edgard. Sa voix, d'abord un peu contrainte et nasale dans les graves, s'affranchit progressivement du médium pour trouver sa véritable dimension dans le final du troisième acte. Là, son « *Tombe de mes aïeux* » gagne en expressivité et en retenue, touchant juste dans la douleur.

Dans les rôles secondaires, **Edwin Crossley-Mercer** (Raymond) déploie une basse caverneuse et élégante, trop vite sacrifiée par les coupures de la version française. **Yoann Le Lan** campe un Gilbert sonore et fourbe, tandis que **Sahy Ratia** (Arthur), excellent comédien, peine parfois à dompter un vibrato un peu large. On retiendra surtout la mention spéciale pour l'engagement total du **Chœur Accentus**, dont la cohérence et l'énergie portent les scènes de foule – jusque dans la direction d'intimité confiée à **Stéphanie Breton**, gage des outrances exigées par la mise en scène.

De son côté, **Speranza Scappucci** – cheffe italienne chevronnée, mais qui n'avait jamais dirigé cette version française – mène l'***Insula Orchestra*** avec une fougue qui ne faiblit pas. On lui sait gré de sa lecture vive, articulée, soucieuse de servir le drame. Mais las, l'orchestre joue vraiment trop fort ! La **Salle Favart**, écrin de dimensions intimes, ne supporte pas de tels déchaînements orchestraux. Les cuivres percent, l'équilibre avec les voix est parfois mis à mal – au point qu'un spectateur, abusé par la puissance sonore lors de la Première, a cru à une amplification électronique et crié «

Fermez les micros ! », obligeant le directeur **Louis Langrée** à monter au plateau pour rétablir la vérité. Cette fougue a pour corollaire quelques *tempi* un peu rapides, qui ont pu déstabiliser les chanteurs, Étienne Dupuis en tête, et donner l'impression d'une course au précipice. Dommage, car lorsque Scappucci se fait plus tempérante – notamment pour accompagner la folie de Lucie – elle trouve des couleurs d'une grande efficacité dramatique.



Et c'est là que le bât blesse. La mise en scène d'**Evgeny Titov** – décor unique en rotation signé **Lizzie Clachan**, costumes ternes d'**Emma Ryott** – a provoqué les réactions les plus vives. Et pas toujours dans le bon sens… Dès le lever de rideau, le ton est donné : une meute de chasseurs en cirés noirs s'acharne sur une femme nue, enchaînée, biche blanche livrée à la bestialité masculine. Le propos est clair : dénoncer le sort des femmes dans un univers toxique, dominé par la violence et la testostérone. Mais la manière – brutale,

répétitive, parfois grotesque (Henri torse nu sur sa machine de musculation, les choristes transformés en espèces de fausses Marilyn peroxydées) – frôle la caricature. La scène de folie pousse le curseur jusqu'au *gore* : Lucie, le cœur sanguinolent de son mari Arthur à la main, évolue dans un décor de néons rouges et de miroirs, tandis que le cadavre de sa victime reste suspendu dans une mare de sang. Quelques trouvailles surnagent néanmoins : l'introduction d'Élisa (**Élise Maître**), double muet et vacillant de Lucie – esclave sexuelle des hommes, complice improbable – prolonge la réflexion sur l'aliénation féminine. Le moment, au troisième acte, où Lucie vient mourir contre son frère Henri, suggère une tendresse inattendue entre bourreau et victime, donnant enfin au drame une épaisseur psychologique qui lui avait manqué jusque-là.

Reste cette impression mitigée : *Lucie de Lammermoor* en VF restera-t-elle une curiosité réservée aux spécialistes, ou mérite-t-elle sa place au répertoire ? L'intérêt principal de cette reprise est avant tout vocal et musicologique, car force est de constater que cette *Lucie* a perdu, dans son adaptation, une part de sa sauvagerie romantique. Dommage, car c'est précisément cette sauvagerie qui faisait sa puissance. On sort donc de cette soirée avec le sentiment d'avoir assisté à un événement – rare, contestable par endroits, mais jamais indifférent. Et avec une certitude : Sabine Devieilhe, dans le ciel français du *belcanto*, brille désormais d'un éclat qu'on n'est pas près d'oublier.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 2 mai 2026. DONIZETTI : Lucie de Lammermoor. S. Devieilhe, L. Vermot-Desroches, E. Dupuis… Egeny Titov / Speranza Scappucci. Crédit

photographique © Herwig Prammer

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 30 janvier 2026. VERDI : Un Bal masqué. M. Polenzani, A. Netrebko, E. Dupuis, E. DeShong, S. Blanch… Gilbert Deflo / Speranza Scappucci

Cette production d'*Un Ballo in maschera* de Giuseppe Verdi, créée *in loco* il y a près de vingt ans en 2007 (et dirigée à l'époque par Semyon Bychkov, présent dans la salle, après la récente annonce de sa nomination comme futur directeur musical de l'institution parisienne…), s'avère toujours aussi efficace, signée par les complices de toujours Gilbert Deflo et William Orlandi, et cette fois avec la *star* russe Anna Netrebko. Le charme opère toujours grâce à une distribution exemplaire et une direction superlative.

Rarement un opéra de Verdi a subi autant les affres de la

censure et contraint le compositeur à transposer maintes fois l'intrigue inspirée du meurtre du roi Gustave III de Suède, à la fin du XVIIIe siècle, point de départ d'un opéra d'Auber (*Gustave III ou le Bal masqué*), plus fidèle à la source historique. **Gilbert Deflo** et son décorateur **William Orlandi** (qui réalise également les superbes costumes), transposent à leur tour l'intrigue, qui ne se passe plus dans l'Amérique du 17e siècle, mais dans l'Italie du 19e, contemporaine de l'œuvre. Les décors impressionnent par leur monumentalité et leur effet terrifiant (l'aigle géant au-dessus du trône dans la scène liminaire du conseil, rapace que l'on retrouvera tel un fil conducteur, ailes déployées au-dessus de gigantesques poteaux, lors de la scène nocturne au début du II, ou enlaçant les lampes stylisées lors de la scène finale du bal et ses costumes chamarrés).

Mais le plaisir des yeux se double du plaisir des oreilles, grâce à une distribution remarquable d'homogénéité et d'excellence. Bien entendu, le public parisien attendait la prise de rôle de la diva **Anna Netrebko** : après trente ans de carrière, la voix est toujours aussi immense, l'ambitus stupéfiant nous régale de graves somptueux et de notes filées d'une incroyable jeunesse (son « *Morrò, ma prima in grazia* » est d'anthologie), qualités précieuses qui compensent une diction manquant souvent de précision et quelque intonation plus flottante, ce qui n'a pas empêché le public de l'acclamer après chacune de ces interventions. De ce point de vue, la comparaison pourrait presque sembler cruelle avec le Riccardo exceptionnel de **Matthew Polenzani** ; on ne peut que louer la technique d'acier du ténor américain, sa présence scénique électrisante et surtout la clarté de la déclamation, plus idiomatique que chez la diva russe (magnifique « *Ma se m'è forza perderti* », un autre grand moment de la soirée). **Étienne Dupuis** campe un Renato fort convaincant, malgré un timbre qui pourrait être plus séduisant, mais au tempérament bien charpenté et conforme à l'évolution du personnage, dont la violence, après l'air « *Eri tu* », éclate notamment dans le

superbe trio qui l'unit aux deux conspirateurs. Une mention spéciale au rôle ponctuel mais dramatiquement intense de la devineresse Ulrica. La mezzo américaine **Elizabeth DeShong** l'incarne avec une maestria et un souffle infini qui forcent le respect. C'est avec un même niveau d'excellence que l'on doit saluer la prestation de la soprano espagnole **Sarah Blanch** dans le rôle *en travesti* d'Oscar. Timbre léger mais virtuose, présence virevoltante, en particulier dans la scène finale, accentuant ainsi le contraste avec la tragédie à venir. Les autres rôles secondaires sont impeccables, notamment le duo des conspirateurs Samuel et Tom formé par **Christian Rodrigue Moungoungou** et **Blake Denson**, barytons racés, dont les qualités vocales semblent contraintes par une direction d'acteur manquant parfois de souplesse. Si **Se-Jin-Hwang** reste discret en serviteur d'Amelia, on soulignera le Silvano lumineux du baryton **Andres Cascante**, que le public parisien suit déjà régulièrement depuis trois ans, et on louera la prestation du ténor coréen **Ju In Yoon** en Juge hiératique et impérieux. Excellents également les **Chœurs de l'Opéra de Paris** – fort bien dirigés par **Alessandro Di Stefano** –, personnage à part entière, comme on le sait, chez Verdi, qui y voyait le symbole d'une identité collective. Ils trouvent notamment leur pleine expression dans la scène du bal, joliment chorégraphiée par **Micha van Hoecke**.

Dans la fosse, la cheffe italienne **Speranza Scappucci** dirige l'œuvre pour la première fois, mais excelle comme toujours à conduire la phalange parisienne avec vigueur, précision et attention constante aux nuances, soulignant avec *brio* les nombreux contrastes stylistiques qui égrènent cette partition hybride, et à plus d'un titre magnétique.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 30 janvier 2026. VERDI : Un Bal masqué. M. Polenzani, A. Netrebko, E. Dupuis, E. DeShong, S. Blanch… Gilbert Deflo / Speranza Scapucci. Crédit photo (c) Benjamin Girette

---

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 29

octobre 2025. VERDI : Otello. M. Sheshaberidze, A. Gonzalez, D. Miroslaw… Ted Huffman / Speranza Scappucci

La nouvelle de la nomination du new-yorkais Ted Huffman à la direction générale du Festival d'Aix-en-Provence, tombée juste avant les premières représentations, plaçait cette nouvelle production d'*Otello* de Giuseppe Verdi à l'Opéra national du Rhin sous les projecteurs. Malheureusement, l'œuvre présentée à Strasbourg peine à justifier cet enthousiasme institutionnel.

Ted Huffman, qui signe également les décors, opte pour un minimalisme radical. La scène est un huis clos abstrait, constitué de trois murs blancs et percée de quelques portes. Si l'intention était de se calquer sur le théâtre élisabéthain pour se concentrer sur la psychologie des personnages, le résultat est un espace vide qui semble étouffer la théâtralité plutôt que la servir. Alors que l'américain est connu pour ses directions d'acteurs soignées, il y a cette fois un manque cruel de direction d'acteurs poussée : les personnages titulaires, Otello et Iago, sur lesquels repose pourtant tout le drame, semblent souvent perdus et statiques sur scène. Leur relation complexe n'est pas suffisamment décortiquée, et la jalousie qui ronge le Maure vénitien ne se traduit pas de manière convaincante dans le jeu. Mais l'un des plus grands ratés de cette mise en scène est l'évacuation de la question raciale. Le ténor afro-américain initialement prévu pour le rôle-titre, Issachah Savage, a dû être remplacé par le

géorgien **Mikheil Sheshaberidze**. Sans recours au maquillage et sans la présence d'un chanteur noir, tout l'angle psychologique lié au racisme subi par Otello, que le metteur en scène souhaitait pourtant aborder, a purement et simplement ici disparu…

Las, le ténor géorgien, bien qu'impressionnant par sa puissance vocale et la maîtrise de l'ambitus, manque cruellement de finesse interprétative. Son chant apparaît comme fluctuant et son jeu de scène s'avère plutôt maladroit, ne parvenant pas à retracer la déchéance psychologique du personnage, et peine donc à émouvoir le spectateur. Le baryton polonais **Daniel Miroslaw** incarne un Iago d'une froideur glaçante, ce qui peut être un choix intéressant. Si sa voix est sombre et brillante à la fois, son émission est parfois désagréablement engorgée, manquant de la clarté et de l'insinuation nécessaires pour le personnage parmi les plus machiavéliques à l'opéra.

Sans conteste, la révélation de cette production est la soprano franco-guatémaltèque **Adriana González**. Le public ne s'y est pas trompé, lui réservant un triomphe lors des saluts. Elle dévoile une infinie palette de couleurs et d'émotions, et possède un timbre à la fois charnu et profond. Son engagement théâtral et sa capacité à nuancer son chant, notamment dans des *pianissimi* de toute beauté, font de sa Desdemona une interprétation exceptionnelle qui domine littéralement le plateau. Autre belle surprise, le Cassio du ténor espagnol **Joel Prieto** qui s'est imposé par son élégance naturelle et sa vocalité raffinée. Sa voix, d'un timbre clair et bien placé, a porté avec aisance les lignes lyriques qui lui sont confiées, notamment dans le douloureux duo du second acte où il déplore sa disgrâce.



Dans le rôle crucial d'Emilia, confié à la jeune **Brigitta Listra** de l'Opéra Studio, c'est une autre belle découverte qui s'est opérée. Vocalement, elle a déployé une voix chaude et bien projetée, et son intervention dans la scène finale pour dénoncer le crime de son mari Iago a été lancée avec une force morale et une indignation qui ont emporté l'adhésion du public. Le Roderigo de **Massimo Frigato**, également membre de l'Opéra Studio, a su éviter l'écueil de la caricature, et a fait preuve d'une agilité et d'une clarté appréciables, son timbre se mariant bien avec celui de Joel Prieto dans leurs brèves interactions. De son côté, l'ambassadeur de la Sérénissime, Lodovico, porté par la basse **Jasurbek Khaydarov**, a apporté le poids et la gravité requis. Sa voix, d'un bronze solide et bien timbré, a donné toute sa solennité au message du Doge et a magnifiquement résonné dans l'ensemble du finale du troisième acte, ajoutant une couche de tragédie institutionnelle au drame privé. Il convient également de

saluer les courtes mais efficaces interventions de **Thomas Chenhall** (Montano) et de **Young-Min Suk** (Le Héraut), tous deux issus de l'Opéra Studio, qui ont prouvé la qualité de la relève lyrique.

En fosse, la cheffe italienne **Speranza Scappucci** dirige l'**Orchestre Philharmonique de Strasbourg** avec une fougue et ardeur remarquables. Sa direction est à la fois rigoureuse et dotée d'un rare sens de la narration, maintenant un flux dramatique implacable. Elle obtient de l'orchestre des envolées grandioses et des *pianissimi* éthérés qui sondent le cœur des personnages. Les chœurs réunis des Opéras nationaux du Rhin et de Lorraine produisent quant à eux un son d'une grande homogénéité, aussi juste que resplendissant, formant une belle masse sonore et une précision scénique notable .

En définitive, cette production d'*Otello* à Strasbourg est l'image d'un spectacle à deux vitesses – mais par bonheur portée par une Desdemona inoubliable et une cheffe en parfaite symbiose avec la partition de Verdi.

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 29 octobre 2025. VERDI : Otello. M. Sheshaberidze, A. Gonzalez, D. Miroslaw… Ted Huffman / Speranza Scappucci. Crédit photo (c) Klara Beck

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 30 septembre 2025. VERDI : Les Vêpres Siciliennes. J. El-Khoury, V.Dytiuk, Q. Kelsey, I. d'Arcangelo… Stefan Herheim / Speranza Scappucci

On ne peut que saluer l'initiative de la *Royal Opera House* de Londres de programmer une œuvre aussi rare que *Les Vêpres siciliennes*, grand opéra en cinq actes en français d'une rare fascination musicale, dans laquelle Giuseppe Verdi soumet son art à de nouvelles formes d'écriture musicale. Berlioz lui-même n'a jamais caché son admiration pour cette œuvre dont l'intensité pénétrante de l'expression mélodique l'a d'emblée saisi : « *La variété somptueuse, la sobriété savante de l'instrumentation, l'ampleur, la poétique sonorité des morceaux d'ensemble, le chaud coloré qu'on voit partout briller, cette force passionnée mais lente à se déployer qui forme l'un des traits caractéristiques de Verdi, donnent à l'œuvre entière une empreinte de grandeur, une sorte de majesté souveraine*« . On ne peut guère trouver de descriptif plus juste pour caractériser *Les Vêpres Siciliennes*, qui n'a toutefois (suprême injustice

!), jamais occupé une place comparable à celle des autres compositions de Verdi.

Il est donc particulièrement heureux de la retrouver en tête de programmation de la saison de la *Royal Opera House* dans une proposition scénique originale. La production de *Stefan Herheim* – créée *in loco e*n 2013 – est aujourd'hui reprise par **Dan Dooner**, fait montre d'une certaine audace théâtrale en situant l'œuvre non pas dans la Sicile du XIIIe siècle, mais dans la Salle Le Pelletier (c'est à dire – à l'époque – l'Opéra de Paris…), au moment même de sa création. Les boulevardiers et voyous balzaciens, représentant le Paris populaire et pittoresque, se mêlent aux répétitions du spectacle et à celles du corps des ballerines dont les postures rappellent les peintures de Degas. La danse est d'ailleurs omniprésente comme si l'on cherchait ici à compenser la coupe du ballet de trente minutes de l'œuvre de Verdi. Ainsi, deux mondes, celui de l'intrigue originelle et celui du *backstage* artistique, s'entremêlent et rendent parfois difficile la compréhension des ressorts dramatiques de l'intrigue. A l'intérêt succède parfois ici la perplexité dans l'esprit du spectateur.

Avec une nouvelle distribution de rôles principaux, **Joyce El-Khoury**, en Hélène, excelle vocalement dans les duos intimistes avec son amant Henri, notamment au quatrième acte où elle donne le plein potentiel de son talent. Mais elle ne se montre que par intermittence à l'aise dans les passages les plus exigeants du rôle. Rappelons toutefois, à sa décharge, qu'elle a dû remplacer Marina Rebeka peu de temps avant la première initialement titulaire du rôle. L'excellent ténor ukrainien **Valentyn Dytiuk**, à la diction impeccable, apporte fougue et brillant à tous les moments forts d'Henri. Le baryton-basse britannique **Quinn Kelsey** fait montre d'une noblesse rare dans le rôle de Montfort. En proie à des conflits intérieurs, il explore avec brio la relation père-fils dans une intériorité

sombre presque douloureuse, le tout dans un chant tout en nuances et magnifiquement expressif. Quant à la basse italienne **Ildebrando D'Arcangelo**, fidèle à lui- même, en mode Etna en éruption, il délivre un « *Et toi, Palerme* » *fortississimo*. Or, cet air, le plus célèbre de l'œuvre requiert tout un jeu de nuances en clair-obscur qu'il ne nous a pas été donné d'entendre ici. Le chanteur passe à côté de son sujet vocalement mais également scéniquement. Rappelons que dans la conception de Herheim, Procida est à la fois patriote sicilien implacable et maître de ballet parisien *dandy* requérant tant énergie que (et surtout), subtilité et élégance.

Dans la fosse, **Speranza Scappucci,** cheffe d'orchestre invitée de la *Royal Opera House*, nous offre un récit rythmé, laissant s'épanouir les explorations rythmiques et tonales de Verdi, saisissant à merveille les infinies couleurs de la partition. On peut toutefois regretter que cette lecture très fine manque un tantinet d'amplitude requise dans ce répertoire caractérisant cette « *majesté souveraine* » décrite par Berlioz et qui emporte l'auditeur. Cette retenue dans l'emphase a parfois rendu inaudible la musique face à la vague vocale du plateau (solistes et chœur), notamment à la fin de l'acte III. C'est toutefois dans un bel écrin orchestral que l'œuvre nous a été donnée d'entendre à Londres, même si celle-ci aurait pu briller d'autres feux, à l'aune par exemple d'un Levine au disque.

CRITIQUE, opéra. LONDRES, Royal Opera House, le 30 septembre 2025. VERDI : Les Vêpres Siciliennes. J. El- Khoury, V.Dytiuk, Q. Kelsey, I. d'Arcangelo… Stefan Herheim / Speranza Scappucci. Crédit Photo (c) ROH

CRITIQUE, opéra. PARIS. Opéra Bastille, 17 septembre 2024. PUCCINI : Madama Butterfly. Eleonora Buratto, Aude Extrémo, Stefan Pop, Christopher Maltman… Robert Wilson/ Speranza Scappucci.

Pour célébrer le centenaire de la mort de Puccini, l'Opéra national de Paris ressuscite la belle mise en scène de « *Madame Butterfly* » de Bob Wilson. Elle plonge la musique voluptueuse de Puccini dans l'univers japonais et minimaliste du théâtre nô. L'association des deux était inattendue : c'est le cas Puccinô !

« Butterfly » selon Wilson : le cas Puccinô !



Il ne faut pas croire que l’art de la mise en scène nécessite des installations extravagantes, des décors inouïs, des effets spéciaux d’un autre monde. Avec un seul écran blanc, Bob Wilson peut vous monter une « *Madame Butterfly* ». Imprégné de théâtre japonais, il vous fait défiler des personnages à petits pas serrés, il en fait passer d’autres en ombres chinoises, il fige ses chanteurs dans des attitudes de poupées de porcelaine, et voilà le résultat! Parfois l’écran ne reste pas blanc, se farde de couleurs pastel, s’ensanglante de rouge violent ou s’assombrit de bleu nuit. Mais le résultat est le même, d’un exquis raffinement. On le sait, cette mise en scène plusieurs fois reprise depuis 1993 a ses détracteurs. Préfèrent-ils les extravagances qu’on a vues ici ou là ces dernières années, ou certaines « japoniaiseries » qui nous ont été infligées dans le passé ? Tout, ici, est d’un parfait esthétisme, dégage une atmosphère de sérénité propice à l’épanouissement de la musique et du chant.Pendant l’interlude

orchestral du deuxième acte, Bob Wilson attribue à l'enfant de Butterfly un rôle mimé et dansé. La scène est d'une totale poésie.

En revanche, une qui manque de poésie c'est la cheffe d'orchestre **Speranza Scappucci.** Contrairement aux personnages qui, sur scène, avancent à petits pas de geishas, elle fait marcher l'orchestre à grandes enjambées sans finesse. On pourrait faire beaucoup plus subtil avec un tel orchestre ! Le choeur, lui, est magnifique. La beauté du passage chanté à bouche fermée dans le deuxième acte a suscité les bravos de la salle.

Une qui a été également ovationnée c'est l'Italienne **Eleonora Buratto**. C'était mérité. Elle est la triomphatrice de la soirée, avec ses beaux aigus, la rondeur de sa voix, son timbre satiné. Nous avons, certes, entendu de meilleures Cio Cio San, mais elle s'impose ici en reine dans la mise en scène de Bob Wilson. Dans ce spectacle, elle se trouve entre Bob et Pop. Car Pop est le nom du ténor, interprète de Pinkerton : **Stefan Pop**. Il a une voix puissante qu'il émet parfois avec une certaine dureté. Son impitoyable personnage exige peut-être cela. Belle tenue, à ses côtés, de la mezzo **Aude Extrémo** en Suzuki ainsi que du baryton **Christopher Maltman** dans le rôle du consul. **Carlo Bosi** (Goro), **Andres Cascante** (Yamadori), **Vartan Gabrielian** (le bonze) et enfin l'Ukrainienne **Sofia Anisimova** (Kate) complètent cette distribution de qualité.

Et c'est ainsi qu'à la Bastille se pérennise la « *Butterfly* » façon Wilson.

CRITIQUE, opéra. PARIS. Opéra Bastille, 17 septembre 2024. PUCCINI : Madama Butterfly. Eleonora Buratto, Aude Extrémo, Stefan Pop, Christopher Maltman… Robert Wilson/ Speranza Scappucci.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 septembre 2023. DONIZETTI : Don Pasquale. Damiano Michieletto / Speranza Scappucci

L'**Opéra de Paris** avait créé l'événement voilà cinq ans en faisant entrer à son répertoire l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de **Gaetano Donizetti**, ***Don Pasquale*** (1843) : après la reprise de 2019, c'est là une nouvelle occasion de découvrir cet ouvrage aussi délicieux que méconnu dans nos contrées.

Composé pour le Théâtre Italien, cet opéra bouffe doit beaucoup de son charme à son orchestration en grande partie portée par les vents, qui dut séduire le public parisien à la création par sa coloration féline et aérienne. La direction de **Speranza Scappucci**, toute de légèreté admirablement étagée au niveau des différents pupitres, est l'un des grands atouts de la soirée : le sens de la respiration et des nuances, particulièrement dans les parties apaisées, est un régal tout du long, apportant aux chanteurs un tapis de velours qui ne les obligent pas à forcer leur instrument. Toujours fluide et équilibré, ce geste s'éveille dans les passages plus enflammés, gardant tout son rythme à la pochade de Donizetti.



Si le livret lorgne du côté de Goldoni en narrant les inévitables duperies autour d'un barbon en mal de sensation libidineuse, il peine à soutenir l'intérêt tout du long, du fait d'un sentiment de déjà-vu. C'est sans doute pourquoi **Damiano Michieletto** choisit de donner davantage de profondeur aux différents personnages, en montrant plusieurs sous-textes tout au long de l'action. Ainsi de Don Pasquale grimé en vieux garçon terne et solitaire, finalement touchant lors de la réminiscence des scènes d'enfance avec sa mère. A ses côtés, le personnage muet du majordome, ici interprété par une malicieuse **Marie-Pascale Grenier**, gagne en importance autour de quelques saynètes savoureuses avec le barbon, même si l'interlude avec trompette solo montre l'envers du décor d'une solitude tragique, en écho à celle de Don Pasquale.

L'opposition entre le monde figé de Don Pasquale et la jeunesse rayonnante de Norina est parfaitement incarné par la

scénographie, qui balaye l'intérieur poussiéreux du barbon pour faire entrer la modernité d'un studio photo avec caméra : c'est là l'occasion de figurer les rêves de grandeur de l'habilleuse Norina, déjà toute étourdie par le tour qu'elle s'apprête à jouer avec Malatesta. Seul le dernier acte baisse quelque peu en intensité, avec un usage de marionnettes qui n'apporte pas grand-chose, si ce n'est faire office de remplissage. Quoi qu'il en soit, le travail de Michieletto reste fidèle à l'ouvrage par son attention aux nécessités comiques, tout en offrant une profondeur tragique inattendue en montrant la solitude des êtres, une fois éloignés de l'apparat social.

Le plateau vocal réunit se montre de bonne tenue, sans pour autant atteindre les sommets. Très efficace au niveau théâtral, L**aurent Naouri** (Don Pasquale) ne peut toutefois faire oublier un timbre aux aigus fatigués, parfois inaudible face à l'orchestre. Les graves le montrent plus à son avantage, à l'instar d'un **Florian Sempey** (Dottor Malatesta) bien en voix. C'est là un rôle à la mesure baryton français, qui n'a pas à forcer l'émission outre mesure pour faire valoir toutes ses qualités de diction. On aime aussi l'aisance naturelle et aérienne de **René Barbera** (Ernesto), qui porte la beauté de son timbre solaire tout du long. Manquant de volume en comparaison, **Julie Fuchs** (Norina) compense cet inconvénient par une solidité technique sans faille sur toute la tessiture, autour d'aigus d'une facilité déconcertante de brio et d'agilité.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Palais Garnier, le 14 septembre 2023. DONIZETTI : Don Pasquale. Laurent Naouri (Don Pasquale), Florian Sempey (Dottor Malatesta), René Barbera (Ernesto), Julie Fuchs (Norina), Slawomir Szychowiak (Un notaro), Chœurs de l'Opéra national de Paris, Alessandro Di Stefano (chef des

chœurs), Orchestre de l’Opéra national de Paris, Speranza Scappucci (direction musicale) / Damiano Michieletto (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra national de Paris, au Palais Garnier, jusqu’au 13 octobre 2023. Photos : Franck Ferville / ONP

VIDEO : Trailer de *Don Pasquale* dans la mise en scène de Damiano Michieletto à l’Opéra national de Paris