CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 8 décembre 2024. STRAVINSKY : The Rake’s progress. B. Bliss, G. Schulz, I. Paterson, C. Bailey… Olivier Py / Susanna Mälkki

Même en 2024, Londres demeure une ville aux inégalités criantes. Qu’on y aille pour visiter les collections des musées gratuits ou pour une virée théâtrale, le contraste avec l’Europe continentale est désarmant. Paris peut être tout aussi terrible pour les rêveries, mais il n’en demeure pas moins que la cité de la Tamise dévore tous les espoirs dès leur enfantement. Au XVIIIème siècle, la palette de William Hogarth a révélé au monde toute la cruauté cynique de la société britannique. Trois siècles plus tard, Hogarth pourrait constater que le capitalisme à outrance n’a rien changé de ce qu’il dénonçait.

Au cœur du charmant et bouillonnant quartier de Holborn, à quelques pas des théâtres et de la National Gallery, on peut trouver un calme surréaliste dans le square de Lincoln Inn’s Fields. Premier site d’un court de tennis et aussi premier siège de l’opéra comique londonien, ce beau square bordé d’élégantes façades georgiennes abrite un trésor : le musée

Sir John Soane. Ce petit musée privé, gratuit par tradition de la capitale anglaise, est sis dans la résidence d'un éminent architecte : Sir John Soane. Passionné d'art et d'histoire, il a amassé des collections remarquables dont le sublime sarcophage en albâtre de Séthi Ier, père du célèbre Ramsès II. Outre les antiques issus de fouilles prestigieuses et des moulages en plâtre, au fond de cet amas de merveilles, gît le cœur de cette collection : la galerie de peintures. Dans la petite pièce, des panneaux laissent apparaître des Füssli et des Canaletto formidables, mais aussi deux séries iconiques de William Hogarth : *The Election,* et surtout… ***The rake's progress*** !

Cette série de tableaux a été conçue par William Hogarth entre 1732 et 1734, puis gravée à partir de 1735. Ces peintures sont une critique au vitriol de la société britannique et notamment de sa jeunesse dissolue. Racontant l'histoire de Tom, jeune homme paumé qui vient d'hériter une grosse somme et qui part à la ville. Dans le milieu urbain il cède à toutes les tentations, se livre à la débauche et les pires privautés. Tom fréquente les pires maisons de passe, succombe aux sollicitations des coryphées de sa vanité. La fin est vertigineuse passant de la prison (*Fleet Street*) à l'asile d'aliénés de Bedlam. L'histoire à la morale féroce d'un être veule et sans qualités. L'image contemporaine pourrait être celle d'un « influenceur » obsédé par le nombre de « *likes* » sur des publications vides de sens dans un « *carpe diem* » sans réel objet.

La promesse de mettre en scène le très bel opéra d'**Igor Stravinsky** par **Olivier Py** semble un gage d'audace pour une telle œuvre. L'univers de cet insigne metteur en scène aurait pu révéler les failles abyssales de notre monde à travers l'histoire de Tom Rakewell. Dans un univers en blanc, rouge et

noir, cette production semble une parodie d'une mise-en-scène d'Olivier Py, ça devient lassant et insipide à la fin. Peut-être que c'était un sujet bien trop facile pour l'univers du génial directeur de scène pour le pousser au-delà de ses monomanies. Alors que les peintures de Hogarth ouvraient un champ de possibles dans leur construction grimaçante, Olivier Py oublie la morale et la fable pour se contenter de gloser sur l'argument avec une superficialité qui nous étonne et finit par ennuyer.



Côté distribution, **Golda Schultz** détient la première place. Elle est une Ann Truelove d'anthologie. Sa grande scène « *No word from Tom* » – et l'air qui s'ensuit – est bouleversante. Son jeu est émouvant malgré le peu de place que laisse la mise-en-scène. Face à elle, **Ben Bliss** n'a rien de Tom Rakewell, la voix n'a pas de projection, aucune couleur dans « *Here I stand*« , et mièvre dans l'air d'Adonis. Théâtralement il est empoté et maladroit. **Iain Paterson** a la voix du rôle de Nick Shadow, mais demeure assez en retrait malgré des beaux

moments. **Jamie Barton** est formidable en Baba la Turque, drôle et « *over the top*« , avec un timbre riche et nuancé. La grande surprise est d'entendre, dans un rôle anecdotique, le magnifique **Rupert Charlesworth** qui a tout à fait la voix et le charisme pour être un Tom Rakewell inoubliable. Peut-être un jour pour une reprise, M. Charlesworth pourrait incarner Tom, pour notre plus grand bonheur.

En fosse et sur scène, les forces vives de l'**Opéra national de Paris**, choeur et orchestre, prennent à bras le corps cette musique qui leur donne une ample possibilité de briller. La direction musicale de **Susanna Mälkki** est très engagée dans le style, notamment dans la première partie. Les dynamiques sont justes, les phrasés précis et les nuances pertinentes. Hélas, dans la deuxième partie, tout semble de plus en plus fade et on se perd parfois dans les *tempi*. Gageons que la mise-en-scène n'a pas aidé Maestra Mälkki.

A la fin du compte, la morale n'est pas dans ce quatuor final qui nous renvoie notre propre décadence avec un sourire narquois. Cédons alors à la tentation de rêver, mais en restant dignes et en évitant de céder au démon de la facilité et de la vanité. Nous sommes toutes et tous des roué.e.s en puissance, selon les heures du jour… et les perspectives.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 8 décembre 2024. STRAVINSKY : The Rake's progress. B. Bliss, G. Schulz, I. Paterson, C. Bailey… Olivier Py / Susanna Mälkki

VIDEO : Trailer de « *The Rake's progress* » de Stravinsky selon Olivier Py à l'Opéra national de Paris

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

Dans le *Pelléas et Mélisande* freudien de Katie Mitchell (et Martin Crimp), on piétine les tables des dîners de famille, les armoires sont des seuils et les personnages tiennent des passe-murailles. Si le spectateur ne sait jamais bien à quoi s’en tenir, c’est que Mélisande rêve. Le prologue scénique (allongé dans cette reprise), dans lequel l’héroïne en robe de mariée pénètre affolée dans sa chambre pour effectuer un test de

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



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

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

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

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

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

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

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

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

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 4 octobre 2023. JANACEK : L'Affaire Makropoulos. Susanna Mälkki / Krzysztof Warlikowski.

La reprise de la production de ***L'Affaire Makropoulos*** (1926) de **Leos Janáček**, imaginée par **Krzysztof Warlikowski** en 2007 et reprise plusieurs fois ensuite, est un événement à ne pas manquer, tant son travail n'a pas pris une ride, que ce soit dans la progression dramatique ou l'expression visuelle, d'une beauté plastique réglée dans le moindre détail.



Initiée au début des années 2000, la carrière lyrique de **Krzysztof Warlikowski** prit un envol considérable avec ses premières productions parisiennes, dont *Iphigénie en Tauride* de Gluck en 2006, puis *L'Affaire Makropoulos*, l'année suivante. Le parfum de scandale entourant la plupart des mises en scène proposées par le Polonais a souvent été propagé par l'incompréhension suscité par sa fascination pour toilettes et lavabos, à laquelle le présent spectacle ne fait pas exception. C'est pourtant ici un ajout qui trouve tout son sens, tant Warlikowski oppose le monde léché de la représentation sociale – ici incarné par les lignes épurées d'un superbe cinéma des années 1950 – aux réalités plus sordides de la vie privée : Emilia Marty, alias Elena Makropoulos, n'est-elle pas cette femme sans foi, ni loi, prête à tout, y compris offrir son corps au tout-venant, pour récupérer sa recette d'immortalité ?

Tout au long du spectacle, des images filmées associent l'héroïne aux grandes stars du cinéma d'antan, dont Marilyn

Monroe : c’est précisément avec sa robe soulevée par l’aération qu’Emilia Marty apparaît, soulignant autant son charme irrépressible que sa fragilité psychologique, ainsi suggérée dès le début de l’action. En experte de la dissimulation, l’héroïne se joue de tous les looks, plus glamours les uns que les autres, démontrant ainsi sa capacité à endosser tous les rôles, à l’instar d’une star de cinéma. L’exploration de son caractère, fouillé comme jamais, permet de se jouer du statisme de l’action (particulièrement présent ici), de même que la variété visuelle des différentes scènes, aux changements d’atmosphère irréels et fascinants, magnifiés par des éclairages de toute beauté (notamment lorsque la scène du cinéma se soulève pour dévoiler sa structure métallique). On aime aussi la capacité de Warlikowski à faire surgir l’émotion là où on ne l’attend pas : les deux faux duos d’amour entre Marty et son fils Albert Gregor (qui ignore tout de ses origines) sont ainsi un sommet d’intensité expressive, particulièrement quand les interprètes s’effondrent de chaque côté de la porte qui les sépare, soulignant autant leur proximité que leur impossible liaison.

C’est peu dire qu’on retrouve en **Karita Mattila** une chanteuse au tempérament bouillant, à même de faire vivre son personnage d’une folle aisance, comme jadis Angela Denoke sur le même plateau. Si la Finlandaise n’a plus l’âge du rôle, ce qui s’entend aussi au niveau du timbre fatigué, elle continue à imposer cette présence scénique à nulle autre pareil, d’une sincérité émouvante jusque dans les saluts, où sa complicité avec orchestre et public est évidente. Malgré une projection parfois limitée dans les dialogues, Mattila reste une technicienne hors pair, qui connait l’état et les limites de sa voix, pour donner le maximum de ses moyens, en toute circonstance. Face à cette grande artiste, toujours aussi émouvante, **Pavel Černoch** (Albert Gregor) s’impose à force de clarté d’articulation et de brio. Mais on aime peut-être plus encore les seconds rôles truculents, notamment le pénétrant Kolenaty de **Károly Szemerédy** ou l’irrésistible vieillard

libidineux de **Peter Bronder.** De quoi donner une vitalité théâtrale particulièrement soutenue autour de l'héroïne.

Enfin, la direction de **Susanna Mälkki** démontre encore une fois tout son amour pour ce répertoire, à force d'attention aux équilibres et de précision rythmique. A peine pourrait-on souhaiter, ici et là, une bride un rien plus relâchée pour faire davantage pétiller la savoureuse orchestration de Janáček, mais l'essentiel est là, bien porté par un **Orchestre de l'Opéra de Paris** très engagé pour l'occasion.

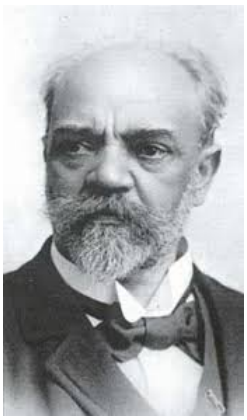
_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 4 octobre 2023. JANACEK : L'Affaire Makropoulos. Karita Mattila (Emilia Marty), Pavel Černoch (Albert Gregor), Johan Reuter (Jaroslav Prus), Károly Szemerédy (Maître Kolenaty), Nicholas Jones (Vitek), Ilanah Lobel-Torres (Krista), Cyrille Dubois (Janek), Peter Bronder (Hauk-Sendorf), Orchestre et Choeur de l'Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (chef de chœur), Susanna Mälkki (direction musicale) / Krzysztof Warlikowski (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra National de Paris, à Bastille, jusqu'au 17 octobre 2023. Photo : Bernd Uhlig / ONP.

VIDEO : Trailer de « L'Affaire Makropoulos » de Leos Janacek selon Warlikowski à l'ONP

Compte rendu, opéra.

PARIS, le 29 janv 2019. Dvorak : Rusalka. KF Vogt, Mattila, Nylund…Mälkki / Carsen



Compte rendu, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 29 janvier 2019. Dvorak : Rusalka. Klaus Florian Vogt, Karita Mattila, Camilla Nylund… Choeurs et Orchestre de l'Opéra. Susanna Mälkki, direction. Robert Carsen, mise en scène. Le Dvorak lyrique de retour à l'Opéra avec la reprise de la production de Robert Carsen du conte Rusalka, d'après la mythique créature aquatique des cultures grecques et nordiques. La direction musicale du drame moderne et fantastique est assurée par la cheffe Susanna Mälkki, et une distribution de qualité mais quelque peu inégale en cette première d'hiver.

Rusalka : la magie de l'eau glacée

L'histoire de la nymphe d'eau douce, immortelle mais sans âme, qui rêve de devenir humaine pour connaître l'amour, souffrir, mourir et… renaître (!) est inspirée principalement de l'Ondine de La Motte-Fouqué et de la Petite Sirène d'Andersen.

Créé au début du 20e siècle, l'œuvre peut être considérée comme l'apothéose des talents multiples du compositeur tchèque. Il ajoute à sa fougue rythmique, un lyrisme énergique. Il utilise tous ses moyens stylistiques pour caractériser les deux mondes opposés : celui des créatures fantastiques, dépourvues d'âme, mais non de compassion; celui des êtres doués d'âmes mais aux émotions instables. Un heureux mélange de formes classiques redevables au Mozart lyrique et proches des audaces lisztiennes et wagneriennes. Parfois il utilise des procédés impressionnistes, et parfois il anticipe l'expressionnisme lyrique.

UNE FROIDEUR LYRIQUE QUI PEINE A SE CHAUFFER… Les nymphes de bois qui ouvrent l'œuvre sont un délicieux trio parfois émouvant parfois piquant, interprété par Andrea Soare, Emanuela Pascu et Elodie Méchain. Leur prestation au dernier acte relève et de Mozart et de Wagner sous forme de danse traditionnelle. La Rusalka de la soprano finnoise **Camilla Nylund** prend un certain temps à prendre ses aises. Son archicélèbre air à la lune du premier acte déchire les coeurs de l'auditoire par une interprétation bouleversante d'humanité et de tendresse. C'est dans le finale de l'opéra surtout, lors du duo d'amour et de mort qui clôt l'ouvrage, qu'elle saisit l'audience par la force de son expression musicale. Son partenaire le ténor **Klaus Florian Vogt** prend également un certain temps à se chauffer. A la fin du premier acte, il conquit avec son air de chasse, qui est aussi la rencontre avec Rusalka devenue humaine. La prestation est instable et perfectible : il paraît un peu tendu, voire coincé sur scène. Il semble avoir des difficultés avec des notes ; est parfois en décalage, mais il essaie de détendre sa voix dans les limites du possible, et sa performance brille toujours par la beauté lumineuse et incomparable du timbre comme la maîtrise de la ligne de chant. Le duo final est l'apothéose de sa performance.
La Princesse étrangère de **Karita Mattila** est délicieuse et méprisante au deuxième acte, sans doute l'une des performances

les plus intéressantes et équilibrées de la soirée. La sorcière de la mezzo-soprano **Michelle DeYoung** est un cas non dépourvu d'intérêt. Théâtralement superbe au cours des trois actes, nous trouvons que c'est surtout au dernier qu'elle déploie pleinement ses qualités musicales. Remarquons le duo comique et folklorique chanté avec brio et candeur par **Tomasz Kumiega** en Garde Forestier et Jeanne Ireland en garçon de cuisine, …peureux, superstitieux, drolatiques à souhait. La performance de **Thomas Johannes Mayer** en Esprit du Lac a été déchirante, par la beauté du texte et du leitmotiv associé, mais comme beaucoup d'autres interprètes à cette première, son chant s'est souvent vu noyé par l'orchestre.

LES VOIX SONT COUVERTES PAR L'ORCHESTRE… L'orchestre de la maison sous la baguette fiévreuse de **Susanna Mälkki** est conscient des timbres et des couleurs. L'instrumentation de Dvorak offre de nombreuses occasions aux vents de rayonner, et nous n'avons pas manqué de les entendre et de les apprécier. La précision des cordes également est tout à fait méritoire. Or, la question fondamentale de l'équilibre entre fosse et orchestre, notamment dans l'immensité de l'Opéra Bastille, paraît peu ou mal traitée par la chef. La question s'améliore au cours des actes, et nous pouvons bien entendre et l'orchestre et les chanteurs au dernier. Un bon effort.
Sinon que dire de la mise en scène élégante, raffinée et si musicale de Robert Carsen ? Jeune de 17 ans, elle conserve ses qualités dues à un travail de lumières exquis (signé Peter van Praet et Carsen lui-même), qui captive visuellement l'auditoire. Le dispositif scénique est une boîte où un jeu de symétries opère en permanence, comme le jeu des doublures des chanteurs par des acteurs. D'une grande poésie, la transposition sage du canadien ne choque personne, malgré un numéro de danse sensuelle au deuxième acte qui représente la consommation de l'infidélité du Prince, ou encore l'instabilité et la frivolité violente des hommes. Si le jeu d'acteur est précis, de nombreux décalages sont présents dans l'exécution et la réalisation de la production. Une première

d’hiver qui se chauffe progressivement… pour un résultat final qui enchante.

A voir à l’Opéra Bastille encore les 1er, 4, 7, 10 et 13 février 2019. Incontournable.