

Compte-rendu, Opéra. Paris, Théâtre des Champs Elysées, le 14 décembre 2015. Vincenzo Bellini : Norma. Avec Maria Agresta (Norma), Sonia Ganassi (Adalgisa), Marco Berti (Pollione), Riccardo Zanellato (Oroveso), Sophie Van de Woestyne (Clotilde), Marc Larcher (Flavio). Stéphane Braunschweig (mise en scène. Riccardo Frizza (direction musicale).

Déception relative pour cette production de Norma qui ne restera pas dans les annales du Théâtre des Champs-Élysées, où le chef d'œuvre de Vincenzo Bellini est donné pour cinq soirées. En cause, la mise en scène de **Stéphane Braunschweig** – actuellement directeur du Théâtre National de la Colline, et fraîchement nommé à celui de l'Odéon – qui paraît peu inspirée, dans une scénographie d'une incroyable laideur (toute l'histoire se déroule dans un bunker en béton) et des costumes d'une tristesse et d'un



misérabilisme sans nom. Avec sa volonté d'épure et de minimalisme – on ne voit rien d'autre sur scène qu'un Bonzaï, un lit et un gong – la proposition scénique de Braunschweig lasse très vite, d'autant que la direction d'acteur n'est guère intéressante, et il n'y a guère que les lumières conçues par Marion Hewlett qui suscitent un tant soit peu d'intérêt.

Agresta : marquante Norma



Côté distribution, commençons par oublier le Pollione de **Marco Berti**, que rien ne prédispose à chanter du belcanto (voire le reste du répertoire), ses carences techniques paraissant insurmontables : c'est une leçon de malcanto absolu que délivre, entre deux fausses notes, le ténor italien. C'est une prestation aux antipodes qu'offre – dans le rôle-titre – **Maria Agresta**. La magnifique soprano italienne – ovationnée par le public aux saluts – chante d'emblée un « Casta Diva » mémorable : pas seulement un moment de beau chant mais aussi une réflexion de l'héroïne sur sa condition. Au II, Agresta trouve le juste équilibre entre ligne et expression, legato et émotion, en jouant avec maestria sur l'alternance des couleurs. Au dernier tableau enfin, elle surprend par l'extrême intensité des accents, et bouleverse. **Sonia Ganassi**, grande habituée du rôle d'Adalgisa, fait preuve d'un chant sûr, orgueilleux et fier, voire nuancé, accordant cependant la primauté à la rondeur du son et à l'arrogance du timbre – qui se marie au demeurant fort bien avec celui de sa compatriote. Remarquable, enfin, l'Oroveso plein d'autorité et de prestance de **Riccardo Zanellato**, aux côtés de la belle Clotilde de **Sophie Van de Woestyne** et du Flavio plus que correct de Marc Larcher.

En fosse, **Riccardo Frizza** – à la tête d'un Orchestre de Chambre de Paris qu'on n'attendait pas aussi exemplaire dans

un répertoire auquel il est peu rompu – prend très au sérieux l'instrumentation de Bellini et dirige avec une précision qui n'exclut nullement la flexibilité du rythme ou la richesse de l'expression. Une mention, pour terminer, pour le Chœur de Radio France, qui conjugue noblesse d'accent et précision dans les attaques.

Compte-rendu, Opéra. Paris, Théâtre des Champs Elysées, le 14 décembre 2015. Vincenzo Bellini : Norma. Avec Maria Agresta (Norma), Sonia Ganassi (Adalgisa), Marco Berti (Pollione), Riccardo Zanellato (Oroveso), Sophie Van de Woestyne (Clotilde), Marc Larcher (Flavio). Stéphane Braunschweig (mise en scène). Riccardo Frizza (direction musicale).

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 13 décembre 2015. Hector Berlioz : La Damnation de Faust. Avec Jonas Kaufmann (Faust), Sophie Koch (Marguerite), Bryn Terfel (Méphistophélès), Edwin Crossley-Mercer (Brander), Sophie Claisse

(Voix Céleste). Alvis Hermanis (mise en scène). Philippe Jordan (direction musicale).

On le sait, La Damnation de Faust du génial Hector Berlioz est une partition rebelle, à la fois opéra de l'imagination et anti-opéra, dont la fantaisie et la concision des scènes causent bien des soucis aux metteurs en scène qui s'aventurent à la traduire en images. Nouveau trublion des scènes lyriques internationales, le letton **Alvis Hermanis** – signataire d'une extraordinaire production des Soldaten de Zimmerman au Festival de Salzbourg – a essuyé une bronca historique à l'Opéra Bastille, à l'issue de la première, à tel point que **Stéphane Lissner** lui a demandé de revoir certains détails de sa copie, changements opérés dès la deuxième représentation (nous étions, quant à nous, à la troisième).

Mise en scène huée à l'Opéra Bastille

Bronca à Bastille



Nous n'avons donc pas vu certains « effets », tel la copulation d'escargots pendant le grand air de Marguerite « D'amour l'ardente flamme », qui a provoqué l'ire ou les rires du public, et qui pourtant ne faisait, nous le voyons

ainsi, que traiter avec humour l'érotisme très accusé entre

les deux principaux protagonistes. Pour notre part, donc, nous avons été séduits par la production, tant par son postulat de départ – Faust est ici un scientifique et non plus un philosophe, dédoublé par Stephen Hawking dans un fauteuil roulant (joué par le danseur Dominique Mercy), convaincu que la survie du genre humain passe par la colonisation de Mars – que par les fabuleuses images vidéo de Katarina Neiburga, projections d'une grande beauté visuelle (images de mars, champ de coquelicots d'un rouge flamboyant, baleines s'ébattant dans l'onde ou encore spermatozoïdes jetés dans une course frénétique pour aller féconder une ovule), jamais gratuites à nos yeux, à l'instar des superbes chorégraphies imaginées par Alla Sigalova.

Un bémol cependant à apporter à ses dernières, qui n'ont rien à voir avec leur pertinence et beauté intrinsèque, mais leur omniprésence nuit parfois à l'attention que l'on devrait porter au chant, comme à la musique. Autre point noir, Alvis Hermanis ne s'est pas assez investi dans la direction d'acteurs, les chanteurs – et plus encore le chœur – restant la plupart figés, ou ne faisant que passer de cour à jardin sans guère plus d'interaction entre eux.

Jonas Kaufmann, Bryn Terfel : Faust et Méphistofélès de rêve

Mais c'est plus encore pour le somptueux plateau vocal que le déplacement s'imposait. Le ténor star **Jonas Kaufmann** campe un Faust proche de l'idéal, capable d'assumer aussi bien la vaillance de « L'Invocation à la Nature » que les ductilités du duo avec Marguerite. A partir du sol aigu, son utilisation très subtile du falsetto délivré pianississimo (la « marque maison » du ténor allemand) est un authentique tour de force,

et le raffinement avec lequel il intègre ces passages escarpés dans la ligne mélodique souligne une musicalité hors-pair. De surcroît, sa prononciation du français est parfaite, de même que celle du baryton gallois **Bryn Terfel**, tour à tour insinuant et incisif, qui ravit l'auditoire avec sa magnifique voix chaude et superbement projetée. La puissance de l'instrument, la beauté d'un timbre reconnaissable entre tous, comme la pertinence du moindre de ses regards, donnent le frisson. Enfin, comment ne pas être admiratif devant la multitude d'inflexions dont il pare la fameuse « Chanson de la puce », ou devant l'intelligence et l'élégance avec lesquelles il délivre sa magnifique « Sérénade ».

Face à ces deux personnages, Marguerite symbolise la vie qui résiste. La voix ronde et chaude de **Sophie Koch** donne beaucoup de douceur à l'héroïne, et la manière dont la mezzo française délivre avec maîtrise et émotion sa « Ballade », de même que sa « Romance », fait d'elle une Marguerite lyrique et grave à la fois, qui est la vraie opportunité offert à l'humanité d'être sauvée. La distribution est complétée par le Brander plus que convenable du baryton **Edwin Crossley-Mercer**. Quant aux Chœurs de l'Opéra de Paris, magnifiquement préparés (désormais) par José Luis Basso, ils sont superbes de bout en bout, et la cohésion des registres impressionnent durablement dans la fugue de l'Amen ou encore dans la sublime apothéose finale.

Dans la fosse, **Philippe Jordan** veille aux grands équilibres, et si « La Marche hongroise » manque de clinquant, il sait toutefois – à certains moments – conduire à l'effervescence un Orchestre de l'Opéra de Paris qui fait honneur à l'extraordinaire et subtile orchestration berliozienne. Sous sa baguette, la phalange parisienne vit, les cordes chantent, les bois se distinguent, et les mille et un détails de la partition sautent ici à nos oreilles enchantées. A peu près seul et contre tous – et malgré les quelques réserves émises plus haut – la mise en scène imaginative et esthétique d'Alvis

Hermanis nous a fait rêver.

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 13 décembre 2015. Hector Berlioz : La Damnation de Faust. Avec Jonas Kaufmann (Faust), Sophie Koch (Marguerite), Bryn Terfel (Méphistophélès), Edwin Crossley-Mercer (Brander), Sophie Claisse (Voix Céleste). Alvis Hermanis (mise en scène). Philippe Jordan (direction musicale).

Compte-rendu, concert. Opéra Grand Avignon, le 1er décembre 2015. Carla Maria von Weber : Ouverture de Peter Schmoll op. 8 ; Piotr Ilitch Tchaïkovski : Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur op. 35 ; Franz Schubert : Symphonie N°4 en ut mineur D.417 dite « Tragique ». Orchestre

Régional Avignon-Provence, Fanny Clamagirand (violon), Patrick Davin (direction musicale).

Phalange que nous apprécions toujours beaucoup quand elle est en fosse pour « accompagner » la saison lyrique de l'Opéra Grand Avignon, **l'Orchestre Régional Avignon-Provence** est ce soir « tout seul comme un grand » pour un concert symphonique intitulé « Accents tragiques, clarté solaire ! », consacré à Tchaïkovsky et Schubert, et dirigé par l'excellent chef belge **Patrick Davin**, actuellement premier chef invité de l'Orchestre Philharmonique de Liège et directeur musical et artistique de celui de Mulhouse. Comme mise en bouche – et pour « chauffer » l'orchestre -, Davin donne à entendre une Ouverture de Carla Maria von Weber que l'on a peu l'occasion d'entendre, celle de son second opéra Peter Schmöll, dans laquelle on peut entendre une instrumentation et des motifs que l'on retrouvera dans ses futurs chefs d'œuvre comme Euryanthe ou Obéron.

Entre ensuite la soliste, la violoniste française **Fanny Clamagirand** (née en 1984) – lauréate du Concours International Fritz Kreisler en 2005 à Vienne, puis des Violin Masters de Monte Carlo en 2007 – venue interpréter le fameux Concerto pour violon et orchestre en ré majeur de Piotr Ilitch Tchaïkovsky, dont l'énergie, la fougue – mais aussi le fort pouvoir émotionnel – ravissent toujours les auditeurs. Nombreux sont les violonistes qui l'ont à leur répertoire, mais nombreux



également sont ceux qui s'y « brûlent » les ailes. On peut vanter l'ardeur de certains, mais parfois au détriment de la précision, quand d'autres, plus rarement, choisissent de soigner chaque trait, mais souvent au détriment de l'énergie et de la mélancolie intrinsèque à cette pièce ô combien difficile ! Fanny Clamagirand, quant à elle, nous offre : énergie, fougue, chaleur du son, lignes mélodiques soignées et justesse impeccable. Cela vous emporte, tout simplement, grâce à une déferlante de notes, de musique et d'émotions musicales. De son côté, la phalange provençale lui offre un magnifique soutien, avec la même chaleur, la même énergie, la même pâte sonore, qui se déroule sans jamais retomber. Visiblement émue par les récents et tragiques événements parisiens, elle dédie à la mémoire des victimes un bis d'une bouleversante intensité.

Après l'entracte, la soirée se poursuit par **la Symphonie n°4 dite « Tragique » de Franz Schubert**, et l'ORAP conquiert à nouveau le public. Avec fièvre, le chef prend l'ouvrage

réellement au tragique, sans concession intimiste, et son Schubert est coulé dans le même bronze qu'un monument beethovénien : le ton est fervent, la scansion péremptoire, les crescendi expansifs. Pupitres consciemment en osmose, les bois épousent les cordes et rehaussent ainsi leur étoffe, tandis qu'aucune lourdeur ne transpire. Avec ses mouvements nerveux et belliqueux, Davin manie la baguette comme d'autre l'épée, et ce soir Schubert est défendu comme jamais... Bravo à lui et au superbe orchestre avignonnais !

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 15 novembre 2015. Verdi : I due Foscari. Leo Nucci

Atmosphère lourde, grave d'émotion contenue à l'Opéra de Marseille au lendemain des attentats qui ont endeuillé le pays. Minute de silence intense d'hommage aux victimes à la demande de l'Adjointe Déléguée à l'Opéra-Odéon et Art contemporain, remplaçant le Maire, **Marie-**



Hélène Féraud-Grégori. Comme je l'ai écrit et dit ailleurs, malgré la terreur barbare, justement même à cause de cela, la culture saigne mais signe, existe, persiste, portes grandes

ouvertes à tous. Et sans doute la terrible circonstance n'a-t-elle fait que galvaniser encore plus un plateau exceptionnel pour une œuvre, qui sans l'être, est tout de même un jalon toujours intéressant à visiter, surtout eu égard à sa rareté, dans la prolifique production de Verdi. À Marseille, pourtant si verdienne, l'œuvre demeurerait insolitement inédite et inouïe et son Directeur Maurice Xiberras la présentait en version de concert, sans doute moins par prudence que par la fatalité économique des temps, mais avec une distribution où la présence de Leo Nucci, qui désirait présenter l'opéra à son ardent public de Marseille, justifiait à elle seule, l'entreprise.

I Due Foscari à Marseille : Hymne à la vie

L'œuvre. Créé en 1844 à Rome, dirigé par Verdi lui-même pour les premières représentations, l'opéra fut un triomphe mais sombra ensuite dans l'oubli, peut-être balayé par le succès des compositions de la riche décennie suivante ou à cause de la difficulté écrasante du rôle principal dévolu à un baryton. Francesco Maria Piave en tira le livret d'une pièce de Byron de 1821 située dans la Venise du *cuatrocento*, du XV^e siècle, une affaire de pouvoir comme celle mettant en scène le Doge de Gênes dans **Simone Boccanegra**. Elle met en scène un conflit cornélien entre le devoir et l'amour : le Doge Foscari, par respect des lois, même déchiré par l'amour paternel, laisse condamner son fils à l'exil, l'autre Foscari, donc, qui a eu la maladresse d'entrer en contact avec une puissance étrangère ennemie de la Sérénissime République, trahison qu'attesterait une lettre, par ailleurs inopportunément perdue. Le Sénat, le Conseil des Dix (magnifiques scènes de chœur), sont attisés par un ennemi implacable de rancœur, de haine, d'ambition : perdant le fils, malgré les supplications et imprécations de sa femme, il tente politiquement de couler le père. Pas de justice : reconnu innocent trop tard, le fils mourra, suivi

du père, Doge aussi déposé. Pas de *lieto fine*, l'impitoyable Loredano vaincra et peut écrire : « Pagato ora sono ! », 'je suis enfin vengé !', un « enfin » qui ouvre une perspective rétrospective à la haine enfin satisfaite.

Interprétation. L'œuvre, s'inscrit après deux succès de Verdi, *Ernani* la même année avec le même librettiste et l'antérieur *Nabucco* (1841) dont il garde des traces, telle la scène d'hallucination du roi, frappant ici le ténor, héros et fils malheureux, et les prières et malédictions de sa femme qui rappellent, par les sauts extrêmes entre grave et aigus, ceux d'Abigaïlle, mais des traits de *I due Foscari* annoncent des œuvres postérieures : un bien modeste prélude de violoncelle est peut-être une ébauche de la sublime entrée de l'air de Philippe II dans *Don Carlo*, la tessiture de baryton pour le rôle essentiel au détriment du ténor préfigure celle de *Simone Boccanegra* mais, surtout, les imprécations en faveur du Doge contre les Dix en défense de son fils, sont déjà celles de Rigoletto réclamant sa fille, son seul trésor.

À la tête de l'Orchestre Philharmonique de l'Opéra, **Paolo Arrivabeni**, d'une rare élégance, d'une précision alliée à la souplesse, attentif comme il sied dans l'opéra italien au confort des chanteurs, tire la quintessence d'une partition orchestrale qui n'a pas encore la richesse, bien plus tardive, du futur Verdi. Il met en relief des contrastes, détaille, certains timbres, harpe, flûte, clarinette, et cet alto et violoncelle d'un prélude, associés à situations, états d'âme : ce sont de beaux brouillons d'œuvres en devenir. Plusieurs valse ondule dans la partition.

Les chœurs, le premier cantonné à mi-voix du murmure de la calomnie et de la conspiration (**Emmanuel Trenque**), sont farouches et grandioses dans la haine collective et pleins d'allégresse dans la scène finale où la liesse populaire fait un fond cruel à la détresse déchirante du vieux Doge maudissant le Sénat et mourant de chagrin. Les comparses, le ténor **Marc Larcher** (Barbarigo, Fante et Servo) et la soprano

Sandrine Eyglie (la confidente Pisana) existent malgré la fugacité de leurs apparitions. Habitué de notre scène, la basse **Wojtek Smilek**, en sombre et cruel Loredano, sans même un air, réussit le prodige d'imposer une présence maléfique en demi-teinte, sans éclat, dans la noirceur de sa grande voix.

Héros malheureux byronien traînant sa mélancolie morbide, victime expiatoire, le premier Foscari, est campé par le ténor **Giuseppe Gipali**, qui déploie une voix belle, souple, un beau legato, un sens des nuances et des éclairs de révolte dans un combat perdu d'avance : ce n'est pas « une force qui va » comme l'Hernani de Hugo, c'est une âme dont on ne voit que faiblesse et fragilité, qui coule, sombre dans une dépression que l'on dirait romantique, qui naufrage enfin dans la folie, mourant de lui-même comme une flamme qui s'éteint. À l'inverse, vive flamme, sa femme, incarnée par la belle soprano, l'Ukrainienne **Sofia Soloviy**, remplaçant Virginia Tola, se lance avec passion et vaillance dans tous les affects et effets d'une partition terrible, des aigus arrachés à partir de graves, des vocalises cascadantes, défiant prudence au profit d'une expression superbe de l'accablement, de l'indignation, de la révolte, avec une grande vérité dramatique. La cantatrice triomphe avec justice si le personnage est vaincu par l'injustice.

On comprend que **Leo Nucci** ait voulu nous offrir ce rôle : il a trois grandes scènes impressionnantes, précédées de récits obligés dramatiques où tout son art scénique se déploie d'émouvante façon : Doge gardien inflexible des lois, père blessé par ce qu'on croit la trahison de son fils, père ulcéré par le refus obtus du Sénat de rejuger une cause douteuse, père imprécateur face au complot avéré, tout est juste, profond, avec une grande sobriété de signes, une main, un doigt, un regard, une démarche. Si l'on ne savait un âge qu'il ne dissimule pas, on le dirait jeune comme au premier jour d'une voix homogène, magistralement conduite, qui bouleverse dans la douleur et engage dans la rage auprès de lui. Habitué

à la performance en grandiose seigneur tout simple, il cède en souriant à une salle en délire qui lui réclame le bis de son terrible dernier grand air.

En ce jour de deuil national, le public marseillais a fait un triomphe à la culture, à la musique : à la vie.

I due Foscari de Verdi à l'Opéra de Marseille. Le 15 novembre 2015. Opéra en 3 actes, livret de Francesco Maria Piave, d'après la pièce de Lord Byron. Version de concert.

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille

Direction musicale : Paolo Arrivabeni.

Chef de Chœur : Emmanuel Trenque.

Distribution : Lucrezia Contarini : Sofia Soloviy ; Pisana : Sandrine Eyglie ; Francesco Foscari : Leo Nucci. Jacopo Foscari : Giuseppe Gipali ; Jacopo Loredano : Wojtek Smilek. Barbarigo/ Fante/ Servo : Marc Larcher. Photo © Christian Dresse.

Compte rendu, opéra. La Traviata de Cristina Pasaroïu convainc à Nice

Compte-rendu, opéra. Nice, Théâtre de l'Opéra, le 17 novembre 2015. **Giuseppe Verdi: La Traviata.** Avec *Cristina Pasaroïu* (Violette Valéry), *Ahlma Mhamdi* (Flora Bervoix), *Karine Ohanyan* (Annina), *Giuseppe Varano* (Alfredo Germont), *Vittorio Vitelli* (Giorgio Germont), *Frédéric Diquero* (Gaston de Letorières), *Thomas Dear* (Baron Douphol), *Luciano Montanaro* (Marquis d'Obigny), *Mattia Denti* (Docteur Grenvil). *Pascale-Sabine Chevroton* (mise en scène). *Philippe Auguin* (direction

musicale).

Signée par son ancien directeur **Marc Adam** (dont le contrat – à notre grande déception au vu de sa passionnante autant qu'ambitieuse programmation la saison dernière – n'a pas été renouvelé par la Mairie), la saison niçoise s'ouvre avec une valeur sûre: La Traviata de Giuseppe Verdi. Confiée à **Pascale-Sabine Chevroton**, chorégraphe et metteuse en scène qui a surtout œuvré dans les pays germaniques – la production nous a déçu, et a été sanctionnée bruyamment par le public tant de la première que celui de la dernière à laquelle nous avons assisté. Car qu'y voit-on à part des clichés, des poncifs éculés, des principes scéniques rebattus, vus mille fois ici ou là. Cela commence par une énième mise en abîme du théâtre dans le théâtre, où un chœur voyeur assiste à la déchéance de l'héroïne depuis les loges d'une salle d'opéra reconstituée. Que penser aussi de la projection vidéo, en fond de scène, d'une mer houleuse et d'un ciel menaçant qui, s'il pourrait faire sens dans Otello, n'a nul rapport avec l'histoire de la courtisane et ne fait que dénoter une carence d'imagination. Quant aux costumes de **Katharina Gault**, qui mêlent allègrement toutes les époques et tous les styles, ils sont pour la plupart très laids.

Clichés, laideur, imagination en berne... heureusement s'affirme

La Traviata de Cristina Pasaroïu

Après son éclatant succès in loco dans le rôle de Rachel (La Juive de Halévy) **au printemps dernier** ([compte rendu opéra : La Juive de Halévy à l'Opéra de Nice avec Cristina Pasaroïu, mai 2015](#)), **Cristina Pasaroïu** enthousiasme dans celui de Violetta Valéry. Dotée d'un timbre ample, corsée et rond à la fois, la soprano roumaine dispose d'un métier déjà très sûr (elle n'a que 30 ans!). Le



premier acte ne met en péril ni son émission, homogène et libre dans le registre aigu (magnifique «Sempre libera» couronné par un contre-mi bémol), ni une vocalisation aussi impeccable que superbement projetée. L'évolution du personnage, de l'étourdissement passionnel à l'abattement et à la déréliction, du renoncement à l'amour jusqu'à la douleur et la mort, s'avère bouleversant de vérité dramatique. Les accents toujours justes de la cantatrice trouvent à se déployer dans les grands moments de ferveur, comme dans «Amami Alfredo», poignant en terme de puissance émotionnelle. Tout ce qui est écrit piano legato est également chanté avec un superbe raffinement tel le «Dite alla giovine», aux piani divinement dosés. Enfin, les colorations du «Addio del passato» sont remarquables de variété, et concourent à rendre très émouvante la mort de la phtisique, vécue ici de l'intérieur.

Nous serons moins disert sur le ténor italien **Giuseppe Varano**, dont la séduction vocale et scénique frôle le néant. Que doit-on lui reprocher le plus entre un timbre grisâtre, un registre aigu chevrotant et court, une projection vocale limitée ou encore une présence en scène morne et plate...?

C'est heureusement un tout autre bonheur que distille le chant

du formidable baryton italien **Vittorio Vitelli** (dans le rôle de Germont père), qui subjugué tant par sa ligne de chant que par son legato exemplaires, ainsi que par son phrasé et sa musicalité hors pairs, sa prodigieuse palette de couleurs, autant de qualités qui, dans le fameux air «Di Provenza il mar», procurent à l'auditoire un intense frisson. Enfin, l'acteur n'enthousiasme pas moins par sa noble stature et sa présence saisissante.

Quant aux comprimari, ils s'avèrent efficaces, à commencer par la Flora d'**Ahlima Mhamdi**, l'Annina de **Karine Ohanyan** ou encore le Baron Douphol de **Thomas Dear**.

Malgré une carence de dynamisme au premier acte, le directeur musical «maison», **Philippe Auguin** mène ensuite fort bien le reste de la partition, soucieux de trouver des couleurs et des tempi aussi fluctuants que les situations du drame, par ailleurs très bien suivi par un Orchestre Philharmonique de Nice en belle forme et par un Chœur de l'Opéra de Nice impeccable.

Compte-rendu, opéra. Nice, Théâtre de l'Opéra, le 17 novembre 2015. Giuseppe Verdi: La Traviata. Avec Cristina Pasaroïu (Violette Valéry), Ahlima Mhamdi (Flora Bervoix), Karine Ohanyan (Annina), Giuseppe Varano (Alfredo Germont), Vittorio Vitelli (Giorgio Germont), Frédéric Diquero (Gaston de Letorières), Thomas Dear (Baron Douphol), Luciano Montanaro (Marquis d'Obigny), Mattia Denti (Docteur Grenvil). Pascale-Sabine Chevroton (mise en scène). Philippe Auguin (direction musicale).

**Compte-rendu, opéra.
Barcelone, Gran Teatre del
Liceu, le 14 novembre 2014.
Hector Berlioz : Benvenuto
Cellini. Avec John Osborn,
Kathryn Lewek, Maurizio
Muraro, Annalisa Stroppa,
Asley Holland, Eric
Halfvarson. Terry Gilliam,
mise en scène. Josep Pons,
direction musicale.**

Compte rendu, opéra.
Benvenuto Cellini de
Berlioz au Liceu. Après
Londres et Amsterdam,
et avant Rome et Paris,
c'est au Liceu de
Barcelone qu'est
proposée cette
production du chef
d'œuvre de Berlioz,
Benvenuto Cellini,



signée par l'ex-trublion des fameux Monthy Python : Terry Gilliam, qui parvient ici rien moins qu'à restituer à l'ouvrage son intégrité, sa puissance et sa beauté. Si on peut émettre des réserves quant au fait d'avoir réduit l'ouvrage

berliozien à un opéra essentiellement comique, il faut reconnaître que la drôlerie, la vie tourbillonnante – mais aussi le panache du spectacle – répondent à l'esprit de comédie, tantôt burlesque, tantôt héroïque, qui est également celui de l'ouvrage. On se souviendra longtemps de cette arrivée colorée et chaotique – par l'arrière de la salle et pendant l'Ouverture – d'une troupe de comédiens, jongleurs, danseurs et acrobates qui investit la salle noyée sous une pluie de confettis (avant de réapparaître pendant la fameuse scène du Carnaval romain, à la fin du I). Inoubliable, également, l'arrivée du Pape dans l'atelier de Cellini, tel un Deus ex machina, monté sur un trône à roulette et flanqué de centurions romains. Avec son visage outrageusement grimé et ses ongles extravagamment longs, il fait immanquablement penser à Altoum dans Turandot !

Fougue et précision de Joseph Pons, nuances de John Osborn

Cellini étincelant au Liceu

Le ténor américain John Osborn (déjà présent à Londres et Amsterdam) campe un Cellini flamboyant. Sa fréquentation du répertoire belcantiste et celle de rôles plus lyriques (comme Des Grieux ou Hoffmann) lui permettent de donner toute sa crédibilité vocale à un rôle inhumain. Il livre un véritable leçon de chant dans son grand air « Sur les monts sauvages », avec un sens des nuances et du phrasé comme on l'entend rarement chez Berlioz : il est le grand triomphateur de la soirée.

De son côté, la jeune soprano colorature américaine **Kathryn Lewek**, dans le rôle de Teresa, apporte une vraie crédibilité à la jeune héroïne, avec sa voix fruitée et ductile, qui se joue

des ornements du délicieux air « Quand j'aurai votre âge », passant par dessus l'orchestre avec aisance. Seul bémol, sa prononciation du français demeure elle, en revanche, vraiment perfectible.

On adressera le même reproche au chant du baryton italien **Maurizio Muraro, Balducci** au demeurant parfait de faconde comme d'autorité. La mezzo italienne **Annalisa Stroppa** – qui obtient une ovation méritée aux saluts – incarne un superbe Ascanio, avec un timbre à la fois rond et magnifiquement projeté, une prononciation très claire de notre langue, un entrain irrésistible dans ses deux airs. Le baryton britannique **Ashley Holland** fait de Fieramosca un personnage essentiel de l'œuvre – et non un comparse – en jouant sans complexe la carte du grotesque. Seul la basse américaine **Eric Alfvarson**, dépourvu du timbre, de la diction, et de la majesté sonore qu'exige le rôle du pape, s'investit en retrait de cette distribution.

On applaudira enfin le très bel engagement du **Chœur del Gran Teatre del Liceu**, et la belle santé vocale et scénique des ouvriers de ce Cellini, et on saluera plus encore **la remarquable baguette de Josep Pons**, actuel directeur musical du Liceu : sa fougue et sa précision font de lui un chef exemplaire de dynamisme et de sympathie avec cette musique. Bravo à lui et à un Orchestre du Gran Teatre del Liceu digne de tous les éloges.

Le lecteur l'aura compris, la soirée – couronnée par cinq ou six rappels – ne fut que feu, mouvement, crépitement des voix et des instruments. Signalons également, qu'avant le début du spectacle, une minute de silence a été observée par un public debout et recueilli, en hommage aux victimes des attentats de Paris survenus la veille. Pour le français que je suis, l'émotion en a été que plus forte.

Compte-rendu, opéra. Barcelone, Gran Teatre del Liceu, le 14 novembre 2014. Hector Berlioz : Benvenuto Cellini. Avec John Osborn, Kathryn Lewek, Maurizio Muraro, Annalisa Stroppa, Asley Holland, Eric Halfvarson. Terry Gilliam, mise en scène. Josep Pons, direction musicale.

Illustration : © A.Bofill : Benvenuto Cellini, avec John Osborn au Liceu de Barcelone

**Compte rendu opéra.
Marseille, Opéra. Le 27
octobre 2015. Rossini :
Semiramide. Giuliano Carella,
direction.**

Compte rendu opéra. Marseille,
Opéra. Le 27 octobre 2015.
Rossini :

Semiramide. *Semiramide*, opera seria de Rossini, nous revient après dix-huit ans d'absence et, par la beauté extraordinaire de son chant, d'une virtuosité à couper notre souffle (pas celui des chanteurs !) a embrasé le public amateur de lyrisme pyrotechnique en ces temps de froidure soudaine. Temps de froidure économique aussi, ce fut non une version scénique, avec mise en scène, mais une version concertante, finalement non distraite par les décors et



le jeu, attention plus concentrée donc sur la musique et le chant, prodigieux, il est vrai, menés de main de maître par **Giuliano Carella**. Cet *opera seria* en deux actes, le dernier de Rossini en Italie avant son départ définitif pour la France, d'après la *Sémiramis* de Voltaire de 1748, fut créé à Venise, au Teatro de La Fenice, en 1823. L'esthétique de Rossini, regarde encore vers le XVIII^e siècle, c'est le crépuscule, les derniers feux du *bel canto* au sens précis du terme, l'art vocal virtuose des castrats, qu'il contribua à éclipser en imposant, à leur place, des femmes travesties dans des rôles héroïques. Gioacchino Rossini, dans l'esprit et l'oreille des auditeurs, est associé non à l'opéra sérieux, c'est-à-dire tragique, mais à l'*opera bouffa*, comique : on pense alors à sa trilogie fameuse, *Le Barbier de Séville*, *l'Italienne à Alger*, au *Turc en Italie*, et aussi à la mi-sérieuse *Cenerentola*, Cendrillon. Cependant, on oublie trop qu'il passait également pour maître de ces drames fastueux qui allaient puiser leurs

sujets non plus tellement dans la mythologie comme à l'époque baroque, mais dans l'histoire ancienne. Et ici, nous allons nous trouver dans l'Assyrie antique (aujourd'hui la Syrie déchirée par la guerre et la barbarie), alors foyer de notre civilisation puisque autant les Égyptiens que les Grecs anciens furent tributaires de la science, de l'astronomie des Chaldéens et des Assyriens.

Une intrigue policière

Le lieu : Babylone. Tout le monde a entendu parler ou a vu au musée de Berlin partie des reproductions des murs en briques émaillées de bleu, la porte aux lions, de Babylone, la ville immense de Mésopotamie, au sens grec, 'région entre deux fleuves', le Tigre et l'Euphrate. Les ruines se trouvent, à quelque quatre-vingt-dix kilomètres au sud de Bagdad. Capitale, pendant près de douze siècles, d'une des plus brillantes civilisations de l'Antiquité, Babylone, où la Bible situe la tour de Babel immense qui, faute d'une langue commune entre les peuples qui l'édifiaient, s'écroula, était célèbre pour ses jardins suspendus, dont la création est prêtée à Sémiramis, historique et légendaire reine guerrière.

Protagonistes et intrigues

On arrive rarement au pouvoir dans l'innocence. Épouse d'un roi, Sémiramis épousa en secondes noces Ninus (Nino dans l'opéra), qui contraignit son premier mari au suicide pour convoler avec elle. À son tour, Ninus meurt, mais assassiné, on ne sait par qui, et, veuve de deux rois, Sémiramis règne sans partage. Leur fils, Ninias, autre mystère, a disparu depuis vingt ans. **De quoi titiller les fameuses petites cellules grises d'un Hercule Poirot archéologue.** Car il faudra résoudre les deux énigmes, mort du roi et disparition de l'héritier du trône, un peu comme dans la Thèbes d'*Œdipe-roi*, la première pièce ou roman policier de l'histoire, pour que s'apaise la colère apparemment inexplicable des dieux dont est

victime Babylone. Des dieux, en somme, qui permettent les crimes, et châtient les pauvres humains de ne pas résoudre les énigmes qu'ils ont eux-mêmes causées, leur imputant de n'en pas punir les coupables. Le grand prêtre de Baal, Oroë, leur interprète, proclame cependant l'avènement prochain de la justice, de la vengeance et d'un nouveau roi. Tout en posant, d'emblée, l'enjeu, le suspense, c'est l'occasion de grands chœurs à la fois de déploration et d'allégresse. Sémiramis confirme, mais sans autre précision, qu'elle va désigner son successeur : autre suspense, qui ? Le prince Assur, assure, cela coule de source onomastique, qu'il sera l'élu et prétend épouser son élue, la princesse Azema.

Mais voici qu'arrive Arsace, jeune général victorieux de l'armée assyrienne, qui chante sa joie de revenir et de revoir la princesse Azéma qu'il aime –et réciproquement– et veut épouser : autre nœud, deux prétendants pour une même femme, banal. Mais un troisième larron ambitionne aussi le cœur de la belle ! Qui sera vainqueur ? Mais voilà que Sémiramis, qui attendait ardemment Arsace, croyant être aimée en retour, lui déclare sa flamme, lui propose sa main et le trône. Les affaires de cour et de cœur se corsent à Babylone. Sémiramis, de toute son autorité absolue, fait jurer à tous de respecter son choix du successeur sur le trône, qu'elle entend épouser : Arsace ! Désespoir d'Azéma et du jeune général amoureux, fureur d'Assur frustré dans son ambition. Même le fantôme apparu de Ninus, le roi assassiné, tonne et détonne sur ce qui devait être une fête. Pourquoi l'ombre du roi est-elle courroucée ? Bien sûr, il réclame vengeance (depuis le temps ?) de sa mort. Mais est-ce tout ?

Non, ce n'est pas tout : le grand prêtre reconnaît en Arsace le fils disparu du roi, donc, horreur ! fiancé à sa propre mère, on comprend l'indignation du royal spectre du père et époux. Il appartient donc à Arsace, accablé, pour apaiser les dieux et le fantôme de Ninus son père, de venger l'assassin ou les assassins. Mieux encore : un aparté haineux et menaçant

entre Assur et la reine nous révèle qu'ils furent amants et les assassins du roi Ninus ! Bref, c'est déjà Hamlet à Babylone devant tuer sa mère et son amant (comme Oreste tue la sienne et son complice pour venger son papa Agamemnon). Il a du mal à s'y résoudre, même si Sémiramis, mise au courant, l'en implore pour expier ses fautes : régicide et inceste, bien que non consommé.

Et tout le monde de se retrouver dans le ténébreux caveau du roi Ninus, Assur pour y assassiner Arsace, Sémiramis pour tuer ce dernier et sauver son fils, et, celui-ci, tremblant, pour immoler dans le noir, à l'exhortation du Grand prêtre, l'assassin du roi. Arsace lève le glaive pour tuer sans trop savoir qui. Le Grand prêtre lui ordonne de frapper. La lame s'abat, un corps tombe. Mais de qui ? Suspense final. Arsace, dans un œdipe freudien inversé, a occis sa propre mère. Bref, ce drame si long répond bien aux réquisits de l'intrigue policière en posant les questions qui la constituent : Où? Quoi? Qui? Comment? et enfin : pourquoi?

Interprétation



On le disait ici même à propos du *Trovatore*, **Giuliano Carella**, à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Marseille à son mieux est incontestablement un grand maître de cette musique italienne à laquelle il insuffle, sans boursoufler, une vivacité, une vie au sens propre du terme, qui en est une authentique marque : il polit les cuivres, affûte en douceur les flûtes rossiniennes, chérit les chœurs bien préparés par **Emmanuel Trenque** et les chanteurs sont choyés par sa battue attentive, mais sans complaisance rythmique, au confort d'un chant d'une exigence périlleuse. Il sait magnifier les lignes majestueuses de cette grande partition, en détailler, en faire briller, sans fouillis, les

trouvailles de timbres et couleurs, avec un rare équilibre de l'ensemble et du détail. Les récits obligés, comme il convient à l'*opera seria* dramatique, sont animés et amenés dans un habile fondu avec l'aria sans la cassure mécanique qui en est souvent l'écueil. Il obtient de la masse choriste, orchestrale et soliste, une palette de nuances qui rend à cette musique monumentale sa variété, sans laquelle on serait un peu écrasé par la rhétorique massive du genre. Il revisite avec intelligence l'œuvre, fait vivre de l'intérieur et justifie une esthétique qu'on aurait crue, à tort, reléguée au musée des curiosités.

Il dispose, il est vrai, d'une phalange exceptionnelle, à tous les niveaux, de chanteurs pliés à l'exigence technique de ce style brillant qui exclut la médiocrité dans la moindre des parties. Ainsi, dans les rôles les plus courts, **Samy Camps**, ténor, sait poser toute l'autorité de Mitrane, capitaine de la garde royale, et Azema, l'épisodique princesse disputée par rien de moins qu'Assur, Arsace et Idreno, est joliment justifiée par **Jennifer** Michel dont le soprano mûrit sans rien perdre, même en brune, de sa douce blondeur de timbre. Dans une œuvre dont les rivaux principaux sont des voix graves, et l'héroïne une soprano dramatique, Rossini exalte malgré tout la voix de ténor dans ce rôle ingrat d'amant transi, Idreno, lui prêtant des airs diaboliques par la tessiture et la virtuosité. Le timbre de **David Alegret** qui, l'incarne, est guère séduisant, mais sa technique à surmonter cette partition terrible est indiscutable et le public marseillais ne se trompe pas en lui réservant une ovation.

Ces personnages ne sont là que pour nourrir l'intrigue amoureuse secondaire, de mise dans la convention du *dramma per musica* avec ses héros tragiques, dont l'amour, comme le disait Corneille pour la tragédie, est la part humaine de leur surhumaine dimension. Le quatuor, noyau essentiel du drame, est exceptionnel : la basse **Patrick Bolleire** campe un imposant Oroe, se glissant dans la peau et la voix ténébreuse du Grand

prêtre et astrologue (les Assyriens inventèrent l'astrologie), oraculaire et majestueux interprète des dieux et de leurs insondables desseins, par ailleurs, voix d'outre-tombe du spectre de Ninus. Dans sa prise de rôle du prince Assur, intrigant, ambitieux et régicide, **Mirco Palazzi** est magistral d'emblée : timbre sombre, voix large et égale sur toute la tessiture de basse, il surmonte avec aisance toutes les épreuves stylistiques et techniques que Rossini se plaît à semer dans sa partition, et sait velouter de vénéneuses insinuations piano ses menaces à son ex-amante Sémiramis, mais aussi clamer, déclamer ses fureurs et frustrations, délirer son air de folie, dont Verdi se souviendra pour son Nabucco, qui n'était pas, comme on le croit, l'apanage exclusifs des folles prima donnas.

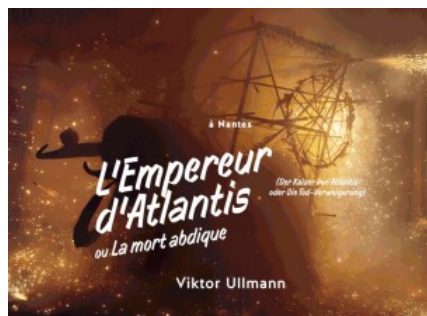
Arsace, personnage féminin travesti en général, est exalté par la mezzo, **Varduhi Abrahamyan**, la meilleure interprète sans doute du rôle depuis Marilyn Horne, avec l'avantage d'un physique avantageux (de femme) qu'elle ne masculinise heureusement pas et d'un jeu passionné mais sans les outrances de son illustre devancière. Elle se rit avec aisance de toutes les difficultés de la partition et nous régale d'un timbre charnu du grave à l'aigu, velouté, sensuel, aux somptueuses couleurs. À ses côtés, en Semiramide, **Jessica Pratt**, qui n'est pas le soprano dramatique exactement requis par le rôle, pourrait pâlir et pâtir d'un grave et d'un médium trop doux pour l'absolutisme d'une reine guerrière et régicide, mais, prise ici dans les inquiétudes d'une incertaine fin de règne, tenaillée par le remords et l'amour d'un garçon plus jeune, cette fragilité lui donne une touchante humanité qui, d'avance, l'absout de ses crimes, l'assassinat d'un monarque et mari et le penchant incestueux inconscient vers son image juvénile désormais incarnée par son fils. La beauté lumineuse de son timbre, la sûreté de sa technique, son époustouflante agilité, ses pianissimi filés et ses attaques suraiguës limpides, sans bavure, en font une interprète exceptionnelle.

Une soirée de jouissance vocale sensuelle qu'aurait pu savourer Stendhal, l'amoureux de Rossini.

Rossini : Semiramide à l'Opéra de Marseille. Opéra en deux actes. Livret de Gaetano Rossi. Opéra de Marseille, le 27 octobre 2015. Orchestre et chœur de l'Opéra de Marseille. Giuliano Carella, direction. Distribution : Semiramide : Jessica Pratt ; Arsace : Varduhi Abrahamyan ; Azema : Jennifer Michel ; Assur : Mirco Palazzi ; Idreno : David Alegret ; Oroë / L'Ombre de Nino : Patrick Bolleire ; Mitrane : Samy Camps.

Illustrations : Giuliano Carella, saluts © **Christian Dresse**

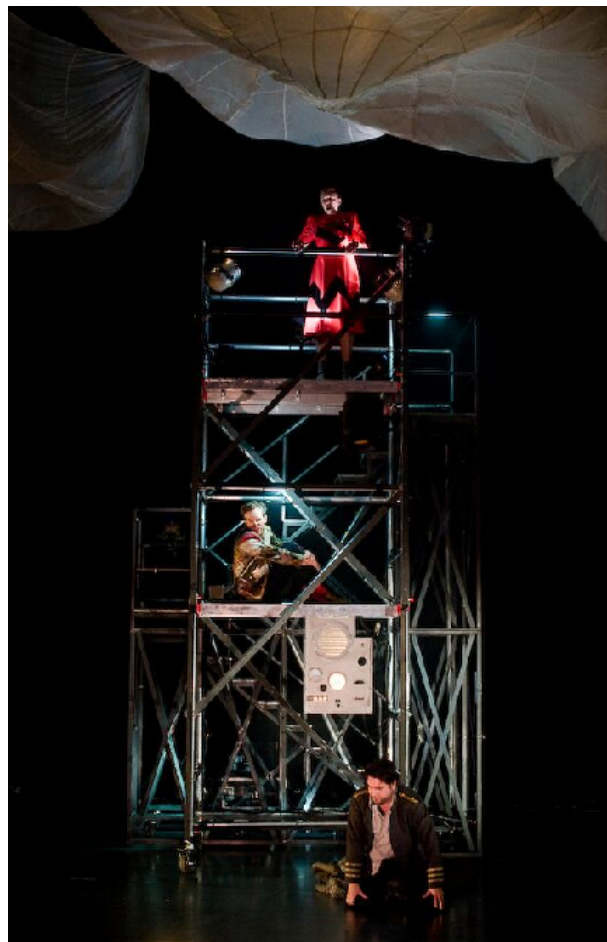
Compte-rendu, opéra. Nantes, Théâtre Graslin, le 2 novembre 2015. Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis. Avec Pierre-Yves Pruvot, Wassyl Slipak, Natalie Pérez, Sébastien Obrecht, Anna Wall. Louise Moaty, mise en scène. Philippe Nahon, direction



Depuis son apparition à Amsterdam en 1975, le petit opéra de **Viktor Ullmann** n'a cessé de poser le cas (de conscience) de cette « musique des camps » sur laquelle la mort plane constamment comme un épée de Damoclès : Theresienstadt en l'occurrence, antichambre d'Auschwitz, où

les artistes juifs trouvaient l'opportunité macabre d'une activité créatrice qu'ils n'avaient pas connue antérieurement ; il s'avère impossible d'oublier la force prégnante de ce contexte en écoutant cette modeste et délicate partition, que l'auteur n'a pu même voir représenter avant sa mort, gazé par les nazis qu'il fut en 1944. Avec ses personnages abstraits, esquissés à grand traits, la très courte durée de l'action de son acte unique (une petite heure) et la quasi-inexistence de l'action, l'œuvre paraît ainsi très problématique à la scène.

C'était sans compter le travail intelligent, minutieusement élaboré, au souffle poétique constant – et dont la qualité première est celle d'une sobriété exemplaire – de **Louise Moaty**. La fidèle collaboratrice du célèbre metteur français Benjamin Lazar cultive ici le mystère – formidablement aidée par sa décoratrice Adeline Caron, qui a imaginé de grands parachutes blancs descendants des cintres, baignés dans d'irréelles lumières (conçues par Christophe Naillet), qui renforcent l'onirisme prégnant de la régie. Pour assurer plus qu'un succès d'estime à une entreprise aussi problématique, cette production confirme l'idée que la brièveté et la modestie apparente de l'ouvrage exige, en fait, une équipe vocale de toute première force. C'est ce qu'a su réunir l'ARCAL (dirigé par **Catherine Kollen**) pour la Maison de la Musique de Nanterre – où la production a initialement été montée – avant de tourner dans plusieurs théâtres, pour finir sa course au Théâtre Graslin à Nantes.



Les chanteurs-acteurs réunis dans la capitale des Pays de la Loire doivent affronter ici des tessitures particulièrement tendues, et tous s'acquittent de leur partie avec des rares

talents de comédiens et des qualités vocales idoine. Dans le rôle-clé de l'Empereur, à qui revient la plus belle part dans son discours final, l'excellent baryton français **Pierre-Yves Pruvot** nous gratifie de son timbre clair et sonore à la fois, qui fait fi des notes aiguës dont sa partie est truffée ; il faut également saluer un engagement scénique qui force l'admiration. Très investi également, l'ukrainien **Wassyl Slipak** qui – dans le double rôle de La Mort et du Haut-Parleur – offre une superbe voix de basse, donnant toute leur portée aux deux belles tirades que lui offre la partition. Tout aussi exposé, le Tambour de la magnifique mezzo britannique **Anna Wall** éblouit autant par ses aigus souverains que par son registre grave, plutôt nourri. Enfin, bien qu'annoncé souffrant, le jeune **Sébastien Obrecht** ne démerite pas dans les rôles d'Arlequin et du Soldat, tandis que **Nathalie Perez** ravit grâce à son timbre lumineux et bien projeté.



A la tête des treize solistes issus de l'**Ars Nova Ensemble Instrumental** leur directeur musical **Philippe Nahon** livre une lecture sans complaisance de la partition d'Ullmann, c'est à dire à la fois sarcastique, sèche, tranchante, voire burlesque. Ils comptent pour beaucoup dans la réussite de la soirée. Saluons – en guise de conclusion – l'audace de la saison concoctée par Jean-Paul Davois, qui outre ce titre-phare du XXe siècle, proposera – plus tard dans la saison – deux œuvres du XXIe siècle : Maria Republica de François Paris (en création mondiale) et Svadba d'Ana Sokolovic (créé cet été au Festival d'Aix-en-Provence).

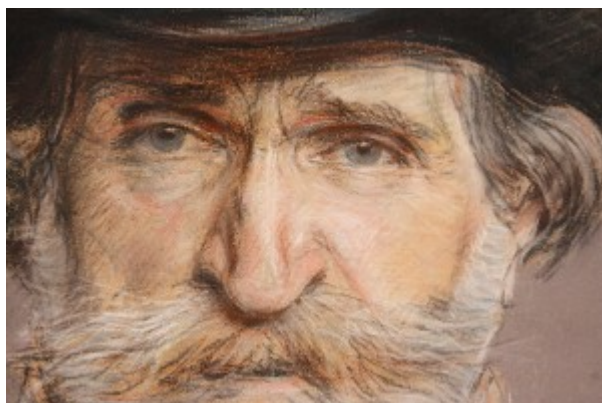
[Der Kaiser von Atlantis.de Viktor Ullmann à Nantes \(Théâtre Graslin\), à l'affiche les 2, 4 et 7 novembre 2015.](#)

Illustrations : vue générale ; **Pierre-Yves Pruvot**, l'Empereur d'Atlantis © Nathaniel Baruch

**Compte-rendu critique, opéra.
Toulon, le 9 octobre 2015 .
Verdi : Il Trovatore. Stefano**

Vizioli, Giuliano Carella

L'œuvre. Si personne ne conteste la veine, la verve mélodique sans cesse jaillissante de l'opéra de Verdi, d'une confondante beauté de bout en bout, même dans les chœurs, on croit toujours bon de sourire à l'évocation du livret tiré de la pièce d'Antonio García Gutiérrez, *El trovador* (1836), d'autant plus facilement critiquée que méconnue en France. Or, c'est loin d'être une mauvaise pièce si l'on veut bien la situer dans l'esthétique romantique du temps, en tous les cas, pas plus invraisemblable qu'*Hernani* de Victor Hugo où l'on voit Charles Quint rival en amour d'un hors-la-loi, ou *Ruy Blas*, le valet devenu ministre tout-puissant et amant de la reine d'Espagne... Mais la vraisemblance des situations n'est pas ce qui règle ce théâtre et, encore moins, les opéras de la même époque. Dans ce *Trovatore*, mal traduit par « Trouvère » (pendant tardif et en langue d'oïl de nos aristocratiques troubadours en langue d'oc du sud), le problème de compréhension, qui n'existe pas dans l'original, c'est que l'intrigue, le nœud, est exposée en lever de rideau et non dans un récitatif compréhensible comme dans les opéras baroques, mais dans un grand air magnifique, confié à une basse, hérissé de vocalises haletantes qui défie l'écoute du texte si elles conviennent à en savourer la musique. Pour ajouter au problème, des événements capitaux se passent en coulisses, relatés trop succinctement pour bien suivre l'action.



Dans le contexte des guerres civiles de l'Aragon du XVe siècle se greffe une sombre histoire passée : une Bohémienne (les gitans arrivent dans le nord de l'Espagne à cette époque après avoir traversé séculairement toute l'Europe depuis leur Inde originaire), surprise auprès du berceau du fils du comte de

Luna, chef d'une faction, est condamnée au bûcher. Sa fille, Azucena, névrosée par le drame, n'aura de cesse de la venger : enlevant l'autre fils du comte, croyant le jeter dans le feu, elle y jette le sien mais élève le jeune noble rescapé de son crime comme son fils, sous le nom de Manrico, qui ignore le secret de sa naissance. Freud aurait bien analysé ce nœud psychique : une mère rendue folle par le bûcher de la sienne et meurtrière involontaire de son propre fils, obsédée de vindicte, élevant comme sien le fils du comte honni pour en faire l'instrument de sa vengeance ; et ce fils, ennemi politique de son frère sans le savoir, en devient aussi rival, amoureux de la même femme, Leonora, sans doute image de leur mère, absente du drame, en bon œdipe.

Si, psychologiquement, les héros restent immuables d'un bout à l'autre, s'ils ne sont que leur passion, quand celle-ci est traduite par la musique de Verdi, on ne peut qu'être saisi par la profondeur humaine de cette expression de personnages pourtant superficiels : désir, haine, amour charnel, amour maternel et filial, sentiments simples dans une épure essentielle, qui nous atteignent directement dans la sublimation d'une beauté mélodique à couper le souffle, sauf aux chanteurs.

La réalisation. À quelque chose malheur est bon ? Pas de création maison à Toulon cette année comme les magnifiques productions auxquelles nous sommes habitués sous le règne de Claude-Henri Bonnet. Cependant, l'on doit reconnaître que coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra Royal de Wallonie invitée à Toulon est loin d'être un malheur : elle est même fort bonne.

On est d'abord heureux que la mise en scène de Stefano Vizioli, que certains diraient sottement traditionnelle, le soit justement et s'ajuste avec sagesse et culture au sujet, sans le tirer abusivement vers des modernités artificielles qui, à vouloir rapprocher l'œuvre de notre temps, ne font que la rendre, pour le coup, vraiment invraisemblable : même si

notre époque a hélas tout vu en matière d'horreur, comment y justifier cette histoire de soi-disant mauvais œil pour lequel une pauvre femme est brûlée comme sorcière, puis sa fille, aussi promise au bûcher, qui aura jeté par erreur son propre fils au feu pour la venger ? À trop tirer vers nous, on tire par les cheveux de l'invraisemblance, que nous sommes prêts à accepter par convention dans des époques lointaines et obscures mais pas dans la nôtre, ou trop proche.

Donc, le drame est bien situé dans son contexte historique de l'Espagne, de l'Aragon du XVe siècle par des costumes beaux et intelligents d'Alessandro Ciammarughi qui ne s'est pas contenté d'habiller les personnages dans des atours et armures d'un vague Moyen-Âge, mais qui, à l'évidence, a pris la peine d'en étudier historiquement la mode. Ainsi, l'on apprécie, dans le camp des rebelles, des bohémiens, un mélange de vraisemblables costumes de bohémiens vaguement indiens par les étoffes et l'allure, soieries, rayures, châles, mais, juste historiquement, des habits et turbans mauresques puisque, si à cette époque, il ne reste dans la Péninsule ibérique que le petit royaume de Grenade comme enclave musulmane, les arabes des territoires reconquis n'en avaient pas été pour autant chassés et coexistaient pacifiquement, avec leurs coutumes et costumes, avec les chrétiens vainqueurs, ainsi que les Juifs, dont, certains bonnets, ici, rappellent sans doute la présence dans un reste encore harmonieux de cette Espagne médiévale des trois religions qui en fit la grandeur et aurait pu être un modèle d'avenir, plus tard mis à mal par l'Inquisition et les expulsions successives des Juifs juste après la prise de Grenade et, pratiquement, celle des musulmans et de leurs descendants, les Morisques, presque un siècle plus tard. Pour l'heure, sur cette scène, ce sont bien des costumes mudéjares (l'habit de Ruiz en est un magnifique exemple), ces musulmans vivant en territoire chrétien, avec, fondus dans les efficaces lumières ombreuses de Franco Marri, leurs brocards somptueux, leurs couleurs sourdes, rouille, vert sombre, bleu foncé, avec des touches dorées et pourpres. Il est dramatiquement

pertinent, porteur de sens, que tous ces futurs persécutés, Bohémiens, Juifs et Mudéjares, soient du camp des rebelles au pouvoir unificateur et oppresseur du clan des Luna.

Un clan d'acier bien exprimé par le décor, l'habile scénographie, également signée d'Alessandro Ciammarughi, ces deux angles affrontés à cour et à jardin de froide forteresse qu'on dirait de fer avec ses gros boulons, ses escaliers dont les marches semblent des dents de sombre machine à broyer. Modulables, ils figurent d'abord la rude et raide forteresse de la tour du château de l'Aljafería, puis, désossés ou désarmés de leurs blindages métalliques, ils deviendront, poutrelles apparentes, le camp plus léger, à claire-voie, des gitans et, à la fin, mais avec une bien inutile et ultime transformation trop longue à mettre en place, la prison finale. Des panneaux, ou immenses rideaux qu'on diraient moirés, délimitent, à l'avant-scène, tout aussi intelligemment, des espaces pour duo ou solo des chanteurs tandis que, derrière, on restructure les éléments mobiles du décor.

Dans ces divers lieux, nocturne jardin des sérénades du troubadour et des quiproquos d'une obscurité qui n'existe plus à notre époque, les acteurs du drame se meuvent avec aisance, fluidité des dames en robe aussi aériennes que leurs vocalises, agitation joyeuse des gitans avec leurs danses, leurs acrobaties, mais exhibant aussi des prisonniers, mimant des exécutions trop connues de nos jours, duels bien réglés, lame courbe sarrasine contre droite épée chrétienne, qui ajoutent à l'action palpitante sans les simulacres parfois ridicules. Autre belle et cruelles trouvailles : Azucena, en attente de son supplice et de celui de son fils, toujours hallucinée par le passé, fait de sa couverture un enfant qu'elle berce tendrement ; comme celui que, dans son égarement, elle jeta au feu...

Il y a un rythme très prenant dans la mise en scène, sans temps morts.

Interprétation. D'autant que **Giuliano Carella**, qui dirige l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Toulon, à leur mieux, dès le roulement de tambour et le fracas des cuivres initiaux, insuffle à l'œuvre une respiration, une pulsation puissante, vive, rageuse, qui fait vivre cette musique avec une vérité dramatique rarement entendue. Sous sa baguette, les chœurs se plient au souffle confidentiel, au murmure parfois : frisson, effroi, dans leurs ombreux apartés, éclats lumineux dans la célébration gitane de l'air libre. C'est tenu implacablement du début à la fin, sans rien nuire aux larges expansions aériennes des parenthèses lyriques ; notamment le second air de Leonora.

Les chanteurs, galvanisés sans doute par la précision de la mise en scène et par cette direction minutieuse mais attentive à leur chant, grands acteurs également, semblent donner le meilleur d'eux-mêmes. Les apparitions du messager (Didier Siccardi), du vieux gitan (Antoine Abello), sont justes ; Jérémy Duffau (Ruiz) porte le costume mudéjare avec une vraie élégance et noblesse gitane, et une claire franchise de voix. Annoncée victime d'un refroidissement, Marie Karall incarne cependant une Inés à la voix généreuse et chaude de mezzo, amicalement tendre.

Mais d'entrée, dans le redoutable récit essentiel de Ferrando, hérissé d'appoggiatures et de brefs soupirs de tous les dangers, la basse Polonaise **Adam Palka**, déploie un large timbre âpre de soldat et, soumis au rythme sans répit de Carella, en donne une interprétation fiévreuse, haletante, hachée d'angoisse, d'une grande vérité dramatique. Pivot du drame, affrontée puis confrontée à ce témoin et gardien de la mémoire, Azucena, fille et mère, c'est l'Albanaise **Enkelejda Shkosa** : voix sombre et ample de mezzo avec des graves puissants de contralto, elle déroule les méandres de la lente séguedille hallucinée de « Stride la vampa... » avec une sobriété intérieure qui s'exalte dans le long trille frissonnant de la phrase finale, à faire trembler d'effroi,

tendre et fragile dans le duo final avec le fils en prison, qui évoque celui de la proche Violetta mourante et d'Alfredo de la même année, et anticipe les adieux à la vie d'Aïda et Radamès dans leur tombeau.

Au Comte de Luna, le baryton **Giovanni Meoni** prête sa prestance, son allure, son élégance physique et vocale : son grand air d'amour à Leonora, si déclamatoire et rhétorique, sans grande surprise, devient réellement un aveu intime à lui-même, une sorte de berceuse douce, dont même les aigus, insensibles d'aisance, ont une noblesse qui ne rend, par contraste, que plus terribles ses fureurs passionnelles et meurtrières.

Il est vrai que la Leonora de la soprano espagnole de **Yolanda Auyanet** est un objet hautement digne de ses amours autant que de celles de Manrico, d'autant qu'ils sont frères sans le savoir. La voix est d'un tissu soyeux, égale sur toute la tessiture, sans lourdeur, d'une grande musicalité, d'une douceur pleine de grâce. Elle s'envole vers les aigus exaltés de passion avec une rêverie captivante dans son premier air, « Tacea la notte placida... », récit suivi d'une cascadiante cabalette aux notes jubilatoire impeccablement piquées d'admiration pour son chevalier inconnu du tournoi. Son second grand air, « D'amor su l'alle rose... », une stase qui arrête l'action, est un moment d'extase, de grâce, de poésie, grands arcs encore belliniens, enrubannés de trilles comme des battements d'ailes. Son grave est solide, jamais appuyé et se coule admirablement dans le « miserere » suivant. A ses côtés, le ténor argentin **Marcelo Puente** campe un Manrico de belle allure. D'un timbre très vibré il fait le vibrant organe d'un engagement passionnel très convainquant, donnant au héros une grande vérité humaine et lyrique sans faille qui emporte la salle par sa force et aurait sans doute séduit Verdi qui préférait toujours l'expressivité de ses interprètes à la beauté formelle de leur voix.

En somme, une production remarquable dont la fidélité

historique à l'œuvre redonne à ce drame vu, revu, trop vu, au point qu'on ne peut plus le voir parfois, une vérité paradoxale de réalisme, si l'on peut dire, romantique. Qui nous empoigne.

Finalement, signe des temps de pénurie, si ce *Trovatore*, importé d'ailleurs par économie n'est pas une création locale comme celles, superbes, dont nous a gratifiés jusqu'ici Claude-Henri Bonnet, la beauté des voix de cette nouvelle distribution et, surtout la direction enflammée et dramatique de bout en bout de Carella, en font, on peut le dire, sinon une vraie création, une convaincante et mémorable recreation.

Il Trovatore à l'Opéra de Toulon

Musique de Verdi, livret de Salvatore Cammarano

D'après le drame espagnol d'Antonio García Gutiérrez

Coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra

Royal de Wallonie

Les 11, 9 et 13 octobre 2015

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Giuliano Carella

Mise en scène : Stefano Vizioli.

Décors et costumes : Alessandro Ciammarughi.

Lumières : Franco Marri.

Distribution : Leonora : Yolanda Auyanet ; Azucena : Enkelejda Shkosa ; Inés : Marie Karall ; Manrico : Marcelo Puente ; Comte de Luna : Giovanni Meoni ; Ferrando : Adam Palka ; Ruiz Jérémy Duffau ; Vieux gitan : Antoine Abello ;
Messenger : Didier Siccardi.

Illustrations : © Frédéric Stéphan

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra. Le 13 octobre 2015. Charles Gounod : Roméo et Juliette. Florian Laconi (Roméo), Kimy Mc Laren (Juliette), Jérôme Varnier (Frère Laurent), Mikhael Piccone (Mercutio), Carine Séchaye (Stéphano), Sylvie Bichebois (Gertrude), Marc Larcher (Tybalt), Marcel Vanaud (Capulet). Paul-Emile Fourny (mise en scène). Jacques Mercier (direction).

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra. Le 13 octobre 2015. Charles Gounod : Roméo et Juliette. Créée à Tours en janvier 2013 (NDLR : [déjà avec Florian Laconi et la sublime Anne-Catherine Gillet](#) ; [VOIR notre reportage vidéo Roméo et Juliette à l'Opéra de Tours](#)), et après avoir été donnée à l'Opéra-Théâtre de Metz le mois dernier, la production de **Roméo et Juliette de Gounod** imaginée par **Paul-Emile Fourny** fait escale à l'Opéra de Reims, pour deux représentations. Sans être passionnante, elle se laisse pourtant regarder. L'action se passe dans la bibliothèque des Capulets, truffés de têtes ou

de bois de cerfs (très beau décor signé par **Emmanuelle Favre**), au milieu de laquelle trône un escalier à colimaçon qui se perd dans les cintres. Fourny fait de la famille de Juliette des chasseurs quand les Montaigus sont habillés en bohémiens, question de marquer une forte opposition (un peu facile) entre les deux familles.

Si la direction d'acteurs de l'homme de théâtre belge est un peu plus fouillée que de coutume, on est obligé de constater que la masse chorale – pour ce qui la concerne -, tente de faire de la figuration intelligente... sans toutefois y parvenir toujours.



L'interprétation musicale offre plus de satisfaction, grâce à une distribution dominée par le couple des amants malheureux et par l'impeccable **Frère Laurent de Jérôme Varnier**, qui sait conférer humanité et noblesse à son personnage. **Florian Laconi** campe un Roméo convaincant, au timbre chaleureux et ensoleillé : les aigus sont faciles et la caractérisation ne manque pas de charme, même s'il est permis de préférer Roméo plus élégiaque, qui fasse mieux ressortir cette extase morbide et cette langueur romantique propres au héros shakespearien. La lumineuse soprano canadienne **Kimy Mc Laren** possède la voix, la beauté et le style de Juliette. Elle sait faire passer dans son chant toute la véhémence de la passion qui la consume et la tuera. Outre ses qualités vocales, elle sait donner à cette héroïne infortunée une sincérité poignante qui a conquis le public rémois. **Sylvie Bichebois** tire vaillamment son épingle du jeu dans le rôle de Gertrude, sans éviter pourtant certaines minauderies.

Des autres comprimari, on distinguera le Mercutio élégant de **Mikhael Piccone** (à la place de **Guillaume Andrieux**, initialement annoncé), le Tybalt percutant de **Marc Larcher** et le Stéphano charmeur de **Carine Séchaye**.

La direction de Jacques Mercier – directeur musical de l'Orchestre National de Lorraine – offre une leçon de narration en musique : d'une précision remarquable, elle est tout entière soumise à l'unité et à l'efficacité. Sous sa battue, l'orchestre de l'Opéra de Reims, tour à tour haletant et envoûtant, ne néglige pas pour autant le raffinement de Gounod et les interludes témoignent d'un réel sens poétique.

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra de Reims. Le 13 octobre 2015. Charles Gounod : Roméo et Juliette. Florian Laconi (Roméo), Kimy Mc Laren (Juliette), Jérôme Varnier (Frère Laurent), Mikhael Piccone (Mercutio), Carine Séchaye (Stéphano), Sylvie Bichebois (Gertrude), Marc Larcher (Tybalt), Marcel Vanaud (Capulet). Paul-Emile Fourny (mise en scène). Jacques Mercier (direction).