

**Compte-rendu, concert.
Colmar. Eglise Saint-
Matthieu, le 3 juillet 2015 ;
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791) : Ouverture de La
Clemenza di Tito K 621,
Symphonie concertante pour
violon, alto et orchestre en
mi bémol majeur K 364 ;
Richard Strauss (1864-1949) :
Le Bourgeois gentilhomme,
Suite pour orchestre op. 60 ;
Frank Peter Zimmermann
(violon) ; Antoine Tamestit
(alto) ; Orchestre
Symphonique de la Radio de
Berlin.Marek Janowski,
direction.**



Dédiée l'an dernier à la mémoire du grand chef russe **Evgeny Svetlanov**, la 27ème édition du Festival International de Colmar rend hommage cette année au célèbre trompettiste français **Maurice**

André. Pas de trompettes cependant pour le concert d'ouverture, confié aux mains expertes du chef polonais **Marek Janowski**, placé à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin. La soirée débute par une exécution de l'Ouverture de La Clémence de Titus de Mozart, à laquelle Janowski donne toute l'alacrité rythmique et la vivacité des couleurs requises. Suit la fameuse Symphonie concertante K364 que vient défendre deux princes de l'archet : **le violoniste français Antoine Tamestit et l'altiste allemand Frank Peter Zimmermann**. D'emblée, une vraie familiarité est très perceptible, tant dans le jeu très sûr de l'orchestre, que dans l'entente manifeste entre les deux musiciens. Les deux artistes proposent une vision assez tonique et contrastée de l'œuvre, loin de toute galanterie, avec un Andante douloureusement expressif. Le violon de Zimmermann est lumineux et impérieux, alors que Tamestit est un altiste passionné, à la sonorité plutôt sombre.

En seconde partie, c'est la rare Suite du Bourgeois Gentilhomme de Richard Strauss, qui est donnée à entendre. Cette œuvre a connu une gestation compliquée : fruit de la collaboration fructueuse de Strauss avec Hofmannsthal elle devait être une musique de scène pour la comédie-ballet de Molière et destinée à précéder son célèbre ouvrage lyrique Ariane à Naxos. Remaniée par Strauss en 1919, elle devient finalement une Suite pour orchestre en neuf parties. Écrite pour un orchestre de chambre, douze vents, percussions, piano et harpe, l'œuvre s'inscrit dans un courant néoclassique, comme le Stravinski de Pulcinella ou certaines pièces de Martinu. Pastiche de la musique française du Grand Siècle,

elle cite deux danses de Lully (dont le célèbre Menuet), alterne pièces de musique de chambre, concerto grosso ou musique symphonique, dans un esprit tour à tour gracieux, espiègle, pompeux ou brillant. Marek Janowski dirige ses musiciens de la Radio de Berlin avec grande précision et clarté, toujours attentif à mettre en valeur les nombreux solistes, notamment le premier violon solo de l'orchestre (Entrée et Danse des tailleurs), le pianiste (non mentionné dans le programme) ou les vents.

Le festival bat son plein jusqu'au 14 juillet et il est encore temps d'aller écouter – toujours à 21h à l'Eglise Saint-Matthieu – des artistes de la trempe de Grigory Sokolov (récital Bach/Beethoven/Schubert, le 10), les frères Capuçon accompagnés de Hélène Mercier (dans le Triple concerto de Beethoven, le 11), David Guerrier (dans un Concerto pour cor de Mozart et un Concerto de trompette de Haydn, le 12), ou encore Sergueï Nakariakov (dans une transcription pour bugle des Variations sur le thème rococo de Tchaïkovski, le 13 juillet). Le Gala de clôture du 14 juillet (17h à l'Eglise Saint Matthieu) rendra un vibrant hommage au maître disparu en 2012, en réunissant pas moins de 10 trompettistes (pour un florilège de morceaux célèbres) dont Bernard Soustrot, Guy Touvron, Nicolas André ou encore David Guerrier. [Informations sur le site du Festival de Colmar.](#)

Compte-rendu, concert. Colmar. Eglise Saint-Matthieu, le 3 juillet 2015 ; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : Ouverture de La Clemenza di Tito K 621, Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mi bémol majeur K 364 ; Richard Strauss (1864-1949) : Le Bourgeois gentilhomme, Suite pour orchestre op. 60 ; Frank Peter Zimmermann (violon) ; Antoine Tamestit (alto) ; Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin ; Marek Janowski, direction.

**Compte-rendu, opéra.
Barcelone ; Gran Teatre del
Liceu, le 27 juin 2015.
Gaetano Donizetti : Don
Pasquale. Roberto de Candia
(Don Pasquale), Pretty Yende
(Norina), Juan Francisco
Gatell (Ernesto), Mariusz
Kwiecien (Malatesta). Laurent
Pelly, mise en scène. Diego
Matheuz, direction.**

Bien qu'indiquée comme nouvelle production, ce **Don Pasquale** au **Liceu de Barcelone** – signée par le célèbre metteur en scène **Laurent Pelly** (dont on se souvient in loco d'une Fille du régiment et d'une Cendrillon plutôt réussies) – est la reprise d'un spectacle qui a vu le jour l'été passé au Festival de Santa Fe. En situant l'intrigue dans les années cinquante, Pelly vise à souligner les analogies entre le cinéma italien de cette période-là et le chef d'œuvre comique de Donizetti, qui, par certains aspects, pourrait être considéré comme une comédie à la Monicelli ou à la Risi avant la lettre. L'homme de théâtre français signe un spectacle très agréable et amusant en tout cas, avec quelques trouvailles hilarantes,

comme le renversement – au sens propre – de la maison de Don Pasquale, au III, après que Norina ait décidé de transformer la triste demeure du vieillard en un endroit coquet et coloré.



Soprano et ténor en verve à Barcelone

**2 voix à suivre : Pretty Yende et
Juan Francisco Gatell**

C'est la soprano sud africaine **Pretty Yende** qui interprète le rôle de la jeune délurée. Elle a tout pour séduire, à commencer par un tempérament dramatique et un abattage qui auraient dû mettre Don Pasquale sur ses gardes, quant à la prétendue « naïveté » de la jeune fille ! Bref, la chanteuse entraîne tout le monde dans le tourbillon de sa vitalité. Sur le plan vocal, les moyens sont incontestables, avec un aigu d'une grande facilité, soutenus par une technique impeccable.

Dans le rôle-titre, la basse bouffe italienne **Roberto de Candia** confirme sa totale maîtrise d'un emploi qu'il ne tire jamais vers la caricature ni les effets faciles. Sa voix saine nous change de tant de Pasquale aux moyens usés, l'interprète s'avérant plus touchant que grotesque, avec une articulation et une projection de la langue de Dante exemplaires. A saluer également la performance du baryton polonais **Mariusz Kwiecien** qui s'impose d'entrée, dans le rôle de Malatesta, avec un magnifique « Bella siccome un angelo ». La voix est bien conduite, le chanteur généreux, et la présence scénique incontestable.

Mais la véritable surprise est venue de du ténor argentin **Juan Francisco Gatell** qui, malgré son jeune âge, campe un Ernesto d'une sensibilité et d'un raffinement dans le phrasé dignes d'admiration. Son art de la nuance fait notamment merveille dans le fameux « Com'è gentil », d'abord susurré, puis couronné in fine par un aigu éclatant. Une mention également pour les chœurs maisons, auxquels le public réserve une ovation après leur « valzer » du troisième acte.

Sous la baguette du jeune chef brésilien **Diego Matheuz** – nommé récemment directeur musical de La Fenice de Venise -, l'Orchestre du Gran Teatre del Liceu répond avec beaucoup de concentration au moindre de ses gestes, pour obtenir une exécution plus qu'honorable. On



apprécie surtout les qualités de maestro concertatore de Matheuz qui dirige avec finesse, richesse de coloris et variété dans la dynamique, sans jamais sacrifier les voix, ni le nécessaire équilibre entre fosse et plateau. Lui fait peut-être défaut ce zeste de flexibilité dans le rythme, obtenu par un savant dosage de rubato et de rallentando, que Don Pasquale réclame, plus que tout autre opéra de Donizetti.

Compte-rendu.Opéra. Barcelone ; Gran Teatre del Liceu, le 27 juin 2015. Gaetano Donizetti : Don Pasquale. Roberto de Candia (Don Pasquale), Pretty Yende (Norina), Juan Francisco Gatell (Ernesto), Mariusz Kwiecien (Malatesta). Laurent Pelly, mise en scène. Diego Matheuz, direction.

Compte-rendu. Opéra. Gand, Opéra, le 18 juin 2015. Wolfgang Amadeus Mozart : Le Nozze di Figaro. David Bizic, Levenet Molnar, Julia

**Kleiter, Julia Westendorp,
Renata Pokupic, Kathleen
Wilkinson, Peter Kalman, Piet
Vasichen, Adam Smith, Aylin
Sezer. Guy Joosten, mise en
scène. Paul McCreesh,
direction.**



Créée ici -même – à l'Opéra de Gand – il y a tout juste 20 ans, la mise en scène de Guy Joosten des Noces de Figaro de Mozart est loin d'avoir le côté provocateur et sacrilège d'autres productions lyriques que nous avons pu voir du même auteur, que ce soit son Don Giovanni anversois,

son Freischütz montpelliérain ou encore sa Salomé bruxelloise. Elles ont néanmoins un dénominateur commun : l'aspect théâtral l'emporte – quasi toujours – sur la musique. Guy Joosten ne perd pas de vue l'aspect « Folle journée » de l'œuvre, lui imprimant un rythme qui jamais ne se relâche. Il n'a pourtant pas résisté à la tentation de la transposition, et les costumes rappellent notre époque : vaguement idéalisés dans le cas du Comte et de la Comtesse, franchement banalisés pour Figaro, Bartolo, Basilio et la plupart des autres comparses, ils se réduisent à des bleus de travail pour les gens du peuple, traités comme des ouvriers. Certains d'entre eux prennent des allures menaçantes contre leur patron, brandissant des pieds-de-biche comme des armes. Avec cette peinture de la lutte des classes, nous restons – somme toute – assez proches de Beaumarchais, même si le contexte historique n'est pas identique, et si certaines répliques paraissent anachroniques. Les interventions de la mise en scène sont bien servies par le décor monumental et esthétisant de Johannes Leiacker : une serre bientôt transformé en jardin d'hiver à l'abandon. Mais Mozart dans tout cela ?



A la tête d'un Orchestre Symphonique de l'Opéra de Flandre bien disposé, le chef britannique **Paul McCreesh** confirme ses affinités avec la musique de Mozart. Grâce à une agogique souple, combinant avec art de subtiles gradations entre tempi vifs et tempi lents, grâce à une oreille attentive aux voix intermédiaires, et grâce à une attention particulière au permanent dialogue entre voix et instrument à vent, il soutient l'intérêt de bout en bout – tout en plaçant les chanteurs dans un environnement favorable.

Ces derniers ne méritent que des éloges. **David Bizic**, Figaro au timbre noir et plein d'aplomb, s'impose sans peine comme l'élément moteur de l'intrigue. Il possède le grain rustique et la mobilité expressive qui suggèrent la vitalité instinctive du personnage. Le baryton hongrois **Levente Molnar** en impose aussi, dans le rôle du Comte, avec sa voix particulièrement puissante, qui sait néanmoins se faire caressante dans ses tentatives de séduction de Susanna, ainsi

que dans son repentir final.

Le gentil minois et la fine silhouette de la soprano néerlandaise **Julia Westendorp** la destine particulièrement aux rôles de soubrette. Sa voix tour à tour charmeuse et énergique, appuyée sur une diction claire et un vibrato bien dosé, étoffe le discours d'une Susanna souveraine. De son côté, **Julia Kleiter** séduit à chaque instant par la maturité de son chant. Parfaite dans les nuances d'intensité, modulant avec délicatesse son timbre velouté, elle rend avec une égale justesse chaque note de la Comtesse, de la simple confidence au cri profond du cœur. Dans le rôle de Cherubino, la mezzo croate **Renata Pokupic**, constamment en émoi, possède l'agilité et l'espièglerie d'une jeunesse assumée.

Les seconds rôles, souvent parents pauvres des Noces, accueillent une Marcellina (**Kathleen Wilkinson**) qui ne démérite pas dans son air du quatrième acte, aux côtés d'un impressionnant Bartolo, la basse hongroise **Peter Kalman**, qui a la stature et l'autorité d'un Comte. On n'oubliera pas de citer **Piet Vansichen**, inoubliable Antonio, aussi bourré que bourru, ni la douce Barberine d'**Aylin Sezer** ni le Basilio intrigant d'**Adam Smith**.

Compte-rendu. Opéra. Gand, Opéra, le 18 juin 2015. Wolfgang Amadeus Mozart : Le Nozze di Figaro. David Bizic, Levenet Molnar, Julia Kleiter, Julia Westendorp, Renata Pokupic, Kathleen Wilkinson, Peter Kalman, Piet Vasichen, Adam Smith, Aylin Sezer. Guy Joosten, mise en scène. Paul McCreesh, direction.

**Compte-rendu, opéra. Nice,
Théâtre de l'Opéra, le 20 mai
2015. Jacques-Fromental
Halévy : La Juive. Luca
Lombardo, Cristina Pasaroïu,
Hélène Le Corre, Thomas Paul,
Roberto Scandiuzzi, Jean-Luc
Ballestra. Gabriele Rech,
mise en scène. Frédéric
Chaslin, direction.**

Jusque dans les années 1930, *La Juive* d'Halévy (*portrait ci-contre*) appartenait au répertoire international et jouissait d'une grande popularité. Sa disparition semble être attribuée à une certaine réticence des spectateurs vis-à-vis du Grand-Opéra à la française qui, malgré les efforts de redécouverte de ces dernières années, reste victime d'accablants préjugés. L'ouvrage est pourtant fertile en surprises ; chacun des cinq actes témoignent d'une dramaturgie d'un riche intérêt poétique, s'appuyant sur une description vivante des situations et sur une musique au dramatisme captivant. Construite autour de quelques scènes-clefs, *La Juive* tire sa force de ses chœurs puissamment rythmés, de son tissu mélodique très dense, de ses airs à l'allure farouche... L'ouvrage « fonctionne » parce qu'il a tout pour parler à nos sensibilités contemporaines : les guerres de religion et la montée des fondamentalismes sont en effet des thèmes porteurs et actuels. Car si tradition veut que *La Juive* soit un opéra

de ténor, il n'en demeure pas moins que Halévy cherchait avant tout à mettre en relief l'affrontement idéologique entre des gens de religions différentes. Dans son orchestration, il souligne à la fois le racisme des masses, qui refusent la différence, et l'isolement des juifs, éternellement persécutés. Bien plus que son père adoptif, Eléazar, et son amoureux Léopold, Rachel devient ainsi la véritable protagoniste du drame : née chrétienne, mais élevée dans la religion d'Israël, elle meure en juive convaincue.



**Fin de saison lyrique à Nice : retour réussi du grand opéra à
la française**

Rachel, née chrétienne, meure en juive

L'Opéra de Nice, de toute évidence, ne dispose pas de moyens suffisants pour respecter dans son intégralité absolue une œuvre aux dimensions aussi vastes ; les ballets notamment ont été supprimés. Malgré l'absence de deux ingrédients fondamentaux, l'espace et les grandes voix, la réussite est néanmoins au rendez-vous. Remplacé à la première par Neil Shicoff et toujours souffrant en cette soirée de seconde, Luca Lombardo s'acquitte pourtant avec tous les honneurs d'un rôle éclatant où s'illustrèrent jadis Caruso ou Tucker ; Eléazar exige à la fois vaillance dans l'aigu et vigueur charismatique dans l'incarnation. Attentif aux nuances, totalement investi dans ce personnage de persécuté, le ténor français convainc dans son grand air « Rachel, quand du seigneur », un des « tubes » du répertoire de ténor.

Rachel attendue, Cristina Pasaroïu triomphe également des obstacles, offrant le portrait d'une jeune femme victime des événements, trahie par un amant veule et parjure, reniée par une société d'une cruauté insoutenable, fidèle uniquement au père qu'elle adore. La soprano roumaine assume avec aplomb l'ambitus de sa partie, et délivre son air « Il va venir » – sans parler du duo avec Eudoxie, « Ah, que ma voix plaintive » –, avec un frémissement à fleur de peau.

De son côté, Hélène Le Corre campe une Eudoxie idéale par la fluidité de sa vocalisation et l'assurance d'un chant techniquement impeccable. En revanche, Thomas Paul soutient non sans problème la tessiture suraiguë de Leopold, inscrit directement dans la filiation rossinienne, car il faut ici une facilité dans l'aigu et une élégance dans l'ornementation, que le ténor autrichien ne maîtrise qu'imparfaitement. Autoritaire et inspiré, Roberto Scandiuzzi domine les débats dès qu'il entre en scène, avec une rondeur dans le grave qui donne le frisson. Enfin, une mention pour l'excellent Ruggiero du

baryton niçois Jean-Luc Ballestra.

A la différence de la production anversoise signée par Peter Konwitschny il y a deux mois, la mise en scène de Gabriele Rech est parfaitement lisible et reste, elle, fidèle au livret, même si l'histoire est transposée pendant les sombres heures de l'avant guerre : le conflit entre religion juive et chrétienne en est bien le sujet, et la persécution des juifs se veut même représentative de toutes les violations des droits de l'homme à travers le monde. Quelques images fortes viennent s'imprimer dans la rétine du spectateur, telle la maison incendiée d'Eléazar au III, image qui fait inmanquablement penser à la nuit de Crystal, ou encore celle finale de la mise à mort de Rachel, non pas conduite sur un bûcher mais – l'image est toute symbolique – noyée dans le baptistère d'une église !

Enfin, à la tête d'un orchestre et d'un chœur de l'Opéra de Nice superbes d'intensité, le chef français Frédéric Chaslin confirme, si besoin était, que La Juive mérite de reprendre sur nos scènes nationales la place éminente qui était la sienne jusqu'au début du XXe siècle. Au bilan, une clôture de saison réussie, et l'on regrettera d'autant plus – dès lors – que le mandat de Marc Adam à la tête artistique de l'Opéra de Nice n'ait pas été reconduit par la municipalité. Nous lui souhaitons bonne chance dans la suite de ses activités...



Compte-rendu, opéra. Nice, Théâtre de l'Opéra, le 20 mai 2015.
Jacques-Fromental Halévy : La Juive. Luca Lombardo, Cristina Pasaroïu, Hélène Le Corre, Thomas Paul, Roberto Scandiuzzi, Jean-Luc Ballestra. Gabriele Rech, mise en scène. Frédéric Chaslin, direction.

Opéra, compte rendu critique.
Opéra, Avignon, le 6 mai

2015. Ambroise Thomas : Hamlet. Ciofi, Lapointe... Jean-Yves Ossonce, Vincent Broussard

Il est des opéras, il est des œuvres qui, sans être musicalement des chef-d'œuvres, sont cependant d'une telle facture qu'ils en donnent l'illusion, ne serait-ce que le temps d'un spectacle de plus porté, transporté par de tels interprètes, si bien qu'être ou ne pas être excellent est la seule question et, ici, elle ne se pose pas tant l'excellence sauta aux yeux, capta les oreilles : images, voix, tout concourut à la réussite.



L'œuvre

Il serait vain et injuste de comparer cet *Hamlet* à la pièce originale de Shakespeare qui dure six heures. D'une bonne pièce ordinaire de Sardou, *Tosca*, Puccini et son librettiste

firent un opéra extraordinaire qui la sublima et éclipsa ; de l'extraordinaire drame original, Barbier et Carré, Thomas, font non un opéra ordinaire mais solidement charpenté et musiqué, en parfaite adéquation avec les attentes du public de leur temps : ouverture, interludes nourris orchestralement, chœurs, ensembles, airs de très bonne tenue, malgré l'inégalité de certains récitatifs et passages. Mais l'on goûte aussi les trouvailles de bon aloi, solo de trombone, nostalgique cor anglais, etc, qui mettent délicatement en valeur de nombreux pupitres et les instrumentistes, au détour d'une phrase musicale, élevés au rang de l'interprète soliste. Des motifs musicaux unificateurs donnent une couleur et une homogénéité dramatique remarquable à l'ensemble. Bref, cette œuvre, peut-être trop longue, se tient et tient son engagement.

Un Hamlet d'excellence

À la hauteur de cette réussite, on comprend mieux les difficultés à monter cette œuvre : un rôle titre écrasant pour un baryton pratiquement toujours présent, un personnage d'Ophélie qui ne le cède en rien aux voltiges acrobatiques des héroïnes folles de l'opéra avec une scène de folie démente de longueur ; deux autres personnages requérant autant présence vocale que scénique, Gertrude et Claudius ; un spectre à voix d'outre-tombe et au moins quatre autres interprètes non négligeables, sans compter un grand orchestre omniprésent, nécessitant un chef aussi à cette altitude, des chœurs nourris. Rajoutons la nécessité, aujourd'hui, d'un metteur en scène inventif pour pallier les changements de tableaux en un lieu et scénographie uniques. Autant de défis du grand opéra à la française du XIX^e siècle pour avoir la mesure de cette gageure et de ce succès. Et l'on découvre, honteux rétrospectivement de préjugés partagés sans preuves à l'appui contre lui, un Ambroise Thomas méconnu, inconnu, oublié, après

avoir connu une célébrité exceptionnelle en son temps.

La réalisation

Ce spectacle reprend, avec des nuances et une distribution différente, dont rien moins que le héros titulaire et le couple royal maudit, la production marseillaise de 2010. La superbe mise en scène originale de Vincent Boussard est réalisée ici brillamment par **Natascha Ursuliak** qui l'adapte intelligemment à l'Opéra d'Avignon, moins grand. On dira plus loin les différences intéressantes qu'elle apporte, notamment dans la spatialisation du héros, de scène à salle, qui font sens subtil et profond. Pour le reste, pratiquement rien à changer de mon texte d'alors que je ne change donc pas puisqu'on sent ici simplement, mais solidement, que le propos d'alors, sans changer, a mûri, s'est nourri.

Le décor unique de Vincent Lemaire, hautes et longues parois d'une froideur de papier glacé angoissant à peine froissé, encore accusé par de longues doubles lignes verticales, que des horizontales ont du mal à rasséréner, gagnées par le bas d'une noire moisissure de ce royaume de Danemark « où quelque chose est pourri » selon Shakespeare, de temps en temps à peine ouvert d'une embrasure de fenêtre sur un néant de nuit qui semble happer le sombre héros, est étouffant, oppressant malgré ses proportions. Selon les lumières dramatiques (**Alessandro Carletti**), il se teinte d'émotions bleu de nuit introspectif, ombreux d'angoisse, vert d'eau maléfique pour la pauvre Ophélie, trace sanglante pour le spectre du roi.

Un immense portrait du roi défunt, assassiné par son frère Claudius (ici, avec la complicité de Gertrude, la reine, sa maîtresse) de travers, symbolise cette instabilité délétère et criminelle. Le cadre vide de l'être devient miroir ou tableau du paraître, encadrant en mise en abîme les apparences, le jeu de l'illusion du théâtre du monde. L'utilisation des loges

d'avant-scène, où se trouveront le roi usurpateur et sa reine complice, puis les fossoyeurs, jouent aussi bien le théâtre dans le théâtre de la pièce. Le spectre (doublé par **Philippe Chevrier**) descendant des cintres, en perpendiculaire, insecte effrayant marchant sur le mur central, est saisissant, dans l'esprit de la machinerie baroque. C'est donc, par la seule image, un intelligent renvoi au Baroque de la pièce originelle. Autre belle trouvaille, Ophélie et ses livres comme de minuscules tentes vertes sur le sol, romanesque folle, tel le fol Chevalier à la Triste Figure presque contemporain rendu fou par ses lectures : *Don Quichotte* (1605), l'homme d'action qui ne doute jamais, Hamlet (1601), personnification du doute, paralysé dans l'action, double incarnation opposée du héros moderne entre réflexe et réflexion.

Les costumes de **Katia Duflot**, comme toujours, participent de la dramaturgie, renvoyant, en gros à l'époque de la création de l'opéra pour les hommes, austères redingotes et habits noirs et gris, d'une sévérité luthérienne, robes années 30 sombres pour les dames qui se teinteront, s'adouciront un peu de lumières moins dures. Gertrude a le rouge du désir et du sang, robe vite ouverte sur dessous noirs de voluptueuse dentelle, et Ophélie, mal coiffée, mal fagotée en vaporeuse robe blanche, lis inverse, nu-pieds, à l'écart, est déjà ailleurs, étrangère à ce monde qu'elle voit déjà de loin. Gageure réussie dans un lieu unique : Ophélie ne va pas se noyer dans un étang extérieur mais ici, au milieu de la scène, dans une baignoire ; en faut-il plus à une enfant fragile et gracile pour sombrer dans sa folie et se noyer dans ses larmes? (et dans celles qu'elle nous arrache?)

L'interprétation

Et quand Ophélie est Patrizia Ciofi (illustration ci dessus),

légère comme un moineau au milieu de sombres corbeaux morbides, sautillant, pépiançant tout doucement sans jamais s'intégrer à leurs vols funèbres ou bals frivoles, c'est le frisson de la grâce qui passe, dès son mélancolique premier air : doux legato dessinant un flottant horizon déjà lointain. Regards égarés, bras aux envols brisés retombant, désespérés d'étreintes rejetées, sur la pointe des pieds pour atteindre un inaccessible Hamlet dressé comme un roc dans son obsession qui le rend insensible. Livre à la main, elle est l'image, et le son idéal, de l'abandon, de la détresse douce et bleutée qui va l'étreindre dans sa brume aquatique. Et tout cela avec cette voix tendre, moelleuse jusqu'à l'extrême aigu, jonglant, aérienne, avec notes piquées, trilles d'oiseau, roulades, cadences irréelles, avec une aisance bouleversante qui fait vivre ce sommet de l'art, l'artifice de cette haute voltige vocale, comme tout naturel. Et de ces lignes, écrites il y a cinq ans pour Marseille, je ne vois rien à retrancher tant, miracle de l'art, Patrizia a paru immobiliser, ou plutôt, retenir, retrouver le temps, qui semble n'avoir pas passé depuis lors ni pour sa voix ni pour cette émotion intacte qu'elle nous redonne ici comme au premier jour là-bas.

On se souvient, à Marseille : Hamlet, assis sur le rebord de la fosse d'orchestre ou dans l'embrasement de la fenêtre, comme Ophélie, est lui aussi, ailleurs, mais pas dans le même, spectateur plus qu'acteur, indécis, velléitaire, corrodé par le désir d'une action, d'une vengeance qu'il diffère sans cesse. Ici, à Avignon, cette marginalisation hors du monde du héros est accentuée. Hamlet, admirablement incarné par **Jean-François Lapointe**, apparaît d'abord dans la salle, tel un spectre. D'entrée, il est hors scène, hors jeu, contemplant le théâtre tantôt à cour, tantôt à jardin : contemplatif, méditatif, il regarde s'agiter le théâtre dans le théâtre du monde –magnifique idée baroque– dont il tirera aussi les ficelles, metteur en scène de la scène du crime, sans entrer dans l'action, auteur mais non acteur d'une pièce par ailleurs fantasmée ou soufflée par le fantôme, véritable deus ex

machina. On s'attend à un personnage frêle, faible, prince neurasthénique rongé d'un désir de vengeance longtemps inassouvi, paralysé. Mais c'est un beau ténébreux doté d'une force animale qui sait la plier en des murmures d'une extrême douceur pour captiver la douce Ophélie et la déchaîner pour la broyer. De sa grande, taille, de sa puissance, il fait l'image inverse de sa faiblesse réelle, de ses hésitations : comme si toute sa force vitale, se tournait contre lui, le détruisait de l'intérieur, après avoir détruit sa malheureuse fiancée.

Acteur saisissant autant que chanteur d'exception, Lapointe est un Hamlet tout tendu par l'introspection, le dialogue permanent avec soi-même qu'on dirait à voix basse, et soudain, la voix explose dans des aigus d'une éclatante beauté que pourrait envier un ténor. La tessiture est tendue pour un baryton, sur la corde raide du ré et s'élève à des sol # lumineux où l'on retrouve, mais dans la violence, la lumière de celui qui fut un Pelléas idéal et qui se donne le luxe aujourd'hui de chanter les Golaud. Timbre riche, plein, voix d'une remarquable égalité du grave à l'aigu, ronde, sans faille, puissante et tendre : il est au sommet de son art consommé. Gertrude et Claudius, le couple criminel, semble d'abord goûter le bonheur de leur union, jouir avec une sensible volupté du fruit de leur crime : leurs étreintes ne trompent pas sur les raisons érotiques autant que politiques pour le roi, de leur complicité. La mezzo **Géraldine Chauvet**, qui ici même avait affronté les aigus redoutables de la Kostelnicka de Jenufa, prête le velours raffiné de son timbre et une certaine fragilité à la reine régicide, meurtrière meurtrie sinon assassinée par Hamlet, Clytemnestre nordique déchirée du remords, objet presque sexuel de la brutalité sadique du fils révolté dans une scène dramatique très réussie où la mise à nu du corps de la mère est pratiquement la mise à nu de l'âme. Âme damnée de sa belle-sœur amante puis femme, la basse **Nicolas Testé**, voix large et sombre (le seul à rouler les r avec la diva italienne) est le

mâle sûr de la force du désir qu'il exerce sur sa maîtresse et femme, arrogant, mais d'une belle grandeur abattue dans l'aveu du crime qu'il fait sonner comme une émouvante prière. Planant et pesant sur eux comme l'épée de Damoclès du remords, **Patrick Bolleire**, immense, a la voix froide et sépulcrale du spectre déjà apprécié à Marseille. **Sébastien Guèze**, ténor, dans un rôle bref mais tendu, campe un Laërte élégant, touchant Valentin confiant sa sœur à celui qui en fera le malheur. Julien Dran, autre ténor, illumine de sa voix un Marcellus enténébré de crainte auprès de l'Horatio de **Bernard Imbert**, encore un ténor, les deux se suivant comme une ombre dans la sombre scène du spectre. **Jean-Marie Delpas** est l'ombreux et éphémère Polonius dans cette œuvre qui, divisant en quatre brèves figures le timbre traditionnel du ténor, donne le primat aux grands héros à voix grave, le Prince, le roi et le spectre et, comme dans une logique funèbre, au Premier fossoyeur, la basse **Saeid Alkhouri** exaltant de sa loge ou du bord d'une tombe, de sa solide voix, la fragilité dérisoire de la vie et la dive bouteille, rejoint en ironique et clair contrepoint, d'une autre loge, par le ténor **Raphaël Brémard**, toujours solide au poste.

Les chœurs, importants, sont parfaitement préparés par **Aurore Marchand**, bien intégrés scéniquement au drame. Mais, à la tête de l'Orchestre Régional Avignon-Provence, **Jean-Yves Ossonce**, dès l'ouverture, fait passer le frisson, un tressaillement qui gonfle et gronde en tremblement de terre terrifiant, déploie l'ample tissu orchestral, en fait briller les éclats instrumentaux, donne sens dramatique aux interludes entre les actes, conduit sans faille cette partition finalement riche dont il révèle, avec puissance et finesse, des trésors insoupçonnés, qu'on découvre ou redécouvre avec bonheur.

Opéra, compte rendu critique. Opéra, Grand Avignon, le 6 mai

2015. Ambroise Thomas : Hamlet.

Orchestre Régional Avignon-Provence

Chœur de l'Opéra Grand Avignon (Aurore Marchand)

Direction musicale : Jean-Yves Ossonce

Mise en scène : Vincent Boussard
réalisée par Natascha Ursuliak.

Décors : Vincent Lemaire. Costumes : Katia Duflot.

Lumières : Alessandro Carletti.

Distribution :

Ophélie : Patrizia Ciofi; Gertrude : Géraldine Chauvet;
Hamlet : Jean-François Lapointe; Claudius : Nicolas Testé;
Laërte : Sébastien Guèze ; Le spectre : Patrick Bolleire;
Marcellus : Julien Dran; Horatio : Bernard Imbert ; Polonius
: Jean-Marie Delpas; Premier fossoyeur : Saeid Alkhouri;
Deuxième fossoyeur : Raphaël Brémard.

Illustrations : © Cédric Delestrade/ACM-Studio/Avignon

**Compte rendu, opéra. Toulon,
Opéra, le 12 avril 2015.
Haendel : Giulio Cesare. S.
Prina, R. Invernizzi. Rinaldo**

Alessandrini, direction.

Saison variée et toujours de qualité à l'Opéra de Toulon avec ce baroque Giulio Cesare in Egitto passionnant.

L'œuvre

Giulio Cesare in Egitto (1724) est repris d'un opéra précédent de Sartorio et Bussani, inspiré de Plutarque. La guerre civile à Rome entre César et Pompée se termine par la défaite de ce dernier à Pharsale, en Grèce, en 42 A. J. C. Pompée, avec Cornelia sa femme et son fils Sextus, Sesto, se réfugient en Égypte, poursuivis par César. En Égypte, la guerre civile fait aussi rage entre le pharaon Ptolémée XIV et sa sœur et épouse Cléopâtre, qui se disputent le trône. L'opéra commence par l'arrivée de César à Alexandrie et le cadeau que lui offre Ptolémée pour en faire son allié : la tête de Pompée qu'il a fait tuer. C'est l'histoire même racontée par Plutarque, qui relate le dégoût de César, et même sa douleur (il pleure) de voir son ennemi Pompée, consul de Rome, aussi outrageusement et perfidement exécuté. La conquête que Cléopâtre, 21 ans, fait du conquérant César (il restera quatre ans auprès d'elle, ils auront un fils, Césarion) est tout aussi attestée. La trame est historique donc si les détails sont inventés, tout comme dans les pièces de Corneille ou Racine.

En sorte que, contrairement à ce que l'on raconte par ignorance, l'opéra baroque n'est pas plus invraisemblable que le théâtre romantique (Ruy Blas, Ernani) ou l'opéra (Trovatore, Forza del destino). En tous les cas, ce Jules César est plus juste historiquement que le Don Carlo de Schiller et Verdi.

Je ne reprendrai pas ici tout ce que j'ai pu écrire, dans mes essais, articles et ouvrages sur le Baroque, auxquels on peut se reporter, et, en particulier, sur l'opéra, ou plutôt, le dramma per musica.

Un Jules vainqueur

Réalisation : l'opera seria démystifié

Intelligence, humour et culture caractérisent cette production qui sait faire luxe de sa modestie. La mise en scène inventive, ironique, théâtrale, de Frédéric Andrau et de ses comparses, Jérôme Bourdin pour les costumes exaltés par les lumières très plastiques d'Ivan Mathis, riche de clins d'œils



culturels, jouant même du style « pompier », gomme tout le pompeux –qui pourrait être pompant– de l'opera seria, qui aura sa glaciation avec la réforme postérieure d'Apostolo Zeno et les livrets de Métastase, pour nous rendre moins sérieux, plus vivant, un ouvrage certes du Baroque international qu'est devenu l'opéra napolitain, mais qui n'a pas encore oublié le mélange des genres du vénitien.

Certes, la scénographie de Luc Londiveau, frustre un peu notre envie un peu hollywoodienne de faste oriental égyptien, mais ce mur, ce muret, dérisoire souvenir de muraille ruinée, qui cerne peut-être une fouille qui renvoie l'Histoire à une strate archéologique sinon géologique, permet de fouiller un peu plus les personnages, prudemment ou opportunément dissimulés derrière ses pierres ou l'écran de rideaux de toutes les trahisons ou rêves érotiques mis en scène par la sensuelle Cléopâtre pour le sensible César.

Quelque chose est délicieusement déliquescent sinon pourri dans le royaume sinon de Danemark dans cette Égypte où le

jeune exilé Sesto jouerait les Hamlet velléitaires, impuissant à venger son père lâchement assassiné par son soi-disant protecteur Ptolémée. □Ce n'est pas Rome, encore République, qui est décadente, mais bien cette Égypte hellénistique à la fin de sa puissance autonome, qui va passer sous la férule romaine. La tête de Pompée servie lors d'un banquet sur un plat qui eût complu à la Salomé de Wilde et Strauss, réfère sans doute au décadentisme fin de XIXe siècle auquel semblent d'ailleurs renvoyer nombre de références picturales des superbes costumes, coiffes, coiffures, tiares, et des belles lumières ombreuses, des peintres symbolistes comme Gustave Moreau à l'expressionnisme d'Egon Schiele, peut-être, pour tel maquillage, en passant par le Satyricon de Fellini, mais avec le substrat de l'original de Pétrone, notamment pour les scène de banquet à la Trimalchion. Jules César, avec la cuirasse rebondie sur le bas ventre par cette énorme « banane » phallique en cuir, bondissant, a des allures de salace ragazzo romain fier de son sexe. Cléopâtre, à l'heure du danger, portera, en guise d'armure, une sorte de body sexy style Jean-Paul Gaultier.

L'écueil de l'opéra baroque, ce sont les airs tripartites et symétriques a da capo (A+B+A'), qui reprennent avec des variations la première partie avec un risque grave de statisme, puisque c'est la virtuosité de l'interprète à varier qui en fait l'enjeu. On admire donc celle du metteur en scène à varier aussi par le jeu théâtral cette reprise. Ainsi, César dans son premier air de fureur contre Achilla, dans sa reprise, est retenu par ses amis dans son désir de se ruer sur le traître, tout comme dans l'air de chasse, où il s'amuse à effrayer Ptolémée et Achilla. La direction d'acteur fait ici merveille : Ptolémée reculant d'effroi aux longues salves de vocalises («cacciato-o- o- o- o-r », « co-o- o-or », etc) de César, César suivant des yeux et du doigt un petit oiseau sur le ciel de la salle, tressaillant de trilles de flûte dans l'orchestre. C'est irrésistible de drôlerie, ce grand homme rendu à une humanité presque bouffe, notamment avec de la vraie, aux fumets agaçant l'appétit de la salle. Sesto quant à

lui, dans son second air donne à sa mère et à Cléopâtre, dans le da capo, le spectacle emphatique de fureur vengeresse. C'est fait avec brio et brillant.

Interprétation

On saluera d'abord l'Orchestre de l'Opéra de Toulon qui se prête généreusement à la battue du baroque Rinaldo Alessandrini qui impose à cet orchestre d'instruments modernes un continuo baroque nourri, deux théorbes très joliment sonores et un violoncelle pour les cordes frottées et un clavecin pour les pincées. Le résultat se tient si l'on veut abandonner les critères tout aussi pincés de prétendus connaisseurs à l'oreille baroqueuse intolérante. En second lieu, la jeune école italienne vocale assume enfin pleinement ce baroque vocal qui en fut issu et qu'elle avait perdu longtemps à cause du formatage des voix pour chanter Verdi, Puccini, les véristes, le belcantisme romantique n'ayant pas entièrement rompu avec le bel canto, au premier et vrai sens : le beau chant baroque. Avec d'inévitables inégalités, le plateau reste cependant exceptionnel par sa qualité scénique et vocale.

Dans une distribution pratiquement féminine, les femmes remplaçant les castrats d'origine et les contre-ténors d'aujourd'hui dans les rôles de héros, pour cette non parité virile, d'abord honneur aux hommes dans une œuvre qui mêle allègrement les genres : la (le ?) basse Pierre Bessière en Curio, solide centurion sombre, l'Achilla présenté comme malade du baryton Riccardo Novaro, cependant plein d'aisance, d'élégance, en amoureux transi de Cornelia, et traître transitoire et tendre envers ses prisonniers. Avec ces deux-là et Cléopâtre, le seul autre personnage qui a la voix et le sexe de son rôle, c'est la noble Cornelia de la mezzo Teresa Iervolino, voix ronde, timbre riche, somptueux, rendant au mieux sa première aria di portamento, sur la tenue de souffle

pour sa longue déploration, toute jeune mais qui se glisse merveilleusement dans ce rôle de digne matrone romaine.

Arrivés aux obligatoires travestis, Benedetta Mazzucato, mezzo, campe un Nireno accompli et amusant. Daniela Pini, autre mezzo, incarne un Tolomeo très crédible dans ses vocalises aiguës comme des couteaux contre sa sœur et César, et le metteur en scène jouant plaisamment de l'ambiguïté sexuelle, en fait une sorte de grand couturier vêtant ou revêtant sa sœur, moquant peut-être sa virginité de puceau, dévêtant la fausse innocence du nu pour rouler et enrouler dans ses traits fleuris menteurs ses victimes. Monica Bacelli dans la tradition déjà établie de la soprano incarnant un jeune homme qui ira de Chérubin jusqu'à Octave du Chevalier à la Rose, prête sa fougue aux deux airs magnifiques de vengeance impuissante de Sesto et l'on admire le superbe duo d'adieu avec sa mère, où les deux chanteuses fondent leurs voix et confondent leurs cadences et trilles avec une musicalité égale à l'émotion. Roberta Invernizzi en Cleopâtre, dans son frivole premier air, aux clochettes ironiques envers son frêle frère, peut-être trop loin, déçoit un peu. Elle se ménage sans doute pour les cinq grands airs et les deux duos et récits (même allégés) qui restent à venir, les grands rôles, dans l'opéra baroque, ne comptant pas moins de six à huit arias. À l'avant-scène, on appréciera sa longue prière, vrai concerto pour voix et orchestre (« Se pietà di me non senti... »), magnifique variation sur quelques vers, aux sons filés, tenus, finis, fondus dans des trilles délicats, avec style. Fauve pris dans les rets de son frère (belle trouvaille), entre désespoir et fureur, elle émeut encore avec « Piangeró la sorte mia... ».

César, c'est Sonia Prina, mezzo, avec un abattage, une présence scénique de tous les instants. Elle entre avec passion dans la souple armure du metteur en scène qui sait tirer l'humour subtil dont Händel a paré ou déparé le grandiose héros de l'Histoire. En effet, s'il a un air guerrier avec les trompettes obligatoires du genre, une première aria d'indignation, de fureur, contre le traître

Achilla (« Empio diró tu sei... »), un long récit accompagné, la déploration funèbre de Pompée sur la vanité de la vie (ironiquement renversée en discours politique qui n'engage pas la vérité triomphante du cœur sur un ennemi dont il est débarrassé), comment appréhender son premier solo, huit minutes sur quatre simples vers d'une aria de paragone (air de comparaison) sur le silence et la ruse du chasseur comparé à celui qui ne veut pas qu'on soupçonne le mauvais coup qu'il prépare (« Va tacito e nascosto... »), avec accompagnement de chasse où la voix, dans ses vocalises, imite plaisamment le cor et, surtout, ce frivole air pastoral où le grand conquérant amoureux, telle une midinette fleur bleue, chante les prés et les petits oiseaux, sinon de façon humoristique ?

Prina donne une vivacité joyeuse au personnage et sa virtuosité au rôle ; même une certaine fatigue du timbre (six grands airs aussi !) prête des accents de guerrier viril, mauvais garçon, à ce Jules qui traîna toute sa vie, malgré ses triomphes militaires, une réputation sexuelle ambiguë, par ailleurs acceptée avec humour par des Romains moins coincés sur le chapitre que nombre de nos contemporains revenus, dans le climat ambiant, à des frilosités d'hypocrites pudeurs. On le voit joyeusement banqueter et becqueter un Giton langoureux et caressant : « L'amant de toutes les femmes et la femme de tous les maris », comme le chantaient ses légionnaires très larges d'esprit selon ce que rapporte Suétone dans sa Vie des douze Césars, ne déroge pas à sa galante légende.

On remarquera que tous les airs de César sont écrits dans un ambitus très étroit, guère plus d'une octave (do grave/ré aigu), ce qui donne une rondeur grave au personnage, seuls les libres ornements libérant les aigus au choix de l'interprète, hérissent parfois d'éclats cette tessiture médiane convenue dans la rhétorique des voix dévolues aux héros nobles.

Une belle cohorte d'accortes comédiens complète le tableau dans cette production qui devrait tourner.

Giulio Cesare in Egitto de Hændel

Opéra de Toulon : les 7, 12, 14 avril 2015.

Orchestre de l'Opéra de Toulon dirigé par Rinaldo Alessandrini.

Continuo : clavecin (Francesco Moi) ; Violoncelle baroque (Étienne Mangot) ; théorbes (Ugo di Giovanni, Craig Marchitelli).

Mise en scène Frédéric Andrau. Scénographie Luc Londiveau.

Costumes Jérôme Bourdin. Lumières Ivan Mathis.

Distribution :

Giulio Cesare : Sonia Prina ; Clopatra : Roberta Invernizzi ;
Cornelia : Teresa Iervolino ; Sesto : Monica Bacelli ;
Tolomeo : Daniela Pini ; Achilla : Riccardo Novaro ; Nireno :
Benedetta Mazzucato ; Curio : Pierre Bessière.

Illustration : Sonia Prina (DR)

Compte rendu, opéra. Avignon, Opéra. Le 15 février 2015. Puccini : La Bohème. Balázs Kocsár, direction.

L'œuvre. « La bohème », c'est ainsi que les bourgeois dénommaient ces jeunes gens, artistes ou aux prétentions artistiques, désargentés, menant une vie non conformiste hors des normes, des conventions sociales rigides. D'ailleurs, aujourd'hui, plaisamment, le terme « bobo » qualifie des « bourgeois bohème », vivant ou affectant une liberté de mœurs

qui contredit la rigidité généralement attribuée à leur classe.

Sans vertiges véristes

□ L'action se déroule à Paris vers 1840, donc une décennie après les « Trois glorieuses », les trois journées révolutionnaires qui ont chassé du trône le stupide roi Charles X de la Restauration monarchique, qui, voulant anéantir les conquêtes de la Révolution encore chaude de 1789, prétendait imposer la censure de la presse, entre autres mesures contre-révolutionnaires. C'est donc dans un Paris juvénile et bouillonnant, au romantisme exacerbé, que nous faisons la connaissance de quatre jeunes gens qui partagent une pauvre et glaciale mansarde parisienne : Rodolfo, Marcello, (Rodolphe et Marcel en français, poète et peintre respectivement), Schaunard, le musicien, et Colline le philosophe, les quatre garçons sinon dans le vent, dans les courants d'air, sans le sou qui ne peuvent plus payer le loyer. Peu importe, l'embobinant, enrobant de bonnes paroles et imbibant d'alcool leur logeur venu réclamer son dû, trois d'entre eux courent vite dépenser un petite pécule reçu miraculeusement et attendent Rodolphe qui s'attarde pour finir un travail, au célèbre café Momus, près du Louvre et non au Quartier latin rive gauche.

Survient une fragile et jolie voisine, la « grisette » Mimi, demandant du feu pour sa bougie éteinte. Sa chandelle rallumée, elle s'éteint d'un courant d'air ou elle l'éteint elle-même pour le plaisir de rester avec le poète ; elle perd ses clés et tous deux, à quatre pattes, la recherchent dans l'ombre. Leurs mains se touchent et, malgré la froideur (« Que cette main est froide, laissez-moi la réchauffer... ») de cette



main, c'est la flamme de l'amour qui les embrase. Chacun se définit, Rodolphe comme poète et Mimi, dans un adorable récit lyrique, se raconte : elle est brodeuse, des fleurs sans parfum, mais les fleurs de sa mansarde sont sa coquetterie lorsque arrive le beau temps.

C'est la mythologie et la martyrologie de l'œuvre puisque Mimi mourra phthisique, mal peu romantique du temps, comme la « traviata » Violetta , en ayant quelque peu expérimenté également le confort de se faire entretenir par un riche vicomte.

Faux réalisme de faux déclassés

On classe abusivement La Bohème dans le courant « vériste » de l'opéra italien de son temps. Je l'ai déjà dit, cela se discute : le naturalisme est impossible dans l'opéra où les gens ne parlent pas mais chantent, surtout en vers. Le vérisme n'est qu'une convention artistique de choix de sujets proches du quotidien, d'un style de chant, le seul réalisme est celui des sentiments, comme d'ailleurs l'exprimait Puccini lui-même. D'ailleurs, à part la belle scène de jeu et de séduction entre Mimi et Rodolphe, où leurs mains se cherchent en feignant de chercher les clés dans le noir, comment croire, malgré l'exaltation née du désir et du contact, à l'explosion immédiate de leur amour clamé et déclamé, comment faire crédit au galopant « Je suis à toi ! » à un Rodolphe connu un quart d'heure avant ? Nous sommes dans le pacte théâtral qui accélère le temps, qui le raccourcit pour ne pas s'installer dans la durée de la démonstration. Quant aux protagonistes, ces jeunes artistes en attente de célébrité, le poète (Rodolfo), le peintre (Marcello), le philosophe (Colline) et le musicien (Schaunard) partageant cette misérable mais pittoresque mansarde, comment croire au réalisme social et psychologique de ce « panel » trop délibérément représentatif ? Et brûler allègrement sa pièce de théâtre comme Rodolphe ou son dernier tableau comme Marcel juste pour faire du feu et des phrases enflammées, qui peut souscrire au réalisme de la scène ? C'est pratiquement du théâtre dans le théâtre : un jeu

dans le jeu. Et le si pauvre Rodolphe glacé et mort de faim offrant à Mimi, dès la scène immédiate de Momus, un béguin, un bonnet et, apparemment d'autres babioles ?

Pour ces faux déclassés, il est clair, hier comme aujourd'hui, pour ces fils de bourgeois qui peuvent se permettre de ne pas travailler pour vivre la vie d'artiste sinon encore vivre de leur art, « la bohème », la misère en passant n'est que les grandes vacances d'enfants gâtés : un luxe de nantis. La seule vraie prolétaire, c'est Mimi la brodeuse, la cousette, la grisette, et sans doute modèle posant nue, Musette, petite muse et amusette, de ces messieurs bien en parenthèses artistiques d'une vie dont on sent qu'elle rentrera dans le rang alors que l'une, phthisique, meurt, et que l'autre, ses appas fanés, sombrera probablement dans la prostitution.

Le seul vérisme, disait Puccini, c'est celui des sentiments. En effet, vérisme ou pas comment n'être pas émus par le destin de Mimi et sa mort ? Entourée de ses amis, elle revient mourir dans la mansarde des temps pauvres mais heureux. Au-delà des clichés d'une misère pittoresque, on touche là, on est touché, par la vérité inéluctable du lieu commun : la fosse commune.

Réalisation

L'un des mérites de la mise en scène de Nadine Duffaut, c'est d'avoir « déréalisé » ce réalisme extérieur de pacotille, d'avoir allégé l'œuvre des oripeaux, des vestiges d'un vérisme vermoulu devenu folklore, pour faire place à la vérité, même théâtrale, des personnages, des situations, des sentiments, de la musique dans sa pureté. L'épure justement : l'extraordinaire scénographie d'Emmanuelle Favre, qui déroute d'abord par un abord abstrait de décor de film expressionniste, grands panneaux, formes géométriques pures, triangles, rectangles, inclinés, en équilibre instable de monde menaçant, aux angles acérés comme lames ou couperet imminent ou immanent de justice révolutionnaire sur une injuste société grise, mais grise aussi d'alcool, replète et discrète bourgeoisie à l'austère et sobre apparence, apparemment digne dans ses costumes stricts (Kristina

Berzenyi), qui réfèrent peut-être autant aux révolutions de 1830, 1848, qu'à la proche Commune : révoltes des jeunes contre les gérantes nantis et profiteurs. Dans la scène du café Momus, un drapeau tricolore (après le drapeau blanc monarchiste qu'avait voulu imposer à nouveau Charles X), une possible silhouette fugitive de Gavroche, de rapides feuillets rouges, autant de signes discrets d'une agitation que le défilé militaire, étrange et inquiétante parade de l'ordre bourgeois en plein Quartier latin bouillonnant un soir de Noël, ne parviendra pas à mater. Un furtif petit marmiton, espérant un jouet de Parpignol comme les petits bourgeois, est vite rattrapé et ramené à la réalité et nécessité de faire bouillir la marmite des autres pour aider à nourrir la sienne, de la famille : une rapide signature de Nadine Duffaut que ce regard attendri et lucide sur une réalité toujours occulte de l'opéra, art bourgeois par excellence.

Dans des lumières oppressantes mais poétiques de Philippe Gersperrin, le décor tourne avec fluidité, sans solution de continuité, passant de la mansarde au café, à la place, à la barrière Denfer de l'octroi. Ici, pas de flocons « réalistes », pléonastiques, pour dire le froid : nous en avons, visuellement, à frissonner, le « ressenti » dans cette femme chancelante, mal réchauffée sans doute par la flamme glacée de l'absinthe, sous les coups de l'« assommoir » de Zola ou de Degas, ces gens qui courbent les épaules, ces couples en goguette, éméchés, où l'homme tente de protéger d'un bras la femme et, en transparence et cruel contraste, la magnifique scène picturale étagée du restaurant chaud, aux chaleureuses couleurs, où chante et danse Musette pour amuser le public.

Là, oui, on tremble de la solitude glacée de Mimi.

Interprétation. Encore une fois, on ne peut qu'applaudir la cohésion à la fois vocale et interprétative de ces chanteurs bien dirigés scéniquement et lyriquement, avec, cependant le regret que le chef Balázs Kocsár ait eu parfois la baguette un peu lourde, forçant le plateau à forcer la voix dans cette

musique qui ravissait Debussy.

Les chœurs (Aurore Marchand), présents à l'acte II, chantent justement le chahut et l'on aime la maîtrise des enfants (Florence Goyon-Pogemberg), dont le petit soliste, qu'on ne force pas à chanter juste : cela sonne joliment naturel sinon naturaliste. Tous les personnages sont choisis avec soin, les silhouettes du vendeur ambulant Gentin Ngjela, du douanier Jean-François Baron, du sergent Xavier Seince, le Benoît de Lionel Peintre, poursuivant poursuivi par les bohèmes, et persécuté par sa femme, le Parpignol de Patrice Lauhan, assailli par la nuée d'enfants. Francis Dudziak campe un élégant Alcindoro dépassé par sa diva de Musette scandaleuse.

Le quatuor des artistes est remarquable de cohésion vocale et musicale : Yann Toussaint est un Schaunard dont on déplore le peu d'espace que laisse la partition au musicien du groupe. Dans son funèbre et laconique adieu à son manteau, en Colline, Ugo Guagliardo, malgré un départ rapide de la première mesure, déploie un beau tissu sombre de basse veloutée. Mais, sans grand air, dans une conversation musicale continue, Lionel Lhote, impose une Marcello de chaleureux et sonore baryton, large, persuasif. Le rôle piquant de Musetta, coquette craquante, à croquer, Cristina Pasaroïu le gratifie d'un timbre fruité, au petit vibrato voluptueux, plus provocante que caressante avec les hommes bien sûr, qu'elle fait marcher à la baguette en public ou, qui sait, à la cravache dans l'intimité comme le malheureux Alcindoro, mais elle est émouvante dans sa prière pour sauver Mimi. Celle-ci, c'est la jolie et flexible Brigitta Kele, tendre et moelleuse voix, aisée, délicate. Audacieuse grisette éteignant elle-même sa chandelle pour avoir le prétexte de demander le secours de l'aimable jeune voisin, elle sait être timide ou le jouer, crédible malade car non défigurée par une énorme voix. Face à cette fleur délicate, Florian Laconi, qu'on ne cesse de découvrir, est un Rodolfo puissant, déployant toute la séduction d'un ténor lirico spinto, voix égale sur tout son registre et capable de la même force sur toute l'échelle abusant peut-être de sa facilité dans le forte, mais émouvant,

emportant tout sur son souffle, remportant tous les suffrages.
Une nouvelle production de La Bohème qui justifie, finalement,
des retrouvailles avec cette œuvre si vue et entendue qu'on
résiste parfois à la revoir et entendre.

Puccini : LA BOHÈME (1896)

« Scènes lyriques en quatre tableaux », musique de Giacomo
Puccini,
livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa,
d'après le roman d'Henry Murger Scènes de la vie de bohème
(1851)
et de son adaptation théâtrale La vie de bohème.
Opéra Grand Avignon, le 15 février 2015.

**Opéra Grand Avignon
La Bohème de Puccini,
15 et 17 février**

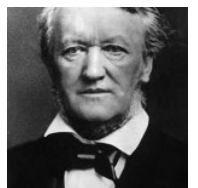
Nouvelle production
Sous L'égide du Club Soroptimist International et au profit
du programme « Education des filles et Leader Cheap »
Orchestre Régional Avignon-Provence
Chœurs et Maîtrise de l'Opéra Grand Avignon
Sous la direction de Balázs Kocsár.
Mise en scène : Nadine Duffaut ; décors : Emmanuelle Favre ;
costumes : Kristina Berzenyi (et participation de Katia
Duflot) ; lumières : Philippe Groperrin.

Distribution

Brigitta Kele : Mimi ; Cristina Pasaroiu : Musette.
Florian Laconi : Rodolfo ; Lionel Lhote : Marcello ; Yann
Toussaint : Schaunard ; Ugo Guagliardo : Colline ; Patrice
Laulan : Parpignol ; Benoît : Lionel Peintre ; Francis
Dudziak : Alcindoro ; le sergent : Xavier Seince ; le
douanier : Jean-François Baron ; vendeur ambulant : Gentin
Ngela.

**Compte-rendu, opéra.
Bordeaux, Auditorium, le 26
mars 2015. Richard Wagner :
Tristan und Isolde. Erin
Caves, Alwyn Mellor, Nicolas
Courjal, Janina Baechle,
Brett Polegato, Guillaume
Antoine, Simon Bode, Jean-
Marc Bonicel. Giuseppe
Frigeni, mise en scène. Paul
Daniel, direction.**

Ce n'est pas au Grand-Théâtre mais dans le superbe Auditorium inauguré en grande pompe il y a deux ans qu'est présenté ce nouveau Tristan und Isolde bordelais, et Thierry Fouquet a fait appel à l'homme de théâtre italien Giuseppe Frigeni – déjà signataire in loco d'un Macbeth et d'un Lohengrin retentissants – pour illustrer le mythe mis en musique par Richard Wagner.



Dans le rôle du roi Marke : la formidable basse Nicolas Courjal...

On retrouve l'univers épuré, stylisé et hiératique de cet ancien assistant de Bob Wilson qui sait utiliser avec brio la configuration spéciale du lieu : les balcons arrières et latéraux servent de galeries de circulation pour l'arrivée du Roi Marke ou les appels nocturnes de Brangäne, tandis que, plus bas, la configuration en anneau de la scène est maquillée en proue de navire, percée de hublots sur les côtés. Quant à la forêt de l'acte II, elle est symbolisée par des bouleaux enfermés dans des cages de verre : image d'une réelle beauté esthétique, magnifiée par les éclairages (bleutés) conçus par Frigeni lui-même.

Déjà entendu dans le rôle de Tristan à la Staatsoper de Stuttgart en début de saison, le ténor américain **Erin Caves** (remplaçant son collègue Christian Voigt, annoncé souffrant) ne démerite jamais tout au long de la représentation, menant bien sa voix dans le duo d'amour, tout en conservant assez de réserves pour la longue agonie du troisième acte – où il est incontestablement aidé par la direction attentive du chef Paul Daniel. Grande habituée des ouvrages de Wagner, la soprano britannique **Alwyn Mellor** est une Isolde de grand format, à la voix certes un peu criarde, mais aux aigus sûrs et puissants, qui parvient au Liebestod sans trace de fatigue.



La basse française Nicolas Courjal fait un formidable roi Marke à l'Opéra de Bordeaux (DR)

On connaît **Janina Baechle** pour être l'une des interprètes incontournables du rôle de Brangäne, mais ce soir la mezzo allemande n'est pas dans sa meilleure forme vocale. C'est un tout autre bonheur que procure la prestation de **Nicolas Courjal** – pour sa prise de rôle en **Roi Marke** – dont l'intense monologue du II restera sans nul doute comme le moment le plus intense de la soirée. On ne sait décidément où donner de l'oreille ni qu'admirer le plus chez cette formidable basse française : la musicalité profonde, la noblesse des accents, la clarté de la diction ou le prodigieux phrasé. Enfin, le jeu expressif et le chant racé du baryton américain Brett Polegato en font un Kurwenal d'exception, tandis que l'on retiendra, de manière tout aussi favorable, le Melot vindicatif de Guillaume

Antoine ainsi que le Berger poétique de Simon Bode.

Autre grande satisfaction de la soirée, **l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine – et son directeur musical Paul Daniel** – donnent le meilleur d'eux-même ce soir. La phalange bordelaise se montre en effet admirable de cohésion et de clarté, et fait entendre des sonorités tout simplement magnifiques sinon magiques. Tour à tour dramatique et nuancée, d'un rare souci du détail instrumental, la baguette du chef britannique sait par ailleurs ménager un rapport parfait entre les voix et un orchestre somptueux mais jamais envahissant pour elles. De manière légitime, Paul Daniel récolte – au côté de Nicolas Courjal – l'ovation la plus nourrie au moment des saluts.

Compte-rendu, opéra. Bordeaux, Auditorium, le 26 mars 2015. Richard Wagner : Tristan und Isolde. Erin Caves, Alwyn Mellor, Nicolas Courjal, Janina Baechle, Brett Polegato, Guillaume Antoine, Simon Bode, Jean-Marc Bonicel. Giuseppe Frigeni, mise en scène. Paul Daniel, direction. [Production à l'affiche de l'Opéra de Bordeaux jusqu'au 7 avril 2015.](#)

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Grand-Théâtre, le 12 mars

2015. Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis. Christian Backhaus, Jonathan Sells, Conrad Schmitz, Simone Eisele, Antoine Chenuet, Benjamin Alunni, Yvonne Prentki. Benoît Lambert, mise en scène. Mihaly Menelaos Zeke, direction.

Depuis son apparition à Amsterdam en 1975, le petit opéra de Viktor Ullmann n'a cessé de poser le cas – et le cas de conscience, obsédant, 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 est 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. Pour autant, le tragique des circonstances ne doit pas non plus commander seul notre jugement : composite, et de portée malgré tout limitée, l'œuvre d'Ullmann n'est pas non plus le chef d'œuvre inconnu de la période. Si l'on tente une écoute objective, il en ressort d'abord – qui s'en étonnera ? -, les deux beaux airs confiés à la Mort et le très émouvant final, citant Bach, qui suffiraient à indiquer la véritable ascendance d'Ullmann : le

Schoenberg du *Pierrot lunaire* (pour la subtilité et le raffinement de l'orchestration, et la présence, précisément, d'un Pierrot plutôt grinçant et amer). et Berg surtout – dès l'annonce initiale faite par un Mr Loyal / Haut-parleur directement issu du prologue de *Lulu*. Malgré les aspects satiriques et quelques faux moments d'éclaircie, l'ensemble, très dépouillé, laisse en effet une impression de douleur, de profonde tristesse, de désenchantement, en partie résolue par la prière finale, qui marque un ultime renoncement.

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 sur le travail intelligent et minutieusement élaboré, sophistiqué même, mais sans inutile gratuité, de Benoît Lambert, qui signe là sa première réalisation lyrique, et propose une transposition onirique du livret de Petr Kien. Egaleme nt attentive à la lettre du texte, la production finit par trouver une sorte d'équivalent plausible à un livret désespérément révolté et désordonnéme nt lyrique, avec lequel la musique paraît parfois avoir elle-même quelque mal à s'accorder.

Pour assurer plus qu'un succès d'estime à une entreprise aussi problématique, cette production confirme que l'idée que la brièveté et la modestie apparente de l'ouvrage exige en fait une équipe vocale de toute première force. Sans jamais démeriter, et avec par ailleurs de beaux talents de comédiens, les solistes de l'Académie de l'Opéra de Dijon doivent affronter – avec un soutien orchestral minimal – des tessitures particulièrement tendues. Dans le rôle clé de l'Empereur, à qui revient la plus belle part dans son discours final, le très méritoire baryton allemand Christian Backhaus possède tout à fait la stature mythique du rôle. Incarnant le personnage de La Mort, Conrad Schmitz y fait valoir une superbe voix de basse, parvenant sans peine à donner toute

leur portée à ses deux belles tirades. La vibrante Jeune fille d'Yvonne Prentki et le très investi Soldat de Benjamin Alunni forment un parfait couple d'amoureux. L'Arlequin d'Antoine Chenuet retient l'attention par une voix brillante et mordante à souhait. La basse londonienne Jonathan Sells, dans le rôle du Haut-parleur, se montre d'autant plus convaincant que sa partie est également particulièrement périlleuse. Tout aussi exposé, enfin, le Tambour de la mezzo allemande Simone Eisele qui rencontre quelques limites dans le registre grave.

A la tête de quinze solistes tchèques rompus à ce répertoire (et particulièrement attentifs), le chef hongro-britannique Mihaly Menealos Zeke privilégie l'élégie et le cri de la souffrance, laissant dans une ombre un peu incertaine l'explosion paradoxale des bouffées de songs effrénés. Un spectacle dont on sort chamboulé...

Compte-rendu, Opéra. Dijon, Grand-Théâtre, le 12 mars 2015. Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis. Christian Backhaus, Jonathan Sells, Conrad Schmitz, Simone Eisele, Antoine Chenuet, Benjamin Alunni, Yvonne Prentki. Benoît Lambert, mise en scène. Mihaly Menelaos Zeke, direction.

Illustrations : © Gilles Abegg / Opéra de Dijon.

**Compte rendu, opéra. Toulon,
Opéra, le 6 mars 2015.
Offenbach : Les contes**

d'Hoffmann. Emmanuel Plasson, Nicola Berlofffa, Marc Laho ...

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

Tous comptes faits : une réussite

**Une œuvre dramatiquement ingrate :
narration sans action.**

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



Personnage ingrat : fuir la femme

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

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

d'en accentuer le fantastique morbide.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Offenbach : Les Contes d'Hoffenbach.

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

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

Création : Paris, Opéra-Comique, 10 février 1881

Version Choudens (1907)

Opéra de Toulon, 6 mars 2015

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

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