

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 11 mai 2025. LEHAR : *Giuditta*. M. Louledjian, T. Bettinger, S, Ratia... Pierre-André Weitz / Thomas Rösner

Directeur général de l'Opéra national du Rhin depuis 2020, Alain Perroux créé une nouvelle fois l'événement en montant *Giuditta* (1934), une rareté jamais présentée en Alsace : l'ultime ouvrage lyrique de Franz Lehar émerveille par son inspiration crépusculaire, d'un raffinement orchestral proche de son ami et rival Puccini, sans parler de l'inventivité mélodique toujours aussi étourdissante. La production joyeusement loufoque imaginée par Pierre-André Weitz n'atteint pas au même génie, loin s'en faut, mais préserve l'essentiel par ses qualités scénographiques.

Tout dernier maître de l'opérette viennoise, Franz Lehar (1870-1948) a fait sa célébrité des rythmes de valse revisités à l'envie, avec une imagination jamais prise en défaut. Trop souvent réduite en France à son chef d'oeuvre *La Veuve joyeuse* (1905) – [voir notamment à Marseille en 2023](#) -, la musique de Léhar a su progressivement évoluer vers davantage de profondeur, osant en fin de carrière des livrets à l'issue malheureuse, comme c'est le cas pour *Giuditta*. Promis à une inédite et prestigieuse création par l'Opéra de Vienne, cet

ouvrage figure parmi les plus ambitieux de son auteur, ce qui explique pourquoi Lehar a travaillé son orchestration dans les moindres détails, offrant des harmonies mouvantes et chatoyantes, d'une superbe variété. Le livret, malgré ses aspects bavards, inspire le compositeur par l'évocation d'atmosphères locales au parfum truculent, du sud de l'Europe aux confins de la méditerranée. Il est à noter que la version française, ici présentée, modifie le nom des personnages comme des lieux représentés, qui nous transportent du midi français au Yemen, en passant par le Maroc.

Adapté du film *Coeurs Brûlés* (1930), avec Marlene Dietrich et Gary Cooper, le livret navigue entre plusieurs contrées comme un roman d'aventures, prétexte à une coloration délicieuse de l'action, admirablement rendue par le chef **Thomas Rösner** (né en 1973). En maître des transitions, l'Autrichien se joue des ambiances foraines initiales, avant d'embrasser les parfums orientaux d'une sensualité féline, sans parler des dernières scènes de cabaret, tout aussi pittoresques dans leur évocation. Si Lehar garde toujours le cap d'une bonne humeur revigorante, à rebours d'un livret plus mélancolique, il sait toutefois offrir quelques scènes d'une hauteur d'inspiration tendre et désabusée, à l'instar des solos réservés à Octavio.

La mise en scène de **Pierre-André Weitz**, plus connu comme scénographe habituel d'Olivier Py, déçoit par sa conception trop tournée vers l'évocation visuelle, des cartes postales exotiques aux ambiances festives, à l'énergie roborative. Le recours omniprésent à la farce, surtout pour les seconds rôles, tourne en rond à force d'outrance et d'exagération, sans parvenir à faire rire. La direction d'acteur ne trouve jamais le ton juste entre caricature et cabotinage, à l'image de la tonitruante comédienne Sissi Duparc, faisant passer au second plan les interrogations liées aux amours contrariés de Giuditta et Octavio. On pense ainsi au retournement soudain de Giuditta à la fin du troisième tableau, lorsque l'héroïne se met à danser après avoir été délaissée par son promis dans le

désert : aucune amertume ou ambivalence ne vient nuancer l'acceptation de l'échec de sa relation trop fusionnelle, ni souligner l'avènement de sa nouvelle carapace, celle d'une femme désormais fière de sa liberté chèrement acquise.

Peu aidée par cette mise en scène qui laisse les chanteurs à eux-mêmes dans des situations redondantes, **Melody Louledjian** (Giuditta) peine à rendre crédible l'évolution de son personnage, de la beauté initialement prisonnière de son mari vieillissant à l'égérie de cabaret, désormais forte de sa célébrité. Vocalement, sa présence manque de charisme pour faire oublier un médium insuffisamment audible. Fort heureusement, la chanteuse française d'origine arménienne assure l'essentiel par ses phrasés à la ligne toujours bien dosée. On préfère toutefois le chant incarné de **Thomas Bettinger** (Octavio), qui perd en substance dans les hauteurs de l'aigu, mais parvient à toucher au cœur par sa sincérité dans les passages doux-amers. Habituellement plus à l'aise, **Sahy Ratia** (Séraphin) ne parvient pas à s'imposer dans un rôle en grande partie comique, qui demande un débit à la diction millimétrée. Sa voix trop blanche et son manque de graves sont particulièrement préjudiciables dans ses duos avec la lumineuse **Sandrine Buendia** (Anita), aux phrasés mordants et bien projetés. L'expérience de la soprano française acquise dans le domaine de l'opérette avec les Frivolités parisiennes (notamment dans Normandie de Misraki en 2019) est un atout indéniable et immédiatement audible. Tous les seconds rôles se montrent à la hauteur, même si la tendance au surjeu, évoquée plus haut, reste palpable, y compris pour des interprètes aussi rompus au genre que l'excellent **Rodolphe Briand**. Avec l'orchestre, l'autre grand motif de satisfaction vient du **Chœur de l'Opéra national du Rhin**, toujours aussi parfait de précision et d'engagement.

CRITIQUE, opéra. STRASBOURG, Opéra national du Rhin, le 11 mai 2025. LEHAR : Giuditta. Melody Louledjian (Giuditta), Thomas Bettinger (Octavio), Sandrine Buendia (Anita), Nicolas Rivenq (Manuel, Sir Barrymore, son Altesse), Sahy Ratia (Séraphin), Christophe Gay (Marcelin, l'Attaché, Ibrahim, un chanteur de rue), Jacques Verzier (Jean Cévenol), Rodolphe Briand (L'Hôtelier, le Maître d'hôtel), Sissi Duparc (Lollita, le Chasseur de l'Alcazar), Pierre Lebon (Le Garçon de restaurant, un chanteur de rue, un sous-officier, un pêcheur). Chœur de l'Opéra national du Rhin, Hendrik Haas (chef de Chœur), Orchestre national de Mulhouse, Thomas Rösner (direction musicale) / Pierre-André Weitz (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national du Rhin à Strasbourg jusqu'au 20 mai, puis à Mulhouse les 1er et 3 juin 2025. Crédit photo © Klara Beck

VIDEO : Présentation de l'ouvrage par Alain Perroux

CRITIQUE, opéra. MADRID, Teatro Real, le 8 mai 2025. RIMSKI-KORSAKOV : Le Conte du Tsar Saltane. A. Jerkunica,

S. Aksenova, B. Volkov, C. Wilson, N. Minasyan... Dmitri Tcherniakov / Ouri Bronchti

L'une des plus belles productions de Dmitri Tcherniakov fait étape au Teatro Real de Madrid pour fêter le 225e anniversaire de la naissance de Pouchkine : après Bruxelles en 2019, puis Strasbourg en 2023, *Le Conte du Tsar Saltane* (1900) de Nikolaï Rimski-Korsakov s'offre une première de l'ouvrage dans la capitale espagnole, en forme de triomphe public amplement mérité.

Le metteur en scène russe Dmitri Tcherniakov frappe fort avec ce spectacle, au moins aussi marquant que son autre grande réussite, le doublé *Iolanta/Casse-Noisette* créé à l'Opéra de Paris en 2016 ; en adaptant l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Rimski-Korsakov, jamais plus inspiré que dans le domaine du merveilleux, Tcherniakov enrichit le livret d'une manière audacieuse, en faisant du Prince Guidon une sorte d'autiste traumatisé par l'exil injuste subi par sa mère. Raconté par la Reine, le conte prend une dimension autrement plus actuelle, en donnant une distanciation sur les événements, tout autant qu'un éclairage sur l'impossibilité du fils à affronter la réalité, trop dure pour lui. Le refuge dans le monde des contes devient alors une sorte de béquille de survie, à la fois salvatrice et « enfermante ». Les allers-retours constants entre le texte non modifié du livret et cette nouvelle histoire, seulement montrée, se jouent de tous les artifices : la direction d'acteur inventive oppose ainsi l'univers des contes, aux postures volontairement caricaturales, à la réalité plus cruelle du monde ordinaire.

Le recours surprenant à la vidéo, autour des dessins réalisés par Tcherniakov et animés avec une maestria sans artifices inutiles, donne également un intérêt soutenu au spectacle, dont chaque scène trouve un double regard toujours passionnant.

Le public madrilène, d'une concentration manifeste pour découvrir ce chef d'oeuvre, ne s'y trompe pas et fait un accueil enthousiaste à la musique de Rimski-Korsakov, qui varie les atmosphères d'une inspiration mélodique étourdissante, du célèbre *vol du bourdon* aux effluves aériennes de la Princesse-Cygne. Le Russe fait aussi l'étalage de ses qualités d'orchestrateur dans les différents passages à la gloire du souverain, tout autant que lors des scènes de célébration populaire, aux chœurs admirables de cohésion à Madrid. On aime aussi l'attention du chef **Ouri Bronchti** à ne pas couvrir le plateau, entre allègement des textures et mise en valeur des détails de la partition. Si le *tempo* est parfois un peu trop lent, notamment dans les parties dévolues au merveilleux ou à l'ivresse marine, le parti-pris fonctionne bien tout du long, grâce à l'engagement sans faille des musiciens, admirables dans la fluidité des transitions.

Le plateau vocal se montre d'un haut niveau, en étant pratiquement identique à celui de la création bruxelloise, à quelques exceptions près. Ainsi de **Nina Minasyan**, qui se distingue dans le rôle de la Princesse-Cygne par ses aigus rayonnants et agiles, même si elle se montre moins convaincante dans les accélérations, notamment dans les trios avec Guidon et sa mère. A ses côtés, **Ante Jerkunica** (Saltane) montre quelques faiblesses dans les hauteurs de la tessiture, un rien arrachée, mais fait montre de sa grande classe interprétative par ailleurs. C'est en ce dernier domaine que **Svetlana Aksenova** (La Tsarine Militrissa) donne le meilleur, alors que la voix s'est un peu durcie avec les années. Rien de tel pour **Bogdan Volkov**, qui s'épanouit sans difficultés apparente sur toute la tessiture, tout en habitant son

personnage d'une aura intrigante et toujours stimulante. Tous les seconds rôles se montrent à la hauteur de l'événement, à l'instar de la Babarikha très incarnée de **Carole Wilson** ou du haut en couleurs **Evgeny Akimov** (Le Vieil Homme). Assurément un superbe plateau vocal pour un spectacle qu'on ne se lasse pas de voir et de revoir, comme en témoignent plusieurs yeux encore embués par tant d'émotions, à la sortie du spectacle.

CRITIQUE, opéra. MADRID, Opéra, le 8 mai 2025. RIMSKI-KORSAKOV : Le Conte du Tsar Saltane. Avec Ante Jerkunica (Le Tsar Saltane), Svetlana Aksenova (La Tsarine Militrissa), Bogdan Volkov (Le Tsarévitch Guidone), Marie Fischer (La Tisserande Stine), Bernarda Bobro (La Cuisinière), Carole Wilson (Babarikha), Nina Minasyan (La Princesse-Cygne), Evgeny Akimov (Le Vieil Homme, Premier Marin), Alejandro del Cerro (Le Messenger, Deuxième Marin), Alexander Vassiliev (Le Bouffon, Troisième Marin), Chœurs et Orchestre du Teatro Real de Madrid, José Luis Basso (chef des chœurs), Ouri Bronchti (direction musicale) / Dmitri Tcherniakov (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra de Madrid jusqu'au 11 mai 2025. Crédit photographique © Javier del Real / Teatro Real

VIDEO : Trailer du « *Conte du tsar Saltane* » selon Dmitri Tcherniakov au Teatro Real de Madrid

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 25 avril 2025. TCHAIKOVSKI : Concerto pour piano n° 1. CHOSTAKOVITCH : Symphonie n° 10. Beatrice Rana (piano), Mikko Franck (direction)

Après dix ans passés à la tête du Philharmonique de Radio France, Mikko Franck (né en 1979) passe la main à la fin de la saison ([voir notre portrait](#)) : d'ici fin juin, il faut donc profiter des derniers concerts pour célébrer le grand répertoire symphonique avec ce chef toujours attentif à faire ressortir le moindre détail d'orchestration, en un sens des équilibres jamais pris en défaut.

En cela, il forme un partenaire idéal avec la pianiste italienne **Beatrice Rana** (née en 1993), sur la même longueur d'onde pour interpréter le *Premier Concerto pour piano* (1875, révisé en 1889) de **Tchaïkovski**. Aucune emphase inutile ne vient marquer l'introduction du thème initial majestueux, à juste titre parmi les plus célèbres de son auteur : le piano d'une grande lisibilité de Beatrice Rana se permet des variations d'intensité entre les passages en *tutti* avec l'orchestre et les parties plus apaisées, faisant valoir un toucher d'une parfaite maîtrise. La pianiste italienne sait où

elle va, autour d'une myriade de nuances, admirablement soutenues par un Mikko Franck méticuleux face aux variations de *tempi*. La fougue romantique est laissée de côté, afin de privilégier des phrasés d'une sensibilité sans mièvrerie, d'une grâce et d'une légèreté diaphane dans l'*Andantino* (le plus réussi des trois mouvements). La pianiste s'efface alors pour laisser le premier rôle aux superbes vents du Philharmonique, notamment l'entrée de la flûte aérienne au début. Le piano félin de l'Italienne effleure à peine les touches en des phrasés *rapidissimo*, d'une étonnante vivacité. La transition avec l'*Allegro* conclusif surprend plus encore avec des cordes volontairement appuyées en contraste, tandis que le lyrisme tchaïkovskien parcourt tout l'orchestre en une virtuosité jamais prise en défaut. En *bis*, Beatrice Rana reste sur les mêmes cimes, en empruntant des *tempi* toujours aussi vifs pour révéler une *Étude pour les huit doigts* de Debussy, puis en détaillant davantage les méandres envoûtants de la *Romance sans paroles n° 4 op. 85* de Mendelssohn.

Après l'entracte, l'atmosphère s'assombrit irrémédiablement dès les premières mesures de la *Dixième symphonie* (1953) de **Chostakovitch**, entonnées par les cordes seules. L'ambiance dépouillée trouve un point d'orgue impressionnant dans le premier *tutti*, avant que le champ de ruines ne retrouve sa place initiale. L'alternance de passages immobiles et mornes avec des fracas guerriers d'une haute intensité fait le lien entre les *Septième* et *Huitième symphonies*, composées pendant la Deuxième Guerre mondiale. Désormais débarrassé de Staline, Chostakovitch peut retrouver son style volontiers mélancolique, loin des ouvrages de commande plus convenus, qui lui ont valu de retrouver les faveurs du régime totalitaire, notamment l'oratorio *Le Chant des forêts* (1949). La direction admirable de précision de Mikko Franck joue quant à elle la carte d'une expressivité sans ostentation, mettant en avant les couleurs individuelles, notamment dans la fin superbe du mouvement, d'une douceur énigmatique aux *piccolos*.

L'allant rythmique virtuose du bref *Allegro* donne ensuite envie de bondir de son siège pour embrasser l'énergie libératrice des tensions précédentes. Pour autant, Mikko Franck parvient à faire ressortir quelques détails sans nuire à l'élan narratif, avant une conclusion volontairement abrupte. Le délicieux *Allegretto* qui suit voit le chef finlandais à son meilleur, d'une finesse admirable dans l'élégance parfois orientalisante des variations d'atmosphère. Les interventions lunaires du premier cor solo donnent à ce mouvement, sans doute le plus original de la *Symphonie*, une modernité bienvenue dans ses répétitions intrigantes. Le *Finale* en deux parties imprime un climat d'attente et d'étrangeté dans sa longue introduction en forme d'*Andante*, au début redoutable au hautbois. Un thème plein d'entrain vient ensuite irriguer l'*Allegro* conclusif, un rien déstructuré dans la battue volontairement allégée de Mikko Franck, qui cherche à éviter toute effusion lyrique.

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 25 avril 2025.

**TCHAIKOVSKI : Concerto pour piano n° 1. CHOSTAKOVITCH :
Symphonie n° 10. Beatrice Rana (piano), Philharmonique de
Radio France, Mikko Franck (direction musicale). A l'affiche
de la Philharmonie de Paris, le 25 avril 2025. Crédit photo ©
Christophe Abramowitz / Radio France**

CRITIQUE, comédie musicale. PARIS, Philharmonie, le 18 avril 2025. STYNE : Gypsy. Gareth Valentine / Laurent Pelly

Après *Funny girl* en 2019 au Théâtre Marigny, la musique de Jule Styne (1905-1994) fait son retour à Nancy, puis Paris, pour la création française de l'une des plus grandes réussites du genre, *Gypsy* (1959). On ne peut une fois encore que regretter l'absence d'un lieu permanent dédié au répertoire de la comédie musicale dans la capitale, comme ce fut le cas dans les années 2000 au Théâtre du Châtelet, sous la direction de Jean-Luc Choplin. Ce dernier assure aujourd'hui la programmation du Lido2, où plusieurs spectacles sont montés avec succès depuis deux ans ([voir notamment A Funny Thing Happened on the Way to the Forum de Stephen Sondheim, en 2023](#)).

Il faut donc se tourner vers la **Philharmonie de Paris**, dont la vocation n'est pourtant pas de monter des spectacles avec mise en scène, pour découvrir l'un des chefs d'oeuvre de Styne, au style *jazzy* étourdissant d'énergie rythmique, faisant valoir un sens du *swing* aussi cuivré que festif. Pour autant, le chef britannique **Gareth Valentine** sait faire ressortir une myriade de nuances dans les parties apaisées, afin de donner ses lettres de noblesse au genre, bien aidé en cela par un

Orchestre de chambre de Paris en grande forme. On n'imaginait pas une telle affinité de cette formation avec cette musique enjouée et virevoltante. L'intense ovation finale réservée aux instrumentistes, présents sur scène pendant toute la soirée aux côtés des chanteurs, ne trompe pas sur la qualité décisive de l'accompagnement, à même de magnifier les qualités d'écriture de l'ouvrage. On se réjouit également de retrouver les dialogues finement ciselés de Stephen Sondheim (alors en début de carrière, après la réussite de *West Side Story*, en 1957) et légèrement écourtés par Agathe Mélinand. On passe aisément des dialogues en français aux numéros musicaux conservés en langue originale, avec des comédiens chanteurs aguerris à cette double exigence.

Le livret écrit par **Arthur Laurents** surprend tout aussi positivement, en proposant un récit très actuel, qui raconte la quête éperdue d'une mère pour rencontrer le succès artistique par procuration : n'hésitant pas à faire travailler ses deux filles dès leur plus jeune âge, dont Louise (future Gypsy), cette mère tyrannique et hystérique fascine par son énergie jusqu'au-boutiste, faisant d'elle le rôle central de l'ouvrage. Bâti sur les mémoires de l'artiste burlesque Gypsy, connue aux Etats-Unis dans l'entre-deux-guerres pour ses talents de *strip-teaseuse*, cette comédie musicale constitue un biopic toujours passionnant à suivre dans ses moindres péripéties, des périodes initiales de galère aux scènes de cabaret savoureuses en deuxième partie, grâce à la musique délicieusement chaloupée de Styne.

Il fallait certainement une actrice hors norme pour endosser le rôle omniprésent de la mère abusive, ce que **Natalie Dessay** (Rose) relève haut la main : l'abattage scénique de la soprano reste un modèle du genre, qui compense quelques imperfections au niveau vocal, du fait d'une tessiture peu portée sur le grave. Les notes sont ainsi peu tenues, mais la Française assure l'essentiel, du fait de **son formidable métier**. On retrouve à ses côtés celle qui est également sa fille dans la

vie, Neïma Naouri (Louise), qui fait valoir une jeunesse vocale rayonnante, aux phrasés admirables de raffinement. **Medya Zana** (June) n'est pas en reste dans la facilité et la souplesse des transitions, autour d'un joli brio scénique. On aime aussi le timbre profond de **Daniel Njo Lobé** (Herbie), même si l'interprétation est plus raide en comparaison. Rien de tel pour le superlatif trio des *Hollywood Blonde*, mené par une **Barbara Peroneille**, très en verve.

La mise en scène de **Laurent Pelly**, dont c'est là la première incursion dans la comédie musicale américaine, se joue des contraintes scéniques de la Philharmonie (pas de possibilité de décors) en mettant en avant les corps, des chorégraphies endiablées de **Lionel Hoche** aux éclairages baignés de pénombre de **Marco Giusti**. La carte de la finesse est toujours privilégiée, tout en donnant à l'alternance des saynètes une vitalité bienvenue, même si on aurait aimé une utilisation de la vidéo plus affirmée pour figurer les différents lieux. Quoiqu'il en soit, il faut aller voir ce spectacle merveilleux de bonne humeur, qui sera repris à Luxembourg, Caen ou Reims (dates non encore annoncées).



CRITIQUE, comédie musicale. PARIS, Philharmonie, le 18 avril 2025. STYNE : Gypsy. Natalie Dessay (Rose), Neïma Naouri, (Louise), Medya Zana (June), Daniel Njo Lobé (Herbie), Antoine Le Provost (Tulsa), Barbara Peroneille (Mazeppa, Hollywood Blonde), Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique, Orchestre de chambre de Paris, Gareth Valentine (direction musicale) / Laurent Pelly (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra de Nancy les 1er et 2 février, de la Philharmonie de Paris du 16 au 19 avril 2025. Crédit photo © Jean-Louis Fernandez

CRITIQUE, danse. ANVERS, Opéra des Flandres, le 5 avril 2025. PROKOFIEV : Roméo et Juliette. Marcos Morau / Gavin Sutherland

Plus grande compagnie de danse de Belgique, le Ballet des Flandres poursuit sa collaboration avec les chorégraphes majeurs de son temps, de Sidi Larbi Cherkaoui à Anna-Teresa de Keersmaecker, en passant par Akram Khan. Place cette fois au trublion catalan Marcos Morau (né en 1982), qui peine à donner un contenu porteur de sens à son spectacle, mais émerveille par son imagination visuelle d'une modernité toujours fascinante dans l'imbrication improbable des corps entremêlés.

Formé à Barcelone où il dirige sa propre compagnie « *La Veronal* », Marcos Morau a multiplié les récompenses prestigieuses, du Prix national de la danse en Espagne au titre de «Chorégraphe de l'année» décerné par le magazine allemand *Tanz*, l'an passé. Invité à l'Opéra de Lyon en 2022, il a proposé une adaptation pour le moins controversée de l'un des chefs d'oeuvre du répertoire, *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski : en réduisant l'ouvrage de moitié, Morau s'était permis de supprimer l'histoire originale et d'y adjoindre de (trop) nombreux bruitages électroniques. Ces derniers sont encore présents ici, entre prédominance du synthétiseur et basses assourdissantes, mais sont heureusement plus limités. Ces interruptions répétitives et anxiogènes apparaissent bien

inutiles et prévisibles sur la durée, sans parvenir à faire oublier les regrettables coupures opérées sur la musique originale. Le choix de ne pas raconter l'histoire de Roméo et Juliette est également contestable, tant Morau peine à proposer une alternative lisible, se contentant de multiplier les scènes d'humiliation et de violence, sans dramaturgie élaborée. C'est là le principal écueil du spectacle, une nouvelle fois.

On a beau se reporter au programme pour tenter de trouver un sens, l'effort est vain. On n'y trouve qu'un glossaire accumulant les raccourcis en forme d'images d'Epinal, censé guider le spectateur dans le cauchemar proposé. Il faut donc lâcher prise de ce point de vue pour pleinement apprécier le spectacle, aux qualités plastiques bien réelles. Morau a ainsi l'idée de nous plonger dans un décor et des costumes en noir et blanc d'une beauté intemporelle, en renouvelant les cadrages au gré de l'évolution des courtes saynètes finement ciselées par Prokofiev. La pénombre envoûtante permet de distinguer les corps virevoltant en des gestes souvent saccadés, jouant sur les mouvements des bras et de la tête, à rebours d'une vision classique de la danse. Les costumes permettent de rompre avec les repères habituels entre les sexes (les hommes étant souvent affublés de robes), tandis que la coloration générale sombre ne cherche pas à distinguer les deux camps en présence, entre Capulet et Montaigu. L'ajout de deux personnages juvéniles reste énigmatique, au-delà d'une vision convenue de l'innocence prêtée à l'enfance, sans lien avec le destin de Roméo et Juliette. Outre plusieurs cris, les danseurs se prêtent souvent à des rires obsessionnels, là aussi incompréhensibles au niveau dramaturgique, et finalement agaçants. Les images de rituels ou de rites d'initiation autour d'un immense brasier sont plus réussies, à l'instar des mouvements autour du podium et du plateau tournant, mêlées à une utilisation astucieuse des costumes (notamment les grandes robes rigides cachant les pieds).

On ressort de ce spectacle avec la sensation d'avoir assisté à une proposition d'une modernité frappante au niveau visuel, mais qui s'en tient là, sans s'intéresser au fond. Puisse Morau enfin s'intéresser au sens, au-delà de quelques vignettes aussi superbes que superficielles, bien éloignées des grands mythes auxquels il ose se confronter. Reste l'exécution proprement dite au niveau chorégraphique, en tout point remarquable de cohésion, et d'autant plus impressionnante qu'elle demande un engagement physique de chaque instant, où le groupe ne semble parfois plus faire qu'un. L'autre motif de satisfaction vient de la direction musicale du chef britannique **Gavin Sutherland** (né en 1972), très attentif à la narration, qui porte le drame de toute sa classe interprétative.

CRITIQUE, danse. ANVERS, Opéra des Flandres, le 5 avril 2025.
PROKOFIEV : Roméo + Juliet. Danseurs et Orchestre symphonique de l'Opéra des Flandres. Gavin Sutherland (direction musicale) / Marcos Morau (chorégraphie). A l'affiche de l'Opéra des Flandres, du 15 au 27 mars à Gand, du 3 au 12 avril à Anvers, puis à l'Opéra de Lille les 14 et 15 juin 2025. Photo : Opera Ballet Vlaanderen / Danny Willems. Crédit photographique © Annemie Augustjins

VIDEO : *Trailer* du spectacle

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique, le 19 mars 2025. RAMEAU : Samson. J. Ott, A. M. Labin, J. Roset, M. Palazzi... Claus Guth / Raphaël Pichon

Présentée [au festival d'Aix-en-Provence à l'été dernier](#), la nouvelle production de *Samson* de Jean-Philippe Rameau fait cette fois étape à l'Opéra-Comique : de quoi découvrir un ouvrage perdu et reconstruit en forme de *pasticcio*, suite au méticuleux travail opéré conjointement par Raphaël Pichon et Claus Guth, à partir du livret original écrit par Voltaire. Tout, dans ce spectacle, passionne, jusque dans ses excès d'enthousiasme dans la fosse.

Après le projet déjà audacieux de réunir des raretés schubertiennes dans une dramaturgie originale, appelée L'Autre voyage ([voir l'an passé](#)), Raphaël Pichon choisit à nouveau de sortir des sentiers battus, en se situant à mi-chemin entre reconstitution historique et création originale. Accusé d'impiété par la censure, Samson ne trouve en effet jamais le chemin de la scène, expliquant pourquoi la musique est recyclée entre plusieurs autres chefs d'oeuvre raméliens, ce

qu'attestent plusieurs correspondances concordantes. Tel un archéologue à la recherche du moindre indice, le chef français s'est attaché à recréer cet ouvrage composé en 1734, dans la foulée du succès du premier opéra de Rameau, *Hippolyte et Aricie*.

Plusieurs éléments de la volonté initiale manifestée par Voltaire ont été respecté, comme la faible place des récitatifs et des divertissements dansés, mais aussi le choix d'une fin tragique, inhabituelle pour l'époque. D'autres choix sont plus contestables, tel que celui de renoncer à suivre la lettre du livret de Voltaire, afin de le réécrire au service d'une nouvelle dramaturgie. Il faut évidemment accepter ce parti-pris (assumé par le chef et le metteur en scène) pour donner sa chance au spectacle. Parmi les innovations, **Claus Guth** choisit de retourner au récit de l'Ancien testament, au moyen de nombreuses citations projetées, qui narrent la vie du héros depuis son enfance. Les références messianiques autour de la naissance de Samson, annoncée par un ange, prennent ainsi une place inattendue. Outre l'ajout du rôle de l'Ange, celui de la mère de Samson permet de recentrer l'histoire autour de sa tragédie personnelle, en victime collatérale des velléités guerrières infatigables de son fils. Les monologues interprétés par la comédienne **Andrea Ferréol**, au ton juste et déchirant, rythment l'action en donnant une autre temporalité, à même de donner une distance bienvenue par rapport aux événements passés.



La volonté de mettre en relief les musiques de Rameau avec une création contemporaine en « *sound design* » est moins indispensable, même si elle donne au spectacle une tonalité plus actuelle. Les ambiances éthérées agissent davantage comme des marqueurs de transitions, auxquels on s'habitue peu à peu. On préfère les autres aspects décisifs du spectacle, de la superbe scénographie revisitée par des éclairages variés et inventifs (notamment un immense néon qui s'abaisse horizontalement pour accentuer les événements surnaturels) à la direction d'acteur mouvante et bondissante, telle une chorégraphie. Les effets de ralentis ou d'immobilisme, toujours surprenants, opposent bien les deux camps en présence.

En dehors de quelques détimbrages en première partie de soirée, **Jarrett Ott** compose un Samson vibrant et incarné, d'une humanité très touchante. La prononciation idéale du français se pare d'un léger *vibrato*, admirablement projeté. On aime la voix puissante d'**Ana Maria Labin** (Dalila), certes moins à l'aise dans la diction, mais dont le caractère fait

ressortir son timbre corsé. Parfois en difficulté dans les accélérations, **Julie Roset** (Timna) ravit dans les passages plus apaisés, faisant valoir des phrasés et un timbre délicieux. Aux cotés des superlatifs **Laurence Kilsby** (Elon) et **Camille Chopin** (l'Ange), seul **Mirco Palazzi** (Achisch) montre quelques limites dans les graves, tout en assurant l'essentiel.

Enfin, la direction de **Raphaël Pichon** emporte tout sur son passage, à force d'énergie incandescente dans les attaques, de *tempi* survitaminés et d'une volonté d'articulation prononcée. Cette direction « *en technicolore* », aux forte omniprésents, donne un vent de jeunesse à Rameau, qui ne vise pas à faire l'unanimité. Ce geste tempétueux sait heureusement trouver le chemin d'une musicalité plus déliée dans les parties doucereuses, comme un baume apaisant, surtout en dernière partie de soirée.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Comique, le 19 mars 2025. RAMEAU : Samson. Jarrett Ott (Samson), Ana Maria Labin (Dalila), Julie Roset (Timna), Mirco Palazzi (Achisch), Laurence Kilsby (Elon), Camille Chopin (l'Ange), Richard Pittsinger (Premier juge, un Convive), Andrea Ferréol (la Mère de Samson), Pascal Lifschutz (un sans-abri), Orchestre et chœur Pygmalion, Raphaël Pichon (direction musicale) / Claus Guth (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra-Comique jusqu'au 23 mars 2025. Crédit photo © Stefan Brion

**CRITIQUE, danse. PARIS, Opéra
Bastille, le 13 mars 2025.
TCHAIKOVSKI : La Belle au
bois dormant. Bleuenn
Battistoni, Guillaume Diop.
Rudolph Nouriev
(chorégraphie) / Vello Pähn
(direction)**

Créé à l'Opéra national de Paris en 1989, puis reprise constamment ensuite (la dernière reprise en 2014), *La Belle au bois dormant* de Piotr Illitch Tchaïkovski fait son retour à l'Opéra Bastille pour 29 représentations, dont plusieurs déjà complètes. Il faut donc réserver au plus vite pour avoir la chance d'assister à ce spectacle, le tout dernier chorégraphié par Rudolf Nouriev en tant que directeur du Ballet de l'Opéra de Paris, entre 1983 et 1989.

Parmi les chefs d'oeuvre de Tchaïkovski, *La Belle au bois dormant* figure en bonne place, tant le compositeur russe montre une nouvelle fois son affinité avec les sortilèges du divertissement dansé. Ce deuxième ballet, composé en 1890

entre *Le Lac des Cygnes* (1877) et *Casse-Noisette* (1892), reste desservi par son argument très mince, mais bénéficie d'une inspiration musicale admirablement variée entre les actes, des effluves dramatiques du I aux atmosphères plus nocturnes du II, avant une dernière partie plus légère, dédiée à des raffinements délicatement ciselés, dont les recherches de sonorités font penser à son équivalent dans *Casse-Noisette* ([voir la dernière reprise de la production de Noureev, en 2023](#)).

Souvent invité à diriger le ballet à Bastille ([voir notamment Le Lac des Cygnes en 2019](#)), le chef estonien **Vello Pähn** cherche à éviter toute grandiloquence, en privilégiant couleurs et mise en place. A ce compte-là, il réussit mieux les deux derniers actes, là où le premier sonne trop extérieur. Quoi qu'il en soit, on savoure les sonorités enchanteresses de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, toujours très affuté en ce domaine, à l'image du premier violon (Frédéric Laroque) particulièrement sollicité au II, dans un passage concertant très exigeant.

On retrouve le spectacle imaginé par **Rudolf Noureev** avec des sentiments mêlés, même s'il faut évidemment recontextualiser ses apports, en 1989, pour l'apprécier pleinement. L'idée du Russe est avant tout de renforcer la présence masculine, à qui la chorégraphie initiale de Marius Petipa (1818-1910) avait laissé peu de place. Cette tradition du XIXème siècle a été remise en cause par de nombreux danseurs éminents du siècle suivant, Noureev en tête. Le rôle du Prince Désiré gagne ainsi en consistance, avec pas moins de quatre variations au lieu d'une, dont s'empare le danseur étoile **Guillaume Diop** (né en 2000) avec une grâce agile et féline. Applaudi dès son entrée en scène, comme l'autre étoile **Bleuenn Battistoni** (née en 1999), le jeune homme au regard lumineux fait déjà figure de star, lui qui vient de faire la couverture du magazine *Télérama*. On aime surtout sa capacité à incarner le Prince solitaire au début du II, entre fausse nonchalance et

mélancolie. Son duo avec la délicate Bleuenn Battistoni fonctionne très bien, tant les partenaires semblent au diapason d'une complicité bienvenue. Les ports de bras et mouvements soyeux de Battistoni sont un pur ravissement, que l'on ne se lasse pas d'admirer. Il lui faut toutefois parvenir à donner ce supplément d'âme et de conviction qui font la marque des plus grandes, pour nous emporter plus encore. A leurs côtés, outre un duo de chats délicieux d'espièglerie, on se délecte du gracieux **Chun-Wing Lam** (L'Oiseau bleu), étourdissant de facilité dans ses pas aériens.

Noureev a précisément réduit la part accordée aux personnages des autres contes, présents dans la dernière partie, en supprimant les rôles du Petit chaperon rouge, du Petit Poucet et de Cendrillon. Si l'idée est de coller au plus près de l'original du conte de Perrault, en confiant le rôle de Carabosse à une femme (là où Petipa avait joué la fantaisie d'une interprétation par un travesti), le spectacle gagne en sérieux ce qu'il perd en variété. Aucun humour ne vient ainsi illuminer la première partie, ni dans les rôles minorés du maître de cérémonie Catalabutte ou de la fée Carabosse, ce que d'autres chorégraphes savent mettre bien davantage en valeur au même moment. On pense notamment à Márcia Haydée, dont le spectacle créé pour le ballet de Stuttgart en 1987 a été repris ensuite dans le monde entier, avec un grand succès. Le spectacle réglé par Noureev a pour lui ses costumes d'un luxe inouï, ainsi que ses innovations pour les mouvements étourdissants du corps de ballet dans les compositions d'ensemble, qui s'entrelacent en petits groupes sans cesse renouvelés, avec une attention portée aux mouvements des mains.

CRITIQUE, danse. PARIS, Opéra Bastille, le 13 mars 2025.
TCHAIKOVSKI : La Belle au bois dormant. Bleuenn Battistoni
(Aurore), Guillaume Diop (Désiré), Katherine Higgins
(Carabosse), Fanny Gorse (Fée des Lilas), Arthus Raveau (Le
Duc), Eléonore Guérineau, Isaac Lopes Gomes (Les chats),
Elizabeth Parthington, Chun-Wing Lam (L'Oiseau bleu), Ballet
de l'Opéra national de Paris, Rudolph Noureev (chorégraphie) /
Vello Pähn (direction). A l'affiche de l'Opéra Bastille
jusqu'au 23 avril, puis du 27 juin au 12 juillet 2025 – et en
direct dans les cinémas participants le 10 avril 2025. Crédit
photo © Agathe Poupeney

CRITIQUE, opéra. ZURICH, Opernhaus, le 4 mars 2025. LEHAR : La Veuve joyeuse... Barrie Kosky / Ben Glassberg

Créée l'an passé à l'Opéra de Zurich, la
production de *La Veuve joyeuse* imaginée par Barrie
Kosky fait son retour avec un plateau vocal
renouvelé pour les rôles principaux. Au-delà de la
réussite visuelle du spectacle, le mélange
d'énergie débridée et de mélancolie donne une
profondeur inattendue au chef d'œuvre de Franz
Lehar, qui crépite de mille feux sous la baguette

inventive de Ben Glassberg. A savourer sans modération !

L'ancien directeur de la *Komische Oper* de Berlin frappe encore un grand coup dans le domaine de l'opérette, lui qui a redonné ses lettres de noblesse à ce genre, en le dépoussiérant de tout statisme. D'emblée, le spectacle surprend en modifiant la première scène, dévolue à une Hanna plus âgée qui se remémore ses belles années : assise au piano, elle écoute un arrangement de *La Veuve joyeuse* au piano, interprété par Franz Lehar lui-même. Une mise en abîme évidemment saisissante, à la conclusion déchirante en fin de soirée, lorsque Hanna contemple le portrait du regretté Danilo, pour affronter un second veuvage.

Le *happy-end* ainsi refusé donne davantage de relief au destin tourmenté de l'héroïne, jadis entouré de prétendants ivres de sa beauté, comme de sa fortune : deux moteurs d'une farce haute en couleurs, qui moque les travers de la haute société, entre cupidité et faux-semblants. L'originalité du livret tient dans le refus têtu de Danilo de céder aux avances de son ancienne promise Hanna : Kosky transcende leurs différents duos d'une sensualité chorégraphique touchante et subtile, comme un jeu du chat et de la souris, délicieusement facétieux. Le minimalisme des décors bénéficie d'une direction d'acteurs étourdissante, où chaque personnage secondaire semble vivre d'une personnalité propre, à chaque fois rehaussée par l'énergie inépuisable des danseurs, très présents tout du long. On aime aussi la transposition dans les années 1920, qui permet à Kosky d'exhiber des costumes grandioses, à même de figurer l'insouciance de la période d'avant-guerre. Chaque tableau, de l'ambassade aux appartements de l'héritière, avant l'évocation des grisettes parisiennes, montre la qualité du travail en la matière, qui laisse à penser que la confection des costumes a bénéficié d'un budget illimité. L'autre grande réussite de la soirée

vient de la direction aussi pétillante que du champagne, de **Ben Glassberg**, qui fait des débuts réussis à Zurich. La variété de l'inspiration de Lehar, entre l'énergie rythmique des premiers tableaux, jusqu'aux élans plus folkloriques au II, sait aussi trouver le chemin des scènes plus intimes, qui lorgnent vers Puccini.

Le plateau vocal réuni pour cette reprise ne se situe malheureusement pas au même niveau d'excellence, tout en assurant l'essentiel. On est surtout déçu par le pâle **Andrew Owens** (Camille de Rosillon), qui peine à passer la rampe par rapport à sa partenaire **Anastasiya Taratorkina** (Valencienne), d'une belle rondeur d'émission. Malgré un timbre fatigué dans l'aigu, **Martin Gantner** compose un Danilo saisissant de vérité, d'une grande finesse théâtrale. Également parfaite en ce domaine, **Vida Miknevičiūtė** (Hanna) montre une solidité technique sans faille, qui ne parvient pas à faire oublier un aigu peu harmonieux. On préfère la truculence roborative des seconds rôles, souvent désopilants à l'image des parfaits **Michael Kraus** (Mirko Zeta) et **Barbara Grimm** (Njegus).

CRITIQUE, opéra. ZURICH, Opernhaus, le 4 mars 2025. LEHAR : La Veuve joyeuse. Michael Kraus (Baron Mirko Zeta), Anastasiya Taratorkina (Valencienne), Martin Gantner (Graf Danilo Danilowitsch), Vida Miknevičiūtė (Hanna Glawari), Andrew Owens (Camille de Rosillon), Omer Kobiljak (Vicomte Cascade), Nathan Haller (Raoul de Saint-Brioche), Valeriy Murga (Bogdanowitsch), Maria Stella Maurizi (Sylviane), Chao Deng (Kromow), Flavia Stricker (Olga), Brent Michael Smith (Pritschitsch), Liliana Nikiteanu (Praskowia), Barbara Grimm (Njegus), Philharmonia Zürich, Chor der Oper Zürich, Statistenverein am Opernhaus Zürich, Barrie Kosky (mise en

scène) / Ben Glassberg (direction musicale). A l'affiche de
l'Opéra de Zurich jusqu'au 26 mars 2025. Photo : Monika
Rittershaus

VIDEO : Entretien avec Barrie Kosky et Klaus Grünberg

**CRITIQUE, opéra. SAINT-GALL,
Theater, le 3 mars 2025.
HUMPERDINCK : Hänsel und
Gretel. J. Panara, K.
Hardwick, L. Sokołowski, V.
Neri, R. Botta, A. Mahon...
Guta Rau / Yi-Chen Lin**

Parmi les nouvelles productions présentées en fin
d'année dernière au Théâtre de Saint-Gall (en
Suisse), le chef d'oeuvre féérique d'Engelbert
Humperdinck, *Hänsel et Gretel*, a permis à la

metteuse en scène Guta Rau de s'illustrer une nouvelle fois *in loco*, après *La Flûte enchantée* de Mozart en 2021 et *La Chauve-Souris* de Strauss en 2022. La metteuse en scène Allemande propose un spectacle d'une fantaisie lumineuse, en grande partie tournée vers le jeune public, qui peut aussi être apprécié par les plus chevronnés.

Située entre Zurich et le lac de Constance, Saint-Gall peut s'enorgueillir de la présence en plein centre-ville de son abbaye fondatrice, dont la bibliothèque au riche décor baroque lui a valu une inscription au patrimoine mondial de l'Unesco en 1983. A l'occasion de la visite de la huitième ville de Suisse, les mélomanes ne peuvent manquer de visiter son Théâtre, dédié en grande partie à l'opéra et à la danse, dont l'architecture figure parmi les exemples les plus réussis de la période *brutaliste*. Construite en 1968, la salle principale de 742 places impressionne par ses volumes volontairement déstructurés, offrant une visibilité et une proximité idéale avec l'immense scène. Les splendides luminaires du grand escalier évoquent plusieurs flocons de neige entremêlés, que l'on ne se lasse pas d'admirer sous tous les angles.

Dans cet écrin idéal, le spectacle imaginé par **Guta Rau** colle au plus près des différentes péripéties, en insistant tout d'abord sur les chamailleries entre les enfants, avant que l'irruption plus sonore des parents ne viennent sonner le glas de la malice ambiante. Le décor années 1950, volontairement resserré au plus près des spectateurs, permet de figurer la pauvreté, autant qu'il sert d'opportune caisse de résonance pour les interprètes. L'arrivée du père par les hauteurs de la salle apporte un effet saisissant, à même de pousser le trait de son ébriété avancée, aussi tonitruante que parfaitement projetée.

Le récit de la légende de la sorcière lance véritablement le spectacle par son originalité prononcée, en projetant en arrière-scène des images animées en forme de théâtre d'ombres, d'une tonalité naïve et espiègle qui rappelle l'art de Michel Ocelot (le créateur de *Kirikou*). Plus tard, l'évocation poétique des esprits de la forêt conserve des contours volontairement simplifiés, en un esprit bon enfant et ludique, qui s'oppose aux couleurs criardes d'une sorcière délicieusement grotesque dans son costume extravagant. En dehors de l'utilisation de la vidéo, la direction d'acteur est l'un des points forts du spectacle, en multipliant les traits comiques, sans jamais forcer le trait. La complicité entre les enfants est également bien suggérée, tout du long.

Jennifer Panara (Hänsel) et **Kali Hardwick** (Gretel) se montrent tous deux réjouissants, autant par la fraîcheur de leur timbre que la qualité de leur articulation. On aime aussi la Gertrud chaleureuse de **Libby Sokolowski**, de même que le Peter plus tonitruant de Vincenzo Neri. Enfin, **Riccardo Botta** joue davantage la carte de la séduction sonore que de la fantaisie débridée, en un sens des équilibres judicieusement dosé. La chef taiwanaise **Yi-Chen Lin** met un peu de temps à chauffer l'orchestre local, d'un bon niveau global, autour de *tempi* assez lents. Sa battue s'anime peu à peu pour trouver le ton juste, sans affectation excessive, d'une narration souple et naturelle.

CRITIQUE, opéra. SAINT-GALL, Konzert und Theater, le 3 mars 2025. HUMPERDINCK : Hänsel und Gretel. Jennifer Panara (Hänsel), Kali Hardwick (Gretel), Libby Sokolowski (Gertrud), Vincenzo Neri (Peter), Riccardo Botta (Die Knusperhexe), Anna

Mahon (Sandmännchen, Taumännchen). Kinderchor des Theaters St.Gallen, Sinfonieorchester St.Gallen, Guta Rau (mise en scène) / Yi-Chen Lin*, Jamie Phillips (direction musicale). A l'affiche du Konzert und Theater St.Gallen, jusqu'au 5 mars 2025. Crédit photo : Ludwig Olah.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 28 février 2025. DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. H. Montague Rendall, S. Devieilh, G. Bintner, J. Teitgen, S. Koch... Wajdi Mouawad / Antonello Manacorda

Les événements à ne pas manquer se suivent à l'Opéra National de Paris en ce début d'année : [après un audacieux et controversé *Or du Rhin*](#), place à une nouvelle production très attendue de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, la troisième *in loco* après Jorge Lavelli en 1977, puis Bob Wilson vingt ans plus tard. Le metteur en scène libano-qubécois Wajdi Mouawad plonge le

**spectateur dans les méandres des ressorts ambigus
des différents protagonistes du drame, osant des
visions fantomatiques d'une beauté saisissante,
grâce à l'apport envoûtant de la vidéo.**

Chaque nouveau spectacle consacré à *Pelléas et Mélisande* dans l'Hexagone est un incontournable qu'aucun mélomane chevronné ne peut manquer, tant est immédiatement palpable l'affinité des musiciens français avec les effluves impressionnistes : on mesure encore aujourd'hui combien l'orchestration de Debussy reste d'une inépuisable inventivité harmonique, en tournant le dos aux modèles plus architecturés du passé, *Carmen* en tête. On ne pouvait évidemment rêver meilleur interprète que **l'Orchestre de l'Opéra National de Paris** pour tisser des phrasés d'un raffinement inouï, aux couleurs tour à tour diaphanes et morbides, d'une souplesse admirable pour accompagner le plateau vocal réuni. On ne peut qu'applaudir, aussi, le chef italien **Antonello Manacorda**, déjà entendu ici-même dans *La Flûte enchantée*, [puis Don Giovanni](#), qui allège les textures pour faire ressortir chaque détail, sans jamais céder au moindre maniérisme.

C'est là un atout décisif pour encadrer l'écrin visuel splendide réglé par **Wajdi Mouawad**, dont la scénographie sombre et épurée oriente immédiatement la concentration sur les ambiguïtés souvent déroutantes du récit de **Maurice Maeterlinck**. Le dramaturge belge est décidément à la fête en ce moment, puisque deux de ses pièces de jeunesse sont données à la Comédie-Française (jusqu'au 2 mars prochain), permettant d'apprécier ses élans mélancoliques et vénéneux, mâtinés de références allégoriques. L'idée d'ajouter un court prologue muet au début de *Pelléas*, laissant entrevoir un sanglier blessé fuyant son bourreau, permet d'apprécier les premiers accords brumeux du drame dans un silence quasi-religieux, proche des conditions idéales d'une écoute au disque.

L'atmosphère irréelle et fantastique est parfaitement rendue par la pénombre permanente qui envahit la scène, faisant ainsi ressortir plusieurs éléments, notamment les animaux sanguinolents amoncelés en bord de plateau, qui rappellent le contexte de famine furtivement évoqué par le livret. L'apport des vidéos de **Stéphanie Jasmin** permet à Mouawad de figurer chaque péripétie comme un tableau mouvant (rappelant en cela le travail de Bill Viola pour la célèbre production [de *Tristan und Isolde* donnée à Paris](#)), en montrant une nature sauvage et immaculée, aux couleurs volontairement troubles, entre verdâtre et marronnasse – proche des représentations rugueuses de Courbet ou des derniers tableaux de Monet. De quoi donner un saisissant contraste au drame bourgeois finalement ordinaire de Maeterlinck, enrubanné de raffinement symboliste.

Déjà familier du rôle-titre (voir notamment sa prestation [à Aix-en-Provence, l'an passé](#)), le baryton britannique **Huw Montague Rendall** relève le pari d'une diction parfaite de notre langue, à l'instar de son homologue canadien **Gordon Bintner** (Golaud). Cela n'est pas le moindre des atouts, tant cet ouvrage à mi-chemin entre opéra et théâtre nécessite une parfaite maîtrise du français, autant que des qualités dramatiques éloquentes. A cet égard, Huw Montague Rendall incarne un Pelléas d'une fragilité touchante, d'une beauté de timbre égale sur toute la tessiture, sans jamais paraître forcer son talent. On pourrait parfois espérer lui voir briser la glace d'une perfection vocale presque irréelle, qui correspond toutefois à son rôle énigmatique, dont l'inaction fataliste peut être interprétée comme une incapacité à affronter les carcans sociétaux de son temps.

A ses côtés, Gordon Bintner fait oublier une émission nasale, par moments, par une conviction mordante, où chaque mot est sculpté au service du sens. Si le grave gagnerait à davantage de projection pour faire vivre toute la noirceur de son personnage, on aime l'émotion trouble qui se dégage des dernières scènes, lorsque les derniers sursauts de sa jalousie

font face à la repentance du meurtre de son demi-frère. C'est peu dire que **Sabine Devieilhe** donne à sa Mélisande des trésors de subtilité, faisant valoir sa technique parfaite et son timbre de velours, tout en offrant des qualités d'interprète hors pair. Assurément une des grandes figures de ce rôle, qu'on ne se lassera pas de réentendre. Parmi les seconds rôles, on note le superlatif **Jean Teitgen** (Arkel), qui n'a rien perdu de son éloquence majestueuse, passant la rampe sans difficulté.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 28 février 2025.

DEBUSSY : Pelléas et Mélisande. Huw Montague Rendall (Pelléas), Sabine Devieilhe*, Vannina Santoni (Mélisande), Gordon Bintner (Golaud), Jean Teitgen (Arkel), Amin Ahangaran (Un médecin), Sophie Koch (Geneviève), Anne-Blanche Trillaud Ruggeri (Le petit Yniold). Orchestre de l'Opéra national de Paris, Wajdi Mouawad (mise en scène) / Antonello Manacorda (direction musicale). A l'affiche de l'Opéra Bastille **jusqu'au 27 mars 2025.** Crédit photo © Benoîte Fanton