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 *Komishe 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 Cascada), 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. Sokolowski, 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, *Hansel 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 metteure 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 taïwanaise **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. Devieilhe, 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-québécois 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

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025. WAGNER : L'Or du Rhin. Calixto Bieito / Pablo Heras-Casado

Le metteur en scène espagnol Calixto Bieito monte à l'Opéra national de Paris son tout premier *Ring*, échelonné sur plusieurs années, en présentant le prologue *L'Or du Rhin* (1854) de Richard Wagner : toujours aussi fascinant d'efficacité dramatique, ce volet initial bénéficie de l'imagination délirante de Bieito, qui plonge les protagonistes dans un cauchemar cybernétique, en évacuant Dieux,

géants et nains. Une lecture peu consensuelle et visuellement marquante, rehaussée d'un plateau vocal de tout premier plan.

On ne peut guère s'attendre de **Calixto Bieito** une certaine tiédeur, lui qui a passé une grande partie de sa carrière à provoquer des scandales retentissants, à l'instar de sa production emblématique de Carmen, désormais devenue un classique – voir notamment en 2017 à Bastille. Il est certes encore trop tôt pour attribuer ce qualificatif à ce nouveau *Ring* qu'il faudra mettre en perspective dans sa globalité, mais toujours est-il que cette introduction commence fort, en transposant l'action dans une réalité contemporaine sordide, en prise avec les manipulations des nouvelles technologies. D'emblée, la mise en scène place les interprètes au plus près des spectateurs, en laissant entrevoir une vaste structure métallique en arrière-scène – évocation quasi-carcérale du château construit par les géants pour les Dieux. Toute la mythologie évoquée avec force par Wagner est ici rejetée pour centrer les enjeux autour des rapports de force, en insistant sur le statut social et les motivations des protagonistes. On aime ainsi l'idée de figurer le nain Alberich, devenu surpuissant avec le pouvoir de l'anneau, comme une sorte de Docteur Frankenstein, occupé à créer un robot féminin tout acquis à ses fantasmes. Le tableau de son antre est sans doute le plus réussi, avec moult détails réalisés avec *brio* par la scénographe **Rebecca Ringts**. On aurait toutefois aimé une caractérisation plus élaborée du personnage de Loge (Loki dans la mythologie nordique) pour figurer ses ambiguïtés : seule la scène finale le voit menacer Freia et mettre à mal le triomphe apparent de Wotan et Fricka qui pénètrent au Valhalla.

On le sait, aucune réussite d'un opéra de Wagner ne peut se faire sans un chef digne de relever le pari d'une musique

omniprésente et envoûtante, en véritable acteur du drame. **Pablo Heras-Casado** fait bien davantage que convaincre dans un répertoire où on ne l'attendait pas, en donnant le meilleur de l'**Orchestre de l'Opéra national de Paris**, manifestement très investi sous sa battue. La souplesse des transitions et l'allègement des textures donnent un climat de transparence aux teintes lumineuses, faisant la part belle à l'expression des couleurs.

Idéale pour les chanteurs, cette battue n'est pas pour rien dans la réussite de la soirée, de même que le plateau vocal réuni, dominé par un superlatif **Nicholas Brownlee** (Wotan), en remplaçant de luxe du chevronné Iain Paterson, annoncé souffrant. Le baryton-basse fait là des débuts éclatants à l'Opéra de Paris, en faisant valoir un timbre rayonnant de jeunesse, autour de phrasés harmonieux et admirablement projetés. Seuls quelques graves manquent dans la scène finale, mais ça n'est là qu'un détail à ce niveau. On aime aussi toute la morgue poisseuse de **Brian Mulligan** (Alberich), qui s'impose une nouvelle fois dans un rôle wagnérien de premier plan, après avoir interprété… Wotan, l'an passé au Théâtre des Champs-Elysées, dans le deuxième volet de la *Tétralogie*. Que dire aussi du Loge de **Simon O'Neill**, à l'éloquence agile et parfaitement articulée, passant la rampe sans efforts ? On aime tout autant les seconds rôles de caractère parfaitement distribués, à l'instar du toujours impérial **Gerhard Siegel** (Mime), de même que le solide **Kwangchul Youn** (Fasolt). A leurs côtés, **Eve-Maud Hubeaux** donne une présence saisissante à sa Fricka, faisant valoir son tempérament volcanique, aux duretés parfaitement adaptées au rôle.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 5 février 2025.

WAGNER : L’Or du Rhin. Iain Paterson/Nicholas Brownlee (Wotan), Florent Mbia (Donner), Matthew Cairns (Froh), Simon O’Neill (Loge), Brian Mulligan (Alberich), Gerhard Siegel (Mime), Kwangchul Youn (Fasolt), Mika Kares (Fafner), Eve-Maud Hubeaux (Fricka), Eliza Boom (Freia), Marie-Nicole Lemieux (Erda), Margarita Polonskaya (Woglinde), Isabel Signoret (Wellgunde), Katharina Magiera (Flosshilde). Orchestre de l’Opéra national de Paris, Calixto Bieito (mise en scène) / Pablo Heras-Casado (direction musicale). A l’affiche de l’Opéra Bastille jusqu’au 19 février 2025. Photo : Herwig Prammer

VIDÉO : Entretien avec CALIXTO BIEITO

approfondir



LE RING DE WAGNER à l'Opéra de PARIS…. Le RING de Wagner à l'Opéra de Paris relève d'un feuilleton passionnant. La premier RING version Jordan était signée – avec cohésion et puissance par Gunther Krämer. (2013).. Puis covid oblige courant 2020, la production à laquelle tenait Philippe Jordan alors directeur musical, – celle qui était déjà mise en scène par le metteur en scène catalan Calixto Bieito, et qui devait marquer la fin de son mandat dans la Maison parisienne -, était cependant à l'affiche en octobre et nov 2020 (» ENTREZ DANS LE RING » : Siegfried et Le Crépuscule des Dieux… avec mesures sanitaires préservées). LIRE ici notre présentation des deux dernières Journées à l'Opéra de Paris / oct et nov 2020 : https://www.classiquenews.com/ring-siegfried-le-crepuscule-des-dieux-jordan-bieito/

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 20 janvier 2025. RAMEAU : Castor et Pollux. Teodor Currentzis / Peter Sellars

La version initiale de *Castor et Pollux* (1737) de Jean-Philippe Rameau fait un retour remarqué à l'Opéra de Paris, là où les productions récentes ont préférées la révision de 1754. Plus proche du modèle lullyste avec ses récitatifs ensorcelants, cette première mouture bénéficie de l'imagination toujours aussi féconde de Rameau, pour ce qui reste l'un des plus grands succès de sa carrière. Comme en 2019 avec Les Indes galantes, le spectacle confié cette fois à Peter Sellars donne la part belle à la danse moderne de rue, en animant les nombreuses parties orchestrales d'une énergie roborative : de quoi ravir le public d'un vent de fraîcheur revigorant !

Le *flexing* à l'Opéra de Paris ? Le metteur en scène **Peter Sellars** (né en 1957) en rêvait, lui qui a travaillé avec le chorégraphe **Cal Hunt** voilà déjà dix ans, afin de faire connaître au plus grand nombre cette danse issue de la Jamaïque, avant de se développer dans les quartiers populaires de New York, lors des années 1990. Avec ses mouvements lascifs et lancinants, le *flexing* incorpore plusieurs influences diverses, dont le fameux «*moonwalk*» de Michael Jackson. Cal Hunt a demandé à ses danseurs de ressentir la musique de Rameau, en lien avec le texte du livret explicité par Sellars, pour laisser libre cours à leur improvisation. Une impression de collage est perceptible au début, avant que l'on s'habitue peu à peu à cette présence insolite et parfaitement réglée. Certaines scènes s'avèrent mieux intégrées que d'autres, à l'instar du voyage de Pollux aux enfers, où les contorsions des danseurs exploitent le décor de manière inattendue. On reconnait là la patte de Sellars, qui ose un décor unique pendant toute la représentation, en apparence banal avec son intérieur sans personnalité. Pour autant, la variété des

éclairages, comme la direction d'acteurs mouvante et dynamique, permet un renouvellement constant, bien aidé par les vidéos toutes aussi envoûtantes projetées en arrière-scène : on assiste ainsi à des allers-retours permanents entre la grisaille d'un quotidien ordinaire et la grandeur hypnotique d'images satellites en mode cosmique.

La compréhension du livret par Sellars s'avère stimulante, en ce qu'elle invite à méditer sur la permanence de la guerre ici-bas, là où l'enfer supposé apparaît autrement plus serein en comparaison. Aucune image ne vient alourdir ce propos, évoqué tout du long à travers le seul costume de Pollux, dont le chemin initiatique gagne ainsi en profondeur, au-delà de ses amours ambivalents pour son frère et sa promise. Toutes ces qualités n'évitent pas toutefois un certain sentiment de lassitude devant la répétition de plusieurs gestuelles, au niveau des danseurs comme du choeur, sans écho à la narration évoquée. Quoi qu'il en soit, le spectacle bénéficie en premier lieu de l'interprétation superlative du **Choeur Utopia**, surtout côté féminin, entre précision des attaques et admirable homogénéité. Fondé en même temps que l'orchestre du même nom, voilà deux ans, cet ensemble fait ses débuts à l'Opéra de Paris sous la houlette de son directeur artistique **Teodor Currentzis**. Le chef gréco-russe surprend par ses *tempi* alternant extrême lenteur dans les passages apaisés, en contraste avec la vivacité des parties plus verticales. Très allégée et quasi transparente par endroit, cette lecture donne un tapis de velours au plateau vocal, qui n'a pas à forcer pour passer la rampe. On peut bien entendu contester ce parti-pris artistique poussant Rameau vers les effluves romantiques du XIXème siècle, dont le systématisme des phrasés, gorgés de détails toujours plus raffinés, fascine autant qu'il agace.

Le plateau vocal réuni à Paris apporte beaucoup de satisfactions, même si on aurait aimé une présence francophone plus soutenue. Ainsi de la soprano **Jeanine De Bique**, originaire de Trinité-et-Tobago, qui se fond avec délice dans les rêveries éthérées proposées par Currentzis, faisant valoir

un timbre de velours lorsque la voix est bien posée, mais plus métallique en voix de tête. Si la voix manque de volume dans les ensembles, on aime la capacité de De Bique à faire vivre son personnage d'une variété d'intentions bienvenue. A ses côtés, **Stéphanie d'Oustrac** montre un même investissement dramatique éloquent, qui fait quelque peu oublier un vibrato trop prononcé au début, manquant de graves. Comme à son habitude, **Marc Mauillon** donne une prestation d'une solidité technique sans faille, qui l'impose comme l'un des interprètes les plus réjouissants du moment, dans le répertoire baroque (voir son récent succès dans *Les Fêtes d'Hébé* de Rameau à l'Opéra-Comique). Tous les seconds rôles se montrent à la hauteur de l'événement, à l'instar d'un **Laurence Kilsby** admirable de raffinement à chacune de ses interventions.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 20 janvier 2025. RAMEAU : Castor et Pollux. Teodor Currentzis / Peter Sellars. Reinoud Van Mechelen (Castor), Marc Mauillon (Pollux), Jeanine De Bique (Télaïre), Stéphanie d'Oustrac (Phébé), Natalia Smirnova (Vénus), Nicholas Newton (Mars), Claire Antoine (Minerve), Nicholas Newton (Jupiter), Laurence Kilsby (Le Grand Prêtre de Jupiter). Choeur et Orchestre Utopia, Vitaly Polonsky (chef de chœur), Teodor Currentzis (direction musicale) / Peter Sellars (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra national de Paris, au Palais Garnier, jusqu'au 23 février 2025. Toutes les photos © Vincent Pontet

VIDEO : Entretien avec Peter Sellars au sujet de sa mise en scène de « Castor et Pollux » au Palais Garnier

CRITIQUE, opéra. GAND, Opéra des Flandres (du 10 au 18 janvier 2025). R. STRAUSS : Salome. Ersan Mondtag / Aléjo Pérez

Le public flamand découvre pour la troisième fois le travail du trublion Ersan Mondtag, jamais avare de provocations dans ses mises en scène hautes en couleurs. Après les réussites du *Forgeron de Gand* de Schreker en 2020, puis du *Lac d'argent* de Kurt Weill l'année suivante (voir la récente reprise à Nancy), l'Allemand s'attaque à l'un des plus parfaits chefs d'oeuvre de Richard Strauss, adapté de la *Salomé* d'Oscar Wilde.

Disons-le d'emblée : il ne s'agit pas du travail le plus abouti de Mondtag, qui cherche certes à surprendre, mais au prix de partis-pris pour le moins contestables. Ainsi de l'utilisation répétée des mitraillettes pour figurer la violence du monde post-apocalyptique dans lequel les personnages sont plongés : les armes sont plusieurs fois utilisées par Salomé pour convaincre Jochanaan, puis Herodes, là où le texte préfère la persuasion psychologique, dans l'insistance tranquille mais déterminée de l'héroïne. Cette facilité se retrouve en fin d'ouvrage, lorsque les femmes prennent brutalement le pouvoir, tandis que Salomé chérit fébrilement la tête de l'homme qui s'est refusé à elle. Le choix de montrer une Salomé hésitante, alors que le monde s'écroule autour d'elle, donne ainsi à voir une personnalité plus complexe qu'il n'y paraît. Comme à son habitude, Mondtag s'appuie sur une scénographie et des costumes spectaculaires,

dévoilés par le plateau tournant en de multiples saynètes lors des passages orchestraux. De quoi enrichir l'action au niveau visuel, sans apporter toutefois de réel apport sur le fond. On est ainsi assez dubitatif quant au choix de montrer Jochanaan sur le bord du plateau, en observateur extérieur du récit, alors que son sacrifice est imminent.

Face à cette mise en scène inégale, le plateau vocal montre lui aussi quelques faiblesses notables. Ainsi du rôle-titre interprété par **Allison Cook**, qui peine à passer la rampe dans les *tutti* souvent dantesques de Strauss, montrant davantage de finesse dans les parties apaisées, malgré quelques suraigus arrachés dans les hauteurs de la tessiture. Si l'interprétation est à la hauteur du personnage, on est en droit d'attendre une Salomé autrement plus vaillante vocalement. L'autre déception vient des couleurs ternes et de l'émission engorgée de **Florian Stern** (Herodes), qui fait pâle figure aux côtés de la toujours flamboyante **Angela Denoke**. La soprano allemande conserve ce tempérament de feu qui brûle les planches, faisant de chacune de ses interventions un grand moment dramatique. On aime aussi le Jochanaan vibrant et incarné de **Michael Kupfer-Radecky**, qui donne une belle hauteur de vue à son interprétation, autour de graves bien projetés. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau superlatif, particulièrement le Narraboth touchant de **Denzil Delaere**.

Parmi les satisfactions de la soirée, la direction flamboyante d'**Aléjo Pérez** montre toutes les affinités du directeur musical de l'**Opéra Ballet des Flandres** avec le répertoire post romantique. La richesse des couleurs, tour à tour morbides et enchanteresses, tout autant que l'articulation des majestueux phrasés de Strauss, montrent un chef argentin à la fête, également inspiré dans la célébrissime et ensorcelante Danse des sept voiles, en fin d'ouvrage.

CRITIQUE, opéra. GAND, Opéra des Flandres, le 18 janvier 2025.

R. STRAUSS : Salome. Astrid Kessler/Allison Cook* (Salome), Thomas Blondelle/Florian Stern* (Herodes), Angela Denoke (Herodias), Kostas Smoriginas/Michael Kupfer-Radecky* (Jochanaan), Denzil Delaere (Narraboth), Linsey Coppens (Ein Page der Herodias, Ein Sklave), Daniel Arnaldos (Erster Jude), Hugo Kampschreur (Zweiter Jude), Timothy Veryser (Dritter Jude), Hyunduk Kim (Vierter Jude), Marcel Brunner (Fünfter Jude, Zweiter Soldat), Reuben Mbonambi (Erster Nazarener, Ein Kappadozier), Leander Carlier (Zweiter Nazarener), Igor Bakan (Erster Soldat), Symfonisch Orkest Opera Ballet Vlaanderen, Aléjo Pérez (direction musicale) / Ersan Mondtag (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra des Flandres, à Anvers du 18 au 31 décembre 2024, puis à Gand du 10 au 18 janvier 2025.Crédit photo © Annemie Augustijins

VIDEO : Teaser de « Salomé » selon Ersan Mondtag à l'Opéra Ballet des Flandres

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre 2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHSH / SCRIABINE. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction)

L’Orchestre de Paris et son chef invité Kirill Karabits présentent un « programme de résistance », qui met à l’honneur deux joyaux de la musique russe en l’encadrant de pièces composées par un Ukrainien et une Iranienne. Au-delà de ce geste politique, le programme fascine par sa cohérence musicale, entre post-romantisme et impressionnisme, malgré une interprétation trop fantasque au piano.

Si la grande **Salle Pierre Boulez** se montre une nouvelle fois pleine à craquer en cette rentrée automnale, on le doit certainement à la présence de la pianiste **Khatia Buniatishvili** (37 ans), qui créé l’événement à chaque représentation. On peut bien entendu regretter que le choix programmatique se soit finalement tourné vers le *Concerto pour piano n°2* (1901) de **Sergueï Rachmaninov**, en lieu et place du *Troisième* (1909), initialement prévu. Quoi qu’il en soit, l’osmose entre la Géorgienne et **Kirill Karabits** est d’emblée patente, tant les interprètes se fondent dans une vision commune, aux contrastes particulièrement exacerbés. Tout du long, les deux trublions choisissent ainsi de ralentir les phrasés dans les parties mesurées, parfois à l’excès, pour mieux les accélérer dans les passages virtuoses, occasionnant un piano souvent couvert dans les tutti. On peut adorer ou détester ce piano volontiers caricatural dans ses excès démonstratifs, au niveau interprétatif comme visuel (à l’image des mimiques de Buniatishvili lors des fins de phrasés).

En jouant avant tout sur les *tempi,* le toucher tour à tour sobre et véloce met curieusement le piano en retrait, comme si Rachmaninov avait composé une symphonie concertante, éloignée des virtuosités attendues en maints endroits. Il est vrai que l’accompagnement rond et soyeux de Kirill Karabits joue la carte d’une souplesse un rien flottante et cotonneuse, tout en

ponctuant les fins de phrasés d'accents plus marqués, comme s'il n'allait pas jusqu'au bout de sa logique finalement très analytique. Le mouvement lent est certainement le plus réussi dans cette optique excluant tout *vibrato* et sentiment d'urgence. En bis, Khatia Buniatishvili surprend le public en reprenant le clavier à trois reprises, entre la *Sérénade D.957* de Schubert, un arrangement des *Rhapsodies hongroises* de Liszt, puis un hommage à *La Bohème* de Charles Aznavour.



Parmi les curiosités en début de soirée, la musique de **Théodore Akimenko** (1876-1945) s'épanouit autour d'un bref mais ravissant *poème nocturne, Ange* (1912). On entrevoit l'art d'un compositeur ukrainien encore tourné vers le post-romantisme, qui ose tisser un langage paré de lumières impressionnistes aussi chatoyantes qu'envoûtantes, toujours très inspiré au niveau mélodique. Gageons que cet intérêt pour la musique ukrainienne incitera les programmateurs à s'intéresser à la musique de **Boris Liatochinski** (1894-1965), qui mérite bien davantage que l'oubli poli dans laquelle elle est maintenue sous nos contrées. Après l'entracte, on découvre une autre compositrice, cette fois contemporaine, en la personne de l'Iranienne **Niloufar Nourbakhsh** (née en 1992). Sa brève pièce, appelée *Knell*, baigne dans une ambiance mystérieuse aux longues phrases sinueuses, avant de gagner progressivement en intensité et se conclure en un accord volontairement abrupt. Le programme de salle précise que cette pièce fonctionne comme un Prélude, ce qui explique pourquoi Karabits enchaîne directement sur la *Symphonie n° 2* (1902) d'**Alexandre Scriabine** (1872-1915).

Si le compositeur russe reste indissociable de son legs pour piano et de son chef d'œuvre symphonique *Le Poème de l'extase* (1908), on se réjouit de retrouver un ouvrage plus méconnu,

mais déjà joué par l'Orchestre de Paris (sous la baguette de Evgueni Svetlanov en 1974, et plus près de nous en 2019, avec Paavo Järvi). Avec Kirill Karabits, on reste sur une trajectoire volontiers cotonneuse, qui tire Scriabine vers le modèle impressionniste, même si le dernier mouvement altier fait entendre des réminiscences romantiques plus affirmées. Le langage déjà très personnel de Scriabine impressionne par sa capacité à lier naturellement l'entrecroisement des mélodies, toutes reprises en alternance par les pupitres, comme autant de vagues agitées par la houle. Ce va-et-vient entre groupes d'instruments, autant que les variations de dynamique entre *piani* et *forte*, évoquent souvent la manière de Bruckner, mais sans les éruptions abrasives dévolues aux cuivres. L'un des sommets de l'ouvrage est atteint au troisième mouvement, dont les chants d'oiseaux évocateurs baignent dans une atmosphère digne des passages semblables imaginés par Wagner. Le *finale* plus tempétueux retarde plus d'une fois l'apothéose triomphale par des digressions infinies : on se laisse perdre volontiers dans les méandres de l'inspiration de Scriabine, qui tisse des délices de raffinements harmoniques, admirablement contrastés avec la charge plus virile des cuivres, en forme de péroraison conclusive.

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 30 octobre 2024. AKIMENKO / RACHMANINOV / NOURBAKHSH / SCRIABINE. Khatia Buniatishvili (piano), Orchestre de Paris, Kirill Karabits (direction). Photos © Ondine Bertrand.

VIDEO : Kathia Buniatishvili interprète le *Deuxième Concerto pour piano* de Sergueï Rachmaninov (Gianandrea Noseda, direction)

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 25 octobre 2024. GLUCK : Iphigénie en Tauride. M. Losier, K. Karagedik, R. Van Mechelen… Rafael R. Villalobos / Benjamin Bayl

Après avoir été présentée à Montpellier l'an passé, la nouvelle production d'*Iphigénie en Tauride* de C. W. Gluck fait halte à l'Opéra d'Anvers, avec une distribution totalement renouvelée. La mise en scène de Rafael R. Villalobos transpose le drame dans les affres contemporaines de la guerre en Ukraine, nous rappelant ainsi que la Tauride se situe dans l'actuelle Crimée.

Toutes les photos © Annemie Augustijns.

Le metteur en scène **Rafael R. Villalobos** (37 ans) s'est fait remarquer en France par plusieurs spectacles provocateurs, dont *Le Barbier de Séville* et *Tosca*, tous deux montés à Montpellier. A Anvers, le jeune trublion espagnol poursuit dans cette voie, en montrant toutes les horreurs de la guerre,

notamment une scène de viol particulièrement réaliste, perpétrée par Thoas : de quoi noircir ce personnage et rendre plus crédible son assassinat en fin d'ouvrage. La principale idée de Villalobos consiste toutefois à enrichir le livret de plusieurs saynètes parlées, extraites d'Euripide et Sophocle. On y découvre en *flashback* les parents d'Iphigénie, Agamemnon et Clytemnestre, qui se déchirent sous les yeux de leurs enfants, encore préservés des épreuves à venir. Il est vivement recommandé de réviser au préalable l'ensemble du mythe associé à ces personnages pour bien saisir l'intérêt de ces ajouts. Enfin, Villalobos associe passé et présent en montrant une représentation théâtrale soudainement interrompue par le fracas des bombes. Ce recours au « théâtre dans le théâtre » a certes pour effet d'ajouter une distanciation sur les événements, mais peine à convaincre de sa pertinence sur la durée du spectacle.



Crédit photographique © Annemie Augustijns.

Face à cette mise en scène en demi-teinte, le plateau vocal emporte l'adhésion, malgré une prononciation inégale du Français selon les interprètes. Ainsi de **Michèle Losier** qui

déçoit sur ce plan, et ce malgré ses origines québécoises. Sa technique solide sur toute la tessiture est un atout heureusement plus décisif, entre qualités de projection et rondeur du timbre. On aime aussi sa capacité à faire vivre son rôle d'une sensibilité frémissante, à l'instar d'un **Kartal Karagedik** touchant de bout en bout, notamment dans ses *piani* finement ciselés. Déjà applaudi ici-même dans *Don Carlos* en 2019, le baryton turc maîtrise admirablement la métronomie exigeante de l'articulation, propre à ce répertoire. Mais que dire des qualités superlatives de **Reinoud Van Mechelen** en ce domaine ? On reste toujours aussi admiratif de la clarté d'émission et de la force d'évidence qui émane de ses phrasés aériens, révélateurs de sa familiarité avec le baroque. Ne l'a-t-on pas entendu en début d'année dans l'autre *Iphigénie en Tauride* (1704), plus méconnue, de Desmarest et Campra ? Pour un peu, nous aurons peut-être un jour la chance d'apprécier son art dans l'*Iphigénie* (1781) quasi contemporaine de Piccinni, le grand rival de Gluck.

Quoi qu'il en soit, le chanteur flamand n'est pas le seul à se distinguer : ainsi de **Wolfgang Stefan Schwaiger**, superbe d'autorité en Thoas, de même que les **Chœurs de l'Opera Ballet Vlaanderen**. Leur cohésion et leur raffinement ne sont pas pour rien dans l'accueil chaleureux réservé par le public à l'ensemble des artistes, en fin de représentation. On aime aussi la direction engagée de **Benjamin Bayl**, qui privilégie des attaques franches et directes, très impressionnantes lors des parties orageuses, surtout audibles aux deux premiers actes.

CRITIQUE, opéra. ANVERS, Opera Ballet Vlaanderen, le 25 octobre 2024. GLUCK : Iphigénie en Tauride. M. Losier, K. Karagedik, R. Van Mechelen… Rafael R. Villalobos / Benjamin Bayl.

VIDEO : Trailer de « *Iphigénie en Tauride* » de Gluck selon Rafael R. Villalobos à Anvers

---

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 24 octobre 2024. JANACEK : Katia Kabanova. A. Hovhannisyan, A. Rositskiy, N. Surguladze, M. Vigilius, D. Cheblykov… Aurore Fattier / Michael Güttler.

Après une absence de 24 ans sur la scène liégeoise, *Katia Kabanova* de Leos Janacek fait son retour dans une nouvelle mise en scène confiée à la Française Aurore Fattier : une réussite quasi-parfaite, à saluer d'une pierre blanche, autour d'un plateau vocal de haut niveau.

_____

Katia Kabanova à l'Opéra de Liège / Toutes les photos © Jonathan Berger

Artiste associée au Théâtre de Liège, **Aurore Fattier** fait ses débuts dans le monde de l'opéra avec l'un des chefs-d'œuvre les plus parfaits de Janacek, que l'on ne se lasse pas d'entendre et réentendre. Adapté de la pièce éponyme d'Ostrovski, ce drame brûlant annonce Tchekhov par sa capacité à saisir les tourments, souvent ambivalents, d'individus pris au piège de destins tout tracés, comme du conformisme social. Janacek choisit de centrer l'action sur les états d'âme de Katia, une femme mariée tourmentée par son désir adultérin, en contradiction avec ses convictions morales et religieuses. L'incapacité de l'héroïne à sortir des schémas sociaux pré-conçus la conduit à la folie, là où son pendant plus « moderne », Varvara, choisit de s'affranchir de toute contrainte sociale en faisant le choix de la liberté, fût-ce au prix de la perte définitive de sa proche famille. Les résonances de ce double apprentissage initiatique restent indissociables du parcours biographique de Janacek, qui aima en vainc une femme mariée, de 38 ans sa cadette. On comprend dès lors combien le récit tragique des amours contrariées de Katia dut profondément émouvoir Janacek, qui se lança à corps perdu dans la composition d'une musique d'une intensité rythmique éruptive et d'une grande force émotionnelle. Il faut ainsi concevoir l'orchestre comme un personnage à part entière du récit, qui accompagne les personnages d'une palette de couleurs mouvantes, à même de décrire chacun des caractères, bien au-delà du texte lui-même.

A cet égard, une des grandes réussites de la soirée liégeoise vient précisément de la direction flamboyante du chef **Michael Güttler**, qui n'a pas son pareil pour embrasser le drame de ses attaques franches et de ses *tempi* endiablés. Le maestro allemand sait aussi s'apaiser dans les parties plus lyriques ou émouvantes, afin de bien contraster les enjeux. On regrette toutefois qu'une sonorisation un rien excessive ne vienne trop favoriser l'orchestre par rapport aux chanteurs. Fort

heureusement, **le plateau vocal** réuni est l'un des plus enthousiasmants du moment, malgré quelques réserves sur le rôle-titre. On aurait certes aimé un aigu moins criard dans les forte d'**Anush Hovhannisyan** (Katia Kabanova), de même qu'une épaisseur de timbre plus prononcée. Pour autant, la soprano arménienne s'empare de son rôle en une interprétation touchante de bout en bout, très réussie dans les scènes de fragilité. Déjà entendu ici-même en début d'année dans Rusalka de Dvorak, **Anton Rositskiy** (Boris Grigorjevic) fait de nouveau forte impression, à la fois par sa présence scénique et sa solidité de ligne, sur toute la tessiture. La Kabanikha haute en couleurs de **Nino Surguladze** s'impose tout autant, même si elle ne fait pas dans la demi-mesure. Avec son tempérament volcanique et ses graves mordants, son personnage apparaît ainsi plus manichéen qu'à l'habitude, en forçant le côté sombre de la belle-mère. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau superlatif, de la sonore **Jana Kurucova** (Varvara) au ténébreux **Dmitry Cheblykov** (Dikoj). Enfin, dans son rôle complexe de pleutre soumis à sa mère mais sincèrement amoureux de sa femme, **Magnus Vigilius** (Tikhon) se distingue par son éloquence sans ostentation.



Un autre motif de satisfaction revient à la mise en scène réussie d'**Aurore Fattier**, qui plonge les interprètes dans une pénombre mystérieuse pendant la quasi-totalité du spectacle, en revisitant son décor unique par une variété d'atmosphères et d'éclairages proprement envoûtante. On aime aussi l'utilisation de la vidéo pour montrer les visages en gros plans et aider d'emblée à définir les caractères des personnages, par quelques mimiques ou détails d'accoutrement. A plusieurs moments-clés du récit, la vidéo sait aussi insister sur les éléments décisifs, tels que la clé qui ouvre la porte des désirs refoulés ou le panneau d'interdiction de baignade, dont l'ironie annonce cruellement le drame à venir. C'est plus particulièrement le destin tragique de l'héroïne qui intéresse Aurore Fattier, qui ajoute plusieurs figurants sur le plateau, des enfants au double adolescent de Kat'a : de quoi figurer l'innocence encore préservée des choix, parfois cornéliens, induits par la ronde ensorcelante du désir amoureux.

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra royal de Wallonie, le 24 octobre 2024. JANACEK : Kat’a Kabanova. A. Hovhannisyan, A. Rositskiy, N. Surguladze, M. Vigilius, D. Cheblykov… Aurore Fattier / Michael Güttler. Photos © Jonathan Berger

VIDÉO : TEASER de « *Katia Kabanova* » selon Aurore Fattier à l’Opéra Royal de Wallonie

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19 octobre 2024. STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoyanova, G. Groissböck, S.

Devieilhe, K. Lindsey… Harry Kupfer / Kirill Petrenko.

Dix ans après sa création à Salzbourg, puis Milan en 2016, la production du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss imaginée par Harry Kupfer triomphe au Teatro alla Scala de Milan : un plateau vocal d'un luxe inouï accompagne les débuts très attendus du chef russe Kirill Petrenko, comme un poisson dans l'eau dans ce répertoire. Un succès accueilli par un public évidemment dithyrambique, qui invite à utiliser tous les superlatifs.



Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

On a beau avoir parcouru de nombreux théâtres dans le monde

entier, pénétrer pour la première fois à la Scala reste un moment inoubliable, comme un pèlerinage enfin accompli. Ce ne sont pas tant les proportions monumentales des six rangées de loge en hauteur qui impressionnent durablement, mais bien l'impression de faire partie d'un chaudron en ébullition, prêt à accueillir les chanteurs d'une *bronca* sans précédent. Il faut dire que la salle de 2000 places affiche complet pour la reprise attendue du ***Chevalier à la rose*** (1911) de **Richard Strauss**, dans une production intemporelle de **Harry Kupfer**. Disparu voilà déjà cinq ans, le metteur en scène allemand place d'emblée les interprètes dans un écrin visuel superbe, entre plateau épuré constitué de quelques éléments de décors revisités à vue, le tout admirablement distancié par d'immenses photos en arrière-scène de la Vienne début de siècle, où se situe l'action. Les éclairages très crus baignent le plateau d'une élégance froide qui impose la concentration sur le texte, tandis que la direction d'acteurs impressionne par la finesse de la gestuelle et des regards, adaptée à chaque caractère et toujours en lien avec la moindre inflexion musicale. Le seul motif d'agacement revient au plateau tournant, dont le mécanisme légèrement bruyant et pourtant utilisé avec parcimonie, se fait entendre.

On retrouve les deux interprètes principaux entendus à Salzbourg voilà dix ans, dont l'art interprétatif reste au firmament : ainsi de **Krassimira Stoyanova** (La Maréchale), dont l'élégance sans ostentation donne une vérité théâtrale touchante à son rôle, ne lassant d'impressionner par ses moyens intacts, entre souplesse d'émission sur toute la tessiture et ligne de chant toujours nuancée. Son monologue crépusculaire qui conclut le I est bien évidemment l'un des moments les plus émouvants de la soirée, qui justifierait à lui seul sa présence à la Scala. Que dire, aussi, de son comparse **Günther Groissböck** (Ochs), dont Stoyanova accompagne la balourdise de son œil tantôt réprobateur, tantôt attendri ? La basse autrichienne ne force jamais le trait du comique, en lorgnant davantage vers un rustre impétueux et bon enfant. Le

timbre a certes perdu de sa splendeur, mais l'interprète reste toujours de grande classe, à l'instar d'une **Kate Lindsey** magnifique de ferveur en Octavian. La chanteuse américaine est certainement l'une des grandes révélations de la soirée, autant par son engagement que sa fraîcheur vocale. On aime aussi le chant raffiné et aérien de **Sabine Devieilhe** (Sophie), dont l'aigu divin compense un léger manque de puissance dans le médium. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau exceptionnel, à l'instar de l'impayable **Michael Kraus** (Faninal), en barbon finalement attendri par la sincérité de sa fille. **Bastian-Thomas Kohl** (le Commissaire de police) complète le tableau par son émission bien projetée, au caractère affirmé.

On ne saurait imaginer une soirée réussie du *Chevalier à la rose* sans un chef à la hauteur de l'événement, tant l'orchestre de Strauss constitue un personnage à part entière, tout au long de l'ouvrage : c'est peu dire que **Kirill Petrenko** réussit ses débuts à la Scala, en montrant dès l'ouverture toute son affinité avec ce répertoire qu'il connaît dans chaque recoin, après son mandat de directeur musical à l'Opéra de Munich (2013-2019). On doit à **Dominique Meyer**, actuel directeur de la Scala, de l'avoir accueilli ici, ce qui n'est pas la moindre de ses réussites. Autant l'allègement de la pâte orchestrale que l'irisation des couleurs sans *vibrato*, exacerbés par les contrastes de *tempi* parfois dantesques, font de cette direction une référence de haut vol, que l'on n'est pas près d'oublier.

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19 octobre 2024. STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoynavo, G. Groissböck, S. Devieilhe, K. Lindsey… Harry Kupfer / Kirill Petrenko. Photos © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala.

VIDEO : Trailer de « *Der Rosenkavalier* » selon Harry Kupfer au Teatro alla Scala de Milan