CRITIQUE, concert. Paris, Philharmonie, le 10 mars 2024. BRAHMS : Concerto pour violon. CHOSTAKOVITCH : Symphonie n° 4. Orchestre symphonique de Londres / Simon Rattle (direction)

L'Orchestre symphonique de Londres (LSO) et son chef Simon Rattle achèvent une tournée qui les a menés de Dortmund à Luxembourg, avant leur arrivée à Paris, pour deux concerts très attendus. Après le premier d'entre eux dédié au répertoire américain (Gershwin, Harris et Adams) la veille, place à une confrontation du classicisme souverain du *Concerto pour violon* de Johannes Brahms (1878) aux déchaînements telluriques de la *Symphonie n° 4* (composée en 1936, mais seulement créée en 1961) de Dmitri Chostakovitch.



Il est finalement bien peu d'occasion d'entendre en concert cet ouvrage aux proportions hors normes en termes d'effectifs réunis (une centaine d'interprètes), dont la complexité et la modernité d'écriture (proche des audaces de son opéra *Le Nez*) nécessite un chef aguerri à ce type de répertoire. Ainsi de Simon Rattle, qui après son long mandat à la tête du Philharmonique de Berlin, se retrouve aujourd'hui à la tête du LSO et de l'Orchestre de la Radio bavaroise, excusez du peu ! A 69 ans, le chef britannique n'a rien perdu de son énergie légendaire pour galvaniser ses troupes, promenant sa crinière blanche dans toutes les directions avec une attention de tous les instants : de quoi embrasser les changements d'atmosphère nombreux du premier mouvement, le plus long de la symphonie, entre clarté des plans sonores bien différenciés et précision rythmique dans les attaques. Comme à son habitude, Rattle fait ressortir de nombreux détails dans les *piani*, n'échappant pas en quelques endroits à une lecture un rien séquentielle. La

splendeur des timbres du LSO reste toutefois un régal tout du long, tant Rattle s'évertue ainsi à les mettre en valeur, sans jamais oublier d'insister sur les réparties ironiques et grinçantes aux bois, rappelant en cela plusieurs sonorités audibles dans le *Concerto pour orchestre* de Bartók ou les *Symphonies* de Mahler (dont Rattle est un spécialiste : voir notamment son coffret intégral en 2018).

Souvent imprévisible, ce premier mouvement force l'attention par son alternance de *tutti* impressionnants de déflagration sonore, en contraste avec les passages à l'esprit plus populaire et forain, sans parler de la course à l'abîme du *Presto*, avec des cordes en *fugato*, ici très nerveuses. Le bref deuxième mouvement, *Moderato con moto*, fait davantage de place aux sonorités piquantes, tour à tour évanescentes et morbides, le tout merveilleusement étagé par Rattle, avant la conclusion majestueuse entonnée par les cors, aidés des flûtes, puis des violons en scansion. Le *Largo* qui suit entonne une mélodie narrative au basson, presque en sourdine, bientôt reprise par les autres vents. Le ton chambriste accompagne une musique plus descriptive, qui laisse entrevoir entre les lignes les premières désillusions de Chostakovitch face au régime totalitaire soviétique. Rattle ne s'y trompe pas et ne verse jamais dans le triomphalisme, notamment dans l'*Allegro* conclusif. La toute fin se montre ainsi particulièrement glaçante avec sa scansion menaçante aux contrebasses, qui s'équilibre peu à peu avec la mélodie principale, mais sans jamais lui laisser prendre le dessus. Les dernières notes énigmatiques au célesta gardent suffisamment d'ambiguïté et de distance pour préserver la hauteur de vue attendue.

Avant ce morceau de bravoure mémorable et évidemment applaudi longuement, le concert avait débuté sous des hospices tout aussi enthousiasmants avec le *Concerto pour violon* de Brahms interprété par une **Isabelle Faust** (née en 1972) en état de grâce. La violoniste allemande n'a pas son pareil pour se jouer de toutes les difficultés techniques avec une facilité

déconcertante, ce qui lui permet de laisser libre cours à son art interprétatif, toujours d'une grande classe. Les parties verticales très engagées la voient littéralement cravacher son instrument, en des tempi mesurés qui restent toujours en phase avec les volontés de Rattle. Très attentives dans ses nombreux dialogues avec les vents, Faust s'apaise ensuite avec des notes bien déliées, laissant s'épanouir toute l'expressivité des couleurs mises en avant par le chef, qui refuse tout pathos excessif. La surprise du premier mouvement vient de la cadence utilisée, qui délaisse celle du créateur et dédicataire Joseph Joachim, pour lui préférer celle composée par Ferrucio Busoni en 1913. Isabelle Faust avait déjà fait ce choix lors de la gravure de ce *Concerto* avec Daniel Harding (Harmonia Mundi, 2011), confirmant tout le bien que l'on pense de cette cadence lunaire, avec les timbales en accompagnement.

La longue introduction aux vents de l'*Adagio* permet ensuite au merveilleux hautbois solo tenu par **Olivier Stankiewicz** de se distinguer, en un son velouté à fleur de peau, que l'on retrouve dans la conclusion de ce mouvement, aidé cette fois des cors, avec le même tapis de velours suspendu. Le *finale* sautillant confirme qu'Isabelle Faust sait tout faire, en maîtresse souveraine de son instrument, sans jamais perdre de son allant et de son raffinement. Après cette prestation de haute volée, l'Allemande s'adresse au public en français pour lui annoncer un bis aussi surprenant que délicieux, dédié à l'un des caprices de Charles-Auguste de Bériot. De quoi conclure la première partie du concert, tout de fantaisie et de malice réunies.

Paris, Philharmonie, le 10 mars 2024. BRAHMS : Concerto pour violon. CHOSTAKOVITCH : Symphonie n° 4. Isabelle Faust (violon), Orchestre symphonique de Londres, Simon Rattle (direction musicale). A l'affiche de la grande salle Pierre Boulez à la Philharmonie de Paris, le 10 mars 2024. Photo : Antoine Benoit-Godet/Cheeese.

VIDEO : Semyon Bychkov dirige la 4ème Symphonie de Chostakovitch à la tête du WDR Orchester

---

CRITIQUE, concert. BERLIN, Philharmonie, le 2 mars 2024. BRUCKNER : Symphonie en fa mineur, dite « 00 », et Symphonie en ré mineur, dite « annulée ou 0 ». Berliner Philharmoniker / Christian Thielemann.

L’année 2024 célèbre le 200e anniversaire de la naissance d’Anton Bruckner par deux raretés peu données au concert comme au disque : voilà l’occasion de découvrir les deux symphonies que le compositeur autrichien a écarté de la numérotation de son catalogue (au-delà des neuf autres bien connues), avec le spécialiste Christian

Thielemann, à la tête de l’un des tous meilleurs orchestres au monde, le Philharmonique de Berlin. Le chef allemand s’est déjà illustré dans ce répertoire avec ses autres phalanges favorites, à Vienne, puis Dresde, autour de deux intégrales des onze symphonies du maître de Saint-Florian.



Outre une *Ouverture* en sol mineur et un Psaume 112, la *Symphonie* en fa mineur (1863) est composée pour la fin des études avec le chef d’orchestre Otto Kitzler, à Linz. A l’instar de son cadet Brahms, Bruckner aborde tardivement le genre symphonique, en travailleur infatigable déjà accablé par son perfectionnisme. A 39 ans, il a déjà derrière lui une

longue carrière de chef de choeur et d'organiste réputé, sans parler de la réussite du concours de professeur de musique au Conservatoire de Vienne, en 1861. Avant sa nomination dans la capitale, il présente sa symphonie de fin d'études à son professeur, qui la rejète comme « *insuffisamment inspirée*« .

L'audition de la «Symphonie 00» surprend d'emblée par son style davantage tourné vers le passé, qui rappelle Mendelssohn et Schumann en maints endroits. Dirigeant sans partition tout au long de la soirée, Christian Thielemann embrasse ses troupes de son attention millimétrée, en architecte qui croit à cet ouvrage sous-estimé. Le son plein et généreux imprime des *tempi* assez vifs dans les *tutti*, parallèlement à la révélation de nombreux détails dans les parties plus pastorales, à la respiration plus apaisée. On reconnait déjà le tempérament de Bruckner dans les envolées péremptoires et dantesques aux cordes, tandis que les solos, souvent confiés aux bois, servent une atmosphère globalement lumineuse et optimiste, en contraste. A l'inverse des autres symphonies que Bruckner a constamment retravaillé toute sa vie, celle-ci ne comporte qu'une seule version, ce qui lui donne une certaine fraicheur dans son élan juvénile et naturel. Outre sa perfection technique dans l'expression des couleurs, le **Philharmonique de Berlin** impressionne tout du long par sa précision pour affronter les nombreuses ruptures imposées par le chef, en maître des nuances et des changements de *tempi*.

Après l'entracte, place à un ouvrage dont le style initial fait immédiatement penser à Bruckner, par son frémissement nerveux aux cordes, comme son orchestration plus « wagnérienne », grâce à l'appoint des cuivres. Initiée en 1864, la *Symphonie en ré mineur* a été achevée cinq ans plus tard, après la création de la *Première symphonie* numérotée (1866). Il s'agit donc, si on inclut la symphonie d'étude, de la *Troisième symphonie* de Bruckner, mais rapidement reniée et surnommée « die Nullte » (la « 0 »), par l'auteur lui-même. A l'écoute, on tient pourtant là un ouvrage passionnant, malgré

quelques faiblesses, notamment un trio évanescent au III et un finale un rien confus.

En peu de temps, le langage de Bruckner est devenu plus affirmé, des nombreux dialogues entre les pupitres de cordes, au souffle mélodique ardent qui parcourt tout l'orchestre : Thielemann se saisit de cette nouvelle maitrise en jouant plus encore sur la révélation des détails, sans parler du soin porté aux transitions ou à la relance électrique du discours musical. L'*Andante* fait valoir un thème tout en fragilité aux cordes, tout en mettant en valeur les envolées aériennes aux bois, avant un contrechamps déchirant aux altos. Le *Scherzo* surprend ensuite par sa brève coda en forme de péroraison, rompant avec le style habituel ultérieur, aux répétitions verticales volontairement hypnotiques. Étourdissant de virtuosité maîtrisée sous la baguette de Thielemann, le *Finale* prend des allures grisantes aux cordes, rappelant l'art vivace de Mendelssohn.

_____

CRITIQUE, concert. Berlin, Philharmonie, le 2 mars 2024. BRUCKNER : Symphonies « 00 » et « 0 ». Berliner Philharmoniker, Christian Thielemann (direction). Photos (c) Frederike van der Straeten et Florent Coudeyrat.

AUDIO : Christian Thielemann dirige l'*Allegro* de la Symphonie 0 (dite « annulée ») à la tête du Philharmonique de Vienne

CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 28 février 2024. VERDI : Falstaff. Jacopo Spirei / Giampaolo Bisanti.

Le tout dernier opéra de Giuseppe Verdi, *Falstaff* (1893), fait parti de ces ouvrages dont on n'a pas fini d'explorer les richesses, tant celui-ci regorge d'inventivité dans les moindres recoins de la partition, tout particulièrement au niveau de l'orchestration pétillante et quasi-pointilliste dans sa caractérisation des situations. A presque 80 ans, le maître italien émerveille par sa capacité à varier les atmosphères, de la verve haute en couleurs du rôle-titre, ridiculisé pour ses petitesses et sa vantardise, aux mélodies plus épanouies des deux jeunes tourtereaux Fenton et Nannetta (dont le lyrisme frémissant évoque le vérisme, alors en ascension). Que dire, aussi, de la palette subtile aux bois pour ciseler les atmosphères fantastiques au dernier acte, avant une magistrale fugue entre les dix interprètes pour conclure l'opéra ? Coté chant, Verdi laisse de côté la primauté d'une expression ardente pour préférer un quasi *parlando* continu, à même de coller au plus près des situations comiques. Avec l'aide du compositeur et librettiste Arrigo Boito,

Verdi rend ainsi un digne hommage à son dramaturge préféré, Shakespeare, tout en faisant mentir le fielleux Rossini (qui avait déclaré que Verdi n'avait pas la fibre comique).

Pour mettre en valeur cet ultime chef d'oeuvre, l'**Opéra Royal de Wallonie-Liège** a eu la bonne idée de reprendre la production très réussie de **Jacopo Spirei** (né en 1974), qui avait été créée en 2017 à Parme : l'ancien assistant de Graham Vick donne d'emblée le ton en montrant un immense drapeau britannique en guise de rideau de scène, aussi défraîchi et sale que Falstaff lui-même. La transposition contemporaine montre le laisser-aller du vrai-faux héros, autant dans son aspect physique dégradé que son intérieur exigu. Très fidèle au livret, ce travail s'appuie sur un décor déstructuré et volontiers cubiste, qui ravit par sa fantaisie bon enfant, tout en insistant sur les oppositions sociales entre les protagonistes. Les éclairages très variés, comme les costumes inventifs, donnent une identification visuelle de toute beauté, même si la dernière partie reste plus timide dans l'évocation du merveilleux.

Avec **Pietro Spagnoli**, on tient un des meilleurs interprètes du rôle-titre, capable de rendre crédible la grandeur tragique de ce noble désargenté, par un mélange subtil entre verbe éloquent et prétention ridicule. C'est peu dire qu'il possède le physique du rôle, autour d'une présence scénique qui impressionne tout du long, entre débit sonore, aussi fluide que parfaitement articulé. On aime aussi l'autorité naturelle de **Simone Piazzola** (Ford), à la projection insolente de facilité sur toute la tessiture, de même que le timbre velouté et harmonieux de **Marianna Pizzolato** (Mrs Quickly), toutefois

plus timide dans le médium. Tout le reste du plateau se montre d'une homogénéité superlative, à l'instar d'une **Marie-Andrée Bouchard-Lesieur** (Meg Page), toujours aussi impressionnante au niveau technique.

Falstaff ne saurait être réussi sans un maestro accompli dans la fosse : ainsi de **Giampaolo Bisanti**, qui confirme là tout le bien qu'on pense de lui (voir notamment les récents *Contes d'Hoffmann in loco*), en directeur musical attentif à la mise en place de ce bijou de précision qu'est *Falstaff.* Le geste vif et allant reste toujours au plus près de la narration, sans jamais couvrir ses chanteurs (hormis dans la *fugue* conclusive, un rien trop sonore). De quoi donner beaucoup de hauteur à l'ensemble, à même d'expliquer l'accueil chaleureux du public, venu en nombre pour l'occasion.

CRITIQUE, opéra. Liège, Opéra Royal de Wallonie, le 28 février 2024. VERDI : Falstaff. Pietro Spagnoli (Falstaff), Carolina López Moreno (Alice Ford), Marie-Andrée Bouchard-Lesieur (Meg Page), Marianna Pizzolato, Anna Maria Chiuri (Mrs Quickly), Francesca Benitez (Nannetta), Simone Piazzola (Ford), Giulio Pelligra (Fenton), Alexander Marev (Dr Caius), Pierre Derhet (Bardolfo), Patrick Bolleire (Pistola), Giampaolo Bisanti (direction musicale) / Jacopo Spirei (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Wallonie à Liège jusqu'au 9 mars 2024, puis au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, le 16 mars. Photos : ORW-Liège / J. Berger.

VIDEO : Teaser de « Falstaff » selon Jacopo Spirei à Liège

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 13 février 2024. T. Wilson, P. Pati, Q. Kelsey… BELLINI : Beatrice di Tenda. Peter Sellars / Mark Wigglesworth

***Beatrice di Tenda*, avant-dernier opéra de Vincenzo Bellini, fait son entrée au répertoire de l'Opéra de Paris : un événement incontestable, tant ce diamant noir drapé de mille beautés vénéneuses envoûte tout du long, magnifié par une direction de haut vol.**



Echec à sa création, *Beatrice di Tenda* (1833) pâtit alors de sa proximité avec le chef d'oeuvre *Norma*, créé deux ans plus tôt : loin d'être une pâle copie comme l'ont répété à l'envi ses pourfendeurs, l'avant-dernier ouvrage lyrique de Bellini impressionne par son atmosphère résolument sombre, d'une intensité psychologique digne d'un huis-clos étouffant (ce qui n'échappe pas à la perspicacité du metteur en scène **Peter Sellars**, nous y reviendrons). On aura rarement entendu Bellini aussi inspiré par un drame, imposant la concentration sur les états d'âme de ses protagonistes dès le début de l'opéra, étirant plus encore ses mélodies pour embrasser les angoisses sourdes, qui planent comme autant de menaces à venir. Son écriture montre aussi davantage d'épure pour coller à la vérité théâtrale du livret, offrant à ses personnages de nombreuses réparties a capella, en contraste avec les envolées belcantistes attendues. Excédé par les retards de son librettiste, Bellini doit composer sa partition quasiment d'un trait, ce qui lui donne finalement une sorte d'évidence dans ses enchaînements naturels, et ce malgré la répétition de certains motifs mélodiques. Si le livret de **Felice Romani** a été écrit à la hâte entre plusieurs projets, il reste l'un de

ses plus ambitieux au niveau littéraire, en donnant à ses personnages une complexité peu commune, entre obscurs complots et ambiguïtés de sentiments. Peu à peu, malgré une action réduite, les nombreux non-dits textuels créent une sorte de suspens intriguant, à même de donner toute son originalité à l'ouvrage.

Il fallait certainement un metteur en scène de la trempe de Peter Sellars, plus connu pour son travail avec ses contemporains John Adams et Kaija Saariaho (voir notamment *Only the sound remains*, ici-même en 2016), pour nous aider à pénétrer les arcanes de ce drame complexe. Sellars choisit d'enfermer tout son petit monde dans l'étroitesse d'une sorte de Palais métallique, aux hauts murs sécurisés, dont le jardin labyrinthique se déploie en majesté au milieu de la scène. Même si Sellars nous refait le coup du décor unique pendant toute la représentation, il faut lui reconnaitre une capacité à revisiter le plateau d'une variété d'éclairage splendide : de quoi faire ressortir plusieurs motifs géométriques en arrière-scène, comme une métaphore de l'esprit perturbé de Filipo Visconti (un lointain ancêtre du cinéaste Luchino Visconti), dont l'autoritarisme n'est qu'un leurre pour masquer sa faiblesse. La transposition contemporaine fait apparaitre les inévitables treillis et kalachnikovs pour entourer le monarque paranoïaque, mais surprend par ses jardiniers affairés à plusieurs moments de l'action : comme si ces petits gestes quotidiens immuables rassuraient les angoisses de Visconti, emporté dans un drame qui le dépasse. Si la direction d'acteurs reste l'atout principal de Sellars, on regrette toutefois que ce travail n'insiste pas davantage sur la compréhension des enjeux en début d'opéra, où l'on peine à percevoir les jeux de masque amoureux entre les personnages.

Quoi qu'il en soit, la force théâtrale qui se dégage de cette production permet de maintenir tout du long la tension, et ce d'autant plus que la direction de **Mark Wigglesworth** (né en

1964) est l'une des plus passionnantes qu'il nous ait été donné d'entendre dans le répertoire de belcanto. Il faut entendre comment le chef britannique ralentit les *tempi* pour ciseler les phrasés d'une respiration toujours en lien avec le récit : le respect des silences et l'allègement des textures donnent aux chanteurs un confort sonore d'un luxe inouï, leur permettant de ne jamais forcer leur instrument face à la fosse.

Le plateau vocal réuni a la particularité d'offrir à ses interprètes autant de prises de rôle, ce qui a pu dérouter les amateurs de belcanto très présents dans la salle, qui auraient volontiers espéré une Jessica Pratt dans le rôle-titre. Avec **Tamara Wilson**, on trouve une Beatrice d'une vaillance redoutable dans l'aigu, parfois un peu dur, à l'intensité théâtrale toujours éloquente. On pourrait souhaiter davantage de souplesse et de rondeur dans les vocalises, mais la soprano américaine impressionne une nouvelle fois par la force de son incarnation, très touchante également dans les réparties plus intimistes. Si Tamara Wilson ne convainc pas autant que lors de ses autres prestations parisiennes récentes (notamment ici-même dans Turandot), on ne peut qu'applaudir son audace et sa curiosité pour tous les répertoires.

A ses côtés, **Quinn Kelsey** impose un Filippo Visconti d'une humanité déchirante, faisant valoir ses qualités d'articulation et sa projection toute de résonance sonore. Son timbre légèrement fatigué colle bien au rôle de souverain désorienté, offrant un contraste parfait avec la jeunesse rayonnante de **Pene Pati** (Orombello). Le ténor samoan fait valoir ses habituelles qualités en pleine voix, entre timbre solaire et précision de la diction. Le médium est plus terne en comparaison, mais parvient toutefois à tenir la distance. Son frère **Amitai Pati** (Anichino) a certes des moyens plus modestes, mais donne des trésors de subtilité et de souplesse d'émission pour ce petit rôle. Enfin, **Theresa Kronthaler** souffle le chaud et le froid en Agnese, avec quelques

difficultés d’intonation dans le suraigu en première partie, avant d’emporter l’adhésion par la chaleur de son incarnation, très investie au niveau dramatique.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 13 février 2024. BELLINI : Beatrice di Tenda. Tamara Wilson (Beatrice di Tenda), Quinn Kelsey (Filippo Visconti), Theresa Kronthaler (Agnese del Maino), Pene Pati (Orombello), Amitai Pati (Anichino), Taesung Lee (Rizzardo del Maino), Choeur de l’Opéra national de Paris, Ching-Lien Wu (chef de chœur), Orchestre de l’Opéra national de Paris, Mark Wigglesworth (direction musicale) / Peter Sellars (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra Bastille jusqu’au 7 mars 2024. Photo : Franck Ferville /ONP.

VIDEO : Teaser de « Beatrice di Tenda » selon Peter Sellars à l’Opéra Bastille

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 3 février 2024. SCHUBERT : L’Autre

voyage. Silvia Costa / Raphaël Pichon.

Depuis sa création en 2006 par Raphaël Pichon, l'ensemble sur instruments anciens Pygmalion donne une place prépondérante au répertoire germanique : en s'intéressant cette fois à des raretés absolues de Franz Schubert, on tient là un des spectacles les plus réjouissants de ce début d'année, à savourer d'urgence !



Malgré son décès prématuré à seulement 31 ans, Franz Schubert a eu le temps de composer près de mille partitions, auxquelles s'ajoutent de nombreuses autres inachevées, comme la célèbre *Symphonie en si mineur* (1822), au surnom éponyme. Pour autant, on ne peut s'empêcher de rêver aux autres chefs d'oeuvre que Schubert aurait composé s'il avait pu vivre jusqu'à 77 ans, l'âge vénérable atteint par l'un de ses modèles, Joseph Haydn.

Si son compatriote autrichien était mort à 31 ans, il n'aurait légué qu'une vingtaine de symphonies (sur 106 au total), dix quatuors à cordes (sur 70) et aucun de ses trois oratorios – autant d'ouvrages pour lesquels «Papa Haydn» reste aujourd'hui encore incontournable.

Plutôt que de s'en tenir à ces regrets, le chef français **Raphaël Pichon** (né en 1984) a eu la bonne idée de s'intéresser aux raretés schubertiennes, dont il estime qu'environ 30% du legs n'est jamais joué, en France comme à l'étranger. De quoi monter un spectacle original regroupant de larges extraits de la vingtaine de projets scéniques du compositeur autrichien, auxquels s'ajoutent des oeuvres sacrées (principalement *Lazarus*) et plusieurs fragments de *Lieder* (dont certains orchestrés par Brahms, Liszt ou Reger), avec quelques courtes pièces symphoniques pour apporter des respirations apaisées. Afin de palier au risque de collage maladroit, les équipes réunies pour l'occasion ont réécrit en partie ou en totalité les paroles de nombreux extraits, tout en faisant adapter les transitions orchestrales par **Robert Percival** : un véritable travail de création à plusieurs mains. Avant de crier au sacrilège, les puristes se doivent d'écouter ce spectacle, sur scène ou sur France Musique (diffusion le 9 mars prochain), pour saisir combien de chefs d'oeuvre complètement inconnus trouvent ainsi une mise en lumière amplement méritée.

Pour rassembler ces oeuvres, Raphaël Pichon, **Antonio Cuenca Ruiz** (dramaturge) et **Silvia Costa** (également chargée de la mise en scène et de la scénographie) ont imaginé un argument centré autour de la mort d'un enfant, un tabou bien ancré dans la plupart des sociétés européennes. Il est conseillé de lire au préalable l'argument développé dans le programme de salle ou sur le site internet de l'**Opéra-Comique**, afin de démêler au mieux le propos fantastique, mâtiné de récit initiatique, du livret. Comment faire son deuil face à l'injustice que représente la perte de son enfant ? Comment continuer à vivre et ne pas être étouffé par le complexe du survivant ? Si la

mise en scène de Silvia Costa a parfois tendance à sursignifier le propos par ses citations philosophiques en arrière-scène, elle donne beaucoup de caractère à l'ensemble par sa direction d'acteur dynamique : quel plaisir de voir ses saynètes montées à vue comme autant de tableaux virevoltants et inattendus, de la noirceur minimaliste des premières scènes dans la pénombre aux envolées étourdissantes du choeur, en deuxième partie ! L'ancienne assistante de Romeo Castellucci n'hésite pas à surprendre par ses audaces formelles et volontairement incommodantes, comme cette scène sanglante d'autopsie au début. Mais elle sait aussi se faire plus poétique en contraste, lorsqu'elle montre une sorte de Parque qui brise le fil d'une vie, ou lors des scènes bouleversantes en fin d'opéra, lorsque père et fils s'apaisent pour accepter mutuellement leur destinée, en deux mondes diamétralement séparés.

Il fallait assurément des interprètes à la hauteur de ce sujet délicat, ce que sont à l'évidence tous les solistes réunis, sans exception. Ainsi de **Stéphane Degout**, pour qui Pichon a imaginé le spectacle, suite à la réussite de leur précédent projet appelé «*Mein Traum*» (un hommage aux musiques de Weber, Schubert et Schumann, donné en concert et préservé par un disque paru chez Harmonia Mundi, en 2022). Le baryton français donne à ses phrasés des trésors d'humanité, où chaque mot est pesé au service du sens, en une sensibilité jamais affectée et toujours juste. Que dire aussi du chant velouté de **Siobhan Stagg**, qui émerveille par la conduite de la ligne, tout aussi incarnée et naturelle, à l'instar d'un **Laurence Kilsby** très touchant dans l'équilibre soyeux entre les registres. Son timbre clair donne une pureté angélique à chacune de ses interventions, bien en phase avec son personnage allégorique représentant l'Amitié. Dans ce concert de louanges, on n'oublie pas le jeune **Chadi Lazreq** (L'Enfant), qui touche au coeur dans sa première intervention au piano par sa grâce et sa douceur. Très à l'aise, il n'a pas à rougir de la comparaison avec ses ainés et reçoit fort logiquement une

ovation chaleureuse à l'issue de la représentation, à leurs côtés.

Outre un **Choeur Pygmalion** aussi homogène qu'investi, on aime la formation éponyme sur instruments d'époque dirigée de main de maître par **Raphaël Pichon** : la baguette nerveuse du Français n'aime rien tant que les passages subtils, où la respiration et les phrasés bien déliés font merveille, avant une mise en contraste vigoureuse dans les parties verticales, à la pulsation rythmique endiablée. Du grand art au service d'un compositeur que l'on croyait bien connaitre et que l'on n'a pas fini de redécouvrir : Pichon laisse entendre dans le programme qu'une suite pourrait être donnée à ce spectacle, tant la matière musicale est grande. A suivre !

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 3 février 2024. SCHUBERT : L'Autre voyage. Avec Stéphane Degout (L'Homme), Siobhan Stagg (L'Amour), Laurence Kilsby (L'Amitié), Chadi Lazreq (L'Enfant), Orchestre et choeur Pygmalion, Raphaël Pichon (direction musicale) / Silvia Costa (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra-Comique jusqu'au 11 février 2024, puis les 6 et 8 mars 2024 à l'Opéra de Dijon. Photos : S. Brion / Opéra-Comique.

VIDEO : Teaser de « L'Autre voyage » d'après Schubert à l'Opéra Comique

CRITIQUE, opéra. PARIS, Philharmonie, le 28 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten (“Les Soldats”). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev… Calixto Bieito / François-Xavier Roth.

Après Cologne (où nous avons assisté au spectacle) et Hambourg, Paris accueille à son tour cette production des *Soldats* de Bernd Aloïs Zimmermann imaginés par le trublion espagnol Calixto Bieito – ici dans une mise en espace saisissante, montée avec trois fois rien pour mettre en valeur un ouvrage aux dimensions hors-norme, qui justifie tous les superlatifs : personne n’en sortira indemne, pas même son compositeur, à la fin de vie tragique.



Composer un opéra lorsqu'on appartient à l'avant-garde sérielle, dans la foulée de la deuxième guerre mondiale, est en soi un acte provocateur, tant cette forme parait alors à l'agonie. Pour autant, le compositeur allemand **Bernd Alois Zimmermann** (1918-1970) relève le défi en adaptant la pièce ***Les Soldats*** (1776) de Jakob Lenz, un dramaturge qui avait déjà inspiré Berg pour son *Wozzeck*. L'admiration de Zimmermann pour Berg explose par tous les pores dans cet ouvrage colossal, élaboré lors d'une longue gestation, de la commande initiale de l'Opéra de Cologne en 1958 jusqu'à la création triomphale en 1965. Réputée injouable avant la création, la musique des *Soldats* impressionne d'emblée par la masse des moyens réunis, qui explique pourquoi elle est si rarement donnée (la précédente production scénique à Paris date de… 1994, dans une mise de Harry Kupfer à l'Opéra Bastille). Près de cent instrumentistes réunis autour d'un plateau vocal tout aussi pléthorique (15 solistes) empoignent l'introduction en forme de magma en fusion : avec l'explosion atonale des multiples

instruments, comme indépendants les uns des autres, on peine à se raccrocher à l'un d'entre eux, si ce n'est au rythme implacable des timbales. La furia assourdissante de décibels annonce la couleur par son ton uniforme : pas question, ici, de joyeuseté et encore moins d'expression d'une mélodie, si ténue soit-elle.

Cette violence sonore, entre chatoiement des timbres et ruptures brutales des vents et percussions, est indissociable de la personnalité complexe de Bernd Alois Zimmermann, qui fascine à plus d'un titre. Contrairement à Boulez ou Stockhausen, le compositeur allemand a connu les affres du Deuxième conflit mondial en étant mobilisé sur le front russo-polonais. Bien avant le suicide qui devait mettre fin à ses jours, le traumatisme de cette période se ressent dans son chef d'oeuvre lyrique, très sombre sur la nature humaine. La « masculinité toxique » (pour utiliser une expression contemporaine) conduit ainsi à la répétition inéluctable des catastrophes : les guerres, de génération en génération, et peut-être plus encore la peur de l'anéantissement définitif de l'humanité, suite à un bombardement nucléaire.

Comme à son habitude, **Calixto Bieito** dépeint ce contexte avec une violence exacerbée, insistant sur les conséquences du patriarcat triomphant lors d'une saisissante scène de viol collectif, où les hommes, immobiles et alignés, se partagent leur victime, aussi déboussolée qu'offerte. De quoi rappeler combien la lâcheté se cache derrière l'anonymat du costume de chaque soldat, lui faisant finalement renoncer à son humanité. Si on peine parfois à saisir les enjeux de chaque tableau, tant Zimmermann passe de l'un à l'autre dans une même scène, le travail de Bieito impressionne par sa force brute, toujours en lien avec les moindres inflexions musicales. Les éclairages crus, comme l'insistance sur les mouvements saccadés du choeur, renforcent ce huis-clos toujours plus étouffant, qui s'épanouit sur le plateau tout en longueur situé derrière l'orchestre. Le plateau vocal réuni y imprime une tension

dramatique d’un engagement constant, tant celui-ci possède les moyens techniques requis, jusque dans le moindre second rôle. Honneur avant tout à Emily Hindrichs, qui force l’admiration par son aisance sur toute la tessiture, entre facilité de projection et expression d’un timbre radieux.

La plus grande ovation de la soirée revient toutefois à **François-Xavier Roth**, qui relève le défi d’une parfaite mise en place des effectifs collossaux répartis dans toute la grande salle de la **Philharmonie de Paris**, en des effets de spatialisation nombreux et spectaculaires. Du grand art, qui fait honneur à ce monument, toujours aussi impressionnant d’éloquence tragique, qu’est *Les Soldats*.

_____

CRITIQUE, opéra. COLOGNE, Philharmonie, le 18 janvier 2024. B. A. ZIMMERMANN : Die Soldaten (“Les Soldats”). T. Tomasson, E. Hindrichs, N. Borchev… Orchestre du Gürzenich de Cologne, François-Xavier Roth (direction musicale) / Calixto Bieito (mise en scène). A l’affiche de la Philharmonie de Paris, le 28 janvier 2024. Photos : Emmanuel Andrieu.

VIDEO : LE CONCERT INTEGRAL DU 21/01/2024 A L’ELBPHILHARMONIE DE HAMBOURG

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal de Versailles, le 27 janvier 2024. BODIN DE BOISMORTIER : Don Quichotte chez la duchesse. Hervé Niquet / Corinne et Gilles Benizio (alias Shirley et Dino).

Il est rare qu'un ouvrage lyrique devienne autant indissociable de l'orchestre qui a contribué à lui rendre ses lettres de noblesse : ainsi de l'opéra-ballet *Don Quichotte chez la duchesse* (1743) de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), qui fut joué par l'ensemble d'Hervé Niquet, le Concert Spirituel, dans la foulée de sa fondation en 1987. Les reprises scéniques de 1996 n'étaient finalement que le prélude à la renaissance de l'ouvrage dans une nouvelle et ébouriffante mise en scène confiée à Shirley et Dino (vue à Montpellier en 2015), avant que disque et dvd n'immortalisent l'événement pour fêter les 35 ans de la formation sur instruments d'époque.



Un enregistrement multi-récompensé, jusque dans la presse européenne, qui explique pourquoi **Château de Versailles Spectacles** a fait de cette production un étendard de ses spectacles : de quoi démontrer combien rire et bonne humeur peuvent aisément se conjuguer avec l'indispensable qualité artistique. Contemporain de *Platée* (1745) de Jean-Philippe Rameau, ce *Don Quichotte* permet à la musique haute en couleurs de Boismortier de s'épanouir autour de plusieurs saynètes savoureuses qui moquent la crédulité du héros, accompagné du pleutre Sancho Pança. Une Duchesse le poursuit de ses assiduités pour lui faire oublier sa fameuse Dulcinée, tout en lui faisant rencontrer le magicien Merlin, ainsi que d'exotiques japonais en fin d'ouvrage. Dans le même temps, le Duc joue les maîtres de cérémonie pour mieux se rire de Don Quichotte, en construisant la farce au fur et à mesure comme une pièce en cours de répétition, entre vrai-faux amateurisme et joyeuseté bon enfant avec le choeur.

La partie de comédie étant perdue, **Shirley** et **Dino** ont libre cours pour nous embarquer dans leur fantaisie pétrie de

tendresse et de clins d'oeil burlesques, toujours en lien avec la progression de la partition chantée. Il faut voir comment la scénographie intègre les artifices baroques, les modernisant pour mieux leur rendre hommage, sans jamais oublier de provoquer le rire par leur usage décalé. On ne dévoilera pas les nombreux gags de ce spectacle évolutif, toujours légèrement différent selon les soirées, qui multiplie les digressions et les anachronismes volontaires. Le quatrième mur avec le public est ainsi cassé à plusieurs reprises, grâce aux interventions désopilantes d'**Hervé Niquet**, très sollicité, et pas seulement dans la fosse.

On ne peut imaginer meilleur défenseur que le **Concert Spirituel** dans ce répertoire, de même que le plateau vocal réuni, de haute qualité. Ainsi de l'aérien et lumineux **Mathias Vidal** en Don Quichotte, ou du pénétrant et débonnaire **Marc Labonnette** en Sancho Pança. **Chantal Santon Jeffery** (Altisidore) n'est pas en reste dans la virtuosité et l'agilité, tandis que **Nicolas Certenais** (Merlin) fait valoir un timbre superbe, bien qu'un peu raide au niveau de l'articulation. Seule **Lucie Edel** déçoit en comparaison avec une prononciation trop approximative. Mais c'est surtout **Gilles Benizio** qui tient le spectacle sur toutes ses épaules par ses réparties lunaires et délicieusement ingénues, bien épaulé par un complice Hervé Niquet, aussi bon comédien que chef.

CRITIQUE, opéra. VERSAILLES, Opéra Royal de Versailles, le 27 janvier 2024. BODIN DE BOISMORTIER : Don Quichotte chez la duchesse. Mathias Vidal (Don Quichotte), Marc Labonnette (Sancho Pança), Chantal Santon Jeffery (Altisidore, La Reine du Japon), Nicolas Certenais (Montésinos, Merlin, Le Traducteur), Gilles Benizio (Le Duc, Le Japonais), Lucie Edel (Une paysanne, Une amante, Le «joli Sapajou»), Charles Barbier

(Un amant). Le Concert Spirituel / Hervé Niquet (direction musicale) / Corinne et Gilles Benizio, alias Shirley et Dino (mise en scène). Photos : Opéra Royal de Versailles.

VIDEO : Laurent Brunner nous parle de « Don Quichotte chez la duchesse » de Bodin de Boismortier

---

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 22 janvier 2024. MOZART / BRUCKNER. Emanuel AX (piano), Myung-Whun CHUNG (direction).

Parmi les événements de la saison à la **Philharmonie de Paris,** la venue de l'**Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam** fait logiquement salle comble, autour d'un programme des plus réjouissants. On retrouve en effet en première partie un des *Concertos pour piano* de **W. A. Mozart**, véritable jardin secret cultivé tout au long de sa courte vie, à même de rappeler ses qualités de soliste virtuose du piano, étourdissantes dès son enfance prodige. Composé pendant la prolifique année 1784 où pas moins de six concertos pour piano (14 à 19) voient le jour, le *Dix-Septième* fait partie des pièces maîtresses, tant son atmosphère galante et enjouée séduit d'emblée, faisant une part non négligeable aux vents, ici parfaitement rendus par le

pupitre aux envolées aériennes de la phalange amstellodamoise.

Si le piano serein et sans excès, aux notes bien déliées, d'**Emanuel Ax** (né en 1949) respecte l'esprit de la partition, on reste parfois sur sa faim en matière de prise de risque, loin de l'électricité attendue pour le concert. L'accompagnement sans aspérités et sans nuages de **Myung-Whun Chung** (né en 1953) va dans le même sens en tirant Mozart vers le 19ème siècle, en un refus assumé du pathos, entre lisibilité et clarté des plans sonores. Cette interprétation cérébrale sonne un peu froid, avec un manque de vélocité du soliste, parfois couvert dans les *tutti.* Le bis fait la part belle à un autre compositeur autrichien en la personne de Schubert, dont Ax interprète la *Sérénade crépusculaire D.957* en une
délicatesse sans effets, digne de son art, démontrant qu'il est davantage un maître de
l'intimisme qu'un concertiste.

Après l'entracte, la **Symphonie n° 7** (1884) d'**Anton Bruckner** trouve en Myung-Whun Chung un de ses défenseurs les plus ardents, lui qui dirige régulièrement la musique du « Maître de Saint-Florian » depuis de nombreuses années, notamment à la tête de l'Orchestre philharmonique de Radio France (dont il fut directeur musical de 2000 à 2015). Le geste implacable du chef coréen ne cherche pas à caresser l'auditeur dans le sens du poil, allant souvent à rebours des intentions du compositeur pour imposer un idéal de « musique pure » : on assiste à une sorte de mise à nue analytique, sans tension et sans pathos, où les différents thèmes sont peu différenciés. Mélodie principale et contre-chants sont souvent mis sur le même plan, au bénéfice d'une valorisation des dynamiques, en un élan brusque et un rien expédiés dans les *tutti* cuivrés, en contraste avec les parties apaisées ostensiblement ralenties. Cette lecture volontairement « neutre », un rien lunaire, ne peut laisser indifférent : on sait la capacité de la direction de Chung à provoquer enthousiasme ou rejet.

Malgré toutes les qualités sonores de l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, on avoue rester de glace à cette interprétation en forme de radiographie de la partition, qui refuse toute expressivité. Pour autant, les deux derniers mouvements de la symphonie semblent mieux résister à ce corset sévère, en mettant en valeur quelques détails superbes dans l'exploration des timbres – notamment les cors et tubas wagnériens en sourdine, comme en suspension, à la fin du III.

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Philharmonie, le 22 janvier 2024. MOZART : Concerto pour piano n° 17 / BRUCKNER : Symphonie n° 7. Emanuel AX (piano), Myung-Whun CHUNG (direction). Photo : Teatro alla Scala.

VIDEO : Myung-Whun Chung dirige la *Symphonie N°7* d'Anton Bruckner (à la tête de l'Orchestre Symphonique de Séoul)

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 16 janvier 2024. CILEA : Adriana Lecouvreur.

A. Netrebko, Y. Eyvazof, E. Semenchuk… David McVicar / Jader Bignamini.

Parmi les grand mélodrames initiés par le courant vériste, *Adriana Lecouvreur* (1902) figure parmi les plus mémorables, tant le destin tragique de l'héroïne reste indissociable de son personnage historique éponyme, une sorte de Sarah Bernhardt, très célèbre en son temps. C'est précisément la comédienne française qui remit au goût du jour en 1880 la vie amoureuse de l'ancienne égérie de Voltaire, autour d'un triangle amoureux vénéneux dont il est impossible de sortir indemne : Maurizio, écartelé entre l'amour d'Adriana et de sa rivale la Princesse de Bouillon, brouille les pistes de son identité pour mieux jouer sur tous les tableaux, laissant ses deux amantes se déchirer pour lui, en un jeu de masques finalement fatal pour Adriana.



Resté dans l'ombre de Puccini, **Francesco Cilea** composa peu et s'illustra surtout lors d'une brillante carrière académique d'inamovible directeur des Conservatoires de Palerme puis Naples, formant plusieurs générations d'artistes. Son chef d'oeuvre *Adriana Lecouvreur* impressionne par son inspiration mélodique envoûtante, même si on peut lui reprocher un livret au début peu lisible, tant les personnages s'entrecroisent en un ballet tourbillonnant, pour mettre en relief l'énergie populaire de la Comédie-Française. Cette vitalité est heureusement admirablement saisie par la production imaginée par **David McVicar,** qui fait là une nouvelle halte bienvenue à Paris (ici-même en 2015), après avoir triomphé sur les plus grandes scènes européennes. D'emblée, McVicar donne à voir de multiples saynètes bien différenciées pour figurer les corps de métiers à l'ouvrage, avant de recentrer l'attention sur les enjeux entre les personnages. Le caractère mélancolique de Michonnet, amoureux en secret d'Adriana, s'incarne ainsi dans

ses postures passives et résignées, là où Quinault et Poisson font preuve d'une jeunesse rayonnante, *a contrario*. Attentif aux oppositions sociales, McVicar n'en oublie pas de rappeler la condition toujours modeste d'un acteur à cette époque, au moyen d'une scénographie très réaliste, qui explore les mirages de la scène comme l'envers de son décor, plus trébuchant en coulisses. Si ce travail reste finalement d'une fidélité très classique au livret, on se délecte tout du long de la splendeur des décors et costumes, magnifiés par la variété des éclairages, pour nous emporter dans un délicieux voyage au temps d'Adriana.

Et quelle Adriana, en la personne d'**Anna Netrebko** ! On reste toujours autant bluffé, pour ce type de rôle où les qualités dramatiques sont déterminantes, par la capacité de la chanteuse russo-autrichienne à moduler ses phrasés d'infinies nuances. Pour autant, quelques limites sont audibles dans la projection, qui semble avoir du mal à se déployer sur l'ensemble de la tessiture, tandis que certaines notes sont prises par en dessous. Si la vaillance est encore timide, l'art de cette grande interprète nous émeut toujours autant dans les scènes intimistes, toutes très réussies. A ses côtés, le ténor azéri (et son mari à la ville) **Yusif Eyvazov** compose un Maurizio plus monolithique dans l'émission, mais d'une générosité toujours aussi intense dans l'expression ardente, parfois au détriment de ses comparses, balayés par sa puissance sonore. Le chant techniquement très solide d'**Ekaterina Semenchuk** (Princesse de Bouillon) montre davantage d'équilibre, autour d'un timbre suave. On attend toutefois davantage de noirceur et d'insolence vocale dans ce rôle, à l'instar d'un **Leonardo Cortellazzi** un rien trop timide dans les aspects plus troubles de l'Abbé de Chazeuil. A leurs côtés, **Ambrogio Maestri** (Michonnet) surprend par sa présence émouvante dans les réparties en demi-teintes, comme dans son articulation haute en couleurs, qui rappellent toutes les qualités d'interprète bouffe appréciées ailleurs (notamment ici-même dans l'Elixir d'Amour).

Outre ce plateau vocal de haut niveau, jusque dans le moindre second rôle, on découvre la direction tout en allègement et transparence de **Jader Bignamini**, qui n'en oublie jamais d'imprimer une fine tension dans les passages dramatiques. Assurément du grand art que ce geste tout en économie et en raffinement, qui exploite à merveille la variété de coloris du superlatif **Orchestre de l'Opéra de Paris**.

Florent Coudeyrat

Le 18 janvier, 12 jours après la Première de cette ***Adriana Lecouvreur*** avec le trio Netrebko / Eyvazov / Semenchuck, c'était au "cast B" de poursuivre l'aventure avec dans le rôle-titre, cette fois, la soprano napolitaine **Anna Pirozzi**, aux côtés de son compatriote **Giorgio Berrugi** en Maurizio – et notre mezzo dramatique "nationale" **Clémentine Margaine** en Princesse de Bouillon !

La première apporte toute sa dimension à la soirée grâce à la force de son interprétation. Au-delà de la beauté intrinsèque et du rayonnement phénoménal de la voix, elle captive par l'attention particulière qu'elle accorde au texte, en parant son chant d'accents et d'inflexions admirables, pour mieux servir une partition écrite pour de grandes diseuses : le célèbre *Monologue de Phèdre* est ici déclamé avec une merveilleuse sobriété. L'art d'**Anna Pirozzi** est celui d'une immense chanteuse, au timbre généreux, à l'accent sincère, à l'émotion immédiate, éloignée de tout artifice ; il est impossible de ne pas succomber à cette présence vocale franche et directe, et chacune de ses prestations nous emplit d'un bonheur sans partage.

Un bonheur que nous procure également la voix et l'art du chant de la grande **Clémentine Margaine**, qui offre une somptueuse interprétation de la Princesse de Bouillon, conférant à ce personnage maléfique toute l'arrogance vocale

qu’il requiert. Plus féline que lorsque cet emploi est confié à des chanteuses ayant dépassé leur zénith vocal, cette rivale s’impose ainsi comme un rôle de premier plan, rééquilibrant les axes dramatiques du livret.

Las, la prestation de **Giorgio Berrugi** fait en revanche baisser d’un cran l’enthousiasme généré par ses deux consœurs, malgré une couleur vocale séduisante et un bel investissement scénique, mais le volume de la voix paraît bien “confidentiel” face aux deux “mantes religieuses” qu’il affronte – qui plus est dans l’immense vaisseau qu’est l’Opéra Bastille ! -, et le trio se voit ainsi déséquilibré, ce qui n’était certes pas le cas avec la première distribution…

Emmanuel Andrieu

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 16 janvier 2024. CILEA : Adriana Lecouvreur. Anna Netrebko, Anna Pirozzi (Adriana Lecouvreur), Yusif Eyvazov, Giorgio Berrugi (Maurizio), Sava Vemic (Prince de Bouillon), Ekaterina Semenchuk, Clémentine Margaine (Princesse de Bouillon), Ambrogio Maestri (Michonnet), Leonardo Cortellazzi (Abbé de Chazeuil), Alejandro Balinas Vieites (Quinault), Nicholas Jones (Poisson), Ilanah Lobel-Torres (Mademoiselle Ila Jouvenot), Marine Chagnon (Mademoiselle Ila Dangeville), Se-Jin Hwang (Majordome), Choeur de l’Opéra national de Paris, Alessandro Di Stefano (chef de chœur), Orchestre de l’Opéra national de Paris, Jader Bignamini (direction musicale) / David McVicar (mise en scène). A l’affiche de l’Opéra Bastille jusqu’au 7 février 2024. Photo : Sébastien Mathé / ONP.

VIDÉO : Trailer de « Adriana Lecouvreur » selon David McVicar à l’Opéra Bastille

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 13 décembre 2023. OFFENBACH : Fantasio. G. Arquez, J. Devos, J. S. Bou… Thomas Jolly / Laurent Campellone.

Signe de son succès depuis sa création en 2017, à Paris puis Genève, en passant par Montpellier deux ans plus tard, la production de *Fantasio* (1872) de Jacques Offenbach imaginée par Thomas Jolly fait son retour à l’Opéra-Comique pour les fêtes de fin d’année, à guichets fermés. Le Hall de la Salle Favart a été décoré pour l’occasion aux couleurs du bouffon Fantasio, en jaune et noir, tandis que

les ouvreurs arborent sa coiffe à trois cornes.



Une entrée en matière colorée que contredit pourtant l'atmosphère nocturne privilégiée par la mise en scène durant tout le spectacle : Thomas Jolly réussit le tour de force de plonger ses interprètes dans une pénombre énigmatique et envoûtante, magnifiée par la variété des éclairages, dont plusieurs évoquent les concerts *pop* par leurs faisceaux multidirectionnels mis en valeur par les fumigènes (à l'instar de ce qu'il avait déjà proposé pour *Eliogabale* de Cavalli). Avec sa capacité à créer des saynètes poétiques lorgnant vers Méliès, Jolly n'en oublie pas la vitalité du plateau, souvent enflammé d'une multitude de détails savoureux, en lien avec les intentions musicales et dramatiques. L'esprit forain

privilégié pour les scènes populaires, très dynamiques, contraste avec les parties aristocratiques plus statiques, mais toujours agrémenté d'une exploration du décor astucieuse. On comprend dès lors pourquoi le metteur en scène français est aujourd'hui demandé partout, de *Starmania* à la cérémonie des Jeux Olympiques…

On ne pouvait rêver meilleur écrin pour servir la musique toute de raffinement d'Offenbach, qui tente avec *Fantasio* de monter en grade, après plusieurs échecs dans le domaine plus exigeant de l'opéra-comique. Le début de l'ouvrage laisse ainsi entendre un compositeur éloigné des ivresses rythmiques de ses grands succès boulevardiers, dédiés à la muse plus facile de l'opérette : de quoi laisser entrevoir les délices de tendresse et de poésie du « petit Mozart des Champs-Élysées », annonciateurs de son ultime chef d'oeuvre posthume, *Les Contes d'Hoffmann* (1881). Il fallait certainement un chef de la trempe de **Laurent Campellone** pour saisir tout le raffinement de ce bijou noir, dont l'étagement des mélodies parcourt tout l'orchestre d'une fluidité sans pareil. Parfois sous-estimé, l'**Orchestre de Chambre de Paris** sonne sous sa baguette comme ses équivalents plus prestigieux, tout particulièrement au niveau des couleurs, au rayonnement solaire. Autre atout décisif, le **Choeur Aedes** démontre toute son implication, entre vitalité d'engagement et cohésion d'ensemble.

Le plateau vocal emporte l'adhésion par son homogénéité, malgré quelques infimes réserves de détail. Grande triomphatrice de la soirée au niveau vocal, **Gaëlle Arquez** s'impose dans le rôle-titre par sa souplesse d'émission sur toute la tessiture, autant que ses phrasés bien articulés, au timbre velouté. Il est toutefois dommage que la mezzo française montre quelques limites dans les passages parlés, d'une raideur d'expression un rien scolaire. **Jodie Devos** (la Princesse Elsbeth) parvient à conjuguer cette double exigence vocale et théâtrale, donnant une leçon de raffinement et d'à-

propos rythmique, d'une grande justesse dramatique. Plus en retrait, **Jean-Sébastien Bou** souffre dans la tessiture aigue, avant de convaincre par son aplomb scénique, à l'instar d'un **Franck Leguérinel** (le Roi de Bavière) qui compense ainsi un timbre terne et rugueux. Autour des désopilants **François Rougier** et **Matthieu Justine**, d'un tempérament comique très juste, **Thomas Dolié** se distingue en Sparck par sa profondeur d'intentions, malgré une projection modeste dans les ensembles.



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 13 décembre 2023. OFFENBACH : Fantasio. Avec Gaëlle Arquez (Fantasio), Jodie Devos (la Princesse Elsbeth), Franck Leguérinel (le Roi de Bavière), Jean-Sébastien Bou (le Prince de Mantoue), François Rougier (Marinoni), Anna Reinhold (Flamel), Thomas Dolié (Sparck), Matthieu Justine (Facio). Ensemble Aedes / Orchestre

de Chambre de Paris / Laurent Campellone (direction musicale) / Thomas Jolly (mise en scène). Photo : S. Brion

A l’affiche de l’Opéra-Comique jusqu’au 23 décembre 2023. Plus d’infos ici : https://www.opera-comique.com/fr/spectacles/fantasio-2023

VIDEO : Teaser de « Fantasio » de Jacques Offenbach selon Thomas Jolly à l’Opéra-Comique