Compte-rendu critique, opéra. LYON, le 27 juin 2018. MOZART, Don Giovanni, Orch de l'opéra de Lyon, Stefano Montanari.

Compte-rendu critique, opéra. LYON, le 27 juin 2018. MOZART, Don Giovanni, Orch de l'opéra de Lyon, Stefano Montanari. **David Marton** remet le chef-d'œuvre de Mozart sur le tapis, après une précédente adaptation aux Nuits de Fourvière, il y a une dizaine d'années, dans laquelle Don Giovanni était une femme (Don Giovanni keine pause). Pour la dernière production de la saison lyonnaise, le livret de Da Ponte, constamment malmené, est jeté aux oubliettes, la narration disparaît avec le Commandeur et le résultat est une lecture cérébrale, prétentieuse et pas toujours cohérente qui présente un jouisseur bipolaire presque soumis à un Leporello amateur fou d'opéra.

La lettre et le néant

Sur scène, un décor grandiose et austère en béton armé percé d'ouvertures circulaires, évocation d'un palais ou d'un palace en construction, égayé au plafond par une autre ouverture circulaire et moulurée, quelques marches vers une mezzanine et un rideau placé sur le côté droit au second niveau figurant la chambre de Leporello. Au milieu de la scène un lit à baldaquin, seule trace reconnaissable de l'origine espagnole et dix-septiémiste du héros. Visuellement c'est un peu triste

mais défendable, dans l'optique, assez peu originale, de montrer un séducteur compulsif en proie à une solitude et une misère affectives inéluctables. On découvre ainsi une sorte de don Juan kierkegaardien qui au lieu de vivre, spiritualise la chair, l'objet même de son désir. La lecture iconoclaste mais finalement datée du metteur en scène hongrois révèle un Don Juan victime au fond d'une trop précoce tentation sexuelle, symbolisée par un adolescent muet en pyjama (clin d'œil à l'adolescent vêtu de noir qui traverse le film de Losey ?), qui s'est substitué à la figure invisible du Commandeur. Leporello semble être le personnage principal d'une intrigue sans narration, exhibant dans son salon les enregistrements de l'opéra de Mozart qu'il dirige de la baguette, tandis que les notes de la version de Böhm sortent d'un tourne-disque vintage aux sonorités craquantes et que le serviteur, qui a perdu toute dimension comique, souffle a capella à son maître les paroles des récitatifs.
Plus problématiques sont les inévitables interpolations et les coupures – la plus drastique étant le sextuor final – censées servir et clarifier le propos du metteur en scène, mais ne font en réalité que le rendre plus énigmatique, danger prévisible pour qui s'éloigne de la lettre du texte. Marton dit ainsi s'être inspiré d'un roman allemand de **Thomas Melle**, Le monde dans le dos, dont des extraits sont dits en français par Don Juan et apparaissent de temps à autre arbitrairement dans les surtitres (en rouge), sans rapport aucun avec ce que l'on entend sur scène (comme dans l'air du champagne et le récitatif qui le précède). Ce détournement volontaire – un des poncifs insupportables de la dramaturgie « regie-theater » – qui déplace l'attention su spectateur, rend ainsi impossible toute concentration du public sur les chanteurs. Dans le second acte, d'interminables bruitages (vrombissements de voiture et chants de cigale) accentuent l'atmosphère spectrale et cliniquement austère (le couple Masetto-Zerlina est ripoliné en consultant médical) qui prélude, non pas à la course vers l'abîme infernal, mais vers le suicide du héros, par le biais d'un couteau que lui a remis son double

adolescent.
Dans le rôle-titre, **Philippe Sly**, qui fut un beau Don Juan l'été dernier à Aix dans la lecture de Jean-François Sivadier, était plus en voix que lors de la première et campe un séducteur tourmenté, mais vocalement crédible, loin de l'autoritarisme habituel, comme en témoignent un « La ci darem la mano » ou un « Deh vieni alla finestra » tout en délicatesse et légèreté. Le Leporello de **Kyle Ketelsen** est sans doute le plus impressionnant de la distribution, dépassant la fonction dévolue par le librettiste, mais Marton n'en a cure, et en faisant un personnage-clé de sa vision oblique, il le pare d'un habillage vocal plus somptueux qu'à l'accoutumée, tout comme impressionne l'amplitude vocale, presque wagnérienne de la basse sud-coréenne **Attila Jun**, en Commandeur invisible. En revanche, le Don Ottavio de **Julien Behr** nous a laissé sur notre faim, dans doute en partie à cause des choix dramaturgiques de Marton qui en fait un personnage falot et sans réelle envergure ; la voix est bien posée, mais trop souvent sujette à des approximations et des problèmes de justesse. Bien pire est la prestation du Masetto de **Piotr Micinski** (qui avait un faux air de feu Sergio Segalini), terne et peu sonore. En Donna Anna, **Eleonora Burratto** tranche par une assurance insolente et un volume par trop emphatique qui contraste avec la relative délicatesse de Sly, alors qu'elle appartient au même monde que Don Juan : on peine à reconnaître la grâce mozartienne (sa voix, au début, apparaît un peu grinçante, pas très belle), qui n'exclut pas l'expression d'une violence contenue (justifiée lorsqu'elle apprend avec stupeur qu'il a voulu la violer avant de tuer son père). Si l'Elvire d'**Antoinette Dennenfeld** déploie une énergie roborative, elle montre ses limites (voix peu gracieuse et poussive, un vibrato gênant), notamment à la fin de « Mi tradì ». Enfin, en Zerlina, **Yuka Yanagihara** a la voix gracile qui sied bien au rôle de soubrette, légitimant un ambitus et une projection fort limités.
Dans la fosse, **Stefano Montanari** dirige la partition avec une précision métronomique, malgré un début un peu trop discret et

des choix de tempi fortement contrastés (l’ouverture est abordée avec une vitesse inhabituelle), qui illustrent sans doute le caractère schizophrénique du héros, mais ces défauts véniels s’estompent face à la puissance et à la richesse des timbres d’un orchestre de l’opéra de Lyon en très grande forme.

_____

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Wolgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, 19 mai 2018. Philippe Sly (Don Giovanni), Eleonora Buratto (Donna Anna), Julien Behr (Don Ottavio), Antoinette Dennefeld (Donna Elvira), Kyle Ketelsen (Leporello), Piotr Micinski (Masetto), Yuka Yanagihara (Zerlina), Attila Jun (Le Commandeur), Cléobule Perrot (Un jeune homme), David Marton (mise en scène), Anna Heesen (Dramaturgie), Christian Friedländer (décors), Pola Kardum (costumes), Henning Streck (lumières), Daniel Dorsch (son), Hugo Peraldo (Chef des chœurs), Orchestre de l’opéra de Lyon, Stefano Montanari (direction).

Compte rendu critique, concert. POTSDAM, Nikolaïsaal, le 22 juin 2018.

Récital Primadonnen & Kastraten, Genaux / Sabadus



Compte rendu critique, concert. POTSDAM, Nikolaïsaal, le 22 juin 2018. Récital Primadonnen & Kastraten, Vivica Genaux et Valer Sabadus. Dans le bel écrin de la Nikolaïsaal, **Vivica Genaux** et Valer Sabadus, qui remplaçait David Hansen initialement prévu, ont donné un programme consacré à l'art des castrats, dans un déroulé immuable : une pièce instrumentale, un air chacun et un duo, répartis dans quatre blocs consacrés respectivement à Haendel, Hasse, Haendel et Vivaldi. Mis à part quelques raretés du « Caro Sassone » (tirés de l'ultime Ruggiero et du fameux Artaserse), le choix des morceaux ne brillait pas par leur originalité folle (on retrouvait les sempiternelles « Lascia ch'io pianga », « Scherza infida », « Gelido in ogni vena ») ; les airs de Hasse étaient en revanche plus judicieux quand on sait l'importance largement sous-évaluée de ce compositeur dans le genre de l'opéra seria, qui fut le règne et le triomphe des castrats, malgré la résurrection récente de quelques titres bienvenus (Siroe, Didone abbandonata ou Artaserse). À l'issue du concert, l'impression est très mitigée : autant la performance de Vivica Genaux impressionne, son abattage insolent, sa technique impeccable et ses graves de bronze font merveille dans un répertoire qu'elle maîtrise à la perfection. Si le récital de Gaveau le mois dernier nous avait laissé sur notre faim, en raison d'un chant par trop monocorde, à Potsdam elle se surpasse et imprime mille nuances aux airs qui lui sont dévolus. Le « Scherza infida » est superbe, riche en pathos et en fureur contenue, tandis que l'interprétation du « Lascia ch'io pianga », bien plus convaincante qu'à Gaveau, transcende la relative simplicité de la ligne mélodique. Magistrale

version également du « Gelido in ogni vena » vivaldien, à faire frémir les esprits endoloris, qui résisteront encore moins à la virtuosité ébouriffante du « Son qual misera colomba » du Cleofide de Hasse.
L'interprétation de Valer Sabadus, dont le timbre séraphique fait merveille dans le répertoire du XVIIe siècle, nous a semblé ici à contre-emploi. S'il parvient la plupart du temps à surmonter les difficultés terrifiantes de virtuosité, c'est presque toujours au détriment de l'élocution qui passe littéralement à la trappe. Les consonnes ont disparu, et le chant se réduit à une vocalité pure, au sens premier du terme. Dans les airs pathétiques, les dégâts sont limités, comme dans « Lo seguitai felice » ou les duos « Son nata a lagrimar » et « Nei giorni tuoi felici », dans lesquels les deux voix s'épousent à merveille.
Une mention spéciale à l'orchestre **Academia Montis Regalis**, superbe de bout en bout, grâce à la direction vigoureuse et d'une précision métronomique d'Alessandro De Marchi.

Compte-rendu. Postdam, concert. Primadonnen & Kastraten. Vivica Genaux et Valer Sabadus (airs de Haendel, Hasse et Vivaldi). Orchestre Academia Montis Regalis, Alessandro De Marchi (direction).

Compte-rendu critique, opéra. POTSDAM, Orangerie, le 21 juin 2018. CAMPRA, L'Europe galante, Les Folies françoises, Cohën-Akenine

Compte-rendu critique, opéra. POTSDAM, Orangerie, le 21 juin 2018. André CAMPRA, L'Europe galante, Les Folies françoises, Patrick Cohën-Akenine. Chef d'œuvre inaugural du genre de l'opéra-ballet, L'Europe galante avait connu une seconde jeunesse en 1997 (trois siècles après sa création) grâce à Minkowski, puis en version scénique avec Christie et la jeune phalange d'Ambronay. La production de Postdam est la première donnée en terre allemande. Des trouvailles ingénieuses dans la mise en scène et un casting très prometteur, mais finalement inégal.

L'Europe migrante



Eugénie Lefebvre (Doris, Olympia, Balldame, une Espagnole, Roxane) /
Douglas Williams (Sylvandre, Zuliman)

Sur la scène de l’Orangerie (le superbe théâtre baroque du Neues Palais n’ouvrira qu’en 2020), on s’affaire pour présenter le premier opéra-ballet de l’histoire ; des personnages en costume tapent sur des machines à écrire la musique qu’ils vont distribuer aux interprètes. Le point de vue distancié du métathéâtre est plutôt bienvenu dans cette œuvre qui ne brille pas par la complexité de son intrigue. Les cloches qui se font entendre dans le prologue – symbolisant le bruit des forges – se confondent avec bonheur avec le bruit des machines à écrire, tandis que les danses baroques mêlent une fidélité esthétique à des atours modernes. Les vagues sont illustrées par des sacs en plastiques que l’on agite, clin d’œil à la situation actuelle du continent moins réjouissante

qu’à l’époque des Lumières où l’Europe se voulait et se disait être galante ? La mise en scène abonde en trouvailles ingénieuses : le mât de cocagne qui évoque les danses de l’époque (clin d’œil à la scène des matelots de l’Alcyone de Marin Marais ?) les grands post-it multicolores qui façonnent le costume d’Arlequin ; le costume-puzzle de l’Espagnole dont les pièces sont tenues par des danseurs, tandis que l’un d’eux lui tient la noire mantille ; le tapis turc de la dernière entrée dans lequel le personnage de Bostangi s’introduit en donnant l’impression qu’il y est assis grâce à de fausses jambes croisées. On a beaucoup apprécié l’acte espagnol, sans doute le plus réussi visuellement, avec son atmosphère nocturne particulièrement suggestive, ses jeux d’ombre et des tempi moins rapides que chez Minkowski, ce qui permet de gagner en solennité et en noblesse.

La distribution, sur le papier très prometteuse, s’est finalement révélée en partie décevante. La voix lumineuse de Clément Debieuvre séduit au premier abord, mais pèche par une projection un peu nasillarde, tandis que le ténor d’Aaron Sheehan peine à soigner sa diction : dans les passages plus véhéments, on ne comprend pas tout et, comble du paradoxe, on doit recourir aux surtitres en allemand ! La voix est poussive, et quelle faute de goût quand, dans le récit final de la seconde entrée, aussi dramatique que dans celui d’Idoménée, la note finale est longuement tenue, là où elle doit être simplement et brièvement chantée. Les qualités de Chantal Santon Jefferey et d’Eugénie Lefèbvre ne sont plus à démontrer : timbre chaleureux, voix volumineuse et diction excellente (le récit de dépit de Doris est un modèle de déclamation rhétorique), mais on regrettera un chant parfois trop fortement appuyé, notamment dans les récits, qui nuit justement à la clarté de l’élocution ; à l’inverse l’interprétation est en deçà de ce qu’exige le texte – comme dans l’air de dépit en italien, « Ad un cuore tutto geloso », qui manquait de fougue : la frontière entre le récit et l’air est souvent ténue dans cette œuvre d’une musicalité extrême.

Les voix graves sont en revanche remarquables ; malgré une légère indisposition, la Discorde de Philippe-Nicolas Martin remplit parfaitement son rôle, avec une crédibilité réjouissante. Plus impressionnant encore la voix sombre et charnue de Douglas Williams qui allie une présence scénique roborative à une déclamation sans faille, toujours au service du texte ; mêmes qualités chez Lisandro Abadie, magistral de bout en bout, un véritable modèle à suivre. La voix est posée, parfaitement projetée, d'une clarté sculpturale, qui fait regretter les quelques faiblesses des autres interprètes.
On saluera la performance magnifique des danseurs et du chœur, toujours justes, tandis que les troupes des Folies françoises manquent de mordant et de fluidité (les couacs répétés des hautbois), mais rattrapent le coup dans les danses, beaucoup plus inspirées. Au final un spectacle visuellement assez réjouissant, mais vocalement inégal.

Compte-rendu. Potsdam, Festspiele, Orangerie, André Campra, 21 juin 2018. Chantal Santon Jeffery (Vénus, Céphise, un masque, Zaïde), Eugénie Lefebvre (Doris, Olympia, Balldame, une Espagnole, Roxane), Aaron Sheehan (Octavio, Don Pedro), Clément Debieuvre (Philène, un marin, un Italien, un Espagnol), Philippe-Nicolas Martin (la Discorde), Douglas Williams (Sylvandre, Zuliman), Lisandro Abadie (Don Carlos, Bostangi), Vincent Tavernier (mise en scène), Claire Niquet (décors), Érick Plaza Cochet (costumes), Carlos Perez (lumières), Karine Locatelli (Chef des chœurs), Orchestre de l'opéra de Lyon, danseurs et du chœur du Cmbv, Patrick Cohën-Akenine (direction).

Compte-rendu critique. Concert. LYON, Opéra. Nina Hagen chante Bertold Brecht. Le 27 mai 2018.

Compte-rendu critique. Concert. LYON, Opéra. Nina Hagen chante Bertold Brecht. Le 27 mai 2018. Icône punk des années Quatre-vingt, Nina Hagen revient à ses premières amours et chante Brecht pour la première fois en France. Un spectacle intense, émouvant, d'une artiste toujours aussi charismatique à plus de soixante ans, mélange fascinant d'une curiosité enfantine et d'une hargne contenue.

LA REINE DU PUNK INVESTIT L'OPERA

La salle se remplit peu à peu, alors que Nina Hagen est déjà installée sur scène, guitare sèche à la main, assise près d'un canapé style berlinois des années Trente, sur lequel trône un immense portrait de Brecht. On retrouve l'atmosphère feutrée, à la fois intime et extime qui nous avait galvanisé un soir de novembre 2015 au Bataclan, à quelques jours du drame. L'immensité de la salle lyonnaise ne la trouble pas outre mesure. Nina se sent chez elle, clame son amour pour la France qui la lui rend bien. Car c'est à une première que le public a assistée. La reine du Punk chante Brecht pour la première fois sur une scène de l'Hexagone ; belle-fille de Wolf Biermann, poète contestataire, qui fut l'assistant de Hanns Eisler, l'un des compositeurs du célèbre dramaturge, sa rencontre avec

Bertold était inévitable.

Bien sûr, l'Opéra de Quat'sous, et ses inoubliables mélopées, Kanonensong, Die Moritat von Mackie Messer (La complainte de Mackie le surineur) ou encore Morgenchoral des Peachum (Chorale matinale de Peachum) ; la célèbre Alabamasong tirée de Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny. Mais celle qui se définit comme une « Brechtschülerin » (une « élève de Brecht ») chante aussi ses poèmes, magnifiques, comme le Solidaritätslied, qu'elle interprète en partie en français, An meine Landsleute (À mes compatriotes) ou La prière des enfants, en rappelant au public que son fils est né en terre de France. Mais si Brecht est associé à Kurt Weil, comme Richard Strauss à Hofmannstahl, on oublie trop souvent qu'il fut aussi mis en musique par Hanns Eisler, compositeur sans doute plus génial (il faut se réécouter son superbe opéra prolétaire Die Maßnahme), et Nina d'entonner la très belle ballade Ostern ist ball sur Seine, extraite des Jours de la Commune.

A cet hommage magistral à Brecht, qui plongea le public dans une ferveur contenue, Nina ajouta un clin d'œil à Bob Dylan (The Times They are a Changin'), à Larry Norman (Peace pollution revolution), et à bien d'autres encore, et quand elle évoque l'invasion grandissante du règne de l'argent, elle feint d'avaler son micro. Si les bis furent nombreux (Das Lied von 8. Elefanten), restera, entre autres, solidement ancrée dans les mémoires, une roborative interprétation de Piaf (Non je ne regrette rien) de cette petite fille toujours espiègle de soixante-trois ans.

Compte-rendu. Lyon, Concert, Nina chante Bertold Brecht, 27 mai 2018. Fred Sauer (piano), Warner Poland (guitare), Mickael O’Ryan (basse), Marcellus Puhlemann (batterie)

Compte rendu critique, opéra. LYON, le 19 mai 2018. Alexander RASKATOV, GerMANIA, Orch de l’Opéra de Lyon, Alejo Pérez.

Compte rendu critique, opéra. LYON, le 19 mai 2018. Alexander RASKATOV : GerMANIA, Orchestre de l’opéra de Lyon, Alejo Pérez. On attendait avec impatience le second opus lyrique d’Alexander Raskatov, après le magistral Cœur de chien, créé à Amsterdam en 2010 et repris à l’opéra de Lyon en 2014. L’attente a été largement comblée : rarement un spectacle aura réussi une telle osmose entre la musique, le texte, les chanteurs, la scénographie et l’orchestre. Soirée mémorable pour la création d’un incroyable chef-d’œuvre.



Une création mondiale déjà classique

C’est un opéra sur la terreur et sur les totalitarismes. Raskatov s’inspire de deux pièces d’Heiner Müller pour bâtir un livret qui refuse la linéarité de la narration, rendue impossible par la masse des personnages (une quarantaine), et qui privilégie à l’inverse la poétique fragment en faisant alterner sans entracte de courtes scènes, intenses, crues, dramatiquement puissantes.

Aux côtés de Staline et Hitler, et des autres figures historiques (Goebbels, Ulbricht, Brecht, Gagarine, etc.), une foule d’anonymes (les trois veuves, des soldats, des prisonniers) et de figures allégoriques (le Géant rose), et en conséquence une absence assumée de réels protagonistes. Avec cette suite de scènes dramatiques (une dizaine en tout, répartie sur deux actes relativement brefs), Raskatov a composé une fresque monumentale, drôle,
sarcastique et terrifiante (les scènes crues ne manquent pas : meurtres,
viols, cadavre de soldat éviscéré, etc.), jubilatoire et émouvante qui

marquera durablement les esprits. Tissée de citations et références
multiples à Mozart, Wagner et au jazz, la partition opulente se pare de
sonorités fracassantes (percussions) et intrigantes (guitare électrique
et célesta, la musique semble parfois « feuler »), l'œuvre s'achève sur
un bouleversant Auschwitz Requiem murmurant en quatre langues (hébreux,
allemand, français, russe) les mots attribués à Gagarine : « Sombre est
l'espace, très sombre ».
Sur scène un décor quasi unique (magnifique réalisation de **Magda Willi**),
sorte de rocher mouvant recouvert de tissus plissés, censé figurer tout
à la fois le mur de Berlin, le Kremlin assiégé, la bataille de
Stalingrad, le château de Parchim ou la chancellerie d'Hitler. Les corps
rampants des soldats blessés qui se lèvent péniblement donnent l'étrange
sensation d'une humanité réduite à une pure animalité qui aurait perdu
l'usage de la parole : le chant confine au cri, à une forme de
primitivisme du son (les pépiements proprement hallucinants d'une des
trois veuves qui dilate les mots au point de leur ôter toute
signification particulière), dans une sorte d'expressionnisme tendu à
l'extrême, magnifié par les lumières tranchantes de **Carsten Sander** et
les vidéos percutantes de **Will Duke**.

Le choix dramaturgique de **John Fulljames** se révèle particulièrement efficace pour illustrer cette pathologie du pouvoir consubstantielle au XXe siècle que symbolise les deux

figures historiques d'Hitler et de Staline, pantins pathétiques incapables de maîtriser leurs passions, deux faces équivalentes d'une même médaille totalitaire. Mais la réussite tient aussi à la formidable distribution réunie pour cet opéra hors norme qui balaye tout le spectre des tessitures, du « ténor bouffe hystérique » qu'incarne le Hitler impressionnant de **James Kryshak**, le ténor suraigu de **Karl Laquit** (le Géant rose), la basse caverneuse de **Gennadii Bezzubenkov** (Staline), ou celles des trois veuves vocalement différenciées : de la soprano colorature (**Sophie Desmars**), à la soprano dramatique (**Elena Vassilieva**) en passant par la contralto d'airain de **Mairam Sokolova**. Tous les interprètes mériteraient d'être cités, avec une mention spéciale pour la direction roborative d'**Alejo Pérez**. Une claque qui laisse des traces longtemps après le baisser de rideau.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Alexander Raskatov, GerMANIA, 19 mai 2018. Sophie Demars (Dame I, Femme du prisonnier allemand), Elena Vassilieva (Dame 2, Anna et Frau Weigel), Mairam Sokolova (Dame 3 et

Frau Kilian), Andrew Watts (Soldat allemand 3, Cremer et Voix du
garçon), Karl Laquit (Géant rose), James Kryshak (Hitler), Alexandre
Pradier (Soldat allemand 2, Lieutenant et Criminel russe 1), Michael
Gniffke (Thälmann, Soldat allemand I et Trübner), Boram Kim (Officier
allemand I, Capitaine et prisonnier allemand), Ville Rusanen (Ulbricht,
Officier allemand 2, Général, Goebbels, Criminel russe 2 et Voix du
poète), Piotr Micinski (Soldat russe I, SS et Kapo), Timothy Murphy
(Soldat russe 2 et Travailleur 2), Gennadii Bezzubenkov (Staline,
Travailleur I et Voix de Gagarine), Didier Roussel (Soldat russe 3 et
Haut-parleur I), Brian Bruce (Haut-parleur 2), Gaëtan Guilmin (Fugitif
et Rattenhuber), John Fulljames (mise en scène), Magda Willi (décors),
Wojciech Dziedzic (costumes), Carsten Sander (lumières), Will Duke
(vidéo), Karine Locatelli (Chef des chœurs), Orchestre de l’opéra de
Lyon, Alejo Pérez (direction). Icono : © C Fohlen

Compte-rendu, critique.

Concert. Pontoise, le 21 avril 2018. Stradella: S. Editta. Ens Il groviglio / Angioloni.



Compte-rendu critique. Concert. PONTOISE, église Notre-Dame. Stradella, S. Editta. Le 21 avril 2018. Ensemble Il groviglio, Marco Angioloni. C'est à une première française que nous avons pu assister dans la chaleureuse église Notre-Dame de Pontoise, celle du très bel oratorio S. Editta, Vergine e Monaca, Regina d'Inghilterra, premier opus sacré du grand compositeur romain. Un jeune ensemble enthousiaste et des chanteurs prometteurs ont magnifiquement servi cette musique de bout en bout envoûtante.

STRADELLA SUR OISE

Des six oratorios connus et préservés du compositeur de Nepi, seuls le San Giovanni Battista et la Susanna ont réussi à dépasser les frontières de la péninsule, bien qu'ils soient malgré tout rarement donnés. Le travail infatigable et remarquable d'Andrea De Carlo (qui a enregistré l'œuvre en première mondiale) contribuent largement à sortir Stradella d'un injuste purgatoire et c'est donc une très heureuse surprise – grâce à l'appui de Patrick Lhottelier qui a permis que se déroule ce concert) que nous a offert le jeune ensemble Il groviglio (nom magnifique pour
dire « l'enchevêtrement » des affects qui résume à lui seul

l’esthétique baroque), fondé par le ténor Marco Angioloni. Le choix est d’autant plus judicieux qu’il s’agit du premier oratorio écrit par Stradella à l’âge de vingt ans, probablement pour la cour de Modène, où se trouve l’unique manuscrit de la partition. Le sujet est également singulier, celui d’Edith of Walton qui vécut au Xe siècle et refusa le trône d’Angleterre pour consacrer le reste de sa vie à Dieu, exemple typique de dévotion et
d’abnégation contre-réformiste.

Moins dramatique que le San Giovanni
Battista ou La Susanna, S. Editta n’en regorge pas moins d’arias magnifiques, d’une grande expressivité, et de nombreux et superbes duos
(vingt-cinq numéros au total).

La distribution réunie pour cette première française a été en tous points remarquable. Dans le rôle-titre, redoutable car constamment
sollicité, la jeune soprano Danaé Monnié a électrisé le public de sa voix solidement charpentée, d’une grande amplitude, très attentive, comme d’ailleurs ses autres partenaires, à la diction de ce sermon en
musique qu’est l’oratorio du Seicento. La grâce aérienne de « Così fuggite », l’envoûtant éloge des « Piagge amene », les volutes ensorcelantes de « Su, su cingete », ou l’impressionnant dialogue avec les autres figures allégoriques (Senso, Nobiltà, Grandezza, Bellezza), « Dite su, pompe, chi siete », restent longtemps gravés en mémoire. La Nobiltà de Caroline Michel allie la séduction d’un timbre chaleureux à la rigueur d’une diction impeccable. Ses interventions sont toujours associées à celles de la Grandezza ou du Senso qui conservent leur individualité vocale et musicale sans obérer les spécificités de chacun (superbe duo Editta, « Bella luce del ciel che discende », d’une beauté
diaphane). C’est l’un des grands mérites de ces jeunes interprètes passionnés et enthousiastes que d’avoir su injecté

une vigoureuse énergie pour rendre éloquente et vivante une joute oratoire sans véritables péripéties. Le choix judicieux d'une mise en espace avec accessoires (diadème pour Editta, miroir pour la Beauté, pomme pour la Sensualité, pommeau pour la Grandeur et voile pudique pour l'Humilité) et gestuelle idoine, a renforcé ce sentiment d'une communion avec le public, clairsemé mais très concentré. Énergiques les figures de la Sensualité du très barytonnant Guillaume Vicaire, aux graves d'airain qui, dès son entrée en scène (« D'un tuo servo fedel »), rendent alliciantes ses moindres interventions solistes, de la Bellezza surtout de Marco Angioloni, irrésistible en semi-crooner latin du plus bel effet. Magnifique projection, plénitude et rondeur du timbre : n'était la brièveté de ses interventions, il volerait presque la vedette au rôle-titre. Dans celui de la Grandezza, le jeune contre-ténor Sylvain Manet a pu surprendre en conférant à son personnage des accents comiques a priori incongrus, mais c'est oublier que ces écarts sont autorisés chez l'interprète qui est avant tout un orateur, à qui échoit une part essentielle d'improvisation et doit donc user de tous les effets efficaces pour convaincre et persuader : l'usage de toute la gamme des affects fait partie de son arsenal rhétorique. Dans l'ultime et long récit qui précède le trio final, le timbre du contre-ténor, qui pouvait parfois manquer d'homogénéité dans le passage du registre de poitrine au registre de tête, retrouve une bouleversante unité de souffle et rend magnifiquement hommage à l'art difficile du recitar cantando. Humble et réservée comme l'exige son rôle, l'Humilità de Sarah Rodriguez n'en est pas moins impressionnante de justesse : la sobriété du chant est préservée dès son air d'ouverture, malgré sa relative virtuosité (« Il premio felice »), et ne dévie pas de sa ligne de conduite, malgré – petit péché véniel – un écart (à l'octave supérieure) dans le récitatif final.

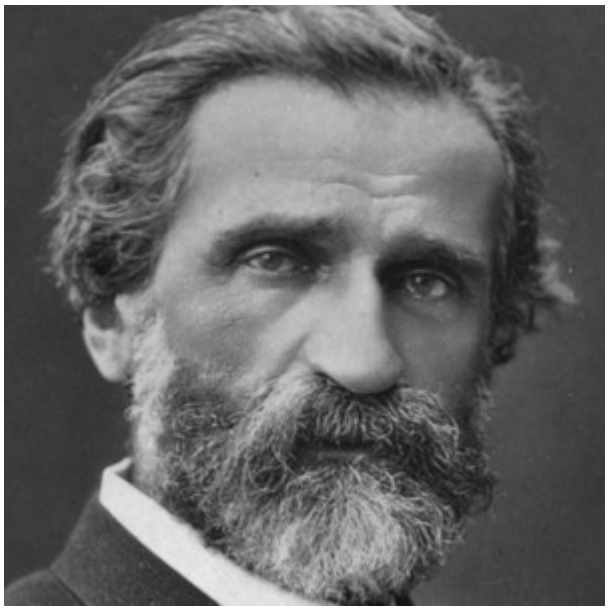
Les musiciens de l'ensemble Il Groviglio ont à leur tour

réalisé un travail remarquable dans la réalisation du continuo : le théorbe théâtral de Léo Brunet, le violoncelle pathétique d'Eunjin Lee et surtout le clavecin éloquent de Marco Crosetto, ont magnifié une musique qui est tout entière discours au service de la foi, un « habillage » (Monteverdi) du corps poétique, dont les mérites respectifs, grâce au génie de Stradella, ne cessent de se répondre,diffractions infinies d'un diamant brut.

_____

Compte-rendu. Pontoise, Concert, Giovanni Battista Stradella, S. Editta, 21 avril 2018. Danaé Monnié (Santa Editta), Sarah Rodriguez (Humiltà), Caroline Michel (Nobiltà), Sylvain Manet (Grandezza), Marco Angioloni
(Bellezza), Guillaume Vicaire (Senso), Eunjin Lee (violoncelle), Léo Brunet (théorbe), Marco Crosetto (clavecin), Ensemble Il Groviglio,
Marco Angioloni (direction).

COMPTE-RENDU, opéra. LYON, festival VERDI, les 17, 18 et 21 mars 2018. Don Carlos, Attila, Macbeth. Daniele Rustoni / Christophe Honoré / Ivo van Hove



COMPTE-RENDU, opéra. LYON, festival VERDI, les 17, 18 et 21 mars 2018. Don Carlos, Attila, Macbeth. Daniele Rustoni / Christophe Honoré / Ivo van Hove. *Une nouvelle production, une reprise et un opéra en version concert, le Festival Verdi joue l'éclectisme et la rareté : version scénique et originale en français du Don Carlos, la reprise en concert d'Attila, l'une des meilleures partitions de jeunesse de Verdi, qui précède chronologiquement Macbeth, reproposé dans la production décapante de 2012. Choix fort judicieux que ces trois titres emblématiques de la production du compositeur et un triomphe mérité pour* ***Daniele Rustioni*** *qui a assuré la direction des trois ouvrages. Un véritable marathon et un défi que le chef italien a relevé avec brio et une immense réussite.*

Viva V.E.R.D.I.

Données constitutives de tout l'opéra verdien, la politique et le pouvoir servent de fil rouge aux trois opus choisis pour ce festival.

Incontestablement, **Don Carlos** en est l'événement phare : donné dans sa version originale en français et en intégralité (si l'on excepte quelques brèves minutes arrachées au ballet et la suppression de la marche triomphale lors de l'autodafé), cette nouvelle production confiée au cinéaste **Christophe Honoré** nous a particulièrement séduit. Le défi était surtout de jouer avec

les codes très rigides du Grand Opéra (français) sans trahir l'esprit du genre. La difficulté tient aussi au fait que chez Verdi la dimension politique, le souffle épique de l'Histoire, plus exacerbé encore dans les opéras patriotiques, n'est jamais détaché du drame intimiste. Ces deux dimensions sont au cœur de la dramaturgie de cet opéra politique inspiré d'une pièce de Schiller. Sur scène, de grands rideaux alimentent une scénographie à la fois sobre et imposante (les deux tableaux géants du Christ et de la Vierge), mais toujours théâtralement efficace. L'atmosphère brumeuse et grise qui ouvre le premier acte donne bien le ton de l'austérité espagnole de l'intrigue, qui fait écho à la noire prison de Don Carlos au IVe acte, tout comme le jeu coulissant des grands rideaux qui démultiplient des espaces autrement cachés à la vue des spectateurs. Et si la chorégraphie du ballet peut laisser perplexe (on y voit des combats stylisés au corps à corps assez éloignés de l'intention allégorique première), la grande scène de l'autodafé est particulièrement réussie, avec cet immense
édifice à trois niveaux qui occupe toute la scène, présentant, comme dans un décor de théâtre, les suppliciés attachés comme des colonnes sur les côtés de l'immense construction en bois. Le travail de Dominique Bruguière sur la lumière est remarquable tout comme les costumes à la fois historiques et modernes de Pascaline Chavanne et les décors superbes de théâtralité de Alban Ho Van.

La distribution réunie pour ces quatre heures de musique remplit merveilleusement sa mission à deux exceptions près. Le rôle-titre tenu par **Sergey Romanovsky**, déçoit quelque peu malgré un engagement dramatique sans faille : dans le registre du haut médium, la voix peine à trouver une stabilité idoine et fluide et certaines notes aiguës résonnent comme des coups de poignards dans le dos. Face à lui, l'ami Posa est magistralement interprété par **Stéphane Degout** qui, comme toujours, se révèle être un modèle absolu de diction et d'intelligence dramatique, doublé d'un acteur hors pair. En

Philippe II, **Michele Pertusi** a le physique idéal et la voix de rêve, avec une impressionnante utilisation des milles nuances de son registre de basse profonde en fonction des situations dramatiques, du doute à l'autorité souveraine, partagé qu'il est entre l'idéal politique de Posa qu'il vénère et l'idéal ascétique du Grand Inquisiteur qu'il redoute. Ce dernier est interprété non moins magistralement par **Roberto Scandiuzzi** dont la noirceur vocale est d'une efficacité justement redoutable. L'autre déception vient de l'Elisabeth de **Sally Matthews**, dont la voix pourtant envoûtante manque de noblesse et de justesse dans l'élocution si importante dans ce drame de la parole qu'est Don Carlos. En revanche, **l'Eboli d'Ève-Maud Hubeaux lui vole largement la vedette** : timbre de bronze parfaitement projeté, d'une énergie époustouflante, comme pour compenser une disgrâce physique symbolisée par le fauteuil roulant qu'elle ne quitte jamais, impeccable dans sa prononciation, elle impressionne dans la Chanson du Voile et dans son air « O don fatal » du IVe acte qui laisse le public médusé.

Ce casting finalement magnifique est complété idéalement par les rôles secondaires, en particulier le Moine de **Patrick Bolleire** et le page très convaincant, vocalement et physiquement, de **Jeanne Mendoche**. À la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, **Daniele Rustioni**, en parfaite symbiose – ce qui est loin d'être toujours le cas dans les productions d'opéra – avec la lecture du metteur en scène, réussit à mêler, avec un sens aigu du théâtre, les registres infinis d'une orchestration tour à tour intimiste, grandiloquente, fantastique (la scène du tombeau de Charles-Quint) et poétique. Une soirée vraiment mémorable.

———-

C’est Macbeth qui a ouvert la veille le Festival (mais nous étions
présent à la seconde représentation), reprise d’une production de 2012
que nous découvrions ce soir-là et avec une certaine satisfaction,
malgré les partis-pris d’une mise en scène qui joue pleinement la carte
de la transposition décalée. La lecture de Ivo van Hove peut surprendre
en effet qui transpose l’action dans une salle des ventes contemporaine,
tandis que des écrans géants projetant des vues de Manhattan semblent
établir un parallèle entre le pouvoir politique et celui de la finance.
L’univers clos de cette salle qui ressemble à un théâtre moderne de la
cruauté a le mérite de donner une lecture décalée mais tout aussi
efficace des jeux de pouvoir qui se déroulent aussi dans les coulisses :
ainsi la mort de Banco projetée sur grand écran et qui se déroule dans
un parking. Si les images surabondantes peuvent parfois lasser en
détournant trop souvent l’œil du spectateur, certains choix sont
remarquablement exploités, comme les images fantastiques qui découlent
des lettres vertes tourbillonnantes, clin d’œil à l’univers de Matrix
(Mac-trix ?).
Comme pour Don Carlos, on louera le travail remarquable des chœurs,
dirigés par Marco Ozbic, personnage à part entière, comme le suggérait

Verdi lui-même. Le rôle-titre est excellemment tenu par le baryton Elchin Azizov, voix puissante et lyrique à la fois, d'une grande homogénéité de timbre, dans la déclamation, comme dans le chant. La Lady Macbeth de Susanna Branchini a exactement le timbre voulu par Verdi : sa voix n'est pas belle, on y décèle même quelques problèmes de justesse, et si parfois elle manque d'autorité, la laideur du caractère est idéalement transposée dans une voix qui ne cherche pas à séduire mais à inquiéter. Ainsi la voix métallique, un peu acide dans « Vieni, t'appressa » fonctionne à merveille. Nouvelle participation de Roberto Scandiuzzi, toujours aussi impeccable, cette fois dans le rôle de Banco : souplesse et amplitude vocale sont au rendez-vous, tout comme chez le jeune ténor Louis Zaitoun dans le rôle de Malcom. Lors de cette seconde représentation, Leonardo Capalbo a opportunément remplacé le russe Arseny Yakovlev dans le rôle de Macduff : jeu d'acteur époustouflant que révélait en gros plan les caméras de télévision filmant certaines scènes. Moins fine et moins subtile que pour Don Carlos, la direction de Daniele Rustioni ne démérite pas, grâce à son sens du théâtre toujours aiguisé.

———-

Enfin la reprise d’Attila (donnée à l’opéra en novembre dernier, à l’auditorium pour le Festval) confirme l’excellente impression de cet automne. Et même l’améliore. D’une part parce que le rôle-titre échoit à celui qui devait initialement l’interpréter, Dmitri Oulianov, bien plus à l’aise qu’Erwin Schrott. Magistral de bout en bout, avec un sens aigu du texte, une projection vocale impressionnante, dans l’abandon amoureux comme dans la véhémence de l’autorité politique, ou le doute qui fait infléchir ses certitudes (remarquable « Mentre gonfiarsi l’anima »).
L’Odabella de Tatjana Serjan qui nous avait un peu déçu en novembre, révèle ici des qualités époustouflantes de soprano dramatique idéales pour le rôle (« Santo di patria » à faire frémir les pierres). Dans le rôle de Foresto Massimo Giordano montre une voix d’une grande ductilité, malgré un chant un peu scolaire, mais corrige les défauts que nous avions relevés précédemment (la très belle romance du III, « Che non avrebbe il misero ») en rétablissant les nombreuses indications de Verdi (« messa di voce, piano, morendo, etc.). Le rôle le mieux distribué est sans conteste l’Ezio du baryton russe Alexey Markov, membre du

prestigieux théâtre Marinski. Un chant racé, d'une grande noblesse, une diction remarquable, y compris dans les passages aigus, et si l'émission est parfois légèrement engorgée, elle est la plus stable et la plus homogène de toute la distribution. Cette qualité éclate dans le célèbre duo du prologue avec Attila (« Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me ») et plus encore dans la cavatine du II (« Dagl'immortali vertici »).
Sans être d'un charisme particulier, les deux rôles secondaires – l'Uldino de Grégoire Mour et le Leone spectral de Paolo Stupenengo – ne déméritent pas.
Une fois de plus, on ne peut que louer la direction magistrale de Daniele Rustioni qui galvanise un orchestre de Lyon au sommet de ses moyens : direction à la fois précise, roborative, subtile dans les passages élégiaques (très beaux préludes des actes I et III), même si l'orchestration de cet opéra n'est pas des plus raffinées. Les chœurs, particulièrement sollicités, et dans des formations très variées (voix féminines, voix masculines, ensemble), sont impeccables de justesse, dans le phrasé comme dans l'élocution.

_____

COMPTE-RENDU, opéra. LYON, festival VERDI, les 17, 18 et 21 mars 2018.

Don Carlos, Attila, Macbeth. Daniele Rustoni / Christophe Honoré / Ivo van Hove

Don Carlos, 17 mars 2018. Michele Pertusi (Philippe II), Sergey Romanowsky (Don Carlos), Stéphane Degout (Rodrigue, Marquis de Posa), Roberto Scandiuzzi (Le Grand Inquisiteur), Patrick Bolleire (Un Moine), Sally Matthews (Elisabeth de Valois), Eve-Maud Hubeaux (La princesse Eboli), Jeanne Mendoche (Thibault, page d'Elisabeth), Caroline Jestaedt (Une Voix d'en haut), Yannick Berne (Le Comte de Lerne), Didier Roussel (Un Héraut royal), Christophe Honoré (mise en scène), Alban Ho Van (décors), Pascaline Chavanne (costumes), Dominique Bruguière (lumières), Ashley Wright (chorégraphie), Denis Comtet (Chef des chœurs).

Attila, 18 mars 2018. Dmitri Oulianov (Attila), Tatiana Serjan (Odabella), Alexej Markov (Ezio), Massimo Giordano (Foresto), Grégoire Mour (Uldino), Paolo Stupenengo (Leone), Orchestre et Chœur de l'Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction), Barbara Kler (préparation des chœurs).

Macbeth, 21 mars 2018. Elchin Azizov (Macbeth), Susanna Branchini (Lady macbeth), Roberto Scandiuzzi (Banco), Louis Zaitun (Malcolm), Leonardo Capalbo (Macduff), Clémente Poussin (Suivante), Patrick Bolleire (Médecin), Sophie Lou, Paolo Stupenengo (Apparizione), Jean-François Gay (Servo), Charles Saillofest (Araldo), Ivo van Hove (mise en scène), Jan Versweyveld (Décors et lumières), Wojciech Dziedzic (Costumes), Tal Yarden (Vidéo), Janine Brogt (Dramaturgie théâtrale), Jan Vandenhouve (Dramaturgie musicale), Marco Ozbic (Chef des chœurs), Daniele

Rustioni
(direction musicale).

_____

COMPTE-RENDU, opéra. LYON, festival VERDI, les 17, 18 et 21 mars 2018.
Don Carlos, Attila, Macbeth. Daniele Rustoni / Christophe Honoré / Ivo van Hove

---

Compte rendu critique, opéra. LYON, le 6 février 2018. RESPIGHI, La belle au bois dormant, Musiciens de l'Orch de l'opéra de Lyon / ph. Forget / Horakova



Compte rendu critique, opéra. LYON, le 6 février 2018. RESPIGHI, La belle au bois dormant, Musiciens de l'Orch de l'opéra de Lyon / ph. Forget / Horakova. La production lyrique de Respighi reste encore à découvrir, alors que le nom du compositeur est davantage associé à sa musique instrumentale, à ses poèmes symphoniques en particulier, d'une opulence et d'un raffinement extrêmes. Ces qualités se retrouvent dans la plupart de sa dizaine d'opéras (La Fiamma ou Belfagor), comme dans cette délicieuse Belle au bois dormant, nouvelle rareté

de la saison lyonnaise.

Le conte est beau



Initialement composée pour un théâtre de marionnettes, **cette Belle au bois dormant / *la Bella addormentata nel bosco* connut un beau succès à Rome en 1921**, ce qui poussa le compositeur à reprendre sa partition et à en livrer une version orchestralement plus étoffée. Le livret de Gian Bistolfi suit fidèlement le conte de Perrault, mais le dramaturge et le compositeur ont modifié la fin en prolongeant le sommeil de la princesse qui se réveille en 1940 et retrouve son prince accompagné d'une délégation de milliardaires dansant le fox-trot. Cette dimension contemporaine est très efficacement rendue par la lecture à la fois respectueuse et imaginative de **Barbora Horakova** : on y voit un décor fait de sacs grisâtres sur une sorte de terrain vague propice à développer l'imagination des enfants ou encore le sac Unicef que porte la princesse au début du premier acte. Ce décor digne d'une déchetterie révèle peu à peu ses charmes et, les jeux de lumière aidant, l'univers merveilleux y retrouve ses marques : le roi et la reine ceints d'une couronne faite de couverts, mais ce sont les bêtes qui chantent et s'expriment en premier, des coucous et des rossignols, représentés par des enfants faisant voltiger des oiseaux de papier, et aussi des grenouilles, interprétées par un autre chœur d'enfants, symboliquement figurées par un parapluie géant grand ouvert, tandis que le tréteau fait d'échafaudages où se produit le

bouffon lors du 2e tableau du premier acte rappelle opportunément la version originale de l'opéra pour marionnettes.
D'autres moments sont particulièrement réussis : la scène de l'orage durant laquelle se déploie l'opulence orchestrale de Respighi, le chœur des pleureurs du second acte (« Piangiamo / la sorte / crudele / di questa / fanciulla ») ou encore le magnifique duo extatique du roi et de la reine à la fin de l'opéra rappelle le liebestod de son ultime opéra La fiamma. La référence, présente dans le livret et la partition à M. Dollar ne pouvait qu'être évoquée par l'univers festif et capitaliste de Walt Disney, symbole d'un rêve devenu objet mercantile.

Partition extrêmement difficile, **la Bella addormentata nel bosco** est très bien défendue par une équipe soudée, dynamique et pleinement investie. **Henrike Henoch** a l'éclat idoine dans le triple rôle de la fée, du rossignol et du fuseau, paré d'une belle projection sonore et d'une prononciation de l'italien correcte. Excellente prestation du baryton **Jan Zadlo** qui parvient à différencier ses trois personnages (le roi, le bûcheron et l'ambassadeur) ; très convaincante également la reine de **Beth Taylor** (qui incarne aussi le chat et le coucou). Quant à **Nikoleta Kapetanidou**, elle campe une princesse très crédible, physiquement et vocalement, même si on peut regretter un italien pas toujours impeccablement dit (« orora » au lieu de « aurora »).
Mention spéciale pour le prince de **Grégoire Mour**, dans le rôle du bouffon : présence électrisante, projection et diction irréprochables, sens du théâtre et du comique efficaces. Les autres rôles (la duchesse et la vieille dame d'**Ana Victoria Pitts** ou encore l'ami imaginaire et M. Dollar de **Angelo Rinna**) sont vaillamment incarnés et la réussite de l'ensemble doit beaucoup à l'excellente préparation de l'infatigable **Jean-Paul Fouchécourt.** De même, l'on ne peut que féliciter le chœur d'enfants, très bien préparés par **Karine Locatelli**, parfaitement à l'aise dans cette œuvre faussement naïve.

La formation issue de **l'Orchestre de l'opéra de Lyon** (une vingtaine de musiciens) réussit pleinement à rendre le raffinement et la richesse d'orchestration de la partition, malgré le malaise du contrebassiste qui a interrompu le spectacle durant une bonne demi-heure lors de la première. **Philippe Forget** dirige avec grâce et élégance et avec la véhémence nécessaire pour rendre toutes les subtilités, les changements fréquents de registres de ce très bel opéra qui, tout en lorgnant du côté de Puccini et de Wagner, révèle les éléments d'un vocabulaire et d'une syntaxe très personnels. Une splendide redécouverte.

_____

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Théâtre de la Croix-Rousse, Ottorino Respighi, La belle au bois dormant, 6 février 2018, Orchestre de l'opéra de Lyon, Henrike Henoch (la fée bleue, le rossignol), Jan Zadlo (le Roi, le bûcheron, l'ambassadeur), Beth Taylor (la Reine, le coucou, le chat), Nikoleta Kapetanidou (la Princesse), Grégoire Mour (le Prince, le bouffon), Ana Victoria Pitts (la Duchesse, la vieille dame), Angelo Rinna (Mister Dollar, l'ami imaginaire), musiciens de l'orchestre de l'opéra de Lyon, Philippe Forget (direction), Barbora Horakova (mise en scène), James Rosenthal (chorégraphie), Eva Maria van Acker (scénographie et costumes), Michael Bauer (lumières). Illustration : portrait de Ottorino Respighi (DR).

Compte-rendu critique, opéra. LYON, le 20 janvier 2018. ZEMLINSKY, Le cercle de craie, Orch de l'opéra de Lyon, Lothar Koenig

Compte-rendu critique, opéra. LYON, le 20 janvier 2018. ZEMLINSKY, Le cercle de craie, Orch de l'opéra de Lyon, Lothar Koenig. C'est encore une merveilleuse rareté à porter au crédit de la salle lyonnaise qui en assure enfin la création française. Septième et dernier opéra achevé du compositeur Zemlinsky, **le Cercle de craie** fut créé triomphalement à Zurich en 1933, puis censuré par les nazis, avant de disparaître du répertoire pendant une vingtaine d'années. Le livret, inspiré d'une pièce de Klabund d'après un conte chinois, fut écrit par le compositeur lui-même. L'opéra, qui s'inscrit dans la mode orientalisante de l'époque (le premier opéra de Karl Orff est aussi une histoire japonisante), se présente comme une parabole politique et sociale qui mêle les styles, texte parlé, chanté, chanson de cabaret et rythmes de jazz, typiques des années 30.

ZEMLINSKY A LYON : une superbe découverte

Lyon aime Zemlinsky qui a pu faire découvrir au public *Une tragédie florentine* (2007 et 2012) ou *le Nain* (2012). Une Chine fantasmée sert d'arrière-plan à une virulente dénonciation de l'injustice et des abus d'un pouvoir tyrannique qui traite les échanges amoureux comme des objets

de marchandise. La musique de ce dernier opus mêle les styles, du lyrisme échevelé à l'expressionnisme, sans rechigner au théâtre parlé. Le caractère hybride de l'œuvre peut dérouter, mais la mécanique théâtrale et musicale imaginée par le compositeur est d'une efficacité redoutable. Car c'est précisément cette instabilité formelle qui implique une diction et une présence scénique sans faille.

La mise en scène de Richard Brunel, que les lyonnais ont pu apprécier chez Glass (Dans la colonie pénitentiaire), Britten (Billy Budd) ou Ullmann (Der Kaiser von Atlantis), opte pour une transposition un peu kitsch dans le milieu du cabaret, en gommant substantiellement l'origine chinoise de l'intrigue : le salon de thé de l'intrigue devienent un lieu de prostitution, la proclamation du nouvel empereur se fait via un journal télévisé sur grand écran, etc. Mais cela fonctionne terriblement et le dispositif mouvant des décors (de **Anouk Dell'Aiera**), fait de panneaux et de voilages, la beauté des lumières (de **Christian Pinaud**), certaines scènes poétiques (comme le paysage de neige du dernier acte où l'on voit le jeune enfant de Haitang passer sur un cheval), jouent la carte de la sobriété, en misant toutefois davantage sur le didactisme de la dénonciation (comme la scène d'exécution représentée derrière une salle vitrée) que sur la poésie des situations, présente dans la pièce de Klabund et dans le livret.

La distribution mérite tous les éloges, mais si certaines disparités se sont fait sentir entre les rôles masculins et féminins. Parmi ces derniers, on remarquera le mezzo touchant et toujours expressif de **Doris Lamprecht**, en Madame Tschang pleurant le suicide de son mari), tandis que dans le rôle magnifique de Haitang (l'une des plus belles créations féminines de Zemlinsky), **Ilse Eerens** est impeccable de justesse, dans une variété des registres émotionnels proprement époustouflante. Quant au rôle de la première épouse, la « méchante » de l'intrigue, **Nicola Beller Carbone** est criante de vérité, dans le jeu scénique comme dans ses intonations d'une acuité parfois terrifiante. Même la

boutiquière de **Josefine Göhmann**, qui intervient dans un très bel air particulièrement virtuose (« Alle Männern zu gefallen ») au début de l'opéra, s'en tire avec panache. Chez les hommes, **Martin Winckler** a l'abattage vocal qui convient, contraint quelque peu cependant par son rôle de proxénète voulu par le metteur en scène. Et dans le rôle du tenancier Tong, **Paul Kaufmann** peine à faire entendre un timbre parfois enveloppé par l'opulence de l'orchestre. Annoncé souffrant, Lauri Vasar est doublé par le baryton **Florian Orlshausen** qui joue habilement des registres du rôle de Tshang-Li, le frère révolutionnaire de Haitang, tour à tour cinglant et intraitable et capable d'une grande émotion, notamment lors des retrouvailles avec sa sœur au 3e acte, même si l'on peut regretter ici ou là un timbre quelque peu engorgé. Le prince Pao du ténor **Stephan Rügamer** révèle en revanche une voix solide et bien projetée, tandis que les autres rôles secondaires (le juge auxiliaire – et amant de Yü-Pei – du baryton **Zachary Altman**, honorable et efficace, et les deux coolies de **Luke Sinclair** et **Alexandre Pradier**) sont impeccablement tenus, tout comme le rôle parlé et caricatural du juge corrompu Tschu-Tschu, irrésistiblement incarné par le comédien **Stefan Kurt**.
A la tête de l'**Orchestre de Lyon**, **Lothar Koenigs** dirige à la fois avec l'élégance et la puissance qui conviennent à cette partition magnifique, constamment surprenante.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Alexander von Zemlinsky, Le cercle de craie, 20 janvier 2018. Lauri Vasar (Tschang-Ling), Martin Winckler (Mr Ma), Nicola Beller Carbone (Yü-Pei), Ilse Eerens (Tschang-Haitang), Stephan Rügamer (Prince Pao), Stefan Kurt (Tschu-Tschu), Zachary Altman (Tschao), Paul Kaufmann (Tong), Doris Lamprecht (Mrs Tchang), Hedwig Fassbender (Sage-femme), Josefine Göhmann (Une bouquetière), Luke Sinclair, Alexandre Pradier (deux coolies), Matthew Buswell (Soldat), Orchestre de l'opéra de Lyon, Lothar Koenigs

(direction), Richard Brunel (mise en scène), Anouk Dell’Aiera (décors), Benjamin Moreau (costumes), Christian Pinaud (lumières), Catherine Ailloud-Nicolas (dramaturgie), Fabienne Gras (vidéo)

Compte rendu critique, opéra. LYON, le 15 décembre 2017. ROSSINI: La Cenerentola, Orchestre de l’opéra de Lyon, Stefano Montanari



Compte rendu critique, opéra. LYON, le 15 décembre 2017. ROSSINI : La Cenerentola, Orch de l’opéra de Lyon, Stefano Montanari. Une fois de plus, un choix de titre fort judicieux pour les fêtes de fin d’année. Cette Cenerentola restera comme l’une des plus inventives et réjouissantes productions de la saison lyonnaise. Virevoltante à souhait, avec une distribution (quasi) sans faille et une mise en scène d’une redoutable efficacité, rarement un opéra de Rossini n’aura autant sonné juste, sur scène, dans la fosse, comme chez les interprètes.

Une production magistrale

Une première idée géniale : l'ouverture est scénarisée, on y voit une technicienne de surface aux côtés de son chariot, puis, descendant sur un nuage, apparaît un sosie du compositeur, magnifiquement grimé en redingote Directoire et aux favoris de circonstance, inspiré du célèbre portrait d'Émile Carjat, qui devient une sorte de fil rouge iconographique de l'opéra tout entier. Munie de sa plume de compositeur, il envoie la jeune femme dans la cheminée d'où elle ressortira en Cendrillon, avec d'autres personnages dont les mains ont la forme de flammes. La mise en scène de **Stefan Hernheim** renouvelle l'approche d'un opus célèbre en misant sur les effets toujours théâtralement efficaces de la mise en abîme que le livret autorise (Angelina raconte dès la première scène l'histoire de Cendrillon). La figure du compositeur est ainsi démultipliée, illustrant la dimension effervescente de la partition que le metteur en scène a su parfaitement respecter. Sur scène, un ingénieux décor de cheminées géantes, qui se démultiplient également à l'infini, fait écho à la figure du compositeur. Celles-ci se transforment, en pivotant, en rustiques maisons aux cheminées fumantes, laissant également apparaître des colonnes de marbre, dont

certaines à
leur tour révèlent la reliure d'un livre, celui du conte qui se joue
sous nos yeux.
Les costumes d'Esther Bialas, les décors de Daniel Unger et Stefan
Hernheim, les lumières de Phoenix, d'une inventivité constante, et les
projections vidéo de fettFilm, concourent à la réussite de l'ensemble,
avec un souci entomologiste du détail qui joue, avec une intelligence
remarquable, sur la juxtaposition des registres et des références,
mythologiques et littéraires, kitsch et parodiques, cinématographiques
aussi (certaines images évoquent l'univers expressionniste de
Métropolis) en soulignant à la fois la dimension illusoire du conte
(ainsi, à la fin du récit, Cenerentola retrouve ses atours de
technicienne en blouse bleue, tandis que du ciel où est retourné le
compositeur, tombe un simple balai).
La distribution est quasiment sans faille, magnifiée par une direction
d'acteurs époustouflante. Dans le rôle de Cendrillon, on ne peut qu'être
séduit par l'aisance de la mezzo **Michèle Losier,** qui, chantant d'abord
sur un mode confidentiel, donne toute la mesure de son immense talent,
notamment dans la célèbre cabalette finale. En Don Ramiro, le ténor
Cyrille Dubois crève l'écran : superbe projection, élégance du timbre,
charme du jeu scénique, un magnifique contrepoint à l'abattage du Don

Magnifico de Renato Girolami, comédien hors pair – présent sous les traits de Rossini pendant l'ouverture –, qui domine notamment l'incroyable septuor qui clôt le premier acte (« Mi par d'essere sognando »), ou le sextuor du second (« Questo è un nodo avvilupato »).
Légère déception en revanche pour le Dandini de Nikolay Borchev, au timbre un peu engorgé, mais à la présence et au potentiel comique convaincants. L'Alidoro de **Simone Alberghini**, aux graves impressionnants, et les deux sœurs Clorinda et Tisbe de Clara Meloni et **Katherine Aitkin**, ne méritent en revanche que des éloges.
Dans la fosse, la direction fougueuse de Stefano Montanari ne trahit jamais la précision du détail (magnifique scène de l'orage) ; les nuances et la justesse des attaques sont au service d'un sens aigu du théâtre qu'il illustre de sa personne en participant directement à l'intrigue, quand, par exemple, il prend momentanément la place d'Alidoro ou qu'il côtoie Don Magnifico. Les chœurs, dont les membres apparaissent aussi sous les traits du compositeur, sont superbement préparés par Barbara Kler, et contribuent à la réussite exemplaire de ce spectacle à tout point de vue mémorable.

_____

Compte-rendu. Lyon, Opéra, Gioachino Rossini, La cenerentola, 15

décembre 2017. Cyrille Dubois (Don Ramiro), Nikolay Borchev (Dandini),
Renato Girolami (Don Magnifico), Clara Meloni (Clorinda), Katharine
Aitken (Tisbe), Michelle Losier (Angelina/Cenerentola), Simone
Alberghini (Alidoro), Orchestre et Chœurs de l’Opéra de Lyon, Stefano
Montanar (direction), Stefan Herheim (mise en scène), Daniel Unger et
Stefan Herheim (décors), Esther Bialas (costumes), Andreas Hofer
(Phoenix) (lumières), Alexander Meier-Dörzenbach (dramaturgie), fettFilm
(Törge Müller et Momme Hinrichs) (vidéo), Barbara Kler (chef des chœurs)