Compte-rendu, opéra. Aix-en-Provence, Grand Théâtre de Provence, BIZET: Carmen, le 8 juillet 2017.D'Oustrac… Heras-Casado / Tcherniakov.



Compte-rendu, opéra. Festival d'Aix-en-Provence. BIZET: Carmen, le 8 juillet 2017. D'Oustrac… Heras-Casado / Tcherniakov. Faut-il détester Carmen pour réussir à le mettre en scène ? Peut-on servir et magnifier l'œuvre en donnant l'impression de la trahir ? Le génial **Tcherniakov** résout magistralement cette équation impossible, ce suprême paradoxe, en proposant une interprétation inédite du plus célèbre des opéras. Point d'hispanité de pacotille, de banderilles et de costumes rappelant l'origine ibère de l'intrigue à laquelle d'ailleurs le metteur en scène russe n'a jamais cru. Point de place, de taverne, de montagne, ni de corrida : nous sommes ici dans le hall d'une clinique moderne au sein d'une architecture grandiose et froide.

Carmen thérapie,
des vertus de la comédie de la vie…

(D') Après Carmen

Un couple tente de régler ses difficultés conjugales (en réalité surtout celles du mari) en se confiant à un thérapeute (nouveau rôle parlé) qui leur conseille de jouer l'histoire de

Carmen, en interprétant l'un Don José, l'autre Micaëla. Une troupe massive intervient pour prendre part au jeu de rôle, y compris celle qui endossera le rôle-titre. Ponctuée par les interventions du thérapeute venu constater les progrès de la thérapie, « Don José », véritable protagoniste du drame, succombera à la folie en croyant avoir réellement tué Carmen. **La lecture de Tcherniakov est d'autant plus efficace** qu'elle repose sur une idée somme toute assez simple : le dédoublement des personnages nous plonge au cœur du « paradoxe du comédien » et permet la distance critique qui nous fait nous interroger sur les effets bénéfiques que l'âme humaine peut tirer d'un regard introspectif sur la « comédie de la vie », le « théâtre du monde », aux origines mêmes du genre de l'opéra, conçu comme une réactivation du « pharmakos » des Grecs. Si l'Espagne semble en apparence avoir disparu de la scène, elle est bien présente dans la musique, intégralement jouée ; les dialogues en revanche ont été supprimés (et avec eux leur niaiserie) et réécrits par le metteur en scène, exit également l'alternative des récitatifs posthumes composés par Guiraud : aucune trahison de Bizet puisque dans les deux cas, le compositeur y est étranger.
Cette mise en abîme est d'une redoutable efficacité, la direction d'acteurs est millimétrée, le **Chœur Aedes**, qui se mêle à l'intrigue sous l'apparence de jeunes cadres dynamiques, compense le hiératisme de façade par certains traits d'humour, quand il double, en ouvrant simplement la bouche, les jeunes enfants (tout aussi remarquables) de la Maîtrise des Bouches-du-Rhône. Mais toute la gamme des affects y est sollicitée, jusqu'à la tension extrême que représente la descente aux enfers de Don José, personnage tour à tour hagard, colérique et pathétique. Le jeu des chanteurs comédiens est époustouflant de vérité, même si l'on s'interroge parfois sur le sens de certaines situations (l'arrivée brusque des crs par exemple). Le casting est un régal, du rôle-titre merveilleusement défendu par **Stéphanie d'Oustrac**, Carmen admirable que l'on pousse à jouer d'abord un personnage caricatural (ses déhanchements excessifs et par là

même hilarants dans son entrée sur la Habanera), avant de se prendre réellement au jeu, puis de vouloir l'abandonner. Le Don José de **Michael Fabiano** a les atouts vocaux du rôle (mais contrairement à un Di Stefano a recours au falsetto dans le célèbre si bémol pianissimo de l'air de la fleur) et se révèle au final plus bourru qu'élégant. La Micaela d'**Elsa Dreisig** a une voix somptueuse qui redore le blason d'un personnage ordinairement plus falot, mais serait plus convaincante si les consonnes, notamment dans le registre aigu, étaient plus appuyées. Le baryton **Michael Todd Simpson** brosse un Escarmillo fier comme un Castillan, mais la voix est hélas trop souvent engorgée et se révèle à la peine dans les deux registres extrêmes de la tessiture. Les rôles secondaires sont de très haute tenue, de la Mercédès de **Virginie Verrez** au timbre riche et charnu, jusqu'au Dancaïre impeccable en présence et en voix de **Guillaume Andrieux**, en passant par le Remendado luxueux de **Mathias Vidal**. Légère déception pour la Frasquita de Gabrielle Philiponet, dont l'émission acide et parfois sans grâce tranche avec l'homogénéité du reste de la distribution. Dans la fosse, **Pablo Heras-Casado** tire d'infinies nuances de l'orchestre de Paris, nous donnant miraculeusement l'impression de nous faire redécouvrir une musique que l'on connaissait pourtant par cœur. Ce soir-là, le miracle de la scène répondait de concert à celui de la fosse. Un pur moment de théâtre comme on en vit et voit peu à l'opéra.

_____

Compte-rendu opéra. Aix-en-Provence, Grand Théâtre de Provence, Georges Bizet, Carmen, 08 juillet 2017. Stéphanie d'Oustrac (Carmen), Michael Fabiano (Don José), Elsa Dreising (Micaëla), Michael Todd Simpson (Escamillo), Gabrielle Philiponet (Frasquita), Virginie Verrez (Mercédès), Christian Helner (Zuniga), Pierre Doyen (Moralès), Guillaume Andrieux (Le Dancaïre), Mathias Vidal (Le Remendado), Orchestre de Paris, Pablo Heras-Casado (direction), Dmitri Tcherniakov (mise en scène, décors et costumes), Elena Zaitseva

(costumes), Gleb Filshtinsky (lumières), Chœur Aedes, Mathieu Romano (chef des chœurs), Chœur d'enfants de la Maîtrise des Bouches-du-Rhône, Samuel Coquard (chef des chœurs).

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra de Lyon, le 4 juillet 2017. Donizetti, Viva la mamma. Laurent Naouri (Mamma Agata), Lorenzo Viotti (direction), Laurent Pelly (mise en scène).



Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra de Lyon, le 4 juillet 2017. Donizetti, Viva la mamma. Laurent Naouri (Mamma Agata), Lorenzo Viotti (direction), Laurent Pelly (mise en scène). Plus connu sous le titre *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, la farce méta-théâtrale de Donizetti représentée à Naples en 1827, appartient à une longue tradition de l'opéra qui se moque de ses propres conventions. Le spectacle magnifique de **Laurent Pelly** rappelle l'autre immense réussite qu'a été l'Opera seria de Calzabigi et

Gassmann, exhumé à Schwetzingen en 1994 par Jacobs et Martinoty. Mais tout le XVIIIe siècle et encore une bonne partie du siècle suivant ont été très friands de ces opéras qui s'interrogent sur le genre même, ses codes immuables et ses multiples travers. D'ailleurs l'opéra de Donizetti, comme déjà celui de Calzabigi, s'inspire du Teatro alla moda de Marcello, premier pamphlet incisif contre le monde gangrené de l'opéra. Ici nous sommes dans un ancien théâtre aux allures fantomatiques et dont la scène a été murée, transformé en parking, alors qu'une compagnie s'apprête à jouer l'opéra séria Romolo ed Ersilia, une des dernières créations de Métastase.

Donizetti chez les Marx Brothers

Tous les personnages clés s'y retrouvent, du compositeur au poète, aux quatre chanteurs principaux, en passant par l'impresario et le directeur du théâtre. Comme chez Gassmann, rien ne se passe comme prévu. La prima donna fait la fine bouche et refuse de chanter en duo avec la seconda donna, ce qui provoque la colère du mari de la première qui veut prendre part à la production, et de la mère de la seconde qui elle, finira par se substituer à sa progéniture pourtant prometteuse, ruinant ainsi définitivement le spectacle par sa voix, lointaine cousine de la désormais célèbre Forster-

Jenkins, plutôt qu'héritière de la divine Pasta, d'ailleurs citée dans le livret.

La lecture de Pelly est un modèle d'intelligence et d'efficacité théâtrale. Le décalage toujours potentiellement comique, déjà longuement vérifié dans Platée, chez ses nombreux Offenbach, mais aussi dans d'autres œuvres légères de Donizetti, est admirablement exploité et en parfaite osmose avec l'intrigue « décalée » de la pièce. Mais surtout, on y sent poindre à chaque instant un formidable travail d'équipe et la direction d'acteurs, réglée avec une précision d'entomologiste, fait mouche sans faiblir un seul instant. La beauté des décors de Chantal Thomas et des costumes (de Pelly) qui évoquent tour à tour l'Italie bourgeoise du XIXe et les fastes factices de l'opéra du XVIIIe, contribue au charme et à la réussite du spectacle qui repose d'abord sur une équipe de chanteurs exceptionnels.

La prestation de Laurent Naouri en Mamma Agata, synthèse comico-pathétique d'Anémone, des Vamps et de Harpo Marx, est d'anthologie : sa gouaille, son sens inné du comique, sa présence scénique et une diction exceptionnelle sont des modèles dont tous devraient s'inspirer. Son aisance vocale, passant sans difficulté du registre de baryton-basse à celui de falsetto, impressionne de bout en bout : le rôle semble taillé expressément pour lui et culmine dans la désopilante parodie de l'air du Saule de l'Otello rossinien, d'une bouffonnerie extrême.

Mais tous les autres interprètes sont à la hauteur et remplissent leur mission à la perfection. À l'exception peut-être, et c'est un savoureux paradoxe, de **Patricia Ciofi**, excellente comédienne et technicienne hors pair au demeurant, mais dont la voix, comme voilée, manque cruellement de

brillant, surtout dans le registre médium. Dès lors, interpréter le rôle d'une Prima donna qui se donne de faux airs de diva, se voir doubler par une seconda donna, bien supérieure vocalement, ne manque pas de piquant, sauf à y lire un formidable numéro d'autodérision qui se révèle ici particulièrement approprié. Magistrale se révèle à juste titre **Clara Meloni** dans le rôle de Luigia, la seconda donna, petit bout de femme au tempérament bien affirmé qui transporte littéralement le public, le vrai comme le faux, dans son air magnifique avec violoncelle et harpe obligé. Venu à la rescousse de sa malheureuse épouse, le second ténor Procolo est campé par un truculent **Charles Rice**, plein de morgue, à la voix pas toujours bien posée, mais le caractère parodique de l'œuvre plonge le spectateur dans une sentiment trouble, incapable de saisir où est la vérité du jeu et celle de l'interprète, et lorsqu'il entonne à son tour son air de bravoure, on ne peut qu'être admiratif. **Pietro Di Bianco** est un « compositeur » très convaincant à la voix bien projetée et à la diction impeccable et montre sur scène d'authentiques talents de pianiste qui complètent idéalement le portrait du personnage. **Mais notre coup de cœur va à Enea Scala**, que nous avions découvert ici même à l'automne dernier dans Ermione de Rossini. Dans le rôle du Primo tenore, allemand, au nom interminable et imprononçable, il brille de façon exceptionnelle, ses aigus sont d'une insolente facilité, et on ne louera jamais assez la clarté du timbre et une émission d'une justesse remarquable. Enric Martinez-Castignani est un librettiste plus vrai que nature, comme ses congénères très bon comédien, et chanteur stylé, bien au fait de la koiné donizettienne. L'imprésario **Piotr Micinski** et le rôle (travesti) plus limité de Pipetto tenu par **Katherine Aitken** (au très beau timbre de mezzo), complètent magnifiquement le tableau, avec une mention spéciale pour les chœurs, tous masculins, ponctuellement sollicités, telles les témoins efficaces d'une tragédie grecque aux sous-vêtements satiriques.

Dans la fosse, le troisième Laurent de la soirée, **Lorenzo Viotti**, dirige l'orchestre de l'opéra de Lyon avec une vigueur roborative, toujours attentif au texte, aux mille nuances de la partition qui combine magistralement les moments de franche rigolade avec de superbes pages pathétiques, comme pour mieux révéler au final que le théâtre fantomatique qui s'est animé sous nos yeux n'est que la métaphore incarnée de cette illusion suprême qu'est fondamentalement l'opéra.

_____

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra de Lyon, Gaetano Donizetti, Viva la mamma, le 4 juillet 2017. Laurent Naouri (Mamma Agata), Patricia Ciofi (Daria, Prima donna), Charles Rice (Procolo), Clara Meloni (Luigia, Seconda Dama), Enea Scala (Guglielmo, Primo tenore), Pietro Di Bianco (Biscroma, chef d'orchestre), Enric Martinez-Castignani (Cesare, poète), Katherine Aitken (Pippetto), Piotr Micinski (L'Impresario), Dominique Beneforti (Le Directeur du théâtre), Orchestre et chœurs de l'Opéra de Lyon, Lorenzo Viotti (direction), Laurent Pelly (mise en scène et costumes), Chantal Thomas (décors), Joël Adam (lumières), Pierre Bleuse (chef des chœurs).

Compte-rendu, opéra. Versailles, Opéra royal, le 21 mai 2017. MA Charpentier: Médée, Colin Ainsworth (Jason), Peggy Kriha Dye (Médée), Tafelmusik Baroque Orchestra, Fallis / Pynkoski



Compte-rendu, opéra. Versailles, Opéra royal, le 21 mai 2017. MA Charpentier: Médée, Colin Ainsworth (Jason), Peggy Kriha Dye (Médée), Tafelmusik Baroque Orchestra, Fallis / Pynkoski. On se souvient du duo Minkowski-Pynkoski dans Didon et Énée de Purcell il y a quelques années, et plus récemment des productions d'opéras français, avec le **Tafelmusik de Toronto** et une équipe de chanteurs sensiblement identique ici même à Versailles (Armide, Persée). Cette nouvelle production du chef-d'œuvre de Charpentier, hélas amputée de son prologue, intrigue par son approche hétéroclite : pas d'éclairages à la bougie à la Benjamin Lazar, mais

l’usage ingénieux du stroboscope ; superbes costumes de Michael Gouffe, mais qui lorgnent parfois du côté pirates des caraïbes, c’est Dumas revisité par Disney ; les toiles peintes pourraient rappeler la pratique du Grand Siècle (et la scène des Enfers est un bel hommage à Piranèse), mais certains tableaux aux perspectives déformées (le palais antique des actes II et V) nous ramènent au temps contemporain des formes revisitées ; la gestuelle est dans l’ensemble bien timide et se limite à quelques gestes finalement convenus, quand ils ne sont pas contrebalancés par des attitudes un brin excessives (les cris d’orfraie de Médée) qui entachent la justesse vocale.

Médée hétéroclite

Pourtant la magie opère et le spectacle est visuellement une grande réussite (l’apparition soudaine du rideau de flammes qui disparaît tout aussitôt pour révéler la robe empoisonnée, l’acte des jardins et son esthétique très « Fragonard »). Les chorégraphies de **Jeannette Lajeunesse Zingg** sont d’une redoutable précision, même si les pas de danse font moins penser au Grand Siècle qu’au Grand ballet de l’opéra de Paris du XIXe et qu’on peut regretter la vision bien sage qu’offrent les danseurs lors de l’invocation infernale de la magicienne.

Du côté de la distribution, la déception est au rendez-vous. Dans le rôle-titre, **Peggy Kriha Dye use d’un vibrato peu idoine** et sa ligne vocale n’a pas la puissance et la noblesse qu’exige un tel personnage, mais on peut lui reconnaître une réelle présence scénique, un peu trop expressionniste toutefois, et un bel effort dans la prononciation malgré quelques dérapages. **Colin Ainsworth** impressionne par son ampleur vocale, mais celle-ci est gâtée par des problèmes de justesse, musicales et textuelles (« dissimuli » pour « dissimulé », « L’ongage » pour « L’engage », etc.), et surtout pèche par son manque de noblesse. **Mireille Asselin**, une des

rares francophones de la distribution, est une Créüse élégante à la voix bien posée et à la diction impeccable, même si la projection est plus limitée. Si **Jesse Blumberg** est un Oronte solide, barytonnant à souhait, l'Arcas d'Olivier Laquerre possède également un beau timbre mais son vibrato est aussi excessif qu'incongru.
Nous ont convaincu la Nérine de **Meghan Lindsay** et surtout le Créon impressionnant de **Stephen Hegedus**, la plus belle voix de la soirée, d'une noirceur et d'une élocution exceptionnelles.

La réussite du spectacle, toutefois, repose davantage encore sur les musiciens de Tafelmusik, pendant des décennies dirigées par Jeanne Lamon, aujourd'hui par David Fallis : précision et élégance des archets, équilibre rare des pupitres qui n'exclut pas les contrastes. La grâce était de leur côté et du côté des voix magnifiques du **Chœur Marguerite Louise**, excellemment préparés par **Gaëtan Jarry**. Si elles étaient reléguées hors de la scène, chacune de leurs interventions étaient marquées du coin de l'efficacité dramatique, en phase avec l'origine tragique de l'opéra français voulu par le Florentin Lully.

_____

Compte-rendu opéra. Versailles, Opéra royal, Marc-Antoine Charpentier, Médée, 21 mai 2017. Colin Ainsworth (Jason), Mireille Asselin (Créüse), Jesse Blumberg (Oronte), Peggy Kriha Dye (Médée), Christopher Enns (La Jalousie/Un Corinthien), Stephen Hegedus (Créon), Olivier Laquerre (Arcas/La Vengeance/Un Agien), Meghan Lindsay (Nérine/Un Captif), Kevin Skelton (Un Corinthien/Un Captif), Karine White (Cléone/Un Captif) Chœur Marguerite Louise (direction Gaétan Jarry), Tafelmusik Baroque Orchestra, David Fallis (direction), Marshall Pynkoski (mise en scène), Jeannette

Lajeunesse Zingg (chorégraphie), Gerard Gauci (décors), Michael Legouffe (costumes), Michelle Ramsay (lumières).

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra. Gluck, Alceste, le 2 mai 2017. Deshayes / Behr (Admète)… Montanari (direction), Alex Ollé / La Fura dells Baus (mise en scène).



Compte-rendu, opéra. Opéra de Lyon le 2 mai 2017 : GLUCK, ALCESTE, Montanari / Ollié. NON ALCESTE N'EST PAS MORTE. L'un des manifestes de la réforme de l'opéra du couple Gluck-Calzabigi est ici donné non dans sa version originale en italien, mais dans la version parisienne créée presque dix ans après en 1776. Cette version semble d'ailleurs plus conforme à l'idéal de la seconde réforme qui lorgnait fortement du côté de la tragédie française. Réduction drastique du nombre de personnages, rôle important accordé aux chœurs qui intègrent l'action tout en la commentant, absence de virtuosité gratuite et de péripéties complexes, ou encore de prologue allégorique, tous les ingrédients sont réunis dans cette tragédie lyrique d'une

autre espèce, loin des poncifs versaillais. L'action très limitée (tout l'opéra ne vise qu'à glorifier la fidélité amoureuse d'Alceste à l'égard d'Admète) est un vrai défi pour le metteur en scène qui doit composer avec ce qui s'apparente à un long discours rhétorique diffracté.

Le parti-pris très personnel d'Alex Ollé et de ses complices catalans de la Fura dels Baus, s'avère être finalement une option qui a le mérite de sa cohérence. Pendant l'ouverture, en guise de prologue imagé, on assiste à la projection d'un film muet montrant un couple se disputant en voiture, ce qui provoque l'accident mortel de l'épouse, une manière, nous dit le metteur en scène, de « rendre crédibles [les] mécanismes psychologiques » des personnages. Lorsque commence l'opéra proprement dit, c'est un décor néo-baroque qui apparaît, assez monumental et paradoxalement presque intemporel, s'il n'y avait sur le côté droit une salle vitrée d'une unité de soins intensifs où l'on s'affaire à soigner successivement Admète, puis Alceste, nous ramenant ainsi à une contemporanéité suggérée par le petit film initial. On soulignera également la pertinence des vidéos de Franc Aleu qui donnent l'illusion de fresques assez spectaculaires et qui culminent dans les effets de trompe-l'œil fantastiques (des couleurs bleu strié à la Altdorfer) lors de la scène infernale du troisième acte où une horde de malades en chemise blanche d'hôpital incarne les divinités de l'Enfer. Seule ombre au tableau : la scène finale qui montre, après une ultime projection du film muet réunissant les protagonistes du drame dans l'exaltation du bonheur retrouvé et se dissolvant comme le sable d'une clepsydre, Admète en train de rendre un dernier hommage au cercueil de son épouse, contrevenant ainsi au lieto fine du livret.

Un nouvel orchestre pour un casting en demi-teintes



Pour cette avant-dernière production de la saison lyonnaise, les spectateurs ont pu découvrir une nouvelle phalange baroque, issue de l'orchestre de l'opéra de Lyon, « I bollenti spiriti » (les esprits en ébullition) qui se produira désormais dans au moins une production lyrique et deux concerts par an. La direction dynamique et précise de Stefano Montanari est en tous points exemplaire, car chez Gluck, le

drame est tout autant dans la déclamation pathétique du texte que dans la musique organisée comme un discours éloquent, avec ses propres figures rhétoriques. Les chœurs, toujours aussi bien préparés par Philip White, participent à la réussite de l'ensemble et servent d'écrin idéal à une distribution d'exception, en dépit de quelques menues faiblesses.

Dans le rôle-titre **Karine Deshayes** a le timbre, la diction et la projection idoines, même si l'émotion peine parfois à transparaître, notamment à cause de certains aigus un peu forcés, l'Admète de **Julien Behr** confirme la beauté et la brillance du timbre, tandis que Thibaut de Damas campe un Hercule un peu frustre et à l'allure faussement christique ; si la voix est vaillante, l'intelligibilité de sa diction laisse souvent à désirer.



Les autres rôles sont en revanche impeccablement tenus : **Alexandre Duhamel** en Grand-Prêtre, dont la voix sonore et puissante révèle une présence fascinante (inoubliable scène de spiritisme du premier acte), **Florian Cafiero** est un Évandre magnifique au chant noble, attentif aux moindres inflexions du texte, le Coryphée de **Maki Nakanashi** intervient avec grâce, et fait écho au beau chant de **Tomislav Lavoie**, Héraut et Apollon de haute tenue. Tous se souviennent au fond d'un des principes fondateurs de l'esthétique du compositeur : tendre autant que faire se peut « vers une noble simplicité ».

_____

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra de Lyon, Christophe Willibald Gluck, Alceste, le 2 mai 2017. Karine Deshayes (Alceste), Julien Behr (Admète), Alexandre Duhamel (le Grand Prêtre), Tomislav Lavoie (Apollon / Un Héraut), Florian Cafiero (Évandre), Thibault de Damas (Hercule), Maki Nakanishi (Coryphée), Paolo Stupenengo (L'Oracle), Paul-Henry Vila (Un Dieu infernal), Chœur et Orchestre de l'Opéra de Lyon, Stefano Montanari. (direction), Alex Ollé / La Fura dells Baus (mise en scène), Alfons Flores (décors), Josep Abril (costumes), Marco Filibeck (lumières), Franc Aleu (vidéo), Philip White (chef des chœurs).

Compte-rendu opéra. Paris, Opéra-comique, Marin Marais,

Alcione, 30 avril 2017. Léa Desandre (Alcione)… Jordi Savall / Louise Moaty.



Compte-rendu opéra. Paris, Opéra-comique, Marin Marais, Alcione, 30 avril 2017. Léa Desandre (Alcione)… Jordi Savall / Louise Monty. Après l'enregistrement mythique des Musiciens du Louvre en 1990, on attendait avec impatience la résurrection scénique du chef-d'œuvre lyrique de Marin Marais. C'est désormais chose faite et c'est heureux que cela coïncide avec la réouverture de la salle Favart qui a retrouvé son lustre après vingt mois de travaux, écrin idéal pour ce répertoire (on se souvient avec délectation de la fameuse reprise d'Atys de Lully par Christie et Villégier en mai 2011). Les Parisiens n'avaient pas vu Alcione depuis 1771. 246 ans plus tard, **Louise Moaty** prend le relais, après avoir livré en ces mêmes lieux une très poétique lecture du Vénus et Adonis de John Blow. Certes, à première vue, les choix scénographiques peuvent surprendre.

Le nouvel envol de l’Alcyon

Un plateau nu, quasiment vide, un effet voulu de mise en abîme d’un théâtre qui révèle l’envers du décor, ça sent le déjà vu. Et la relative laideur des costumes d’Alain Blanchot qui nous avait habitué à mieux (Cadmus et Hermione) n’aide pas à dissiper le trouble. On peut s’interroger sur ce qui reste de la dimension merveilleuse, voire féérique de la tragédie lyrique, dont elle est une des dimensions constitutives. Le prologue, de ce point de vue, passe relativement à côté des enjeux rhétoriques du genre (la joute oratoire entre Apollon et Pan aurait pu être dynamisée davantage).



Toutefois, la volonté d’échapper aussi bien à la reconstitution « historiquement informée » qu’à l’indigente adaptation contemporaine est louable. Et la collaboration avec les circassiens s’avère plus d’une fois payante. Les danses, impeccablement réalisées, mises sur l’énergie de l’acrobatie pour accentuer la pulsation du rythme que recèle une partition constamment roborative, même si parfois, au milieu d’un chant soliste, le plateau s’agite dans tous les sens bien inutilement. En revanche, la scène des matelots, avec son chœur populaire entêtant, est une totale réussite. D’autres beaux tableaux égrènent la scénographie, comme la scène du sommeil ou l’impressionnante tempête, évoquée par les ombres chinoises des matelots derrière de grands rideaux blancs. La charpente en bois amovible du premier acte, qui rappelle à la fois la structure d’un navire et celle du palais où se déroule l’intrigue, se mêle aux nombreux cordages, évoquant de façon poétique plus que réaliste les gravures conservées du XVIIIe siècle.

Un casting en demi-teintes



Dans le rôle-titre on attendait beaucoup de **la jeune mezzo Léa Desandre** ; sa présence scénique, son sens du théâtre et de l'élocution ne sont jamais pris en défaut, même si on peut regretter une prestation bien terne dans la première partie, beaucoup plus convaincante, dans la seconde, quand ses interventions deviennent plus dramatiques. Ceix, l'époux promis, est vaillamment défendu par la haute-contre alerte de Cyril Auvity, au timbre d'une grande pureté, parfois chahutée dans les aigus (dans le III, « l'excès du désespoir ») ; les autres opposants au mariage d'Alcyone, sont tous admirablement incarnés, le Pelée de **Marc Mauillon**, à l'amplitude vocale toujours aussi impressionnante, le Phorbas de **Lisandro Abadie**, baryton racé, à la voix clairement articulée, ou encore l'Ismène gracieuse d'**Hasnaa Bennani**, soprano magnifique, légèrement en retrait à notre goût. Belle découverte que l'Apollon lumineux de **Sébastian Monti** (photo ci dessous) : une déclamation idéale, un timbre sans aspérité ni contraintes, une vraie voix de haute-contre qu'il faudra suivre. Les autres rôles mineurs sont très bien défendus, en particulier le chef des matelots du baryton-basse **Yannis François**, voix bien posée et bien projetée. Une seule déception majeure : la basse caverneuse d'Antonio Abete, à l'élocution exotique et à la justesse souvent incertaine.



Au pupitre, **Jordi Savall** réalise sans doute l'un de ses rêves les plus chers, après avoir si bien servi le Marais viole de gambiste. Mais le chef catalan, pourtant à la tête d'une phalange, Le Concert des Nations, aux sonorités chaudes et gouleyantes, n'est pas l'homme de théâtre qu'une telle partition exige. Si les tempi sont un peu moins accélérés que chez Minkowski, si la musique respire et laisse transparaître les contrastes, on sent parfois un manque de cohérence et de complicité entre la fosse et le plateau, comme si le chef était à son affaire sans se préoccuper des agitations de la scène (il a rarement levé les yeux de sa partition). Les chœurs méritent en revanche les plus vifs éloges, et le spectacle pris dans sa globalité, aura du moins permis de restituer aux Parisiens bien patients la beauté enchanteresse de la musique.

Compte-rendu opéra. Paris, Opéra-comique, Marin Marais, Alcione, 30
avril 2017. Léa Desandre (Alcione), Cyrille Auvity (Ceix), Marc Mauillon
(Pelée), Lisandro Abadie (Pan / Phorbas), Antonio Abete (Tmole

/
Grand-Prêtre / Neptune), Hasnaa Bennani (Ismène / Première Matelote),
Hanna Bayodi-Hirt (Bergère / Deuxième Matelote / Prêtresse), Sebastian
Monti (Apollon / Le Sommeil), Maud Gnidzaz (Doris), Lise Viricel
(Céphise), Maria Chiara Gallo (Aeglé), Yannis François (Un matelot),
Gabriel Jublion (Phosphore), Benoît-Joseph Meier (Suivant de Ceix),
Chœur et Orchestre Le Concert des Nations, Jordi Savall (direction),
Louise Moaty (mise en scène), Raphaëlle Boitel (chorégraphie), Alain
Blanchot (costumes), Arnaud Lavisse (lumières), Lluis Vilamajo (chef
des chœurs).

LIRE aussi notre **présentation de la nouvelle production d'ALCIONE de Marin Marais à l'Opéra Comique**
http://www.classiquenews.com/nouvelle-alcione-a-lopera-comique/

Compte-rendu, opéra. Milan, le 12 mars 2017. La Scala, Rossini : La Gazza Ladra / Riccardo Chailly / Gabriele Salvatores



Compte-rendu, opéra. Milan, le 12 mars 2017. La Scala, Rossini : La Gazza Ladra / Riccardo Chailly / Gabriele Salvatores. Trop souvent réduit à sa célébrissime ouverture, La Pie voleuse fut créé avec un immense succès ici même à la Scala il y a exactement deux cents ans, en mai 1817. Les Milanais cependant n'avaient pas revu l'œuvre depuis 1841 ! Il faut donc saluer l'initiative de la Scala pour cette production parmi les plus attendues de la saison. Cet opéra semi-serio, un genre hybride peu présent dans l'esprit des programmateurs, est en effet rarement donné ; on se souvient qu'il avait fait, en 2009, les délices des festivaliers de Bad Wildbad, sous la direction inspirée du regretté Alberto Zedda. Sur un sujet relativement anecdotique (le vol de couverts en argent par une pie), mais qui pose la question de l'injustice sociale, Rossini élabore un monument d'une durée quasi wagnérienne. On reste notamment impressionné par la scène de la procession vers l'échafaud (« Tremate, o popoli »), et du procès de l'héroïne, au second acte, qui fait écho au fait divers tragique dont s'est inspiré le librettiste Gherardini.

Une Pie aguicheuse

La mise en scène, en tous points admirable, a été confiée à Gabriele Salvatores, cinéaste et authentique homme de théâtre, qui avait déjà mis en scène un autre opéra « animalier », The English cat de Henze. Dès l'ouverture, le ton est donné avec une femme-pie danseuse et acrobate, qui devient le fil rouge aérien, fugace et poétique de l'opéra. Le caractère naturaliste de l'intrigue – la scène se passe dans un gros bourg près de Paris – est respecté par des costumes d'époque magnifiquement restitués (la scène de la liesse populaire au début du premier acte) et une scénographie ingénieuse : on voit sur le côté droit un décor de théâtre qui se transformera tour à tour, au gré d'un jeu subtil des lumières, en immeuble d'habitations, en cellules de prison ou en tribunal. Le metteur en scène s'est en outre entouré des marionnettes des Fratelli Colla qui livrent tout en délicatesse, et dans les moments clé, une lecture en contrepoint de l'intrigue, et malgré l'immensité de la scène et de la salle, on ne perd rien du raffinement de ces fragiles personnages de bois.

Un casting de haut vol

Une des raisons qui explique la relative rareté de l'œuvre sur les scènes tient à son extrême difficulté vocale. Il ne faut pas moins de deux ténors, deux sopranos, trois basses et deux mezzo exigents pour résister aux pyrotechnies vocales de la partition rossinienne. La distribution réunie pour cette résurrection milanaise ne déçoit pas. Si la basse **Paolo Bordogna**, dans le rôle de Fabrizio, a un timbre légèrement voilé, malgré une vaillance et une présence scénique pleine d'aplomb, tous les autres interprètes méritent les plus vifs

éloges. Dans le rôle difficile de Ninetta, **Rosa Feola** déploie, dès son entrée en scène (« Di piacer mi balza il cor ») un timbre cristallin parfaitement articulé. Pippo et Lucia, respectivement **Teresa Iervolino** et **Serena Malfi**, séduisent par leur projection puissante et leur jeu dramatiquement engagé. Magnifique prestation également du ténor qui monte, **Edgardo Rocha**, dans le rôle de Giannetto, le fiancé de Ninetta : si sa gestuelle semble un peu gauche et pas très naturelle, la beauté de la voix ensorcelle et révèle une aisance stupéfiante dans les passages de voce spinta. Aux côtés de jeunes interprètes prometteurs (les excellents ténors **Matteo Macchioni** dans le rôle du vendeur ambulant Isacco, et **Matteo Mezzaro** dans celui du geôlier), on relèvera la prestation enthousiasmante de la basse **Alex Esposito** qui campe un père de Ninetta bouleversant de vérité dramatique, attentif aux moindres nuances du texte : grand moment d'émotion, lorsqu'il apprend la condamnation à mort de sa fille (« Accusata di furto »), le chant devient « bel canto » au sens noble du terme, traduit une grande expressivité, le sentiment de terreur qu'il éprouve le fait presque ressembler à un personnage inquiétant à la Füssli, un sentiment renforcé par la femme-pie qui rôde tel un spectre autour de lui. Et quelle joie de retrouver le vétéran **Michele Pertusi**, récemment entendu à Toulouse dans le rare Ernani de Verdi ! Son arrivée, en ombre géante, doublée en même temps par sa marionnette, est terriblement efficace. Chanteur toujours impeccable, racé, il apparaît comme un modèle d'élocution qui rappelle opportunément qu'un mélodrame français (La pie voleuse ou la servante de Palaiseau), avec ses exigences de diction qui perdurent dans les récitatifs italien, est à l'origine du livret de Gherardini.
Dans la fosse, l'orchestre et les chœurs de la Scala sont dirigés d'une main alerte par **Riccardo Chailly**, en digne héritier d'Alberto Zedda à qui la soirée était dédiée.



Compte-rendu, opéra. Milan, Teatro alla Scala, **Gioachino Rossini, La Gazza Ladra, 12 mars 2017**. Paolo Dordogna (Fabrizio Vingradito), Teresa Iervolino (Lucia), Edgardo Rocha (Giannetto), Rosa Feola (Ninetta), Alex Esposito (Fernando Villabella), Michele Pertusi (Gottardo), Serena Malfi (Pippo), Matteo Macchioni (Isacco), Matteo Mezzaro (Antonio), Claudio Levantino (Giorgio / Il Pretore), Giovanni Romeo (Ernesto), Francesca Alberti (Una gazza), Marionnettes de la Compagnie Fratelli Colla, Chœur et Orchestre du Teatro alla Scala, Riccardo Chailly (direction), Gabriele Salvatores (mise en scène), Gian Maurizio Fercioni (décors et costumes), Marco Filibeck (lumières), Bruno Casoni (chef des chœurs).

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Festival Mémoires, 16-18 mars 2017.

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Festival Mémoires : Claudio Monteverdi, L'Incoronazione di Poppea, Josephine Göhmann (Poppea, Drusilla, Virtù), Laura (Nerone), Elli Vallinoja (Ottavia), Aline Kostrewa (Ottone), Pawel Kolodziej (Seneca), André Gass (Arnalta), Katherine Aitken (Fortuna, Valletto), Rocio Pérez (Damigella, Amore), Oliver Johnston (Lucano, Soldato), Pierre Héritier (Littore, Liberto), Brenton Spiteri (Famigliare, Mercurio, Soldato), James Hall (Famigliare), Aaron O'Hare (Famigliare), Klaus Michaël Gruber (mise en scène), Ellen Hammer (réalisation de la mise en scène), Gilles Aillaud (décors), Bernard Michel (recréation des décors), Rudy Sabounghi (costumes), Jean-Paul Fouchécourt (directeur artistique du Studio), Les Nouveaux Caractères, Sébastien d'Hérin (direction) ; Richard Strauss, Elektra, Lioba Braun (Clytemnestre), Elena Pankratova (Elektra), Katrin Klappusch (Chrysothémis), Thomas Piffka (Egisthe), Christof Fischesser (Oreste), Bernd Hofmann (le précepteur d'Oreste), Pascale Obrecht (la confidente de Clytemnestre), Marie Cognard (la porteuse de traine), Patrick Grahl (un Jeune serviteur), Paul-Henry Vila (un Vieux Serviteur), Christina Nilsson (La surveillante), Ruth Berghaus (mise en scène), Hans Dieter Schaal (décors), Marie-Luise Strandt (costumes), Ulrich Niepel (lumières), Katharina Lang (réalisation de la mise en scène), Philipp White (chef des chœurs), Orchestre, Chœurs et Studio de l'Opéra de Lyon, Hartmun Haenchen (direction) ; Richard Wagner, Tristan und Isolde, Daniel Kirch (Tristan), Ann Petersen (Isolde), Christof Fischesser (Marke), Alejandro Marco-Buhrmester (Kurwenal), Thomas Piffka (Melot), Ève-Maud Hubeaux (Brangäne), Patrick Grahl (un Jeune Matelot, un Berger), Paolo Stupenego (un timonier), Heiner Müller (mise en

scène), Erich Wonder (décors), Yohji Yamamoto (costumes), Manfred Voss (lumières), Stephan Suschke (réalisation de la mise en scène), Kaspar Glaner (re-création des décors), Ulrich Niepel (re-création des lumières), Philipp White (chef des chœurs), Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Lyon, Hartmut Haenchen (direction), 16-18 mars 2017.

Deutsche Qualität



En consacrant son Festival annuel à la thématique mémorielle, Serge Dorny a voulu rendre hommage à trois productions marquantes de l'art lyrique du XXe siècle, trois lectures allemandes de trois chefs-d'œuvre absolus que sont le Couronnement de Poppée, dans la vision de Klaus-Michael Grüber, Elektra dans celle de Ruth Berghaus, et le Tristan dans celle Heiner Müller, dont ce fut la seule incursion dans le domaine de l'opéra. Mais la mémoire ne signifie pas ici simple reprise. La disparition des maîtres d'œuvre a poussé leurs assistants ou collaborateurs à recréer le plus fidèlement possible (décors, costumes, direction d'acteurs) leur lecture. La recréation fait ici figure d'œuvre palimpseste : la vison contemporaine, les chefs et les chanteurs qui ne sont plus les mêmes, produisent une image autre et en même temps évoquent celle de l'origine : une exacte définition de la mémoire qui est projection d'un passé vers le présent, et que cristallise un art par définition fugace et éphémère qu'est le théâtre, qu'il soit musical ou non.

Figures de l’Antique

Créé au Festival d’Aix-en-Provence à l’été 1999, la production mémorable de Klaus-Michaël Grüber était dirigée par Marc Minkowski, et comprenait, pour incarner les sulfureux personnages imaginés par Busenello, Anne-Sophie von Otter, Mireille Delunsch, Sylvie Brunet ou encore Jean-Paul Fouchécourt. Un dvd en a gardé la trace, mais il ne s’agit pas ici de jouer au jeu futile des comparaisons. L’on a bien affaire à une recréation qui s’inscrit certes dans une filiation, mais parce que les interprètes et le chef sont différents, et que le temps a passé, il faut autant que faire se peut, et paradoxalement, la juger avec les yeux neufs du néophyte. Et cela fonctionne très bien.
Passons sur les coupures, voulues à l’époque par le metteur en scène en concertation avec le chef (tout le rôle de la Nutrice, exit aussi la scène du Couronnement…), évidemment reprises dans la production lyonnaise. Le bonheur est malgré tout intact de retrouver la beauté de la scénographie qui restitue une Rome fantasmée et réaliste à la fois : les parois rouge pompéien plus intense que le carmin de la maison des Faunes, les citronniers des jardins de Poppée ou l’allée des cyprès qui traverse la scène. Grüber voulait une dramaturgie de l’épure et de la suggestion pour mieux renforcer l’extraordinaire force érotique du livret – telle qu’elle apparaît notamment dans les nombreux duos entre les deux protagonistes, mais aussi dans l’incroyable scène « orgiaque » entre Néron et Lucain. Confier les rôles à de jeunes chanteurs (issus du Studio Opéra de Lyon excellemment dirigé par Jean-Paul Fouchécourt) s’avère un pari aussi ingénieux que parfaitement réussi, les interprètes se rapprochant ainsi (à l’exception certes de Sénèque) de l’âge de leur personnage. On louera en particulier la vaillance de Néron, la clarté du timbre de la mezzo de Laura Zigmantaite fait merveille, même si parfois elle peine à se distinguer de Josefine Göhmann, Poppée ductile et ondulante, dansant plus qu’elle ne joue.

Mais après tout, il s’agit bien d’un couple fusionnel, réuni dans une extase contenue par le célèbre duo final. Le Sénèque de Pawel Kolodziej est hiératique à souhait et oppose au physique juvénile un timbre dramatiquement crédible. La rhétorique du contraste, propre à l’opéra vénitien, trouve une idéale confirmation dans la confrontation entre l’Othon d’Aline Kostrewa, timbre grave et idéalement androgyne, l’Ottavia délicieusement pathétique d’Elli Vallinoja, et surtout l’Arnalta d’André Gass, plus virevoltante que jamais, aussi outrancière que touchante (dans sa berceuse notamment), clone d’un Jean-Paul Fouchécourt dont il se démarque aussi bien par le physique que par la voix. Les autres rôles sont fort bien tenus, tous brillent par leur élocution impeccable. Petite déception en revanche du côté de l’orchestre et de la direction peu nuancée de Sébastien d’Hérin. Les sonorités sensuelles des Nouveaux Caractères semblent parfois en porte-à-faux avec l’urgence dramatique des interprètes, comme si une vraie complicité peinait à s’installer entre la fosse et la scène.

Elektrisant

Recréation de la production de Dresde de 1986, là même où cet opéra bref et d’une rare intensité fut créé en 1909, Elektra a quelque chose d’inhumain et on n’en sort jamais totalement indemne. Si Salomé est l’opéra de la luxure, Elektra est celui de la vengeance. Et en un peu plus d’une heure trente, le spectateur est littéralement happé par la force de la musique et la puissance du verbe ciselé de Hofmannsthal. L’exiguïté de la fosse avait contraint le metteur en scène Ruth Berghaus à placer l’immense orchestre de cent musiciens sur la scène même, indiquant par là l’étroite implication de la phalange dans le déroulement de la tragédie. Pour décor une immense structure blanche à trois niveaux, veillée sur le côté gauche par une figure antique, tandis qu’une sorte de cellule-tour de guet avec plongeoir, qui est celui d’Elektra, occupe le second

étage où se dérouleront la plupart des échanges entre les personnages. La tonalité monochrome, avec cependant un jeu subtil des couleurs (le cyclorama convexe devenant rouge intense au moment du meurtre de Clytemnestre), suggère ainsi un glaçant palais des Atrides qui semble faire écho à la situation tout aussi « froide » de la RDA, quelques années avant la chute du mur.
Pour incarner le rôle-titre de cette partition hors-normes, Elena Pankratova relève largement le défi. Un timbre remarquablement projeté, jamais pris en défaut, même si le metteur en scène trahit les indications du livret et ne la fait pas danser. Lioba Braun est une Clytemnestre tout aussi vaillante, qui parfois se confond avec la voix de la fille, insuffisamment différenciée. Katrin Kapplusch campe une Chrysotémis à la fois noble et émouvante dans son désir de maternité, comme dans celui de fuir la noirceur de la tragédie qui se prépare, où l'urgence des événements est renforcée par le respect strict de l'unité de temps voulu par le librettiste. Noblesse du chant et vaillance caractérisent également l'Oreste de Christof Fischesser et l'Egisthe de Thomas Piffka, ce dernier peinant toutefois un peu plus à se faire entendre dans le registre plus aiguisé. Les autres intervenants, tous issus du Studio Opéra, sont remarquables. La lecture d'Hartmut Haenchen, qui avait déjà dirigé cette production à sa création en 1986, à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, est d'une redoutable précision et d'une impeccable lisibilité. Le dispositif particulier des musiciens sur scène ne trouble jamais l'équilibre avec les voix et c'est une gageure que le chef, ainsi que les chœurs, comme toujours admirablement préparés par Philipp White, remportent haut la main. Une soirée vraiment mémorable.

Intemporel Tristan

Unique incursion du grand dramaturge Heiner Müller dans le domaine de l'opéra, sa vision de Tristan, qui fit les délices

des Festivaliers de Bayreuth de 1993 à 1999, semble n'avoir pas pris une ride. La sobriété des décors aux couleurs pastel, que l'on dirait inspirés de toiles de Morandi ou de Casorati, la beauté des costumes de Yohji Yamamoto, la sobriété du jeu des interprètes, sont reconstitués dans les moindres détails, jusque dans le grain particulier de l'éclairage admirable de Manfred Voss, par son assistant, Stephan Suschke. Un simple voile blanc au premier acte, au sein d'espaces carrés éclairés par de subtils jeux de lumière aux tonalités cuivrées, le chromatisme bleu sombre du second acte centré sur la déchirante étreinte des amants, et les gravats qui jonchent le sol au dernier acte, à la tonalité sombre, grisâtre, troublée par la seule blancheur laiteuse d'Isolde, tout est mis au service du texte et de la musique. Et c'est ce projet d'une cohérence sans faille qui permet à cette superbe production de transcender l'époque de sa création. Mais la recréation n'est justement pas une simple restitution conservatrice, et la force de cette lecture, c'est qu'elle joue subtilement sur les méandres de la mémoire que porte intrinsèquement l'œuvre pour mieux en révéler la force dramatique.

La distribution réunie pour cette occasion exceptionnelle tient toutes ses promesses, jusque dans les rôles secondaires. Pourtant annoncée souffrante le soir de la première, Ann Petersen incarne une prodigieuse Isolde, frémissante d'émotion. La voix, excellement projetée, ne semble pas du tout trahir une quelconque faiblesse et son « Mild und leise » est en tous points bouleversant. Plus en retrait, surtout lors des deux premiers actes, le Tristan de Daniel Kirch n'est pas indigne et donne toute la mesure de son talent lors du dernier acte, dans le paysage halluciné et dévasté où trône un fauteuil recouvert d'une bâche grisâtre. Eve-Maud Hubeaux est une Brangäne puissante, au timbre clair, fort bien articulé, tout comme le Kurwenal remarquable d'Alejandro Marco-Buhrmeister, lui aussi annoncé souffrant, et tirant parfaitement son épingle du jeu, grâce à la beauté de son timbre dont les spectateurs lyonnais avaient pu se rendre compte en 2008. Christof Fischesser, dans le rôle du roi, se

révèle autrement plus convaincant que dans Elektra, tout en noblesse et en gravité. Une mention également pour le Melot de Tomas Piffka, ténor racé, également plus à son aise que dans Elektra. Dans la fosse, Hartmut Haenchen dirige avec une grande précision, même si on pouvait attendre plus de mordant dans l'ouverture et le fameux « accord », un peu trop doucereux à notre goût, mais celui du troisième acte se révèle ensorcelant jusqu'à la résolution finale. Une autre soirée à marquer d'une pierre blanche.

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra-Comique (Châtelet), le 12 février 2017. Offenbach : Fantasio. Marianne Crebassa, L. Campellone, Thomas Jolly.

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra-Comique (Châtelet), le 12 février 2017. Offenbach : Fantasio. Marianne Crebassa, L. Campellone, Thomas Jolly. Voilà une production très attendue à plus d'un titre. Tout d'abord parce qu'elle marque enfin l'ouverture – certes hors les murs, au théâtre du Châtelet – de la saison de l'Opéra-Comique, ensuite, parce qu'il s'agit de la deuxième mise en scène d'opéra de Thomas Jolly, après l'Eliogabalo de Cavalli, qui avait inauguré à son tour la saison de l'opéra de Paris en septembre dernier, enfin, parce qu'il s'agit d'une œuvre plutôt rare d'Offenbach, créée à la salle Favart en 1872, présentée ici après le formidable travail d'édition critique de Jean-Christophe Keck. L'œuvre rompt également avec une certaine vision univoque et étriquée

du « Petit Mozart des Champs-Élysées », cantonné au registre bouffe, thuriféraire aimable du Second Empire.

L’Opéra-Comique à Paris en affichant un Offenbach rare et poétique réussit sa réouverture hors les murs…

Fantastique Fantasio



La partition, reconstituée d’après l’autographe disséminé à maints endroits, révèle une musique d’une intense poésie, dès l’ouverture, raffinée, sombre et élégiaque, et l’air d’entrée magnifique du protagoniste, « Voyez dans la nuit brune ». La pièce de Musset, remaniée pour l’opéra par son frère aîné Paul, probablement aidé par le fidèle Charles Nuitter, le directeur de théâtre Camille Du Locle et Alexandre Dumas fils, conte l’histoire d’un étudiant désargenté devenu bouffon du roi de Bavière, dont la fille, Elsbeth, doit épouser à contrecœur le prince de Mantoue pour préserver la concorde entre les deux États. Fantasio, qui n’est pas insensible aux charmes de la princesse, déjoue le projet de mariage du prince qui a pris l’identité de son aide de camp pour échapper à sa mauvaise réputation, mais finit en prison. Il parvient à s’enfuir, et devant le courage dont il fait preuve dans le duel avec le prince plutôt timoré, la paix menacée est préservée et Fantasio est proclamé roi des fous.

Cet opéra-comique pas très comique, ce conte finalement peu

orthodoxe, formellement instable, est un triomphe de l'imagination et l'une des partitions les plus abouties d'Offenbach. Thomas Jolly livre une vision ingénieuse et onirique, très respectueuse de l'œuvre. On admire son travail sur l'espace jamais surchargé de détails inutiles, et toujours prompt à mettre en valeur la dramaturgie des comédiens chanteurs. Sur le plateau règne une tonalité sombre, suggérée par des plaques de métal amovibles, l'ombre d'une forteresse – un souvenir de la façade néo-gothique de l'hôtel de ville de Munich ? – ; on y voit au centre un grand escalier (déjà présent dans Eliogabalo), entouré de praticables à roulettes, et éclairé de temps à autre par de nombreuses ampoules, éléments qui donnent à l'ensemble un aspect cinématographique à la Tim Burton, mais peuvent tout aussi bien être un clin d'œil légitime aux progrès techniques contemporains du compositeur auxquels il avait explicitement rendu hommage notamment dans ses opéras féeries comme le Roi Carotte. Le théâtre s'anime dès l'ouverture, plongeant les spectateurs dans l'irréalité d'une intrigue destinée à être lue dans un fauteuil et pourtant visuellement et théâtralement efficace.
On ne peut que louer la superbe direction d'acteurs, les différents tableaux (la très belle ballade à la lune du premier acte, la procession funèbre du bouffon Saint-Jean, les scènes de rébellion populaire, les préparatifs du mariage d'Elsbeth ou l'espièglerie presque collodienne de Fantasio) dont la variété n'entame en rien la cohérence de l'ensemble.



Le casting réuni pour cette formidable résurrection est proche de la perfection. **Dans le rôle-titre** (rôle travesti à la création, bien qu'une première version pour ténor avait été envisagée), la mezzo **Marianne Crebassa** confirme non seulement ses dons vocaux exceptionnels – voix chaude impeccablement projetée, timbre d'une rare homogénéité –, mais révèle un talent non moins précieux de comédienne : rarement un rôle travesti n'avait paru sur scène autant crédible. **Marie-Ève Munger** est une Elsbeth très convaincante ; malgré quelques acidités dans l'aigu, elle allie elle aussi une diction sans faille à une technique parfaitement maîtrisée (très belle « messa di voce » dans son air d'entrée « Hier j'étais une enfant »). Le prince de Mantoue est campé par **Jean-Sébastien Bou**, baryton à l'abattage vocal et scénique sidérant, tout comme son complice Marinoni, incarné par Loïc Félix, ténor au timbre clair et d'une belle amplitude. Dans le rôle du roi de Bavière, Franck Leguérinel, baryton racé, parfait aussi bien dans le chant que dans la déclamation. Les rôles secondaires méritent les mêmes éloges, en particulier Enguerrand de Hys, truculent Facio à la voix alliciante, la Flamel espiègle d'Alix Le Saux, le Sparck à la voix puissante, parfaitement posée de Philippe Esthèphe, ou encore l'accent teuton désopilant de Bruno Bayeux en garde suisse déjanté. Le chœur Aedès, souvent sollicité, est comme toujours exceptionnel de précision et de rigueur, et il faut une fois de plus saluer le remarquable travail de Mathieu Romano.

Dans la fosse, **Laurent Campellone** dirige avec souplesse et délicatesse une partition raffinée et plus opulente que dans la production plus « légère » d'Offenbach. Il n'évite pas toujours quelques menues lourdeurs, dans les fins d'acte en particulier, sans entamer cependant l'exceptionnelle réussite de l'ensemble. Gloire à ce Fantasio recréé pour la première fois dans la version originale donnée à Paris et dont le message semble être résumé par cette réplique de Hartmann, à la fin de l'opéra : « Jamais la fête des fous n'aura / inspiré de plus sages discours ». **A l'affiche jusqu'au 27 février 2017**

Illustrations : © P. Grosbois / Opéra-Comique

Nouvelle production de **FANTASIO d'Offenbach au Châtelet / saison lyrique hors les murs de l'Opéra Comique** :



Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, le 21 janvier 2017. Honegger: Jeanne d'Arc au bûcher. K. Ono, R. Castellucci



Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, le 21 janvier 2017. Honegger: Jeanne d'Arc au bûcher. K. Ono, R. Castellucci. Jeanne d'Arc au bûcher, créé en 1938, est une œuvre hybride qui tient plus du mystère médiéval que de l'opéra. Sous-titré oratorio dramatique, ses personnages principaux sont des rôles parlés, même si la musique, l'une des plus bouleversantes que Honegger ait composée, y tient une place importante. Le poème de Claudel y est délicieusement archaïque, dans la même veine que Le martyre de Saint Sébastien que d'Annunzio écrivit pour Debussy, mais mélange aussi les registres, tout comme la musique juxtapose brillamment les styles. L'hybridisme est bien le fil rouge qui traverse de bout en bout cette œuvre inclassable.

Jeanne et Romeo

Il s'agit d'une des productions les plus attendues de la saison lyonnaise, confiée à l'iconoclaste Romeo Castellucci qui avait suscité la polémique avec son récent Moïse et Aaron à l'Opéra Bastille. On retrouve la veine dramatique intense et

implacable du metteur en scène italien qui prend le texte de Claudel à bras le corps en voulant le débarrasser non seulement de sa gangue saint-sulpicienne mais aussi du poids écrasant de l'histoire, pour se concentrer sur la vérité nue de l'humain, de la trajectoire de souffrance qu'un tel être incarne. C'est sans doute le sens du déroutant prologue précédant le premier chœur : un quart d'heure sans texte ni musique pendant lequel on voit une salle de classe progressivement se vider, tandis qu'une employée s'affaire de plus en plus frénétiquement à débarrasser la salle de ses tables et de ses chaises : faire ainsi table rase – au sens propre comme au sens figuré – du passé qui écrase la figure de la sainte, comme Honegger avait voulu renouveler radicalement le genre opératique en revenant vers une interaction plus féconde des différents langages (musical, poétique, scénique) qui le composent. Si l'on entre dans le processus métamorphique qui aboutit à un dépouillement extrême, si l'on accepte cette entrée en matière aussi troublante que radicale, alors un sentiment d'émerveillement mêlé de stupeur envahit le spectateur, littéralement saisi par la force inouïe que dégage la lecture sans complaisance de Castellucci.

TOUR DE FORCE SYNESTHESIQUE. Parce que ce sont des voix plus que des personnages, le metteur en scène réussit le tour de force synesthésique de donner à voir un son et de faire entendre une image. C'est le refus de l'allégorie qui légitime la nudité de Jeanne, tout comme la présence d'un vrai cheval (mort mais artificiellement maintenu en vie), écho au tribunal des bêtes et symbole de la communion des êtres vivants dans la souffrance qui les traverse.



L’extrême cohérence de ce projet est admirablement servie par une équipe soudée qui met sur un strict pied d’égalité les récitants et les chanteurs, les choristes et les musiciens. **Dans le rôle de Frère Dominique, Denis Podalydès** prête sa voix ferme et bien posée, droite sans être monocorde, assurée sans être envahissante, tandis que l’extraordinaire Audrey Bonnet (dont le nom apparaît cousu sur le lourd rideau crème qui encadre la scène dans la seconde partie de la pièce) incarne une Jeanne hallucinée et criante de vérité qui hypnotise le public par la puissance sans faille de son jeu. Les autres récitants, Louka Petit-Taborelli et Didier Laval, sont tous à louer, tout comme les chanteurs, Ilse Eerens, dans le rôle de la Vierge, Valentine Lemercier, dans celui de Marguerite, Marie Karall, dans celui de Catherine, mezzo-soprano plus que prometteuse, à la voix bien projetée, qu’on avait pu découvrir récemment dans le Nabucco stéphanois ; et du côté des hommes, saluons l’excellent ténor Jean-Noël Briend, entendu dans Benjamin, dernière nuit de Tabachnik, la saison passée.
À la tête de l’Orchestre National de Lyon, **Kazushi Ono** dirige avec grâce et fermeté une phalange attentive aux moindres inflexions d’une partition constamment inventive, sans que la variété des styles et des couleurs n’apparaisse comme une simple juxtaposition : il en révèle au contraire sa pleine et entière cohérence. Les chœurs sont comme à l’accoutumée excellents, préparés avec le même talent et savoir faire par Philipp White. Une production lyonnaise qui, une fois de plus, fera date.

_____

Compte-rendu opéra. Opéra de Lyon, Arthur Honegger, Jeanne d'Arc au bûcher, 21 janvier 2017. Denis Podalydès (Frère Dominique), Audrey Bonnet (Jeanne d'Arc), Louka Petit-Taborelli (Héraut III, L'âne, Bedford, Jean de Luxembourg), Didier Laval (L'Appariteur, Regnault de chartres, Guillaume de Flavy, Perrot, Un prêtre), Ilse Eerens (La Vierge), Valentine Lemercier (Marguerite), Marie Karall (Catherine), Jean-Noël Briend (Une voix, Porcus, Héraut I, Le Clerc), Sophie Lou (Pécus), Orchestre de l'opéra de Lyon, Kazushi Ono (direction), Romeo Castellucci (mise en scène), (décors), (costumes), (lumières), Philip White (chef des chœurs).

_____

A voir et à applaudir à l'Opéra de Lyon, jusqu'au 3 février 2017. Infos, réservations, ressources vidéos sur le site de l'Opéra de Lyon

---

Compte-rendu, opéra. Saint-Quentin en Yveline, 13 janvier 2017, Sacchini,

Chimène ou le Cid. Concert de la Loge, Julien Chauvin /Suzanne Anglade, mise en scène

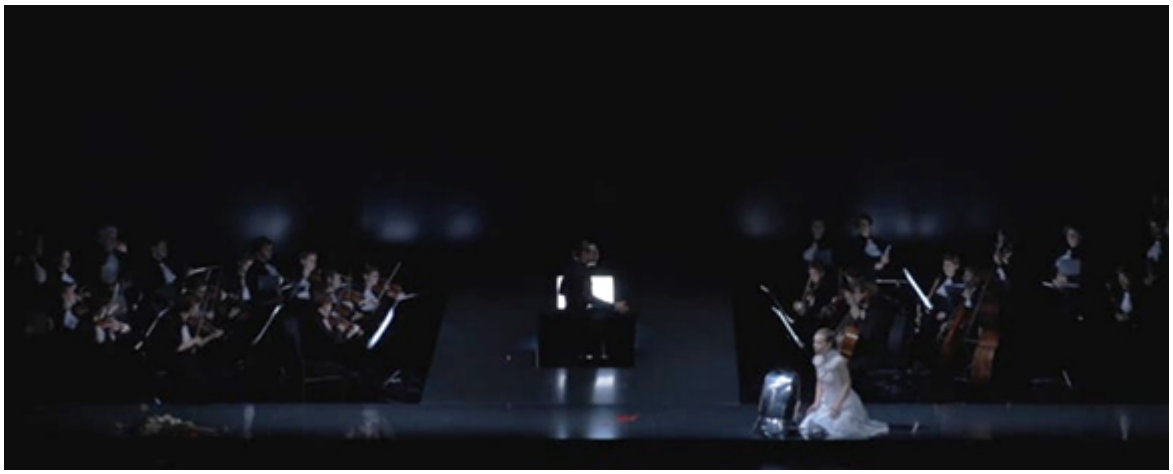


Compte-rendu, opéra. Saint-Quentin en Yveline, 13 janvier 2017, **Sacchini, Chimène ou le Cid**. Concert de la Loge, Julien Chauvin /Suzanne Anglade, mise en scène. Voilà une découverte passionnante et autrement plus convaincante que le Renaud du même Sacchini pourtant luxueusement exhumé par Christophe Rousset. Cette Chimène ou le Cid fit les délices de la Reine Marie-Antoinette. Représentée à Fontainebleau le 18 novembre 1783, cette tragédie lyrique d'un genre nouveau connaîtra un immense succès, avec ses 57 reprises. Musicalement, il faut dire que Sacchini a su habilement faire la synthèse de la réforme de Gluck, sans dédaigner le pathétisme du mélodrame napolitain. Il en résulte une œuvre d'une grande fluidité, très resserrée (trois actes au lieu des cinq habituels), qui alterne les récitatifs expressifs, les ariosos, les airs da capo pathétiques, souvent tendus, et surtout une richesse de la palette orchestrale d'un raffinement suprême.

En 1783, le napolitain Sacchini, grand invité de la Cour de France propose une nouvelle mise en musique du théâtre classique français

Corneille enchanté

Entre la tragédie lyrique et le dramma per musica, entre les chœurs à nouveau intégrés au drame, et les incursions solistes qui portent les affects, Chimène débute après la mort du comte, le père de l'héroïne, plaçant celle-ci devant le célèbre dilemme cornélien : venger la mort de son père en tuant celui qu'elle aime ; elle confiera à Don Sanche, également amoureux de Chimène, le soin de perpétrer le crime. Rodrigue ayant épargné Don Sanche, Chimène épousera Rodrigue, car elle avait promis d'épouser le vainqueur du combat.



Le dispositif scénique imaginé par **Suzanne Anglade** est d'une grande sobriété : tonalités sombres, percées par des éclairages laiteux d'une grande efficacité dramatique. Pour suggérer les épisodes précédents escamotés dans la tragédie de

Sacchini, la scène s'agite, avant même l'arrivée des musiciens, indiquant l'idée d'un drame en continu. L'importance de l'orchestre et des chœurs justifie leur présence sur le plateau même. **Julien Chauvin**, en véritable chef giratoire, tantôt face, tantôt derrière le public, témoigne d'une souplesse remarquable. À la tête de son **Concert de la Loge**, il insuffle un dynamisme, une vitalité, une précision d'entomologiste qui fait merveille à chaque instant. Côté soliste, on louera la noblesse du chant d'**Artavazd Sargsyan**, ténor à l'élocution admirable, celle plus convaincante encore de **Matthieu Lécroart**, Don Diègue idéal, d'une assise et d'une autorité, dans le médium comme dans les (nombreux) aigus, qui forcent l'admiration, tandis que dans le rôle du hérault d'armes, **Jérôme Boutillier** confirme ses dons, de puissance, de projection et d'élocution. Satisfaction complète également du côté du Don Sanche de **François Joron**, ténor racé, que l'on avait pu apprécier dans l'Andromaque de Grétry et dans l'Hercule mourant de Dauvergne. Même la brève incursion d'**Eugénie Lefèbvre** ravit l'auditoire par l'exceptionnelle qualité de son organe. La déception vient en revanche du rôle-titre, **Agnieszka Slawinska**. Si sa voix est parfaitement idoine (elle est même impressionnante de vérité dans les nombreux récitatifs pathétiques), elle peine cependant lorsqu'elle est sollicitée – et elle l'est souvent – dans les aigus : l'élocution en pâtit, la voix se voile et le contraste ne joue pas en sa faveur. Ces défauts sont encore plus rédhibitoires chez **Enrique Sanchez-Ramos** qui oblige le spectateur à s'accrocher aux surtitres, malgré un timbre qui est loin d'être déplaisant. La comparaison avec **les Chantres du CMBV**, à l'articulation exemplaire, n'en est que plus cruelle.

Malgré ces quelques réserves, il s'agit d'une formidable redécouverte qui redonne enfin ses lettres de noblesse à ce compositeur, souvent réduit au seul succès de son Œdipe à Colonne. Chimène ou le Cid fait partie de ces nombreux joyaux de la fin du XVIIIe siècle qui méritaient d'être dépoussiérés et attendent à présent d'être immortalisés au disque.

_____

Compte-rendu, opéra. Saint-Quentin en Yveline, Antonio Sacchini, Chimène ou le Cid, 13 janvier 2017. Agnieszka Slawinska (Chimène), Artavazd Sargsyan (Rodrigue), Enrique Sánchez-Ramos (Le Roi de Castille), Matthieu Lécroart (Don Diègue), Jérôme Boutiller (Un hérault d'armes), François Joron (Don Sanche), Eugénie Lefèvre (Une coryphée), Concert de la Loge, Julien Chauvin (direction), Suzanne Anglade (mise en scène), Mathias Baudry (décors), Cindy Lombardi (costumes), Caty Olive (lumières), Les Chantres du CMBV, Olivier Schneebeli (chef des chœurs).

APPROFONDIR

LIRE aussi notre présentation de **Chimère de Sacchini, nouvelle recréation portée par l'ARCAL :** « **Le procès de** Chimène ».

Prochaines dates :

MASSY, Opéra
Mardi 14 mars 2017, 20h

HERBLAY, Théâtre Roger Barat
Les 25 et 27 mars 2017, 20h

Opéra chanté en français – durée : 1h45 sans entracte
Informations sur **le site de l'ARCAL**

_____

VOIR le **reportage vidéo Renaud de Sacchini recréé par Bruno Procopio à Rio de Janeiro (mars 2015)**

VOIR aussi notre **reportage ATYS de Piccinni (1780), recréé par Julien Chauvin (2012)**