CRITIQUE, opéra. ZÜRICH, opernhaus, le 30 oct 2022. OFFENBACH : Barkouf. Philharmonia Zürich et Chœurs de l'Opéra de Zürich /Jérémie Rhorer (direction).



CRITIQUE, opéra. ZÜRICH, le 30 oct 2022. OFFENBACH : Barkouf. Philarmonia Zürich et Chœurs de l'opéra de Zürich, Jérémie Rhorer (direction) – Après la superbe recréation strasbourgeoise de 2018, reprise à Cologne, Barkouf revient sur la scène de l'opéra de Zürich et, malgré un français peu idiomatique, c'est une merveille de drôlerie et d'efficacité dramatique. Barkouf méritait une reprise, tant la musique et l'intrigue sont d'une richesse et d'un comique remarquables. Contrairement à la lecture transposée mais non moins superbe de Mariame Clément à Strasbourg, le metteur en scène allemand **Max Hopp** a misé sur la carte de l'orientalisme, plus conforme à l'esprit de l'œuvre – le livret décrit en effet les malheurs du Grand Mogol qui voit son gouverneur être défenestré par son peuple, ce qui l'amène à le remplacer par un chien, suscitant la jalousie du vizir et les tentatives de l'éliminer avant que Barkouf ne succombe en héros au champ de bataille contre les Tartares. Sur scène un décor unique, sorte d'escalier hélicoïdal bringuebalant aboutissant à une terrasse, soutenu par d'énormes arches blanches, délimitant ainsi deux niveaux

où évoluent les personnages, et suggérant l'intérieur d'un palais oriental.

Barkouf, triomphe de l'opéra canin

On louera les costumes chamarrés de **Ursula Kudrna** (irrésistible arrivée du Grand Mogol tout droit sorti d'un album d'Iznogoud) et la chorégraphie réjouissante de **Martina Borroni** (le ballet des papillons, entre autres, est un régal). Si les récitatifs ont été pour la plupart éliminés, remplacés par un récitant très « old british » et à l'humour pince-sans-rire, qui se fait appeler **Jacques Lechien**, l'interprétation d'André Jung est brillante et impose une distance critique, tel un metteur en scène dirigeant ses chanteurs. On peut regretter cette manipulation du livret, mais cela est moins gênant pour un public essentiellement germanophone. Par ailleurs, cette production est d'un certain point de vue plus fidèle à l'œuvre originale, puisqu'à aucun moment on ne voit le chien réellement (dans la production strasbourgeoise, il apparaissait à la toute fin, sortant de sa niche et arborant fièrement une couronne) ; il n'est là que sous la forme d'un ombre chinoise, arrivant souverainement dans son palanquin (superbes lumières de **Franck Evin**). Or, lors des représentations parisiennes de 1860, les aboiements de Barkouf étaient assurés dans la coulisse par un ténor, ici par le récitant, déclenchant l'hilarité du public.

En revanche, la distribution si elle remplit pleinement son rôle sur le plan scénique (tous sont d'excellents acteurs qui rendent cette riche partition très vivante), elle pèche par son français très approximatif, à l'exception de quelques chanteurs, dont le ténor **Marcel Beekman**, irrésistible

Bababeck, d'une gouaille et d'une présence scénique stupéfiante, même si son ambitus vocal très étendu l'oblige parfois à des débordements qui mériteraient d'être corrigés. Le Grand Mogol d'**Andreas Hörl** compense une prononciation peu orthodoxe par une drôlerie de tous les instants (grand moment comique lorsqu'il dialogue avec Bababeck dans un sabir incompréhensible traduit par le récitant, clin d'œil efficace aux aboiements de Barkouf). Le ténor **Mingjie Lei** tire également son épingle du jeu, sa voix délicate, sa diction impeccable, en font un Saëb exemplaire qui émeut dans sa plainte accompagnée au violoncelle « Si long est le jour qui s'achève » de l'acte II, puis, dans le même registre, à l'acte III, arrache les larmes dans sa romance « Ah, si tu savais tous mes regrets ». Si la Maïma de **Brenda Mae** s'impose sans peine par un abattage scéniquement efficace, son vibrato poussif et ses aigus tempêtueux nuisent à la cohérence de son chant. Cohérence davantage assurée par la mezzo chaleureuse de Rachel Wilson dans le rôle de Balkis, tandis que le Xaïloum de **Sunnyboy Dladla** (remplaçant Andrew Owens souffrant) déploie un timbre un peu trop terne, compensé là aussi par une belle présence sur scène. Le Kaliboul de **Daniel Norman** et la Périzade de **Siena Licht Miller** complètent honorablement la distribution.

Dans la fosse, **Jérémie Rhorer**, à la tête du **Philarmonia Zürich**, rend addictive, dès l'ouverture, la musique d'Offenbach. Il respecte magnifiquement l'équilibre des pupitres, sait rendre sa dimension dramatique (dans la superbe scène de l'orage au début du premier acte) et émerveille dans les moments élégiaques ; un équilibre qui transparaît également dans les nombreuses interventions du chœur (impeccable) de l'opéra, très bien dirigé par **Ernst Raffelsberger**. Malgré les réserves sur l'élocution, le spectacle est rondement mené, et rend parfaitement justice à la musique géniale du « Petit Mozart des Champs-Élysées » qui prouve, une fois de plus avec cette œuvre originale et musicalement superbe, qu'il est bien un immense compositeur.

CRITIQUE, opéra. Zürich, Opernhaus, Offenbach, Barkouf, 30 octobre 2022. Marcel Beekman (Bababeck), Andreas Hörl (Le Grand Moghol), Mingjie Lei (Saëb), Daniel Norman (Kaliboul), Sunnyboy Dladla (Xaïloum), Brenda Rae (Maïma), Rachel Wilson (Balkis), Siena Licht Miller (Périzade), André Jung (Récitant), Max Hopp (mise en scène), Kathrin Brunner (Dramaturgie), Martina Borroni (Chorégraphie), Lorenzo Sragni (Chef chorégraphe), Marie Caroline Rössle (Décors), Ursula Kudrna (Costumes), Franck Evin (Lumières), Ernst Raffelsberger (Chef des chœurs), Philarmonia Zürich et Chœurs de l'Opéra de Zürich, Jérémie Rhorer (Direction). Photos : DR

CRITIQUE, opéra. LYON, Auditorium Maurice Ravel, le 23 nov 2022. MASSENET : Hérodiade. Nicole Car, Jean-François Borras, Etienne Dupuis… Orchestre de l'Opéra national de Lyon / Daniele

Rustioni (direction).



CRITIQUE, opéra. LYON, le 23 nov 2022. MASSENET, Hérodiade. Nicole CAR… Orchestre de l'Opéra national de Lyon, Daniele Rustioni (direction) – Massenet est à l'honneur durant cette saison : Hérodiade, présentée à Lyon, est co-produite avec le théâtre des Champs-Élysées et le Palazzetto Bru Zane, tandis que Grisélidis achèvera la saison à Paris et à Montpellier. Si l'œuvre est rarement jouée, qui requiert des voix rompues aux exigences du Grand opéra à la française, la production lyonnaise a été superbement défendue avec une distribution exemplaire, n'était-ce le rôle-titre.

Hérodiade électrise l'AO

Il s'agit en effet d'une des partitions les plus exigeantes et les plus dramatiques du compositeur stéphanois. Créé à Bruxelles en décembre 1881, deux ans plus tard en France à Nantes, puis en 1885 à Lyon, le livret de Millet et Grémont, inspiré de l'un des Trois contes de Flaubert, n'atteint pas hélas le même niveau littéraire. Massenet, qui n'a pas encore quarante ans et n'a composé que deux opéras (Don César de Bazan et Le Roi de Lahore), pare en revanche l'intrigue de toute la volupté et la sensualité typiquement orientalisantes qu'il retrouvera avec Esclarmonde et Thaïs. L'orchestration opulente sert d'écrin luxueux à des voix souvent sollicitées dans les registres extrêmes, en particulier pour le rôle du

prophète Jean, pour atteindre un souffle dramatique particulièrement efficace. Les chanteurs réunis à la salle de l'Auditorium de Lyon, à l'acoustique généreuse, ont largement relevé le défi de cette partition difficile. **Nicole Car** a toutes les qualités requises de la grande soprano lyrique, doublée d'une présence et d'une parfaite diction. Son timbre lumineux, sans être particulièrement charnu, émerveille et séduit à chaque instant. Dans le rôle redoutable du prophète Jean, le ténor **Jean-François Borras** impressionne par son assurance et l'aisance de son ambitus vocal qui jamais ne faillit, du contre-ut au ré grave au 3e acte. Plus impressionnant encore est le Hérode du baryton **Étienne Dupuis**, absolument magistral de bout en bout, rappelant la grande tradition des barytons français d'autrefois qui conjuguait un art consommé du phrasé et une musicalité qui jamais ne l'entravait. Timbre puissant, viril et rayonnant, sa prestation restera l'un des grands moments de la soirée. Phanuel est incarné par un **Nicolas Courjal** dramatiquement très investi, même si on peut déplorer une émission parfois trop nasalisée qui nuit à la beauté d'un timbre pourtant bien solide. Le baryton polonais **Pawel Trojak** est un Vitellius impeccable et percutant, tout comme le Grand prêtre de **Pete Thanapat** à l'autorité idoine. Même les quelques mesures de la jeune Babylonienne de **Giulia Scopelliti**, au timbre d'une fraîcheur juvénile mais superbement projeté, nous font regretter sa trop brève prestation. Le ténor Robert Lewis, quatrième chanteur issu du Lyon Opéra Studio, campe une puissante « Voix du temple ». Reste l'épineux rôle-titre confié à la mezzo biélorusse **Ekaterina Semenchuk**. Si son français est plus que correct et si elle atteint une réelle grandeur dramatique dans le registre médian, elle poitrine excessivement dans les graves et surjoue dans les aigus.

Malgré ce bémol, il faut saluer l'extraordinaire direction de **Daniele Rustioni** à la tête de la phalange lyonnaise ; il n'a pas son pareil pour exalter les irisations de l'orchestration massenetienne. Toujours très attentif à l'équilibre des

pupitres, les ballets orientalisants, topos obligé du Grand Opéra, semble littéralement revivre sous sa baguette à la fois fougueuse et délicate. Quant aux **Chœurs de l'Opéra de Lyon**, superbement dirigés par **Benedict Kearns**, ils atteignent une fois de plus un niveau d'excellence, dans la puissance comme dans la parfaite clarté d'élocution, qui laisse présager, on le souhaite, d'autres collaborations pour faire renaître un répertoire français qui regorge encore de trésors inexplorés.

_____

CRITIQUE, opéra. LYON, le 23 nov 2022. MASSENET, Hérodiade. Ekaterina Semenchuk (Hérodiade), Nicole Car (Salomé), Jean-François Borras (Jean), Étienne Dupuis (Hérode), Nicolas Courjal (Phanuel), Pawel Trojak (Vitellius), Pete Thanapat (le Grand Prêtre), Robert Lewis (une voix dans le temple), Giulia Scopelliti (une jeune Babylonienne), Orchestre de l'Opéra national de Lyon, Daniele Rustioni (direction)

COMPTE-RENDU critique, opéra. INNSBRUCK, le 24 août 2020. MELANI : L'empio punito. Barockorchester-Jung / M. Martello (direction).



COMPTE-RENDU critique, opéra. INNSBRUCK, le 24 août 2020. MELANI, L'empio punito. Barockorchester-Jung, M. Martello (direction). Nouvelle production du premier chef-d'œuvre lyrique sur le mythe de Don Juan. **Le chef-d'œuvre d'Alessandro Melani** semble bénéficier, depuis quelques temps, d'une renaissance bienvenue. Après la version concert de Christophe Rousset, à Beaune, à Montpellier et à Leipzig en 2004, 2 productions ont vu le jour à l'automne dernier, à Pise et à Rome. La production de Pise, superbe de rigueur et d'engagement scénique et vocal (l'enregistrement vient de paraître chez Glossa fort bien dirigé par Carlo Ipata) s'appuie sur la nouvelle édition critique de Luca Della Libera qui a également servi à cette production jeune du Festival de musique ancienne d'Innsbruck.

A Innsbruck, une version « jeune » jouissive, scéniquement et vocalement convaincante.

Le Don Juan baroque réjouissant d'Alessandro MELANI

Les plus de 3 heures 30 de musique ont été réduites de plus d'un tiers, mais sans que l'adaptation intelligemment réalisée nuise à la cohérence dramaturgique de l'ensemble. Comme à Pise, la lecture de **Silvia Paoli** souligne la composante ludique et divertissante du livret, l'un des meilleurs de tout le Seicento, en exploitant au mieux les éléments limités du décor efficace d'**Andrea Belli** (paravents maniables aux multiples fonctions), en faisant un clin d'œil pertinent aux nombreux talents du librettiste **Filippo Acciaiuoli**, poète, musicien, impresario et… marionnettiste, et en ajoutant des angelots parodiques qui ponctuent l'action de ce théâtre typiquement baroque des faux-semblants et des mises en abyme. Les personnages sont ainsi présentés comme des pantins mus par des fils actionnés par des assistants placés en haut du mur du fond, les fils symbolisant également le déroulement enchevêtré de l'intrigue, typique des trames complexes des opéras du XVIIe siècle. Les costumes colorés de **Valeria Donata Bettella** ajoutent au plaisir du spectacle constamment renouvelé.

En transposant dans une Grèce imaginaire les frasques du « burlador » de Séville de Tirso de Molina, Acciaiuoli a inscrit l'intrigue dans le marbre d'une réalité intemporelle, tout en conservant les principaux personnages qui feront la fortune du mythe immortalisé, entre autres, par Molière et Mozart. Don Juan devient Acrimante, Atamira, son épouse qu'il délaisse, une nouvelle Donna Elvira, Bibi, son serviteur, fait penser à Leporello, Tidemo, le précepteur assassiné par Acrimante qui apparaîtra en fantôme, joue le rôle de la statue du Commandeur, etc. les scènes burlesques, notamment avec Bibi ou la nourrice Delfa, abondent et alternent avec les scènes plus pathétiques, typiques à la fois de l'école romaine, la première à mêler les registres, et de l'école vénitienne, qui triomphe au moment où est créé à l'opéra en 1669.

Confiés aux lauréats du Concours Cesti, les interprètes réunis pour cette production relèvent le défi haut la main, et témoignent tous d'une présence scénique sans faille et, à une

exception près, d'une grande qualité d'élocution. Contrairement à la production pisane, le rôle-titre ne fut pas confié à un contre-ténor, mais à une mezzosoprano, **Anna Hybiner**, relativement en retrait par rapport à d'autres personnages ; elle émerveille d'abord dans son « Se d'amor », rythmiquement vigoureux, puis dans le pathétique « Crudo amor » au II, et surtout, dans le même acte, dans son fameux duo avec Atamira, « Se d'amor la cruda sfinge », sans aucun doute le sommet de la partition. Dans le rôle de son épouse délaissée, **Theodora Raftis** incarne sa partie avec noblesse et un sens de l'abnégation qui force le respect, recueillant les applaudissements émus du public après son magnifique lamento « Piangete, occhi piangete ». Objet de toutes les convoitises, l'Ipomene de **Dioklea Hoxha** déploie un timbre clair et lumineux et une projection qui jamais ne nuit à la diction. C'est encore une interprète féminine qui défend le rôle masculin de Cloridoro : **Natalia Kukhar** convainc par sa virile assurance, notamment dans son air martial du I : « Armenti guerrieri », elle est non moins convaincante dans le court rôle de Proserpine (« Qual sovrumano volto », ainsi que dans le duo suivant avec Pluton).
Plus inégale, la distribution masculine ; comme à Pise, le rôle du Roi Atrace, défendu ici par la basse **Andrew Munn**, déploie un beau timbre cuivré, mais déçoit par une élocution empâtée qui nuit à l'intelligibilité du texte. Ses défauts sont compensés par une réelle et efficace présence scénique qui souligne bien l'infatuation du personnage (très bel air vigoureux « Fu troppo acuto dardo »). En revanche le baryton **Lorenzo Barbieri** campe un Bibi exceptionnel de drôlerie et de sens théâtral, rappelant l'importance de cette catégorie dans l'opéra du XVIIe siècle. Ses interventions avec la nourrice Delfa sont de purs et jouissifs moments de théâtre. Celle-ci, rôle comme il se doit travesti, est superbement défendue par le ténor **Joe Williams, impayable en séducteur marri**. Le ténor **Juho Punkeri** est tout aussi efficace dans le rôle du conseiller Tidemo ; il nous livre un grand moment de théâtre lors de la scène de la statue.

Mariangela Martello dirige la phalange du **Barockorchester:Jung** avec une grande précision, toujours attentive aux inflexions d'un livret exceptionnel qui, à l'instar du Couronnement de Poppée, mériterait d'être joué sans la musique. La rencontre d'un double chef-d'œuvre poétique et musical est assez rare pour marquer cette énième reprise, d'une pierre blanche largement méritée (malgré les coupures).

_____

COMPTE-RENDU opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, Alessandro MELANI: L'empio punito, 24 août 2020. Anna Hybiner (Acrimante), Lorenzo Barbieri (Bibì), Dioklea Hoxha (Ipomene), Theodora Raftis (Atamira), Nataliia Kukhar (Cloridoro), Joel William (Delfa), Juho Punkeri (Tidemo), Andrew Munn (Atrace), Ramiro Maturana (Niceste), Rocco Lia (Caronte, Capitaine), Silvia Paoli (mise en scène) / Barockorchester-Jung, M Martello (direction)

COMPTE-RENDU, opéra. Dijon,

Auditorium, le 16 oct 2020. Zemlinsky, Traumgörge. Marta Gardolinska

COMPTE-RENDU, opéra. Dijon, Auditorium, le 16 oct 2020. Zemlinsky, Traumgörge. Marta Gardolinska. Reprise une dizaine de jours après sa création à l'opéra de Nancy, la partition rare de Zemlinsky (portrait ci dessous) émerveille de bout en bout et réhabilite un compositeur injustement négligé. Un moment de pure grâce.

Une production de rêve



Opéra de jeunesse d'un compositeur âgé de 23 ans, Görge le rêveur fut retiré in extremis de l'affiche de l'opéra de Vienne suite à la démission de son directeur Gustav Mahler, pour être créé posthume à Nuremberg en 1980. L'histoire d'une sorte « d'idiot du village », méprisé pour sa culture et sa naïve volonté de croire et de vouloir vivre ses rêves, a inspiré au compositeur une partition flamboyante, à l'orchestration tour à tour opulente et délicate, et une ligne de chant très souvent exigeante pour les rôles principaux, qui cède avec bonheur à quelques formes closes du plus bel effet. La rareté de l'œuvre a laissé un terrain relativement vierge au metteur en scène **Laurent Delvert**, qui avait déjà ébloui le public dijonnais il y a deux saisons avec l'inédit Prometeo de Draghi, en proposant une lecture tout en finesse, soulignant efficacement les deux aspects onirique et cauchemardesque de l'intrigue à travers des tableaux visuellement sobres (excellents décors de Philippine Ordinaire), mais d'une grande

efficacité dramaturgique : champs de blé, eau courante, le fond ocre qui se transforme en ciel étoilé, contrastant avec le retour au réel de l'épilogue, dessinent un tableau peu chargé qui laisse s'épanouir les voix et une orchestration de chambre adaptée au protocole sanitaire. La scène de l'incendie lors du finale du second acte est du plus bel effet, tandis que la longue note suraiguë d'un violon pétri de tendresse sur laquelle s'achève l'opéra, atteint le sublime.

Il fallait une distribution sans faille pour défendre cette partition luxuriante et redoutable pour les voix, et sur ce plan, on ne peut qu'applaudir à l'homogénéité superlative des chanteurs, tous admirablement impliqués dans cette Zemlinsky-renaissance. Dans le rôle-titre, **Daniel Brenna** qui avait participé à Dijon il y a quelques années à un Ring mémorable, relève le défi haut la main de sa voix claire de ténor aussi raffiné que puissant ; Gertraud est superbement défendue par une **Helena Juntunen** aux aigus impressionnants, mais non dénués de délicatesse. Mêmes éloges pour la lumineuse Grete de **Susanna Hurrell**, à la diction impeccable, comme d'ailleurs tous ses partenaires, comme l'impétueuse **Amandine Ammirati**, d'une aisance scénique réjouissante dans le rôle de la femme de l'aubergiste. Les autres rôles masculins sont tout aussi convaincants, en particulier le Hans vocalement et physiquement impérial de **Allen Boxer**, baryton racé à la projection précise, ou le Kaspar encore plus séduisant de **Wieland Satter**. Les autres rôles secondaires, ainsi que les comédiens, forment une troupe tout entière dévouée à défendre cette magnifique partition, portée à une rare incandescence par la baguette inspirée de la cheffe polonaise **Marta Gardolinska** à la tête des forces de l'Opéra de Lorraine. Ceux qui n'ont pu assister aux représentations nancéennes ou dijonnaises pourront se rattraper sur France Musique (diffusion du concert le 7 novembre prochain), et éprouver ainsi la profession de foi que délivrent les derniers mots de l'œuvre : « Rêvons et jouons ».

COMPTE-RENDU, opéra. Dijon, Auditorium, le 16 oct 2020. Zemlinsky, Traumgörge. Daniel Brenna (Görge), Helena Juntunen (Gertraud/La princesse), Susanna Hurrell (Grete), Andrew Greenan (Le meunier), Igor Gnidii (Le pasteur/Matthes), Allen Boxer (Hans), Alexander Sprague (Züngl), Wieland Satter (Kaspar), Aurélie Jarjaye (Marei), Kaëlig Boché (L'aubergiste), Amandine Ammirati (Femme de l'aubergiste), Dana Luccock (Une voix)…Laurent Delvert (Mise en scène), P Ordinaire (Décors). Orch et Chœur de l'Opéra de Lorraine, M Gardolinska (direction).

COMPTE-RENDU, critique opéra. DIJON, Opéra le 14 fév 2020. PAUSET : Les châtiments (création). Orch Dijon Bourgogne, Emilio Pomarico.



COMPTE-RENDU, critique opéra. DIJON, Opéra le 14 fév 2020. PAUSET : Les châtiments (création). Orch Dijon Bourgogne, Emilio Pomarico. Création mondiale très attendue du nouvel opéra de **Brice Pauset**. Inspiré de trois textes majeurs de Kafka, cet opéra singulier réactive le genre du

litteraturoper magnifié par une scénographie spectaculaire. Après le parodique et jouissif Wonderful de Luxe, le nouvel opus de Brice Pauset redonne ses lettres de noblesse au théâtre chanté. Le texte qu'il met en musique n'est pas à proprement parler une réécriture des trois ouvrages de **Kafka** (*Le verdict, La métamorphose* et *La colonie pénitentiaire*), qui constituent les trois sections de l'œuvre (la seconde étant elle-même découpée en trois sections), mais une adaptation qui reprend littéralement Kafka dans le texte, comme l'avait fait par exemple Dusapin pour son Perelà, d'après le roman éponyme de Palazzeschi.

Un théâtre en musique

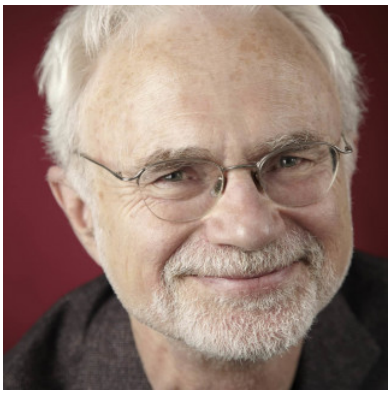
Pour apprécier une telle œuvre qui ne brille pas par une immédiate séduction musicale, il faut oublier les quatre siècles de créations lyriques, adopter un regard et une oreille vierges, ou à la rigueur se remémorer l'opéra des origines, fondé sur un recitar cantando qui soulignait la précellence de la parole. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, d'un théâtre avec de la musique, d'un théâtre en musique, loin de l'appauvrissement et de la relative dissolution du langage que l'on constate souvent dans la création contemporaine. C'est un opéra qui s'appuie sur une forte narration, et la mise en scène, brillante, esthétiquement magnifique et convaincante de **David Lescot**, souligne admirablement le principe narratif qui régit le drame. Sur scène, un plateau coulissant distribuant trois intérieurs bourgeois, évoquant les tableaux mélancoliques du Danois **Hammershoï**, qui glissent de gauche à droite et de droite à gauche en fonction des séquences de la narration. Les décors très réalistes d'**Alwyne De Dardel** ajoutent à la dimension picturale une dimension cinématographique particulièrement bienvenue. Les superbes costumes de Mariane Delayre contribuent à l'atmosphère à la fois feutrée et inquiétante de l'intrigue. Une relative monotonie s'installe au début de chaque séquence, mais qui

subit un véhément contraste (la fureur du père alité dans le Verdict, ou l'immédiate transformation entomologique de **Gregor Samsa** dans la Métamorphose, ou encore la spectaculaire exécution de l'officier soulevé par les aiguilles d'une machine infernale dans la Colonie pénitentière). La musique subit le même traitement, en alternant un procédé qui colle au plus près de la prosodie du texte et des séquences orchestrales fondées sur des rythmes aux percussions, culminant, à la fin de l'opéra, sur un tutti orchestral impressionnant. Si l'on perçoit des échos de la richesse d'un Wagner ou de la science orchestrale de l'école de Vienne, on devine également ce que Pauset doit à l'héritage montéverdien dans les polyphoniques morceaux du trio des locataires ou du sextuor (Madrigal) de la seconde section de l'œuvre. Le dispositif scénique lui-même subit une progression qui vise – comme dans l'opéra baroque – à susciter la meraviglia du spectateur, avec un premier acte relativement sage et intensément dialogique – mais le drame est en partie investi par la musique dans la résolution de la séquence, avant la métamorphose tératologique de Gregor, pour atteindre l'acmé avec cette machine spectaculaire, personnage à part entière, digne des plus ingénieuses inventions baroques du 17e siècle.
La distribution réunie est admirable de rigueur et d'homogénéité, même si l'on peut regretter une acoustique qui n'aide pas toujours à mettre en valeur les voix, souvent étouffées par la masse orchestrale. Dans le triple rôle de Georg, Gregor et l'officier, **Allen Boxer** est admirable de présence et de puissance vocale, révélant une plastique superbe (il montre une souplesse impressionnante en cancrelat et apparaît entièrement nu au moment de l'exécution) ; seul dans la dernière séquence sa voix trahit le poids écrasant de sa partition. Dans celui du père, de monsieur Samsa et du voyageur, le ténor **Michael Gniffke**, impressionnant dans le Wozzeck donné à Dijon en 2015, incarne avec un réalisme stupéfiant la folie sénile du père, le bourgeois calculateur et le scrupuleux inspecteur-voyageur, dont la ductilité vocale et la justesse d'émission font merveille. Le baryton-basse **Ugo**

Rabec est un excellent gérant, dont la diction impeccable est soutenue et soulignée par les interstices sinueux de l'orchestre, et qui révèle une humilité théâtralement efficace lorsqu'en soldat, il se met au service de la machine. Le trio d'hommes des locataires n'appelle que des éloges dans leur interprétation d'une précision entomologique a cappella (**Zakaria El Bahri**, **Alessandro Baudino** et **Takeharu Tanak**a), tandis que le rôle muet du condamné, interprété par **Grégoire Lagrang**e, est tout aussi intense que celui de ses partenaires chanteurs. Les trois personnages féminins n'interviennent que dans les deux premières séquences, mais sont aussi admirables de justesse et de présence scénique : **Emma Posnan**, jeune soprano belge, violoniste, puis fiancée de Gregor, déploie un timbre cristallin qui culmine, dans la Métamorphose, dans l'un des rares authentiques airs de la partition, l'un des sommets de l'œuvre. La contralto **Helena Köhne** est une Madame Samsa plus vraie que nature ; timbre charnu d'une éloquence sans faille, magnifié par un jeu qui emporte immédiatement l'adhésion. Enfin **Anna Piroli** campe une bonne électrisante, espiègle et toujours attentive à ausculter le petit monde bourgeois qui l'entoure. Elle fait également partie, avec les chanteurs du trio des locataires et d'**Annalisa Mazzoni**, de l'ensemble Madrigal, qui complète avec bonheur une distribution superlative.
Dans la fosse, **Emilio Pomarico**, habitué des créations contemporaines (il avait créé à Bruxelles le Pinocchio de Boesmans et Pommerat, ou plus récemment l'Inondation de Filidei), dirige un **orchestre de Dijon-Bourgogne** exceptionnel de puissance et de délicatesse, toujours attentif au texte et à ses moments dramatiques, d'une débordante faconde, comme d'un silence non moins éloquent. Une soirée en tout point mémorable.

Compte-rendu. Dijon, Auditorium, Pauset, Les châtiments, 14 février 2020. Allen Boxer (Georg, Gregor, L'officier), Michael Gniffke (Le père, Monsieur Samsa, Le voyageur), Emma Posman (Frieda, Grete), Helena Köhne (Madame Samsa), Ugo Rabec (Le gérant, Le soldat), Zakaria El Bahri, Alessandro Baudino, Takeharu Tanaka (les locataires), Anna Piroli (La bonne), Zakaria El Bahri, Alessandro Baudino, Dana Luccock, Annalisa Mazzoni, Anna Piroli, Takeharu Tanaka (Madrigal), Grégoire Lagrange (Le condamné), Alwuyne De Dardel (Décors), Paul Beaureilles (Lumières), Mariane Dealyre (Costumes), Abdul Alafrez (Magie), Caroline Bilbring (Assistante à la mise en scène), Claire Gringore (Assistant aux décors), David Lescot (Mise en scène), Stephen Sazio (Adaptation du livret), Orchestre Dijon Bourgogne, Emilio Pomarico (direction). Illustrations : Gilles Abegg / Opéra de Dijon.

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra, le 13 février 2020. ADAMS : I Was Looking the Ceiling and then I Saw the Sky. Studio de l'Opéra de Lyon / Vincent Renaud.



COMPTE-RENDU, critique opéra. LYON, Opéra, le 13 fév 2020. ADAMS, I Was Looking the Ceiling and then I Saw the Sky. Studio de l'Opéra de Lyon, Vincent Renaud. Après plusieurs productions remarquées à Paris, à la MJC de Bobigny et au Châtelet, le musical de **John Adams** est présenté à Lyon, au théâtre de la Croix-Rousse, dans une mise en scène efficace du Roumain **Eugen Jebeleanu**. Une jeune équipe de chanteurs, issue du Studio Opera de Lyon défend avec panache cette comédie musicale engagée.

Dire avec légèreté le désastre

Ce n'est ni vraiment un opéra, ni une variante moderne du singspiel, de l'opéra-comique, ou du mask, car durant les deux heures du spectacle, on assiste à une série de songs (vingt-trois au total), très rarement entrecoupés de dialogues. Le musical de John Adams, sur un livret de June Jordan, créé à Berkeley en 1995 dans une mise en scène de Peter Sellars, tranche avec les œuvres plus ambitieuses du compositeur américain (comme Nixon in China ou The Death of Klinghoffer) : Adams puise dans toutes les formes de la musique populaire d'aujourd'hui, rendant hommage à la musique latino, au blues, à la soul, à la ballade lyrique, au funk, au jazz ou encore au rock. Si l'inspiration peut sembler parfois en deçà de ce qui est attendu d'un compositeur issu de l'école minimaliste américaine, on reconnait toutefois aisément sa pâte, en particulier dans le beau trio des femmes « Bad Boys » ou

encore le blues « Sweet Majority population on the World ». Le premier song, qui donne son titre à l'œuvre, ouvre et conclut le musical. Le livret a pour point de départ le tremblement de terre qui frappa la Californie en 1994 et qui intervient dans la seconde partie de l'œuvre (des gravats tombent subitement des cintres du plateau) et met surtout en scène une galerie de personnages, représentatifs de la société américaine contemporaine et parfois des discriminations dont ils font l'objet (un pasteur afro-américain, un jeune gay asiatique amoureux d'un flic homophobe, un voyou libéré par le tremblement de terre, une émigrée salvadorienne). Sur scène, un dispositif présente trois cases surélevées, représentant une salle de bain, une chambre et un salon, balayées par des lumières flashy en phase avec le style musical de l'œuvre, tandis que les musiciens (une clarinette, un saxophone, des percussions, une batterie, un clavier, une guitare électrique, une contrebasse et une basse électrique) prennent place sous le dispositif. À droite et à gauche de la scène, un pupitre et quelques chaises surmontées du drapeau américain, et, en regard, le même dispositif surmonté d'une grande croix lumineuse, symbole des deux pouvoirs, politique et religieux, des États-Unis.
On ne peut que louer la mise en scène très fluide de **Eugen Jebeleanu** et la remarquable direction d'acteurs, le tout évoquant certains tableaux de Hopper, et plus généralement des scènes très réussies de cinéma. La distribution, évidemment sonorisée, est très homogène. Dans le rôle de Dewain, autour duquel gravite une bonne partie de l'histoire, **Alban Zachary Legos** est impeccable, de même que la Consuelo de **Clémence Poussin**, mezzo charnue et scéniquement irréprochable. Le baryton **Aaron O'Hare** campe un Mike très convaincant, découvrant son homosexualité face à un **Biao Li** impressionnant de justesse et d'abattage vocal. Dans le rôle du pasteur afro-américain, **Christian Joel** joue les séducteurs avec un engagement roboratif, tandis que la soprano **Axelle Fanyo**, incarnant une employée d'un centre de planning familial, conjugue la puissance vocale et la fougue de comédienne

conforme à son personnage. Une mention spéciale pour la journaliste Tiffany, superbement défendue par **Louise Kuyvenhoven**, alliant avec bonheur aisance vocale et présence scénique sans faille.
Vincent Renaud dirige avec brio les huit musiciens de l'ensemble instrumental du Studio Opéra de Lyon, à maintes reprises sollicités dans des parties particulièrement virtuoses. Au final, un spectacle extrêmement réussi qui a obtenu à juste titre les faveurs du public lyonnais.
Illustration : © Christine Allicino

Compte-rendu. Lyon, Théâtre de la Croix-Rousse, Adams, I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky, 13 février 2020. Alban Zachary Legos (Dewain), Clémence Poussin (Consuelo), Christian Joel (David), Axelle Fanyo (Leila), Aaron O'Hare (Mike), Biao Li (Rick), Louise Kuyvenhoven (Tiffany), Velica Panduru (Décors et costumes), Marina Lze Vey (Lumières), Eugen Jebeleanu (Mise en scène), Ensemble Instrumental du Studio de l'Opéra de Lyon, Vincent Renaud (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 3 fév 2020. PUCCINI, Tosca. Orch et chœur de l’Opéra de Lyon, Daniele Rustioni

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 3 fév 2020. PUCCINI, Tosca. Orch et chœur de l’Opéra de Lyon, Daniele Rustioni / Ch. Honoré. Production très controversée venue du Festival d’Aix de l’été dernier, la Tosca iconoclaste de Christophe Honoré nous a pleinement convaincu. Une lecture virtuose, émouvante et cohérente, un hymne à la création artistique magnifié par une distribution d’exception et une direction magistrale du maestro Rustioni.

Tosca, Boulevard Solitude



Comme souvent, les lectures opératiques de **Christophe Honoré** trahissent son univers cinématographique. Sur scène, le dispositif impressionnant rappelle un plateau de cinéma : plusieurs pièces reconstituées, beaucoup d'éléments, de figurants, des écrans qui projettent des extraits célèbres de Tosca, avec **Catherine Malfitano** au Château Saint-Ange, en compagnie de Placido Domingo, la Callas, etc. La patte de l'écrivain apparaît également avec quelques citations, dont celle de Proust (un peu trop appuyée à notre goût) : on ne peut reprocher à un metteur en scène de réagir en fonction de sa sensibilité, de son ethos, si sa proposition est défendable scéniquement, ce qui est incontestablement le cas ici. L'originalité de sa lecture repose sur l'idée, certes arbitraire, de doubler le rôle de Tosca avec celui de la prima Donna et de faire de celle-ci une vieille cantatrice jadis adulée qui revient sur sa prestigieuse carrière. Une idée qui rappelle l'intrigue de Sunset Boulevard, référence qui ne fait que renforcer cette lecture très cinématographique de l'œuvre. Si l'on peut regretter un plateau parfois surchargé d'éléments et de figurants qui happe le regard du spectateur, et parasite son attention, il faut louer l'exceptionnelle direction d'acteurs et une volonté assumée de briser les codes de l'opéra en intégrant la narration de l'intrigue à l'espace de la salle (l'arrivée de la Prima Donna dans les travées du parterre au dernier acte, tandis que le château Saint-Ange apparaît sous la forme d'une maquette et que l'orchestre tout entier a pris possession de la scène, forme extrême et radicale d'une mise en scène qui en nie l'essence même) et en ajoutant au livret et à la totalité de la musique jouée et chantée, des passages sous forme de répétitions, pendant les deux premiers actes, avant la représentation, sous la forme d'un concert, à l'acte 3, principe qui régissait le métathéâtre de l'Opera seria de Calzabigi et Gassmann. De ce fait, Honoré souligne (et parfois surligne) la précellence du

théâtre et du cinéma sur la musique et le melodramma, mais c'est sans doute pour mieux en révéler les profondeurs cachées, comme un laboratoire en acte qui se révélerait aux yeux d'un public désormais informé de ses sortilèges. Éclate ainsi au grand jour l'opposition radicale entre l'illusion d'une pérennité de l'art et les faiblesses et le caractère éphémère et parfois mesquin de la vie humaine (illustré par les scènes de débauches et de violence chez Scarpia), tel le négatif d'une pellicule rehaussée par l'éclat d'une musique somptueuse.

La distribution d'Aix est ici en partie modifiée. Tosca est superbement défendue par **Elena Guseva**, impressionnante de justesse et de puissance vocale, sans l'abattage parfois excessif souvent accolé au répertoire du Bel Canto (son « Vissi d'arte » est à la fois intense et d'une grande délicatesse expressive) et dont on ne louera jamais assez ses talents d'actrice. L'excellent ténor **Massimo Giordano** incarne un Cavarodossi d'une grande aisance dans les aigus, même si on peut regretter pour le coup un manque d'audace et de souffle, plus conforme à ses accents vaillants et juvéniles, notamment dans son « E lucevan le stelle ». Le baryton russe **Alexey Markov** campe en revanche un Scarpia effrayant de froideur contenue, et le défaut de nuances de son chant que l'on peut percevoir ça et là, est une option qui sied au caractère monolithique du personnage. Les autres rôles n'appellent aucune réserve, si ce n'est l'italien pas toujours idoine de l'Angelotti de **Simon Shibambu**, baryton-basse au caractère bien trempé.
Dans la fosse, **Daniele Rustioni** se révèle, une fois de plus, un chef en tout point exceptionnel : la précision et l'équilibre des pupitres distillent une fabuleuse énergie qui jamais ne recouvre les voix ou ne s'y substitue, et la ferveur dont il fait montre a un impact immédiat sur la justesse des articulations et l'expressivité des timbres, palette orchestrale constituant un personnage à part entière dans l'esthétique vériste. Comme toujours, **les Chœurs et la**

Maîtrise de l’Opéra de Lyon sont remarquables et le public lyonnais a montré un enthousiasme sans faille amplement mérité.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 3 fév 2020. PUCCINI, Tosca. Elena Guseva (Floria Tosca), Catherine Malfitano (La Prima Donna), Massimo Giordano (Mario Cavaradossi), Alexey Markov (Le baron Scarpia), Simon Shibambu (Cesare Angelotti), Leonardo Galeazzi (Un sacristain), Michael Smallwood (Spoletta), Jean-Gabriel Saint-Martin (Sciarrone), Virgile Ancely (Un Geôlier), Jean-Frédéric Lemoues (Le Majordome), Christophe Honoré (Mise en scène), Alban Ho Van (Décors), Olivier Bériot (Costumes), Dominique Bruguière (Lumières), Baptiste Klein, Christophe Honoré (Vidéo), Hugo Peraldo (Chef des chœurs), Karine Locatelli (Cheffe de chœur de la Maîtrise Orchestre, Chœurs et Maîtrise de l’Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction).

COMPTE-RENDU, opéra. SAINT-ETIENNE, le 2 fév. 2020. MASSENET, Don Quichotte. Orch. Symph. Saint-Etienne Loire, J. Lacombe/L. Désiré

COMPTE-RENDU, opéra. SAINT-ETIENNE, le 2 fév. 2020. MASSENET, Don Quichotte. Orch. Symph. Saint-Etienne Loire, J. Lacombe/L. Désiré. Nouvelle production du trop rare Don Quichotte de Massenet. Une très belle réussite scénique, malgré un plateau vocal inégal et une direction d'orchestre en demi-teintes. Loin de la vision enjouée et plus délirante de Laurent Pelly avec un José Van Dam impérial pour ses adieux en 2012 à la Monnaie, la lecture de **Louis Désiré** de l'un des derniers succès de Massenet (créé à l'opéra de Monte-Carlo en 1910 d'après une pièce de l'obscur Jacques Le Lorrain) est au contraire épurée et met l'accent sur l'humanité christique du héros espagnol.

Un chevalier à la (bien) triste figure



Sur le plateau, un décor d’une grande sobriété : un lit à baldaquin aux tissus fatigués, qui se retrouvera au centre puis sur la gauche de la scène, comme un fil rouge allégorique du songe inabouti de Don Quichotte. Quelques utilisations pertinentes de la vidéo (notamment une projection presque fantastique d’une forêt sombre et inquiétante, s’ouvrant latéralement et constituant ainsi un élément modulable du décor). Superbes costumes rappelant, à travers les fraises, le siècle d’Or espagnol, et des comédiens peinturlurés de blanc, qui imitent tour à tour les géants et un moulin à vent, et que l’on voit à un moment porter sur leur dos des jeunes arbres : l’effet est saisissant ; après les jeunes filles en fleur parsifaliennes, les hommes-arbres de Massenet font sans doute écho au dernier opus du maître de Bayreuth, quand on songe à la dimension christique du livret de Cain, par ailleurs littérairement et dramatiquement assez faible. L’efficacité de la dramaturgie est assurée par une direction d’acteur précise,

même si l'on regrette un manque de fantaisie inhérente au protagoniste, et une absence criante de contraste entre Quichotte et son écuyer, personnage pragmatique et terre-à-terre, un peu trop en retrait à notre goût. Les lumières de **Marc Méeüs** (le rouge sang sur les prétendants de Dulcinée ou la lumière blafarde autour de la forêt) suppléent parfois à la trop grande sobriété de la mise en scène.
La distribution pèche hélas par son manque d'homogénéité et son caractère par trop inégal. Grosse déception du rôle-titre avec un **Vincent Le Texier fatigué**, à la voix chevrotante, largement à la peine dans les aigus (son grand air du 3e acte « Seigneur, reçois mon âme » est raté), malgré des graves encore bien présents ; de ce point de vue sa sérénade du 1er acte (« Quand apparaissent les étoiles ») lui sied davantage, tout comme les passages en récitatif sollicitant le bas-médium. Dans le rôle de Sancho, **Marc Barrard** est impeccable vocalement, malgré un jeu scénique qui manque de dynamisme. **Lucie Roche** est en revanche magistrale dans le rôle exigeant de Dulcinée : voix d'airain superbement projetée, diction sans faute et belle présence scénique qu'exige son personnage volage et coquette : sa romanesca antica du 4e acte (« Lorsque le temps d'amour a fui ») fait merveille. Les rôles secondaires sont très bien tenus : le Pedro de **Julie Mossay**, le Garcias de **Violette Polchi** ne déméritent guère, et la belle voix de baryton de **Frédéric Cornille** (dans le rôle de Juan) et le ténor affirmé et solide de **Camille Tresmontant** (dans celui de Rodriguez) ravissent presque la palme aux deux protagonistes. **Les chœurs**, très bien dirigés par **Laurent Touche**, convoqués dès la scène liminaire de l'opéra, n'appellent aucune réserve.
Dans la fosse, la direction de Jacques Lacombe déçoit également. Une direction bien pâle, peu attentive aux raffinements de l'orchestration, accentuant au contraire les tournures folklorisantes des « espagnolades », notamment au 4e acte, au lieu de les atténuer. Une production en demi-teinte qui n'enlève pas le plaisir d'entendre cette œuvre très belle, bien que musicalement inégale, trop rarement représentée.

Illustrations : © Cyrille Cauvet / Opéra de Saint-Étienne, service de presse.



Compte-rendu critique. Opéra. SAINT-ETIENNE, MASSENET, Don Quichotte, 2 février 2020. Vincent Le Texier (Don Quichotte), Lucie Roche (Dulcinée), Marc Barrard (Sancho), Julie Mossay (Pedro), Violette Polchi (Garcias), Frédéric Cornille (Juan), Camille Tresmontant (Rodriguez), Ismaël Armandola, Pier-Yves Têtu (Domestiques), Frédéric Foggieri, Bradassar Chanian (Brigands), Adrien Chambarella, Maxence Lemarchand, Marc Piron, Pierre Vandestock (comédiens), Louis Désiré (mise en scène), Diego Mendez Casariego (décors et costumes), Blai TOMAS Bracquart (vidéo), Jean-Michel Criqui (assistant à la mise en scène), Marc Méeüs (lumières), Laurent Touche (chef de

chœur), Chœur lyrique Saint-Etienne Loire, Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire, Jacques Lacombe (direction)

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 13 déc 2019. OFFENBACH, Le Roi Carotte. Orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, Adrien Perruchon.



COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, le 13 déc 2019. OFFENBACH, Le Roi Carotte. Orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, Adrien Perruchon. Reprise très attendue de la magnifique production donnée à Lyon en 2015. Avec une distribution légèrement modifiée, la magie opère toujours autant. Une des grandes réussites offenbachiennes de ces dernières années. Sur scène, des décors à la fois sobres et monumentaux de Chantal Thomas, compensés par une richesse des

costumes et des accessoires (cagettes, panier à salade, presse-purée, Vésuve en miniature…), qui finiront par susciter un véritable enchantement visuel. On se délecte toujours autant de cette parodie de conte de fées inspirée au départ par un conte d'Hoffmann, décidément attaché à Offenbach. Mais le génie parodique du compositeur nous éloigne assez vite de l'univers fantastique, parfois inquiétant, de l'écrivain allemand. Et les mésaventures du Roi Fridolin (épris d'une Cunégonde qui ne reconnaît pas de suite le prince déguisé en étudiant), qui rencontre sur son chemin la méchante fée Coloquinte, nous valent une jardinière destitution royale, Fridolin se retrouvant supplanté sur le trône par une carotte tyrannique et sa cour composée de navets, betteraves et radis du plus bel effet.

On est fane !



Les costumes des légumes sont ébouriffants à souhait, à la fois grotesques et réalistes, et la pauvre carotte, après une fabuleuse épopée à Pompéi où l'on suit Fridolin et son bon génie Robin-Luron à la recherche de l'anneau de Salomon, censé annihiler les pouvoirs de la sorcière, et un non moins fabuleux défilé d'insectes (fourmis, abeilles, mouches, bourdons, cigales), source d'un nouvel enchantement, finira mouliné dans un presse-purée géant.
Si les moyens mis en œuvre ne peuvent rivaliser avec la scénographie proprement hollywoodienne de l'époque (la version originale en 4 actes avoisinait les 6 heures), la lecture de **Laurent Pelly**, qui signe également les magnifiques costumes, n'en est pas moins fascinante et théâtralement convaincante. Si l'on peut regretter comme toujours, dans l'adaptation habile d'Agathe Mélinand, certaines vulgarités inutiles, il

faut avouer que cela fonctionne plutôt bien, aidé par les lumières efficaces de Joël Adam (comme dans l'éruption hilarante du Vésuve ou l'apparition des tubercules à la fin du 2e tableau du premier acte, à la puissance dramatique proprement saisissante).

Dans le rôle-titre, **Christophe Mortagne** est toujours diablement hallucinant de présence ; sa voix souple de ténor lui permet de passer d'un langage quasi onomatopéique à un discours plus délié, mais jamais vraiment humain. **Yann Beuron** reprend également le rôle du pauvre Roi Fridolin XXIV ; habitué des rôles offenbachiens, son abattage est sans faille, élocution et qualités d'acteur en prime. La sorcière Coloquinte trouve une très belle incarnation avec **Lydie Pruvot**, merveilleuse actrice, à la voix bien projetée. En Cunégonde, **Catherine Trottmann** (qui succède à Antoinette Dennefeld) révèle un timbre chaud, rond, ample, même si pas toujours bien projeté, mais son incroyable présence scénique nous fait oublier cette légère réserve. Figure fluette et androgyne, **Julie Boulianne** campe un excellent Robin-Luron, voix tonique et diction impeccable, qui parviendra à délivrer Rosée du soir, superbement défendue par **Chloé Briot** qui finira par épouser le prince, occasion pour elle de se libérer vocalement, alors que ses aigus semblaient au départ quelque peu engoncés. Les autres rôles ne méritent que des éloges : **Christophe Gay**, voix grave et inquiétante dans le rôle de Truck (jadis défendu par Boris Grappe qui reprend magnifiquement Pipertrunck dévolu en 2015 à Jean-Sébastien Bou).
Mention spéciale aux chœurs maison, toujours superbes d'éloquence et de présence, préparés par le chef « étoilé » **Roberto Balistreri**, tandis que dans la fosse, la phalange lyonnaise bénéficie de la direction épicée d'**Adrien Perruchon** qui fait de cet opéra ratatouille un délice survitaminé pour les palais les plus gourmands.



Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Offenbach, Le roi Carotte, 13 décembre 2019. Christophe Mortagne (Le Roi Carotte), Julie Boulianne (Robin-Luron), Yann Beuron (Fridolin), Christophe Gay (Truck), Boris Grappe (Pipertrunck), Chloé Briot (Rosée du soir), Catherine Trottmann (Cunégonde), Lydie Pruvot (Coloquinte), Grégoire Mour (Maréchal Trac), Florent Karrer (Dagobert/Psitt), Igor Mostovoï (Comte Schopp), Louis De Lavignière (Baron Koffre), Laurent Pelly (Mise en scène et costumes), Agathe Mélinand (Adaptation des dialogues), Chantal Thomas (Décors), Joël Adam (Lumières), Jean-Jacques Delmotte (Collaboration aux costumes), Christian Räth (Collaboration à la mise en scène), Roberto Balistreri (Chef des chœurs), Orchestre et chœur de l'Opéra de Lyon, Adrien Perruchon (direction). Illustrations : © service de presse de l'Opéra Nat de Lyon.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. GENEVE, le 15 déc 2019. RAMEAU : Les Indes Galantes. Cappella Mediterranea, Leonardo García Alarcón / Lydia Steier



COMPTE-RENDU, critique, opéra. GENEVE, le 15 déc 2019. RAMEAU : Les Indes Galantes. Cappella Mediterranea, Leonardo García Alarcón / Lydia Steier. Après la production parisienne plébiscitée par le public et controversée par la critique, le chef argentin reprend les Indes galantes dans une nouvelle mise en scène et une distribution totalement renouvelée. Une grande réussite scénique et vocale, malgré une lecture très personnelle du chef. Aux danseurs hip-hop de Bastille, la production genevoise oppose la carte d'une lecture moins iconoclaste, mais surtout plus respectueuse d'une dramaturgie cohérente qui semblait échapper au genre hybride de l'opéra-ballet. En misant sur le principe efficace du méta-théâtre, si important au XVIIIe siècle, **Lydia Steier** confère une grande cohérence à la dramaturgie de l'œuvre. Là où à Bastille la mise en scène misait sur la danse, Genève mise efficacement sur le théâtre, et ce n'est pas un mince défi, brillamment relevé. Sur scène, un immense théâtre à moitié en ruine où se joue les préparatifs du spectacle. L'unité de lieu fluidifie le discours et réunit le prologue et les quatre entrées en soulignant l'opposition sous-jacente au livret de Fuzelier :

l’amour face à la guerre.

Le violon d’Inde d’Alarcón

Les différents acteurs puisent ainsi dans des malles les costumes (magnifiques de Katharina Schlipf) des différentes entrées. Les hédonistes, réunis par Hébé, rencontrent bientôt les belliqueux qui veulent nuire à leurs plaisirs, et ce fil rouge, sommaire mais théâtralement efficient, permet d’appréhender les superbes chorégraphies de **Demis Volpi** avec d’autant plus de naturel qu’elles ont été intelligemment intégrées aux autres artistes au point qu’on se demande parfois qui chante et qui danse. Quant à l’œuvre, les puristes vont crier au scandale en voyant que le pas de deux de l’acte des fleurs (le plus dramatiquement faible de la partition) a été déplacé en préambule, avant le lever de rideaux, et surtout l’invocation des « forêts paisibles » sur laquelle s’achève l’opéra, sous une suggestive pluie de neige. La suite voulue par Rameau (« Régnez plaisirs et jeux », le menuet pour les guerriers français et la chaconne finale) disparait. Mais il faut avouer que le tempo choisi par le chef est sans doute le plus juste, le plus émouvant, en étroite cohérence avec le texte, qu’il nous ait été donné d’entendre.
Le spectacle réunit en outre une excellente distribution et les nombreux chanteurs italophones déclament Rameau avec un bel engagement et une prononciation impeccable. Dans les rôles d’Hébé, d’Émilie et de Zaïre, **Kristina Mkhitarian** déploie un timbre riche, sonore et superbement projeté, attentif aux moindres inflexions du texte, magnifié en outre par une présence scénique toujours nécessaire au paradigme rhétorique du théâtre en musique. **Roberta Mameli** campe l’Amour et Zaïre avec panache, la moindre de ses interventions est un concentré d’émotion qui fait mouche, aussi à l’aise dans la virtuosité que dans le pathétisme élégiaque, et elle restitue au livret de Fuzelier toute sa profondeur dramatique si souvent négligée. Si **Claire de Sévigné** semble plus embarrassée dans

son jeu et son interprétation, malgré un timbre fort bien sculpté, la Fatime d'**Amina Edris** insuffle à son personnage un poids dramatique singulier (notamment dans le célèbre air « Papillons inconstants »). Les deux ténors de la distribution symbolisent les goûts réunis : l'alerte et expérimenté **Cyril Auvity** fait une nouvelle fois honneur à la voix de haute-contre à la française, et on aurait aimé l'entendre un peu plus ; quant à **Anicio Zorzi Giustinani**, il maîtrise sans faille et avec un bonheur jouissif la prononciation et le style. Mêmes qualités superlatives du côté des deux autres chanteurs italiens : **Gianluca Buratto** est un Ali à la voix caverneuse, mais la palme revient à **Renato Dolcini**, impressionnant de présence pour ses trois rôles, réussissant en outre à moduler sa belle voix ample de la basse de Bellone à celle de basse-taille d'Adario avec un naturel confondant.
Une mention spéciale pour les chœurs du Grand théâtre de Genève, excellemment préparés par **Alan Woodbridge**, qui ont accompli un effort particulier pour s'adapter au style de l'opéra baroque français. À la tête de sa **Cappella Mediterranea**, **Leonardo García Alarcón** dirige avec style et brio ; avec lui, le théâtre est tout autant sur scène que dans la fosse, instaurant un dialogue constant entre les musiciens et les interprètes dans une osmose qui tient la plupart du temps du miracle. Pour toutes ses qualités, sa version personnelle du chef-d'œuvre de Rameau doit être entendue d'abord comme un formidable spectacle vivant, et « s'ils sont sensibles », comme le déclament Zima et Adario à la fin de l'opéra, les puristes abandonneront toute querelle stérile.

Compte-rendu. Genève, Grand Théâtre, Rameau, Les Indes galantes, 15 décembre 2019. Kristina Mkhitarian (Hébé, Émilie, Zima), Roberta Mameli (Amour, Zaïre), Claire de Sévigné

(Phani), Amina Edris (Fatime), Reanto Dolcini (Bellone, Osman, Adario), Gianluca Buratto (Ali), Anicio Zorzi Giustiniani (Don Carlos, Damon), François Lis (Huascar, Don Alvaro), Cyril Auvity (Valère, Tacmas), Lydia Steier (Mise en scène), Demis Volpi (Chorégraphie),, Heike Scheele (scénographie), Katarina Schlipf (costumes), Olaf Freese (Lumières), Krystian Lada (Dramaturgie), Alan Woodgridge (Direction des chœurs), Cappella Mediterranea, Leonardo García Alarcón (direction).