Compte-rendu critique, opéra. PARIS, Opéra-Comique, le 22 juin 2019. OFFENBACH, Madame Favart. Lebègue, Gillet… L Campellone.

Compte-rendu critique. Opéra. PARIS, OFFENBACH, Madame Favart, 22 juin 2019. Orchestre de Chambre de Paris, Laurent Campellone. Jamais représenté dans la salle qui porte son nom, Madame Favart est pourtant l'une des partitions les plus abouties du « petit Mozart des Champs-Élysées ». La production de l'Opéra-Comique est une réussite exemplaire qui rend justice à l'art du comédien, dans un rythme effréné, sans temps mort ; une drôlerie de tous les instants, magnifiée par une distribution et une direction électrisante.

Madame Favart enfin chez elle



Sur scène le dispositif peut surprendre : nous sommes dans l'atelier de couture de l'opéra-comique, distribué par deux galeries latérales élégantes où se situent également les chambres de l'auberge qui sert de cadre à l'intrigue de la pièce. Le thème du travestissement, omniprésent dans ce qui fut le dernier grand succès d'Offenbach, justifie pleinement cette transposition somme toute efficace. On se réjouit que, pour une fois, le livret n'ait pas subi les coupes souvent de mise dans les adaptations modernes : les dialogues parlés, essentiels pour la bonne intelligibilité de l'œuvre, sont respectés. Il en ressort une parfaite cohérence du propos, même si **le texte d'Alfred Duru et Henri Chivot** peut sembler à des moments quelque peu… « décousu ». Madame Favart est bien un concentré du génie d'Offenbach, en même temps qu'un magnifique hommage rendu au genre même de l'opéra-comique. **Justine Favart**, l'une des plus célèbres comédiennes du XVIIIe siècle, est convoitée par le Maréchal de Saxe (qui n'apparaît pas sur scène), puis par le libidineux gouverneur Pontsablé ; ingénieuse et espiègle, elle finit par devenir tour à tour

servante du gouverneur, fausse épouse d'Hector, amant de Suzanne, qui brigue le poste de lieutenant de police, vieille rombière et vendeuse tyrolienne. Ses talents de comédienne lui feront obtenir du roi, venu assister à une représentation théâtrale, le châtiment de Pontsablé et la nomination de son époux à la tête de l'Opéra-comique. Les scènes de quiproquo sont légion et les morceaux musicaux irrésistibles : airs campagnards plutôt lestes, duo tyrolien, arias onomatopéiques (l'air de la sonnette à l'acte II), on succombe à la légèreté de l'air de Favart (« *Quand du four on le retire* »), dont l'accompagnement orchestral semble suggérer un aérien soufflé au fromage, et surtout au sublime menuet de Madame Favart (« *Je pense sur mon enfance* »), dont le thème apparaît dans l'ouverture, sans doute le plus bel air de l'opéra, qui est un peu le « menuet antique d'Offenbach, et, cette fois, un superbe hommage à la musique du XVIIIe siècle.
Bien qu'annoncée souffrante ce soir-là, **Marion Lebègue** incarne le rôle-titre avec la fougue et la subtilité nécessaires (elle donne admirablement le change en composant une fausse comtesse de Montgriffon), et si l'on pouvait attendre un chant plus nuancé, notamment dans le magnifique menuet, sa présence scénique, son engagement dramatique et sa diction exemplaire, compensent les quelques faiblesses vocales. **Anne-Catherine Gillet** campe une merveilleuse Suzanne, tout en légèreté, au timbre flûté, délicieusement acidulé. Chez les hommes, la distribution est plus inégale : **François Rougier** est un Hector pas très raffiné, mais là encore, la diction et le jeu théâtral rattrapent largement le manque de nuances dans le chant. Et si **Christian Helmer** incarne un Charles-Simon Favart idéalement en retrait eu égard à son épouse, la voix bien projetée semble parfois en difficulté quand la tessiture est sollicitée dans l'aigu (mais dans le duo tyrolien, ce défaut accentue le comique de la situation). Toutefois, la palme revient incontestablement au Pontsablé d'**Éric Huchet**. Il joue avec verve ce personnage infatué à souhait sans jamais sacrifier la fluidité et même une certaine noblesse du chant, essentielle dans ce répertoire. Dans les deux rôles moins

développés de Cotignac et Biscotin, **Franck Leguérinel** et **Lionel Peintre** remplissent parfaitement leur mission et nous livrent des personnages hautement truculents.



Dans la fosse, **Laurent Campellone** dirige **l'Orchestre de Chambre de Paris** comme un cocher fouettant ses poulains : le rythme est grisant, parfois décalé, et le manque de nuance apparaît notamment dans les passages plus élégiaques (dans la section centrale de l'ouverture notamment), mais son sens du théâtre, jamais pris en défaut, nous vaut une captatio benevolentiae du public de tous les instants. Une mention spéciale au chœur de l'Opéra de Limoges, très souvent sollicité, d'une intelligibilité constante. Les festivités du bicentenaire d'Offenbach peuvent s'enorgueillir de cette

nouvelle pépite.

Compte-rendu. Paris, Opéra-comique, Offenbach, Madame Favart, 22 juin 2019. Marion Lebègue (Madame Favart), Christian Helmer (Charles-Simon Favart), Anne-Catherine Gillet (Suzanne), François Rougier (Hector de Boispréau), Franck Leguérinel (Le major Cotignac), Éric Huchet (Le marquis de Pontsablé), Lionel Peintre (Biscotin), Raphaël Brémard (Le sergent Larose), Agnès de Butler (Babet), Aurélien Pès (Jeanneton), Anne Kessler (Mise en scène), Guy Zilberstein (Dramaturge), Andrew D. Edwards (Scénographie), Bernadette Villard (Costumes), Arnaud Jung (Lumières), Glyslein Lefever (Chorégraphie), Jeanne-Pansard-Besson (Assistante à la mise en scène), Marie Thoreau La Salle (Cheffe de chant), Orchestre de Chambre de Paris, Laurent Campellone (direction). Illustrations : © Stefan Brion / Opéra Comique 2019

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, le 15 juin 2019. CASELLA : La Giara / MASCAGNI : Cavalleria rusticana. Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, le 15 juin 2019. CASELLA : La Giara / MASCAGNI : Cavalleria rusticana. Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni. C'est une excellente idée du Regio de Turin d'avoir associée la sur-représentée Cavalleria rusticana à la rare Giara de Casella, compositeur turinois, dont on a pu voir, il y a deux ans, la magnifique Donna serpente. Si les différences – de genre, d'esthétique – sont nombreuses, la thématique littéraire, populaire sicilienne, les rapproche avec pertinence. Au final, la « comédie chorégraphique » de Casella en ressort vainqueur.

Sacre du printemps sicilien



Teatro Regio Torino - Stagione d'Opera e di Balletto 2018-19. ***La giara*** di Alfredo Casella
Prima assoluta Compagnia Zappalà Danza
Foto Andrea Macchia

Inspirée d'une nouvelle de Pirandello, la « comédie chorégraphique » La Giara fut représentée au Théâtre des Champs-Élysées en novembre 1924, avec des décors et des costumes de Giorgio De Chirico (dont Turin présente en ce moment-même une très belle rétrospective). Si Cavalleria est un opéra, la Giara est un ballet dramatique non chanté (à part un air de ténor chanté derrière les coulisses). La thématique sicilienne populaire sert de fil conducteur aux deux œuvres, mais l'esthétique est radicalement différente, alors que les deux compositeurs voulaient forger, en musique, une nouvelle identité nationale, et que trente-quatre ans séparent les deux chefs-d'œuvre.
Casella s'inscrit dans l'esthétique moderne de l'avant-garde européenne et son ballet rappelle plus d'une fois le Sacre stravinskien (créé, rappelons-le, dans le même théâtre parisien) et plus globalement l'esthétique des Ballets russes

de Diaguilev. La Sicile volcanique sert de toile de fond aux deux œuvres, mais là où Mascagni exacerbe les passions, fait couler un magma de pathos, **Casella** mise sur la pulsation tellurique, ouvrant d'infinies perspectives. Son ballet, relativement court (à peine quarante minutes), est admirable dans sa manière de varier les effets, d'insérer une mélodie populaire (dans le prélude), de la déployer dans toute son infinie douceur, puis d'y adjoindre une danse sicilienne entraînante, avant de changer radicalement de rythme, donnant ainsi le signal à une succession de séquences qui égrènent le déroulement dramatique de l'intrigue (le chaudronnier Zi' Dima est chargé de réparer une grande jarre appartenant au colérique Don Lollò, mais finit par se retrouver coincé à l'intérieur, avant que les paysans, opposés à l'irascible propriétaire, ne finissent par le délivrer en brisant la jarre en mille morceaux).

Sur scène, un vaste cercle légèrement incliné suggérant le contour de la jarre sert de cadre dans lequel se déploie le ballet. Les onze danseurs de **la compagnie Zappalà** sont extraordinaires de précision ; leurs mouvements, tour à tour voluptueux et d'une mécanique virtuosité, dessinent avec grâce la trame narrative de la nouvelle pirandellienne transposée. Les costumes bariolés de **Veronica Cornacchini** et de **Roberto Zappalà** évoquent à la fois le folklore sicilien des charrettes typiques de l'île et l'esthétique des masques de la Commedia dell'Arte que bon nombre de compositeurs néo-classiques reprenaient à leur compte dans le premier tiers du XXe siècle. L'intermède chanté, en sicilien, par le ténor **Francesco Anile**, dans la coulisse, crée une soudaine impression d'irréalité, accentué par le contraste entre le discours chorégraphié et la non-présence visible de l'interprète sur scène, alors même que cet air populaire est censé nous ramener à la réalité « vériste » de l'intrigue. Une mention particulière doit être faite à la direction électrisante du jeune chef Andrea Battistoni qui dirige la phalange turinoise en soignant les contrastes et en valorisant la puissance sourde de

l’orchestration de Casella.

La réalité « vériste » est en revanche au cœur du célèbre melodramma de **Mascagni**, premier succès d’un jeune compositeur de vingt-sept ans qui fit immédiatement sa gloire aux quatre coins du globe. Sur scène, un décor de pierres volcaniques encadré de deux bandes lumineuses rouges au premier plan et en fond de scène, reprend la même symbolique sicilienne qui fonctionne parfaitement : tout y est, décors et costumes réalistes, la charrette et le cheval vivant, même si ce réalisme est tempéré par le mélange d’une pointe d’Arcadie, de mélodrame et de folklore artificiel, y compris dans le domaine religieux (voir la procession qui obéit aux codes les plus convenus du mysticisme dix-neuviémiste. On peut même s’interroger sur la prétendue modernité de l’œuvre – mis à part le sujet qui met en avant des personnages populaires (mais Carmen était déjà passé par là), notamment sur le plan formel où des récitatifs très brefs s’intercalent entre deux pezzi chiusi. L’interprétation ne souffre pourtant aucune faille, malgré des chanteurs qui, pour les trois rôles principaux, appartiennent à la seconde distribution. Dans celui de Santuzza, **Cristina Melis** déploie une belle voix de mezzo sonore et bien projetée, une diction impeccable et une présence scénique du plus bel effet. Turriddu est incarné par **Francesco Anile**, dont le timbre n’évite pas toujours les excès pathétiques du rôle. De ce point de vue, l’Alfio du baryton albanais **Gëzim Myshketa** mérite toutes les louanges, par son phrasé, la beauté du timbre, la projection sans failles. Ces mêmes qualités sont observables chez les deux autres interprètes féminines, la Lucia de **Michela Bregantin** et la Lola de **Clarissa Leonardi**, deux beaux mezzos de conviction et d’engagement scéniques. Les chœurs sont également remarquables, excellemment préparés par **Andrea Secchi**, et la direction de **Battistoni**, moins subtile que dans la Giara (au point de parfois couvrir les voix), rend justice à une partition célébrissime, mais de notre point de vue, moins originale que le ballet de Casella.



Teatro Regio Torino - Stagione d'Opera e di Balletto 2018-19. ***La giara*** di Alfredo Casella
Prima assoluta Compagnia Zappalà Danza
Foto Andrea Macchia

Compte-rendu. Turin, Teatro Regio, Casella, La Giara / Mascagni, Cavalleria rusticana, 15 juin 2019. La Giara : Francesco Anile (ténor), Compagnia Zappalà Danza, Nello Calabrò (dramaturgie), Veronica Cornacchini et Roberto Zappalà (costumes), Ilenia Romano et Fernando Roldán Ferrer (assistants à la chorégraphie), Sammy Torrisi (directeur technique), Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni (direction), Cavalleria rusticana : Cristina Melis (Santuzza), Francesco Anile (Turiddu), Gëzim Myshketa (Alfio), Michela Bregantin (Lucia), Clarissa Leonardi (Lola), Gabriele Lavia

(Mise en scène), Paolo Venturi (Décors et costumes), Andrea Anfossi (Lumières), Anna Maria Bruzzese (Mouvements chorégraphiques et assistant à la mise en scène), Andrea Secchi (Chef des chœurs), Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni (direction). Illustrations : Andrea Macchia / Teatro Regio 2019

_____

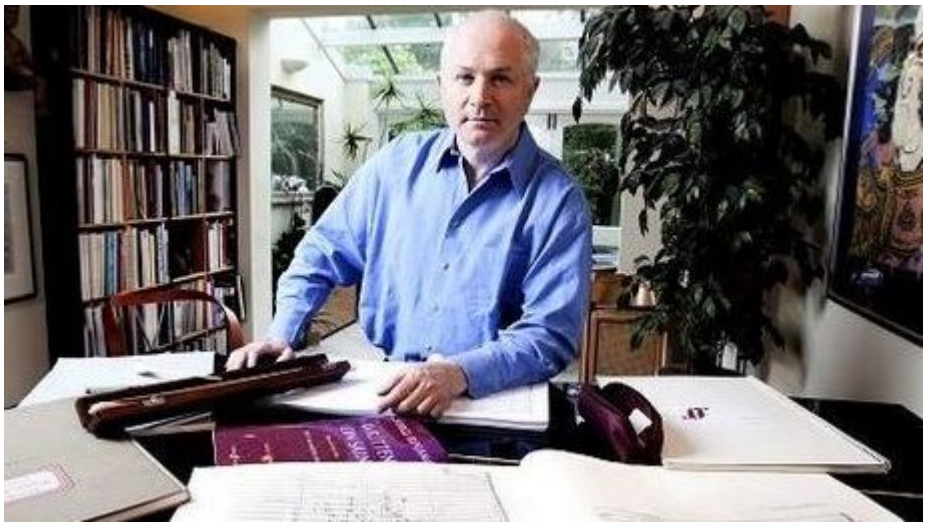
Compte-rendu critique. Opéra. LYON, BENJAMIN, Lessons in Love and Violence, 14 mai 2019. Orchestre de l’opéra de Lyon, Alexandre Bloch.

Compte-rendu critique. Opéra. LYON, BENJAMIN, Lessons in Love and Violence, 14 mai 2019. Orchestre de l’opéra de Lyon, Alexandre Bloch. Troisième collaboration de **George Benjamin** avec son dramaturge fétiche, **Martin Crimp**, **Lessons in Love and Violence** *renouvelle la réussite exceptionnelle de Written on*

Skin. Inspiré de la vie sulfureuse d'Edouard II et du théâtre élisabéthain de Christopher Marlowe, l'opéra bénéficie d'une distribution impeccable et de la lecture d'une rare efficacité de Katie Mitchell.

Créé à Londres en mai 2018, repris récemment à Hambourg, et sorti depuis en dvd, ce superbe opéra concentre l'action plus délayée chez Marlowe pour nous mener dans un huis clos d'une tension constante qui décrit la chute tragique du roi Edouard II, impliqué dans une relation mortifère avec son mignon Gaveston. La quête du pouvoir est au cœur de l'action, autour de laquelle gravitent l'ambitieux conseiller Mortimer, la reine Isabelle et le prince héritier. La musique est d'une richesse rare qui lorgne pourtant du côté de l'esthétique des origines de l'opéra, genre hybride qui est avant tout du théâtre en musique. Le chant atteint le plus souvent une épure, nonobstant un art consommé de la polyphonie (clin d'œil à la musique anglaise du XVIe siècle), qui contraste avec l'opulence de la matière orchestrale, d'une constante et infinie variété.

GAYGAMES OF THRONES



On en devine la puissance évocatrice notamment dans les interludes qui ponctuent les sept tableaux du drame distribués en deux parties. Sur le plateau, les décors d’un lieu unique mais polyvalent, celui d’une chambre où tout se joue, ainsi que les costumes d’une grande sobriété, nous plongent dans une Angleterre aristocratique du milieu du XXe siècle, mais la froide tonalité bleutée, les tableaux alla Bacon, l’aquarium géant qui se vide progressivement de ses poissons puis de son eau, et les attributs du pouvoir, étincelants dans leur cage de verre, dépeignent une atmosphère à la fois glaciale, intemporelle et angoissante du meilleur effet.





À la scénographie magistrale de **Katie Mitchell**, dont le sens aigu du théâtre ne trahit aucun temps mort, répond une distribution en tout point exemplaire. Dans le rôle du Roi, **Stéphane Degout** montre une maîtrise stupéfiante de son art – diction admirable, intelligence rare du texte et une présence scénique qui dans son hiératisme presque immuable révèle une palette des affects d'une grande variété. **Georgia Jarman** est une reine exemplaire qui impressionne par une projection toujours juste et un ambitus vocal d'une étonnante plasticité ; la hargne côtoie l'infinie tendresse, comme dans le 4e tableau où elle exprime son affection pour l'infortuné souverain. Le Mortimer de **Peter Hoare** a l'acuité idoine d'un rôle dramatiquement puissant, mais d'une sobriété contenue qui en accentue l'efficacité. Avec sa voix grave et ductile, **Gyula Orendt**

campe un Gaveston d'une transparente noirceur et allie une séduction vocale et une suavité alliciante qui sied parfaitement au personnage symbolique de l'Étranger (magnifique duo avec le Roi au 6e tableau). Personnages en apparence seulement secondaires, le Jeune Garçon, puis le jeune Roi, sont superbement incarnés par le ténor **Samuel Boden**, dont la voix, toujours à l'aise dans les aigus cristallins, et excellemment projetée, est un objet de délectation permanent. Les autres rôles, chantés ou muets, sont tous remarquables et rendent très bien justice à cette partition de bout en bout fascinante.
Dans la fosse, **Alexandre Bloch** dirige les forces de l'Opéra de Lyon avec une grande précision, révélant les moindres inflexions et subtilités de ce drame lyrique qu'il est bien convenu de qualifier d'absolu chef-d'œuvre.

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Benjamin, Lessons in Love and Violence, 14 mai 2019. Stéphane Degout (Le Roi), Georgia Jarman (Isabelle), Gyula Orendt (Gaveston, L'Étranger), Peter Hoare (Mortimer), Samuel Boden (Le Garçon, Le jeune Roi), Hannah Sawle (Témoin 1, Chanteuse 1, Femme 1), Katherine Aitken (Témoin 2, Chanteuse 2, Femme 2), Andri Björn Róbertsson (Témoin 3, Fou), Ocean Barrington-Cook (La Fille), Katie Mitchell (Mise en scène), Vicki Mortimer (Décors et costumes), James Farncombe (Lumières), Joseph Alford

(Chorégraphie), Orchestre de l’Opéra de Lyon, Alexandre Bloch (direction). Illustrations © Opéra de Lyon 2019

COMPTE-RENDU, critique, opéra. SAINT- ÉTIENNE, Opéra. Le 5 mai 2019. ISOUARD : Cendrillon. Orch.et chœur de l’Opéra de St-Étienne, Julien Chauvin.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. SAINT- ÉTIENNE, Opéra. Le 5 mai 2019. ISOUARD : Cendrillon. Orchestre et chœur de l’opéra de Saint-Étienne, Julien Chauvin. Un petit bijou du XVIIIe siècle renaît de ses cendres grâce à l’opéra de Saint-Étienne, dans une mise en scène simple mais très efficace. Un casting quasi superlatif orchestré par de très jeunes musiciens sous la baguette experte de **Julien Chauvin**. Une magnifique redécouverte.

MAGNIFIQUE REDECOUVERTE
Une Cendrillon impériale

Représenté en 1810 au théâtre Feydeau, la Cendrillon de Nicolas Isouard précède de près de quatre-vingt-dix ans celle de Massenet et de sept ans celle, plus célèbre, de Rossini. On ne connaissait l'œuvre que grâce à un vieil enregistrement de Richard Bonynge qu'il convenait de dépoussiérer. Sans posséder l'ampleur et la richesse de ces deux illustres aînées, la version d'Isouard est loin de démériter. Les pages brillantes et séduisantes abondent, et l'opéra tout entier (malgré quelques coupures, notamment des chœurs) est superbement écrit. On est d'emblée enchanté par le duo des deux sœurs (« Arrangeons ces dentelles »), par la diction éloquente du précepteur (« La charité »), par l'irrésistible boléro du second acte de Clorinde (« Couronnons-nous de fleurs nouvelles »), l'air de bravoure de Tisbé du 3e acte, et surtout par la superbe romance de Cendrillon du premier acte (« Je suis modeste et soumise »), proprement envoûtante.

La mise en scène de **Marc Pacquien** est très réussie. Une simple maison bleu-gris construite autour d'un double escalier, laisse apparaître tour à tour le château du baron ou le palais du prince, quelques effets d'illusion (un balai qui bouge tout seul, une citrouille qui vole dans les airs, une canne qui apparaît comme par magie), les costumes ravissants et colorés de Claire Risterucci, et une direction d'acteur efficace contribuent à la grande réussite du spectacle.

La distribution est d'un très haut niveau, à commencer, par le rôle-titre. **Anaïs Constans** possède une voix souple et sonore, magnifiquement projetée, tandis que **Jeanne Crousaud** et

Mercedes Arcuri jouent à merveille leur rôle espiègle avec un abattage vocal – les passages virtuoses abondent (duo : « Ah, quel plaisir, ah, quel beau jeu ») – qui force le respect. **Jérôme Boutiller** est toujours aussi impeccable : son chant d'une grande noblesse d'élocution fait mouche dans les passages d'une simplicité apparente (« Ayez pitié de ma misère »). Dans le rôle du faux prince, **Riccardo Romeo** ne démérite pas, même si sa diction laisse parfois à désirer, mais sa très belle présence scénique compense quelques (rares) défaillances vocales. La prestance de l'écuyer – qui se révèlera être le vrai prince – est l'un des atouts de Christophe Vandevelde : voix solidement charpentée, voce spinta d'un très grand naturel doublée d'un très beau jeu d'acteur, qualité qu'il partage d'ailleurs avec tous ses partenaires (les dialogues parlés sont très vivants et fort bien déclamés) ; une mention spéciale pour le formidable numéro du baron de Montefiascone, bellement incarné par Jean-Paul Muel, acteur extraordinaire qui porte pour une grande part le dynamisme communicatif de toute la partition.

Dans la fosse, la baguette expérimentée de Julien Chauvin défend avec conviction et justesse ces pages injustement oubliées en dirigeant une phalange d'une insolente jeunesse : l'orchestre est constitué des membres de l'Académie du C.C.R. de Saint-Étienne, qui révèlent avec bonheur leur très haut niveau d'exécution (on pardonnera quelques couacs des cors). Bonne nouvelle : des reprises de ce superbe opéra-féérie sont prévues prochainement avec l'orchestre « historiquement informé » de Julien Chauvin. À ne pas manquer.

Compte-rendu. Saint-Étienne, Opéra de Saint-Étienne, Isouard, Cendrillon, 05 mai 2019. Anaïs Constans (Cendrillon), Jeanne Crousaud (Clorinde), Mercedes Arcuri (Tisbé), Riccardo Romeo (Le Prince Ramir), Jérôme Boutiller (Le précepteur Alidor), Christophe Vandevelde (L'écuyer Dandini), Jean-Paul Muel (Le baron de Montefiascone), Marc Paquien (Mise en scène), Julie Pouillon (Assistante à la mise en scène), Emmanuel Clolus (Décors), Claire Risterucci (Costumes), Dominique Brughière (Lumières), Thomas Tacquet (Chef de chant), Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Saint-Étienne, Julien Chauvin (direction).

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 27 mars 2019. TCHAIKOVSKI : L'Enchanteresse. Zholdak / D. Rustioni

COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 27 mars 2019. TCHAIKOVSKI : L'Enchanteresse. Zholdak / D. Rustioni. Jamais représenté en France, L'Enchanteresse est pourtant l'une des partitions les plus séduisantes de Tchaïkovski, composée entre Mazeppa et La dame de Pique. La direction électrisante de Daniele Rustioni et la mise en scène ingénieuse de **Andriy Zholdak**, servies par une distribution époustouflante ont magnifié la création française de cet opéra enchanteur.

On est d’abord ébloui par l’intelligence du dispositif scénique et la direction d’acteurs millimétrée. Sur scène, un montage vidéo représentant le moine Mamyrov nous introduit dans la narration du drame qui s’expose à travers un triple dispositif spatial : la reconstitution de l’intérieur d’une église, monumentale et impressionnante, une cabane typiquement russe, auberge tenue par l’Enchanteresse Nastassia, et sur la gauche une chambre bourgeoise où déambulent des convives interlopes. La luxuriance des décors est d’abord un atout idoine qui évoque avec bonheur l’âme et la culture russes. Une transposition moderne ou décalée eût été à tout le moins une faute de goût. Mettre en scène l’histoire tragique de cette Carmen russe (comparaison évoquée par le compositeur lui-même dans sa correspondance) offre une multitude d’interprétations, comme ce fut le cas encore récemment avec le chef-d’œuvre de Bizet.

La Carmen versus Tchaikovski / Théorème russe



© Stofleth

L'audace de la lecture de Zholdak souligne le charme vénéneux de la jeune veuve qui parvient, tel le héros du Théorème de Pasolini, à séduire tous les cœurs, du gouverneur, en passant par le prince Nikita et son fils le prince Youri, suscitant jalousies et trahisons, jusqu'à la mort tragique du fils du gouverneur. La vision du metteur en scène ukrainien semble réduire l'intrigue à la vision du prêtre qui, parfois par des moyens virtuels (le casque qu'il coiffe au début de l'opéra), dirige le déroulement de la diégèse augmentée d'un quatrième lieu, un salon blanc à Cour aux tonalités inquiétantes. Le propos global montre une évidente réactivation du concept de lutte des classes opposant la riche aristocratie à la vulgaire faune villageoise entre lesquelles apparaissent, en marge de l'intrigue, les expériences sexuelles d'un adolescent. On est ainsi pris entre une lecture objectivement virtuose et scéniquement efficace et un défaut d'émotions contredit par la musique d'une beauté souveraine et la qualité exceptionnelle des interprètes.

En premier lieu, le rôle-titre est magistralement défendu par l'enchanteresse **Elena Guseva**, au caractère bien trempé, tout en faisant preuve d'une fragilité émouvante lors de son grand air du 3e acte (« *Je t'ai ouvert mon âme* »), magnifié par une projection maîtrisée et un timbre rond et puissant. Le prince Youri bénéficie des talents d'acteur de **Migran Agadzhanian**, ténor à la fois solide et lumineux qui toujours fait merveille, y compris dans son admirable duo avec sa mère au second acte (« *Je n'ai devant Dieu…* »). La princesse Eupraxie est justement interprétée avec conviction et un naturel autoritaire confondant par la mezzo **Ksenia Vyaznikova**, sorte de Junon des Steppes au timbre de lave ; remarquable également sa suivante Nenila, campée par **Mairam Sokolova**. Son mari, le prince Nikita trouve une belle incarnation avec le baryton **Evez Abdulla**, qui concentre avec superbe toutes les tares du petit despote local, veule, intransigeant, violent, enragé (voir son air de dépit du 4e acte : « *Les enfers se sont ouverts* »). Quant à l'espèce de démiurge que représente

Mamyrov, il est merveilleusement incarné par **Piotr Micinski**, inquiétant à souhait et à l'émission vocale impeccable. Tous les autres rôles secondaires mériteraient d'être cités (comme le vagabond Païssi de **Vasily Esimov** ou le sorcier Koudma de **Sergey Kaydalov**) et complètent magnifiquement une distribution sans faille.
Dans la fosse, **Daniele Rustioni** dirige avec force et précision **l'Orchestre et les Chœurs de l'Opéra de Lyon** (ces derniers n'interviennent qu'en coulisse) et rend justice à une partition luxuriante, à la durée quasi wagnérienne, qui fait enfin son entrée dans le répertoire français.



COMPTE-RENDU, critique, opéra. LYON, Opéra, le 27 mars 2019. TCHAIKOVSKI : L'Enchanteresse. Evez Abdulla (Prince Nikita), Ksenia Vjaznikova (Princesse Eupraxie), Migran Agadzhanyan (Prince Youri), Piotr Micinski (Mamyrov), Mairam Sokolova (Nenila), Oleg Budaratskij (Ivan Jouran), Elena Guseva (Nastassia), Simon Mechlinski (Foka), Clémence Poussin (Polia), Daniel Kluge (Balakine), Roman Hoza (Potap), Christophe Poncet de Solages (Loukach), Evgeny Solodovnikov (Kitchiga), Vasily Efimov (Païssi), Sergey Kaydalov (Koudma),

Tigran Guiragosyan (Invité), Andriy Zholdak (mise en scène, lumières et décors), Simon Machabeli (costumes), Étienne Guiol (Vidéo), Georges Banu (Conseiller dramaturgique), Christoph Heil (Chef des chœurs), Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Lyon / Daniele Rustioni, direction / illustrations : © Stofleth

---

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, Opéra, le 24 mars 2019. PAËR : Agnese. Orch e Coro Teatro Regio, Diego Fasolis.

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, Opéra, le 24 mars 2019. PAËR : Agnese. Orch e Coro Teatro Regio, Diego Fasolis. Après l'avoir exhumé en 2008 à Lugano en version de concert avec son ensemble sur instruments anciens, **Diego Fasolis** reprend ce très bel opéra, cette fois-ci pour la première recréation scénique, au Regio de Turin. Une réussite à tout point de vue exemplaire.

L'asile enchanté



C’est à un magnifique spectacle que le Teatro Regio nous a convié pour la première recréation mondiale de cet opéra qui obtint en 1809 un succès phénoménal, au point que Paër fut l’un des compositeurs fétiches de Napoléon.
Si le thème de la folie n’est pas neuf à l’opéra, comme l’a montré la récente production de la Finta pazza à Dijon, c’est la première fois qu’il est traité de façon clinique et dans un lieu – l’asile psychiatrique – qui lui est approprié. Par amour pour Ernesto, Agnese a abandonné Uberto son père bien-aimé qui sombre dans la folie. Stimulée par l’infidélité supposée de son mari, elle fera tout pour aider son père à recouvrer la raison, poussant Ernesto à résipiscence, avec en passant une morale métathéâtrale : au final c’est la musique qui guérit vraiment de la folie. Agnese appartient au genre semi-serio, alors très en vogue en Europe. Après une magnifique ouverture, et un chœur d’une puissance rare, la scène de la tempête, digne de la Platée de Pelly avec ses parapluies virevoltants, nous introduit dans l’atmosphère préromantique de l’œuvre. Les pages musicales superbes sont légion, comme le final du I, le duo entre Agnese et Ernesto au second acte (« A questo sen ritorna »), l’air de Don Girolamo sur les méfaits de l’argent qui provoque la folie (« Colui che pel denaro »), le duo Agnese/Uberto (« Quel sepolcro che racchiude ») au premier acte, l’un des morceaux favoris de l’opéra, ou encore les ensembles (quintette du II), propres au genre semi-serio.
La mise en scène, ingénieuse et séduisante de **Leo Muscato** souligne la légèreté sérieuse du drame, illustrée par les magnifiques décors de Federica Parolini. Sur scène, des boîtes métalliques géantes, rappelant celles des médicaments ou des confiseries, laissent tour apparaître une forêt, dans laquelle Agnese s’est perdue au début de l’opéra, la chambre d’Uberto, ou encore sa cellule à l’asile psychiatrique, agrémentée des splendides costumes colorés de **Silvia Aymonino**. Le plaisir de

l’œil est constant, celui de l’ouïe ne l’est pas moins.

Le plateau vocal brille tout d’abord par son exceptionnelle homogénéité. Si le rôle-titre est brillamment incarné par **Maria Rey-Joly**, dont la voix puissante fait merveille notamment dans son air final, son vibrato excessif l’empêche parfois de conférer à son personnage la subtilité et la finesse nécessaires. **Edgardo Rocha** est un exceptionnel Ernesto, tour à tour lyrique, pathétique et toujours vaillant ; malgré un jeu théâtral volontairement caricatural, mais qui sied bien à ce répertoire mi-comique mi-sérieux, sa voix superbement projetée ne démérite jamais, en dépit d’une légère tendance à nasaliser dans l’extrême aigu. Le baryton **Markus Werba** est sans doute celui qui est le plus conforme à la complexité de son personnage ; il investit son rôle de dément avec une force de conviction, une présence scénique et une diction impeccable (qualité qui vaut d’ailleurs pour tous les interprètes), qui force le respect. Les autres rôles sont tous excellemment distribués : que ce soit le Don Girolamo d’**Andrea Giovannini**, impayable dans sa leçon d’humanité thérapeutique (« *Colui che pel denaro* »), l’intendant de l’asile Don Pasquale, incarné par un **Filippo Morace**, basse sans grande projection ni grande puissance, mais dont la diction et la bonhommie donnent l’impression qu’il sort d’une comédie d’Eduardo De Filippo. Excellents également les deux autres rôles féminins secondaires, la Carlotta de **Lucia Cirillo** et la Vespina de **Giulia Della Peruta**, remarquable dans son unique air du II (« *La gioia alfine* »).
À la tête de l’**orchestre et du chœur du Regio, Diego Fasolis** dirige d’une main de fer et de velours une partition qu’il connaît sur le bout des doigts et qu’il défend avec une passion communicative. Un spectacle mémorable qui mériterait une captation vidéo. On attend avec impatience d’autres reprises de ce compositeur, notamment une Leonora, composée un an avant le Fidelio de Beethoven.

Compte-rendu. Turin, Teatro Regio, Paër, Agnese, 24 mars 2019. Maria Rey-Joly (Agnese), Markus Werba (Uberto), Edgardo Rocha (Ernesto), Filippo Morace (Don Pasquale), Andrea Giovannini (Don Girolamo), Lucia Cirillo (Carlotta), Giulia Della Peruta (Vespina), Federico Benetti (Il custode dei pazzi), Esmeralda Bertini (Una bambina), Leo Muscato (mise en scène), Alessandro De Angelis (assistante à la mise en scène), Federica Parolini (décors), Silvia Aymonino (costumes), Alessandro Verazzi (lumières), Orchestra e Coro del Teatro Regio, Diego Fasolis (direction)

COMPTE-RENDU, CRITIQUE, opéra. MADRID, le 15 mars 2019. CAVALLI : Calisto,. Orquesta Barroca de Sevilla / Ivor Bolton.

Compte-rendu critique. Opéra. MADRID, CAVALLI, Calisto, 15 mars 2019. Orquesta Barroca de Sevilla, Ivor Bolton. Reprise d'une production munichoise mémorable, cette Calisto déjantée atterrit à Madrid avec une distribution en partie renouvelée. Une distribution époustouflante compense une mise en scène qui réserve de très beaux moments mais ne convainc qu'en partie.

Depuis la mythique lecture du chef-d'œuvre de Cavalli par Herbert Wernicke (nous étions présent à Bruxelles en 1993), toute nouvelle approche de la Calisto appelle l'inévitable comparaison. La vision de David Alden est bien différente, qui joue à plein la carte de l'humour et de la dérision, mais dans une esthétique très kitsch qui oblitère une partie de la dramaturgie de l'opéra. Les dieux mythologiques sont devenus une famille bourgeoise qui évolue dans un décor de cabaret berlinois des années folles, avec une estrade sur laquelle Calisto fait le show. L'empyrée est devenu une enseigne lumineuse. On y voit un divan couleur crème géant sur lequel Jupiter étale ses conquêtes. Les costumes sont souvent spectaculaires, comme celui d'une Junon toute de plumes rouges vêtues, tenant en laisse des femmes paons, tandis que les habitants des forêts, Satirino, Pan ou Sylvain, plus vrais que nature, sont entourés d'un bestiaire fantastique (homme-vache, homme-cheval, iguane géant) du plus bel effet.

Kalistokitsch



La dimension satirique du livret de Faustini autorise en partie cette lecture qui fait de Jupiter un Don Juan invétéré ante litteram. Mais l'opéra vénitien est fondamentalement un genre qui repose sur un délicat équilibre entre le comique et le tragique, et privilégier l'un au détriment de l'autre est un contre-sens. On a beaucoup ri, mais pas beaucoup été ému. Pourtant, ce même livret, à travers une réplique de Linfea, donne la clé de lecture de l'œuvre pour qui le lit attentivement : « *uno strano misto di allegro e tristo* » (« un étrange mélange de joie et de tristesse »). L'Anglais semble réfractaire aux subtilités du baroque italien.
La distribution, en revanche, répond à toutes les attentes, malgré une légère déception pour le rôle-titre. **Louise Alder campe une Calisto de belle tenue**, voix juvénile et souvent émouvante, mais son jeu tire le personnage vers une

effronterie presque à contre-emploi. Calisto est une nymphe ingénue et non une Locandiera féministe ; elle porte en grande partie l'ambiguïté (« allegro/misto ») du drame, et cela ne s'est pas toujours vu. **Luca Tittoto est en revanche un formidable Jupiter**, acteur hors-pair, aussi à l'aise dans son rôle de coq de basse-cour que craintif devant la jalousie vengeresse de son épouse bafouée. Son interprétation de la fausse Diane en voix de fausset renouvelle le miracle de la production bruxelloise (même si dans la version originale, la vraie et la fausse Diane étaient chantées par la même interprète). Un peu en retrait dans le rôle de la Nature dans le Prologue allégorique, **Karina Gauvin** déploie toute sa verve rageuse et incarne une Junon terrifiante, mais sait arracher la compassion dans son éloge de l'épouse outragée (« Mogli mie sconsolate »). Le dieu des dieux est secondé par le Mercure dynamique et assuré de **Nikolay Borchev**, à l'élocution impeccable comme il se doit pour le dieu des messagers et de la ruse. **Monica Bacelli** – qui était déjà de l'aventure bruxelloise – est bouleversante dans le rôle de la fausse chaste Diane : une voix qui n'a pas pris une ride, vingt-six ans après, et s'est même bonifiée, gagnant en rondeur et en chair. Elle exprime merveilleusement l'indignation devant les avances de Calisto et sait donner le change en faisant croire à sa chasteté de façade, mais devient authentiquement humaine dans son duo avec Endymion (« Dolcissimi baci »). **Le berger lunaire – sublime interprétation de Tim Mead** – surpasse toutes autres incarnations. Une voix sonore et magnifiquement projetée qui rend pleinement justice à l'un des plus beaux rôles cavalliens. Les personnages sylvestres, loin d'être secondaires, sont la cerise sur le gâteau d'une somptueuse distribution. L'infatigable **Dominique Visse** reprend le rôle de Satirino qu'il avait créé à Bruxelles avec Jacobs, et sa voix flûtée inimitable tient du miracle, d'une jeunesse insolente, son jeu sur scène fait toujours merveille et n'hésite pas à en rajouter (bêlements intempestifs et gestes déplacés théâtralement efficaces), notamment dans son duo inénarrable avec Linfea campé par un **Guy de Mey** vocalement au meilleur de

sa forme, malgré un accoutrement des plus convenus. Le Pane d'**Ed Lyon** et plus encore le Silvano d'**Andrea Mastroni** impressionnent par la puissance du timbre, amplifiée par une présence scénique massive.

Ivor Bolton, habitué de ce répertoire, dirige les forces vaillantes de **l'Orquesta Barroca de Sevilla** – excellentes – avec un sens aigu du théâtre, sans temps mort : avec lui, le théâtre est aussi bien sur scène que dans la fosse. Comme la plupart de ses prédécesseurs, il a étoffé l'orchestre d'instruments à vent parfois bienvenus (dans les scènes sylvestres ou de fureur), mais on rêve d'un ensemble qui aura banni les cornets à bouquin, absents des orchestres vénitiens après 1640, qui plus est trop souvent utilisés à mauvais escient.

Compte-rendu. Madrid, Teatro Real, Cavalli, Calisto, 15 mars 2019. Louise Alder (Calisto), Luca Tittoto (Giove), Karina Gauvin (Giunone, L'Eternità), Nikolay Borchev (Mercurio), Tim Mead (Endimione), Guy de Mey (Linfea), Monica Bacelli (Diana, Il Destino, Una Furia), Dominique Visse (Satirino, La Natura, Una Furia), Ed Lyon (Pane), Andrea Mastoni (Silvano), David Alden (mise en scène), Natascha Ursuliak (assistante à la mise en scène), Paul Steinberg (décors), Buki Shiff (costumes), Pat Collins (lumières), Beate Vollack (Chorégraphie), Orquesta Barroca de Sevilla, Ivor Bolton (direction) / illustration : © J del Real

COMPTE-RENDU, opéra. SAINT-ETIENNE, Opéra, le 8 mars 2019. GODARD : Dante. Gaugler, Marin-Degor, Vesperini / Gerts

COMPTE-RENDU, opéra. SAINT-ETIENNE, Opéra, le 8 mars 2019. GODARD : Dante. Gaugler, Marin-Degor, Vesperini / Gerts. Révélé il y trois ans à Munich, lors d'un mémorable concert et enregistré dans la foulée avant une reprise à Versailles, le Dante de Benjamin Godard reçoit enfin les honneurs d'une recréation scénique. Mise en scène et direction d'acteurs efficace pour une partition qui regorge de beautés compensant une intrigue quelque peu statique.

La lyrique Comédie



En apparence, le drame d’Édouard Blau et de Benjamin Godard reproduit la structure du Grand Opéra : quatre actes, une juxtaposition de tableaux plus qu’un entremêlement d’intrigues complexes, une grande importance accordée aux masses chorales et une inscription dans l’Histoire, ici la Florence du XIIIe siècle troublée par les luttes intestines entre Guelfes et Gibelins. C’est un bref et dramatique interlude qui nous plonge directement au cœur du sujet à travers un double chœur véhément opposant les deux factions rivales. Le lien avec le poème de Dante est assez ténu et c’est à un épisode de la vie sentimentale du poète que l’intrigue de l’opéra s’intéresse : à la rivalité politique qui sert de toile de fond à l’histoire, fait écho la rivalité amoureuse entre Dante et son

ami Simeone Bardi pour la jeune et belle Béatrice. Celle-ci est secondée par sa confidente Gemma, tandis que l'ombre de Virgile sert de contrepoint au voyage du poète dans les Enfers – précédé d'une très entrainante tarentelle – occasion pour évoquer quelques épisodes de la Divine Comédie (Paolo et Francesca, Ugolin) opposés à une vision fantasmée du Paradis dans une synthèse dramatiquement efficace.
La mise en scène de **Jean-Romain Vesperini**, les décors sobres de **Bruno de Lavenère** et les costumes superbes de **Cédric Tirado**, constituent un écrin idéal pour cette recréation (quelques colonnes entourées d'une passerelle et des escaliers en hélice), un décor unique amovible permettant de suggestifs changements d'angle, magnifié par les lumières chaleureuses de **Christophe Chaupin**.
La distribution réunie pour cette recréation mondiale, qui diffère de celle du disque (seule **Diana Axentii** fit partie de la première aventure) brille par sa cohésion et sa cohérence. Dans le rôle-titre, le ténor **Paul Gaugler** révèle des accents héroïques souvent convaincants, une légèreté de timbre qui trahit la fragilité du personnage, même s'il est parfois à la peine quand il est sollicité dans le registre aigu (« *Ah, de tous mes espoirs* ») ; la Béatrice de **Sophie Marin-Degor** n'est pas vraiment la jeune fille de quinze ans qu'elle est censé incarner et si son chant traduit sa riche et longue expérience, notamment dans ses brillants aigus, le registre médium manque de moelleux et la diction en pâtit quelque peu (« *Comme deux oiseaux que leur vol rassemble* »). L'autre interprète féminine, la Gemma de la mezzo **Aurhélia Varak**, bouleverse par un timbre mordant, riche et ample, notamment dans la romance du dernier acte (« Au milieu de vous, dans ce monastère ») et dans le superbe duo avec Bardi au début du second acte (« À lui, dès son enfance »). Mais la palme revient justement au baryton **Jérôme Boutiller**, incarnation admirable du noble chant à la française ; diction et projection impeccables, chacune de ces interventions est un concentré d'énergie pathétique qui rendrait sublime le plus médiocre livret. Dans le rôle de l'ombre de Virgile, la basse

Frédéric Caton est sombre à souhait dans ses interventions de la vision dantesque du 3e acte. Contraste saisissant avec le timbre solaire de son écolier **Diana Axentii** qui, bien que souffrante le soir de la première, a fort bien tiré son épingle du jeu dans son ode à Virgile. Le héraut d'armes Jean-François Novelli, qu'on ne voit pourtant guère sur scène, complète efficacement la distribution.
Dans la fosse, la baguette alerte de **Mihhail Gerts** rend justice à cette partition qui combine efficacement les registres – les volutes miroitantes de la tarentelle et celles hypnotiques du tourbillon infernal –, privilégiant dans tous les cas une grande lisibilité des pupitres. On saluera également la magnifique prestation des chœurs (préparés par Laurent Touche), plus engagés encore qu'au disque. Malgré quelques menues coupures, cette résurrection du Dante de Godard poursuit le travail de défrichage de l'opéra de Saint-Étienne qui se poursuivra en mai avec la rare Cendrillon d'Isouard. **Dernière demain, mardi 12 mars 2019.**
http://www.opera.saint-etienne.fr/otse/saison-18-19/saison-18-19//type-lyrique/dante/s-495/



COMPTE-RENDU, opéra. SAINT-ETIENNE, Opéra, le 8 mars 2019. GODARD : Dante. Paul Gaugler (Dante), Sophie Marin-Degor (Béatrice), Jérôme Boutiller (Bardi), Aurhélia Varak (Gemma), Frédéric Caton (L'ombre de Virgile / Un vieillard), Diana Axentii (L'écolier), Jean-François Novelli (Un héraut d'armes), Claire Babel, Émilie Broyer, Brigitte Chosson, Véronique Richard (Les religieuses), Jean-Romain Vesperini (mise en scène), Claire Manjarrès (assistante à la mise en scène), Bruno de Lavenère (décors), Cédric Tirado (costumes), Christophe Chaupin (lumières), Laurent Touche (Chef de chœurs), Orchestre symphonique Saint- Étienne, Mihhail Gerts (direction). Photos : © Cyrille Cauvet – Opéra de Saint-Étienne

COMPTE-RENDU, opéra. STRASBOURG, le 8 février 2019. LEGRENZI : La divisione del mondo. Les talens lyriques, Ch Rousset

COMPTE-RENDU, opéra. STRASBOURG, le 8 février 2019. LEGRENZI : La divisione del mondo. Les talens lyriques, Ch Rousset. Ressuscitée en 2000 par **Thomas Hengelbrock** à Schwetzingen puis à Innsbruck, cette superbe partition est enfin offerte au public français : jalon important entre Cavalli et l'opéra seria réformé, cette **Divisione del mondo** captive par la richesse et la qualité de ses airs et la truculence d'un livret qui décrit les dieux de l'Olympe comme des bourgeois prisonniers de l'appel impérieux du désir. Mise en scène efficace de Jetske Mijnssen avec un casting superlatif.

Sex in the (Venice) City



On avait beaucoup apprécié la lecture de **Mijnssen** de l'Orfeo de Rossi, malgré des coupes invraisemblables qui dénaturaient en partie l'œuvre. Ici, elles n'obèrent pas la cohérence d'un drame placé sous le signe de la dérision des dieux, traités comme une famille bourgeoise occupée à gérer tant bien que mal leurs pulsions sexuelles attisées par les charmes d'une Vénus qui sème le trouble dans un monde récemment ordonné après la victoire de l'Olympe sur les Titans. Charme suprême de l'opéra vénitien, qui souligne le contraste entre la solennité du titre et les péripéties d'une intrigue érotico-romanesque dont le public vénitien fin de siècle faisait son miel. Sur scène, devant un portrait géant de Léda et le cygne de Véronèse, clin d'œil aux métamorphoses d'un Jupiter toujours ardent, un décor plutôt « vintage » (canapé, lampes, papier peint, vêtements cols roulés très années 70, brushings impeccables, etc.), autour d'un escalier en colimaçon, symbole lointain des éléments (ciel, terre, enfer) qui dans la production originale

étaient rendus à travers d'imposantes machineries, dépeint une atmosphère plus humaine, plus apte à dépeindre « les travers des dieux » terriblement humains.



La distribution réunie pour cette première française appelle tous les éloges. Le Jupiter de **Carlo Allemano** allie une diction impeccable à une présence scénique irrésistible, et si le style vocal subit parfois les tensions exigées par le rôle, très sollicité dans l'aigu, la performance mérite d'être soulignée : son double jeu fait merveille dans les airs où il tente de rassurer son épouse jalouse (« Bella non piangere »). Celle-ci est magnifiquement incarnée par la voix de bronze de **Julie Boulianne**, à la fois véhémente et bouleversante en passant d'un sentiment de dépit (« Gelosia la vol con me ») à

une colère contenue (« La speranza è una sirena »). Les deux frères Pluton et Neptune, trouvent respectivement en **André Morsch** et **Stuart Jackson**, deux très belles incarnations ; acteurs sémillants et patauds à la fois, ils forment dès la scène liminaire, un couple indissoluble, prêts à succomber aux charmes de la déesse de Chypre (« Trafitta/Sconfitta »), le beau timbre barytonant de l'un répondant superbement à l'aigu ténorisant de l'autre, plus à l'aise ici et plus juste que dans sa récente prise de rôle de la nourrice dans l'Erismena de Cavalli à Aix-en-Provence. La cause de tout ce désordre, Vénus, trouve en **Sophie Junker** une chanteuse actrice rayonnante et émouvante, balayant toute la gamme des affects avec un naturel déconcertant jusqu'au sommet de l'œuvre que constitue le sublime lamento « Lumi, potete piangere », dans la première scène du dernier acte. Pas moins de quatre contre-ténors font également partie de la distribution, parmi lesquels émergent le timbre lumineux de **Jake Arditti** qui campe un Apollon tout en retenue, à la projection claire et précise, celui plus sonore et chatoyant de **Christopher Lowrey**, Mars plus amoureux que belliqueux (sublime duo avec Vénus au premier acte, « Chi non sa che sia gioire ») et celui plus ironique et non moins élégant de **Rupert Enticknap** en Mercure donneur de leçon (« Chi non ama non ha core »). Quant à Diane, tiraillée entre un Pluton volage et un Neptune qu'elle ne veut pas, elle a les beaux traits juvéniles de **Soraya Mafi**, voix flûtée et gracile, impeccablement tenue, qui excelle notamment dans les airs élégiaques (« Son amante, né trovo pietà »), mais sait aussi trouver des accents plus sombres également efficaces (« Ciechi abissi, eterni orrori »). Dans le rôle du patriarche Saturne, grimé en vieillard grabataire, **le baryton-basse Arnaud Richard est l'une des révélations de la distribution** : un timbre puissant, caverneux, une élocution magistrale et un jeu scénique époustouflant, qualités remarquables qui lui font presque ravir la vedette à tous les autres interprètes, tant sa présence illumine le plateau, flanqué de son épouse Rhéa en fauteuil roulant, muette et terriblement présente. Dans les rôles secondaires mais

essentiels de Cupidon et de la Discorde, **Ada Elodie Tuca** et le contre-ténor **Alberto Miguélez Rouco**, tirent habilement leur épingle du jeu, tour à tour espiègles et menaçants (superbe air de fureur de la Discorde à la fin du I : « Ministri pallidi »).
Dans la fosse, Christophe Rousset dirige avec grâce et retenue une magnifique phalange, aux sonorités chatoyantes, toujours au service du drame, même si l'on aurait aimé plus d'imagination et de contrastes, dans le continuo notamment, pour mieux souligner la variété des formes closes (plus de 80 arias !) d'une partition qui compte parmi les chefs-d'œuvre du répertoire vénitien. **À redécouvrir à Versailles en avril prochain**. Puis à l'Opéra national de Lorraine, Nancy, du 20 au 27 mars 2019

COMPTE-RENDU, opéra. STRASBOURG, Opéra National du Rhin, 8 février 2019. LEGRENZI : La divisione del mondo. Carlo Allemano (Jupiter), Stuart Jackson (Neptune), André Morsch (Pluton), Arnaud Richard (Saturne), Julie Boulianne (Junon), Sophie Junker (Vénus), Jake Arditti (Apollon), Christopher Lowrey (Mars), Soraya Mafi (Diane), Rupert Enticknap (Mercure), Ada Elodie Tuca (Amour), Alberto Miguélez Rouco (Discorde), Jetske Mijnssen (mise en scène), Herbert Murauer (décors), Julia Katharina Berndt (costumes), Bernd Purkrabek (lumières), Stéphane Fuget (Assistant à la direction musicale), Claudia Isabel Martin (Assistant à la mise en scène), Christian Longchamp (Dramaturgie), Christoph Heil

(Chef des chœurs), Orchestre Les Talens lyriques, Christophe Rousset (direction). Illustrations : © Opéra national du Rhin 2019

Compte-rendu critique, opéra. LYON, Opéra. JANACEK : De la maison des morts, le 21 janv 2019. Orch de l'Opéra de Lyon / Alejo Pérez

Compte-rendu critique. Opéra. LYON, JANACEK, De la maison des morts, 21 janvier 2019. Orchestre de l'opéra de Lyon, Alejo Pérez. Dernière étape lyonnaise d'une production qui avait triomphé à Londres et à Bruxelles en mars et novembre dernier, l'ultime opéra de Janacek oppose une orchestration rutilante et lyrique à une déclamation plus austère qui en fait un opéra singulier, difficilement classable, comme l'est la Donna serpente de Casella, quasiment contemporain. **Warlikowski** saisit l'œuvre à bras le corps, avec une intelligence et un engagement dramatique qui forcent le respect. Sa lecture vient s'ajouter, sans la faire oublier, à la mythique production de Chéreau.

La perfection au masculin



On peut être audacieux, voire iconoclaste, et respecter l'esprit de l'œuvre mise en scène. **Warlikowsky construit sa vision de ce chef-d'œuvre en misant sur une lecture dynamique**, émouvante et ludique, parfois loufoque et grotesque, dont les nombreuses chorégraphies traduisent, par le geste, le mouvement, le rythme de la luxuriante partition orchestrale. Sur scène, un espace immense dans lequel se détachent un panneau de basket (pour le jeune basketteur, remplaçant l'aigle blessé du livret original), sur la droite, des gradins ui accueillent divers prisonniers, sur la gauche, un bloc de verre faisant office de bureau du directeur de la prison, puis de scène théâtrale au second acte. L'austérité de l'univers

carcéral si présent dans la littérature russe est largement contrebalancée par l'extraordinaire richesse visuelle du spectacle : la vidéo, comme intermède entre les actes (interview de Michel Foucault sur les juges, extraits du documentaire Gangster Backstage), les nombreuses danses, parfois d'une grande sensualité, la représentation méta-théâtrale du second acte, avec ses costumes bariolés, sa pantomime quasi hypnotique, moments de grâce et de stase face à la violence des prisonniers ; l'œil est toujours sollicité, galvanisé par une direction d'acteur précise, y compris dans son apparent désordre.

La distribution réunie pour cette magnifique production est d'une rare homogénéité. Diction et projection y sont au rendez-vous, parfois avec un manque de nuance ici ou là, mais le choix se défend dans une œuvre noire et sans complaisance. Dans le rôle de Goriantchikov, **William White**, qui avait participé à la reprise de la production de Chéreau à Paris en 2017, est impérial, il fait preuve d'une présence scénique époustouflante, même si vocalement il ne semblait pas au meilleur de sa forme ; **Pascal Charbonneau** incarne un Alléïa superlatif : jeu électrisant, vocalement impeccable, même si on eût aimé parfois un peu plus de lyrisme, dans les rares moments d'abandon (à l'acte II notamment) de l'opéra. **Stefan Margita**, habitué du rôle, campe un Louka très convaincant, impressionnant de maîtrise vocale et scénique. Qualités tout aussi vérifiables chez les autres interprètes : la voix incroyablement juvénile du ténor **Graham Clarck** dans le rôle du vieux forçat, l'amplitude vocale de **Karoly Szemeredy** dans le double rôle du Pope et surtout de Chichkov, qui marque de son empreinte une bonne partie du dernier acte. Excellente interprétation aussi d'**Alexander Vassiliev** dans le rôle du commandant, de **Ladslav Elgr** dans celui de Skouratov, et en particulier du remarquable baryton **Ales Jenis** interprétant Don Juan et le Brahmane.

Dans la fosse, la direction solide et lumineuse d'**Alejo Pérez** remplit toutes ses promesses : le raffinement élégiaque se marie magnifiquement à la puissance roborative des passages

plus véhéments, au premier et au second acte notamment, lorsqu'ils sont illustrés par les gestes mécaniquement précis des danseurs ou quand ils accompagnent les chœurs des prisonniers, fort bien préparés par **Christoph Heil**.



Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Janacek, De la maison des morts, 21 janvier 2019. Sir William White (Alexandre Petrovitch Goriantchikov), Pascal Charbonneau (Alieïa), Stefan Margita (Filka Morozov / Louka Kouzmitch), Nicky Spence (Le grand forçat), Ivan Ludlow (Le petit forçat / le forçat cuistot / Tchekounow), Alexander Vassiliev (Le commandant), Graham Clarck (le vieux forçat), Ladislav Elgr (Skouratov), Jeffrey Lloyd-Roberts (Le forçat ivre), Ales Jenis (Le forçat jouant Don Juan et le Brahmane / le forçat forgeron), Grégoire Mour (Un jeune forçat), Natascha Petrinsky (Une prostituée), John Graham-Hall (Kedril), Dmitry Golovnin (Chapkine), Karoly

Szemeredy (Chichkov / Le pope), Alexander Gelah (Tcherevine / Une voix de la steppe), Brian Bruce (Un garde), Antoine Saint-Espes (Un garde), Denis Guéguin (vidéo), Krzysztof Warlikowski (mise en scène), Malgorzata Szczesniak (décors et costumes), Felice Ross (lumières), Claude Bardouil (Chorégraphie), Christian Longchamp (Dramaturgie), Christoph Heil (Chef des chœurs), Orchestre de l'opéra de Lyon, Alejo Pérez (direction) / Illustrations : © Bertrand Stofleth.